

# UNIVERSIDAD DE CHILE

## Facultad de Artes

VERSION IMPRESA  
VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0716-2790  
ISSN: 0717-6252



# REVISTA MUSICAL CHILENA



# REVISTA MUSICAL CHILENA

---

Año LXI

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2007

Nº 207

---

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

DECANO

PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR

FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA

SECRETARIA DE REDACCIÓN

NANCY SATTLER

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

# 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

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 los siguientes discos compactos:

**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) 978 1337 FAX (562) 978 1327 – e-mail: lmerino@uchile.cl

## SUMARIO

### ESTUDIOS

CARMEN PEÑA FUENZALIDA. Fernando Rosas Pflingsthorn, Premio Nacional de Arte en Música 2006 .....	6
RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA. Leni Alexander Pollack (1924-2005) .....	28
Catálogo de las obras musicales de Leni Alexander Pollack .....	65
FEDERICO SCHUMACHER RATTI. La música electroacústica de Gustavo Becerra. (Homenaje a sus 80 años) .....	71
Catálogo de las obras electroacústicas de Gustavo Becerra-Schmidt .....	81

### DOCUMENTOS

CARLOS PÉREZ GONZÁLEZ. Joaquín Rodrigo y su entrevista a Alfonso Letelier .....	85
---	----

### CRÓNICA

Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país .....	90
Música chilena en el exterior .....	96
Otras noticias .....	98

### RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Iván Barrientos Garrido. <i>Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena</i> , por Santiago Vera Rivera .....	104
Gastón Soubllette. <i>Mahler. Música para las personas</i> , por Andrés González Schaín .....	106
Juan Orrego-Salas. <i>Encuentros, visiones y repasos</i> , por Fernando García Arancibia .....	107

### RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Hablando, cantando y palabreando</i> . CD, por Cristián Guerra Rojas .....	109
<i>Canto de mi tierra</i> . CD, por Claudio Acevedo Elgueta .....	110
<i>Vientos de América. Ritmos y sonidos de Latinoamérica</i> . CD .....	112
<i>6 Compositions by Alfonso Montecino</i> . CD, por Sofía Asunción Claro .....	112
<i>Avis, Preludios</i> . CD, por Julia Grandela del Río .....	114
<i>La otra orilla</i> . CD, por Gabriel Matthey Correa .....	114

### RESUMEN DE TESIS

Carlos Retamal Dávila. <i>Música andina en Santiago de Chile. Parámetros de definición estéticos e ideológicos para una reafirmación étnicitaria indoandina a partir de la música</i> .....	116
María Isabel Quevedo. <i>Y las manos entretrejen avemarías. El rosario cantado en los novenarios de Puchaurán</i> .....	116
Daniela Banderas Grandela. <i>La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual</i> .....	117

### IN MEMORIAM

Arturo González Quintana (1923-2006). <i>La guitarra chilena está de duelo</i> , por Eugenia Rodríguez M. ....	119
--	-----

ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 2006 .....	121
--	-----

Información para los colaboradores .....	137
--	-----

*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  
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile  
MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica  
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile

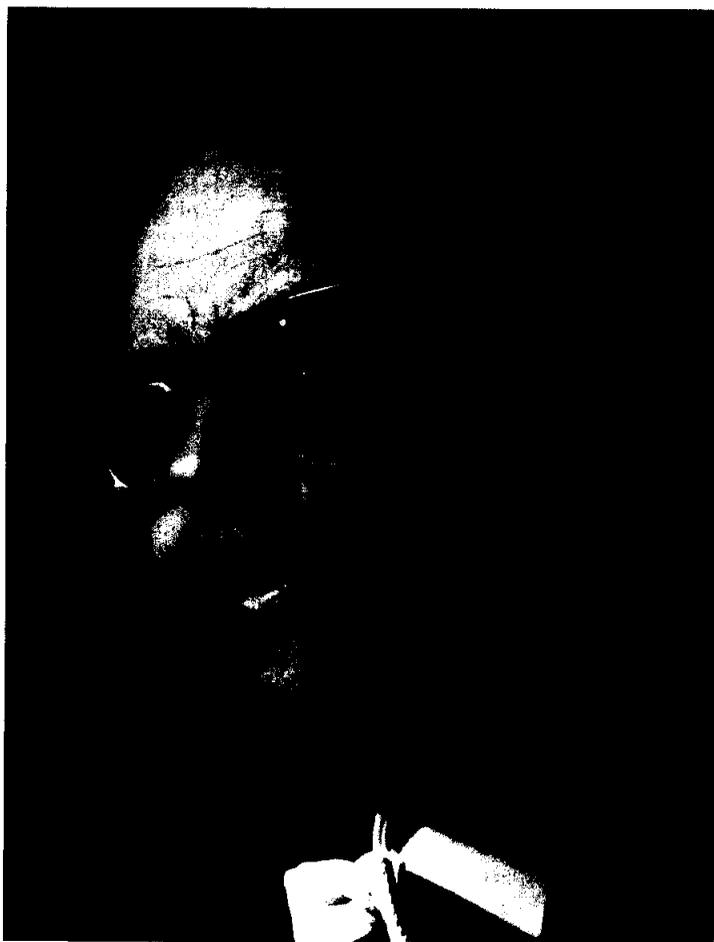
*Colaboran en este número*  
(en orden de aparición)

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Instituto de Música, P. Universidad Católica de Chile, Chile  
RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA, Musicóloga, Chile  
FEDERICO SCHUMACHER RATTI, Compositor, Chile-Alemania  
CARLOS PÉREZ GONZÁLEZ, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
CLAUDIO ACEVEDO ELGUETA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
SOFÍA ASUNCIÓN CLARO, Arpista, Copenhagen, Dinamarca  
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
ANDRÉS GONZÁLEZ SCHAÍN, Librería Angloamericana, Chile  
FERNANDO GARCÍA A., Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
CARLOS RETAMAL DÁVILA, Magíster en Musicología, Facultad de Artes,  
Universidad de Chile, Chile  
MARÍA ISABEL QUEVEDO CIFUENTES, Universidad Tecnológica de Chile, Chile  
DANIELA BANDERAS GRANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
EUGENIA RODRÍGUEZ M., Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Chile

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

HOMENAJE A FERNANDO ROSAS  
PFINGSTHORN

Premio Nacional de Arte en Música  
2006



## ESTUDIOS

### *Fernando Rosas Pffingsthorn, Premio Nacional de Arte en Música 2006*

#### *Fernando Rosas Pffingsthorn, National Arts Prize in Music 2006*

*por*

Carmen Peña Fuenzalida

Instituto de Música, P. Universidad Católica de Chile, Chile  
cpenaf@uc.cl

Este artículo presenta un perfil de la actividad musical desarrollada por Fernando Rosas Pffingsthorn desde que inició su trayectoria en la década de 1950 hasta la actualidad. Se destaca su contribución en la dirección y creación de orquestas de cámara y la labor de proyección de estos conjuntos en el extranjero; la consolidación de programas académicos de formación de músicos; la promoción y apoyo a la fundación de orquestas juveniles e infantiles a lo largo de todo el país, y la participación en proyectos institucionales y privados de difusión musical, dirigidos a diversos públicos y materializados en temporadas de conciertos, festivales, programas de radio y de televisión, entre otros, gracias a una efectiva gestión cultural.

**Palabras clave:** Fernando Rosas Pffingsthorn, orquestas de cámara chilenas, orquestas juveniles e infantiles, directores de orquesta, Premio Nacional de Arte, Agrupación Beethoven, Fundación Beethoven, Radio Beethoven.

*This article is focused on the entire career of Fernando Rosas (born 1931) from its beginning in the decade of 1950, until the present day. During almost sixty years, Fernando Rosas has been known as conductor of chamber orchestras, many of which were created by him, and which became widely known throughout Chile and abroad thanks to his great capacity as organizer.*

*He won the National Arts Prize in 2006 considering besides his outstanding achievements as head of academic programs for music students, his promoting and support of youth and children orchestras throughout the country, and his efficient organization of musical extension projects targeted to different audiences on both public and private basis. A significant growth of musical activity in Chile, in terms of concert seasons, music festivals, radio and television broadcasting, among others, is due to his effective leadership.*

**Key words:** *Fernando Rosas, Chilean chamber orchestras, youth and children orchestras, orchestral conductors, National Arts Prize, Beethoven Association, Beethoven Foundation, Beethoven Radio.*

Fernando Rosas (1931) es uno de los músicos nacionales más conocidos del país, tanto para el público como en el propio medio musical. Con una trayectoria que bordea los 50 años en diversos campos del quehacer musical, no sólo ha sido testigo de numerosos cambios culturales sino que también los ha propiciado. El Premio Nacional de Arte en Música 2006 es un reconocimiento a su prolongada y

fructífera labor y corona, con justicia, una cadena de galardones chilenos y extranjeros.

Profundamente creyente, con una personalidad fuerte y decidida –casi impermeable a la adversidad–, buen conversador, convincente comunicador y, por lo tanto, con una capacidad de convocatoria notable, Rosas ha dedicado innumerables esfuerzos organizativos en pro de la difusión musical, liderando aventuradas iniciativas de repercusión y proyección nacional, como se verá a continuación. Nada refleja mejor su modo de ser que sus propias palabras, impresas en el único libro que ha publicado, *Entreacto*<sup>1</sup>:

“Una de mis características ha sido iniciar nuevos proyectos. Nunca me han faltado guías, socios, amigos, colaboradores y, naturalmente, también detractores. Muchas veces he sentido que todas esas iniciativas son efímeras. Uno de mis guías me dijo una vez: América es una carrera de posts. Corre tu tramo; en el momento oportuno, quien sabe cuándo y en qué lugar, otro tomará el bastón y seguirá adelante. Así sea”.

En los últimos años su entusiasmo y preocupación se ha concentrado en uno de los proyectos más ambiciosos, como es la creación y, actualmente, la consolidación de orquestas juveniles e infantiles a lo largo de todo el país –del cual fuera su promotor e impulsor–. No obstante, desde que formó el Coro de los Padres Franceses y Monjas Francesas de Viña del Mar, cuando contaba con 17 años<sup>2</sup>, ha trabajado sin tregua en diferentes realidades y escenarios.

Formado y egresado en el derecho por la Universidad Católica de Valparaíso (1954) y con el grado de Licenciado en Música de la Universidad Católica de Chile (1975), Fernando Rosas comenzó sus estudios musicales paralelamente a su enseñanza primaria<sup>3</sup>. A los ocho años se inició en el piano, primero con profesores particulares y luego en el Conservatorio Municipal de Música de Viña del Mar, validando ante el entonces Conservatorio Nacional de Música las asignaturas de piano, teoría y armonía. En Santiago, continuó sus estudios en forma particular con los maestros Juan Allende Blin, Gerd Zacher y Federico Heinlein, rindiendo, posteriormente, exámenes para la carrera de musicología en la Universidad de Chile.

Paralelamente a sus estudios de derecho en la Universidad Católica de Valparaíso (1950-1954), cursó estudios de filosofía, como alumno libre, en esa misma casa de estudios. Un año antes de egresar de derecho, reorganizó y dirigió el Coro de la universidad (1953), a través del cual estableció un duradero lazo con otros músicos y con instituciones universitarias con las cuales se vinculó posteriormente en su vida profesional. Luego de efectuar la práctica profesional en derecho, presentó su memoria de título sobre “Las formas políticas en Platón”. No

<sup>1</sup>Rosas 1979: snp.

<sup>2</sup>Curriculum Vitae, p. 4.

<sup>3</sup>Realizó sus estudios primarios (1937-1943) en el Colegio Alemán, Hermanos Maristas y Sagrados Corazones Padres Franceses de Viña del Mar, establecimiento este último en el que completó su enseñanza secundaria (1944-1949).

obstante, la vocación musical se impuso. Completó estudios y se perfeccionó, primero en Alemania y más adelante en otros centros musicales.

Fernando Rosas se comprometió con la música en una etapa de la historia del país marcada por cambios en la cultura y en la sociedad y también por tensiones: en los años sesenta, la reforma universitaria, a comienzos de los setenta el golpe militar y, al iniciar los noventa, la vuelta a la democracia. Todos estos cambios tuvieron repercusiones en el medio musical y también en lo personal. Sin embargo, hay en estas etapas un aspecto común: la multiplicidad de funciones que asumió, todas íntimamente relacionadas. Paradójicamente, por esta razón, no resulta fácil abordarlas en forma articulada sin caer necesariamente en omisiones.

No obstante lo anterior, en esta comunicación privilegamos cuatro aspectos que cruzaron transversalmente su trayectoria: la dirección y creación de coros y orquestas y los viajes, la educación de los músicos y del público, la gestión cultural, y los registros sonoros. Adelantamos que, salvo contadas ocasiones, se ha optado por excluir menciones a obras particulares. Un análisis del repertorio por él interpretado, así como de los escenarios en que actuó, por sí solo ameritan un trabajo más exhaustivo que esperamos en el futuro se pueda realizar.

## 1. LOS CONJUNTOS CORALES Y ORQUESTALES Y LOS VIAJES

La figura de Fernando Rosas, no sin razón, se asocia a la creación y dirección de coros y, especialmente, de orquestas. Prácticamente no hay ninguna en el país, de cámara o sinfónica, que no haya sido dirigida por él, ya sea como titular o como invitado. Al mismo tiempo varias orquestas se crearon por su propia iniciativa. Por lo tanto, su participación en temporadas y giras de conciertos –de su propia organización y de diversas instituciones– es vasta, al igual que los lugares en los que se ha presentado. Baste con señalar que ha recorrido Chile de Arica a Punta Arenas y también numerosas ciudades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Sus inicios en la formación y dirección de conjuntos se remonta a 1953 con la reorganización del Coro de la Universidad Católica de Valparaíso –entonces en receso por varios años–, con el cual difundió un amplio repertorio, estrenó obras y participó en encuentros con otras agrupaciones universitarias<sup>4</sup>. Lo dirigió hasta 1958, cuando una beca del Servicio de Intercambio Alemán le permitió dirigirse por dos años, primero a la Musikakademie de Detmold y luego a la Academia de Música de Hamburgo, a estudiar dirección de coros y orquesta, más otras asignaturas complementarias tales como instrumentación, orquestación y piano<sup>5</sup>.

Al regresar a Chile sus horizontes se ampliaron. Se aventuró en nuevos proyectos y, casi simultáneamente, asumió responsabilidades musicales en la Universidad Católica de Valparaíso y de Santiago. En la primera, retomó la dirección del

<sup>4</sup>Entre ellas una misa de Haydn (1954) y una obra para coro a cappella de Free Focke, dirigida por el propio compositor (1955). Cf. Crónica 1955: 45. Un ejemplo de festival coral fue el organizado por el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso (1957) en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso, en el cual, entre otros, actuó el Coro de la Universidad Técnica Federico Santa María, conducido entonces por Silvio Olate. Cf. Crónica 1957: 91.

<sup>5</sup>Antecedentes curriculares.

Coro, creó el Departamento de Música<sup>6</sup> y fundó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso (1960), la que se mantuvo hasta 1968<sup>7</sup>. Con esta agrupación, en un festival realizado en La Serena (1961), conoció a Jorge Peña, hecho que repercutió en la mantención del vínculo musical con esa ciudad y en sus proyectos posteriores, como se verá luego. Posteriormente en Santiago, fue nombrado Director Adjunto del Coro de la Universidad en 1961<sup>8</sup> y, al hacerse cargo de la dirección del Departamento de Música en 1964<sup>9</sup>, formó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, que dirigió por doce años. Para el medio musical nacional estos fueron logros y aportes significativos. Estas instituciones se unieron a la labor sistemática de difusión de la música, emprendida por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, la que, finalmente, involucró al sistema universitario completo en un mayor compromiso con el arte y la cultura.

Evocando sus inicios en la Universidad Católica de Chile recuerda que al llegar al Departamento de Música ya tenía un objetivo: formar una orquesta de cámara, que en Santiago no existía<sup>10</sup>. Según se señaló anteriormente la idea se concretó y con la espontaneidad que lo caracteriza señala lo siguiente:

“En el primer ensayo con la Orquesta quedé admirado y sobrecogido ¡tocaban cien veces mejor que la Orquesta que yo tenía en Valparaíso! que llevaba cuatro años de existencia. Por ese tiempo tenía treinta y tres años. Esa experiencia fue dolorosa y admirable a la vez, tocaban tan bien porque todos eran excelentes músicos. En ese momento vaticiné que viajaríamos al extranjero y grabaríamos discos, lo que según supe después, sugirió a los músicos que otra vez habían caído en las manos de un chiflado”<sup>11</sup>.

En efecto, ambos vaticinios se materializaron, aunque el primero fue de mayor relieve y proyección. Con esta orquesta tempranamente (1966) obtuvo el Premio del Círculo de Críticos de Arte por su labor<sup>12</sup> y pudo mantener una profusa actividad de conciertos en diversas salas y temporadas en la capital y fuera de ella<sup>13</sup>. Se convirtió en esos años en un viajero incansable: inauguró las giras al

<sup>6</sup>Crónica 1960: 107. El decreto oficial de la creación de la Escuela de Música, hoy Instituto de Música, es de 1971. Cf. Peña y Guarello 2005: 29.

<sup>7</sup>Este conjunto causó expectación en el público. Durante dos años se llamó Orquesta Inter-Universitaria por contar con el apoyo de la Universidad Técnica Federico Santa María. Cf. Crónica 1961: 135.

<sup>8</sup>Su director titular era Waldo Aránguiz, que se mantuvo hasta 1966, año en que asumió Hugo Villaruel. Cf. Corbella 1999: 44.

<sup>9</sup>Parra 2002: 424.

<sup>10</sup>Rosas 1998: 53.

<sup>11</sup>Rosas 1998: 53.

<sup>12</sup>Crónica 1967a: 104.

<sup>13</sup>Participó en temporadas de la Universidad Católica de Valparaíso, Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Temporada Oficial de Cámara del Instituto de Extensión Musical, Temporada Oficial de la Sociedad Musical de Ovalle, Temporada del Teatro Municipal de Santiago, Temporada de Conciertos del Teatro Municipal de Viña del Mar, Temporada de la Biblioteca Nacional, entre otras.

exterior, realizó viajes personales, varios de ellos para perfeccionarse, y llevó la música a provincias.

Bajo su dirección, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica realizó su primera gira a Uruguay, Argentina y Brasil en 1967<sup>14</sup>. En 1968, antes de la siguiente gira, Fernando Rosas obtuvo una beca Fullbright. Participó en los Festivales de Tanglewood, para luego instalarse por unos meses en Nueva York, con el fin de estudiar dirección orquestal con Jean Morel en la Julliard School of Music.

La década del setenta se presentó nutrida. Con la Orquesta de Cámara partió a Europa (1970), actuando en más de una decena de países, en los que ofrecieron 38 conciertos, alabados por la prensa que destacó tanto al conjunto como la diestra mano de su director titular, Fernando Rosas. Ese viaje constituyó un hito por ser el primero realizado por un conjunto orquestal nacional al Viejo Continente<sup>15</sup>. Cabe recordar que en esos años la agrupación estaba conformada por instrumentistas de varios planteles y su repertorio incluía obras de compositores chilenos y latinoamericanos, tales como: *Andante* para cuerdas, de Alfonso Leng; *Visiones* para 12 cuerdas, de León Schidlowsky; *Antaras* para doble cuarteto y contrabajo, de Celso Garrido-Lecca; *Concierto per corde*, de Alberto Ginastera, y *Ponteio*, de Claudio Santoro<sup>16</sup>.

Después realizó una gran gira a Estados Unidos (1971). Siempre bajo su conducción, las actuaciones en diversas salas y ciudades alcanzaron los 15 conciertos. Junto con destacar los logros de los conjuntos de la Universidad Católica, la crónica de la *Revista Musical Chilena* apunta que con esta gira “se sigue abriendo a los músicos chilenos [...] un amplio camino para demostrar a los centros musicales europeos y norteamericanos, el nivel musical alcanzado en nuestro país”<sup>17</sup>. En 1972 permanecieron un mes en México, pasando también por Venezuela y Colombia, y al año siguiente actuaron en Lima y en ciudades argentinas<sup>18</sup>.

El año 1974 fue agitado. Bajo su batuta y con la Orquesta de Cámara, con el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores, realizó una gira por Brasil<sup>19</sup> y a fines del año asumió la titularidad de la Orquesta Filarmónica de Santiago, hasta mediados de 1975. En lo personal, tuvo invitaciones del British Council, del Servicio de Intercambio Académico Alemán, del Departamento de Estado de los Estados Unidos y del Gobierno Francés. La invitación del British Council le permitió perfeccionarse en una de sus obras preferidas, *El Mesías*, de Haendel. Las restantes invitaciones le permitieron visitar centros de música en Alemania, Estados Unidos y Francia.

En abril de 1975, nuevamente con la orquesta universitaria, viajó a Buenos Aires para participar en el homenaje a Albert Schweitzer. En julio se dirigió a

<sup>14</sup>Según testimonio de F. Rosas, esa gira se realizó en 1968 (Rosas 1998: 54). No obstante, nos inclinamos por la señalada en Crónica 1967b: 96-97, por ser registro de la época.

<sup>15</sup>Crónica 1970b: 112, destaca el éxito y reproduce elogiosos comentarios de prensa.

<sup>16</sup>Crónica 1970a: 69.

<sup>17</sup>Crónica 1971a: 66.

<sup>18</sup>[El Mercurio] 1977: 98.

<sup>19</sup>Conciertos en Curitiba, São Paulo, Río de Janeiro, Vitoria, Salvador y Brasilia. Cf. Crónica 1974: 140.

Rosario como director invitado a la Orquesta Sinfónica Provincial. Estos serían los últimos viajes realizados a cargo de esta agrupación, ya que renunció a las actividades musicales en la Universidad Católica, en solidaridad con los músicos exonerados luego del golpe militar<sup>20</sup>. A partir de 1976 se abrió una nueva etapa.

El acelerado ritmo de presentaciones en el exterior, que hasta entonces marcó la agenda de Fernando Rosas desde las instituciones universitarias, se frenó por algunos años, al menos como titular de orquesta. Como es sabido, fue esta una época de profundos cambios debido a la irrupción del gobierno militar, la reestructuración de las instituciones y la instauración de la política cultural de autofinanciamiento, entre las numerosas transformaciones que afectaron la vida nacional. No obstante, emprendió nuevos y sucesivos proyectos: primero, desde la esfera privada, junto a Adolfo Flores formó la Agrupación Beethoven –a la que nos referiremos más adelante– y, más tarde, en 1982, asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica de Profesores, hoy Orquesta de Cámara de Chile, luego de haber adoptado diferentes nombres<sup>21</sup>. Al respecto, hacia fines de los años noventa recordó lo siguiente:

“Con Germán Domínguez, la Orquesta de Profesores se convirtió en la Orquesta de Cámara de Chile. Quedó integrada, entre otros, por [Jaime] de la Jara, [Fernando] Ansaldi, [Francisco] Quesada y otros del mejor nivel en Chile. Esto me motivó a quedarme hasta hoy en el Ministerio de Educación. Después surgió la idea del programa de orquestas juveniles, un programa social de incalculables proyecciones, que continúa en la senda abierta de Jorge Peña”<sup>22</sup>.

De este modo, al asumir la dirección orquestal en forma permanente, retomó la difusión dentro de Chile y la proyección internacional como titular de la Orquesta de Cámara de Chile primero, y de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil más adelante, según se verá a continuación.

A partir de 1986 realizó la primera de tres visitas a Argentina (1986, 1989 y 1993) y efectuó dos visitas a Perú (1987 y 1988). En la década del noventa el radio se amplió. Se dirigió a Brasil en 1992 y se presentó en Bolivia y nuevamente en Perú durante el curso de 1994. Ese mismo año, y a sólo dos años de la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, emprendió rumbo a Venezuela con la Orquesta de Cámara de Chile, ocasión en la que fue distinguido con la Medalla Andrés Bello, otorgada por el entonces Presidente de ese país, Doctor Rafael Caldera. En 1995, la gira internacional de la Orquesta de Cámara de Chile contempló a Colombia y, en 1998, junto al conjunto, viajó a Europa. El año 2001 el destino fue Argentina y Uruguay, y dos años después, Lima. Una memorable presentación tuvieron en el Teatro Colón de Buenos Aires en 2004, y en otras salas de Argentina y Uruguay.

<sup>20</sup>Rosas 1998: 51.

<sup>21</sup>Orquesta Sinfónica de Profesores (1943-1986), llamada Pro Música entre 1986-1990, y Orquesta de Cámara de Chile, desde 1992, dependiente del Ministerio de Educación. Cf. Quezada 2001: 211-212.

<sup>22</sup>Rosas 1998: 55. Germán Domínguez dirigía entonces el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

Si bien todas estas giras revisten importancia desde el punto de vista de la proyección musical de Chile en el exterior, es dable destacar la estadía en Europa en 1995 por su magnitud y por la diversidad de actividades. En esa oportunidad visitaron España, Rusia, Ucrania, Polonia, Hungría, República Checa, Austria y Alemania. La Orquesta efectuó numerosos conciertos y realizó una grabación para la Radio Nacional de Polonia. Fernando Rosas, por su parte, dictó la conferencia “La música chilena en el siglo XX” en la Radio Orpheus de Moscú, el Conservatorio Federico Chopin de Varsovia, la Escuela de Música Szeged de Budapest y el Conservatorio de Praga. Ilustró esta conferencia con obras nacionales grabadas por la Orquesta: *Doloras* N° 3 y 4, de Alfonso Leng; *Variaciones serenas*, de Juan Orrego-Salas, y *Crónicas americanas*, de Fernando García. Además, invitado por el Gobierno de Israel, se dirigió a Tel Aviv, donde fue recibido por el compositor chileno León Schidlowky, residente en Israel durante muchos años<sup>23</sup>.

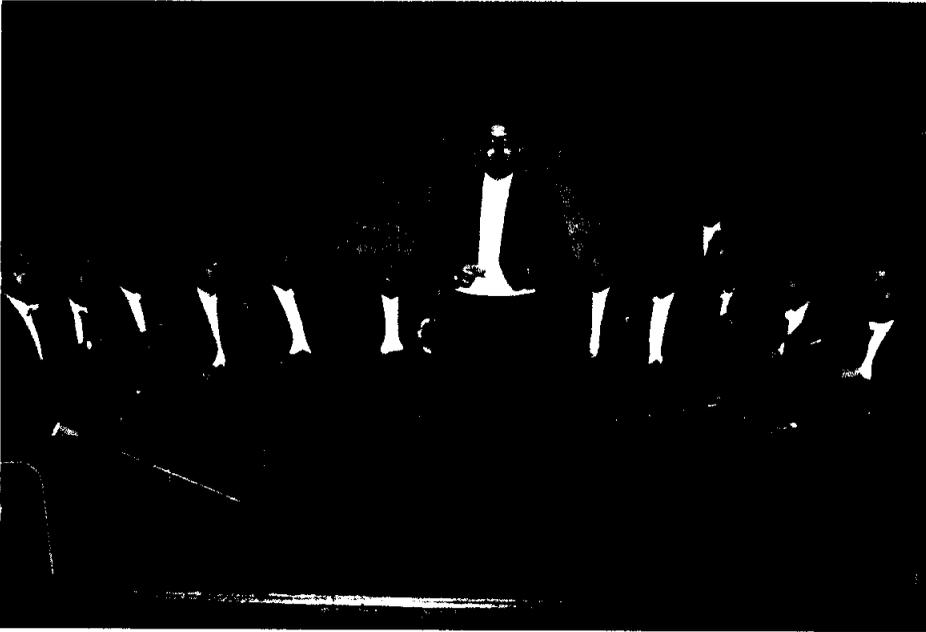
El agitado ritmo de viajes que hemos reseñado, sin embargo, no fue un impedimento para mantener una efectiva y constante relación con las regiones de Chile, ya fuera con los coros y orquestas a su cargo, como director invitado o bien asesorando proyectos. En este sentido, la dirección de los conjuntos universitarios, primero, y el vínculo con el Ministerio de Educación, posteriormente, han sido una importante y duradera plataforma de contacto, según lo ilustran los siguientes casos.

Los tempranos lazos con La Serena y con Jorge Peña –por quien conserva una profunda admiración– se extendieron hasta el fallecimiento de este último en 1973. Esto, unido a la disolución de la orquesta, alejó a Fernando Rosas de la ciudad aproximadamente por una década. No obstante, en 1982 fundó los Encuentros Musicales de Verano participando en la dirección de repertorio sinfónico de cámara y sinfónico coral. Además, fue asesor de las actividades musicales de la Universidad de La Serena –junto a Adolfo Flores y Víctor Tevah– y, en 1990, fundó el Festival Musical. En Antofagasta dirigió por primera vez la orquesta sinfónica local en 1962 y mantuvo ese nexo hasta 1990, ofreciendo conciertos casi todos los años. A Concepción, a partir de 1967, viaja todos los años –en ocasiones en más de una oportunidad– para dirigir la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, conjunto que ha dirigido también en Santiago. En Valdivia, junto a Hugo Muñoz, fundó un festival (1990) que se realizó anualmente durante ocho años consecutivos, proyectándose a distintas ciudades del sur, como Villarrica y Ancud, entre otras<sup>24</sup>.

Detallar todas las actividades en pro de la difusión de la música y los lugares en que ha efectuado conciertos o ha realizado acciones fundantes sobrepasa los límites de este trabajo. Sin embargo, vale la pena mencionar que a través del programa de orquestas juveniles e infantiles –que aspira llegar a todo el país– los lazos con las regiones se han estrechado también mediante asesorías y los encuentros musicales, entre otros.

<sup>23</sup>G.M. [Guillermo Marchant] 1998: 92.

<sup>24</sup>Información registrada en los antecedentes curriculares.



Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile (1970). Sentados: Jaime de la Jara, Francisco Quezada, César Araya, Erich Hoffmann, Fernando Ansaldi, Sergio Prieto, Azis Allel (violines), Abelardo Avendaño, Manuel Díaz (violas), Roberto González, Arnaldo Fuentes (violonchelos). De pie: Adolfo Flores. Director: Fernando Rosas.

## 2. LOS PROBLEMAS DE LA REALIDAD: LA EDUCACIÓN DE LOS MÚSICOS Y DEL PÚBLICO

Uno de los rasgos menos difundidos sobre Fernando Rosas y, desde nuestra óptica, un *leitmotiv* en su trayectoria, es la preocupación por la formación musical tanto de los músicos como del público.

Con anterioridad a dedicarse profesionalmente a la música, aún siendo estudiante de derecho y alumno libre de filosofía en la Universidad Católica de Valparaíso, con su círculo de jóvenes amigos manifestó un profundo interés por lo que denominaron “problemas de la realidad” –según él mismo recuerda–, concluyendo en sus reflexiones que, más que la adscripción a concepciones ideológicas y políticas determinadas, la educación era una de las principales tareas para desarrollar. “Para nosotros –apunta– ella aparecía como el compartir entre profesores y alumnos la afición por el conocimiento”<sup>25</sup>.

Consecuente con esta convicción y de manera paralela a las actividades antes reseñadas, participó, tanto en el ámbito de la enseñanza formal y sistemática en instituciones de educación superior, como en actividades de extensión desarrolla-

<sup>25</sup>Rosas 1979: snp.

das en éstas y en otros organismos. Así, mientras en los años sesenta y comienzos de los setenta Fernando Rosas se abocó a tareas pedagógicas en los departamentos de música de la Universidad Católica de Valparaíso y de Santiago, a partir de mediados de los setenta aumentó en forma creciente su trabajo en proyectos formativos de extensión, con una fuerte proyección hacia las regiones.

En la esfera universitaria, en las aulas del naciente Departamento de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, desde 1960 y por dos años, impartió las cátedras de Análisis e Historia de la Música. Luego, en su homólogo en Santiago, en 1961 ofreció Lectura de Partituras al piano y, a partir de 1968, Apreciación Musical y Estética Musical, además de ramos optativos –para alumnos del Departamento– y extracurriculares dedicados a nociones de dirección de orquesta y otras materias. A esto se suma la docencia realizada por tres años (desde 1965) en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Escuela de Ingeniería de esa misma universidad; junto a dos semestres efectuados en la Escuela de Pedagogía en Música de la Universidad de Talca (1982) y en la Escuela de Economía de la Universidad de Chile (1984), con el curso de Apreciación Musical<sup>26</sup>.

Con el paso por la universidad, Rosas dejó huellas significativas, entre otras, por su contribución a la organización de la Escuela de Pedagogía de la Universidad Católica de Valparaíso y a la elaboración de un plan de estudios orgánico del entonces Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile, el cual, como recuerda Juana Subercaseaux, tuvo sus cimientos en las actividades vinculadas a la Orquesta de Cámara. Con sus miembros –dice– “se fueron creando cursos, experimentando. Se abría una cátedra, se evaluaba, se buscaban rumbos”<sup>27</sup>. Este ejercicio académico, unido a la implementación de ramos teóricos y a nuevas ideas de cursos, paulatinamente conformó una base estructural propicia para consolidar una escuela instrumental. Aunque el programa fue sancionado por la Vicerrectoría Académica de la institución con posterioridad, continúa Subercaseaux, “académicamente hablando, Fernando Rosas había hecho todo este trabajo de armar el Departamento de Música, el que bajo su dirección se transformó en Instituto, dando inicio a las carreras...”<sup>28</sup>. Esto permitió abrir también la Escuela de Pedagogía, con el objetivo de elevar el nivel de preparación de profesores de educación básica y media. Como señala el propio Rosas “si se estaban formando instrumentistas para las futuras orquestas, nos pareció conveniente formar profesores para los futuros estudiantes”<sup>29</sup>. La Escuela, creada en 1965 gracias a un convenio con el Ministerio de Educación, duró hasta 1972 y en ella tuvieron activa participación Juana Corbella y Cora Bindhoff<sup>30</sup>.

Desde una perspectiva en el tiempo, se advierte que Rosas ha tenido un proyecto personal –de antigua data– de formar en la música a diversos sectores de la sociedad. En 1994, en el marco de discusión del seminario “Situación de la Músi-

<sup>26</sup>Información registrada en los antecedentes curriculares.

<sup>27</sup>Subercaseaux 1997: 36.

<sup>28</sup>Subercaseaux 1997: 37.

<sup>29</sup>Rosas 1998: 55.

<sup>30</sup>Más en Subercaseaux 1997: 36-37.

ca Clásica en el Chile de Hoy”, resume su postura señalando: “lo que tenemos que tratar es que a los 14 millones de chilenos o a un porcentaje alto, le llegue la música que se hace en Chile, y que sea lo mejor posible, tal como planteó Juan Pablo [Izquierdo], en un nivel de excelencia”<sup>31</sup>.

Bajo esta premisa, todas sus acciones convergen hacia ese objetivo. No obstante, también tiene el convencimiento de que cualquier intento por enriquecer el nivel cultural se entronca dentro de un proceso formativo desde la infancia y la juventud. No en vano, por una parte, apoyó las carreras de pedagogía e instrumentales antes mencionadas y ofreció conciertos educacionales con los conjuntos universitarios y, por otra, a esa labor se ha abocado con más ahínco desde los años ochenta, junto a la Orquesta de Cámara de Chile, en especial con el proyecto de orquestas juveniles e infantiles.

Con la Orquesta de Cámara de Chile, bajo su dirección, desde 1982 apoyó esta labor educativa mediante los Conciertos Itinerantes<sup>32</sup> y los ciclos de conciertos educacionales en establecimientos de la capital, los que en la actualidad alcanzan al centenar. Bajo la dirección artística de Rosas, este programa incluye comentarios, también a su cargo, que complementan la audición del repertorio. A éstos se suman los conciertos que efectúa paralelamente –desde 1991– a las temporadas de conciertos del Ministerio de Educación, en capillas, auditorios de colegios, iglesias y, en el Teatro California desde 1994 y su repetición en las Temporadas de Mediodía del Teatro Municipal y en el Centro Cultural Montecarmelo<sup>33</sup>.

Tal como se ha señalado, Fernando Rosas es un creador de orquestas y el conocimiento directo de la experiencia del programa de orquestas juveniles implementado en Venezuela motivó, en 1992, la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, de la cual fue su director titular hasta 2001. Ese mismo año propuso y participó en la creación de la Fundación Nacional de Orquestas Juveniles con sede en Santiago, de la que hasta hoy se desempeña como su director ejecutivo.

La Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil –vinculada a la Orquesta de Cámara de Chile– nació en virtud de una realidad específica que afectaba la praxis musical de los jóvenes, según lo señala Claudio Pavez, actual Coordinador Nacional de la Fundación de Orquestas Juveniles y músico de la Orquesta de Cámara de Chile:

“como una respuesta a una actividad musical juvenil deprimida, baja en el número de estudiantes, de instrumentos, en la cantidad de jornadas docentes en las universidades y con un reducido número de integrantes de las orquestas juveniles de esas instituciones. Lo que en el mediano y largo plazo pondría en peligro a la actividad musical profesional del país, al no tener una base de desarrollo”<sup>34</sup>.

Con su centena de estudiantes –provenientes de la enseñanza superior y de profesores particulares– más la asistencia de instructores a cargo de enseñar y

<sup>31</sup>Carrasco y Rodríguez (eds.) 1994: 148.

<sup>32</sup>Ver intervención de Germán Domínguez, en Guarello y Peña 2003: 32-33, 37-41.

<sup>33</sup>Información de lugares en antecedentes curriculares.

<sup>34</sup>Pavez 1994: 175.

supervisar el estudio, el mismo año de su creación la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil se presentó en conciertos, y recibió el Premio de la Crítica APES<sup>35</sup>, a lo que siguió más adelante la grabación de una casete y discos compactos. Como consecuencia del buen resultado, la idea se proyectó para todo el país.

Si bien el modelo de Venezuela y el apoyo del entonces Ministro de Educación, Ricardo Lagos, se unieron para dar curso a la iniciativa, Fernando Rosas reconoce en Jorge Peña Hen al verdadero visionario y precursor de empresas de esta naturaleza<sup>36</sup>. En la década del sesenta, cuando fue asiduo visitante de La Serena, conoció de cerca el trabajo con la orquesta infantil por él formada. Aunque confiesa que, por esos años, no estaba totalmente convencido del resultado musical con niños, actualmente no duda en afirmar: “la herencia de Peña está creciendo”<sup>37</sup>.

Este proyecto “estrella” se encuentra en plena ejecución en Santiago y regiones y –además de reportar un rédito futuro– conjuga intereses mantenidos por Rosas durante su trayectoria. Por otra parte, desde una óptica más general y retrospectiva, con satisfacción percibe que su trabajo orientador hacia el público ha rendido frutos, según lo expresara hace algunos años:

“Creo haber creado un público que se acostumbró a verme en el rol de director y en el de profesor, o guía, para introducirse a la música. Con los jóvenes, especialmente, he tenido una relación directa y rica. Ellos se han sentido acogidos en nuestros conciertos y el contacto que se establece no es formal e impersonal como sucede en muchos conciertos tradicionales. Por el contrario, se establece un diálogo en el cual intérpretes y público se enriquecen mutuamente”<sup>38</sup>.

### 3. GESTIÓN CULTURAL

Antes de que existiera la actual denominación de “gestor cultural”, Fernando Rosas ya lo era. Su capacidad de organización y de convocatoria –como se dijo al inicio–, unida a los numerosos contactos personales con músicos e instituciones nacionales y extranjeras, se conjugaron en la realización de un trabajo de difusión que desarrolló al menos en dos ámbitos que nos interesa subrayar: la producción de conciertos y la transmisión de programas de televisión.

#### *a. Producción de conciertos*

Programar conciertos y agenciar su producción con efectividad y creatividad ha sido una labor que ha cumplido Fernando Rosas desde la creación de sus primeros conjuntos. Lo prueban las diversas giras, recitales y temporadas por él organizadas bajo el alero universitario, como sociedad independiente en la Agrupación Beethoven y, más adelante, vinculado al Ministerio de Educación y a la Fundación

<sup>35</sup>Pavez 1994: 176.

<sup>36</sup>Guarello y Peña (eds.) 2003: 34-35.

<sup>37</sup>Guarello y Peña (eds.) 2003: 35.

<sup>38</sup>Rosas 1998: 56.

Beethoven. En este contexto, la capital, Santiago, y las regiones del país se han visto favorecidas con nutridas programaciones de excelencia musical, caracterizadas ya sea por un renovado y atractivo repertorio y(o) por estar a cargo de solistas y conjuntos de renombre internacional, como queda en evidencia a continuación.

Durante su período vinculado a las universidades, dos años después del X Festival de Música Chilena convocado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y sólo a una versión de concluir su realización sistemática<sup>39</sup>, en 1968 Fernando Rosas organizó un festival de música contemporánea en Valparaíso<sup>40</sup>, el que, desde 1970, continuó en Santiago, en la Universidad Católica de Chile. En sus jornadas en la capital presentó algunas particularidades. La Orquesta de Cámara abrió un concurso para obras orquestales, con el fin de entrenar aquellas ganadoras durante los días del evento. Además, se encargaron composiciones a creadores nacionales<sup>41</sup> y se le otorgó al evento un carácter internacional, tanto en el repertorio como en la selección de intérpretes. A modo de ilustración, en el IV Festival -1971- se presentaron Duke Ellington y su orquesta de jazz, Astor Piazzolla y su Conjunto 9, el director y compositor norteamericano Günther Schuller condujo a la Orquesta de Cámara en obras de Charles Ives, Mario Davidowsky, Morton Feldman y suyas. Fernando Rosas hizo lo propio con composiciones de Stravinsky y las obras comisionadas, las que en esa ocasión correspondieron a *Bahirava*, de Tomás Lefever, y *Variaciones Serenas* (In Memoriam Pelayo Santa María), de Juan Orrego Salas<sup>42</sup>. Volvió a dirigir esta última el 2000 -esta vez con la Orquesta de Cámara de Chile-, también en el Festival de Música Contemporánea UC<sup>43</sup>.

En esa misma línea -cosmopolita y variada- el año 1972 Rosas inauguró la Primera Temporada Internacional de Conciertos en el Teatro Oriente -que aún se mantiene-, en la cual incluyó a la Orquesta de Cámara por él dirigida y a otros grupos nacionales, además de contar con la presencia de artistas extranjeros, los que, en algunos casos, volvieron a Chile posteriormente a actuar en los ciclos organizados por la Agrupación Beethoven<sup>44</sup>. De igual forma, y con similares características, la Primera Temporada Internacional de Conciertos de Cámara (1973) tuvo una completa programación, la que, en esa ocasión, incluyó a varios coros nacionales, tales como el Coro de la Universidad Técnica del Estado, dirigido por

<sup>39</sup>Merino, 1980: 80-105. Recuérdese que bienalmente se efectuaron once versiones entre 1948 y 1969. Luego de un largo receso, se realizó en 1979 otra versión para obras orquestales. El año 1998 se realizó una nueva versión para conjuntos de cámara. Cf. Aharonian 1998: 53-59, Carrasco 1998: 76, Corrado 1998: 59-66, Matthey 1998: 66-75, Solovera 1998: 77-79.

<sup>40</sup>Se advierten discrepancias entre los datos curriculares que tenemos a la vista y la información de *Revista Musical Chilena*. Los primeros, consignan el año 1967, bajo el nombre de Festivales Anuales de Música Contemporánea, mientras que la segunda lo data en 1968 como Semana de la Música Contemporánea. Cf. Crónica 1972: 86.

<sup>41</sup>Cf. Crónica 1971a: 66 y Crónica 1972: 86, respectivamente.

<sup>42</sup>Crónica 1972: 86-89.

<sup>43</sup>Orrego Salas 2005: 405.

<sup>44</sup>Por ejemplo: el Conjunto Pro Música de Colonia, los Solistas de Zagreb, entre otros. Cf. Crónica 1973: 115.

Mario Baeza, el Coro de la Universidad Católica de Valparaíso, a cargo de Jaime Donoso, y el Coro Municipal, por Waldo Aránguiz<sup>45</sup>.

No menos intensa fue la actividad que desarrolló Rosas en su condición de independiente con la Agrupación Beethoven. Fundada a mediados de 1976, durante el gobierno militar, fue una de las organizaciones privadas sin fines de lucro de mayor prestigio y aporte al país.

“Esta fue una sociedad que hicimos con Adolfo Flores –señala Rosas–. La formamos con la mentalidad de los años en que no podíamos asociarnos bajo ninguna inspiración doctrinaria, lo hacíamos como asociaciones civiles. La agrupación organizaba temporadas, concursos, otorgaba becas, de todo un poco. Nos mantuvimos hasta 1989 en que pusimos amistoso término. Adolfo Flores permaneció con la Radio y yo organicé la Fundación [1990]”<sup>46</sup>.

Esta apretada síntesis refleja el amplio radio de acción que abarcó la Agrupación, cuya cara más pública, sin duda, fueron las temporadas y la Radio Beethoven, la que –reestructurada– todavía está en el aire.

La primera temporada de conciertos (1976) de la Agrupación Beethoven se realizó en la Parroquia de la Transfiguración, pero más adelante los escenarios se diversificaron: Teatro Municipal, Teatro Caupolicán, Teatro Gran Palace, Teatro Oriente, entre otros lugares. Continuando en la senda iniciada en los años anteriores, la programación mantuvo la política de presentar una rica variedad tanto en intérpretes como en repertorio. Es así como en las primeras versiones actuaron músicos tan disímiles como Ravi Shankar, The Waverly Consort, Preservation Hall Jazz Band, el Cuarteto Beethoven de Roma<sup>47</sup>, Les Luthiers, Los Niños Cantores de Viena, Nikolais Dance Theatre<sup>48</sup>, Jean Pierre Rampal y el Conjunto Pro Música de Colonia<sup>49</sup>, entre los extranjeros, a los que se sumaron el Grupo Cámara Chile, Grupo Musical Hindemith –ampliación del Quinteto Hindemith–<sup>50</sup> y el Coro de la Agrupación Beethoven<sup>51</sup>, entre varios otros nacionales. En los trece años que perduró la Agrupación Beethoven dio a conocer y acercó al público capitalino –y en varias ocasiones al de regiones– a los mejores solistas y conjuntos internacionales y nacionales.

Radio Beethoven, por su parte, que también tuvo a Fernando Rosas en su dirección, se inició más tarde (1981). Según recuerda Adolfo Flores, a diferencia de otras emisoras que también difundían música clásica, la Radio Beethoven se dedicó exclusivamente a ella<sup>52</sup>. En su programación con frecuencia incluyó repertorio e interpretaciones de solistas y conjuntos visitantes, reforzando y apor-

<sup>45</sup>Crónica 1973: 116.

<sup>46</sup>Rosas 1998: 56.

<sup>47</sup>Crónica 1976: 124.

<sup>48</sup>Crónica 1977: 87.

<sup>49</sup>Crónica 1978: 158.

<sup>50</sup>Crónica 1976: 124.

<sup>51</sup>Crónica 1978: 157.

<sup>52</sup>Flores 1994: 188.

tando con ello a un mayor desarrollo del conocimiento y del gusto musical del público.

El fin de la Agrupación Beethoven no significó terminar con la gestión cultural de Fernando Rosas. Con la creación de la Fundación Beethoven (1990), y desde la presidencia de la entidad, “gestiona y desarrolla actividades que promueven, difunden y potencian la actividad musical en el país, incentivando además la participación de personas y empresas en el desarrollo musical del país”, como anuncia su página web<sup>53</sup>. En este marco fundó los Conciertos de Verano de la Quinta Vergara de Viña del Mar, que a la fecha llevan 12 versiones, con una masiva asistencia de público, que refleja claramente la intención de Rosas de llegar con la música al mayor número de personas posible. Del mismo modo, por un convenio con el Consejo Nacional de la Cultura, la Fundación administra la actividad que desarrolla la Orquesta de Cámara de Chile y apoya fuertemente el proyecto de orquestas juveniles e infantiles.

Por otra parte, y en estrecho vínculo con el organismo anterior, como propulsor en la creación de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile (2001), Fernando Rosas participa como su Director Ejecutivo. En este plano, el ámbito de la gestión rebasa la producción de conciertos –aunque también los hay–, por cuanto la entidad otorga becas a niños y jóvenes, capacita a profesores y directores, asesora proyectos de orquestas juveniles e infantiles de distintas regiones del país, junto con administrar la temporada de las orquestas Sinfónica Nacional Juvenil y Estudiantil Región Metropolitana, entre otras actividades<sup>54</sup>. Cabe mencionar que actualmente hay alrededor de 140 conjuntos orquestales activos, varios en zonas de escasos recursos. De ahí la importancia social que Rosas le otorga a un programa de esta naturaleza.

#### *b. Programas de televisión*

“Música Viva”. Bajo ese título Fernando Rosas inauguró un tipo de programa fundacional en la televisión chilena, un medio tan esquivo como mezquino con la difusión de la música de concierto. No obstante, sus cualidades comunicativas le permitieron penetrarlo y ser un rostro conocido en diferentes períodos. Él mismo, evocando uno de ellos señala: “Curiosamente, aunque he empleado la mayor parte de mi vida en organizar cosas y dirigir orquestas, mi nombre se ha hecho conocido en Chile, por una circunstancia enteramente distinta, la televisión”<sup>55</sup>.

En efecto, a partir del primer programa –“Música Viva”–, emitido desde 1961, quincenalmente y por varios años a través de Canal 4 de la Universidad Católica de Valparaíso, se gestaron otros que realizó posteriormente en Canal 13 de la Universidad Católica (1966 y 1970) y en Televisión Nacional de Chile. En este último canal, entre 1970 y 1976, condujo “Música-Música”, el que hasta entonces fue emitido por el período más extenso en un programa de este tipo. En 1972 la

<sup>53</sup>www.fundacionbeethoven.com

<sup>54</sup>Peña y Guarello (Eds.) 2005: 24-25.

<sup>55</sup>Rosas 1979: snp.

*Revista Musical Chilena* informa que la mayoría de los conciertos de la primera Temporada Internacional de Conciertos del Teatro Oriente y del III Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica,

“fueron retransmitidos por las radios universitarias y por los canales de televisión a todo el país. Durante el curso del año, los conjuntos del Instituto de Música grabaron programas para el Canal Nacional, los que salieron al aire todos los días sábados, en un programa llamado “Música-Música”<sup>56</sup>.

En la década del ochenta, otros espacios musicales conducidos por Rosas fueron “Más Música”, con el cual volvió al canal de la Universidad Católica de Valparaíso, y “Música-Música”, transmitido esta vez por la frecuencia de Radio Beethoven, entre 1981 y 1990. Sin embargo, el programa que más continuidad ha alcanzado es “Música”, en el canal ARTV, el que desde 1996 hasta la actualidad sobrepasa el centenar de capítulos, repetidos además en diferentes horarios, como sucede con varios de esa red cultural. Junto a éstos —específicamente musicales— ha participado en programas más misceláneos de Canal 13, tales como “Proyecciones” (1983), “Creaciones” (1990 hasta 1993), y como invitado a distintos espacios televisivos y radiales.

Desde nuestra perspectiva, estos programas han cumplido con tres objetivos de diferente índole. Primero, junto con atraer a los amantes de la música, se convirtieron en un valioso soporte didáctico para docentes y escolares, no pocas veces desprovistos de material musical imprescindible para la labor educativa. Segundo, han sido un medio de difusión masivo del trabajo creativo e interpretativo de compositores, solistas y conjuntos nacionales y extranjeros. Tercero, por diversas razones —económicas, enfermedad, distancia, etc.— hay quienes sólo pueden acceder a la música de concierto por esta vía. A propósito del brusco término de “Música-Música”, Rosas agrega lo siguiente: “La extraordinaria gratificación para todo esto ha sido el haber constatado en repetidas ocasiones que este programa fue para muchos el único contacto con la música que han tenido en sus vidas”<sup>57</sup>.

#### 4. REGISTROS SONOROS

Si bien Fernando Rosas grabó discos desde temprano en su carrera, nos atrevemos a creer que —pese a los vaticinios de los años 60— ha privilegiado la experiencia de la música en vivo y el contacto directo con el público por sobre la música envasada. Si se establece una relación entre los numerosos conciertos ofrecidos y la producción fonográfica, esta última se ve claramente disminuida. Por otra parte, tampoco es extraña esta escasez si se considera que —por razones que aquí no alcanzamos a desarrollar— el índice histórico de producción fonográfica de música orquestal en el país es bajo<sup>58</sup>, en comparación con la de otros repertorios. Pese a lo anterior, cuenta con registros que, en ciertos casos, ya son documentos histó-

<sup>56</sup>Crónica 1973: 116.

<sup>57</sup>Rosas 1979: snp.

<sup>58</sup>Ver Vera Rivera 2000.

ricos, no sólo desde la perspectiva temporal, sino porque en ellos participaron destacados músicos fundadores solistas y de orquesta que, en ocasiones, ya no se encuentran activos o fallecieron, por contener obras “especiales”, que no se han vuelto a ejecutar, o bien por tratarse de producciones restringidas y, por lo tanto, poco conocidas.

En una apreciación general del repertorio se observa que hay un predominio de la música barroca y clásica, incluyendo registros dedicados exclusivamente a los grandes maestros. No obstante, con el paso de los años incrementó la presencia de compositores chilenos.

Los primeros discos son de la década del sesenta y corresponden a interpretaciones de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile bajo la dirección de Fernando Rosas, salvo la primera, está compartida con el Conjunto de Música Antigua. Este disco (1965)<sup>59</sup> en una de sus caras contiene la *Sinfonía N° 4* en Si bemol mayor, de T. Albinoni, y *Cuarteto* para Orquesta en Fa mayor, de C. Stamitz, y, en la otra, Intermedios de *La Pellegrina*, de Malvezzi-Cavalieri, y *Scherzi Musicali*, de C. Monteverdi, a cargo del último grupo mencionado. También son de esta época la segunda<sup>60</sup> y tercera grabación que incluye *Concierto* en La menor para oboe y orquesta, de Antonio Vivaldi, con la participación de Enrique Peña en oboe solista, *Andante* para cuerdas del compositor nacional Alfonso Leng, *Sonata* en Sol menor, Op. 2 No 6, de T. Albinoni, y *Divertimento* en Re mayor K.V. 136, de W. A. Mozart<sup>61</sup>.

*UNCTAD III (Doscientos años de música en la Catedral de Santiago de Chile)* es el título del disco editado y distribuido por Asfona en 1972<sup>62</sup>, que ubicamos entre los “especiales”. Contiene el *Te Deum Ecuménico* (Oratorio para la UNCTAD III) y el reestreno de la *Misa Chilena (sic.)* en Sol mayor, del maestro de capilla de la citada catedral (1793-1812), José Campderrós, transcrita por Samuel Claro<sup>63</sup>, musicólogo especialista en la música colonial. La primera obra se compuso especialmente para la ocasión y fue producto de una creación colectiva, recordada por el propio Fernando Rosas no sin un dejo de humor:

“El *Te Deum* fue hecho en casa y ha sido la obra más increíble de la música en Chile [...]. Los compositores fueron Guillermo Rifo, Adolfo Flores y yo, única vez en mi vida que he participado en una composición [...] , la obra duró dieciocho minutos con un rotundo éxito”.

<sup>59</sup>RCA Victor LMC-I. Lleva impresa una nota sobre la grabación informando que se efectuó “en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María y completada y compaginada en el estudio de Radio Splendid de Santiago”.

<sup>60</sup>La segunda grabación contó con Enrique Peña y Emilio Donatucci como solista en oboe y fagot, respectivamente. Cf. Rosas 1998: 54.

<sup>61</sup>VOX VB 102, distribuido en Chile por Asfona.

<sup>62</sup>Astral SVB 104. Participaron: la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, el Coro del Instituto de Música (preparado por Guido Minoletti); solistas: Patricia Brockmann y Florencia Centurión (sopranos), Carmen Luisa Letelier (contralto), Juan José Letelier (bajo), Fernando Rosas (director general). Grabación y efectos sonoros: Santiago Pacheco. Equipo técnico: Radio IEM de la Universidad de Chile; Utilería: Teatro Municipal; además de Mario Baeza: director de los coros y Fernando Rosas: dirección general. Mayores datos en Crónica 1971b: 79-81.

<sup>63</sup>Crónica 1971b: 79-81.

“Se hizo una presentación en la Catedral que estaba repleta. Este fue el *Te Deum de la UNCTAD*, quizás la única obra sinfónica de creación colectiva realizada en Chile. ¡Tenía un olor a pastiche, fenomenal!”<sup>64</sup>

No menos singular es el registro *Messiah* (1976), una de sus obras preferidas y, tal como se mencionó, en la cual se perfeccionó tempranamente en su carrera. En este caso es una grabación de circulación limitada. En su interior indica: “grabación particular. Por orden y responsabilidad del interesado”. Contiene selecciones corales del oratorio de G. F. Haendel, a cargo del Coro de Madrigalistas dirigido por Guido Minoletti, bajo la conducción de Fernando Rosas.

Desde la década del noventa y acorde a un proceso operado en el país de producción fonográfica creciente —entre otros gracias a FONDART— la Orquesta de Cámara de Chile, perteneciente a la División de Cultura del Ministerio de Educación bajo la dirección de Rosas, cuenta con discos compactos, en los cuales, además de los compositores tradicionales del repertorio universal, se incorporan obras de creadores nacionales. A modo de ejemplo, en 1993, en el disco compacto *Orquesta de Cámara de Chile*, vuelve a aparecer el *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng, junto a la *Entrada de la Reina de Saba* (del oratorio *Salomon*) de Haendel, *Gymnopedie* N° 1, de Satie, *Concierto en Re menor* para dos oboes, cuerdas y continuo P. 302, de A. Vivaldi<sup>65</sup>, y *Sinfonía* N° 29 en La mayor, de W. A. Mozart<sup>66</sup>. En otra producción de 1995, la totalidad de la música es de compositores chilenos, incluyendo a Leng, esta vez con las *Doloras* N°3 y N° 4, *Variaciones Serenas*, para orquesta de cuerdas Op. 69, de Juan Orrego Salas, *Concertante* para oboe y fagot, de Federico Heinlein<sup>67</sup>; *Passacaglia* y *Fuga* para orquesta de cuerdas, de Carlos Riesco, y *Crónicas Americanas*, para narrador y orquesta de cámara —con texto de Pablo Neruda—, de Fernando García<sup>68</sup>.

Finalmente, cabe mencionar los discos compactos dedicados a la *Novena Sinfonía* en Re menor, Op. 125, *Coral*, de L. van Beethoven; el oratorio *Joshua*, de G. F. Haendel; la *Pasión según San Juan* BWV 245 en conmemoración a los 250 años de la muerte de Johann Sebastian Bach; el registro de la gira a Europa<sup>69</sup>, a los que suman otros dos conduciendo la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil: *Requiem* de Mozart, en el primero, y *Sinfonía* N° 5 en Do menor, Op. 67, de L. van Beethoven, y *Pedro y el lobo*, cuento musical, Op. 67, de S. Prokofiev, en el segundo<sup>70</sup>.

<sup>64</sup>Rosas 1998: 54

<sup>65</sup>Sergio Marín, Jorge Galán (oboes). [www.fundacionbeethoven.com/centrocds.htm](http://www.fundacionbeethoven.com/centrocds.htm) - 21k.

<sup>66</sup>Vera Rivera 1999: 37-38.

<sup>67</sup>Guillermo Milla y Pedro Sierra como solistas en el oboe y fagot, respectivamente.

<sup>68</sup>Narrador: Pedro Sánchez.

<sup>69</sup>[www.fundacionbeethoven.com/centrocds.htm](http://www.fundacionbeethoven.com/centrocds.htm) - 21k.

<sup>70</sup>En Mozart participaron: Coro de Estudiantes, Ingeniería y Medicina de la U. Católica de Chile, Víctor Alarcón: director; solistas: María José Brañes, Mariana Ossandón, Osvaldo Navarro y Gonzalo Simonetti; y en Prokofiev: Pedro Sánchez, narrador. Cf. [www.fundacionbeethoven.com/centrocds.htm](http://www.fundacionbeethoven.com/centrocds.htm) - 21k.

### Corolario

En el transcurso de esta comunicación hemos destacado principalmente la participación de Fernando Rosas en los proyectos que consolidó y que aportaron al desarrollo de la difusión musical. Sin embargo, como artista sensible a los acontecimientos de su tiempo, también ha sido partícipe de otras instancias de significación para el país. Por ejemplo, y para mencionar sólo algunas, en reiteradas oportunidades ha colaborado en la organización de equipos de trabajo y ha presentado ponencias en seminarios sobre políticas culturales o educación, abordando temas tales como centralismo, infraestructura, implementación o financiamiento. En otros planos, con motivo de la UNCTAD III, tuvo a su cargo el programa musical inaugural y el de otros conciertos en honor de las delegaciones visitantes. Estrenó el año 1978 la cantata *Cain y Abel*<sup>71</sup>, más conocida como *Cantata de los Derechos Humanos*, encargada al compositor Alejandro Guarello, obra paradigmática por haberse interpretado durante el gobierno militar. Además, condujo las obras *Se unen la tierra y el hombre* y *Crónicas americanas*, ambas del compositor Fernando García. La primera, junto a la Orquesta Nacional Juvenil, con motivo del traslado de los restos de Pablo Neruda a Isla Negra (1992) y la segunda, con la Orquesta de Cámara de Chile, en conmemoración del centenario del poeta<sup>72</sup>.

Se puede abundar en datos sobre la presencia de Fernando Rosas en eventos de diversa índole, asociaciones musicales con personas y conjuntos o resultados de iniciativas que dan cuenta de su capacidad de producción y liderazgo. Sin embargo, a través de ellos queda en evidencia que en él se funden y se confunden las ideas con la acción y la vocación, plasmadas en una práctica musical viva y comprometida con diferentes sectores de la sociedad. Este rasgo es consecuente con su discurso y con la prolífica y sostenida gestión cultural realizada durante toda su carrera, ya sea desde el ámbito institucional o del privado.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

AHARONIÁN, CORIÚN

1998 "Al rescate de nuevas tradiciones", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 53-59.

CARRASCO, EDUARDO Y MILI RODRÍGUEZ (EDS.)

1994 *Seminario sobre la Situación de la Música Clásica en el Chile de Hoy*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Facultad de Artes de la Universidad de Chile (22 y 23 de julio).

CARRASCO, FERNANDO

1998 "Los Festivales de Música Chilena: algunas reflexiones", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), p. 76.

CORBELLA, JUANA

1999 "Coros. IV. Chile", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 4. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), pp. 42-48.

<sup>71</sup>Parra 2002: 424.

<sup>72</sup>Crónica 1993: 127 y Crónica 1994: 80.

CORRADO, OMAR

1998 "El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y reflexiones", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 59-66.

[EL MERCURIO]

1977 *Un siglo en la escena. 1900-2000*. Santiago: Empresas El Mercurio S.A.P.

FLORES, ADOLFO

1994 "La difusión radial de la música clásica", *Seminario sobre la Situación de la Música Clásica en el Chile de Hoy*. Editores: Eduardo Carrasco y Mili Rodríguez. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Facultad de Artes de la Universidad de Chile (22 y 23 de julio), pp. 187-195.

GUARELLO, ALEJANDRO Y CARMEN PEÑA (EDS.)

2003 "Visiones. 30 años de música en Chile", *Resonancias*, N° 12 (mayo), pp. 5-52.

MATTHEY, GABRIEL

1998 "Las encuestas del Festival", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 66-75.

MERINO, LUIS

1980 "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", *RMCh*, XXXIV 149-150 (enero-junio), pp. 80-105.

ORREGO SALAS, JUAN

2005 *Encuentros, Visiones y Repasos*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

PARRA MORENO, WALDO

2002 "Rosas, Fernando", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), p. 424.

PAVEZ, CLAUDIO

1994 "Situación actual de las Orquestas Juveniles en Chile", *Seminario sobre la Situación de la Música Clásica en el Chile de Hoy*. Editores: Eduardo Carrasco y Mili Rodríguez. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Facultad de Artes de la Universidad de Chile (22 y 23 de julio).

PEÑA, CARMEN Y ALEJANDRO GUARELLO (EDS.)

2005 "Coloquio: Actualidad Musical en Chile", *Resonancias*, N° 17 (noviembre), pp. 5-56.

QUEZADA ESPINOSA, CÉSAR

2001 "Orquestas. IV. Chile", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), pp. 211-212.

ROSAS, FERNANDO

1979 *Entreacto*. Santiago: Agrupación Beethoven.

1998 "El Instituto de Música de la Universidad Católica: otra perspectiva", *Resonancias*, N° 3 (noviembre), pp. 49-57.

SOLOVERA, ALIOCHA

1998 "Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia?", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 77-79.

SUBERCASEAUX, JUANA

- 1997 "El Instituto de Música de la Universidad Católica", *Resonancias*, N° 1 (noviembre), pp. 34-42.

VERA RIVERA, SANTIAGO

- 1999 "Producción fonográfica de música de concierto chilena en la década 1987-1997", *RMCh*, LIII/191 (enero-junio), pp. 16-45.  
[www.fundacionbeethoven.com](http://www.fundacionbeethoven.com)

### Crónica

- 1998 "Visita de Fernando Rosas a Israel y Europa", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), p. 92.
- 1955 "Coro de la Universidad Católica de Valparaíso", *RMCh*, X/ 49 (abril), p. 45.
- 1957 "Labor del Coro de Cámara de Valparaíso", *RMCh*, XI/ 55 (octubre-noviembre), p. 91.
- 1960 "Universidad Católica de Valparaíso crea un Departamento de Música bajo la dirección de Fernando Rosas", *RMCh*, XIV/ 70 (marzo-abril), p. 107
- 1961 "Conciertos de la Orquesta Inter-Universitaria", *RMCh*, XV/ 77 (julio-septiembre), p. 135.
- 1966 "Labor de difusión realizada por la Sociedad de Ovalle Antonio Tirado Lamas de Ovalle", *RMCh*, XX/ 95 (enero-marzo), p. 58.
- 1967a "Premio 1966 del Círculo de Críticos de Arte", *RMCh*, XXI/ 99 (enero-marzo), p. 104.
- 1967b "Gira de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile", *RMCh*, XXI/100 (abril-junio), pp. 96-97.
- 1970a "Gira por Europa de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica", *RMCh*, XXIV/110 (enero-marzo), p. 69.
- 1970b "Orquesta de Cámara de la Universidad Católica en Europa", *RMCh*, XXXIV/ 112 (julio-septiembre), p. 112.
- 1971a "Conciertos de 1971 en el Instituto de Música", *RMCh*, XXV/113-114 (enero junio), p. 66.
- 1971b "Presentación en la Iglesia Catedral de Santiago de la Misa en Sol mayor, de don José de Campderrós", *RMCh*, XXV/115-116 (julio-diciembre), pp. 79-81.
- 1972 "Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica de Chile", *RMCh*, XXVI/117 (enero-marzo), pp. 86-88.
- 1973 "Instituto de Música de la Universidad Católica", *RMCh*, XXVII/121-122 (enero-junio), pp. 115-116.
- 1974 "Gira de la Orquesta de Cámara a Brasil", *RMCh*, XXXVIII/126-127 (abril-septiembre), p. 140.
- 1976 "Agrupación Musical Beethoven", *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), pp. 123-124.
- 1977 "Agrupación Beethoven, Temporada Internacional de Conciertos 1977", *RMCh*, XXXI/138 (abril-junio) pp. 87-88.

- 1978 "Agrupación Beethoven", *RMCh*, XXXII/142-144 (abril-diciembre) pp. 157-160.
- 1993 "Conciertos sinfónicos", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), p. 127.
- 1994 "(Creación musical chilena). Otras salas y recintos", *RMCh*, LVIII/202 (julio-diciembre), p. 80.

*Discografía citada*

ORQUESTA DE CÁMARA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE (OCUC). CONJUNTO DE MÚSICA ANTIGUA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE (CMAUC)

- 1965 Tomasso Albinoni: *Sinfonía* N° 4 en Si bemol mayor. Carl Stamitz: *Cuarteto para Orquesta* en Fa mayor. OCUC, Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile. Director: Fernando Rosas. Malvezzi-Cavaliere: *Intermedios de La Pellegrina*. Claudio Monteverdi: *Scherzi Musicali*. CMA. UC, Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica. Directora: Silvia Soublette. Santiago: RCA Victor LMC 1.

ORQUESTA DE CÁMARA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

- 1969 Tomasso Albinoni: *Sonata* en Sol menor, Op. 2, No 6. Antonio Vivaldi: *Concierto* en La menor para oboe y orquesta, Enrique Peña: oboe solista. W. Amadeus Mozart: *Divertimento* en Re mayor, K.V. 136. Alfonso Leng: *Andante* para cuerdas. Orquesta de Cámara de la Universidad Católica. OCUC. Director: Fernando Rosas. Santiago: Astral VB 102. Serie Clásica.

UNCTAD III. CAMPDERRÓS, JOSÉ DE

- 1972 *Te Deum Ecuménico. Misa Chilena en Sol mayor*. Director: Fernando Rosas. Santiago: Astral SVB 104. Editado y distribuido por "Asfona".

HAENDEL, GEORG FRIEDRICH

- 1976 *Messiah*. Selección Corales de *El Mesías*. Coro de Madrigalistas dirigido por Guido Minoletti. OCUC. Director: Fernando Rosas. Santiago: Grabación particular.

ORQUESTA DE CÁMARA DE CHILE<sup>73</sup>

- [1988] *Conciertos en Europa 1998*. J. Christian Bach: *Sinfonía* en Mi bemol mayor. Blas Atehortúa: *Contraste* para violín, viola y orquesta, Jaime de la Jara, violín solista, Penelope Knuth, viola solista. Claudio Santoro: *Ponteio*. Saverio Mercadante: *Concierto* en Si bemol mayor para clarinete y orquesta, Luis Rossi, clarinete solista. Celso Garrido-Lecca: *Antaras* para doble cuarteto y contrabajo. W. Amadeus Mozart: *Sinfonía* N° 29 en La mayor, K.V. 201. Orquesta de Cámara de Chile. Director: Fernando Rosas. CD [sin sello].
- 1993 Georg Friedrich Haendel: *Entrada de la Reina de Saba* (del oratorio *Salomon*). Erik Satie: *Gymnopedie* N° 1. Antonio Vivaldi: *Concierto* en Re menor para dos oboes, cuerdas y continuo, P. 302, Sergio Marín y Jorge Galán, oboes solistas. Alfonso Leng: *Andante* para cuerdas. W. Amadeus Mozart: *Sinfonía* N° 29 en La mayor, K.V. 201. Orquesta de Cámara de Chile. Director: Fernando Rosas. CD Alerce, CDAL 0212.
- 1995 Alfonso Leng: *Doloras* N°3 y N°4. Juan Orrego Salas: *Variaciones Serenas*, Op. 69. Federico Heinlein: *Concertante* para oboe y fagot, Guillermo Milla, oboe solista, Pedro Sierra, fagot solista. Carlos Riesco: *Passacaglia y fuga*. Fernando García:

<sup>73</sup>Dependió del Ministerio de Educación y en la actualidad depende del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

*Crónicas Americanas*, Pedro Sánchez, narrador. Orquesta de Cámara de Chile. Director: Fernando Rosas. CD Alerce, CDAL 0237.

1996 Ludwig van Beethoven: *Novena Sinfonía* en Re menor, Op. 125, "Coral". Coros Crecer Cantando y del Museo de Bellas Artes, Director: Víctor Alarcón. Miryam Singer, soprano solista; Pilar Díaz, contralto solista; Alejandro Prieto, tenor solista; Patricio Méndez, barítono solista. Orquesta de Cámara de Chile. Director General: Fernando Rosas. CD grabado y producido en Chile por Radio Beethoven/ERREBE Producciones EMI.

2000 *Conmemoración 250 años de la muerte de Johann Sebastian Bach (1685-1750)*. J. S. Bach: *Pasión según San Juan*, BWV 245. Coro Bellas Artes, Director: Víctor Alarcón. Gabriela Lehmann, soprano solista; Pilar Díaz, contralto solista; Rodrigo del Pozo, tenor solista; Esteban Sepúlveda, barítono solista; Leonardo Aguilar, bajo solista. Continuo: Patricio Barría (cello), Alejandro Reyes (órgano). Orquesta de Cámara de Chile. Director General: Fernando Rosas. CD grabado y producido en Chile por Radio Beethoven/ERREBE Producciones.

#### ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL JUVENIL

1994 Ludwig van Beethoven: *Sinfonía* N° 5 en Do menor, Op. 67. Sergei Prokofiev: *Pedro y el lobo*, cuento musical, Op. 67, Pedro Sánchez, narrador. Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. Director: Fernando Rosas. CD Alerce, CDAL 0202.

2002 *Requiem* de Mozart, K.V. 626. Coro de Estudiantes de Ingeniería y Medicina de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Director: Víctor Alarcón. María José Brañes, soprano solista; Mariana Ossandón, contralto solista; Osvaldo Navarro, tenor solista; Gonzalo Simonetti, bajo solista. Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, Director General: Fernando Rosas. Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile.

## *Leni Alexander Pollack (1924-2005)\**

*por*

Raquel Bustos Valderrama  
Musicóloga, Chile  
raquel.busval@gmail.com

El estudio de Leni Alexander Pollack, considerada la compositora nacional más importante del siglo XX, expande y profundiza nuestro conocimiento del aporte de la mujer a la creación musical chilena. En el presente trabajo las entrevistas personales fueron no sólo la fuente primaria para obtener los antecedentes biográficos iniciales, sino también una oportunidad para discutir y aclarar asuntos de estética, tendencias y estilo. Sobre estas bases se analizan tres obras específicas, consideradas como demarcatorias de la evolución de sus recursos creativos. El catálogo de sus obras es una muestra vívida de la gran versatilidad de la compositora en el libre uso de los parámetros musicales, como elementos básicos generadores de toda una obra y, a la vez, en las sugerencias que hace a los instrumentistas– intérpretes o a los actores de su *hörspiel* o “teatro para escuchar”. En suma, sus composiciones y escritos académicos, a los que se agrega la difusión radial comentada de la música contemporánea en Chile y en el extranjero, confirman su calidad de representante itinerante y portavoz de la vanguardia musical del siglo XX.

**Palabras clave:** Leni Alexander, música chilena del siglo XX, compositores chilenos.

*Leni Alexander Pollack, has been considered the most important national female composer of the 20<sup>th</sup> century. The study of her musical composition has contributed to further our knowledge of women's contributions to musical creation in Chile. For the present paper, personal interviews were not only a primary source for the initial biographical information, but also an opportunity to discuss with the composer topics related to aesthetics, tendencies and style. Upon these bases, three specific works are analyzed, which are considered turning points in the evolution of her creative resources. The catalog of her work is a vivid demonstration of her versatility in the free use of musical parameters, which can be seen as basic element in the generation of complete works, as well as in the suggestions she offers to the instrumentalists –performers and to the actors of her *hörspiel* or “theater to be heard”. In summary, her compositions and her academic papers– to which we can add the music –and–her comments on contemporary music broadcasted in radio programs both in Chile and abroad– confirm her position as representative and itinerant spokesperson of the avant garde of 20<sup>th</sup> century's music.*

**Key words:** Leni Alexander, Chilean music of the 20<sup>th</sup> century, Chilean composers.

### I. VIDA

Compositora y pedagoga, nació en Breslau, actual Wroclaw, Polonia. Hija de abogado y cantante de ópera judíos, residió en Hamburgo hasta 1939 donde realizó sus estudios generales y recibió las primeras enseñanzas de piano. A los 14 años se enfrentó al problema del éxodo desde su país natal. Junto a su familia llegó a Chile el año 1939, en uno de los últimos barcos con inmigrantes llegados al país antes de la Segunda Guerra Mundial. Se estableció en la capital y obtuvo la ciudadanía chilena en 1951.

\*Los ejemplos musicales fueron dibujados por Ingrid Santelices.

Continuó sus estudios de piano con el maestro Rudy Lehmann, e inició su aprendizaje del violoncello con Hans Loewe; fue además alumna de armonía y contrapunto de Lucila Céspedes. Siguió cursos de psicología en la Universidad de Chile, perfeccionándose en el sistema Montessori, para niños discapacitados. Obtuvo su diploma en 1942. De 1949 a 1953 siguió cursos de composición, durante cinco años, con el maestro Frè Focke (1910-1989), compositor holandés radicado a la sazón en Chile, quien fuera alumno de Anton Webern<sup>1</sup>.

“Yo supe de su presencia en Chile por mi profesora [...] Lucila Céspedes [...]. Desde un comienzo ella se dio cuenta de la fuerte personalidad artística de Frè Focke [...] y me habló de él, convencida desde un principio que Focke sería el profesor adecuado para mí. En ese tiempo yo había escrito ya varias obras, sobre todo para piano, que a Lucila Céspedes le gustaron pero que encontró “extrañas” y casi incomprensibles. Habló con Frè Focke sobre mi música, quien se interesó por mis trabajos y me esperó al día siguiente [...] Me recibió muy amablemente y se sentó enseguida al piano, tocando mi música. Rápidamente tuvimos un muy buen contacto, aceptándome como alumna. Fui su primera alumna en Chile y durante cinco años Focke fue mi profesor de composición, hasta que dejé el país para ir a Francia.

Estos cinco años [...] no solamente significaron clases de composición con un maestro excepcional. Sentí que se abrían puertas, cuya existencia me eran desconocidas hasta entonces. Detrás de aquellas puertas podría descubrir una música, una manera de pensar la música y escucharla, que desde ese momento fue una revelación para mí”<sup>2</sup>.

Alexander afirmó que conoció en el año 1952, en Chile, a Pierre Boulez, quien viajara a nuestro país como director musical de la Compañía de Teatro de Jean-Louis Barrault. Boulez revisó entonces algún material de la compositora y le sugirió que, de viajar a Europa, siguiera sus estudios con Olivier Messiaen.

Becada por el gobierno francés, en 1954, continuó estudios privados de composición con René Leibowitz, y de ritmo, análisis y folclore oriental con Olivier Messiaen, en su cátedra del Conservatorio de París<sup>3</sup>. Durante este período sostuvo una breve amistad con Pierre Boulez —que se enfrió posteriormente— y conoció en Venecia al compositor y director Bruno Maderna, quien fuera posteriormente su maestro de composición. Ese mismo año se encontró en París con Luigi Nono, quien había sido alumno de Maderna. Surgió una amistad que —según ella afirmara— duró treinta y seis años. Durante este largo período hubo encuentros y desencuentros temporales, sin embargo, lograron compartir muchos momentos gratos entre Venecia y Friburgo, en los años previos al fallecimiento de Nono, en 1990<sup>4</sup>.

Al regresar a Chile, dictó una conferencia sobre “Música concreta” en el Instituto Chileno-Francés de Cultura de Santiago, actuando como portavoz de las nue-

<sup>1</sup>Para mayor información sobre Focke y su época en Chile, ver: Herrera 1999: 178-179; Aguilar 1997; Allende-Blin 1997; Becerra 1997; Lefever 1997; Maturana 1997; Matthey 1997; Max Neef 1997; Orrego-Salas 1997; Vila 1997.

<sup>2</sup>Alexander 1997: 54-55.

<sup>3</sup>Alexander 1992: 95.

<sup>4</sup>Alexander 1990: 118-119.

vas experiencias musicales de la Radiodifusión Francesa, bajo la dirección de Pierre Schaeffer<sup>5</sup>. Su disertación fue uno de los primeros contactos de los músicos chilenos —junto a la visita de Pierre Boulez de 1954— con las nuevas tendencias de la música francesa. Durante 1955 trabajó con Bruno Maderna en Venecia, y, a su regreso, realizó cursos de difusión de la música contemporánea en la Universidad de Chile e ingresó a la Asociación Nacional de Compositores.

Un viaje a Nueva York, en 1959, le permitió aceptar de Dimitri Mitropoulos, director de la Orquesta de Cámara de Nueva York, el encargo de una obra para orquesta de cámara, y la composición de la música para un grupo de solistas de ballet del Metropolitan Opera House. Surgieron así las obras *Time and Consumption* y *Soon we shall be one*, respectivamente.

Representó a Chile y Latinoamérica con la cantata *From Death to Morning* [O-15] en el Concurso Internacional de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea, 1959, y en el XXXIV Festival Anual de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, SIMC, en Colonia, 1960. La compositora participó además en los cursos internacionales de verano de música contemporánea en Darmstadt y realizó estudios de música electrónica en la Westdeutscher Rundfunk, WDR, en Colonia.

De regreso a Santiago, en 1960, realizó cursos a nivel universitario, con el propósito de dar a conocer la nueva música de Europa y Norteamérica, en especial sus posibilidades de expresión gráfica, la música aleatoria y electrónica y el teatro musical (Martínez: “Retrato de la compositora Leni Alexander”, 1991, transmitida por WDR3, Colonia, fax en español del 11 de noviembre de 1969)<sup>6</sup>. Entre 1963 y 1965 viajó invitada a diversos países de América Latina y Europa con el propósito de dar a conocer sus obras, participar en cursos sobre música contemporánea y realizar emisiones radiales sobre este mismo tópico para la Süddeutscher Rundfunk, SDR, en Stuttgart, y en el Goethe Institut de Santiago de Chile.

En 1964 escribió *Aconteceres*, una obra por encargo de Bruno Maderna para la Internationale Kammerorchester Kranichstein. En 1967 fue invitada a Cuba a presentar sus obras. Obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim en 1969, y se radicó nuevamente en París. Fue éste un período muy fructífero, en el que compuso varias obras de importancia, estrenadas por calificados conjuntos franceses y dirigidas por personalidades como Jean-Claude Cassadessus y Erhard Karkoschka. Ese mismo año la Sociedad de Conciertos Domaine Musical, establecida en París en 1954 por Pierre Boulez, le solicitó una obra, la que sería *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* [O-26].

En el campo de la docencia impartió cursos de composición y abrió un taller de improvisación para niños. Entre 1979 y 1983 realizó numerosos viajes a San Francisco, donde recibió de Paul Harris el encargo de un ballet basado en el texto de Franz Kafka *A Country Doctor*<sup>7</sup>, y dictó cursos de música contemporánea en el California College of Arts and Crafts de Oakland.

<sup>5</sup>S/A 1955b: 64.

<sup>6</sup>Ver III. Entrevistas, Martínez ca. 1991.

<sup>7</sup>Ver [O-32] del “Catálogo de las Obras Musicales de Leni Alexander Pollack”, que aparece en este mismo número de la *RMCh*.

Nuevamente en Europa, participó en conciertos en Francia, Alemania y España y colaboró con Jacques Chailley en la enciclopedia sobre la música del siglo XIX. Durante este período realizó investigaciones en el campo de la música y la psicología, cuyos resultados dio a conocer en los seminarios que impartió en Chile durante 1984 y 1986.

Entre los trabajos más importantes de esta época está el encargo de una obra por Radio France para el Festival de Música Contemporánea y Tradicional Europea, celebrado en Toulouse, en 1987. La década finalizó con una nutrida actividad de conciertos, conferencias y emisiones radiales, y con la consolidación de diversos proyectos de composiciones. Entre sus planes figuró la preparación de una cantata para el Festival de la Paz, que se realizó en Cassel<sup>8</sup>.

Sus actividades desde 1990 en adelante siguieron dentro de la tendencia permanente de dividir el año calendario en permanencias alternadas entre Chile y Europa. Destacan en los semestres nacionales los seminarios sobre obras radiofónicas en 1991, los encargos del Goethe Institut en 1992, y el Ministerio de Educación en 1994. En julio de este último año le fue conferido el galardón "Encargo de una obra musical-Charles Ives", por el Comité de Música del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Continuando con su vida itinerante, realizó diversos viajes a Colonia y París, donde presentó sus obras radiofónicas e instrumentales.

Frente a toda esta gran actividad desarrollada por la compositora, se debe destacar la importante labor de difusión de la música chilena contemporánea en centros europeos. De gran importancia es el ciclo de programas que preparó para la WDR de Colonia sobre los compositores Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Acario Cotapos, además del folclore chileno y la música mapuche.

## II. OBRA CREATIVA

Su catálogo de obras comprende música sinfónica, de cámara, cantatas, lieder, música para ballet, teatro de mimos, música incidental para cine y el *hörspiel* o "teatro para escuchar". La obra más temprana, de 1949, es *6 Lieder*, para barítono y piano [O-2]. Comenzó sus trabajos sinfónicos en 1950 con *3 Lieder*, para mezzosoprano y orquesta [O-4]. En 1952 terminó *5 Epigramas*, para orquesta [O-8], estrenadas ese mismo año en el III Festival de Música Chilena.

En un concierto de noviembre de 1953, de la Asociación Nacional de Compositores, se realizó el denominado "estreno absoluto" de *Impressions*, para voz y piano [O-9], sobre un texto de Oscar Wilde, interpretadas por la soprano Clara Oyuela acompañada al piano por Frè Focke<sup>9</sup>. En 1954 compuso *Tres cantos líricos*, para mezzosoprano y piano [O-11], sobre textos de Rilke, estrenados al año siguiente por Ria y Frè Focke<sup>10</sup>.

<sup>8</sup>S/A 1990: C 15.

<sup>9</sup>Torres 1988: 61.

<sup>10</sup>Aguilar 1955: 53.

Su primer cuarteto se denominó inicialmente *Cuarteto para cuerdas 1957* [O-13], estrenado en Santiago en julio de 1958, por el Cuarteto Santiago, en Florencia en mayo de 1962 y en Roma en septiembre del mismo año, por el cuarteto Vita Musicale Contemporanea. Con posterioridad a una revisión, la compositora modificó su título a *Cuarteto de cuerdas*.

El *Divertimento rítmico*, para orquesta [O-12], compuesto en 1956, fue estrenado en 1958 en el VI Festival de Música Chilena, por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah. Una obra trascendente en su catálogo es la cantata, ya mencionada, *From Death to Morning (De la muerte a la mañana)* [O-15], de 1958. Alexander fue el único compositor de Centro y Sudamérica seleccionado por el Concurso Internacional de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea a cargo de un jurado presidido por Francesco Malipiero, entre los que destacaban Luigi Dallapiccola y Goffredo Petrassi<sup>11</sup>. Esta misma obra fue también elegida por un jurado internacional, en 1960, para ser ejecutada en el XXXIV Festival Anual de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, realizado en Colonia. El programa del Festival incluyó obras “de autores contemporáneos, entre los más avanzados en el campo de las nuevas corrientes musicales...”<sup>12</sup>.

El año 1959 creó en Santiago *Time and Consumation. Concierto de cámara* [O-17], obra estrenada en el segundo concierto sinfónico de selección, del VII Festival de Música Chilena, en diciembre de 1960, por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Jacques Bodmer. En 1962 escribió, para la Orquesta Nacional de Buenos Aires, la obra *Equinoccio*, para orquesta sinfónica [O-19], estrenada en el Teatro Colón, bajo la dirección de Bodmer, en 1962. En Santiago fue presentada en 1966 por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Juan Pablo Izquierdo.

La pianista chilena Mariana Grisar estrenó en 1964 *Mandala* [O-20], para piano, en los Conciertos de Cámara –fuera de concurso– del IX Festival de Música Chilena<sup>13</sup>. La obra *Tessimenti* [O-22], 1964, para voz y conjunto instrumental, basada en un extracto del *Diario filosófico* de Leonardo Da Vinci, figura entre las veintiuna obras –de un total de cuarenta y siete– seleccionadas por un jurado para participar en el IX Festival Bienal de Música Chilena, Obras de Cámara<sup>14</sup>. Por su parte, *Adras*, para dos pianos, fue seleccionada para ser estrenada en 1968, en el XI Festival Bienal de Música Chilena<sup>15</sup>.

Aun cuando media un lapso de diecisiete años entre ambos, los *Aulicios: Aulicio*, para orquesta [O-25], 1968, y *Aulicio II* [O-35], 1985, para orquesta, apoyado por recitación, recursos electrónicos y medios audiovisuales, eran considerados por la creadora como dos hitos importantes dentro de sus trabajos.

El encargo, ya mencionado, del Domaine Musical, dio origen a la obra *Par quoi? A quoi? Pour quoi?*, para mezzosoprano y voces habladas de niños, nueve instrumentos y sonidos electrónicos [O-26], estrenada en la Bienal de Zagreb, en

<sup>11</sup>S/A 1959: 138.

<sup>12</sup>S/A 1960: 101.

<sup>13</sup>S/A 1964b: 86-87.

<sup>14</sup>S/A 1964a: 162.

<sup>15</sup>S/A 1968: 110.

mayo de 1971, el mismo año de su composición. La solicitud de Radio France, señalada anteriormente, generó, entre 1985 y 1986, *Est-ce donc si doux cette vie?...* [O-36], ejecutada en el Festival de Música Contemporánea y Tradicional Europea, en Toulouse. La obra mezcló instrumentos y textos medievales del sur de Francia –de la antigua región de Occitania– de los siglos X y XI con instrumentos clásicos tales como clarinete, saxo alto, contrabajo y arpa. En 1989, por encargo del organista Gerd Zacher y el Festival “Música en el Exilio” de Essen, escribió *Schigan* [O-38], estrenada el mismo año. En 1994 presentó su obra para flauta en Sol y piano, *Paisajes – Memorias* [O-45].

Una consideración especial merece el trabajo realizado por la compositora en lo que se ha denominado *Hörspiel* o teatro para escuchar. Las razones y el camino recorrido por Alexander para acceder al radioteatro aparecen clarificados en una entrevista publicada en la revista *Humboldt*, donde expresa que su obra de 1971 *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* [O-26] fue una “especie” de radioteatro al integrar a un argumento las partes musicales de la cantante y la orquesta de cámara, música electrónica y voces de niños<sup>16</sup>.

El argumento surgió de la triste experiencia escolar de un grupo de niños –entre ellos su hijo– y la dura represión y autoridad ejercida por su profesora. La cantante representa el poder omnímodo; los niños, con quienes entra en controversia, la libertad. Se produce entonces un malentendido fonético-semántico basado en palabras que comienzan con p o q: “quoi? –quoi?– pour quoi?”, preguntan los niños, “il faut dire pas de quoi!”, se debe decir ¡por favor!, responde autoritariamente la maestra; los niños dicen “pour rire”, para reírse, y la profesora asevera “pourri!”, ¡podrido!; al final ellos exclaman “lâche”, cobarde, y la profesora sólo puede responder “laissez!”, ¡déjenme! [en paz]. El diálogo termina con las palabras “poussière”, polvo, y “pourrisoir!”, lugar de podredumbre, expresadas por la maestra con el trasfondo de las risas triunfantes de los niños, que no se han dejado amedrentar.

Aceptó, posteriormente, la sugerencia de su amigo John Cage de escribir esta obra definitivamente como radioteatro; inició entonces su proyecto que contó, además, con la aprobación de Klaus Schöning, director de la sección Radioteatro en Colonia. Creó así su primer radioteatro, una forma literario-musical que sólo se hace en Alemania... un teatro que –cerrando los ojos– permite ver la acción delante de uno<sup>17</sup>. Este *Hörspiel* se llamó *Das Leben ist Kürzer als ein Wintertag* [O-41], estrenado en Colonia, fue presentado en Chile, en junio de 1990, por el Goethe Institut dentro del ciclo “El solitario: Georg Elser, el hombre que quiso matar a Hitler”. El drama está basado en sus propias vivencias, las de Disha –como la llamaba cariñosamente su padrastro– una pequeña judía que sufrió los horrores del fascismo y la persecución del nacionalsocialismo. La compositora expresó que en la obra, de pronto, se unió lo sucedido en Chile treinta y cinco años después... cuando surgió la dictadura en Latinoamérica y se renovaron los recuerdos...

<sup>16</sup>Ver Martínez 1996.

<sup>17</sup>Martínez 1996: 30.

Musicalmente recoge diversas partes de trabajos anteriores como: *Par quoi? A quoi? Pour quoi?;... ils se sont perdus dans l'espace étoilé...*, música judía y canciones chilenas, fundidos en una obra que denominó, según una frase expresada por un obrero de la India,... la vida es más corta que un día de invierno... y que había leído –hacía mucho tiempo– en un diario francés<sup>18</sup>. En ella tiene un lugar importante el *shofar*, antigua trompeta de cuerno, usada en los ritos de las sinagogas judías, que –según sus palabras– representaba un poco la conciencia de su pueblo.

Más allá de una raza –opinó su autora– implicaba algo ser judío y es eso lo que se recordaba<sup>19</sup>. La transmisión en Alemania fue un éxito; esta circunstancia hizo que los encargados de la programación le solicitaran una nueva creación. Nació así en 1990 el *Hörspiel* titulado *Poner en cuestión (gentes que luchan, que sueñan, que vuelan)* [O-42]. Fue estrenado en el Goethe Institut de Santiago en octubre de 1991.

“El tema que se muestra es cómo el ser humano trata de vivir con su conciencia; con las cosas que ha hecho y con las que no se ha atrevido a hacer. También hago paralelos. Hay un muchacho que tuvo que decir los nombres de los amigos de sus padres y eso le acarreó sentimientos de culpa muy profundos. Después están las mujeres que fueron testigo de los entierros clandestinos, que guardaron el secreto y que sufrieron el saber y no poder decir”<sup>20</sup>.

En 1990 finalizó para la Westdeutscher Rundfunk de Colonia la composición de la música para la obra de Jules Renard *Poil de Carotte* [O-40]. En 1993 la *RMCh* señala que Leni Alexander, en su última estada en Europa, en el período entre agosto de 1992 y enero de 1993, “realizó la música para la novela de Jules Renard”<sup>21</sup>. En esa misma Radio presentó un programa sobre la música urbana en Chile, después de la dictadura, y sobre los exiliados chilenos que regresaron al país. En la Volkshochschule de Bochum se transmitió el *hörspiel* [O-41]: *Das Leben ist Kürzer als ein Wintertag. (La vida es más breve que un día de invierno)*<sup>22</sup>.

El teatro para escuchar *Chacabuco, ciudades fantasmas* [O-43] fue un expreso pedido del Goethe Institut para el ciclo “Reflexiones sobre Chacabuco”, presentado en 1993. El argumento se refiere a la legendaria visita de Caruso a Iquique, pasando por Sarah Bernhardt, hasta llegar a los intelectuales relegados que estuvieron en ese aislado territorio nortino después del golpe militar de 1973. Los elementos utilizados son: música del norte chileno, trozos de la obra *Campo minado* del compositor Guillermo Rifo, versos del poema *Los hombres del nitrato*, de Pablo Neruda, algunas estrofas del *Fausto*, de Goethe y la grabación original de la despedida que se hizo en Chacabuco a cuarenta y cinco personas liberadas. Junto a ello la compositora entrevistó a un anciano minero y a un ex prisionero de ese campo de concentración<sup>23</sup>.

<sup>18</sup>Martínez 1996: 30.

<sup>19</sup>S/A 1990: C15.

<sup>20</sup>S/A 1991a: C14. La publicación traduce *kürzer* como corta.

<sup>21</sup>S/A 1993a: 135.

<sup>22</sup>S/A 1993a: 135.

<sup>23</sup>S/A 1993b: C 15; s/a 1994a: 130-131.

La Radio de la Universidad de Chile transmitió en 1994 *Balagan* [O-44], palabra hebrea que significa “caos”. La obra es para seis instrumentos y voces y relata la historia de un médico que en 1966 descubrió en un hospital de Nueva York a ochenta supervivientes de una extraña enfermedad cerebral, la que entre 1917 y 1926 aniquiló a más de cinco millones de personas en Europa. Es probable que la fecha de término de esta obra fuera enero de 1993<sup>24</sup>.

Para la Radio de Colonia creó en 1995 un nuevo radioteatro, *Der Schlaf*, para siete actores [O-46]. La protagonista es Melina, una mujer que cada mañana se siente aliviada porque la noche ha terminado. Las dificultades y placeres del dormir proveen el material esencial. Para escribirlo, la autora debió estudiar literatura y algunas tradiciones de las comunidades balcánicas que, al enterrar sus muertos, desean que la tierra que caiga sobre sus cuerpos sea liviana para “tener un buen dormir”. Sentía que en el dormir había algo misterioso, donde estaba presente la sombra del alma y la cábala judía que piensa que durante ese trance el alma se va de viaje<sup>25</sup>. Fue estrenada mundialmente el 2 de febrero de 1996 en la Radio de Colonia y retransmitida el 11 de febrero del mismo año<sup>26</sup>.

En enero de 1996, en la Grosse Haus der Städtischen Bühnen, se realizó el estreno mundial de *Aulicio* [O-25] en Münster, ejecutada por la Orquesta Sinfónica del Estado de Münster dirigida por Lothar Königs<sup>27</sup>. Gracias al apoyo del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART, editó en 2000 dos CD bajo el nombre de *Jezira*, donde compiló grabaciones en vivo de obras desde 1957 a 1997<sup>28</sup>.

Este trabajo constituyó uno de los últimos de la compositora. Falleció el 7 de agosto de 2005 en Santiago. Su nota necrológica nos revela que su nombre original era Helene<sup>29</sup>. Fue miembro en dos períodos del Directorio de la Asociación Nacional de Compositores (1957-1959 y 1965-1968), entidad a la que ingresó ca. 1953<sup>30</sup>. Perteneció además a la SACEM: Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique.

### III. ESTÉTICA, TENDENCIAS Y ESTILO EN LA OBRA DE LENI ALEXANDER

Según Alexander, un análisis válido de su obra requería de una abstracción absoluta de todo nexo con otros compositores puesto que, si bien indefectiblemente participaba de algunos principios generales comunes, cada compositor tomaba los diversos parámetros y los “modulaba” a su manera. Sin duda que en algún momento podía haber coincidencias o puntos en común, pero ello era sólo casual o inconsciente. Por lo demás, aconsejaba, en todas sus entrevistas, que la revisión debía hacerse utilizando criterios analíticos contemporáneos destruyendo, entre otros, algunos de los siguientes mitos.

<sup>24</sup>S/A 1993a: 135.

<sup>25</sup>S/A 1995a: E 16

<sup>26</sup>S/A 1996: 92.

<sup>27</sup>S/A 1996: 92.

<sup>28</sup>Carrère 2001: 109-110.

<sup>29</sup>S/A 2005: 10.

<sup>30</sup>Torres 1988: 26.

1. Su profesor Focke no tenía nada que ver con lo dodecafónico. En el Chile de los años cincuenta todo lo contemporáneo se asociaba erróneamente con esa técnica. El registro histórico de su trabajo como maestro en tal sentido había sido un malentendido, una más de las “falacias” escritas en torno a él. Focke era un compositor atonal.
2. Rogaba no vincularla con la técnica de los doce sonidos, puesto que no era una compositora dodecafónica. Por algo había renunciado a Leibowitz y Darmstadt.
3. En sus obras no se debía hablar de consonancias, disonancias e intervalos con infinidad de especificaciones. Los términos pertenecían más bien a referentes, no contemplados en sus trabajos. Aceptó que –como alternativa– podía ser más adecuado señalar que había una utilización de los armónicos más alejados del sonido fundamental, si es que éste era identificable.
4. Consideraba que el arte siempre tenía un sello indeleble e inevitable, la idea básica, generada de la situación política, el ambiente, las circunstancias personales incorporadas en la mente, espíritu y... en la vida. Encontraba terrible ocultar la influencia de la vida.
5. La música –además de las cosas intrínsecamente importantes– tenía un sentido, un momento en el tiempo y el espacio. La petición del Domaine Musical y sus experiencias dieron como resultado la obra *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* [O-26]. Un sueño y tener a su disposición dos pianos dio origen a *Adras* [O-24]. Un encargo de Radio France para el Festival de Música Contemporánea y Tradicional Europea, que tenía como base los instrumentos de la Occitania, fueron el estímulo para escribir una obra para instrumentos clásicos combinados con instrumentos de los trovadores, *Est-ce donc si d'aux cette vie?* [O-36]. El año 1981 los grabados de Goya con sus expresiones tan fuertes –eternamente válidas– procuraron el material básico para *Los disparates* [O-34]. Disponer o no de recursos determinó que sus “teatros para escuchar” usaran su propia música previamente compuesta y la de otros creadores.
6. El compositor no debía amarrarse al intérprete, sino estimularlo a colaborar e intervenir en el material entregado. Ello implicaba que él –el intérprete– debía saber que su versión era única e irreplicable. *Maramoh* [O-27], por ejemplo, dejaba en libertad al músico-intérprete para elegir un personaje específico y ser autónomo para decidir su intervención. En Stuttgart, por ejemplo, el pianista no continuó con su participación porque no le agradó el carácter del rol elegido.
7. Para Alexander, la ejecución musical de un trabajo era un instante fugaz, sin fijación temporal, personas diferentes –compositor e intérpretes– unidas por un fin común y que, se esperaba, reaccionaran de manera similar frente a la alternativa musical ofrecida; sin embargo, avanzando, se podían profundizar las diferencias y separar los caminos... o bien establecer acuerdos, transar y compartir.

8. Estimó –por último– que toda obra era una suma de circunstancias internas y externas, todo debía ser esencialmente reflejado por el documento sonoro.

Atendiendo a su ancestro judío-alemán, su formación con diversos maestros del cenáculo europeo y su contacto semestral permanente con el viejo mundo, resulta aun hoy absolutamente válida la apreciación de Roberto Falabella, quien aseverara que, por razones de origen y cultura, Leni Alexander era la más europea de los músicos chilenos<sup>31</sup>. Sin embargo, los años de permanencia en el país –enclave familiar de sus descendientes– le dieron a su trabajo una fisonomía particular.

Miguel Aguilar, en 1954, opinó que la música de *Cinco epigramas* para orquesta [O-8] –en la línea de Alban Berg– no se entregaba con facilidad porque aparecía ultraconcentrada en formas brevísimas, dinámicas unas, expresivas otras, y en cuya orquestación, en especial en una primera audición, se apreciaba sólo un caos sonoro<sup>32</sup>. Este compositor escribía al año siguiente que el manejo del lied era en Alexander “de gran belleza expresiva y finura de lenguaje” y que su armonía, como obra primeriza y transitoria, no tenía el atractivo de los *Epigramas para orquesta* [O-8] [sic]<sup>33</sup>.

Roberto Falabella escribía que, por su formación cultural europea, no se podía encasillar a Alexander dentro de los compositores americanos. No obstante, dentro de un atonalismo libre muy practicado por su maestro Focke, había sabido captar algunos rasgos –un tanto periféricos– de nuestra cultura, especialmente en el aspecto rítmico<sup>34</sup>.

El comentario de Federico Heinlein sobre el *Cuarteto 1957* [O-13] la ubicaba decididamente entre los compositores dodecafónicos y, juntos con hallar una falla o incertidumbre en la organización sonora, el compositor y crítico era lapidario al referirse al manejo de la instrumentación. Decía: “En general, toma poco en cuenta las particularidades de los instrumentos. Ello, junto con la excesiva fragmentación del discurso, constituye un escollo considerable para los ejecutantes...”<sup>35</sup>.

La apreciación de Falabella es más certera y acorde con los principios generales que moldearon el proceso creativo de Alexander. Sin embargo, no se puede desconocer que el *Cuarteto* es una obra dodecafónica.

El análisis de la obra de Leni Alexander debe entonces enfrentarse –hasta donde es posible– con una metodología desvinculada de los criterios académicos y teóricos de gran parte de los tratados del siglo XX, que obligan a tener como marco de referencia ciertos parámetros preestablecidos y contrastar con ellos los recursos permanentes, similares, afines o distintos de una obra específica.

Durante su juventud sintió una gran admiración por *El pájaro de fuego*, de Stravinsky. Asimismo, rememoraba que la mayor influencia la tuvo inicialmente

<sup>31</sup>Bustos. Entrevista 1995a.

<sup>32</sup>Aguilar 1954: 72.

<sup>33</sup>Aguilar 1955: 53.

<sup>34</sup>Falabella 1958b: 90.

<sup>35</sup>S/A 1958: 132.

de Alban Berg, en especial del *Wozzeck*, que fue probablemente el primer trabajo de vanguardia que conoció a través de Focke.

“En primer lugar, Focke empezó a familiarizarme con la música serial, cuya técnica aprendió con Webern [...]. Me dio a conocer las obras de Schoenberg, Anton Webern y sobre todo la música de Alban Berg, su ópera *Wozzeck*, que él amaba sobremanera [...]. Más tarde analizamos *Pelleas et Melisande*, de Debussy [...]. Y el final de este camino hacia el pasado fue *Die Winterreise*, de Schubert, quizás una de las obras que más la emocionaron. ¿Por qué ese viaje hacia ‘atrás’ en la historia musical? Porque, como explicó él, de esta manera se comprende mejor la música contemporánea, volviendo a sus ‘orígenes’, a la transición de la música tonal a la serial y atonal, solamente así se pueden entender los detalles de los cuales surge una composición, como también el rol semántico que constituye la obra”<sup>36</sup>.

Reafirmó no haber caído bajo la influencia de la Escuela de Darmstadt, ya que su método riguroso de trabajo, en que la técnica estaba por sobre la creatividad musical, no fue nunca de su agrado.

Quizás si la objeción absoluta –y con algo de fastidio– por el sistema de doce sonidos schoenbergiano estaba vinculada al rechazo del elitismo social e intelectual formulado por el compositor. Según Alexander, era imposible lograr que la idea básica de una obra no fuera perturbada por los acontecimientos. Por ejemplo, el mismo compositor reflejó la vida en su ópera bíblica, compuesta intermitentemente, *Moses und Aron*, estrenada después de su muerte, y en la cantata *El sobreviviente de Varsovia*. Opinaba: “Schoenberg como teórico fue maravilloso, como compositor no llegó a expresar sus ideas y tal como Aaron, que podía pensar pero no hablar, él podía pensar pero no componer”<sup>37</sup>.

Llegó así a Messiaen, maestro vinculado de manera ejemplar con sus alumnos, que respetaba las diferentes formas de pensar, independientemente de cuán diferentes fueran de la suya. Este aire liberador y renovador de Messiaen fue muy bien recibido y asimilado por la creadora<sup>38</sup>.

Maderna tuvo en su tiempo una decidida influencia a través de su enseñanza en diálogos directos, donde se satisfacían todas las interrogantes surgidas:

“Con Maderna aprendí mediante conversaciones[...] respecto de una partitura de él, de otros compositores e incluso también mías. Mostraba cómo un acorde se podía presentar mejor de lo que estaba escrito, las posibilidades de realización de una idea[...] eso aprendí básicamente, sobre todo con él[...]. En estas conversaciones recibí más enseñanzas que en largos años de estudio ordenados con un profesor”<sup>39</sup>.

“Según Maderna, cada compositor debía inventar su sistema de trabajo y utilizarlo. Para crear utilicé el recurso básico denominado ‘la maquinita’. [...] Maderna me dio la idea[...] no la usé como él sino que la amplié, esto daba un

<sup>36</sup>Alexander 1997: 54.

<sup>37</sup>Terwissen. Entrevista. 1987.

<sup>38</sup>Boulez 1984: 471-476. Ver, además, Alexander 1992; Letelier 1992; Riesco 1992; Torres 1992.

<sup>39</sup>Martínez. Entrevista ca. 1991.

material inmenso para trabajar, incluso hoy día lo hago. Esta 'maquinita' está basada en el 'cuadrado mágico'. En uno de los autorretratos de Durero tiene en la mano un papel con una combinación de tres números, ancestralmente conectada con la cábala de la tradición judía.

Yo empleé la misma fórmula pero con doce números, lo que resulta más complejo, ningún número se repite y cada número corresponde a un sonido. Entonces nada se repite vertical u horizontalmente. Eso lo tomé como base porque así se pueden sacar los acordes más lindos porque es siempre 12 x 12. Este sistema lo empleé desde *Tessimenti* [O-22] pero ahora lo enriquecí. Hay obras donde no lo empleo. Este es un material que no se agota jamás, combinar números y transformarlos en sonidos. La idea del cuadrado mágico es más importante que la idea de la serie, este cuadrado contiene una serie, cada nota de las doce es distinta, parece serie pero no se usa serialmente"<sup>40</sup>.

"Siempre uso bloques sonoros, que son contraídos vertical u horizontalmente y que pueden tener un material inmenso que corresponde al pensamiento de la obra y al pensamiento sobre el tema que es la base de una composición"<sup>41</sup>.

Una obra seleccionada para una revisión integral fue el *Divertimento rítmico* [O-12], 1956, en razón de la trascendencia que tuvo al ser comunicada por primera vez a un auditorio en los VI Festivales de Música Chilena. Según Alexander el impacto fue al estilo de *Le Marteaux sans Maître* de Boulez<sup>42</sup>. En este Festival participaron, entre otras, la *Sinfonía N° 2* (De Profundis), de Gustavo Becerra, y los *Estudios emocionales*, de Roberto Falabella. Según Cirilo Vila –presente en el concierto– por primera vez el público chileno sintió que algo sucedía en la música nacional, que había en estas obras un lenguaje vanguardista<sup>43</sup>. Su revisión permitirá, por una parte, entender el concepto de "vanguardia" en los años 50 y, por otra, justipreciar el ¡bravo madam! y el fuerte apretón de manos de Messiaen, cuando Alexander le solicitara su opinión sobre la obra. La compositora expresó: "eso lo encontré tan lindo, me emocionó mucho[...] lo cuento no para echarme flores"<sup>44</sup>, sino porque fue importante"<sup>45</sup>. El *Divertimento rítmico* fue escrito con posterioridad al viaje a Europa y después de su trabajo con Messiaen y Maderna.

No hay duda que la liberación propugnada por Messiaen influyó en Alexander. Es una obra directa, menos especulativa que las anteriores, como el *Cuarteto* [O-13], por ejemplo. En su estreno cautivó a su audiencia que sintió gran afinidad con el juego rítmico cercano a Stravinsky y Varèse. Pese a no poder abstraerse de su nexa con el ritmo bartokiano, la compositora no admitió esta semejanza puesto que en esa época –aseveró– se preocupaba muy poco de Bartók<sup>46</sup>.

<sup>40</sup>Bustos. Entrevista 1996.

<sup>41</sup>Terwissen. Entrevista 1987.

<sup>42</sup>Bustos. Entrevista 1996.

<sup>43</sup>Bustos. Entrevista 1995a.

<sup>44</sup>Esta expresión significa "autoelogiarme".

<sup>45</sup>Bustos. Entrevista 1996.

<sup>46</sup>Bustos. Entrevista 1996.

La obra es para instrumentos de viento desde el piccolo a la tuba y un importante grupo de percusión, entre los que destacan por su fuerza y presencia incisiva la *cassa chiara* y la *gran cassa*. Se incorporan, además, el piano –de escasa identificación sonora–, violines I y II, viola, violoncello y contrabajo.

Como su nombre lo indica, el ritmo “en divertimento” es el parámetro preponderante. El propósito básico de la obra es crear a partir de él una masa sonora, mayoritariamente percusiva de *episodios* diferenciados por una amplia gama de recursos, que detallamos, y que configuran la siguiente estructura:

- A Primer episodio: A, cc. 1 al 23  
Segundo episodio: B, cc. 24-72  
Tercer episodio: A', cc. 73-104
- B Cuarto episodio: C, cc. 105-128  
Quinto episodio: D, cc. 129- 196
- A' Sexto episodio: B' + A', cc. 197-260

Los doce primeros compases, introducción, presentan las principales combinaciones rítmicas y una propuesta interválica de cuartas aumentadas, muy recurrentes y absolutamente identificables en forma auditiva en el transcurso de la obra.

Este primer episodio se caracteriza por el trabajo de la percusión; la *gran cassa* y la *cassa chiara* presentan –a partir de la unidad corchea– una polirritmia creciente o decreciente con una relativa diversidad de cambios métricos, disminuciones rítmicas, acentuaciones en mutación constante y sorprendentes cambios dinámicos.

El piano, sin poseer una sonoridad fundamental, presenta un trabajo de tresillos de semicorcheas en ámbitos melódicos simultáneos de novena menor descendente, mano derecha, y quinta aumentada, mano izquierda en movimiento contrario, la que, a partir del c. 21 se transforman en intervalos armónicos que se diluyen en un glissando ascendente hacia una novena de los sonidos externos. (Ver ejemplo N° 1)\*.

La figura descrita vuelve a repetirse abreviada y en forma alternada en los dos sistemas entre los cc. 78 y 84, del tercer episodio, A'. La interválica melódica cambia al color del violoncello y el contrabajo en el quinto episodio, cc-154-159, D, para regresar al piano, repitiendo los dos compases iniciales de su presentación en este mismo episodio, entre los cc. 161 y 163, D, variando la resolución del glissando ascendente hacia la sonoridad de tercera aumentada.

En el sexto episodio, B' + A', de regresión al material inicial, hay una repetición textual de los cc. 13-23 entre los cc. 240- 250 y una última reiteración abreviada y en extinción de los intervalos armónicos hasta la coda final.

En el segundo episodio, la flauta y el *piccolo*, utilizando variantes rítmicas ya propuestas en el primer episodio por la percusión, entregan una polifonía de terceras y semitonos, cc. 24-27, que se repite con variantes rítmicas –síncopas– para descender en imitación a las maderas y luego a la sonoridad de los cornos en Fa y el violoncello, que mantienen una fuerte tensión rítmica hasta desembocar en el c. 40. (Ver ejemplo N° 2).

\*Los ejemplos musicales fueron dibujados por Ingrid Santelices.

The image displays two systems of a musical score for an orchestra. The first system, labeled with a circled '12', includes staves for Trombones 1 and 2, Trumpets, Percussion, Cymbals, Snare Drum, Bass Drum, and Tuba. The second system, labeled with a circled '13', includes staves for Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *mf* and *ff* are present. The percussion part includes specific instructions: "Percussion" and "Pulsaciones". The string parts (Violins, Viola, Cello/Double Bass) feature sustained notes with slurs and dynamic markings like *mf* and *pp*.

Ejemplo N° 1. *Divertimento rítmico* para orquesta [O-12], cc.13-23.

Ejemplo N° 2. *Divertimento rítmico* para orquesta [O-12], cc. 24-27.

Se inicia aquí un interesante trabajo métrico, dinámico y timbrístico en las cuerdas que, manteniendo el motivo melódico inicial del episodio, entran simultáneamente en un esquema rítmico *molto animato*, que repite el descenso timbrístico desde las cuerdas altas a las más graves en un *calando* del violoncello y un *ritardando* de fagot y contrafagot, realizado rítmicamente en tresillos de corcheas en 4/8 y tres corcheas simples en movimiento contrario, aumentación rítmica y disminución melódica, una clara reminiscencia del esquema propuesto por el piano, detallado anteriormente. Esta parte prepara el motivo melódico que expone el corno inglés. (Ver ejemplo N° 3).

Ejemplo N° 3. *Divertimento rítmico* para orquesta [O-12], cc. 58-62.

En el c. 63 reaparece en las maderas, la primera variante rítmica en síncope del c. 28, segundo episodio, *crescendo y accelerando*, en un cambio colorístico a los violines hasta el c. 71.

A partir del c. 72 se suceden dos situaciones interesantes, la *gran cassa* vuelve a las reiteraciones rítmicas dentro de una textura muy clara, para desembocar en el ya mencionado segmento del piano, cc. 78-86, donde el fagot, repite el motivo

melódico del *piccolo* de los compases 24-27. Igualmente, estos compases son el comienzo del tercer episodio, una verdadera introducción a la “marcha fúnebre”, que rememora los 12 compases introductorios del primer episodio, compuesto de un segmento imitativo que va acompañado en el violoncello y el contrabajo por la interválica armónico-melódica, propuesta por el piano, en el primer episodio. Entre los cc. 91-104 hay un interesante trabajo polirrítmico y segmentos melódicos imitativos entre la trompeta, el corno inglés y el fagot 1.

La marcha fúnebre, desde el c. 105, se caracteriza por un esquema rítmico repetido y una armonía de disonancias desde la cuarta que se van ampliando progresivamente. Posee esta sección un interludio timbrístico, cc. 117-119. La marcha reaparece progresivamente in crescendo hasta un *martellando* bajo un pedal estridente del *piccolo* y la flauta. (Ver ejemplo N° 4).

El quinto episodio, c. 129, se inicia con una semifrase descendente del violín, de semitono y tercera, reforzada por las cuerdas medias a intervalos de quinta, cuarta justa, cuarta aumentada, cuarta justa, a la manera de antecedente, que contestan melódicamente los cornos en Fa. Simultáneamente se reformula el descenso de semitono y, tercera menor, que es contestada armónicamente por el violoncello y el contrabajo. Este juego de imitaciones melódicas caracteriza todo el episodio, además de la diluida participación del piano, ya mencionada. Es un episodio visual y auditivamente más simple y tranquilo. (Ver ejemplo N° 5).

El sexto episodio: cc. 197-260 está estructurado de la siguiente manera:

cc. 197-203 correspondencia cc. 30-36, segundo episodio B.

cc. 204-227, correspondencia cc. 42-47, cc. 56-72 + 73a, segundo episodio B.

cc. 228-251, correspondencia cc. 1-23 +21a, primer episodio A.

Extinción final, coda, cc. 252-260, reminiscencias cc. 18-21, primer episodio A.

Revisando la partitura en nuestro poder, parece una incongruencia la irrupción del c. 30 del segundo episodio. Estimamos que si bien la compaginación está correcta faltarían compases vitales de enlace o bien que el material precedente anticipara, a la manera de los compases iniciales, el ambiente necesario para este retorno. Reconocemos que la partitura y grabación utilizadas para este estudio fueron objetadas por la compositora. Se negaba a aceptar las intervenciones introducidas a la partitura original. No hay duda que la opinión de sus colegas y el público de los afamados Festivales de Música Chilena coinciden ampliamente con las siguientes palabras de la creadora: “mis obras son las primeras de música contemporánea verdadera en los años cincuenta”<sup>47</sup>.

*Tessimenti* [O-22] (1964) es una cantata para soprano, contralto y conjunto instrumental sobre un texto basado en extractos del *Diario de vida*, de Leonardo da Vinci, como señala la partitura. De esta partitura se copió el texto utilizado y la versión que de él hiciera su autora, pese a reconocer algunas discrepancias verbales y posibles errores de transcripción, como por ejemplo, en el importante y significativo vocablo “more” que debe ser “muore”.

<sup>47</sup>Martínez 1996: 30.

100 *Tanto e tranquilo - un poco pesante*

(continúa ejemplo 4)

The image shows a page of a musical score for 'Divertimento rítmico para orquesta'. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is atonal and features complex rhythmic patterns and textures. The score is divided into measures, and there are various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo N° 4. *Divertimento rítmico* para orquesta [O-12], cc. 105-119.

La palabra *Tessimenti* quiere decir "textura". El objetivo de la compositora en este trabajo fue fusionar pensamiento y música, poner en acción, con un propósito dramático, un texto específico, a través de diferentes texturas instrumentales y el uso de una amplia gama de recursos y modalidades de la emisión vocal.

Es una obra atonal, formulada según el principio de la no repetición, logrado por el uso de una secuencia melódico-armónica desprendida del "cuadrado mágico". Ello significa que el sistema o "maquineta" opera conjuntamente con el ya mencionado guarismo cifra-sonido, extendido hacia los parámetros timbrísticos, sean estos vocales o instrumentales. El trabajo vocal de las intérpretes es de una exigencia desacostumbrada; respiración, inflexiones, ritmo prosódico, agógica, dinámica, estilo silábico o amplios melismas se usan con recursos tales como el *sprechgesang*, *parlato*, *quasi parlando*, *portamento*, intervalos compuestos, cambios de

The image displays a page of a musical score for an orchestra. At the top left, there is a tempo and performance instruction: *♩ = 20 golpes e sempre molto agitato*. A box containing the number 129 is located at the top right. The score is organized into systems of staves for different instruments. The woodwind section includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in Bb 1 & 2, and Bassoon 1 & 2. The brass section includes Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, and Timpani. The string section includes Violin 1 & 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *poco f*. The page number 129 is also printed at the bottom center of the score area.

Ejemplo N° 5. *Divertimento ritmico* para orquesta [O-12], cc. 129-133.

registro –en la tradición de Schoenberg– incorporados al juego de los instrumentos. El trabajo anticipa recursos que usará en el *Hörspiel* donde reutiliza material compuesto previamente.

Se señala –según la partitura– una división en cinco episodios, sin embargo, salvo las pausas de la voz, períodos de extinción sonora, silencios, preámbulos o finales, no existen dobles barras o cesuras que demarquen la interrupción del discurso musical. La forma está aportada entonces por el texto y la estructura musical, como consecuencia de éste, está determinada por la presencia o ausencia de las voces femeninas.

Otro elemento de peso en la estructura es la recurrencia de ciertas propuestas sonoras y rítmicas que se opondrían en la práctica al principio de la no repetición. Ello en abierta contradicción con los objetivos de la técnica del cuadrado mágico.

Texto:

I. C. cc. 12-31: *Chi é che lori fá s'el fattore al continuo more? more? more?*

S. cc. 16-31: *Il moto causa causa d'ogni vita, vita, vita.*

II. S. cc. 1-18: *Guarda il lume e considera la sua bellezza.*

*batti l'occhio, e riguardalo ciò che di lui tu vedi*

*prima non era e ciò che de lui era piú non é*

III. En modo improvisatorio

C. pp. 13-14: *La luna densa e grave come stá?*

S.: *La luna densa e grave come stá, la luna?*

IV. C. cc. 13-37: *E come lo specchio si trasmuta nel colore del suo obbietto,*

*così l'acqua si trasmuta nella natura del loco donde pasa.*

V. S. C. cc. 1-3: *grandissimi fiumi corran sotto terra.*

En el primer compás se presenta la ordenación de la serie en el fagot, piano y cuerdas.

Considerando como opera el “cuadrado mágico” y atendiendo a la simple numeración de los distintos grados de la escala cromática la serie es como sigue:

7	11	8	10	12	9	2	1	3	5	4	6
Solb	Sib	Sol	La	Si	Lab	Reb	Do	Re	Mi	Mib	Fa

Esta serie se inicia en el fagot con un motivo rítmico-melódico de corcheas en 6/8 de sexta menor, tercera menor descendentes y segunda mayor ascendente. Cada sexta menor descendente posterior es una reminiscencia de este inicio. Sin embargo, dentro del contexto atonal, éstos y otros intervalos pueden ser considerados como sonidos de paso.

La serie trabajada con las palabras del texto es como sigue. (Ver ejemplo N° 6).

Musical score for orchestra and vocal soloist. The score includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, Horn, Trumpet, Trombone, Percussion, and Cello/Double Bass. The vocal soloist part includes lyrics: "de - do - si - la - la".

Tempo: *Molto mosso*  
Metronome:  $\text{♩} = 90$  approx.

Flute: *Assordando*

Clarinet in Bb

Clarinet in Eb

Bassoon

Horn in F

Trombone

Trumpet

Percussion

Cello/Double Bass

Vocal Soloist: *de - do - si - la - la*

Other markings: *glissando rigido*, *molto*, *con sordina*, *con sordina completa*, *quasi parlando*

(continúa ejemplo 6)

14

*Piu mosso*  
♩ = 40 approx.

Flute  
Clarinet  
Bassoon  
Trumpet  
Trombone  
Percussion  
Tuba  
Euphonium  
Cello  
Double Bass  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Voice

(continúa ejemplo 6)

Musical score for orchestra and voice, featuring instruments such as Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Saxophone, and strings. The score includes dynamic markings like *mf*, *mp*, *f*, and *pp*, and performance instructions like *Molto mosso* and *ritardando*. The vocal line includes lyrics: "no - do - mi - ni".



(continúa ejemplo 6)





Ejemplo N°6. *Tessiment I* [O-22], cc. 12- 33.

contralto : cc. 12-31

6	7	8	10	9	1	2	3	6	4	8	10
Chi-e	che	-	-	lo	-	-	-	-	-	ri	fã

7	8	6	3	5	4	8	10	12	1	2	6	10	1	7	9	5	3	2	4	7	1
s'el	fat-	to-	re	al	con-	ti-	nu-	o	--	-	-	-	-	-	-	mo-	re	more	more		

soprano: cc. 16-31

12	2	8	7	9	5	11	12	1	2	3	12	11	8	9
Il	mo	-	-	-	-	-	to	cau	-	sa	cau-	sa	-	-

2	4	6	10	3	5	9	11	12	6	8	3
d'ogni	vi-	ta	vi	-	-	-	ta	-	-	vi-	ta

Los sonidos contiguos de la serie son usados mayoritariamente en texturas polinterválicas, las que permiten amplios desplazamientos vocales. A manera de ejemplo, los intervalos iniciales de la contralto se mueven en séptimas mayores descendentes, 6-7, 1-2, y séptima mayor ascendente, 10-9; novenas mayores ascendentes, 8-10, cc. 15 y 22, cc. 12-2. Estas séptimas mayores y las segundas compuestas, novenas, son las disonancias más extremas de la obra. Aquí es fácilmente apreciable la recurrencia de la sucesión 8-10, Sol-La, repetida luego de un *parlato* entre los sonidos 8-6. Sin desear caer en exageración matemática, el sonido 8, Sol, aparece cuatro veces y los sonidos 6 y 10, cuatro veces, respectivamente.

La voz soprano se mueve también en intervalos de séptimas mayores, pero hay más recurrencia de intervalos contiguos disminuidos y aumentados. Las palabras *vita* y *more* del verso se encuentran en una relación interválica sugerente: *vita*, siempre en vector descendente y la última emisión en intervalo de cuarta justa; *more*, en ligado o como interrogante, en vectores ascendentes, la última en intervalo de cuarta aumentada. (Ver ejemplo N°6, cc. 25-31).

En el episodio III señalado "en modo improvisatorio", que corresponde al clímax de la obra, se produce un contrapunto a dos voces. (Ver ejemplo N° 7).

La parte climática está dada en esta parte por la voz que alcanza el Re sobre la pauta, en un amplio melisma sobre la sílaba *na* que soluciona el problema de la necesaria respiración ocultándola con el trabajo del melisma de la contralto. Curiosamente este mismo sonido es el último que interpretan soprano y violín.

El episodio IV—destinado a un verso de la contralto— se inicia con un interludio instrumental, con la soprano en "bocca chiusa", volviendo al principio que una parte amplia preceda la entrada de la voz.

La trompeta en ligado anticipa el sonido que emite por la contralto produciendo un cambio colorístico. Se proponen nuevos motivos instrumentales, manteniendo el principio de la no repetición. Desde el punto de vista rítmico las inversiones o regresiones motívicadas son ocasionales.

La unidad de este episodio con los precedentes está dada por la serie, en un juego continuo de variación en la voz de la contralto. Llamen la atención en el c. 23 los gráficos simultáneos—y universales— de armónico y *cluster*. En la audición da la impresión de que el piano lo ataca como *cluster*, pero la indicación gráfica señala

**LENTO E TRANQUILLO**  
al modo di Capriccio  
**SENZA TEMPO**

Soprano  
Cello  
Trompa  
Viola  
Violino I  
Piano

1. *Andante molto* *pp. esp.* *pp.* *Andante* *pp.*

Soprano  
Cello  
Trompa  
Viola  
Violino I  
Piano

2. *Andante molto* *p*

(continúa ejemplo 7)

Ejemplo N° 7. *Tessimenti III* [O-22], pp. 13-14.

ataque mudo y el sonido para que suene armónicamente la octava; sin embargo, no existe el sonido de ataque. El siguiente *cluster* de los cc. 24-27 está debidamente explicado; es más, el Si bemol del piano es el sonido que toma la soprano en el episodio V.

En este último episodio, además de prepararse el sonido Si bemol, el contrapunto silábico de las voces se duplica en el violín y la viola: soprano al unísono con el violín y contralto al unísono con la viola, en un verdadero refuerzo del pasaje. (Ver ejemplo N° 8).

El estilo o fisonomía de esta obra se puede sintetizar en los siguientes términos:

1. Si bien hay una proposición en cinco trozos, la idea global propende hacia la continuidad.
2. Existe una formulación en el ámbito de una ordenación sonora particular de doce cifras-sonidos en un juego continuo de variación.
3. Dentro del criterio de la no repetición sonora, hay una sintaxis de cambio permanente.
4. Hay cierta interválica característica que tiene conexión con un motivo inicial destacado, sin que ello signifique que son motivos perdurables.



5. La relación de la voz con los instrumentos es muy estrecha. Hay interludios instrumentales en los que se aplica el principio, ya mencionado, de apoyar sistemáticamente la entrada de la voz.
6. Entre los instrumentos destaca el uso percusivo del piano en una amplia gama de recursos como *clusters* y *glissandi* simultáneos con sonidos pulsados, entre otros.
7. A pesar de ser el arpa un instrumento de diseño diatónico –lo que presupone ciertas limitaciones sonoras– debidamente preparada se incorpora al grupo de sonidos que le son posibles.
8. Los instrumentos de cuerda utilizan integralmente las posibilidades sonoras, acústicas y dramáticas del objeto sonoro: *pizzicato*, *glissando*, trémolos, *sul ponticello*, pausas o silencios antes de una frase.
9. La voz y el color instrumental se utilizan dentro de la tradición schoenbergiana.

Otra obra elegida fue la propuesta aleatoria y visual para orquesta de cuerdas... *et le vent fera toujours disparaître les nuages sombres...* [O-30], 1975. (Ver ejemplo N° 9).

En una primera visión de la partitura nos encontramos con una figura concebida a partir de cinco círculos concéntricos numerados desde afuera hacia adentro. Del uno al cuatro se producen dos cinturas, que permiten introducir el gráfico de las “intervenciones”, una en el semicírculo superior y otra en el semicírculo inferior. En el quinto círculo repite la cintura en el semicírculo inferior, pero en el superior interrumpe la curva de la figura, dando origen a una elipse superior y a una doble copa inferior.

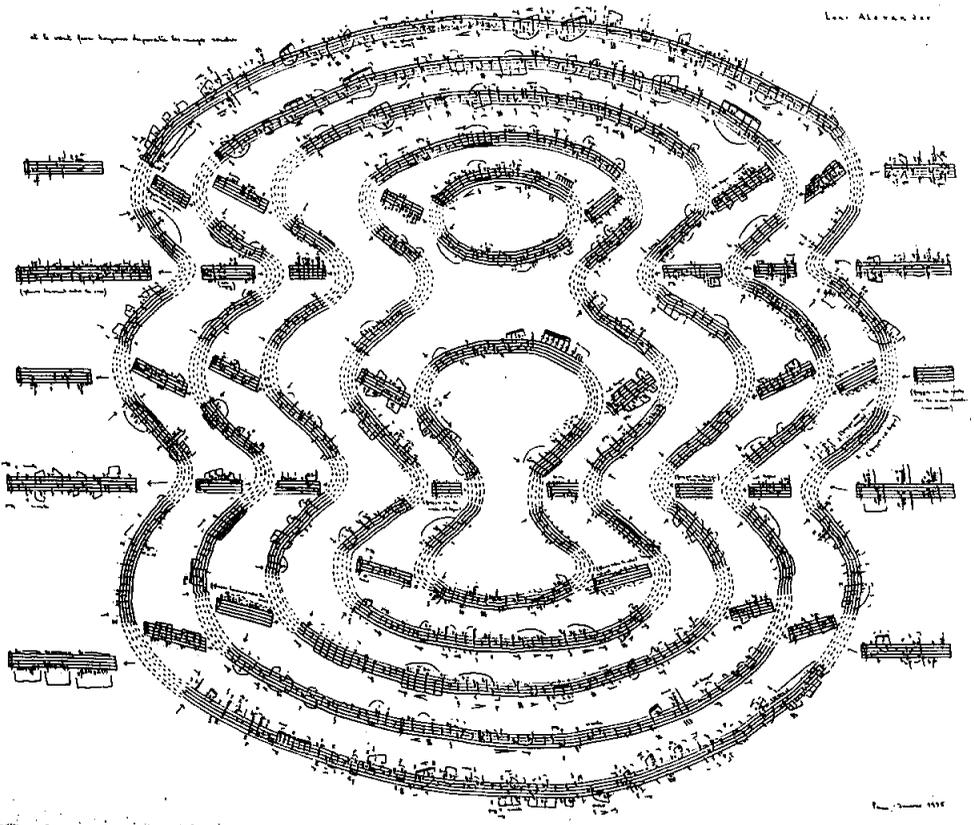
Considerando la complejidad visual de la obra, resulta curioso saber que el objetivo de hacerla fue, simplemente, escribir una partitura redonda, factible de ser colocada por los instrumentistas en dos atriles y mirarla de manera circular.

Hay un comienzo pero no un final, un tiempo-máximo y mínimo que es determinado mediante un acuerdo inicial de los instrumentistas; sin embargo, la compositora señalaba, que ésta –la duración– sería entre siete y diez minutos.

La obra es para siete violines, dos violas, dos violoncellos, un contrabajo y cinco *wind-chime*, juego japonés de maderas y conchas. Los seis instrumentistas que ejecutan la música de los círculos tienen amarrada esta *wind-chime* al lado de la partitura.

Rodeando la figura y en la parte externa de cada círculo, al lado del instrumento correspondiente, aparecen las “intervenciones” o los “invasores” como los llamó la compositora. De los siete violines, tres participan del material del círculo y cuatro en las “intervenciones”, dos al lado del primero y segundo violín y dos con el tercer violín. Una viola toca dentro del círculo y la segunda en las “intervenciones”, lo mismo para los dos violoncellos. El contrabajo ejecuta el cuarto círculo y el tercer violín el quinto círculo.

Los músicos comienzan su participación en conjunto desde el lado izquierdo. Al llegar al espacio libre señalado en la partitura por líneas punteadas, se detienen en espera de la “intervención” del instrumento que corresponde. Luego de



Ejemplo N° 9.... *et le vent fera toujours disparaître les nuages sombres...* [O-30].

haber llegado a su espacio libre, y en la primera “intervención”, los músicos pueden escoger la parte del círculo que quieren interpretar. La *wind-chime* será percutada por el músico en el momento en que termina una parte del círculo haciendo una señal al ejecutante que hará la “intervención”. El contrabajo hará sonar la *wind-chime* en el momento que llega a las líneas punteadas, este instrumento no tiene “intervenciones”.

En el primer círculo están impresas las indicaciones dinámicas, las curvas ascendentes son ejecutadas *accelerando* y *crescendo* y las descendentes *rallentando* y *decrescendo*. La *wind-chime*, elemento esencial de la ejecución, debe ser percutada entre dos y siete segundos en intensidad variable, según el ambiente o sentido en que cada músico haya ejecutado su parte.

Las “intervenciones” serán interpretadas en *forte* y de manera muy marcada. Salvo indicación especial, deberán durar entre 5 y 10 segundos. El ejecutante puede escoger la manera de ejecutarlas: *sul ponticello*, *sulla tastiera*, *pizzicato*, etc.

La compositora destacó que era importante el ambiente de la ejecución, fluido, interrumpido sólo por los breves silencios individuales que pueden o no ser

señalados por el primer violín. La interpretación de cada músico debe ser debidamente expresiva y personal. A una señal del primer violín, la ejecución se detiene.

Definitivamente la obra tiene un objetivo lúdico...

*Observaciones complementarias:*

El propósito de la revisión fue dar cuenta de estas tres obras específicas, de su contenido y su sentido musical. La contabilización de sonidos o intervalos queda abierta para tratar problemas puntuales y, en especial, para realizar estudios comparativos.

Si bien el contacto directo con la compositora es enriquecedor, al llegar el momento de conversar las conclusiones que el musicólogo considera como más trascendentes y cercanas a un juicio justo, se encuentra con sorpresas desestabilizadoras. Con Alexander se mantuvieron diálogos amables, muy ágiles y dinámicos sobre sus obras, pero en el momento de escuchar el desarrollo de algunas ideas finales hubo pausas reflexivas de su parte. El momento más álgido de estos encuentros se produjo con las obras *Adras* [O-24] y *Cinco epigramas* [O-8]. Desechando con incomodidad las hojas de la primera exclamó: "¡Quién ordenó esta partitura así... está todo malo!" y, con la segunda sus palabras fueron las siguientes: "Lo que tú piensas suena muy bien y me gusta, si quieres ¡déjalo!, total nadie va a comparar lo tuyo... pero una cosa te digo, cuando yo escribí esta obra ¡ni por un momento pensé lo que tú estas diciendo!"<sup>48</sup>.

En Alexander había una práctica académica, estética personal y una disposición a formular sus propias motivaciones –personales o circunstanciales– para crear una obra específica. Por lo demás, así como deseó dejar el registro vívido del mundo que la rodeó en determinado momento, quiso también legar a las nuevas generaciones principios que rechazaba –ajenos a las técnicas de composición– que no concordaban con sus pensamientos más íntimos.

La revisión y audición integral de sus obras, considerando primordialmente la audición –porque son para ser escuchadas– permiten distinguir obras directas o asequibles, de mediana complejidad y especulativas. Son trabajos que, junto con comprometer al instrumentista-intérprete, recreador del fenómeno sonoro, esperan del auditor respuestas reflexivas, emocionales y lúdicas.

Desde el punto de vista puramente musical, es posible definir sus composiciones como fragmentarias. Estos fragmentos pueden ser rítmicos, melódicos –en vectores verticales en diagonal u horizontales– permitiendo obviar el parámetro armónico.

Existen, además, fragmentos timbrísticos –instrumentales o vocales– como resultado de un uso no convencional de la voz e instrumentos tradicionales. Con todos estos elementos, la compositora dibuja secuencias de movimiento y reposo que finalmente llevan a una aproximación de episodios o partes y a una estructura general, fija en el papel, más no en la interpretación y –muchas veces– difícil de precisar y establecer visual y auditivamente. Las obras son más bien aditivas, con un fuerte sentido de la libertad que aporta la improvisación y lo aleatorio.

<sup>48</sup>Bustos. Entrevista 1995b.

La creadora conoció el sistema dodecafónico mediante la audición y análisis de determinadas obras. Sin duda leyó tratados con el fin de entender la técnica y su aplicación de modo de evaluar las posibilidades creativas. De ello resultó seguramente el discutido *Cuarteto*. Cuando ya adquirió el dominio de diversas técnicas contemporáneas ensayó otras fórmulas para, con cierta lógica y coherencia, lograr un recurso que le permitiera manejar los principios formales, sonoros, instrumentales y expresivos, especialmente de sus obras orquestales.

Pensando en el contexto europeo –al que accede Alexander periódicamente desde 1954– vivió la decadencia de la dodecafonía, que derivó en el serialismo integral y en otras tendencias que son más o menos antagónicas. Como contrapartida al serialismo integral, empieza a aparecer la música aleatoria donde se le entregan al intérprete ciertas claves para que él haga la obra. Está en sus inicios el teatro musical donde los músicos desarrollan un juego escénico y las obras representan la dramaturgia. Alexander siguió su camino coincidiendo en varios puntos con las vías mencionadas.

En esta revisión de la obra de Alexander queda pendiente el estudio de su “teatro para escuchar” y, dentro de ellos, visualizar las potenciales condiciones de escritora que reflejan sus textos, todos los cuales eran personales. Al respecto, expresaba en 1996: “Ahora escribo mucho, creo que cuando termine de hacer la música en que estoy me voy a dedicar a escribir”<sup>49</sup>.

Pareciera que la música no tenía el alcance o fuerza necesarios para expresar sus sentimientos más profundos, por ello necesitó la palabra, necesitó a Da Vinci, los versos de Neruda, las palabras de un minero, sus propias palabras, las de Disha...

## ANEXOS

### *I. Cursos, emisiones radiofónicas, producción, investigaciones, seminarios, conferencias, diálogos de Leni Alexander*

- 1955            Curso sobre difusión de la música contemporánea, Universidad de Chile.
- 1963-1965    Emisiones radiofónicas sobre música contemporánea para la SDR [Süddeutscher Rundfunk], Stuttgart y el Goethe Institut de Santiago de Chile.
- 1969            Cursos de composición y apertura de un taller de improvisación para niños en Santiago.
- 1974-1977    Productora en France Musique.
- 1979-1983    Cursos sobre música contemporánea en Oakland, California.
- 1979-1983    Emisiones radiofónicas sobre la música de América Latina para la WDR [Westdeutscher Rundfunk].  
Imparte seminarios sobre las relaciones entre música y psicología.  
Productora de programas radiales para France Culture.
- 1988-1989    Emisiones radiofónicas para la Radio de Colonia, WDR y la Deutschlandfunk, DLF.  
Seminario sobre Alban Berg, Goethe Institut, Santiago de Chile.

<sup>49</sup>III. Entrevistas, Bustos 1996.

- 1990-1991 Seminarios sobre obras radiofónicas y sobre música y psicoanálisis, Santiago de Chile.
- 1992 Conferencias varias en Santiago de Chile.
- 1993 Emisiones radiofónicas para la WDR sobre la música de hoy en Chile.
- 1994 Participa en mesa redonda en el Goethe Institut de Santiago. Emisión radiofónica sobre la música actual.
- 1996 Participación en la conferencia y diálogos sobre "Entre dos continentes, dos exilios".

## II. Bibliografía

AGUILAR, MIGUEL (M.A.)

- 1954 "Conciertos. Los Terceros Festivales de Música Chilena", *RMCh*, IX/44 (enero), pp. 58-73.
- 1955 "Crónica. Conciertos. Música de cámara", *RMCh*, X/48 (enero), pp. 53-70.
- 1997 "Recuerdos de cincuenta años", *RMCh* LI/187 (enero-junio), pp. 49-50.

ALEXANDER, LENI

- 1960 "Aspectos del XV Concurso Internacional de Nueva Música patrocinado por el Kranischsteiner Musikinstitut en Darmstadt", *RMCh*, XIV/74 (noviembre-diciembre), pp. 67-72
- 1979-1983 Colaboración en la *Enciclopedia de la Música del Siglo XIX*. Jacques Chailley, director. París: Ediciones Le Duc.
- 1990 "Luigi Nono (1924-1990)", *RMCh*, XLIX/173 (enero-junio), pp. 118-119.
- 1992 "Olivier Messiaen", *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre), pp. 95-96.
- 1994 "Creación Musical en Chile. Instituto Goethe", *RMCh*, XLVIII/181 (enero-junio), p. 130-131.
- 1997a "Recordando a Frè Focke", *RMCh*, LI/ 187 (enero-junio), pp. 54-55.
- 1997b "Fré Focke y la tradición de Anton Webern", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 56-58.

ALLENDE-BLIN, JUAN

- 1997 "Fré Focke y la tradición de Anton Webern", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 56-58.

BECERRA-SCHMIDT, GUSTAVO

- 1997 "Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eitler", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 45-48.

BOULEZ, PIERRE

- 1984 *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

BUSTOS, RAQUEL

- 1995 "Leni Alexander", *The New Grove Dictionary of Women Composers*. Londres: Macmillan.
- 1999 "Alexander Pollack, Leni", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo I. Emilio Casares, director. Madrid: SGAE.

CARRÈRE OETTINGER, CECILIA

2001 "Jezira", *RMCh*, LV/195 (enero-junio), pp. 109-110.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

ESCOBAR, ROBERTO

1971 *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire.

FALABELLA, ROBERTO

1958a "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", primera parte, *RMCh*, XII/ 57 (enero-febrero), pp. 41-49.

1958b "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", segunda parte, *RMCh*, XII / 58 (marzo-abril), pp. 77-93.

GARCÍA, FERNANDO (F.G.).

1991 "Creación musical en Chile. Estrenos de Leni Alexander", *RMCh*, XLV/176 (julio-diciembre), p. 109.

HERRERA, SILVIA

1985 El serialismo dodecafónico en Chile. Tesis para obtener el grado. Facultad de Artes.

1999 "Focke, Fré". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo V. Emilio Casares, director. Madrid: SGAE.

LEFEVER, TOMÁS

1997 "Fré Focke: el compositor y el maestro", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 50-52.

LETELIER, MIGUEL

1992 "Mi encuentro con Olivier Messiaen", *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre), pp. 97-100.

MARTÍNEZ, LEONARDO

1996 "Retrato de la compositora Leni Alexander" (extracto de la entrevista de ca. 1991), *Humboldt*, XXXVIII/118, p. 30.

MATURANA, EDUARDO

1997 "Veinte años en mis recuerdos", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 48-49.

MATTHEY, GABRIEL

1997 "Mi relación con la música chilena de los años 50", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 60-62.

MAX NEEF, MANFRED

1997 "Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 52-54.

MERINO MONTERO, LUIS

1985 "La Revista Musical Chilena y los compositores nacionales del presente siglo. Una bibliografía", *RMCh*, XXXIX/ 163 (enero-junio), pp. 4-69.

MEYER-SERRA, OTTO.

1947 *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Editorial Atlanta, S.A.

ORREGO-SALAS, JUAN

1997 "La década 1950-60 en la música chilena", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 42-45.

PAZ, JUAN CARLOS

1971 *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.

RIESCO, CARLOS

1992 "Gracias, Maestro", *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre), pp. 91-94.

s/A

1955a "Crónica. Actividades chilenas. Leni Alexander", *RMCh*, X/51 (octubre), p. 53.1955b "Crónica. Actividades chilenas. Varias", *RMCh*, X/51 (octubre), p. 64.1958 "Crónica. XVII Temporada de cámara. Actuación del Cuarteto Santiago", *RMCh*, XII / 60 (julio-agosto), pp. 131-132.1959.- "Noticias. Cantata *De la muerte a la mañana*, de Leni Alexander, fue seleccionada por el Concurso Internacional de la S.I.M.C.", *RMCh*, XIII/65 (mayo-junio), p. 138.1960 "Noticias. Obra de Leni Alexander, seleccionada para Festival de la SIMC", *RMCh*, XIV/70 (marzo-abril), p. 101.1964a "Noticias. Noveno Festival Bienal de Música Chilena", *RMCh*, XVIII/89 (julio-septiembre), p. 162.1964b "Crónica. Noveno Festival de Música Chilena", *RMCh*, XVIII/90 (octubre-diciembre), pp. 86-87.1966 "Crónica. Ballet. Ballet Nacional Chileno", *RMCh*, XX/97 (junio-septiembre), p. 89.1968 "Crónica. XI Festivales de Música Chilena", *RMCh*, XXII/104-105 (abril-diciembre), pp. 109-110.1990 "Latinoamérica y Alemania unidas por L. Alexander", *El Mercurio*, Santiago, 20 de junio, C 15.1991a "Estrenan nueva obra de Leni Alexander", *El Mercurio*, Santiago, 7 de octubre, C14.1991b "Creación musical en Chile. Presentación de *Menetekel*, de Leni Alexander, para dos percusionistas", *RMCh*, XLV/176 (julio-diciembre), p. 111.1993a "Otras Noticias. Leni Alexander en Europa", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), p. 135.1993b "Radioteatro recrea la historia de Chacabuco", *El Mercurio*, Santiago, 18 de septiembre, C 15.1994a "Creación Musical en Chile. Instituto Goethe", *RMCh*, XLVIII/181 (enero-junio), pp. 130-131.1994b "Otras Noticias. Compositores chilenos en el ballet", *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), p. 1351995a "Leni Alexander hará un radioteatro para emisora europea", *El Mercurio*, Santiago, 22 de enero, C 15.1995b "Leni Alexander, el dormir y las pesadillas", *El Mercurio*, Santiago, 17 de diciembre, E 16.1996 "Música chilena en el exterior. Visita de Leni Alexander a Alemania", *RMCh*, L/186 (julio-diciembre), p. 92.

2005 "Fallecimientos", *La Palabra Israelita*, Santiago, 19 de agosto, p. 10.

SOUBLETTE, GASTÓN

1990 "De la música y los músicos chilenos", *Aisthesis*, N°23, pp. 9-22.

SPERBER, ROSWITHA

1996 "Retrato de la compositora y autora de radioteatro chilena Leni Alexander". Nota tomada de 'Komponistinnen in Deutschland', *Humboldt*, XXXVIII/118, p. 30.

TORRES, RODRIGO

1988 *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores: 1936-1986*. Santiago: Editorial Barcelona.

1992 "Oliver Messiaen: un abridor de mundos". (Entrevista a Cirilo Vila), *RMCh*, XLVI/178 (julio-diciembre), pp. 101-108.

### III. Entrevistas

RAQUEL BUSTOS

1989 Entrevista a Leni Alexander. Santiago de Chile, 18 de mayo.

1995a Entrevista a Cirilo Vila. Santiago de Chile, 10 de agosto.

1995b Entrevista a Leni Alexander. Santiago de Chile, 3 de octubre.

1996 Entrevista a Leni Alexander. Santiago de Chile, 29 octubre.

MARTÍNEZ, LEONARDO

ca. 1991 "Retrato de la compositora Leni Alexander". Transmitida por WDR3, Colonia.

TERWISSEN, GABRIELA

1987 Entrevista a Leni Alexander. Transmitida en septiembre por Radio Universidad de Chile, Santiago de Chile.

VILA, CIRILO

1997 "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 58-60.

Nota: Los ejemplos musicales del artículo fueron dibujados por Ingrid Santelices.

# *Catálogo de las obras musicales de Leni Alexander Pollack*

*por*

Raquel Bustos Valderrama

1. Los rubros que se incluyen corresponden al siguiente formato:
  - a) Título de la obra. Entre paréntesis, sus movimientos, cuando los tiene.
  - b) Año de composición.
  - c) Medio (ver abreviaturas).
  - d) Duración aproximada (abreviada *Dur*).
  - e) Autor del texto (abreviado *Text*).
  - f) Año de estreno (abreviado *Estr*).
  - g) Editor, año de edición (abreviado *Ed*).
  - h) Fonograma editado indicando tipo, título, intérpretes, institución editora, país y año de edición, y también otra clase de registro sonoro cuando no hay edición fonográfica (abreviado *Fon*).
  - i) Observaciones: dedicatorias, premios, lugar de composición, epígrafes, etc. (abreviado *Obs*).

## 2. Abreviaturas:

A	alto, contralto
arp	arpa
BANCH	Ballet Nacional Chileno
Bar	barítono
C	contralto
ca	cámara
cant	cantante
cas	casete
cb	contrabajo
CD	disco compacto
cdas	cuerdas
cel	celesta
cem	cémbalo
cfg	contrafagot
cl	clarinete
clb	clarinete bajo
CNM	Conservatorio Nacional de Música
co	coro
coca	coro de cámara
cofem	coro femenino
comasc	coro masculino
comx	coro mixto
conj	conjunto
cor	corno

ci	corno inglés
ct	cinta magnetofónica
ctb	contrabajo
cto	cuarteto
diap	diapositivas
dir	director
ed	edición
FAUCH	Facultad de Artes de la Universidad de Chile
FAUCH hel.	Edición heliográfica realizada por la FAUCH
fg	fagot
fl	flauta
FMCH	Festivales de Música Chilena
FONDART	Ministerio de Cultura, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura
gui	guitarra
hel	edición heliográfica
IEM	Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile
IEM hel	Edición heliográfica del IEM
Mez	mezzosoprano
MS	manuscrito
ob	oboe
Orq	orquesta
Orq Ca	Orquesta de cámara
Orq Cdas	Orquesta de cuerdas
OSCH	Orquesta Sinfónica de Chile
perc	percusión (es)
pf	piano
picc	piccolo
plat susp	platillo (s) suspendido (s)
pres	preservado en
qto	quinteto
rec	recitante (s)
S	soprano
sax	saxofón
SIMC	Sociedad Italiana de Música Contemporánea
Sinf	Sinfónica
sol	solista
SVR	Ediciones Fonográficas SVR
T	tenor
tbn	trombón
tim	timbal
tpt	trompeta
tri	triángulo
tu	tuba
V, VV	voz, voces
va	viola
vibr	vibráfono
vc	violoncello
vn	violín
vto	vientos
xyl	xilófono

- [O-1] *Pieza. ca. 1949, Ed: MS, Obs: compuesta en Chile, parece corresponder a trabajo en clase privada con Frè Focke, posiblemente para pf. No hay antecedentes sobre su primera audición.*
- [O-2] *6 Lieder, 1949, Bar, pf, Dur: 7'00", Ed: MS, Obs: compuesta en Chile en clase privada de Frè Focke. En un catálogo en francés se especifica que habría sido compuesta en el CNM. No hay antecedentes sobre su primera audición.*

- [O-3] *Suite*, 1950, pf, *Estr*: Santiago, 1950, CNM, Frè Focke (pf), *Obs*: compuesta en Chile, en clases privadas con Frè Focke.
- [O-4] *Tres Lieder* (1. *Vollende dem das letzte Lied*, 2. *Ich bin friedlos*, 3. *Friede, mein Herz*), 1950, Mez, Orq, 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, cor en Fa, cdas, co obligado, *Dur*: 7'00", *Text*: Rabindranath Tagore, *Estr*: 1950, Santiago, Conjunto Instrumental IEM, Víctor Tevah (dir), Margarita Valdés (Mez), *Ed*: FAUCH hel, 1950, *Fon*: ct pres FAUCH, *Obs*: Compuesta en Chile. Obra seleccionada y ejecutada en el II FMCH, 1950.
- [O-5] *Sonata*, 1951, vn, pf, *Ed*: MS, *Obs*: compuesta en Chile en la clase privada con Frè Focke.
- [O-6] *El circo*, suite infantil (1. Entran los artistas, 2. La bailarina a caballo, 3. El elefante, 4. El malabarista, 5. El mago, 6. Coco, el mono, 7. Un encantador de serpientes, 8. Los chinos saltarines, 9. El payaso triste, 10. Baila un oso, 11.... y termina el circo), 1951, pf, *Ed*: s/f, Santiago, *El pianista chileno*, Vol. I, IEM, ca. 1965, pp. 28-36, *Fon*: ct pres FAUCH (matriz), *Obs*: Compuesta en Chile a petición del entonces Director del CNM, el compositor Carlos Botto, para el incremento de la literatura infantil del instrumento. Usada como material didáctico. No hay antecedentes sobre su primera audición.
- [O-7] *Trío*, 1952, fl, cl, ob, *Ed*: MS, *Estr*: 1952, Santiago, Trío "Tonus", *Obs*: Compuesta en Chile.
- [O-8] *Cinco epigramas* (1. *Allegro*; 2. *Adagio*; 3. *Allegro molto*; 4. *Largo*; 5. *Allegro vivace*), 1952, Orq.: pic, 2 fl, 2 ob, cor ingl, 1 cl en Mi b, 2 cl en Si b y La, 2 fg, cfg, 3 cor en Fa, 3 tpt en Do, 3 tbn, tu, tim, *cassa chiara*, plat, xyl, cel, arp, tri, cdas, *Dur*: 7'20", *Estr*: 1952, Santiago, OSCH, Víctor Tevah (dir), *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: ct pres FAUCH, *Obs*: Compuesta en Chile. Se presentó en el III FMCH entre las obras sinfónicas. Estrenada en 1960 en Nueva York por la "Cooper Union Orchestra", Howard Shanet (dir).
- [O-9] *Impressions*, cuatro lieder, 1953, S, pf, *Text*: Oscar Wilde, *Estr*: 1953, Santiago, Clara Oyuela (S), Frè Focke (pf), *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: ct pres FAUCH, 1953, *Obs*: Compuesta en Chile.
- [O-10] *Sinfonía Tríptico*, 1954, orq, *Ed*: MS, *Obs*: Compuesta en Chile. No hay antecedentes de su estreno.
- [O-11] *Tres cantos líricos* (1. *Hinter den Schuld-Loen Bäumen*; 2. *Liebeslied*; 3. *Immer nieder*), 1954, Mez, pf, *Dur*: 8'15", *Text*: J.M. Rilke, *Estr*: 1954, Santiago, Ria Focke (Mez), Frè Focke (pf), *Ed*: IEM, hel, *Obs*: Compuesta en Chile.
- [O-12] *Divertimento rítmico*, 1956, Orq: pic, 2 fl, 2 ob, cor ing, cl en Mi b, 2 cl en Si b, 2 fg, cfg, 3 cor en Fa, 3 tpt en Do, 3 tbn, tu, tim, plat, tam, *cassa chiara*, *gran cassa*, pf, cdas, *Dur*: 9'25", *Estr*: 1958, Santiago, VI FMCH, OSCH, Víctor Tevah (dir), *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: ct pres FAUCH, 1958, *Obs*: Compuesta en Chile.
- [O-13] *Cuarteto de cuerdas*. 1957, vn I, vn II, va, vc, *Dur*: 11'30", *Estr*: 1958, Santiago, Teatro Antonio Varas, Cuarteto Santiago, *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: ct pres FAUCH, 1958, CD *Jezira* (surco 6), Cuarteto Santiago grabación de 1977, Santiago, FONDART, 2000, *Obs*: compuesta en Chile, revisada en 1958 por encargo del *New York Wind Quintet*. Estrenada en la Temporada de Cámara del IEM, 1958. Originalmente se denominó *Cuarteto 1957*, fue revisada en 1958 y pasó a denominarse *Cuarteto de cuerdas*. Estreno internacional en 1962 en Roma y Florencia por el cuarteto Vita Musicale Contemporánea.
- [O-14] *El oficinista*. 1958, *Ed*: MS; *Obs*: Música para el Teatro de Mimos de Noisvander, compuesta en Chile.
- [O-15] *From Death to Morning*, cantata (1. *Lie still slip becalmed*; 2. *My God, My God*; 3. *Interludium*; 4. *From Death to Morning*), 1958, Bar, C, cofem, S I-II, Orq: pic, fl, cl, clb, fg, cor, tpt, tbn, cel, tim, plat susp, *cassa chiara*, tam, castañuelas, fusta, tam-tam, *gran cassa*, cdas, *Dur*: 23', *Text*: Salmo 22, Dylan Thomas, T.Wolfe, *Estr*: 1960, Colonia, Orquesta de la Westdeutscher Rundfunk, Mauricio Kagel (dir); Radio Berlín-RIAS (co), Heinrich Kloose (Bar); *Ed*: FAUCH hel, *Obs*: Obra seleccionada en 1959 por el Concurso Internacional de la SIMC. La partitura tiene una sugerencia para su interpretación, referida al apoyo de voces por tres violines, y agrega que los instrumentos se encuentran en sonido real. En FAUCH, existe reducción para piano.

- [O-16] *Soon we shall be One*, música para ballet, 1959, *Estr.* s/f, Grupo de Danza del Metropolitan Opera House, Jean Cebron (coreógrafo), *Ed.* MS, *Obs.* compuesta en Nueva York.
- [O-17] *Time and Consumation*, concierto de cámara (1. *Lento*; 2. *Vivo*; 3. *Interludio*; 4. *Con gran calma*; 5. *Vivace*), 1959, Orq ca, fl, cl, clb, tpt, tbn, tim, perc: *gran cassa, cassa chiara*, plat susp, tam-tam, fusta, *Dur.* 13', *Estr.* 1960, Santiago, Teatro Astor OSCH, Jacques Bodmer (dir), *Ed.* FAUCH, hel, *Fon.* ct pres FAUCH, *Obs.* Compuesta a petición de Dimitri Mitropoulous. Estrenada en 1962, Zurich, Ensemble du "Forum-Concert", Fred Bartn (dir).
- [O-18] *Manos creadoras*, música incidental para cine, 1961, *Obs.* Compuesta en Santiago. Producida para un documental sobre las Bellas Artes, primera película filmada en colores en la Universidad de Chile, Santiago.
- [O-19] *Equinoccio*, 1962, orq: pic, 2 fl, 3 cl, 2 fg, 2 cor, 2 tpt, 3 tbn, tim, tam-tam, *gran cassa, cassa chiara*, plat susp, arp, pf, cdas, *Dur.* 10', *Estr.* 1962, Teatro Colón, Buenos Aires, Argentina, Orquesta Nacional, Jacques Bodmer (dir), *Ed.* FAUCH hel; Paul Heugel, 1970, *Fon.* ct FAUCH, 1966, *Obs.* Compuesta en El Arrayán, Chile. Dedicatoria: "Für Ernst". Estrenada en Chile, 1966, OSCH, Juan Pablo Izquierdo (dir).
- [O-20] *Mandala*, 8 piezas, 1962, pf, *Dur.* 10', *Estr.* 1964, FMCh (fuera de concurso), Mariana Grisar (pf), *Ed.* FAUCH hel, *Fon.* FAUCH 1964, *Obs.* Dedicada a Beatrice (hija de la compositora). Compuesta en Santiago, Chile.
- [O-21] *Aconteceres*, 1964, Orq: pic, 2 fl, ob, cor ing, 3 cl, fg, cor, tpt, tbn, tim, perc: tam-tam, tom-tom, plat susp, güiro, 1 par de maracas, pf, cem, arp, cdas, *Estr.* 1966, Alemania, Radio Orchester Saarbrücken, Jacques Bodmer (dir), *Ed.* FAUCH hel; Paul Heugel, 1970, *Obs.* Compuesta en París por encargo de Bruno Maderna para *L'Internationale Kammerorchester Keranichstein*.
- [O-22] *Tessimenti*, cantata, 1964, S, C, Orq Ca: pic, fl en Sol, cl en Mib, cl en Sib, fg, cor en Fa, tpt, pf, arp, tam-tam, gong, plat susp tocado con plumilla, 2 tom – tom, *cassa chiara senza corda, gran cassa*, cdas, *Dur.* 17'40", *Text:* Leonardo da Vinci, extracto de su "Diario filosófico", *Estr.* 1964, Santiago, Conjunto Instrumental IEM, Juan Pablo Izquierdo (dir), Teresa Reinoso (S), Ivonne Herbos (C), *Ed.* FAUCH hel; Paul Heugel, 1970, *Fon.* ct pres FAUCH 1964; *Obs.* Dedicada a: "Meinem geliebten Andreas" (hijo de la compositora). Participó en 1964 en el IX Festival Bienal de Música Chilena. Compuesta en El Melocotón, Santiago, Chile.
- [O-23] *Las tres caras de la luna*, música para ballet, 1966, Orq: pic, cl en Mib, cl en La, fg, cor en Fa, 2 tbn, 2 fl, 2 ob, cor ing, cl, 2 fg, 2 cor, 2 tpt, tu, tim, xyl, *cassa chiara*, tam-tam, plat, cel, arp, cdas, *Estr.* 1966, *Ed.* FAUCH hel, *Obs.* Compuesta para el BANCH, Patricio Bunster (coreógrafo). Escrita en Santiago, Chile. La *RMCh* señala que entre los estrenos de la Temporada Oficial del BANCH, se presentó el 24 de mayo de 1966, *Tres caras de la luna*, con "música de Luigi Nono, Bruno Maderna y Leni Alexander", lo que hace suponer que Alexander sería la autora de la música de la tercera cara de la luna solamente [*RMCh*, XX/97 (julio-septiembre 1966), p. 89].
- [O-24] *Adras*, 1967, 2pf, *Dur.* 18'40", *Estr.* 1968, Santiago, XI FMCH, Julio Laks y Jorge Marianov (pf), *Ed.* FAUCH hel, *Fon.* ct pres FAUCH, 1969, CD *Jezira* (surco 8) Katia y Marielle Labèque, grabación de 1976, FONDART, Chile, 2000; *Obs.* En FAUCH se preservan grabaciones de dos versiones de la obra (1969 y 1977). Compuesta en Santiago, Chile.
- [O-25] *Aulicio*, 1968, Orq: pic, 3 fl, 2 ob, cor ingl, 3 cl, fg, cfg, 3 cor, 3 tpt, 2 tbn, tu, tim, vibr, tam-tam, *gran cassa, cassa chiara*, 4tom-tom, plat, güiro, 2 pares de maracas, crotalos, fusta, pf, 2 arp, cdas, *Estr.* 1996, Múnster, Orquesta Sinfónica de Múnster, Lothar Koenig (dir), *Ed.* FAUCH hel, Paul Heugel 1970, *Fon.* CD *Jezira* (surco 1), 1996, OSCH, Lothar König (dir), grabación de 1996, París. FONDART, Chile, 2000, *Obs.* Compuesta en Chile.
- [O-26] *Par quoi? A quoi? Pour quoi?*, 1971, mezzosoprano, instrumentistas, voces de niños grabadas y sonidos electrónicos, *Dur.* 15', *Estr.* 1971, Bienal de Zagreb, Conjunto del "Domaine Musical", Anna Ringart (Mez), Jean Claude Cassadesus (dir), *Ed.* Paul Heugel, 1971; FAUCH hel, *Fon.* ct pres FAUCH, 1978; CD *Jezira* (surco 3) "Ensemble Nouvelle", grabación de 1978, París,

- FONDART, Chile, 2000, *Obs.* Dedicatoria: "Para Beatrice [hija de la compositora]. Compuesta por encargo del "Domaine Musical".
- [O-27] *Maramoh*, 1972, Mez, conj de 7 instrumentos, *Estr.* 1972, París, Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine, sin dir, Irene Jarsky (Mez), *Ed.* FAUCH hel, *Fon:* ct FAUCH 1974; CD *Jezira* (surco 2), Conjunto de cámara "Krahnenbaum Compagnie", grabación de 1999, Colonia, FONDART, Chile, 2000; *Obs.* Compuesta en París, Francia. Estrenada en las Semaines de Musique Contemporaine d'Orléans.
- [O-28] *Mocolecomusic*, 1972, cl en Sib, *Ed.* MS, *Estr.* 1987, 2° Encuentro de Música Contemporánea "Anacrusa 87", *Obs.* Compuesta en París, Francia. Estrenada en Stuttgart en 1994.
- [O-29] *Meralo*, 1972 (marzo), gui, *Dur:* 6'5", *Estr.* 1974, París, Leo Brouwer (gui), *Ed.* MS, *Obs.* Dedicada a Leo Brouwer. Compuesta en París, Francia. Estrenada en el Festival D'Arles, Francia.
- [O-30] *...et le vent fera toujours disparaître les nuages sombres...*, 1975, Orq Cdas: 7vn, 2vl, 2vc, cb, 5 *wind-chime*, *Estr.* 1975, París, Semaines de Musique Contemporaine D'Orleans, Orchestre à Cordes de Rouen (sin dir), *Ed.* MS, *Obs.* Compuesta en París, Francia.
- [O-31] *... ils se sont perdus dans l'espace étoilé*, 1975, Orq, *Estr.* 1976, París, *Maison de la Radio—Musique au Présent, Nouvel Orchestre Philharmonique*, Juan Pablo Izquierdo (dir), *Ed.* Paul Heugel, 1975, *Obs.* Compuesta en París, Francia. Dedicada a Víctor Jara.
- [O-32] *... A False Alarm on the Nightbell*, 1977-1978, ballet en un acto, basado en extractos de *El médico rural* de Franz Kafka, *Ed.* FAUCH hel, *Obs.* Compuesta en París, Francia. El catálogo de obras en francés agrega: "...Il suffit d'une fois: on répond à tort à la sonette de nuit... c'est irréparable à jamais".
- [O-33] *Sous le quotidien, décelez l'inexplicable* (1. *Introduction*; 2. *Dialogue et Communication*, I. *Petit Matin*, II. *Hallucination*, III. *Détachement*, IV. *Rejouement*, V. *Encercler*, VI. *L'instant*, 3. *Le long du chemin*), 1979, 2 pf, 2 perc: xyl, vibr, plat susp, 4 tam-tam, *cassa chiara*, tim, *Dur:* 15', *Estr.* 1980, París, Radio France, *Ed.* FAUCH hel, *Obs.* Compuesta en París, Francia, a petición del Ministerio de Cultura.
- [O-34] *Los Disparates, basado en grabados de Goya* (1. Disparate de miedo, 2. Los ensacados, 3. Disparate furioso [Interludio], 4. Disparate de la vida [Conversaciones], 5. Disparate [Desordenado], 6. Modo de volar, 7. Disparate general), 1980, cl, va, arp, vibr, *Dur:* 13', *Estr.* 1981, París, junio 1, Radio France, *Ed.* FAUCH hel, *Obs.* Compuesta en París y concluida el 14 de diciembre, 1980. "Commande de Radio France". Estrenada en Chile: 2° Encuentro de Música Contemporánea "Anacrusa" [*RMCh*, XLI/168 (julio-diciembre, 1987), p. 95].
- [O-35] *Aulicio II*, 1985, Orq, 4 rec, banda magnética diapositivas, video, *Ed.* MS, *Obs.* Encargo para una Beca de Investigación del Ministerio de Cultura de Francia. Obra compuesta en Santiago de Chile. No hay antecedentes sobre su estreno.
- [O-36] *Est-Ce donc si doux cette vie?... pour orchestre de chambre, instruments occitans, chanteuse et récitant* (1. Goudelin, 2. Luxemburg, 3. Armand Daniel, 4. Bernard de Ventadour, 5. Jean Baptiste Cheze, 6. Shakespeare, *King Lear*), Santiago, Chile, octubre, 1985 y Toulouse, Francia, diciembre, 1986, Orq Cdas, rec, *Dur:* 19', *Estr.* Toulouse, 1987, Ensemble Instrumental de Toulouse, Marc Ursule (dir), Irène Jarsky (V), Bénat Achiary (rec), *Instruments Occitans*: Guy Bertrand, *Ed.* MS, *Obs.* Compuesta en Santiago y París. "Commande de Radio France". Dedicado a Guy Bertrand, especialista e intérprete de "instruments occitans".
- [O-37] *Dishona*, 1988, Mez, orq: fl, sax T (escrito en sonidos reales), va, cb, perc, vibr, *jeu de cloches-tubes* (Do-Fa), *piatti suspendues (moyens)*, *crécelles, juste*, 4 tom-tom, *gran casse*, gong *grave*, tam-tam, *Dur:* 8', *Ed.* MS, *Fon:* CD *Jezira* (surco 7), Krahnenbaum Compagnie, grabación de 1999, FONDART, Chile 2000, *Obs.* En el CD aparece como obra para conjunto de cámara, compuesta en Chile.
- [O-38] *Schigan*, 1989, órgano, *Ed.* MS, *Estr.* 1990, *Obs.* compuesta por encargo del organista Gerd Zacher, para el Festival "Música del Exilio", realizado en la ciudad de Essen, Alemania.

- [O-39] *Menetekel*, 1990, 2 perc, *Ed.* MS, *Estr.* 1991, Santiago, Carlos Vera y Franco Kovac (perc), *Fon.* CD *Jezira* (surco 4), Carlos Vera, José Díaz (perc), grabación de 1990, FONDART, Chile, 2000, *Obs.* Estrenada en la Parroquia San Vicente Ferrer de los Dominicos, en la Temporada organizada por la Corporación Cultural de Las Condes. Esta obra fue comisionada por la mencionada corporación.
- [O-40] *Poil de Carotte*, obra radiofónica, 1990. *Obs.* Basada en un texto de Jules Renard, transmitida por la WDR de Colonia. No hay antecedentes sobre su estreno.
- [O-41] *La vida es más breve que un día de invierno*, 1989; *Text.* Leni Alexander, *Estr.* 1991, Santiago, Goethe Institut, *Obs.* Hörspiel o teatro para escuchar. Encargado por la Radio de Colonia. La obra utiliza doce actores, música anteriormente creada por la compositora y música popular chilena.
- [O-42] *Poner en cuestión (gentes que luchan, que sueñan, que vuelan)*, 1990; *Text.* Leni Alexander (para quince actores), *Obs.* Hörspiel o teatro para escuchar. Encargada en 1990 por la Radio de Colonia. En *RMCh*, XLV/176 (julio-diciembre, 1991), p. 109, aparece esta obra con el nombre de *Cuestionando (gentes que luchan, que aman, que mueren)*. No hay antecedentes sobre su estreno.
- [O-43] *Chacabuco – ciudades fantasmas*, 1992, *Text.* Leni Alexander, *Estr.* Santiago, septiembre 22, 1993, Goethe Institut de Santiago, *Obs.* Hörspiel o teatro para escuchar. Compuesto a petición del Goethe Institut para el ciclo “Reflexiones sobre Chacabuco” auspiciado por este organismo. Utiliza música previamente compuesta por la autora y otros compositores chilenos.
- [O-44] *Balagan*, 1994, para 6 instrumentos y voces, *Text.* Leni Alexander, *Fon.* cas s/f, ed privada, *Obs.* Hörspiel, compuesta en Alemania, transmitido en 1994 por la Radio de la Universidad de Chile.
- [O-45] *Paisajes, Memoria*, 1994, fl en Sol, pf, *Estr.* Beatrice Bodenhöfer (pf), Alejandro Lavanderos (fl en Sol), *Dur.* 10’ aprox., *Fon.* CD *Música Chilena del siglo XX*, vol. II, Shiri Rosenberg (fl), Beatriz Bodenhöfer (pf), sello SVR, *Obs.* Obra solicitada por la Corporación Cultural de la Municipalidad de Las Condes. Dedicatoria: “Para Betita y Alejandro con amor y cariño este camino en un paisaje”.
- [O-46] *Der Schlaf* (El dormir), 1995-1996, para siete actores, *Text.* Leni Alexander, *Obs.* Hörspiel o teatro para escuchar. Encargado por la Radio de Colonia, Alemania. No hay antecedentes sobre su estreno.
- [O-46] *Cuando aún no conocía tu nombre*, 1996, conj ca, *Ed.* MS, *Fon.* CD *Jezira*, (surco 9), Krahnbaum Compagnie, grabación de 1999, Colonia, FONDART, Chile 2000, *Obs.* No hay antecedentes sobre su estreno.

# *La música electroacústica de Gustavo Becerra* (Homenaje a sus 80 años)

## *Gustavo Becerra: His Electronic Compositions*

*por*

Federico Schumacher Ratti  
www.electroacusticaenchile.cl  
www.federicoschumacher.cl  
info@federicoschumacher.cl

El distinguido compositor chileno Gustavo Becerra-Schmidt cumplió 80 años el 26 de agosto de 2005. Como un homenaje a su vigésimo octavo aniversario se escribió este artículo, dando cuenta de los aportes del Maestro en el campo de la música electroacústica a través de un breve análisis de sus creaciones en ese ámbito. Además, se elaboró un catálogo de sus obras electrónicas.

**Palabras clave:** música chilena, compositores, música electrónica, Gustavo Becerra-Schmidt.

*This article has been written as a homage to the distinguished Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt on his 80th birthday (August 26, 2005). It examines his creative output in the field of electronic music by means of an analytical survey of his main electronic compositions. A catalog of his electronic works is provided.*

**Key words:** Chilean music, composers, electronic music, Gustavo Becerra-Schmidt.

Dentro de la vasta producción musical de Gustavo Becerra, su obra electroacústica es la menos conocida, a pesar de ser abundante (alrededor de una treintena de obras consignadas en su catálogo)<sup>1</sup>, variada (ha abordado casi todos los géneros dentro de la electroacústica: obras sobre soporte, mixtas y multimedia) y, en muchos casos, novedosa en cuanto a los medios puestos en juego en la obra y sus perspectivas estéticas.

Becerra entra en contacto con la música electroacústica durante su primer viaje a Europa (1954-1956). Entre otros lugares, visita el estudio de la radio de Colonia en el cual realizaban entonces sus experiencias Hans Eimert, Werner Meyer-Eppeler y Karlheinz Stockhausen. Allí traba conocimiento con casi toda la

<sup>1</sup>Ver Schumacher 2005, en cuyo archivo sonoro se puede escuchar la mayoría de las obras de Becerra mencionadas en este artículo y catálogo que le sigue. El Archivo se puede consultar en las bibliotecas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica y del Laboratorio Arcis de Informática Musical (LAIM), discos 4 a 8. Este laboratorio pertenece a la Universidad ARCIS.

generación de compositores agrupados en torno a los cursos de la “Nueva Música” de Darmstadt y la escuela de Colonia. A su regreso, basado en sus experiencias de viaje, escribe una serie de artículos sobre la “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”. Además, el primer artículo sobre música electroacústica publicado en el país: “Qué es música electroacústica”, en 1957. De este modo, Becerra se transforma en uno de los principales sostenedores del desarrollo de la música electroacústica en Chile. Desde su cátedra de composición hace escuchar a sus alumnos obras fundacionales tales como las *Variaciones espectrales* (1959), de José Vicente Asuar, y estimula desde la creación misma. En 1958 incorpora un oscilador al último movimiento de su *Segunda Sinfonía*, la que, según el comentario del compositor Carlos Botto, en el segundo movimiento de esta sinfonía logra resultados similares a la música concreta y a la música electrónica y es donde Becerra se aferra al mundo presente: esto alienta a pensar que también por las vías de la tradición se logra el camino de la avanzada<sup>2</sup>.

Durante la década de 1960, premunido de algunos magnetófonos, compone obras tales como el *Oratorio Macchu Picchu* (1966) para soprano solista, 2 recitantes, coro, cinta, oscilador de audiofrecuencia y orquesta; *Lord Cochrane de Chile* (1967), un oratorio para recitante, voces solistas, coro mixto a 4 voces (divididas en 4 masas corales), cinta magnética, amplificador y orquesta, y la *Oda al alambre de púa* (1969) para soprano recitante, piano preparado, orquesta y cinta magnética. Todas ellas están basadas en textos de Pablo Neruda.

En 1971 Becerra es nombrado por el gobierno de Salvador Allende agregado cultural de la Embajada de Chile en la República Federal de Alemania, adonde se traslada ese mismo año. Paralelo a su labor diplomática, compone obras tales como *Lenin* (1971), un oratorio para voz recitante y cinta, e *Historia de una provocación* (1972), para barítono, conjunto de cámara y cinta, estrenada en el palacio de la Unesco en París. Debido al golpe militar de 1973, Becerra se radica forzosa y definitivamente en Alemania. Es nombrado profesor de composición y musicología en la Universidad de Oldenburgo. En Alemania compone la mayor parte de su obra electroacústica, incursionando a la vez en soportes multimediales, interactivos, y computacionales. Obras importantes son *Corvalán* (1975) para voces y cinta, estrenada parcialmente en la Bienal de Venecia con Luigi Nono en la consola de difusión y Carla Cristi en la voz. La *Exposición concertante* (1980) es una obra interactiva con estructuras textiles móviles creadas por su esposa, Flor Auth, dotada de sensores conectados a once sintetizadores EMS con secuencias programadas por Becerra, que reaccionaban a la presencia y movimientos de los visitantes. El *Ossietzky Oratorium* (1983) para voces solistas, coro mixto, percusión, orquesta y electrónica fue comisionado por la Universidad de Oldenburgo como homenaje a Carl von Ossietzky, premio Nobel de la Paz, asesinado por los nazis en el campo de concentración de Esterwegen. Para esta obra Becerra recurre a textos de Bertolt Brecht y otros escritores alemanes, junto a informaciones de revistas y diarios germanos, en un esfuerzo gigantesco de síntesis de la cultura alemana con un género músico-poético característico de la música chilena de los sesenta<sup>3</sup>.

<sup>2</sup>Ver Botto 1959, García y Torres 1999 y <http://www.gbecerra.scd.cl/bio.htm>

<sup>3</sup>Merino 2003.

Hasta 1971, durante su “época chilena”<sup>4</sup>, Becerra compone seis obras, esencialmente mixtas, en las que la electrónica se agrega como un instrumento más a grandes masas orquestales (oratorios *Macchu Picchu* [1966], *Oda al alambre de púa* [1969]) o a pequeños grupos instrumentales (*Tres piezas para clavecín y cinta magnética* [1968], *Juegos* [1966]). Se observa el coqueteo con el *Happening* musical en la última obra mencionada, compuesta para piano, 12 pelotas de ping-pong y un ladrillo, más grabación en cinta magnética, la que registra una parte del concierto y luego lo reproduce simultáneamente con el remanente de la interpretación de la obra. Algunas de estas obras no fueron estrenadas, sobre todo las de gran formato.

Ya instalado en Alemania, la producción electroacústica de Becerra se diversifica, gracias a la adquisición de un sintetizador EMS en un primer momento, y de computadores más tarde. Veinte obras se agregan a su catálogo a contar de 1971. Estas se desglosan en nueve obras de electrónica sobre soporte. Al respecto, cabe señalar que el *Concierto para cuatro pianos sampleados* (2004) puede ser en parte interpretado igualmente por cuatro pianos. Asimismo, de *Balisticata* (1979) existe una versión para piano solo, y de la *Exposición concertante*, el compositor realizó una versión unplugged. A esta ambivalencia nos referiremos un poco más adelante. Siete obras son mixtas, en las cuales predomina el tándem voz y electrónica, como es el caso de *Lenin* (1970) o *Das Schweigen* (1987), para voz y computador. Por último el compositor escribe en este período tres obras multimedia, entre las cuales figura *Progresiones* (1976) para proyecciones de cine, diapositivas y electrónica sobre soporte. Dentro del ámbito de la multimedia o de la interactividad, existen numerosas obras no consignadas en nuestro catálogo de referencia, debido a la ausencia de electrónica en ella.

Becerra parece ser el único compositor chileno que ha incursionado en la gran cantata/oratorio con electroacústica<sup>5</sup>. Desde el oratorio *Macchu Picchu* (1966) hasta *Das Schweigen* en 1987, se suceden diez obras de largo aliento sea en gran formato orquesta y electrónica, tales como la mencionada *Ossietszky Oratorium*, o *Lord Cochrane de Chile*, conjuntos de cámara y electrónica, como en *Historia de una provocación*, o simplemente la voz junto a la electrónica, como en *Corvalán* o *Lenin*. De no ser por la potencia del lenguaje electrónico de Becerra, estas dos últimas obras se podrían asociar a un carácter más intimista que los restantes. Nos detendremos en la cantata *Allende* (1979), compuesta para el grupo Quilapayún con textos de Eduardo Carrasco, y que originalmente consultaba una parte electrónica que felizmente aún existe. Este no es el único caso de colaboración entre Becerra y un grupo de música popular chilena. Es notable la manera como el lenguaje de la música electroacústica no sólo se instala con propiedad en el pensamiento musical de nuestro compositor, sino que abarca lo que algunos llamarían el “lenguaje menor”, término que el compositor no comparte. Lamentablemente la obra *Allende* no ha sido estrenada. De la misma manera que con la electrónica, Becerra

<sup>4</sup>Con el perdón del compositor, todas sus épocas han sido y serán siempre chilenas. En este caso la denominación establece el lugar de residencia al momento de componer ciertas obras.

<sup>5</sup>Haciendo la salvedad de Gabriel Brncic, quien explora, eso sí, otros desafíos formales.

ha decidido abrazar toda la diversidad cultural que es parte de cualquier ser humano medianamente informado de nuestra época para hacerla parte de su que-hacer musical, en el que no existen materiales menores o géneros más *artísticos* que otros. Las jerarquías, en la obra musical de Becerra, hay que buscarlas en otra parte.

El oratorio/cantata se instala en la obra electroacústica de Becerra como un género lleno de proyecciones musicales y estéticas. En primer término, permite un montaje posible de realizar con poco material técnico. A manera de ejemplo, la grabación que poseemos de *Corvalán* fue realizada en casa, con amigos del compositor a cargo del relato. Además, es un excelente ejemplo de utilización de la electrónica dentro de un marco estético determinado, el de la "postura sintética" a la cual aluden García y Torres en el texto señalado en la nota 2 (1999). En general, sus obras nos revelan la íntima relación entre la voz, el texto y el sonido electrónico en beneficio de la potencia expresiva. Asimismo, señalan caminos tal vez no suficientemente explorados en la mayoría de los compositores electroacústicos, normalmente mucho más adictos a la pareja instrumento/sonidos electrónicos o electroacústicos.

Dentro de la diversidad de géneros abordados por Becerra es posible establecer ciertas características particulares de su producción. Con este propósito nos referiremos a las obras compuestas desde su radicación en Alemania, de las cuales poseemos mayor información así como también registros sonoros. Técnicamente el "sonido Becerra" es tributario del legendario sintetizador de la marca EMS Synthi 100, cuyas posibilidades son minuciosamente exploradas por él. Este instrumento fue concebido como una arquitectura abierta, fácilmente abordable gracias a su matriz de interconexiones. Es portable, y posee además un secuenciador digital monofónico de tres pistas, que fue particularmente utilizado por los compositores electroacústicos durante las décadas de los setenta y ochenta. A manera de ejemplo, Gabriel Brncic también posee uno<sup>6</sup>. El uso de este instrumento casi único se relaciona con ciertas características específicas de la obra de Becerra, como un sonido particular y situable en una época histórica, pero también impone ciertas limitaciones. En efecto, Becerra pareciera inclinarse al lado *electrónico* de la música electroacústica más que utilizar transformaciones de sonidos naturales o *concretos*. Más que una toma de posición estética, y conociendo el eclecticismo creativo del maestro, esto parece más bien una consecuencia de los medios técnicos a su disposición. Para realizar en aquella época carente de ordenadores una obra basada en transformaciones de sonidos concretos se necesitaba de una buena cantidad de magnetófonos, o por lo menos dos, así como otros aparatos de costo elevado, tales como una mezcladora, o una cámara de reverberación, por ejemplo. Con todo, los resultados eran bastante laboriosos, con la consiguiente pérdida de calidad sonora en cada nueva grabación del material transformado.

<sup>6</sup>"La historia de mis obras realizadas en Phonos hasta bien entrados los años ochenta se confunde con la historia de este sintetizador", me hizo notar Gabriel Brncic, en la serie de entrevistas que realizamos para la elaboración de un video que forma parte de la investigación *La música electroacústica en Chile: 50 años*.

En cambio, el Synthi 100, un pequeño aparato, puede entregar resultados sonoros bastante elaborados para quien quiera darse el trabajo de desentrañar sus misterios. La prueba, sin ir más lejos, son las obras del maestro.

Probablemente esta necesidad de un gran material electrónico, y la no disponibilidad de un aparato como el sintetizador señalado, fue una de las razones de la poca inclinación de parte de varios de nuestros pioneros hacia la vertiente concreta de la electroacústica. El propio José Vicente Asuar me confió una vez que la poca flexibilidad de los equipamientos de la época y los resultados obtenidos lo habían llevado a desechar su primera obra electroacústica, el *Estudio concreto* de 1957, y a concentrarse en la generación electrónica de sonidos como la principal fuente de elaboración del material sonoro. Debido a esto se hizo durante mucho tiempo la distinción entre José Vicente Asuar, como el “electrónico”, y Juan Amenábar, como el “electroacústico o concreto”. Aparentemente esto fue el resultado de la disponibilidad de medios adecuados más que una posición estética determinada. A modo de ejemplo, la bellísima *Guararia Repano* (1967) fue compuesta en el Laboratorio de Fonología Musical de Caracas, y ocupa sonidos de toda fuente, mientras que *Affaires des Oiseaux*, compuesta en los estudios del Imeb en 1975, ocupa sólo sonidos de fuentes acústicas. Por otra parte, los aparatos para la generación electrónica del sonido permitían un control bastante más preciso del material que aquellos dedicados a la transformación de sonidos, con la excepción de los carísimos y particulares equipos desarrollados en laboratorios tales como el de Radio Colonia o el de Radio Francia. Según lo señala acertadamente Juan Amenábar, “nos pareció que el equipo francés estaba totalmente fuera de nuestras posibilidades inmediatas”<sup>7</sup>, lo que orientó, en definitiva, casi toda la producción inicial electroacústica nacional hacia el “lado electrónico de la fuerza”, si se me permite este pequeño juego de palabras.

Volvamos al Maestro. Si bien este punto jamás ha sido tratado en nuestras conversaciones, me parece evidente que un espíritu creativo tan ecléctico y desprejuiciado como el suyo habría ocupado *todas las formas de lucha* electroacústicas de haber tenido a su disponibilidad los equipos adecuados. De hecho, al revisar su catálogo hemos descubierto la gran variedad de géneros y formatos que él ha abordado apropiándose efectivamente de cada uno de ellos. Entonces, ni electrónico ni concreto, él compone con lo que tiene a mano.

### TRES OBRAS RESTAURADAS

Durante el año recién pasado, que marcaba el aniversario de los 80 años del Maestro, me propuse restaurar tres obras de su amplio catálogo con el objetivo de difundirlas ampliamente y colaborar de esta manera al conocimiento de su casi desconocida obra electroacústica. Las obras restauradas fueron las siguientes: *Historia de una provocación* (1972), *Strukturen* (1978-1980) y *Quipus* (1978-1980). La elección se basó en la diversidad de lenguaje de estas obras y la posibilidad de

<sup>7</sup>Carta de Juan Amenábar a Francisco Kröpfl fechada el 5 de septiembre de 1960. Puede encontrarse la transcripción *in extenso* en Schumacher 2003.

dar cuenta con ellas de la variedad de soluciones técnicas y composicionales adoptadas por Becerra en su trabajo, al igual que algunas características de su producción electroacústica.

La más antigua de todas es la cantata/oratorio *Historia de una provocación* compuesta en 1972 para barítono y conjunto de cámara (piccolo, 2 flautas, oboe, clarinete, fagot, piano, cuarteto de cuerdas y electrónica sobre soporte). La obra está realizada sobre un libreto de Luis Bocaz. Junto a los instrumentos se escucha una serie de grabaciones que simulan entrevistas o programas radiales, las que conforman un material metalingüístico, puesto que además de la representación de una obra musical se asiste a la vida misma, tal como es representada por noticieros de radio o televisión. La grabación se realizó durante su estreno en el Palacio de la Unesco en París durante 1972, con Fernando Lara como barítono y la Orquesta Filarmónica de la Unesco bajo la dirección del mismo Becerra. Se trata de una obra de largo aliento, de 31 minutos de duración, en la que la electrónica es ocupada de dos maneras. Por una parte, están las mencionadas grabaciones que simulan entrevistas o programas radiales y que dialogan con el barítono en una especie de conversación improbable entre la imposición de una historia oficial por parte del poder y las consecuencias de aquello en la vida de un hombre enfrentado a esta circunstancia. La distancia entre el poder que gobierna y la vida real, en un contexto político y social determinado, el de fines de la década de los sesenta y principios de los setenta, con su carga de represión y violencia, quedan ampliamente establecidos mediante el uso de este recurso. El segundo uso de la electrónica se realiza por medio de sonidos electrónicos grabados en cinta, los que rara vez se superponen o interactúan con la masa instrumental. Pareciera que el conjunto barítono/grabaciones/electrónica actuara aisladamente del grupo instrumental, el que interviene principalmente como el que introduce, comenta y realiza el resumen final de los eventos vitales y sonoros que han sido expuestos por la sección voz/electrónica.

La escritura electroacústica es variada. Se recurre por momentos a elementos más bien de origen instrumental, tales como sonidos temperados, los que dan paso inicialmente a una microtonalidad y, posteriormente, a la construcción de objetos de masa compleja y alturas indefinidas. Es interesante constatar que también del lenguaje instrumental se puede señalar algo similar. Los instrumentos responden a su escritura histórica por momentos, dando paso a una escritura más relacionada con la electroacústica en otros. La parte electroacústica de la obra exhibe, en todo caso, un alto grado de autonomía con respecto a la parte instrumental. De hecho, sostiene por sí sola gran parte de la obra en su diálogo con la voz comentado anteriormente. Tal vez por ello algunas secciones de esta obra forman parte de otras, como es el caso de *Batuque* (1971) y *Cornos volantes* (1974). Becerra anota que estas últimas obras sirvieron como materiales sonoros y fueron reformuladas en *Historia de una provocación* (1972). *Batuque* es anterior. Si bien *Cornos volantes* es posterior, en este caso la inversión de los factores no altera el producto.

*Strukturen* fue compuesta entre 1978 y 1980. Acerca de ella el propio Becerra señala lo siguiente: “para el caso de *Strukturen* he pensado en relaciones entre objetos musicales que afectan tanto la forma de las pequeñas componentes, como

lo son motivos e incisos, como las relaciones de estos entre sí. Aquí hay estructuras periódicas y continuas (no necesariamente aperiódicas) que se ordenan como procesos sincrónicos y diacrónicos. Estos, sean periódicos o no, pueden ser simultáneos con posibles aspectos polirrítmicos y polimétricos, como pueden ser procesos sucesivos. La idea deriva de las formas de hacer música en la tradición del África negra y se afirma en las estructuras textiles de Flor Auth que llevan el nombre de 'embriones mecánicos'. Se trata físicamente de estructuras circulares con aspectos libremente simétricos, cuya posible periodicidad estaría implícita en su rotación<sup>8</sup>.

A nuestro juicio, se trata de la obra con el lenguaje electroacústico más elaborado de las tres que hemos revisado. Se encuentran presentes en esta obra dos tipos de morfología: tramas continuas de masa y altura variable, y cortas impulsiones o motivos celulares tanto de masa fija como variable. Todo esto está ordenado en al menos tres o cuatro planos sonoros que intercambian constantemente su función como plano principal y como plano secundario. Generalmente en esta polifonía, uno de los planos o voces está reservado para los motivos celulares y los otros para las tramas, las que están en permanente movimiento y variación, sea por los cambios constantes y paulatinos de altura (*glissandi* graduales), sea por las variaciones de intensidad y por lo tanto de plano sonoro, sea por filtrajes progresivos y no lineales a las cuales se ven sometidas, mediante el permanente desplazamiento de ellas a través del espacio sonoro gracias a la acertada utilización del efecto fonocinético por parte del compositor. Las tramas, *a priori* son complejos sonoros más estáticos que las impulsiones. De este modo, se transforman en un agente de movimiento más importante y atrayente que los motivos celulares, en un intercambio sorprendente y finamente realizado.

Tanto esta composición como la siguiente, *Quipus* (1978-1980), se basan en obras plásticas de la artista Flor Auth. La colaboración entre ambos ha sido frecuente y ha estado orientada en algunos casos hacia la multimedia y la interacción con el público, como es el caso de la *Exposición concertante* (1980) ya mencionada. Este diálogo con el auditor-receptor —quien dentro de este nuevo contexto de interactividad pasa a transformarse en el generador de la obra— está en consonancia con la idea matriz de Becerra de la retórica musical, la que supone una posibilidad de entendimiento entre el compositor, la obra y el público, sobre la base de signos y códigos comunes surgidos del lenguaje y el metalenguaje.

Acerca de *Quipus*, Becerra nos cuenta que "Flor Auth compone sus estructuras dando una especial importancia a los nudos. Yo trato de recoger la idea de aquellos nudos que constituyen la base de ese sistema de notación Inka, cuya estructura semiótica sólo se ha llegado a conocer en una mínima parte. En la música occidental se usa la palabra 'enlace' para una secuencia significativa de acordes. Generalizando esta idea se puede pensar que otras secuencias igualmente significativas se pueden formular como 'sistemas cadenciales' o, simplemente, como fragmentos o compuestos mínimos, con carga semántica"<sup>9</sup>.

<sup>8</sup>Becerra 2005.

<sup>9</sup>Conversaciones sostenidas por el autor con Gustavo Becerra en febrero de 2005.

*Quipus* (1978-1980) es casi el reverso de *Historia de una provocación* (1972), tanto en el lenguaje como en su carácter más intimista y por su corta duración (3'04). Becerra toma un corto motivo que desarrolla de manera bastante minimalista. Con este propósito pone en juego su inventiva para mostrar aspectos mayoritariamente renovados de un motivo casi banal –un nudo–, sea por la adición de un elemento o la sustracción de otro, sea por el realce, una especie de *zoom-in*, enfocado en uno de los elementos constituyentes del objeto. Es interesante constatar, además, la consonancia de estos procedimientos compositivos con algunos similares desarrollados dentro de la corriente espectralista y postespectralista algunos años más tarde: como es la técnica de la rotación de un objeto, a modo de ejemplo. En definitiva, la precisión y exactitud rítmica y dinámica necesaria para que este corto *tour de force* cumpla sus objetivos, se avienen particularmente para su realización con un formato electroacústico, algo que Becerra explota sabiamente aquí y en otra obra de un corte similar, la que el Maestro considera como la más lograda de su producción electroacústica: *Batuque* (1971).

En todas estas obras se encuentra al menos una característica en común en cuanto a estrategia compositiva, la que es necesario destacar: el desarrollo constante y no lineal de los elementos. El material está en constante elaboración mediante procedimientos específicos adecuados a sus características morfológicas propias, en un juego contrapuntístico entre movilidad y estaticidad aparente. No obstante, como en las teorías del caos, es posible predecir que un objeto evolucionará constantemente, pero nunca será posible predecir en qué estadio éste se encontrará en un momento futuro dado.

La restauración de las tres obras estuvo favorecida por el relativo buen estado de conservación de las cintas y de la existencia en el archivo del compositor de cintas donde se conservan exclusivamente las grabaciones de los materiales electrónicos con que las obras fueron compuestas. Este fue el caso de *Historia de una provocación* (1972), para la cual fue posible reemplazar con los materiales electrónicos originales, secciones de la grabación con demasiado ruido ambiente, con problemas en la toma de sonido o simplemente con defectos del material por el transcurrir de los años. Todas las obras fueron limpiadas del ruido de cinta siguiendo el principio de que la señal del soporte debía ser respetada, sin que esto interfiriera en la audición, aproximándose dentro de lo posible a los estándares actuales de fidelidad. Las tres obras fueron emitidas por el programa *Siglo XX* de Radio Beethoven el día mismo de su aniversario. Posteriormente han sido interpretadas en concierto durante sendos programas en homenaje al Maestro, en la sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), en septiembre 2005, y durante el festival AI-Maako en octubre del año pasado (2006).

Por último me parece interesante presentar un comentario y algunas reflexiones sobre la última obra electroacústica de don Gustavo, el *Concierto para cuatro pianos sampleados* de 2004, de acuerdo a lo señalado anteriormente en este trabajo. Se trata de una obra compuesta para cuatro pianos virtuales, cuatro pianos MIDI o tal vez, para ser muy claros aunque un poco grosero, cuatro pianos *finale*. Para cualquier compositor u observador electroacústico medianamente ortodoxo –el que vendría a ser mi caso– es difícilmente aceptable que se trate entonces de

una verdadera obra electroacústica, pues la escritura, el lenguaje y el resultado sonoro tienen mucho que ver más con una aproximación instrumental que propiamente electroacústica. Cuando descubrí esta obra en casa del Maestro, mi primera reacción fue hacerle presente esta observación. A lo cual, si bien no recuerdo la respuesta exacta, me hizo patente su desacuerdo. Casi un año ha pasado desde aquella visita y durante ese tiempo me ha sido posible reflexionar sobre su música y los alcances implícitos de ella. Hoy relativizo un tanto mis certezas de ayer. Contiene la obra algunos pasajes fuera de las posibilidades humanas del instrumentista o fuera del registro sonoro del instrumento, lo que redundaría en que debe ser interpretada desde un soporte, pero ¿hace esto de ella una obra electroacústica? ¿Qué define a una obra electroacústica como tal, si las vallas estéticas han sido consolidadas, si lo que la diferencia de otras músicas de producción electrónica –músicas populares– es claro y evidente? ¿Basta el recurso de la transformación del sonido, dentro de un contexto ideológico claro, para que una obra adquiera la etiqueta electroacústica?

Felizmente el lector no encontrará aquí respuestas definitivas o exactas, sino el inicio de una propuesta de reflexión que podría ser conjunta. A mi parecer, lo único que puede salvar a la música electroacústica de la confusión estética y sonora es el desarrollo de un lenguaje y de una escritura propia, particular y diferente a la música instrumental. Probablemente lo anterior no sea novedad para buena parte de los lectores de estas líneas, pero es de difícil ejecución y *puesta en música* de parte de muchos compositores entre los cuales, por supuesto, me cuento. Los elementos que podrían conformar esta escritura se sitúan no sólo en la alternativa de ampliar las posibilidades sonoras de nuestro bien conocido registro instrumental, sino también en la consciente utilización y exploración de recursos y materiales imposibles dentro de nuestra más que centenaria tradición musical: la precisión absoluta, la intensidad exacta, la orquestación milimétrica y perfectamente graduada, en la que todos los sonidos de nuestro entorno y nuestra imaginación hayan adquirido carta de ciudadanía musical. *The right sound in the right place* es por fin posible sin la intervención de terceros que lo desnaturalicen, banalicen o simplemente destrocen en un momento dado. Ciertamente esto mismo pudo ser escrito, y de hecho lo fue, hace cincuenta años en los albores de la música electroacústica, pero también es cierto que estas visiones de lo absoluto no han sido posibles de ponerse completamente en práctica hasta el advenimiento del computador como instrumento musical, por lo cual es hoy en día donde ellas toman mayor consistencia y realidad. Pienso que algunas pistas de discusión pueden surgir a partir de estas ideas surgidas de los cuestionamientos sobre esta última obra de Becerra.

Pero una cosa es la ortodoxia electroacústica y otra es la concepción creativa del Maestro. La postura sincrética a la cual aluden los Maestros Fernando García y Rodrigo Torres es ejercida en todo dominio creativo y también, ¿por qué no?, dentro de la desnaturalización de un formato bien asentado en los usos y costumbres de más de una generación de compositores. Al final de cuentas, el *Concierto para cuatro pianos sampleados* tampoco es una obra instrumental, bien que su lenguaje lo sea. No puede ser interpretado por cuatro pianistas, y queda entonces en

el limbo de lo que no encaja completamente en ninguna de las cajitas etiquetadas que nos hemos creado para contener nuestras humanas producciones. Por lo demás, el propio Becerra anota, no a propósito de esta obra, sino que sobre toda su producción electroacústica que *todas ellas están abiertas a la posibilidad de intervenciones de live-electronics, es decir, a la modificación de la obra en cuanto a medios, lugar y público donde y ante la cual cada obra se presenta*. Para el Maestro, entonces, su producción electroacústica no sólo es evolutiva, modificable y no permanente, sino también sería el lugar donde la libertad creativa puede ejercerse efectivamente, completamente.

¿Y no era la posibilidad de una libertad creativa absoluta la consecuencia que se avizora al final de los razonamientos citados más arriba sobre la identidad –el ser– de la música electroacústica?

Vaya, hay personas que no dejan de sorprendernos.

## BIBLIOGRAFÍA

BECCERRA, GUSTAVO

1957 “¿Qué es la música electrónica?”, *RMCh*, XI/56 (diciembre), pp. 27-44.

1998 “La posibilidad de una retórica musical hoy”, *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 37-52.

BOTTO, CARLOS

1959 “Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra”, *RMCh*, XIII/63 (enero-febrero), pp. 38-43.

DAL FARRA, RICARDO

2004 *Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin America*. París: Unesco.

GARCÍA, FERNANDO Y RODRIGO TORRES

1999 “Gustavo Becerra-Schmidt”. *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Volumen II. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 320-326.  
[http:// :www.gbecerra.scd.cl/bio.html](http://www.gbecerra.scd.cl/bio.html)

MERINO, LUIS

2003 “1973-2003: treinta años”, *RMCh*, LVII/ 199 (enero-junio), pp. 39-56.

SCHUMACHER, FEDERICO

2004 “Música electroacústica en Chile”.  
[www.cech.cl/publica/publicaciones.html](http://www.cech.cl/publica/publicaciones.html)

2005 *La música electroacústica en Chile: 50 años*. [www.electroacusticaenchile.cl](http://www.electroacusticaenchile.cl)

S/A

1988 “Estreno mundial del oratorio profano Macchu-Picchu, del compositor chileno Gustavo Becerra”, *RMCh*, XLII/170 (julio-diciembre), pp. 147-148.

TORRES, RODRIGO

1985 “Catálogo de la obra musical de Gustavo Becerra-Schmidt”, *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 16-51.

# *Catálogo de las obras electroacústicas de Gustavo Becerra-Schmidt*

*por*

Federico Schumacher Ratti  
Compositor, Francia  
cesos2@yahoo.fr

Este catálogo fue realizado, en parte, sobre la base de aquel elaborado por Rodrigo Torres para la *Revista Musical Chilena*, XXXIX/64 (julio-diciembre, 1985), pp. 16-51, y a partir de conversaciones sostenidas por el autor con Gustavo Becerra.

Las obras marcadas con un asterisco (\*) antes de su título, son aquellas que forman parte del trabajo *La música electroacústica en Chile: 50 años*, que se menciona en la bibliografía.

1. Los rubros que se incluyeron en el catálogo corresponden al siguiente formato:
  - a. Título de la obra. En caso que tenga movimientos, se indican entre paréntesis.
  - b. Año de composición.
  - c. Medios sonoros utilizados (ver abreviaturas).
  - d. Duración aproximada (abreviada *Dur*).
  - e. Autor del texto (abreviado *Text*).
  - f. Año de estreno, lugar e intérpretes (abreviado *Estr*).
  - g. Editor de materiales instrumentales y vocales, año de edición (abreviado *Ed*).
  - h. Fonograma editado indicando tipo, título, intérprete, institución editora, país, año de edición, u otra clase de registro sonoro (abreviado *Fon*).
  - i. Observaciones (*Obs*).

## 2. Abreviaturas:

A	contralto
B	bajo
Bar	barítono
cdas	cuerdas
cl	clarinete
comx	coro mixto
cto	cuarteto
dir	director
fg	fagot
fl	flauta
IEM	Instituto de Extensión Musical
IEM-AS	Archivo Sonoro del IEM, que actualmente se preserva en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile
IEM hel	Edición heliográfica preparada por el Instituto de Extensión Musical
Mix	medios mixtos
MS	manuscrito

narr	narrador
ob	oboe
Orq	orquesta
OSCh	Orquesta Sinfónica de Chile
pf	piano
picc	flautín
perc	percusión
Recit	recitante
S	soprano
Sinf	sinfónica
T	tenor
VV	voces

- [O-1] *Segunda sinfonía "De profundis"* (1. Allegro, "α y Ω"; 2. Andante, "u solus altissimus"; 3. Allegro agitado, "De profundis"), 1957-1958, Mix, Orq Sinf, un oscilador en el último movimiento, *Dur:* 20', *Estr:* 1958, Teatro Astor, Santiago, OSCh, dir: Héctor Carvajal, *Ed:* IEM hel, *Fon:* LP, Concurso Crav, 1963; IEM-AS, *Obs:* El oscilador empleado estaba programado para emitir una onda sinusoidal y luego una diente de sierra.
- [O-2] *Juegos*, 1966, Mix, pf, 12 pelotas de ping-pong, 1 ladrillo y grabación en cinta magnética, *Estr:* 1966, Sala América de la Biblioteca Nacional, Santiago, Fernando Torm (pf), *Ed:* MS, *Obs:* La parte electrónica consiste en grabar una parte del concierto a medida que transcurre, reproduciéndola ulteriormente y en paralelo con el transcurso de la obra.
- [O-3] *Macchu Picchu* (12 movimientos), 1966, Mix, S, Recit, comx (SATB), cinta magnética, oscilador de audiofrecuencia, Orq Sinf, *Dur:* 65', *Text:* Pablo Neruda ("Alturas de Macchu Picchu", Canto II de *Canto general*), *Estr:* 1988, 26 de agosto, Teatro Universidad de Chile, Santiago, María Elena Guíñez (S), Gerardo Jorquera (Recit), Coro Sinfónico de la Universidad de Chile (Guido Minoletti, dir), OSCh, Francisco Rettig, dir, *Ed:* IEM hel, *Obs:* La dedicatoria señala: "For the Koussevitzky Music Foundation in the Library of Congress, dedicated to the memory of Serge and Natalie Koussevitzky".
- [O-4] *Lord Cochrane de Chile*, 1967, Mix, Recit, S, A, T, B, comx (SATB) dividido en 4 masas corales, cinta magnética, amplificador, Orq Sinf, *Dur:* 25', *Text:* Pablo Neruda ("Lord Cochrane de Chile" de *La barcarola*), Ed. IEM hel.
- [O-5] *\*Tres piezas* (1. Mórula, 2. Gástrula, 3. Blástula), 1968, Mix, clavecín, electrónica sobre soporte, *Dur:* 5'12, *Estr:* 1968, 14 de noviembre, Teatro IEM, Santiago, Ruby Ried (clavecín), *Ed:* MS, *Obs:* También se titula *Tres móviles*.
- [O-6] *Oda al alambre de púa*, 1969, Mix, S, Recit (A), pf preparado, Orq Sinf, electrónica sobre soporte, *Dur:* 24', *Text:* Pablo Neruda ("Oda al alambre de púa" de *Nuevas odas elementales*), *Estr:* 1970, mayo, II Festival de Música de Guanabara, Río de Janeiro, Brasil, Mabel Valeris (S), María Fernanda (A), Armando Krieger, dir, *Ed:* MS, *Obs:* Obra encargada por el Festival de Guanabara. La cinta está extraviada.
- [O-7] *\*Lenin*, 1970, Mix, Recit, electrónica sobre soporte, *Dur:* 16'52, *Estr:* 1971, Bonn, Alemania, *Obs:* Como voz recitante actuó el propio autor en el estreno.
- [O-8] *\*Batuque*, 1971, electrónica sobre soporte, *Dur:* 4'14, *Obs:* Materiales sonoros reformulados en *Historia de una provocación* (O-10).
- [O-9] *Parsifae*, ópera, ca. 1972, multimedia, actriz, actor, mimo, electrónica sobre soporte, *Text:* Tobías Barros Alfonso, *Ed:* MS, *Obs:* Es una ópera breve.
- [O-10] *\*Historia de una provocación* (1. Preludio, 2. Primer cuadro, 3. Interludio, 4. Segundo cuadro, 5. Interludio, 6. Tercer cuadro, 7. Postludio), 1972, Mix, Bar, picc, 2 fl, ob, cl, fg, cto cdas, electrónica sobre soporte, *Dur:* 20'17, *Text:* Luis Bocaz, *Estr:* 1972, septiembre, Sala del Palacio de la UNESCO, París, Francia, Fernando Lara (Bar), Orquesta Filarmónica de la UNESCO, Gustavo Becerra, dir, *Edit:* MS, *Obs:* Es una ópera radiofónica.

- [O-11] *\*Nocturno*, 1974, electrónica sobre soporte, *Dur.* 15'25, *Obs:* Es una parte de *La muerte de Rodrigo*, ópera de Becerra aún no estrenada.
- [O-12] *\*Cornos volantes*, 1974, electrónica sobre soporte, *Dur.* 22', *Obs:* Materiales reformulados provenientes de *Historia de una provocación* (O-10).
- [O-13] *\*Corvalán*, 1975, Mix, Recit, electrónica sobre soporte, *Dur.* 41'07, *Estr.* 1975, Teatro Benedetto, Bienal de Venecia, Italia, Carla Cristi, *Obs:* Se realizó un estreno parcial de la obra; la proyección sonora estuvo a cargo de Luigi Nono. Versión original con texto en alemán.
- [O-14] *\*Progresiones*, 1976, multimedia, proyecciones de cine y diapositivas, electrónica sobre soporte, *Dur.* 23'50, *Estr.* 1977, Maracaibo, Venezuela.
- [O-15] *Das neue Wort*, 1976, Mix, voz, electrónica sobre soporte, *Dur.* 10', *Obs:* Versión electrónica de la obra original para voz y cl B. La cinta que contiene la parte electrónica está extraviada.
- [O-16] *\*Strukturen*, 1978-1980, electrónica sobre soporte, *Dur.* 11'05, *Estr.* 2005, 26 de agosto, Radio Beethoven, Santiago de Chile, *Fon:* 50 años de música electroacústica en Chile 1956-2006, Laboratorio Arcis de Informática Musical (LAIM), Fondo para el Fomento de la Música Nacional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Pueblo Nuevo, Santiago, 2006.
- [O-17] *\*Cuando*, 1978-1980, Mix, Recit, electrónica sobre soporte, *Dur.* 16'08.
- [O-18] *\*Quijpus*, 1978-1980, electrónica sobre soporte, *Dur.* 3'04, *Estr.* 2005, 26 de agosto, Radio Beethoven, Santiago de Chile.
- [O-19] *\*Batallas para Allende*, 1979, electrónica sobre soporte, *Dur.* 9'46, *Obs:* Forma parte de la cantata *Allende*, compuesta para el conjunto Quilapayún, con textos de Eduardo Carrasco.
- [O-20] *\*Balistocata*, 1979, electrónica sobre soporte, *Dur.* 3'10, *Estr.* 1982, enero, Radio Colonia, Alemania, *Obs:* Obra de música computacional. El computador controla módulos de sonidos periféricos mediante un diagrama de flujo realizado por el compositor. Existe una transcripción para piano sólo.
- [O-21] *\*Variationen über Balistocata von G. Becerra-Schmidt*, 1980, electrónica sobre soporte, *Dur.* 9'36, *Estr.* 1982, enero, Radio Colonia, Alemania, *Obs:* Obra compuesta en conjunto con Wolfgang Marin Stroh. Existe una transcripción para piano solo.
- [O-22] *Exposición concertante*, 1980, multimedia, ruidos y sonidos producidos por el público y programas computacionales que generan respuestas sonoras a las variables producidas por los asistentes, *Estr.* 1981, marzo, Kunstverein, Oldenburgo, Alemania, *Obs:* Elementos plásticos creados por Flor Auth, dotados de sensores acústicos. La información era enviada a once sintetizadores EMS con secuencias programadas, desde donde retornaban a los parlantes montados en los objetos sensibilizados. Se trata de un "Arte para tocar y mover" según el compositor.
- [O-23] *Ossietzky Oratorium*, 1983, Mix, 2 S, 2 A, T, 2 Bar y B solistas, comx, perc, Orq, electrónica sobre soporte, *Dur.* 75', *Text:* Collage de Gustavo Becerra basado en escritos de Hermann Vinke, Bertolt Brecht, Carl von Ossietzky, Maud von Ossietzky, Rosalinde von Ossietzky-Palm, Bruno Frei, Carl-Jakob Burkhardt, Klaus Mann, Werner Boldt y otros, y en informaciones de las revistas *Monistenblatt* y *Die Weltbühne* y del diario *Nordwest Zeitung* de Oldenburgo, *Estr.* 1985, 15 de febrero, Oldenburgo, Alemania, Deidre Boysen (S), Gabi Gierlich (S), Ilse Zahn-Wienands (A), Heidi Schattenberg (A), Heinz Pieruschka (T), Claus Boysen (Bar), Wolfgang Nitsch (Bar), Bernhardt Lyon (B), Holger Lyon (B), Michael Barfub (pf), Fred Ritzel (pf), Coro Bunschuh de Oldenburgo, Conjunto de percusión y Orq de la Universidad de Oldenburgo, Niels Knolle (electrónica), Herbert Wiedemann, dir, *Ed:* MS, *Obs:* Obra escrita por encargo de la Universidad de Oldenburgo.
- [O-24] *\*Oda al mar*, 1986, electrónica sobre soporte, *Dur.* 14'10, *Estr.* 1987, junio, Sala de Actos y Exposiciones de la Biblioteca Central de la Universidad de Oldenburgo, Alemania, *Obs:* Música de fondo para obra homónima de Pablo Neruda.

- [O-25] \**Das Schweigen*, 1987, Mix, A, Computador, *Dur.* 22'46, *Text.* Gertrude Meyer, *Estr.* primera versión: 1987, febrero, Hamburgo, Alemania, Ilse Zahn (A); segunda versión 1987, junio, Bremen, Alemania, Ilse Zahn (A), *Obs.* Este monodrama, como todas las obras electroacústicas o con electroacústica de Becerra, están abiertas de acuerdo a las posibilidades de reproducción, a la intervención de *live electronics*.
- [O-26] \**Interior*, 1987, electrónica con soporte, *Dur.* 16'14, *Obs.* Obra de música computacional. El computador controla módulos de sonidos periféricos (en este caso 3 Yamaha DX7) mediante un diagrama de flujo realizado por el compositor. "Dedicada a mi padre".
- [O-27] \**Concierto para cuatro pianos sampleados*, 2004, electrónica sobre soporte, algunas partes pueden ser confiadas a pianos acústicos, *Dur.* 17'56, *Estr.* 2004, noviembre, Sala el Pentágono, Universidad de La Serena, Chile, *Obs.* Estreno organizado por Mario Arenas con empleo de su programa Punto y Tono.

## DOCUMENTOS

### *Joaquín Rodrigo y su entrevista a Alfonso Letelier*

por

Carlos Pérez González<sup>1</sup>  
caperez76@yahoo.es

Junto a un trabajo de compositor, ampliamente reconocido, Joaquín Rodrigo desarrolló una labor como comentarista y crítico musical. A través de sus escritos nos ha legado información de gran valor para comprender más a fondo su música y entender el por qué de su posición privilegiada en la escena musical española y europea. Todo este material ha sido recopilado y comentado por Antonio Iglesias en el libro titulado *Escritos de Joaquín Rodrigo*<sup>2</sup>.

Este libro reúne entrevistas y comentarios sobre personalidades de la música, tales como Albéniz, Beethoven, Berlioz, Cabezón, Cassals, Dallapiccola, Dukas, Falla, Mompou, López Chavarri, Moreno Torroba, Mozart, Stravinsky, Arthur Rubinstein, Sainz de la Maza, Salazar, Segovia, Turina, Villa-Lobos y Viñes. Además, reúne autocríticas, explicaciones de muchas de sus obras, epistolario intercambiado con Manuel de Falla –35 documentos–, Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Antonio Iglesias y sus propios hijos, junto a discursos académicos, conferencias y artículos. En cada uno de ellos la frescura y certeza emanan de la pluma de Rodrigo con generosidad y espontánea amenidad. Se puede palpar la honestidad de un alma empeñada en la expresión y comunicación a través de la música, cuando señala que “para mí lo esencial no es entender de música, sino sentirla; es decir, conmovirse, gozar con ella [...], la incógnita es que el genio de hoy, si lo hay, pueda ser comprendido por la masa de su tiempo, que siempre va retrasada [...], lo interesante es sentir más que entender<sup>3</sup>”.

Su búsqueda artística lo mantuvo vivamente interesado en la historia de la música y receptivo e involucrado en la creación contemporánea. Esto lo demuestran los diversos artículos y conferencias respecto a estos tópicos. Al mismo tiempo, supo disfrutar abiertamente de su profesión: “Paul Dukas [...] sobre todo, me enseñó a amar la música, y esto es muy importante. Lo más importante es amarla [...] Soy un buen aficionado. Y no crea usted, no todos los compositores los son.

<sup>1</sup>El autor de este artículo fue ganador del Primer Premio en el Concurso Internacional de Guitarra Joaquín Rodrigo, realizado en Madrid, España el año 2006.

<sup>2</sup>Este libro pudo ser revisado por el autor de este trabajo, gracias al gentil obsequio que le hiciera Cecilia Rodrigo, hija del compositor.

<sup>3</sup>Iglesias 1999: 34.

A muchos les gusta su música, pero no tanto la música [...]”<sup>4</sup>. Apreciamos a través de muchas de las temáticas de sus escritos, que fue un trabajador comprometido y apasionado con el desarrollo musical de su país y con la búsqueda de su más verdadera y esencial naturaleza hispana.

De especial interés para los chilenos es conocer la entrevista que realizó a Alfonso Letelier, la que fue publicada en la revista madrileña *Fotos* del 22 de marzo del 1947. Se titula nada menos que: “Un país que ha sabido crear una educación musical modelo: Chile”. A través de sus líneas el compositor chileno resume la actividad musical del país y comenta alguna de sus obras que gozaban del gusto de Rodrigo. La entrevista es de carácter informativo y se desarrolla en un lenguaje amistoso y distendido. Rodrigo se muestra verdaderamente interesado y entusiasmado sobre el acontecer musical chileno y es elogioso acerca del trabajo del compositor nacional.

La entrevista se inicia de la siguiente manera.

“Está viviendo entre nosotros desde hace unos meses una de las figuras más atrayentes de la joven música americana: Alfonso Letelier. He tenido la fortuna de pasar con él y con su distinguida esposa, finísima artista a su vez, algunos momentos que a mí me han parecido pocos, tan interesante es su personalidad, tales cosas nos cuenta de cómo ha sabido Chile formar una escuela de música de las que recoger caudal no pequeño de ejemplos y sugerencias. No puedo en esta sección extenderme como quisiera; pero al menos sí gustaría reflejar en unas líneas estas conversaciones nuestras, en las que dos músicos se han conocido y estimado recíprocamente”<sup>5</sup>.

A continuación Alfonso Letelier menciona la fecha de su nacimiento en el año 1912 en Santiago de Chile y se refiere a sus estudios simultáneos como músico e ingeniero agrónomo en la Universidad de Chile. Rodrigo, por su parte, comenta:

“¡Magníficas paralelas! quizá por esto se ve en tu música una intención, un ideal constructivo perfectamente logrado. A este respecto, me han impresionado tus *Sonetos*, de Mistral, para canto y orquesta; me recuerdan un poco, por su profundidad, por su suerte de patético pudor, si me puedo expresar así, el *Canto de la Tierra*, de Mahler”<sup>6</sup>.

Rodrigo sabía captar la esencia de las personas con agudeza. El elogio proviniendo de él no resultaba fácil. Sumemos a esto el intenso bagaje artístico que poseyó desde la época en que inició sus estudios en Francia con Paul Dukas el año 1927.

A continuación, Alfonso Letelier describe el desarrollo de la música sinfónica chilena con detalle y generosidad hacia sus colegas nacionales:

<sup>4</sup>Iglesias 1999: 54-55.

<sup>5</sup>Iglesias 1999: 112.

<sup>6</sup>Iglesias 1999: 112.

“Precisamente, y aunque ello pueda parecer raro, en Chile estamos al corriente de la producción más nueva y significativa de Europa. La vida musical de Chile ha entrado en un período de gran actividad a partir de 1925. La iniciación y realización se debe, en primer lugar, a Domingo Santa Cruz, que crea la Asociación Bach. Se crean en ella cursos de música y consigue la reforma del Conservatorio y la creación de la Orquesta Sinfónica, consiguiéndose la Facultad de Bellas Artes. A la cabeza de la orquesta figura Armando Carvajal, músico de extraordinarias condiciones de director, y se consigue dar conciertos semanales durante todo el año, en los que se va dando al público, esquivo al principio, ‘snob’ después, culto al fin y aficionado verdaderamente, lo más significativo de la producción mundial, tanto clásica como moderna. Al poco tiempo, Santa Cruz obtiene la aprobación de la ley que crea el Instituto de Extensión Musical, por intermedio del cual se crea la Orquesta del Estado, la Escuela de Danza, y bien pronto se creará la Escuela de Ópera. No descuidamos la labor cultural; todos los domingos se dan conciertos para obreros, con comentarios a las obras que se ejecutan. Han dado un resultado magnífico [...] tuvimos dificultades al principio, pero nuestro público ha acabado por interesarse por la producción chilena, que es su propia creación. Armando Carvajal es un verdadero apóstol en este sentido [...] nunca le agradeceremos bastante lo que por la música chilena hace”<sup>7</sup>.

Rodrigo efectivamente tuvo la posibilidad entonces de conocer auditivamente en diversas instancias la obra compuesta por compositores chilenos en aquellos años:

“Me he percatado de ello con tus obras y con las que me has hecho oír de Santa Cruz, Allende, y otros. Es una obra que prueba ya madurez, que se siente seguida y asistida...”<sup>8</sup>.

Existe otro testimonio del encuentro de Rodrigo y la música chilena en las crónicas de Victoria Kamhi, su esposa. Los protagonistas son Alfonso Letelier y Domingo Santa Cruz. El hecho se produce cuando los esposos se embarcan en 1957 a Caracas, Venezuela, como delegados de España al II Festival Latinoamericano de Música:

“El segundo Festival, que se desarrolló del 19 de marzo al 6 de abril de 1957 [contó] con asistencia de numerosos ‘invitados de honor’ extranjeros del mayor prestigio y de una enorme afluencia de profesionales ilustres y aficionados de todo el país [...] Nos alojamos en el recién estrenado Hotel Tamaco, verdadero palacio, en compañía de los demás delegados: Edgardo Martín, de Cuba; Roque Cordero, de Panamá; Blas Galindo Chávez y su esposa, de México; Alberto Soriano y su esposa, del Uruguay; Cuvelier, de Bélgica, como fundador de las Juventudes Musicales; Guillermo Espinoza, Jefe de la Unión Panamericana; Valentí Ferro, de Argentina; Domingo Santa Cruz, de Chile; Gilbert Chase con su esposa Kathleen, de Estados Unidos; Campos Parsi, de Puerto Rico; Héctor Tossar, de Uruguay; Escobar, de Cuba, y algunos más. Luego vinieron Virgil Thomson, Copland y Taubman, de Estados Unidos; Guarnieri, Iturriaga, Rey de la Torre, Alfonso Letelier y Julián Bautista [...] El primer recital estuvo a cargo de dos

<sup>7</sup>Iglesias 1999: 113.

<sup>8</sup>Iglesias 1999: 113.

grandes artistas venezolanos: Fedora Alemán y Alirio Díaz, que ejecutaron obras de Villa-Lobos y Letelier [...] En el concierto último fueron interpretadas las cuatro obras premiadas: de Roque Cordero, Iturriaga, Blas Galindo y Guarnieri”<sup>9</sup>.

Volvamos a la entrevista. Al percatarse Rodrigo de que el interés de Letelier se centraba en difundir la actividad chilena y no su propia producción, le señala: “Pero no te me escurras; quiero que me digas más cosas de tu labor personal”<sup>10</sup>, Alfonso Letelier pasa entonces a explicar sus actividades musicales desde el momento que conoce, en 1935, a la familia a la que perteneciera su esposa, Margarita Valdés, la ulterior formación de un cuarteto vocal junto a Margarita, Blanca y Gabriel Valdés en el cual “cantamos todo lo más interesante, clásico y moderno”<sup>11</sup> y la ampliación de este grupo a un coro de 48 voces dedicado a dar a conocer todo el repertorio de la polifonía.

Sobre las composiciones de Letelier, Rodrigo afirma: “Observo que a pesar de tu juventud tu obra es ya copiosa”. Letelier responde: “procuró trabajar cuanto puedo. He escrito una *Suite Burlesca*, los poemas a los cuales has hecho tan gentil referencia [*Sonetos de la muerte*, con textos de Gabriela Mistral]; *Balada y Canción*, un grupo bastante numeroso de canciones, tanto corales como a solo; y en estos últimos años he compuesto *Cuatro Canciones*, la *Vida del Campo*, un cuarteto para cuerda, etc.”<sup>12</sup>.

Finaliza el diálogo con Letelier, con la manifestación de su interés para que en Chile se conozca la nueva música de España, el que es compartido por Rodrigo respecto a la música chilena. Y Letelier señala: “Ahora regreso, encantado de vuestra hospitalidad, a mi tierra, donde procuraré hacer conocer esta música española tan fresca, tan rica y vivificadora”<sup>13</sup>.

La atención y estima de Joaquín Rodrigo hacia el ambiente musical de Chile en la década de los 40 y 50 se expresa sin egoísmo a través de esta entrevista. Manifiesta un claro aprecio profesional y humano hacia el compositor entrevistado. No oculta el carácter afectivo que ha tenido su encuentro con Alfonso Letelier y concluye con los deseos de que la admiración recíproca entre ambos músicos se traduzca en una mayor vinculación musical de ambos países.

“Me separo de Alfonso Letelier y Margarita con pena, y esta última conversación, como tantas otras, me ha valido el conocimiento de una música y de una galería de nombres que casi no conocía. Es necesario que España conozca bien pronto la música de Allende, fundador de la Escuela, de Santa Cruz, de Letelier, de Enrique Soro, Isamit [*sic.*], Cotapos, Bisquert [*sic.*], Leng, Negrete, María Luisa Sepúlveda, Adolfo Allende, Juan Casanova, René Amengual: nombres que hoy me son familiares a través de los elogios encendidos de este gran artista. Él también conoce los nuestros y admira nuestra producción, así como la labor de nuestra Orquesta Nacional, una de las mejores que ha escuchado —son sus propias

<sup>9</sup>Kamhi 1998: 210.

<sup>10</sup>Iglesias 1999: 113.

<sup>11</sup>Iglesias 1999: 113.

<sup>12</sup>Iglesias 1999: 113.

<sup>13</sup>Iglesias 1999: 113.

palabras—, como conoce la labor de Pérez Casas, Arámbarri, Argenta, Toldrá, Lamote de Grignon, entre otros. Y ahora, al decir adiós al matrimonio, a Margarita y Alfonso Letelier, hagamos votos para que recíprocamente conozcamos las escuelas musicales de ambos países. Nada nos será más grato y nada tampoco más fácil y provechoso para todos. No hay que olvidar que la música, como arte único, sirve para unir a los pueblos<sup>14</sup>.

Esta entrevista nos permite conocer un valioso testimonio del cercano conocimiento e interés que Joaquín Rodrigo tuvo por la producción musical de Chile, gracias a su amistad con Alfonso Letelier. Los empeños de este último por difundir el quehacer y la obra musical nacional fuera de nuestras fronteras encontraron buen eco en la pluma de Rodrigo. Tal como este documento, que nos atañe en forma particular, toda la producción escrita de Rodrigo, tan profunda y amena a la vez, nos muestra una faceta muy interesante y poco conocida del gran compositor español.

## BIBLIOGRAFÍA

IGLESIAS, ANTONIO

1999 *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Editorial Alpuerto.

KAMHI DE RODRIGO, VICTORIA

1995 *De la mano con Joaquín Rodrigo*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.

<sup>14</sup>Iglesias 1999: 113-114.

## CRÓNICA

### *Creación musical chilena*

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

#### *Compositores chilenos en el país*

En Santiago

##### *Biblioteca Nacional*

En la Sala América de la Biblioteca Nacional, el 4 de diciembre, se lanzó el CD *Ensemble Bartók Chile en Budapest*. En esa ocasión el Ensemble Bartók interpretó partes de obras incluidas en el CD, entre ellas *Epigramas mapuches*, de Eduardo Cáceres. El 12 del mismo mes, en un programa de guitarra, Francisco Rojas interpretó *Tonádica Violética* de Juan Antonio Sánchez y *Preludio N° 1* de Gabriel Matthey, y el 19 de diciembre, en un recital de canto, la soprano Lucía Parot interpretó *El pescador sin dinero*, del ciclo para canto y piano *El alba del alhelí*, de Juan Orrego Salas, con textos de Rafael Alberti.

##### *Escuela Moderna de Música*

El 10 de octubre, con el fin de recordar la persona y la obra de Luis Advis, en la Escuela Moderna de Música se lanzó un CD con los 16 *Preludios* para piano de ese compositor, obras que fueron interpretadas en la oportunidad por estudiantes de la mencionada Escuela. El 27 de octubre, en el VII concierto de la Temporada 2006 de la Orquesta de Cámara Escuela Moderna de Música, se estrenó la obra *Fósil* del compositor chileno Sebastián Vergara. En el presente número de la *RMCh* se publica una reseña del CD por Julia Grandela.

##### *Instituto Goethe*

En la Sala del Goethe Institut, el 6 de noviembre, se presentó el Colectivo de Intérpretes de Música Actual (CIMA). En el programa figuró *En CIMA* para flauta, flauta en Sol, violín, viola y piano, de Alejandro Guarello. El 24 del mismo mes, siempre en la Sala del Goethe Institut, se realizó una presentación en que participaron el grupo de flautas Antara, el trío de jazz NMR y el pianista y compositor Gastón Soubllette, en el concierto "Convergencia", basado en la improvisación.

##### *Pontificia Universidad Católica de Chile*

El XVI Festival de Música Contemporánea Chilena (2006), que anualmente organiza el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se llevó a efecto en Santiago, en el Salón Fresno del Centro de Extensión U.C., y en La Serena, en el Salón Mecesup del Departamento de Música de la Universidad de La Serena. Las actividades desarrolladas en Santiago se realizaron del 13 al 19 de noviembre. El 14 de noviembre se escucharon las siguientes obras de compositores chilenos: *Aporema II* para cuarteto de guitarras (Cuarteto de Guitarras UC), de Santiago Vera; *Dicotomía... de su distancia*

*Revista Musical Chilena*, Año LXI, Enero-Junio, 2007, N° 207, pp. 90-103

para fagot (Alevi Peña), de Sebastián de Larraechea; *Trok-kyo* para percusiones (Ensamble Trok-kyo, dir.: Eduardo Cáceres), de Eduardo Cáceres; *Torrente* para saxo y cuarteto de cuerdas (Pedro Portales, saxo; Gustavo Vergara y Alejandro Reynao, violines; Leonardo Rojas, viola; José Caro, cello), de Miguel Farías; *Vilanova* para violín (Esteban Sepúlveda) y orquesta de cuerdas, de Boris Alvarado, y *Ngillatuwe* para orquesta de cuerdas, de Rafael Díaz. En las últimas dos obras participó la Orquesta de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, dirigida por Pablo Alvarado. El 16 de noviembre se presentaron tres obras de autor chileno: *Dúo cinco* para trompeta (Hernán Arenas) y tuba (Carlos Herrera), de Gabriel Matthey; *Los dominios innecesarios* para percusión, de Sebastián Errázuriz, y *Desde Joan Miró* para percusiones, de Fernando García. En ambas obras participó el grupo de Percusiones UC, que dirige Carlos Vera. El 17 del mismo mes se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *Descuajeringado* para clarinete (Dante Burotto), de Ramón Gorigoitia; *Facilidad para morir* para soprano (Nancy Gómez), de Gabriel Gálvez; *Trap!* para trompeta (Héctor Torres) y piano (Dante Sasmay), de Juan Pablo Orrego; *Instantáneas* 1, 3, 5 para soprano (Paula Arancibia), instrumentos (agrupación Compañía 12-64, dir.: Carlos Valenzuela) y electrónica, de Remmy Canedo; *Simurg* para violín (Cecilia Carrère) y electrónica, de Pedro Álvarez; *IDRESa* para flauta dulce (Paola Muñoz), clarinete (José Chacana), guitarra (Andrés Pantoja), cello (Isidora Edwards) y percusión (Gipson Reyes), de Andrés Núñez, y *Transparencias* para soprano (Nancy Gómez), flauta dulce (Paola Muñoz), guitarra (Andrés Pantoja) y piano (Dante Sasmay), de Rodrigo Cádiz. Los intérpretes de las últimas tres obras son del Taller de Música Contemporánea UC, que dirige el compositor Pablo Aranda. El 18 de noviembre se escucharon las siguientes composiciones de autor chileno: *Solo, pronunciaré el nombre* para piano (Felipe Verdugo), de Esteban Correa; *Los vientos* para acordeón (Inti Pablo González) y electrónica, de Cristián López; *Giulani* para guitarra (Luis Castro), violín (Hernán Muñoz) y cello (Juan Ángel Muñoz), de Christian Donoso; *Génesis* para 2 flautas, 2 violines, piano y percusión (dir.: Aliocha Solovera), de Gustavo Becerra; *Aire* para piccolo, flauta, violín, viola y clavecín, de Ricardo Silva, y *En CIMA* para flauta, flauta en sol, violín, viola y piano, de Alejandro Gwarello. Las últimas dos obras fueron interpretadas por el Colectivo de Intérpretes de Música Actual (CIMA), dirigidos por Aliocha Solovera. El último concierto del XVI Festival realizado en Santiago fue el 19 de noviembre, donde se interpretaron las siguientes obras: *In Chainé* para flauta, violín, viola, arpa y piano, de Pablo Galaz; *Fixed Point* para quinteto de vientos y piano, de Tomás Koljatic; *Els Nons Fomix* para flauta, oboe, clarinete, fagot, 2 violines, viola, violoncello, percusión y piano, de Cristián Morales; *So verging meine Zeit...* para flauta, oboe, clarinete, violín, viola, cello, percusión, arpa y piano, de Roque Rivas; *Die winkel eines Kreises* para flauta, clarinete, violín, cello, percusión y piano, de Andrés Maupoint. Todas las obras fueron interpretadas por el Ensamble Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dirigido por Aliocha Solovera.

Los conciertos en La Serena se efectuaron los días 4, 11, 18 y 25 de noviembre y el 1 de diciembre. En el segundo concierto se presentaron las siguientes obras de compositor nacional: *Descuajeringado*, de Ramón Gorigoitia; *Die winkel eines Kreises*, de Andrés Maupoint; *Reversible*, de Aliocha Solovera, y *En fin, 17*, de Juan Pablo Abalo, obras que fueron interpretadas por el Ensamble Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dirigido por Aliocha Solovera. El 18 de noviembre se tocaron obras de los compositores chilenos Andrés Núñez. (*IDRESa*, para flauta dulce, clarinete, guitarra, cello y percusión) y Rodrigo Cádiz (*Transparencias*, para soprano, flauta dulce, guitarra y piano). Ambas obras fueron interpretadas por el Taller de Música Contemporánea de la PUC, dirigido por Pablo Aranda. El 25 de noviembre CIMA presentó las siguientes obras de autor nacional: *Evocaciones*, de Fernando García; *Poema y Lunática*, de Cirilo Vila; *Cronopio*, de Christian Donoso, y *A Due*, de Aliocha Solovera. El 2 de diciembre se presentaron las siguientes obras: *Texturas mixtas derivadas* (estreno) para clarinete (Jaime Navarrete), trompeta (Sergio Fuentes), violín (Reinaldo Ferrera), contrabajo (Enrique Díaz) y electrónica de Mario Arenas, quien la dirigió; *Audípie* (estreno), de Fernando Guede; *Un coro es pues lo que somos* (estreno), de Gabriel Gálvez, y *Q.S.D.* (estreno), de Esteban Correa. Las últimas tres obras fueron interpretadas por el Taller de Lejos (Nancy Gómez, soprano; Simone Caiafa y Raimundo Garrido, percusiones; Felipe Vieytes, viola, y Fernando Quede, piano).

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 6 de octubre de 2006 se presentó el espectáculo "Arriba la resistencia" en el que participaron el tenor Daniel Farías, la pianista Pilar Peña, el guitarrista Felipe Vallejos y las bailarinas Danai Tello,

Tamara Arrieta, Francisca Ciña y María de la Luz Collao. Se programaron las siguientes obras: *Recuerdo el mar*, de Cirilo Vila sobre un poema de Pablo Neruda, para canto, piano y danza; *Luchín, Te recuerdo Amanda y Plegaria a un labrador*, de Víctor Jara en arreglo de Cirilo Vila, para canto, piano y danza; *La función municipal* (A los músicos del Teatro Municipal y la crisis del arte en Chile), de Javier Muñoz y textos de Federico García Lorca, para canto y guitarra; *Poemas en tiempos de guerra*, estreno de Fernando García sobre poemas de Vicente Huidobro, para canto, piano y danza; *A dos razones, Engalanada, Los dos soldados y Trío*, de Sergio Ortega sobre poemas de Efraín Barquero, para canto y piano; *Al centro de la injusticia*, música y texto Violeta Parra, en arreglo del grupo Merckén, para voces; *Justicia y Una cuenta que saldar*, de Eduardo Maturana con textos de Paul Eluard, para canto y piano, y *No me lo pidan*, de Gustavo Becerra sobre un poema de Pablo Neruda, para canto y piano. El 21 de octubre se realizó el Encuentro de Coros Universidad de Chile, en honor al centenario de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH). En esa oportunidad el Aula Coral Latinoamericana, dirigida por Silvia Sandoval, presentó *Romance de los Carrera*, de Vicente Bianchi con texto de Pablo Neruda, y *La pollita*, canto tradicional arreglado para coro por Waldo Aránguiz; el Coro Antumapu, dirigido por Álvaro Cabrera, interpretó *Lunita de lejos*, de Eduardo Carrasco en arreglo del director del coro, y el Coro de la Escuela de Ingeniería, bajo la dirección de Verónica Rivas, cantó *Luchín* de Víctor Jara, en versión de William Child.

El 3 de noviembre el flautista Pablo Ramírez Céspedes interpretó *Sonata 1953* para flauta y piano (Svetlana Kotova), de Gustavo Becerra. Ese mismo día se presentó el Cuarteto JAFE (Jaime de la Jara, violín 1°; Jane Guerra, violín 2°; Felipe Marín, viola; Fernanda Guerra, cello) con el siguiente programa: *Diez micropiezas* de Eduardo Maturana; *Buscando lejanías* de Fernando García, y *Cuarteto N° 1*, op. 46, de Juan Orrego-Salas. El 9 de noviembre se escucharon el *Estudio N° 4* para guitarra de Pablo Délano, interpretado por Pablo Muñoz, y el *Estudio N° 2* del mismo compositor, presentado por Xavier Barrera. El 18 de noviembre el percusionista Marcelo Stuardo presentó su CD *Transición*, en un concierto en que se interpretaron las obras contenidas en el fonograma: *Aires nuevos* para marimba, de Marcelo Stuardo, obra interpretada por su autor; *Fantasia concertante* para vibráfono (Marcelo Stuardo) y pista, de Fabrizio de Negri; *Gilimbô*, para vibráfono (Marcelo Stuardo) y piano (Cirilo Vila), de Andrés Alcalde; *Tonada N° 5*, para piano, en arreglo para marimba (Marcelo Stuardo), de Pedro Humberto Allende; *Cueca Quinchamalí* para vibráfono (Marcelo Stuardo), de Ramón Hurtado; *Double Rock* para dos marimbas (Marcelo Stuardo, María José Opazo), de Boris Alvarado; *Danzable (I) y Danza (III)* de *Microsuite* para teclas (Marcelo Stuardo) y sople (Miguel Villafruela, saxo alto), de Eduardo Cáceres; *Rápido (II)* de *Dos por dos* para marimba (Marcelo Stuardo) y vibráfono (María José Opazo), de Fernando García, y *Transición* para vibráfono (Marcelo Stuardo) y piano (Diego Aburto), de Diego Aburto. El 14 de noviembre, en un recital de guitarra de alumnos de la Prof. Ximena Matamoros, se presentaron las siguientes obras de Pablo Délano: *Estudio N° 1* (Gonzalo Olave), *Estudio N° 2* (Italo Accini) y *Estudio N° 4* (Manuel Gajardo), y de Ximena Matamoros, *Océano* (Ana María Gómez) y *Reminiscencias* (Moisés Bobadilla). El 21 de noviembre el quinteto conformado por Winston Arriagada, Luis Durán, trompetas; Ricardo Aguilera, corno; Francisco Alaniz, trombón, y Carlos Herrera, tuba, interpretaron *Tres microtemas* para bronces, de Andrés Rojas. El 23 de noviembre, en su presentación, el joven pianista Camilo Rojas interpretó *Tonada N° 3*, de Pedro Humberto Allende.

El 5 de diciembre se tocaron, por primera vez, *Double Rock* para dos marimbas (María José Opazo, Marcelo Stuardo) y *Brein* para marimba (Marcelo Stuardo), vibráfono (María José Opazo) y piano (Verónica Torres), de Boris Alvarado, y *Dos por dos* para vibráfono (Paloma Maldonado) y marimba (María José Opazo), y también se interpretó *Preludio* para marimba (Alejandro Aros), de Ramón Hurtado. El 6 de diciembre se estrenó el *Quinteto* para tubas (Luis Durán, Hernán Morales, Francisco Alaniz, Winston Arriagada, Carlos Daniel Herrera), de Fernando García; además, se interpretaron *Marcha*, de Tomás Olmedo y *Tanguera*, de René Silva, para cuatro tubas (Pablo Briones, Hernán Morales, Rodrigo Álvarez, Francisco Millán). El 11 de diciembre Ricardo Herrera interpretó *Aires nuevos* para marimba, de Marcelo Stuardo. En ese mismo concierto se escuchó *Brein* para marimba (Marcelo Stuardo), vibráfono (Paloma Maldonado) y piano (Verónica Torres), de Boris Alvarado. En el recital ofrecido por el violinista Felipe Tobar, acompañado por Dante Sasmay en el piano, interpretaron la *Sonata* para violín y piano, op. 9, de Juan Orrego-Salas. El 12 de diciembre la soprano Denise Torre, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra, estrenó *Cuatro apuntes líricos*, de Fernando García.

En el mes de enero de 2007 se realizaron las siguientes presentaciones musicales en la Sala Isidora Zegers. El día 3 de enero la violinista Ana Benítez, acompañada por Dante Sasmay, interpretó la *Sonatina*, de Alfonso Letelier. Entre el 15 y el 19 del mismo mes se efectuó el VII Festival Internacional de

Música Contemporánea, organizado por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes. El director artístico del festival fue el compositor Eduardo Cáceres. El 15 de enero se interpretaron obras de los siguientes autores chilenos: José Baudrand, *Takah*, para clarinete, flauta baja, bajón cromático, contrabajo y percusión, y Eduardo Cáceres, *¡Cuidado! esta obra es de un sudaka* (estreno), para sexteto de vientos, siendo ambas obras interpretadas por el Ensamble Antara de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Fernando García, *Cuatro apuntes líricos* (estreno), para soprano (Denise Torres) y piano (Alfredo Saavedra); y José Manuel Gatica, *Fuyu* (estreno), para mezzosoprano (Marianne Toqué), flauta (Dante Jara) y piano (Rosa Vergara). El 16 de enero figuraron los siguientes compositores nacionales: Hernán Ramírez, *Siete secuelas*, op. 120, para piano (Manuel Montero); Renán Cortés, *Sounare II*, para guitarra (Héctor Sepúlveda) y flauta (Pedro Meneses); Diego Farías, *Rememorar* (estreno), para conjunto instrumental (agrupación Compañía 12-64, director Carlos Valenzuela), y Jorge Martínez, *Yuanas* (estreno), para marimba (Paloma Maldonado), vibráfono (María José Opazo) y bajo eléctrico (Alejandra Santa Cruz). El 17 de enero se presentaron composiciones de los siguientes autores locales: Felipe Hidalgo, *Barkol*, para contrabajo (Daniel Navarrete); Alberto Cumplido, *Mitux*, para guitarra (Eugenio González); Carlos Silva, *Fluctuante IV* (estreno), para piano (Patricia Castro); Claudio Orellana, *Marea2-Definitiva* (estreno), obra electroacústica; Sebastián Ramírez, *Tres danzas para no danzar* (estreno), para orquesta de cuerdas (director: Sebastián Ramírez); Jorge Pacheco, *Ununocio* (estreno), para flauta (Ignacio Orellana), clarinete (Kathya Galleguillos) y violín (Consuelo Valdés); Cristián Mezzano, *Lujúrica* (estreno) para saxofón alto (Virginia Covarrubias), marimba (Leonardo Mandujano) y piano (Lucía Uribe), y Enrique Reimer, *Frame* (estreno), para clarinete (Patricio Zelaya). El 18 de enero se incluyeron los siguientes compositores chilenos: Macarena Rosmanich, *Vengo desde el fondo* (estreno), para flauta (Claudia Riquelme), clarinete (Kathya Galleguillos), violín (Nadia Salinas), oboe (Francisco Naranjo) y piano (Patricia Castro); Fernando Julio, *Ostin* (estreno), para guitarra (Pablo Palacios); Antonio Carvallo, *Sub* (estreno), obra cuadrifónica; Ramón Gorigoitia, *Fugadenom* (estreno), para clarinete (David Navarro) y piano (Lucía Uribe), y Rodrigo Cádiz, *Arquesting*, para cuarteto de cuerdas (Gustavo Vergara y Víctor Bustamante, violines, Leonardo Rojas, viola, y Jorge Caro, cello). El 19 de enero se realizó el concierto final en el que se escucharon composiciones de los siguientes autores nacionales: Alejandro Cortés, *Lord Wilow*, para guitarra (Alejandro Cortés); Boris Alvarado, *Per* (estreno), para contrabajo (Rodrigo Rivera); Félix Carbone, *Primer sexteto*, para percusiones (Ensemble de Percusión "Xilos", director Felix Carbone); Remy Canedo, *Instantanea 4* (estreno), para electrónica en tiempo real y conjunto instrumental (Compañía 12-64, director Carlos Valenzuela); Mauro Gutiérrez, *Kryma*, para vibráfono (Félix Carbone) y dos campanas tibetanas (Andrés Ibáñez y Mauro Gutiérrez); Javier Muñoz, *Nacimiento y viaje*, obra electroacústica y danza (Francisca Hernández, coreografía y danza); Gabriel Matthey, *¡Viva la cordillera de los Andes!* para coro (Coro Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, directora: Ruth Godoy), textos de Nicanor Parra, y Bryan Holmes, *Contra nos*, para soprano-bailarina (Dioriana Mendes) y electroacústica.

El 24 de enero en el concierto final del Programa Vespertino de Música del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, Mauricio Gutiérrez y Sebastián Jorquera interpretaron *Entrada*, de la *Suite popular*, de Edmundo Vásquez.

#### *Universidad de Chile, Salón de Honor*

En el acto realizado en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 23 de noviembre de 2006, con ocasión de cumplir dicha Casa de Estudios 162 años de existencia, el Ensemble Bartók, formado por Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Sebastián Leiva, violín; Eduardo Salgado, cello, y Felipe Browne, piano, interpretó *Epigramas mapuches* del compositor chileno Eduardo Cáceres y textos del poeta Elicura Chihuailaf.

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

En el concierto de inauguración de la Temporada Sinfónico-Coral de la Orquesta Sinfónica de Chile, el 16 de marzo de 2007 y repetido al día siguiente, se escuchó *Passacaglia y fuga*, para cuerdas, de Carlos Riesco. En esa oportunidad la Orquesta Sinfónica de Chile estuvo a cargo del director japonés Yoichi Sugiyama.

*Universidad de Chile, Teatro Oriente*

El 23 de octubre de 2006, en el Teatro Oriente, dentro de la XXXV Temporada Internacional de Conciertos de la Fundación Beethoven, se presentó el Octeto de Cellos de Beauvais, Francia. En su programa dicho conjunto incluyó *Migrations* del compositor nacional Edmundo Vásquez, radicado en París. La obra indicada fue compuesta por Vásquez en 1996 para el Octeto de Beauvais.

El 8 de noviembre, el Ensemble Bartok Chile celebró su vigésimo quinto aniversario con un concierto en el Teatro Oriente, con un programa que se denominó "Voces de América". Las obras de autor chileno presentadas fueron las siguientes: *Parrianas*, de Gabriel Matthey, con textos de Nicanor Parra; *Rosa perfumada entre los astros*, de Fernando García y palabras de Vicente Huidobro; *Prólogo Antártica*, de Miguel Letelier, sobre textos de Alonso de Ercilla, y *Epigramas mapuches*, de Eduardo Cáceres, con poemas de Elicura Chihuailaf; todas obras dedicadas al Ensemble Bartok Chile. Además, se interpretó *Dúo* para violín (Juan Sebastián Leiva) y cello (Eduardo Salgado), de Juan Lémann.

*Otras salas y recintos*

El 14 de noviembre, en la Galería Cultural de CODELCO, actuó la Camerata Vocal de la Universidad de Chile, dirigida por Juan Pablo Villarroel. En el programa se contempló *De las montañas baja la nieve*, de Domingo Santa Cruz; *Rosa fresca*, de Gustavo Becerra, y *Luchín*, de Víctor Jara.

El 27 de diciembre, en la nave central del Centro Cultural Estación Mapocho, se presentó en Santiago *Victor Jara sinfónico*, propuesta del compositor Carlos Zamora, consistente en arreglos de catorce temas de Víctor Jara para orquesta sinfónica, coro y solista. La obra, que fue estrenada en Concepción, fue repetida en la Estación Mapocho por la Orquesta Sinfónica de la Corporación Cultural de la Universidad de Concepción, el Coro de dicha Universidad y el cantante Manuel García, todos bajo la dirección de José Luis Domínguez.

Del 29 de marzo de 2006 al 1 de abril de 2007, en el Centro Cultural Matucana 100, se presentó el espectáculo dramático musical de Andreas Bodenhofer titulado *Pasaporte*, que el autor define como "una ópera/documental". Los intérpretes fueron la Orquesta de Fuego, Ema Pinto y Annie Murath, todos bajo la dirección del compositor.

*En las Regiones**V Región*

El 28 de diciembre, en el marco de los Carnavales Culturales, se presentó la Orquesta Sinfónica de la Corporación Cultural de Concepción, el Coro de la Universidad de Concepción y Manuel García, vocalista del grupo rock Mecánica Popular, todos dirigidos por José Luis Domínguez, interpretando una suite en dos partes, conformada por 14 temas de Víctor Jara en versiones del compositor Carlos Zamora, titulada *Victor Jara sinfónico*. La obra de Zamora, en la cual se incluyen arreglos de *Luchín*, *Cuando voy al trabajo*, *El derecho a vivir en paz* y once canciones más de Víctor Jara, contó con la colaboración del artista visual Luis Cuello, quien elaboró una serie de proyecciones de apoyo.

El 24 de febrero de 2007, en el Muelle Barón de Valparaíso, el pianista Roberto Bravo, junto a la pianista rusa Victoria Foust, ofrecieron un recital gratuito y masivo, que denominaron "Un regalo para fortalecer la esperanza". Se presentaron obras para piano a una y a cuatro manos de autores diversos, entre ellas de los compositores chilenos Víctor Jara, Luis Advis y Joaquín Bello.

*VII Región*

El Cuarteto de Saxofones Villafruela (Miguel Villafruela, saxofón soprano; Pedro Portales, saxofón alto; Virginia Covarrubias, saxofón tenor, y Alejandro Rivas, saxofón barítono) realizó, en el mes de septiembre, una gira por la VII Región, ofreciendo conciertos en Talca, Molina, Curicó, Constitución y Chanco. Los compositores nacionales que se incluyeron en la programación fueron Luis Advis (*Cinco danzas breves*) y Jean Pierre Karich (*Tres aires latinoamericanos*).

### VIII Región

El 10 de noviembre se estrenó en el Teatro de la Universidad de Concepción *Victor Jara sinfónico*, suite con música de Víctor Jara y arreglos de Carlos Zamora, que se repitió al día siguiente en el mismo lugar. Esta obra consiste en una serie de 14 canciones de Víctor Jara, entre ellas *Cuando voy al trabajo*, *Luchín* y *El derecho de vivir en paz*, organizadas en dos partes, con un intermedio entre ambas. El autor de la selección y adaptación para orquesta y coro de las canciones del cantoautor fue el compositor Carlos Zamora. La interpretación de *Victor Jara sinfónico* estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Corporación Cultural de la Universidad de Concepción y del Coro de la Universidad de Concepción, así como de Manuel García, vocalista del grupo de rock nacional Mecánica Popular, todos bajo la dirección de José Luis Domínguez. Además, se contó con el apoyo visual de Luis Cuello, quien elaboró una serie de proyección especialmente para la obra estrenada.

### X Región

Del 6 al 10 de noviembre de 2006, en Valdivia, se realizó el IX Encuentro de Música Chilena Contemporánea, que anualmente organiza el Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Valdivia (UACH). La programación presentada fue la siguiente: 7 de noviembre, en la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de la UACH, recital del pianista Armands Abols, quien interpretó las siguientes obras: *Suite*, de Juan Orrego-Salas; *Tres variables*, de Juan Lémann; *Cinco preludios*, op. 3, de Miguel Letelier; *Diez preludios*, op. 3, de Carlos Botto; *Música nocturna*, de Juan Amenábar, y *Sonata*, de Gustavo Becerra. El 9 de noviembre, en el Aula Magna de la UACH, se interpretaron las siguientes obras: *Estudios 3 a 5* para guitarra (Aldo Bontá, Mario Concha, Pablo Cabrera) de *Siete estudios*, de Pablo Délano; *Fantasia* para guitarra (Carlos Escobar), de Carlos Botto; *Paisaje lunar* de *Suite Andina* para piano (Carla García), de Carlos Lavín; *Rústica* para piano (Carolina Lagos), de Juan Orrego-Salas; *Tres visiones del espacio* para clarinete (Gustavo Pérez), cello (Héctor Escobar) y piano (Ximena Cabello), estreno de Fernando García; *Aporema I* para clarinete (Gustavo Pérez), cello (Héctor Escobar) y piano (Ximena Cabello), de Santiago Vera, y *Suite modo tonal* para guitarra y orquesta. Esta última obra también es de Santiago Vera, y fue interpretada por Vladimir Carrasco, solista, y la Orquesta Sinfónica Infantil Juvenil "Escuela Juan Sebastián Bach", dirigida por Alejandro Torres.

### XI Región

En el mes de octubre el Cuarteto de Saxofones Villafruela (Miguel Villafruela, saxofón soprano; Pedro Portales, saxofón alto; Virginia Covarrubias, saxofón tenor, Alejandro Rivas, saxofón barítono) actuó en la Región de Aysén. El 10 de octubre presentó un concierto educacional en la Escuela Francisco Xavier Boutiña de Coyhaique, otro similar, en la mañana del día 12 de octubre, en la Escuela Básica Municipal Ribera Sur de Puerto Aysén, y, en la tarde de ese mismo día un concierto para público general en el Cine Municipal de Aysén. El día 13 el Cuarteto Villafruela ofreció un concierto para los estudiantes de la Escuela Pedro Quintana Mansilla de Coyhaique, y, al día siguiente, presentó un concierto de gala en el Cine Municipal de esa misma ciudad. En los programas ofrecidos figuraron los siguientes autores chilenos: Jean Pierre Karich (*Tres aires latinoamericanos*) y Luis Advis (*Cinco danzas breves*).

### XII Región

El 31 de marzo, en el Auditorium de las Facultades en la Universidad de Magallanes, el pianista Alexandros Jusakos ofreció un concierto. El programa presentado incluyó las siguientes obras del compositor nacional Luis Advis: *16 Preludios* para piano y *Vamos mujer* de la cantata *Santa María de Iquique* en arreglo para ese mismo instrumento. Este concierto sirvió para inaugurar el piano de concierto financiado por el Fondo de Fomento a la Música Nacional del Ministerio de Cultura.

## Música chilena en el exterior

### Estrenos de Boris Alvarado en el extranjero

La Oficina de Promoción y Cultura polaca le encargó al compositor Boris Alvarado escribir una obra para conmemorar el XV aniversario del Festival de Música Sacra de Polonia. El estreno de la obra *Gaude Mater Psalmy* del compositor chileno se realizó el 3 de mayo de 2006, en la Iglesia del Seminario de Jasua Góra de Czestochowa. Dicha obra fue compuesta por Boris Alvarado para soprano solista, coro femenino, 2 pianos y 4 percusionistas. Fue interpretada por los percusionistas de la Orquesta Filarmónica de Polonia, los pianistas Robert Gawroński y Cezary Sanecki y el Coro de Cámara de Polonia "Schola Cantorum Gedanensis", bajo la dirección de Jan Lukaszewski.

El 25 de mayo de 2006, en el Kieleckie Centrum Kultury, se estrenó *Ma donna: Incontri per gruppi di solisti ed orchestra Franco Donatoni in memoriam* de Boris Alvarado, composición con la cual se doctoró. La obra fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de Kielce, Polonia, dirigida por el compositor. La orquesta fue puesta a disposición de Alvarado por su director, Mto. Jacek Rogala, debido a la importancia de la ocasión.

El 3 de agosto, en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, en el marco de las IV Jornadas Santafesinas de Música Contemporánea 2006, la pianista argentina María Victoria Asurmendi estrenó *Mate*, de Boris Alvarado.

El compositor Boris Alvarado fue invitado a dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba en el concierto inaugural del XXI Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Cuba. El concierto se realizó en el Teatro Auditorium Amadeo Roldán, el 1 de octubre de 2006, y se escucharon las siguientes obras de autores chilenos: *Las preguntas*, para voz y orquesta, sobre textos de Pablo Neruda, de Eduardo Cáceres; el estreno de *Brahueriana*, para timbales y orquesta, de Boris Alvarado, actuando María José Opazo como solista, y el estreno de *Imágenes siderales*, obra dedicada a la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y a Boris Alvarado, de Fernando García.

### Compositores chilenos en el Perú

El director de orquesta y compositor peruano Abraham Padilla presentó obras de compositores chilenos en las ciudades de Piura y Lima. El 26 de octubre, en el Teatro Municipal de Piura, la Orquesta Sinfónica Municipal de Piura efectuó un concierto de homenaje al octogésimo aniversario del nacimiento del compositor peruano Celso Garrido-Lecca, que fue conducido por Abraham Padilla. El concierto se inició con el estreno de una obra del chileno Fernando García, titulada *Homenaje*, que compuso especialmente para la ocasión y dedicó a Celso Garrido-Lecca. Además, de Celso Garrido-Lecca, se interpretaron *Musicharán* y *Danzas populares andinas*. En ambas obras participó el charanguista chileno Horacio Durán. El 17 de noviembre, en el auditorio Los Incas del Museo de la Nación, Abraham Padilla dirigió el 24° concierto de la Temporada Internacional 2006 de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, que sirvió para clausurar el IV Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima y para rendir otro homenaje a Celso Garrido-Lecca en su 80 aniversario. De este compositor se incluyeron sus obras *Concierto* para guitarra y cuatro grupos instrumentales, en que actuó como solista el guitarrista chileno Luis Orlandini, y *Retablos sinfónicos*, en que el intérprete de cajón fue Leonardo Parodi. El 25° concierto de la Temporada Internacional de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, también fue dirigido por Abraham Padilla. En el programa incluyó obras de los compositores chilenos Fernando García, de quien se interpretó *Navegaciones* para flauta y arpa solistas, y orquesta de cuerdas, y de Gustavo Becerra, del que se presentó *Concierto* para arpa y orquesta. Ambas obras tuvieron en Lima su estreno en América y actuaron como solistas la arpista chilena Sofía Asunción Claro y en la obra de García, además, el flautista danés Lars Graugaard.

### Música chilena en Gran Bretaña y Francia

El 30 de enero de 2007, en el Instituto Cervantes (Manchester), ofreció un recital la pianista chilena María Paz Santibáñez y, al día siguiente, actuó en la residencia de la Embajada de Chile en Londres. El programa que la pianista interpretó contempló, en ambas oportunidades, las siguientes obras de com-

positores nacionales: *Estudios emocionales* (Libro I), de Roberto Falabella; *La caja mágica*, de Mauricio Arenas Fuentes, y *Preludio y toccata*, de Celso Garrido-Lecca. El 20 de febrero, en el centro Cultural Árabe-Sirio de París, María Paz Santibáñez ofreció un recital de piano y el programa fue el mismo interpretado en el Reino Unido.

*Obras de Celso Garrido-Lecca en El Salvador*

El 8 de marzo de 2007, en la ciudad de San Salvador, la Orquesta Sinfónica de El Salvador, dirigida por Alfredo Rugeles, presentó un programa de compositores latinoamericanos, entre los cuales figuró Celso Garrido-Lecca de quien interpretó *Eventos*, para conjunto de cámara.

## Otras Noticias

### *Distinciones a nuestros músicos*

La Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) rindió un homenaje a los 50 años de trayectoria artística a varios de sus socios, en dos ceremonias realizadas en la Sala SCD. En dichas ocasiones se entregó a los homenajeados el Diploma de Trayectoria Artística en la Música Chilena. Los distinguidos fueron los siguientes miembros de la SCD: Sylvia Infantas (del grupo Sylvia Infantas y Los Cóndores), Pedro Leal (del Dúo Leal Del Campo), Juan Parra Ramírez, Eduardo Parra (Tío Lalo Parra), Alicia Correa, Marcial Campos (de los Hermanos Campos), Eleodoro Campos (de los Hermanos Campos), Margarita Alarcón, Hernán Velasco (del grupo Los Quincheros), Eugenio León (del grupo Hirohito), Fredy Albarracín (Catalambo Albarracín), Luis Araneda (El Baucha), Mario Norese, Roberto Escobar, Juan Vásquez, Fernando Pavez, Arturo Ramírez, Hernán Remedi (del grupo Los Puntillanos), Pedro Sánchez Carrasco, Mario Faundes Clavería, Fernando Maldonado Acevedo, Fernando Silva González, Pedro Mesías, Rubén Islas, Isidoro Salinas y Carmen Barros, que recibieron su Diploma el 15 de mayo de 2006. En la segunda ocasión, el 28 de noviembre, lo recibieron: María Angélica Ramírez, Hernán Álvarez Yáñez (Kiko Álvarez), Pedro Arévalo Lucero (del grupo La Sonora Casino), Gustavo Arriagada, José Amador Arroyo, Luis Sergio Bascour Pino, Juan Bulnes Herrera (del grupo Sonora Tommy Rey), Gilberto Cejas Díaz, Iván Díaz Castillo, José Fuentes Pacheco (Pepe Fuentes), Fernando García Arancibia, Arturo Golito Valenzuela, José González Bernal (del grupo Los Peregrinos), Osvaldo Jeldres Martínez, Luis Lagos Cáceres, Luis Landaes Requena, Luis Martínez Hernández, Claudia Martínez Ramos (del grupo Las Consentidas), Prefiterio Mena Méndez (del grupo Los Puntillanos), Eduardo Muñoz González (del grupo Los Cuatro de Chile), Ernesto Muñoz Tapia (del grupo Los Bambys), Rafael Peralta, María Rojas Campos, Pascual Rojas Flores (del grupo Los Cuatro de Chile), Hugo Paredes Silva, Fernando Rosas, Carlos Rossi Salas (del grupo Los Cuatro Duendes), Artemodoro Rosso, Gladys Sánchez (del grupo Los Puntillanos), Alfredo Sauvalle (del grupo Los Quincheros), Jaime Sauvalle Vergara (del grupo Los Hermanos Sauvalle), Sergio Sauvalle (del grupo Los Quincheros), Sonia Schreiber, Santiago Silva (del grupo Los Vargas), Inés Sotelo (del grupo Las Consentidas y del Dúo María Inés), Paz Undurraga (del grupo Las Cuatro Brujas), Daniel Vilches Rojas, Guillermo Vivanco, Raúl Vives Aravena, Armando Zúñiga (del Trío Melódico), Luis Alberto Arenas Araya (del dúo Los Caporales), Vicente Bianchi Alarcón, Juan Antonio Espinoza Prieto (Antonio Prieto), Luis Gatica Silva (Lucho Gatica), Margot Loyola Palacios, Luis Oliva Reyes, Carmen Ruiz Faúndez, Luis Silva Rivadeneira (del Dúo Rey Silva) y Fernando Trujillo Sánchez.

El 17 de octubre de 2006, el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura otorgó sus premios anuales. María Iris Radrigán entregó el premio de música a dos miembros de la Orquesta Filarmónica y profesores de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: Edward Brown (corno) y Eugene King (trompeta).

El 22 de octubre, en el Teatro de la Universidad de Chile, se rindió un homenaje a Waldo Aránguiz Thompson, de destacada trayectoria en la vida musical y coral de nuestro país y del extranjero con motivo de celebrar su 80° aniversario. El acto se inició con palabras del Dr. Luis Merino, director del Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz, y participaron en él numerosos coros que interpretaron arreglos de Waldo Aránguiz. Además, hablaron Clara Luz Cárdenas, presidenta del Consejo Chileno de la Música; Eduardo Torres, presidente de la Federación Nacional de Coros de Chile; el alcalde de la Ilustre Municipalidad de Providencia, Cristián Labbé, quien entregó al homenajeado una distinción, y la integrante de la Comisión de Educación, Cultura, Deportes y Recreación de la Cámara de Diputados, Ximena Vidal, la cual entregó un reconocimiento al maestro Aránguiz.

El ganador del 1er Concurso de Composición para Medios Mixtos 2006, organizado por el Laboratorio de Tecnología Musical (LATEM) del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC), fue el joven compositor Pedro Álvarez Muñoz. La obra triunfadora se titula *Simurg* y es para violín y *live electronics*. Su estreno se efectuó en el XVI Festival de Música Contemporánea Chilena del IMUC, el 17 de noviembre, y fue interpretada por la violinista Cecilia Carrère.

El 21 de noviembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, se realizó la ceremonia de entrega de la Medalla Universidad de Chile por años de servicio a funcionarios y académicos que han

cumplido 40 años en la Corporación. Las siguientes personas de la Facultad de Artes recibieron la Medalla mencionada: las académicas Luz María Osés Soto y Julia Inés Grandela del Río, y el funcionario José Alejandro Godoy Álvarez.

En una sesión plenaria del Directorio del Consejo de Fomento de la Música Nacional, encabezado por la Ministra Presidenta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Paulina Urrutia, realizada el 22 de noviembre, se dieron a conocer los nombres de los ganadores de la versión 2006 del Premio a la Música Presidente de la República de Chile. Los elegidos fueron: Categoría Música de Raíz Folclórica y Tradición Oral, Carlos "Negro" Medel; Categoría Música Selecta o Docta, Miguel Aguilar; Música Popular, Grupo Congreso; Edición Musical, empresa Emi Publishing, y en Producción Fonográfica, Sello Alerce. El premio fue entregado a los galardonados por la Presidenta de la República, Dra. Michelle Bachelet, en el Salón Montt Varas del Palacio de La Moneda, el 13 de diciembre de 2006.

El compositor Miguel Aguilar también fue distinguido con el Premio Regional de Artes, VIII Región, y el premio le fue entregado en Concepción en la tarde del 13 de diciembre, luego de haber recibido en la mañana en Santiago, el Premio Presidente de la República.

El 7 de enero de 2007, en el Teatro de la Universidad de Chile, se realizó una ceremonia para celebrar los 50 años del Mto. Guido Minoletti Scaramelli como activo director de coros. En esa oportunidad actuaron destacadas agrupaciones corales de Santiago.

El Círculo de Críticos de Artes de Chile premió a los mejores representantes de las distintas expresiones del arte. En Música Nacional se distinguió al sello discográfico SVR por su constante edición de discos con música e intérpretes chilenos. Dicho sello es dirigido por el compositor Santiago Vera Rivera. El premio Ópera Nacional fue compartido por la soprano Carolina Ullrich (*Don Giovanni*, de Mozart) y la mezzosoprano María Isabel Vera (*Il trovatore*, de Verdi). Los premios 2006 del Círculo de Críticos de Arte de Chile se entregaron a los galardonados el 8 de enero en el Instituto Cultural de Las Condes.

Por unanimidad, la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile acordó otorgar el Premio Domingo Santa Cruz al Liceo de Música de Copiapó. Este galardón, así como los otros que otorga la Academia, se le entregaron a los premiados en una sesión solemne del 16 de abril de 2007.

El 12 de enero de 2007 se efectuó la ceremonia de entrega de la distinción Medalla de la Música 2006, que otorga el Consejo Chileno de la Música. Dicha ceremonia se verificó en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, en el marco de la realización del IV Congreso Chileno de Musicología. En reconocimiento a su dilatada trayectoria y permanente aporte al ámbito de la creación, cultivo y difusión de la música, recibieron la Medalla de la Música 2006: Raquel Bustos, Pablo Délano, Guillermo Rifo, Waldo Aránguiz, Patricio Manns y Guillermo Ríos Challe.

El 22 de enero se revelaron los nominados al premio Pedro Sienna, reconociendo así lo mejor del cine chileno de 2006. Esta es la segunda versión del galardón nacido al alero del Consejo del Cine. En la categoría Música Original fueron nominados Edgardo Cantón (*El rey de San Gregorio*), Juan Cristóbal Meza (*Fuga*) y Javierra Parra (*La sagrada familia*). El ganador del premio Pedro Sienna se conoció el 31 de enero y fue para Juan Cristóbal Meza.

El 23 de febrero de 2007, en el Teatro Municipal de Temuco, la conocida directora de coros, Lucía Hernández Rivas, fue premiada con la distinción de Hija Ilustre de Temuco. El Concejo Municipal de esa ciudad acordó otorgarle este reconocimiento por haber "dedicado su vida a la promoción de las artes musicales en Temuco y La Araucanía, como incansable gestora cultural y destacada educadora". La ceremonia de entrega de la distinción se realizó en un teatro repleto, donde más de 1.500 asistentes ovacionaron a Lucía Hernández, fundadora del Coro Polifónico Santa Cecilia de Temuco en 1946, así como también creadora de la Organización de Conciertos de Cámara y su Sala de Conciertos, que han impulsado la vida musical de esa ciudad.

#### *Nuevos doctores*

El 15 de mayo de 2006, en Varsovia, Polonia, el compositor Boris Alvarado, académico del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), defendió su tesis doctoral, titulada *Madonna: Incontri per gruppi di solisti ed orchestra*, accediendo con ello al título de Ph. D. en Composición impartido por la Academia Federico Chopin, con 17 votos a favor y una abstención. En consecuencia, Boris Alvarado es el primer compositor chileno que alcanza el doctorado en composición.

El 8 de diciembre de 2006, en el Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba, el saxofonista Miguel Villafruela, Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, defendió su tesis doctoral, titulada *El saxofón en la música docta de América Latina*, y con ello obtuvo el grado científico de Doctor en Ciencias sobre Arte, Especialidad Música, por unanimidad (8 votos). Por la importancia de la tesis de Villafruela, el Tribunal examinador propuso la publicación de ésta.

#### *Visita de Alicia Alonso a la Facultad de Artes*

El 7 de diciembre de 2006, en la Sala Isidora Zegers, la directora del Ballet Nacional de Cuba, la Prima Ballerina Assoluta, Alicia Alonso, recibió los homenajes de las autoridades de la Universidad de Chile y de la comunidad de la Facultad de Artes. En dicho acto el Rector de la Universidad, profesor Víctor Pérez Vera, le otorgó la Medalla Rectoral, y el Decano de la Facultad de Artes, profesor Pablo Oyarzún, la distinguió con la calidad de Profesor Honorario de dicha Facultad. A continuación, la bailarina, coreógrafa y maestra cubana agradeció las distinciones recibidas. A esta actividad asistieron el Prorector de la Universidad de Chile, Dr. Jorge Las Heras, las autoridades de la Embajada de Cuba, numerosos académicos de la Facultad de Artes y estudiantes. Posteriormente, Alicia Alonso se trasladó al Departamento de Danza de la Facultad de Artes, donde departió con la comunidad de dicho Departamento. Además, recibió el Premio APES, otorgado por la Asociación de Periodistas del Espectáculo.

#### *Homenaje al pianista Arturo Barría (1932 – ¿1974?)*

El 27 de octubre de 2006, en el Salón Mecesus del Departamento de Música de la Universidad de La Serena (ULS), se efectuó una concurrida ceremonia en recuerdo del pianista y educador musical Arturo Barría Aranedo, quien, luego de haber sido detenido por la dictadura militar en agosto de 1974, en su lugar de trabajo, el Liceo Darío Salas de Santiago, se encuentra hasta hoy desaparecido. En el acto conmemorativo la familia entregó al Departamento de Música las 136 partituras que constituían el archivo personal del Prof. Barría. A la ceremonia concurrieron estudiantes y académicos de la ULS, incluido un representante del Rector; el Alcalde, don Raúl Saldívar; representantes de los Seremis de Educación y Cultura, y don Julio Mardones en representación de la familia del homenajeado. Hicieron uso de la palabra la Presidenta de la Agrupación de Detenidos Desaparecidos, Viviana Díaz, ex alumna del Prof. Barría en el Liceo Darío Salas, y la profesora del Departamento de Música de la ULS, Olivia Concha, quien explicó los motivos de la ceremonia. El momento más conmovedor de la misma fue cuando cada uno de un grupo de 40 niños de la Escuela Experimental de Música Jorge Peña Hen y del Departamento de Música de la ULS, recibieron una partitura del archivo del Prof. Barría, “simbolizando –como señaló la Prof. Concha– la continuación de la labor docente de Arturo”. El resto del archivo se incorporó a la Biblioteca del Departamento de Música. En el acto recordatorio actuaron los alumnos Gonzalo Cayuanao y Genaro Medina (Pedagogía en Educación Musical), Juan Estay (Licenciatura en Música) y Diego Alvarado (Escuela Experimental de Música Jorge Peña Hen), y las profesoras Alejandrina Reyna y Olivia Concha. Entre las obras interpretadas figuraron *Volver a los diecisiete*, de Violeta Parra y *Los 12 sonidos*, de Ida Vivado.

#### *Donación de manuscritos de Juan Lémann*

El 13 de noviembre en la Sala de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional, se realizó la ceremonia de donación de la colección de manuscritos musicales autógrafos del compositor Juan Lémann. En dicho acto se escucharon a la viuda del compositor, María Luisa Herreros, quien hizo entrega de las partituras originales de Juan Lémann, y a la Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, Nivia Palma, que agradeció la donación. En esa ocasión el violinista Juan Sebastián Leiva y el cellista Eduardo Salgado interpretaron *Pieza para dúo*, de Juan Lémann. Al acto asistieron la Directora de la Biblioteca Nacional, Ximena Cruzat, autoridades de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, amigos y familiares del compositor homenajeado.

*Recuperación de documentos de Jorge Peña Hen*

El 19 de marzo de 2007, en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se presentó el proyecto *Recuperando la memoria sonora de Jorge Peña Hen*, realizado por Nella Camarda, investigadora; Francisco Miranda, responsable del audio, y Leonardo Cendoyya, coordinador del proyecto. Este consiste en recuperar las grabaciones de las obras musicales de Jorge Peña, así como de sus discursos públicos, de los ensayos y conciertos con las orquestas y coros dirigidos por él, especialmente los conjuntos infantiles y juveniles de La Serena, y otros documentos audiovisuales conservados en la familia. En la presentación intervinieron Leonardo Cendoyya, Francisco Miranda, el Dr. Luis Merino Montero y la Sra. Nella Camarda quien, en una apretada síntesis del trabajo hecho, permitió a los asistentes al acto conocer detalles de la investigación realizada y escuchar varias grabaciones recuperadas. La presentación del proyecto se transformó en un acto de homenaje al maestro, compositor y director Jorge Peña, fusilado en La Serena en 1973 por la "Caravana de la muerte".

*Compositores en el ballet*

Los días 26, 27, 29 y 30 de noviembre de 2006, en el Salón Auditorio del Centro Cultural de Los Andes, se presentó el Ballet Juvenil Universitario, que dirige la coreógrafa Hilda Riveros. En el programa figuró *Canción de cuna para despertar*, coreografía de Hilda Riveros y música de Celso Garrido-Lecca. En dichas funciones se estrenó *Mushi*, de Alex Gauna, quien organizó su coreografía sobre un collage musical. En la función del 29 de noviembre se lanzó el libro *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*, de María Elena Pérez, académica del Departamento de Danza.

El 28 de diciembre se iniciaron en la plaza Sotomayor de Valparaíso los VI Carnavales Culturales. Al acto inaugural asistió la Presidenta de la República, Dra. Michelle Bachelet. Tras los discursos de las autoridades, el Ballet Nacional Chileno interpretó la coreografía *Valparaíso vals...* del coreógrafo y director del conjunto Gigi Caciuleanu, con canciones de Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Eduardo Yáñez, Luis Advis, Violeta Parra, Desiderio Arenas y otros, interpretadas por Isabel Aldunate, acompañada por Desiderio Arenas (voz y guitarra) y Dante Sasmay Pontigo (piano).

*IV Congreso Chileno de Musicología*

Entre los días 10 y 13 enero de 2007 se realizó el IV Congreso Chileno de Musicología, en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. Con el objetivo de generar una instancia de reflexión y diálogo en torno a la participación de la mujer en el quehacer musical, principalmente en Chile y Latinoamérica, la temática del Congreso y su denominación fue "Música y mujer, una mirada interdisciplinaria". En el marco del IV Congreso se efectuaron conferencias de destacadas musicólogas, tales como Pilar Ramos, académica de la Universidad de Gerona, España; cuatro conciertos; se le rindió un homenaje a la distinguida investigadora, Premio Nacional de Arte mención Música, 1994, Margot Loyola; mesas redondas musicológicas e interdisciplinarias. Las 27 ponencias seleccionadas se agruparon en seis mesas temáticas.

*Libros recientemente publicados*

El 29 de noviembre de 2006, en el Centro Cultural Las Condes, durante una función del Ballet Juvenil Universitario, fue presentado el libro *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*, de la académica del Departamento de Danza de la Facultad de Artes, María Elena Pérez. El libro fue presentado por el Dr. Luis Merino, la Prof. Edith del Campo y por su autora.

El 6 de diciembre, en el Salón Juan Gómez Millas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), se presentó el libro de Iván Barrientos Garrido titulado *Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena*, editado por la UMCE. La presentación de la importante investigación del Prof. Barrientos fue hecha por el compositor Santiago Vera Rivera. En el lanzamiento del nuevo libro estuvieron presentes el Rector de la UMCE, Prof. Raúl Navarro Piñeiro, el Director Ejecutivo del Fondo Editorial, Prof. Maximino Fernández Fraile y numerosos académicos de la UMCE, así como miembros de diversas entidades musicales.

El 17 de diciembre, en la Sala Isidora Zegers, coincidiendo con el homenaje rendido por la Universidad de Chile y la Facultad de Artes a la notable bailarina Alicia Alonso, contando por lo tanto con la presencia del Rector Víctor Pérez, el Prorector Jorge Las Heras, el Decano de la Facultad de Artes Pablo Oyarzún y el Director del Departamento de Danza Alvaro Cruz, se presentó el *Diccionario de Ballet*, de los académicos del Dpto. de Danza María Elena Pérez y Vladimir Guelbet.

#### *Publicaciones periódicas recibidas*

Se recibió el N° 19, noviembre de 2006, de *Resonancias*, publicación semestral del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC). En este número, además del editorial escrito por el director de la revista, Alejandro Guarello, de comentarios de discos y libros, y una bitácora de actividades del IMUC, se publican las colaboraciones que se indican a continuación: "Gustavo Becerra, un incansable investigador y explorador de nuevas formas de expresión", entrevista a dicho compositor por Álvaro Gallegos; "Mesa redonda: Segundo Encuentro Internacional de Compositores (2006)", editado por Carmen Peña; "La construcción de la casa: sobre la presencia de sonidos de campanas, pássaros e ate popular em la música actual", de Silvio Ferraz; "Acta de premiación del V Premio de Musicología Samuel Claro Valdés 2006", redactado por el Jurado de dicho Premio; "Integración, creatividad y resistencia cultural de las prácticas musicales Mocoví", de Silvia Citro y Adriana Cerletti, y "Entre la ficción y la realidad. El aporte de la narrativa costumbrista de Alberto Blest Gana a la historiografía de la música decimonónica chilena", de Carmen Peña.

De la Casa de las Américas, La Habana, Cuba, se recibieron los últimos dos números de su *Boletín Música*. En el N° 15-16 de 2005 se incluyen los artículos temáticos "La semiología musical: más allá del estructuralismo, después del postmodernismo..." de Jean-Jacques Nattiez; "Proyección de la nueva música en la América Latina: globalización y periferia", de Andrés Posada, y "Re-utilización del patrimonio latinoamericano desde las diferentes configuraciones composicionales actuales; experiencias, perspectivas y proyecciones", de Rodrigo Sigal. Además, aparecen los siguientes comentarios: "Premio Iberoamericano de la Música, Tomás Luis de Victoria", sin firma; "Mis convicciones musicales" de Marlos Nobre; "I Premio de Composición de las Américas y XIV Foro de Compositores del Caribe", sin firma; "Inauguración del X Premio de Musicología Casa de las Américas" palabras pronunciadas por Marita Formaro, que son seguidas por el Acta del Jurado de dicho Premio, y "IV Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas", de Deny Extremera. También en el N° 15-16 del *Boletín Música*, aparecen numerosas noticias y las partituras de las canciones para canto y piano de Harold Gramatges, con textos de Pablo A. Fernández, tituladas *Tórtola* (1982) y *Vivir en Paz* (2003). En el N° 17 de 2006, de esa misma publicación, figuran los siguientes escritos: "La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano", de Juan Francisco Sans; "El Archivo del Teatro Solís de Montevideo: análisis de la inserción del Teatro en la sociedad uruguaya a través de los programas de espectáculos, 1856-1930", de Marita Fornaro, Marta Salom, Graciela Carreño y Jimena Buxedas; "La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música", de Rubén López Cano; "Experiencia musical y cultura global. Metodologías y objetivos de la etnomusicología actual", de Héctor Fouce; "Villa-Lobos desde Cuba para Latinoamérica y el mundo", de Jorge López Marín; "Desde el bando de la Revolución y la Belleza", entrevista a Silvio Rodríguez de parte de Guille Vilar; además, comentarios bibliográficos, de discos y noticias. La partitura que acompaña a este número de *Boletín Música* de Casa de las Américas es *Vakan* (2006), para dos cellos, de Boris Alvarado. También, como separata, la revista de Casa de las Américas incluye un texto sobre Edgardo Martín, notable compositor cubano fallecido en 2005.

Se recibió el volumen 12, 2006, segunda época, de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, órgano científico del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), que dirige el musicólogo Emilio Casares Rodicio. En este interesante volumen aparecen las siguientes colaboraciones: "Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica", de José María Domínguez; "Música y fiesta en las iglesias del Madrid barroco: los Diarios Festivos de José Romano (1721) y Sebastián Álvarez de Pedrosa (1731 y 1739)", de José Antonio Gutiérrez Álvarez; "Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española", de Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo; "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1900 y 1914", de Paloma Ortiz de Urbina Sonbrino; "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)", de Fernando Delgado García; "Verdad y melancolía: la obra y el pensamiento de Gonzalo de Olavide en el marco de las

corrientes musicales internacionales”, de Belén Pérez Castillo, y “Marlos Nobre *Laudatio*”, de Tomás Marco. Además, se publica un Catálogo de Publicaciones del ICCMU.

#### *Nuevos fonogramas en circulación*

El 10 de octubre, en el Teatro Escuela Moderna, se lanzó el CD, con música de Luis Advis, titulado *Preludios para piano*, a un año de su muerte. Este disco contiene los 16 preludios de Advis, grabados por los alumnos del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Nicolás Arroyo, Eduardo Soto, Sebastián Verdugo y Alzane Arana. En la edición de este CD se contó con la colaboración de la SCD, de la cual, cuando Luis Advis falleció, era Presidente. Una reseña de este CD, escrito por Julia Grandela, se publica en el presente número de la *RMCh*.

El 18 de noviembre, en la Sala Isidora Zegers, por invitación de la Dirección del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y del Fondo de la Música Nacional, se lanzó el CD *Transición. Obras chilenas para marimba y vibráfono*, proyecto realizado por el percusionista Marcelo Stuardo. El disco contiene obras de Pedro Humberto Allende (*Tonadas V y VI*), Diego Aburto (*Transición*), Marcelo Stuardo (*Aires nuevos*), Eduardo Cáceres (*Microsuite*), Boris Alvarado (*Double Rock*), Fabrizio De Negri (*Fantasia concertante*), Andrés Alcalde (*Gilimbó*), Fernando García (*Dos por dos*), Sebastián Errázuriz (*Mujeres dominantes para hombres alterados*) y Ramón Hurtado (*Cueca Quinchamali*).

El 4 de diciembre, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, el Ensemble Bartók Chile dio a conocer su nuevo CD, titulado *Ensemble Bartók Chile en Budapest*. Este disco, que contó con el auspicio del Sello Chile Profundo, la Corporación de Patrimonio Cultural, la Embajada de Hungría en Chile, la Radio Nacional Hungaró “Bela Bartók” y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, incluye obras de Guillermo Rifo, Santiago Vera, Max Lifchitz, Fernando García, Astor Piazzolla, Alfonso Letelier, Jorge Antunes y Eduardo Cáceres. En el lanzamiento del CD, el Ensemble Bartók Chile interpretó partes de *Epigramas mapuches* de Cáceres y *Tango revolucionario* de Piazzolla.

#### *Video documental en recuerdo de Liliana Pérez Corey*

El 6 de noviembre, en la Sala Isidora Zegers, se proyectó el video documental *In Memoriam Liliana Pérez Corey* realizado el año 2005 por el documentalista Ernesto González Greenhill, con el patrocinio del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música y el Centro de Danza Espiral. Este audiovisual constituye un homenaje al legado de la emblemática formadora de guitarristas en Chile, así como a sus contemporáneos Arturo González Quintana y Albor Maruenda, quienes conforman la trilogía en que se cimienta la escuela guitarrista chilena, razón por la cual la Facultad de Artes de la Universidad de Chile se sumó al homenaje.

#### *Ópera de Sergio Ortega en DVD*

El 21 de diciembre de 2006, en la Cinemateca del Centro Cultural Palacio La Moneda, se realizó el lanzamiento mundial de un DVD, dirigido por el documentalista Manuel Basoalto, que incluye la filmación integral de la ópera *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Sergio Ortega, sobre textos de Pablo Neruda, realizada en una función en el Teatro Municipal de Santiago en 2003. En ella participaron los cantantes Tito Beltrán (Caballero Tramposo) y Marcela de Loa Holzapfel (Teresa, Carola y Madre), entre otros, el Coro del Teatro Municipal y la Orquesta Filarmónica, dirigidos por Maximiano Valdés. La dirección de escena fue de Fernando González, la escenografía de Ramón López y el vestuario de Pablo Núñez. En el DVD se muestra además el proceso del montaje de la obra y otros materiales anexos del mayor interés. En total el DVD incluye más de tres horas de filmación.

#### *Nueva directora del CEAC*

Por renuncia del Dr. Luis Merino Montero a la dirección del Centro de Extensión Artística y Cultural “Domingo Santa Cruz” de la Universidad de Chile, el 1 de noviembre de 2006, el Rector de dicha Universidad nombró, a contar del 1 de enero de 2007, a la Sra. Maritza Parada en el mencionado cargo directivo.

## RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Iván Barrientos Garrido. *Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena*. Santiago: Fondo Editorial UMCE, 2006. 144 pp.

La aparición del libro *Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música Chilena*, de Iván Barrientos Garrido, es la ocasión ideal para brindar un merecido reconocimiento público al profesor Iván Barrientos, como un académico de excelencia y un "mejor amigo", a quien en los ochenta tuve la fortuna de tener como alumno. Un dato lo retrata de cuerpo entero. Pudiendo realizar entonces un Curso de titulación extraordinaria de algunos semestres de duración, optó libremente por cursar como alumno regular todo el plan de estudios de la carrera de Pedagogía en Educación Musical. De paso, tuvo que soportar al profesor de Composición Escolar que lo atiborraba de trabajos, investigaciones y, por supuesto, creaciones musicales. Sin quejas y con una paciencia a toda prueba, se tituló silenciosamente. Con posterioridad, y con todas las de la ley, ingresó por la "puerta ancha" como académico del Departamento de Educación Musical, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), al que conoció íntimamente en sus fortalezas y debilidades, anteriormente como estudiante y luego como profesor.

Hasta el día de hoy ha sido un colaborador de agudo y justo pensamiento crítico, aportando con su inteligencia al desarrollo del Departamento. Ser humano de integridad a toda prueba, ferviente partidario de la calidad, excelencia y exigencia, y por sobre todo, un defensor a ultranza de valores permanentes. Esta combinación, admirable desde todo punto de vista, la mayoría de las veces genera demasiadas incomprensiones, pero esto, lejos de desmoralizarlo, lo impulsa a mantener su esencia. Su claridad y transparencia ética le han favorecido en su búsqueda constante de perfección personal y académica. Ha obtenido grados y postgrados en la especialidad, sin ayudas oficiales y sólo con su fuerza de voluntad.

Esta breve síntesis biográfica del autor se podría titular como: "Iván Barrientos Garrido y su amor por la música". En ésta no pueden estar ausente sus obras como compositor exitoso, entre las que se puede recordar, entre otras, su *Suite Aysén*.

La comprobación de los evidentes elementos mágicos comunes entre el autor y el maestro italiano de origen y chileno por adopción, Luigi Stefano Giarda, son evidentes. Tal vez ahí radique la clave del excelente libro escrito por el profesor Barrientos, ya que reúne magia, o capacidad de modificar la realidad, rigurosidad en la investigación de larga data y una siempre bien recibida amenidad y talento de síntesis.

Al entrar en circulación el libro comentado, a menos de un mes de cumplirse los cincuenta y cinco años de la muerte del maestro Giarda, ocurrida el 3 de enero de 1952, se inicia el pago de la primera cuota de una deuda histórica que tiene Chile con Giarda. Cultivó en plenitud sus dotes sobresalientes de intérprete (violoncellista), compositor prolífico (su catálogo reúne más de 1.500 obras para géneros diversos), profesor de diversas asignaturas básicas en la formación musical (escribió tratados sobre *Armonía*, *Formas musicales* e *Historia de la música*), director de orquesta y de agrupaciones de cámara, productor de conciertos, conferencista, etc. En todas estas actividades cumplió fielmente con las categorías comunicativas aristotélicas: *ethos*, *pathos* y *logos*. Estas son absolutamente comprobables en una serie de críticas y comentarios documentados sobre su persona. A modo de ejemplo, Luigi Florino señala: "Se le ha aclamado en Italia y otros países como a un brillante concertista. Como compositor es tan notable como en su instrumento. Ha compuesto numerosas obras, las que le han merecido justicieros elogios. Además este distinguido artista posee un talento de un Novelli, es decir, es un gran actor. Su declamación en los monólogos es algo digno de oírse y se revela como un gran actor" (p. 39).

La real importancia del aporte musical entregado por Giarda a Chile se puede dimensionar dentro del contexto histórico-cultural de la época en que llegó al país. En 1905 existía el Teatro Municipal. No obstante, carecía de una orquesta estable (cualquier semejanza o parecido con la situación actual es pura coincidencia). Sólo se formaban orquestas cuando visitaban Santiago las compañías operáticas, especialmente italianas. Giarda difundió la ópera italiana sin dejar de lado la música docta chilena y universal, tanto sinfónica como de cámara. Trabajó como profesor en el Conservatorio Na-

cional de Música, y promocionó con entusiasmo las obras de compositores chilenos. Realizó un trabajo notable con la primera generación de compositores doctos chilenos tales como Soro, Leng, Bisquert y fue profesor de composición de Pedro Humberto Allende, Premio en Artes Musicales de 1945. Estrenó una parte del *Concierto* para cello y orquesta de Allende, obra comentada por el mismísimo Debussy en carta dirigida al compositor y conservada hasta hoy por su familia. Un antecedente no menor es el que recoge con justicia Iván Barrientos en el que destaca que Giarda fue profesor de composición de María Luisa Sepúlveda (1898-1959), la cual se tituló oficialmente en 1919 y a quien se le reconoce como la primera compositora chilena y tal vez de Latinoamérica en recibir el señalado título (pp. 60-61).

Giarda recorrió el país ofreciendo conciertos y estrenando obras personales y de creadores del patrimonio universal. También fue importante su incorporación a la logia *Aurora de Italia* (p. 49). Paralelamente, participó en forma activa en las organizaciones de la colonia italiana en Santiago. Por otra parte, son muy interesantes las referencias que destacó el profesor Barrientos acerca de la relación que Luigi Stefano Giarda tuvo con el Instituto Pedagógico, tanto por las conferencias y conciertos que ofreció, como por las reiteradas peticiones (nunca escuchadas) de inclusión del estudio formal del italiano en el curriculum (pp. 65-69). Esta información me hizo meditar en las relaciones táticas y misteriosas que a veces se producen: Primero, que un académico de fuste como lo es Iván Barrientos se hubiese interesado por rescatar la figura de Giarda; segundo, que sus investigaciones fueran publicadas en la *Revista Musical Chilena* y en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* editado por el Ministerio de Cultura y la Sociedad General de Autores de España (SGAE); tercero, que la *UMCE* creara el Fondo Editorial con la obligación de convocar anualmente a sus académicos a un concurso de edición de libros; cuarto, que decidiera el autor participar del concurso; quinto, que de manera unánime el jurado seleccionara el libro del profesor Barrientos; y sexto, que al 6 de diciembre de 2006, a poco de cumplirse el quincuagésimo quinto aniversario de la muerte de Giarda, se diera a conocer públicamente el libro. Todos estos hechos mágicos, misteriosos, son dignos de destacar.

Giarda fue profesor del Conservatorio Nacional de Música desde 1906 y llegó a ocupar el puesto de Subdirector, cargo que fue suprimido injustamente el año de la reforma del Conservatorio en 1928. Con la pertinencia correspondiente, Barrientos nos regala una reflexión personal de Giarda que dice: "Pasan los años y vegeto... vegeto en el sentido que mi pobre existencia, intelectualmente, se pierde. De la mañana a la noche me lo paso haciendo clases de música a personas poco inteligentes. Desperdiciando de esta manera mis fuerzas que bien podría dedicarlas a cosas más útiles. Estoy desilusionado, humillado. Separado del Conservatorio donde trabajé por 22 años. Sufriente, triste, quisiera dormirme apaciblemente en un profundo sueño que no tenga despertar" (p. 85).

Vivió enamorado de su segunda esposa, la chilena Amanda Cruzat, quien falleció cinco años antes que el maestro Giarda. Su amor lo expresó en muchas obras dedicadas a ella. Destaca Barrientos la canción *No he soñado un rincón de cielo* con texto del poeta persa Omar Khayyam que dice:

No he soñado un rincón de cielo  
sino como un lugar de reposo,  
porque yo he llorado tanto  
hasta casi no ser capaz de ver.  
El infierno no es sino una chispa  
comparado con el sufrimiento de mi espíritu  
y yo no creo en el paraíso  
sino cuando gusto un instante en paz.

En la partitura el maestro escribió lo siguiente: "Esta poesía retrata profundamente el estado de mi espíritu tanto de este día como aquellos de los años anteriores cuando auguraba todo el bien para Ella, que fue mi amor más excelso" (p. 97).

Debido a desafortunados hechos circunstanciales de un período de nuestra corta historia de la música chilena, la magnífica y esplendorosa obra legada por el maestro Giarda fue olvidada y borrada artificialmente. Baste citar que en una *Breve Historia de la música chilena*, editada por la Revista *Ercilla*, se le dedican 11 palabras al maestro, a pesar que se relacionó musicalmente con Franz Liszt, Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Edvard Grieg, entre otros reconocidos compositores.

Ya era hora de rescatar y revalorizar la magna labor realizada por Luigi Stefano Giarda, italiano de nacimiento y chileno de alma y corazón. No en vano, y con aguda inteligencia, Iván Barrientos

subtituló su libro: "Una luz en la historia de la música chilena". Esta luz debe seguir alumbrando a nuevas generaciones de investigadores y estudiantes para que también rescaten la obra musical del maestro Giarda, a fin de saldar la deuda que tenemos con un ser humano que nos iluminó con su presencia hasta el fin de sus días.

Santiago Vera Rivera  
Facultad de Artes y Educación Física  
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)  
sverarivera@gmail.com

Gastón Soubllette. *Mahler. Música para las personas*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005. 153 páginas.

Gustav Mahler (Austria, 1860-1911) fue un compositor muy místico. Judío de origen, durante un tiempo de naciente antisemitismo germanista se convirtió en católico. Y fue, justamente, esa experiencia judeocristiana la que creó verdaderos universos de significación en sus diez sinfonías, que el filósofo Gastón Soubllette (autor de un magnífico comentario sobre los Evangelios llamado *Rostro de Hombre*) interpreta a través de la musicosofía.

El ensayo describe una experiencia transferible de cómo superar la simple audición hedonista para llegar a un conocimiento más consciente y sabio. Afirma que "la audición ordinaria de la música es en extremo limitada, y son muy pocos los que están capacitados para oír todo lo que hay que oír en esas obras, como también son muy pocos los que están capacitados para ver todo lo que hay que ver en la pintura de los grandes maestros del pasado. Una musicosofía debe comenzar por la formación del oído, que es un 'oír más' en el sentido de la conciencia auditiva. Esta disciplina es más o menos difícil según las aptitudes del auditor. Lograda esa formación del oído, mediante la cual puede captarse conscientemente todo el complejo sonoro de una partitura, el auditor debe ser capaz de captar también todo el saber analógico que ella contiene, como intención expresiva real del autor".

Esa experiencia estética de profunda concentración personal, que se sirve de la analogía según el método junguiano (de la escuela del gran psicoanalista suizo Carl G. Jung), del contexto antropológico que inspiró al artista y de escritos propios y ajenos relacionados, descubre algo que la musicología no se plantea: de qué maneras las sinfonías de Mahler expresan el espíritu de la época, y qué analogías tendrían esas obras con otros productos culturales contemporáneos a ellas. En el fondo, se trata de una visión antropológica de la música, más integral, que supera a la fría objetividad científica musicológica, adentrándose así en lo esencial del mensaje incorporado en clave, que es lo novedoso de la tesis propuesta por Soubllette. Evidentemente, se constatan determinados recursos expresivos que imitan a la naturaleza, tales como las onomatopeyas musicales de *Las Cuatro Estaciones*, de Vivaldi, y del pasaje del *scherzo* de la sinfonía *Pastoral*, de Beethoven, que describe y recrea una tormenta, por ejemplo. Más allá, el minucioso trabajo de construcción en la variación de los motivos, en la alteración rítmica de la secuencia y del encadenamiento armónico, incluidas disonancias precisas, adiestra al oyente para hacer consciente lo que escucha su inconsciente. Entonces, se hace posible percibir un trasfondo, algo que el compositor chileno Tomás Lefever llamó las "atmósferas", entendida como una evocación que trasciende el simple efecto de la onomatopeya, puesto que reanima impresiones de los sentidos, subyacentes en la memoria. Es el caso de la suite sinfónica *El Mar*, de Debussy, en la que es posible captar una poderosa presencia evocadora, que inspira a la religión natural originaria y a todo concepto inconsciente abierto a la creación.

Fue Gustav Mahler, precisamente, quien recogió todas esas experiencias inspiradoras de los músicos románticos perfeccionando sus representaciones temáticas. Su lenguaje beethoveniano toma de Wagner el drama sinfónico y hereda de Bruckner su elevado misticismo católico. Mahler, gran director de la Real Ópera de Viena, tenía de la sinfonía una concepción macrocósmica. Al respecto, declaró que para él componer una sinfonía era como crear un mundo. Por eso en la forma sinfonía él introdujo innovaciones, incluyendo en sus movimientos fragmentos derivados de la forma canción y del poema sinfónico. Sus diez sinfonías marcan el fin real de esta forma musical en el mundo, y consagran la culminación del posromanticismo.

Finalmente, el músico Soubllette considera que el método aplicado a la musicosofía es aplicable a todas las demás ramas de las bellas artes. Por ello plantea la vigencia de la cultura cristiana, en medio

de una civilización mundial tan descristianizada, como algo que puede “reconsiderar todo lo que su espíritu creador en el dominio de las bellas artes ha dejado como herencia de un glorioso pasado”, evocación de la que “podrían surgir todavía vigorosas líneas de orientación pedagógica para la superior educación. La estética se perfila así como una ciencia capaz de contribuir poderosamente al restablecimiento espiritual de la sociedad contemporánea”.

Andrés González Schain

(Librería Angloamericana. Mall Panorámico, Providencia)

andres8872@yahoo.es

Juan Orrego-Salas. *Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005. 453 pp.

No es frecuente encontrarse con libros sobre la música en Chile. Por eso, es digna de aplausos la decisión de la editorial de la Vicerrectoría de Comunicaciones y Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con el apoyo de la Fundación Andes, de publicar la autobiografía de Juan Orrego-Salas, uno de los principales compositores chilenos del siglo XX. Pero no sólo hay que aplaudir a la editora, sino también agradecerle que ponga en manos de los lectores interesados por la historia y destinos de nuestra música de tradición escrita, un libro que contiene una gran cantidad de información sobre la vida musical chilena, así como de otros países de América y de Europa.

Las autobiografías de actores importantes de la vida musical, como es el caso de Orrego-Salas, siempre presentan interesantes visiones y opiniones respecto del momento histórico que les correspondió vivir. De ahí la trascendencia que los estudiosos le asignan a ese tipo de trabajos. Un par de casos sirvan de ejemplo: el texto autobiográfico de Richard Wagner *Mi vida* y su *Correspondencia* con Franz Liszt, así como los escritos de Héctor Berlioz publicados bajo los títulos de *Los grotoscos de la música* y *Cartas íntimas de Berlioz*, permiten al lector formarse una muy clara imagen del romanticismo musical europeo. En el caso del trabajo del compositor chileno comentado, gracias a su extensa y activa vida profesional, se muestran numerosas peculiaridades e informaciones de la música del siglo pasado.

*Encuentros, visiones y repasos* es un libro ameno y de fácil lectura, algo que era posible de predecir, ya que su autor, con una nutrida obra musicológica y extensa labor como crítico musical, es un sobresaliente músico, inteligente, informado y culto. Además, como se confirma a lo largo de su autobiografía, tuvo ocasión de participar de manera destacada, primero en la vida musical chilena –con la cual afortunadamente nunca ha cortado lazos– y luego en Estados Unidos, donde creó y dirigió el Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana, de cuya Escuela de Música fue Profesor Titular. Allí también fue director por muchos años del Departamento de Composición. Tampoco se puede olvidar que es uno de los más relevantes compositores de América y sus actividades como tal, desde muy temprano, lo llevaron a distintos países de América y Europa, lugares que observó con atención de periodista, y las experiencias allí, vistas y vividas, obviamente, las transmite en su trabajo.

El autor dividió sus memorias en dos grandes partes. En la primera pone el acento en los acontecimientos de toda índole que le tocó vivir, y no sólo en el campo de la música. Aquí hace gala de una gran capacidad para recordar –hasta acontecimientos ínfimos– y el relato es matizado por un amplio anecdotario, narrando, a veces, jocosos sucesos. Por las páginas de esta “Primera parte” desfilan personajes de su niñez, su adolescencia, su juventud y su madurez, siempre tratados con afecto y con dejos de nostalgia, y, muchas veces, con agradecimiento. Son mencionados tanto famosos músicos, pintores, escritores, arquitectos o políticos, como familiares o amigos, pasando por sus alumnos, colegas o colaboradores de diferente naturaleza, que en algún momento le prestaron ayuda en las múltiples tareas que desarrolló en Chile y Estados Unidos. Estas alusiones a personas y acontecimientos de su tiempo no son simples descripciones, pues no se ahorra juicios y opiniones sobre los mismos, y continuamente entrega su visión respecto de asuntos fundamentales del arte y de la música en particular, sin olvidar jamás que ésta es una expresión específica del ser humano, que es carne de él.

La “Segunda parte” de *Encuentros, visiones y repasos* pone el énfasis en su producción musical. A lo largo de esta sección el autor comenta, con algún detalle –por cierto del mayor interés–, sus composiciones. Para efectos del análisis sus obras son agrupadas en dos grandes clases: aquellas que poseen

texto y las que no lo emplean. Cada uno de los grupos es a su vez subdividido según las necesidades del ejercicio analítico. De la lectura de la parte segunda y última del trabajo, se infiere la total coherencia que existe entre la música de Orrego-Salas y su posición ética, político-social y estética. Su música es la de un humanista. Por lo tanto, como es natural, en sus comentarios sobre las obras hay continuas referencias a personas y situaciones que ayudan a comprender las argumentaciones y dichos del compositor. De la lectura de esta parte del libro del creador chileno nace el deseo de escuchar las composiciones que comenta, sobre todo aquellas que aún no son conocidas en Chile.

*Encuentros, visiones y repasos* suma a su valioso contenido musicológico un grupo abundante de fotos relacionadas con el texto, un gran número de fuentes bibliográficas de cada uno de los 15 capítulos de la "Primera parte" y de los 13 capítulos de la "Segunda parte" del libro y un útil "Index onomástico, geográfico e institucional", que da cuenta de la extensión y seriedad del trabajo del autor.

En resumen, la autobiografía de Juan Orrego-Salas está destinada a transformarse obligadamente en una fuente indispensable para realizar cualquier investigación sobre la obra de este compositor nacional y, además, por el valioso y completo contenido del texto, deberá ser material de consulta en trabajos sobre la vida musical chilena del siglo XX.

Fernando García Arancibia  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
fgarcia@uchile.cl

## RESEÑAS DE FONOGRAMAS

*Hablando, cantando y palabreando*. CD. Grupo Taller Tambor. FM Studio, 2005.

Algún día alguien deberá escribir la historia de la música infantil –música para niños / música de niños– en Chile. Y, por supuesto, aclarar qué se entiende exactamente por el término. Una historia que, aparte de tomar en cuenta la mediáticamente inevitable sombra –en gran medida benévola, por cierto– del grupo Mazapán, incluya nombres tales como el de Ismael Parraguez, Mario Norese, Marlore Andwanter, María Obreque Matus e ineludiblemente el de Jorge Peña Hen. Quien se pregunte por estos nombres, al momento de leerlos, corroborará tácitamente la necesidad de escribir esa historia.

Dentro de esa historia, este fonograma deberá tener su lugar. El trabajo del Grupo Taller Tambor posee valor por partida triple. Primero, artísticamente es convincente, tanto en su música como en su puesta en escena. De hecho, en la grabación y arreglos ha recibido el aporte de Santiago Cerda y de otros músicos invitados (Franco Maestri, Orlando Miranda), con un despliegue estilístico que alude o evoca elementos de salsa (*El perro Iván*), swing (*La tortuga testaruda*), toques “étnico-orientales” (*La serpiente*) o piezas contrapuntísticas (*Canción de cuna*). Y, además, su trabajo en público resulta en una comunicación efectiva con la audiencia, y esto lo decimos con pleno conocimiento de causa. Es de lamentar, en este sentido, la discreta concurrencia que en aquella ocasión acudió a la presentación del grupo: el recinto debiera haber estado lleno.

Segundo, recurren a un abanico organológico rico e interesante: guitarra, piano, bajo acústico, flautas dulce soprano y tenor, batería, temple blocks, afouché, chajchas, chimes, hand bells, arkin, acordeón, tamboril, bongó, tumbadoras, güiro, darbuka, cencerro, chékere, maracas, huevitos, juego de zamponas, cajón peruano, trompe, vibra-slap, palófono, vasos, pandereta, pajarófono, y tambor del océano. Y tercero, se trata de músicos jóvenes. Sus integrantes, con excepción de su directora, Tania Ibáñez, son estudiantes que, al momento de escribir estas líneas, han egresado en su mayoría de la Licenciatura en Artes, mención Teoría de la Música. Esto último permite, en principio, prever una proyección del trabajo más allá de este fonograma.

El concepto del trabajo remite a un interés pedagógico específico que se vincula con el aprendizaje y formación musical. Todas las piezas del CD tienen letra y música de Tania Ibáñez. Asimismo, con excepción de *El perro Iván*, son parte de su obra *Hablando, cantando y palabreando: 22 canciones y rimas para el desarrollo del ritmo y del lenguaje en la 1ª infancia*, un libro que esperamos algún día esté al acceso de todos los interesados. En este tenor, cinco de los temas se presentan, además, en versiones sin canto para permitir que los jóvenes auditores de la “1ª infancia” –y creemos que no solamente de “esa” infancia– jueguen/canten un instructivo *karaoke*.

Un hecho nos llama la atención y es que Tania Ibáñez figure en los créditos, como hemos mencionado, como autora de letras y música, sin especificar el aporte creativo del resto del conjunto. Ya que se trata de un taller, suponemos que dicho aporte está presente en los arreglos de las distintas piezas. Por otro lado, el hecho también mencionado que la mayoría de estos jóvenes músicos estén finalizando sus estudios y sus planes de desarrollo profesional se pueden extender legítimamente hacia otras áreas, hace temer que este grupo no pervivirá mucho tiempo o, al menos, deberá asumir importantes cambios de integrantes. En fin, hemos dicho que algún día alguien deberá escribir la historia de la música infantil en Chile, y de todas maneras este CD, junto a los músicos que lo realizaron, tendrá su lugar. Sólo esperamos que no sea lo único que estos músicos aporten a esta historia.

Cristián Guerra Rojas  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
cristianguerrar@gmail.com

*Canto de mi tierra*. CD. Grupo Aranto y otros intérpretes. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART, 2005.

La historia del grupo Aranto está ligada a su fundador y director, el profesor y compositor Fernando Carrasco. Este músico chileno, formado en lo que hoy constituye la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a partir del año 1972, ha sido integrante de distintos conjuntos musicales, tales como Huamari, Los Curacas, Dúo Coirón, Barroco Andino y Cruz del Sur, entre otros. El año 1982, Fernando Carrasco decidió formar el conjunto Aranto, tomando como base original a los integrantes del grupo Quemchi, quienes entonces eran alumnos del mismo Carrasco. En esos años '80, tan difíciles para el arte y la cultura nacional, el grupo participó activamente en diversos proyectos de conciertos y grabaciones, colaborando con distintos cultores de la música nacional, tales como Silvia Urbina, Rosa Navarrete y Ana María Miranda, por mencionar algunos. Entre las producciones discográficas más importantes del conjunto se encuentran las siguientes: *Como es duro este tiempo vamos a vivirlo con ganas* (Sello Alerce, 1986), *Chilenías de cielo y tierra* (FONDART, 1997) y *Canciones con memoria* (Producción Independiente, 2000).

El presente fonograma, denominado *Canto de mi tierra*, del año 2005, es una especie de muestra y síntesis de lo que ha sido la trayectoria musical de Aranto bajo la mano de su director y principal compositor, Fernando Carrasco, con canciones y temas instrumentales.

Encontramos en el primer surco una composición instrumental de Carrasco titulada *Cuecazul* (2001). En ella se aprecia la fuerza y el colorido instrumental a través de distintas cuerdas pulsadas, de la guitarra, tiple, mandolina, charango, guitarrón y bajos, además de la percusión, con una reminiscencia importante, confirmada por el mismo autor, al tema *Caicaivilú* de Víctor Jara, con quien trabajó Carrasco, en su momento, con el grupo Huamari. La segunda canción, *Canto de mi tierra* (2004), le proporciona el nombre al disco. Es una tonada muy sencilla, que habla de los recuerdos y sentimientos de amor hacia la tierra, haciendo una analogía con la mujer amada. Aunque participan varios instrumentos y voces, éstos acompañan al canto de manera muy tenue y delicada, sin romper ni interferir la inspiración y sentimiento del cantor. *Parral 1904*, es una emotiva composición de Leonardo Rojas que data de 1977, dedicada al poeta chileno y Premio Nobel de Literatura, Pablo Neruda. En ella, se alternan la voz del autor con la de Carrasco, acompañados de melancólicas guitarras y acordeón, con la inclusión de zampoña, bajo y percusión de manera muy atinada.

Una interesante creación de Fernando Carrasco es *Sol Misterioso* (1988). Introduce musicalmente y de manera muy particular un estilo que se acerca al "canto a lo divino" utilizado por los cantores populares, especialmente por el color y ritmo del guitarrón chileno. Recurre en general a armonías tonales y modales, fusionadas con distintos colores de instrumentos tan disímiles como el tiple, acordeón, mandolina, cuatro y bajo eléctrico.

Con un breve texto del poeta chileno y Premio Nacional de Literatura Raúl Zurita, Fernando Carrasco nos entrega *Queridos poderosos, queridos humildes* (2003), con acompañamiento de una guitarra, que consciente o inconscientemente rememora a "Por qué los pobres no tienen" de Violeta Parra (en versión de Quilapayún). Esta creación logra plasmar de gran manera la relación música y texto, quedando de manifiesto el gusto del compositor por los versos de su amigo poeta.

*Salmo Responsorial* corresponde a una de las partes del oratorio *La cena prodigiosa del Padre Hurtado*, compuesta el año 2001 con música de Carrasco, sobre textos del poeta chileno Fidel Sepúlveda. El canto es estilo responsorial, es decir, alternan la voz solista con la exclamación repitente del coro. Además del grupo Aranto, participan un coro mixto y un quinteto de cuerdas. La obra completa, que incluye también actores, cantantes solistas y payadores, fue estrenada el año 2006.

En el surco 7 aparece la canción *Vienes de siempre* (1976), la que de acuerdo a su propio autor, Fernando Carrasco, es su primera composición, que originalmente correspondió a una canción que formaba parte de una obra de teatro llamada *Rancagua 1814*, del dramaturgo nacional Fernando Cuadra. Con un texto diferente, el compositor expresa íntimas emociones, en una tonada sencilla que finaliza melancólicamente con el canto del violoncello y bajo *fretless*.

*Apay* (2004) es otra creación instrumental de Carrasco. En ella se entrelazan diferentes colores de cuerdas, tales como la guitarra traspuesta (afinación no convencional), bajo *fretless* y el charango, unidos a la zampoña y al lichiguayo, para crear una atmósfera cercana a lo indígena, con el trompe, distintas percusiones y voces masculinas con murmullos y conversaciones, que se aproximan a lo ritual y ancestral.

El compositor Leonardo Rojas presenta *Supo dar*, con arreglo musical de Fernando Carrasco y cantada a dúo por ambos. Con ritmo de rin, esta obra originalmente fue creada por encargo de la folclorista Catalina Rojas para un fonograma de homenaje a Fray Andresito, personaje religioso español que vivió en Chile durante el siglo XIX.

Los versos de las siguientes dos canciones, que corresponden al período de apogeo del conjunto Cruz del Sur, fueron tomados del *Libro de los oficios*, del poeta chileno Efraín Barquero. Corresponden a los poemas *El Zapatero* y *Canción para una lavandera* y la música fue compuesta en 1979 por Fernando Carrasco. La primera pieza con ritmo de tonada cadenciosa e íntima, y la segunda, desarrollada con incisiva fluidez, relatan los emotivos momentos y la cruda realidad, de la vida cotidiana de estos típicos y humildes personajes y sus oficios.

*Efecto II* es otra parte del oratorio *La cena prodigiosa del Padre Hurtado*, mencionada anteriormente. Está muy bien lograda, con hermosas voces femeninas solistas y coro. La música y texto fluyen y se comunican con emotiva naturalidad, produciendo gran sobrecogimiento en el oyente. Le sigue una pieza sin texto de Fernando Carrasco llamada *Girasol*, extraída de su obra *En lo humano lo divino*, que es parte de la *Misa de Chilenía* de 1997. La música fue originalmente utilizada dentro de la parte de las "ofrendas" en dicha obra. Está arreglada de manera muy interesante en esta versión del año 2004, en una precisa combinación de lo tradicional con lo moderno del lenguaje sonoro. Utiliza originales recursos melódicos y timbrísticos, en los que se destacan los diáfanos instrumentos y las voces de Aranto.

Leonardo Rojas entrega otra composición llamada simplemente *Tonada* (1981), la que corresponde a su período de exilio en España. Con un sentimiento de desgarrado amor a la "tierra, madre o país", como dice su texto, se afiatan muy bien en ella la voz de su autor con la de Carrasco, en un sólido arreglo de este último para dos guitarras y bajuela.

En una versión actual, se pueden escuchar los versos del *Soneto XXIX* de Pablo Neruda, musicalizados por Fernando Carrasco en 1980. Con voz hablada y cantada, la música transita por distintos ritmos, compases y agógicas, en que se fusionan estilos que van, desde lo que parece un estilo tradicional de tonada a otro más moderno. Se escucha por momentos un ritmo de trote en un lenguaje contemporáneo, que casi se acerca a la música pop, en un logrado afán de seguir la trayectoria del texto.

*Los torrentes hablan de sí mismos* (2003) es otra canción de Carrasco sobre un poema de Raúl Zurita, con profundas palabras sobre el amor y la fuerza espiritual que provocan los ríos de Chile. La canción está escrita sólo para guitarra y voz. Se inicia con una pequeña recitación, más bien íntima y evocativa, que da pie a una estructura bipartita de mucha fuerza y convicción, en un claro y decidido acompañamiento de tonada de guitarra traspuesta.

La última canción de este fonograma es *Para que vuelvan* (1982), en la que la música y poesía de Leonardo Rojas crecen gradualmente en intensidad en la expresión de emotivos sentimientos que produce el vivir fuera de la patria, en el exilio.

A modo de síntesis, lo más importante y destacado en este disco es la musicalización de poesía chilena, de Raúl Zurita, Fidel Sepúlveda, Efraín Barquero y Pablo Neruda. Aparte de las cuatro composiciones de Leonardo Rojas, el eje central de este fonograma es la música de Fernando Carrasco. Se rescatan y recrean composiciones suyas perdidas en el tiempo, muchas de ellas no grabadas anteriormente, así como obras que pertenecen a distintas etapas de su repertorio de música popular de raíz folclórica, desde sus inicios en la década del '70, hasta sus creaciones más recientes de inicios de este milenio. Es un disco muy bien ejecutado instrumental y vocalmente y grabado con excelencia, en el que se funden el canto de la poesía nacional con colores instrumentales de distintas latitudes y zonas geográficas dentro de una sonoridad acorde a estos tiempos, muy enraizada musicalmente con nuestra tierra y siempre al servicio de la tradición popular chilena.

Claudio Acevedo Elgueta  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile, Chile  
Claudioacevedo2003@yahoo.es

*Vientos de América. Ritmos y sonidos de Latinoamérica.* CD. Cuarteto de Flautas de la Facultad de Artes. Jaime Kächele, director. Obras de compositores chilenos. Santiago: D.I., Universidad de Chile, 2006.

Gran importancia reviste la edición del CD titulado *Vientos de América. Ritmos y Sonidos de Latinoamérica*. Este disco ha sido financiado por la Universidad de Chile, institución que apoya el desarrollo de la música mediante proyectos colaborativos entre compositores e intérpretes chilenos, como ha sido el caso del presente CD. La DI (Dirección de Investigación y Creación de la Universidad de Chile) financió la creación y la grabación de la música, en un proyecto presentado por el Cuarteto de Flautas, que dirige Jaime Kächele, quien propuso a seis compositores escribir obras inspiradas en música entroncada con la tradición oral chilena y latinoamericana.

El Cuarteto de Flautas del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile permite la práctica profesional de estudiantes. Ello redundará en una mayor experiencia y mejor formación de futuros intérpretes, puesto que la práctica es paralela a sus estudios académicos. Por otra parte, este CD constituye un estímulo para los seis compositores a quienes se les solicitó escribir obras para un grupo instrumental preciso.

La primera obra del CD es de Claudio Acevedo y se titula *Danzas del sur del mundo*. La primera danza, llamada "Cauchada", tiene un carácter casi medieval; le sigue "Cueca guaranga", fugada y lúdica, en la que el autor demuestra un virtuosismo que recuerda a Jean Francaix. Las dos últimas piezas, "Milongueña" y "Vientos del Sur", transportan al auditor a un recorrido por diferentes humores y son de gran riqueza rítmica.

La segunda obra, titulada *RE LA FA*, es de Fernando Carrasco. Se trata de un homenaje a René Largo Fariás, animador del programa *Chile ríe y canta*. Obra en un movimiento, se inicia con un meditativo solo de la flauta en Sol, acompañado de efectos que crean una atmósfera que recurre a través de la obra, a la manera de puente entre diferentes secciones de *tutti*. Es además el hilo conductor en esta pieza, en la que, a la manera *collage*, se combina la melodía de *La internacional* con la voz de Largo Fariás animando *Chile ríe y canta*.

La tercera composición es de Elizabeth Morris y se denomina *Tres Momentos*. De inspiración brasileña, le otorga al CD un carácter más variado o abierto. Sus movimientos son "Festejando", "Noche del canquiles" y la muy rítmica "Caipira", fresca y graciosa, que contrasta con los dos movimientos anteriores más tranquilos.

Carlos Zamora nos muestra en su *Cuarteto N° 1* una concepción más abstracta y minimalista, que se inicia con *pizzicati* percusivos y sonidos cólicos, junto a otras sonoridades no tradicionales. Hay una lograda búsqueda sonora que se relaciona con nuestras raíces. Concluye con una segunda parte de sonoridades tradicionales.

Las *Tres piezas* para cuarteto de flautas, de Juan Antonio Sánchez, se titulan: "Tonada y fuga", que sin duda nos recuerda al gran maestro Juan Sebastián Bach; "Contemplación", pieza de carácter minimalista, repetitiva y con pequeños cambios que evocan *In C*, de Terry Riley, y "Chacarera de Ramírez", de fuerte inspiración latina, que cierra una obra de gran interés por la diversidad de sus propuestas.

Concluye el CD con una obra de Sergio Sauvalle humorísticamente titulada *Por la Flauta*. Con ironía e idiosincrasia muy nuestras, el autor presenta primero un hermoso "Vals", fugado, con melismas y *fiorituras*, sigue luego "Cueca. Primer pie" y termina con "Cueca. Segundo pie", en la que la melodía y el zapateo se interpretan de modo contrapuntístico con los sonidos de la flauta formando un manto sonoro en forma de red.

El Cuarteto de Flautas demuestra en su interpretación un gran "afiatamiento". La música se presenta con convicción y seguridad, con personalidad y musicalidad y con una calidad particularmente homogénea.

Sofía Asunción Claro  
Arpista, Copenhagen  
asuncion@graugaard-music.dk

*6 Compositions by Alfonso Montecino.* CD. Contemporary Ensemble of the Geneva Conservatory of Music, Jean Jacques Balet, director Sweet Owen Sound Recording Studio, Bloomington, 2006.

Las seis composiciones del compositor Alfonso Montecino, interpretadas en el CD por el Conjunto de Música Contemporánea del Conservatorio de Música de Ginebra, fueron escritas entre los años 1950 y 2005. Cubren, por lo tanto, un amplio período de tiempo del camino recorrido por este cono-

cido y gran pianista, que ahora se nos presenta bajo otro aspecto de su actividad musical: la de compositor, en una muestra representativa de su obra.

La *Sonata*, op. 36, para dos pianos, es del año 1993. El motivo de cuatro sonidos utilizado a lo largo del primer movimiento, Allegro, es presentado desde diversos ángulos, y en diferentes registros de los pianos. El segundo movimiento, Andante con espressione, comienza y termina con un arpeggio en las cuerdas del piano. Ambos instrumentos dialogan de un modo contrapuntístico, dentro de una atmósfera por momentos impresionista, a lo largo del movimiento. Las notas repetidas que aparecen se disuelven al final en un arpeggio. Un Allegro giocoso, de carácter juguetón, cierra esta obra de la madurez de Montecino.

Las *Tres piezas*, para violonchelo solo, opus 28, del año 1989, despliegan la hermosa sonoridad de este instrumento. El primer movimiento, Moderato, es composicionalmente libre por momentos, a la manera de un impromptu, con un pulso de *pizzicati*. El segundo movimiento, Lento rubato, es una improvisación aún más libre que el anterior, y conduce a un Allegro molto de carácter festivo, muy rítmico, con algunos pasajes líricos.

Las *Cuatro Canciones*, opus 10, escritas el año 1950, para mezzosoprano y piano, tienen una gran riqueza imaginativa. Los textos, de carácter folclórico, están empapados en la cultura popular chilena. Cada una es de diferente índole y, por su brevedad conceptual e idea musical, parecieran pequeñas citas o momentos musicales. Muy bien logradas, estas canciones transmiten adecuadamente el contenido del texto.

El *Divertimento*, para cuarteto de saxofones, op. 29, fue compuesto el año 1989 y consta de cuatro movimientos. El primero es un Preludio que, contrariamente a lo que el término sugiere, es particularmente enérgico y se estructura a partir de una idea construida sobre un ritmo yámbico. El segundo movimiento, llamado Tango, hace referencia a un conocido tango que, mediante un logrado tejido de voces entre los cuatro saxofones, construye un interesante juego de timbres. Bagatella, el tercer movimiento, de algún modo insinúa un vals sincopado, de carácter circense. En el corto y último movimiento, llamado Aria, se tiene la oportunidad de apreciar al saxo bajo, cuyos trinos constituyen un elemento musical de gran interés.

La *Balada*, op. 35, fue compuesta el año 1992, sobre el texto homónimo de nuestra poetisa Gabriela Mistral. Este notable poema lo canta una soprano, acompañada de un trío instrumental: clarinete, violonchelo y percusión. El contenido trágico fluye en toda su magnitud:

"El pasó con otra/ Y lo vi pasar/ Siempre el viento/ en calma y el camino en paz/ ¡y estos ojos míseros/ lo vieron pasar!/ El va amando a otra / por la tierra en flor./ Ha abierto el espino;/ pasa una canción/ ¡y él va amando a otra/ por la tierra en flor!/ El besó a la otra/ a orillas del mar;/ resbaló en las olas/ la luna de azahar;/ ¡y no untó mi sangre/ la extensión del mar!/ El irá con otra/ por la eternidad./ Habrá cielos dulces, (Dios quiere callar) y él irá con la otra por la eternidad".

Esta obra es de una enorme libertad composicional, con un manejo creativo de las sonoridades instrumentales. La independencia creativa alcanza un gran lirismo y un significativo sentido dramático. El equilibrio espacial sonoro sugiere una saturación madura, cálida y sensual.

La última obra de este CD es el *Trio* para violín, violonchelo y piano, opus 44, del año 2005. En el primer movimiento, Andante con motto, la entrada del piano y el encuentro con las cuerdas delimitan un amplio espacio sonoro que hace pensar en Johannes Brahms. En un diálogo de expresión romántica y apasionada se entrecruzan momentos rítmicamente contrastantes con otros líricos y reflexivos. Conceptualmente, el movimiento es clásico y profundo en su expresión, y su dialéctica musical muestra aspectos muy atractivos de este compositor, como es la tensión emocional llevada a un clímax a través del rico desarrollo del material. La Elegía, segundo movimiento de este *Trio*, se inicia con el violín solo, que, en conjunto con el piano y el violonchelo, se integran en otra idea musical de gran personalidad y profundidad, por una parte, y de gran libertad y variedad musical, por la otra. El tercer movimiento es un Allegro moderato. Sonidos en *pizzicati* configuran un carácter sugerente y de sorpresa. El cuarto movimiento es un Interludio muy reflexivo, de temática casi religiosa y profunda intimidad, en el que el piano ocasionalmente se encuentra con notas largas de las cuerdas o pasajes al unísono que introducen una nueva idea musical. El Allegro que cierra este *Trio* se inicia con un gran acorde, seguido de un arpeggio del piano, al que se suman el violín y el violonchelo para entablar un dramático desarrollo del material, que nos recuerda algunos de los cuartetos Rasumovsky de Beethoven.

Debemos celebrar a los intérpretes por su gran musicalidad y gran dominio técnico, pues logran adentrarse en las obras transmitiendo su esencia con madurez y reflexión.

Sofía Asunción Claro  
Arpista, Copenhagen  
asuncion@grauggaard-music.dk

*Advis, Preludios*. CD. Intérpretes varios de piano. Obras de Luis Advis. Santiago: Sello Azul, 2006.

En octubre de 2005, después de un año y un mes de la muerte de Luis Advis, el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música realizó un homenaje al compositor. En aquella ocasión, entre otros actos conmemorativos, cuatro alumnos de la institución interpretaron sus *Preludios* para piano. Posteriormente surgió la idea por parte de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor y del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música de grabar un disco con aquellas interpretaciones a cargo de: Nicolás Arroyo (preludios 1, 2, 3, 4), Eduardo Sato (preludios 5, 6, 7, 8), Sebastián Verdugo (preludios 9, 10, 11, 12) y Alazne Arana (preludios 13, 14, 15, 16).

Estos pequeños trozos reflejan lo que podríamos llamar “el estilo de Advis” de una manera absoluta. Según lo expresa con gran claridad la musicóloga Daniela Banderas en el librito que acompaña el disco, el estilo de Advis se caracteriza por “su extraordinaria capacidad para superar las fronteras, barreras, divisiones y clasificaciones musicales, logrando así vincular desde lo sonoro la tradición clásico-romántica con expresiones populares americanas. En este sentido, el lenguaje musical adviciano se caracteriza por tomar elementos de los distintos mundos musicales, es decir, de aquel perteneciente a la música clásica, del mundo popular y del mundo folclórico, y de esta forma establecer un diálogo y lograr una síntesis musical”.

Los 16 preludios de Advis siguen la tradición romántica del ciclo de piezas breves, construidas cada una sobre un motivo que se desarrolla con libertad y en un lenguaje eminentemente pianístico. La alternancia y variedad de caracteres constituyen su propósito fundamental, y el no circunscribirse a una forma estereotipada hace posible que el recurso imaginativo –armónico, rítmico y melódico– sea primordial. La intimidad y la reflexión por un lado y la vitalidad rítmica, por otro, campean en estos preludios en los que tampoco falta el humor, tan característico de su autor.

Los intérpretes, alumnos del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, demuestran su excelente preparación y, aunque el nivel de las interpretaciones no es absolutamente parejo, este CD es un aporte importante y de buena calidad a la difusión de la música chilena para piano.

Julia Grandela del Río  
Facultad de Artes, Universidad de Chile  
juliagranda@hotmail.com

*La otra orilla*, CD. Composiciones de Rafael Díaz. Intérpretes varios. Santiago: Producción independiente, 2006.

Con este segundo disco el compositor Rafael Díaz hace pública una nueva muestra de su trabajo, que continúa la aventura creativa de su disco anterior: *El sur comienza en el patio de mi casa* (reseña en *RMCh*, LV/195 [enero-junio], pp. 103-105). Este CD incluye ocho composiciones, escritas entre los años 1996 y 2004: *Fátima*, *El libro de las horas*, *Huasquiña*, *Oda al perro vagabundo*, *Kyrne*, *Rogativa*, *La otra orilla* y *Luciernagas*. Los textos poéticos son de Rainer Maria Rilke, Pablo Neruda y del propio Rafael Díaz. El disco está bien documentado, en versión bilingüe, e incluye comentarios de cada obra por parte del compositor.

La propuesta poético-musical se puede considerar como “arte sonoro”, puesto que busca la integración entre el sonido de la poesía y el sonido de la música. El compositor continúa su trabajo con la idea de “teatro musical” o “cuento musical” –como él mismo lo denomina–. No obstante, en la presente muestra se involucra en la búsqueda más profunda de un sistema de códigos en el que la palabra adquiere una categoría sonora que se funde con la música en una sola polifonía. Esto recuerda a compositores como Leni Alexander y Tomás Lefever. Dentro de nuestra tradición musical ellos también incursionaron en este mundo, razón por la cual Rafael Díaz –ahora con mayor madurez– no se encuentra solo.

En sus composiciones se escucha claramente una búsqueda por la integración entre la tradición aborigen americana y la cultura musical heredada de Europa. De hecho, incorpora melodías pehuenches, motetes renacentistas, un canto ritual kaweskar, la interacción de instrumentos aerófonos etnoamericanos con flautas modernas, entre otros recursos. En esta búsqueda está latente “lo mestizo” que nos caracteriza culturalmente, aunque en casi 500 años de historia de Chile no queramos todavía asumirlo como realidad. Por ello, la tarea no es nada de fácil para el compositor. Se hace muy

necesario que lo acompañen otras propuestas que vayan por la misma senda, toda vez que un “sonido mestizo” no va a surgir de la simple superposición de tradiciones, sino de una nueva tradición que se atreva a asumir su condición mestiza y que desde su seno genere un pensamiento y cosmovisión en tal sentido. Parte de ello lo han logrado compositores de otros países americanos. Dentro de nuestra realidad esto más bien se puede observar en la religiosidad popular – y no sólo musical–, en especial en el altiplano chileno-boliviano. Esto Rafael Díaz lo ha sabido detectar, incluso dirigiéndose él mismo a la fuente para escuchar *in situ* aquello que ya nos regala parte del “sonido mestizo”.

Una componente nueva que recién aparece en el arte del compositor es una cierta vinculación con los sonidos de Oriente, especialmente en el constante uso de giros modales, cuartos de tonos y glisandos que se alejan del sistema temperado de la música occidental. Esta vinculación no se refiere sólo a los adornos, efectos y recursos timbrísticos, sino que a los *tempi* y estructura de sus obras, en que el período musical o fraseo clásico desaparecen y surgen largos arcos de tiempo, que dan la sensación de lo infinito e interminable, tal vez como una forma de expresar el concepto de “tiempo circular”, de eterno retorno. Esto, desde un punto de vista estrictamente musical constituye un riesgo, en cuanto a que de pronto se echa de menos un mayor contraste entre propuestas que parecen reiterativas. Sin embargo, el interés de Rafael Díaz quizás vaya por otra dirección, pues en su obra se reconoce un fuerte sentido místico y religioso, cuya intención es trascender al tiempo y al espacio, en una suerte de trance que nos libere de los referentes físicos. Algo parecido ocurre con el arte minimal, pero en este caso, que se ubica en la “otra orilla”, más bien correspondería llamarlo “arte maximal”. Todo esto refuerza la vinculación con el mundo de Oriente, dejando en claro que aquí no se trata de una mera “moda” que busque la componente exótica, puesto que las raíces de la “América profunda” están íntimamente conectadas con las culturas de los primeros pueblos asiáticos que habitaron este continente.

Por de pronto, sus propuestas dan cuenta de una cosmovisión panteísta propia de las culturas aborígenes americanas –pero también orientales– puestas al servicio de una religiosidad conectada con la naturaleza. Por ello, dentro de su universo sonoro claramente se distinguen sonidos que recuerdan el canto de los pájaros junto a la brisa de nuestros bosques, o de los delfines y ballenas junto al rumor de los mares del Sur, o de la flora y fauna en general. Por lo mismo, el tratamiento del sonido sigue siendo muy delicado, con un importante uso de los armónicos en las cuerdas y los “soplidos” en los instrumentos de viento. Por momentos sólo parecen impresiones, aromas de un paisaje humano-natural en que la poesía flota suspendida en la música, o a veces ambas parecen confundirse en un solo aliento. Se asemejan a acuarelas, a texturas sonoras que de pronto se evaporan y generan atmósferas envolventes, sin peso, sin fuerza gravitacional, que evocan a los impresionistas franceses (Degas, Monet, Pissarro y Renoir). Pero también hacen recordar la música de Claude Debussy y Maurice Ravel, no en cuanto al pensamiento musical mismo, sino en cuanto a una cierta calidad “suspendida” –no apoyada ni acentuada– de los sonidos. Por otra parte, se le puede asociar con Olivier Messiaen, debido a la religiosidad y carácter místico de las obras, incluido el sonido de los pájaros.

Finalmente, cabe señalar que su título, *La otra orilla*, tal vez dé cuenta de “la otra música”, de aquella que ya no responde a las refinadas líneas euclidianas ni sintaxis cartesianas, a cambio de aludir a mundos silvestres y espacios sonoros de tiempos circulares, refinados según otras texturas. Se trata de un arte eminentemente contemplativo y envolvente: no busca un acercamiento analítico a la realidad, en base al estudio racional del sujeto sobre el objeto, sino de un acercamiento en que el sujeto se confunde con el objeto y ambos se constituyen en una sola unidad. El ser humano se hace naturaleza y la naturaleza humanidad; la ignorancia se hace sabiduría y la sabiduría ignorancia; la vida muerte y la muerte vida. El pulso se pierde en la extensión del tiempo, que a su vez se confunde en el espacio. El sonido se torna inmaterial. Se trata de un arte místico y existencialista, donde resurgen milenarias preguntas sobre nuestra precaria condición en el universo. Por ello las propuestas de Rafael Díaz logran trascender a lo meramente local: cruzan nuestras fronteras y dan paso a una cultura abierta al mundo, capaz de involucrar a cualquier persona, indistintamente de cuál sea su raza, nacionalidad, idioma y cosmovisión.

Gabriel Matthey Correa  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
gmatthey@uchile.cl

## RESUMEN DE TESIS

Carlos Retamal Dávila. *Música andina en Santiago de Chile. Parámetros de definición estéticos e ideológicos para una reafirmación étnicitaria indoandina a partir de la música*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2006, 177 pp. Profesor guía: Jorge Martínez Ulloa.

La investigación consiste en una caracterización de la música andina en Santiago de Chile basada en un modelo tripartito de análisis. Este contiene en su estructura tres instancias que definen el hecho músico-cultural. Al articularse entre sí permiten rendir cuenta de su práctica en sus diversos niveles de expresión.

Espacio-música y agrupación cultural constituyen las tres instancias antes señaladas. Desde ellas es posible situar la práctica de la música andina como un referente identitario que permite al conglomerado receptor, al compositor e intérprete, establecer códigos de comunicación en favor de la construcción de una identidad indígena.

Para ello se ha recurrido a una mirada de la música en su contexto, aplicando diversos instrumentos de observación, transcripción y análisis, que permitan establecer cuáles son sus instancias de participación, las motivaciones que sostiene esta práctica y los rasgos tipificadores, tanto musicales como extramusicales, que la significan. En esta misma dirección se distinguen tres nociones que hacen factible dimensionar la práctica musical andina: la del espectáculo, la de las tradiciones (o mirada folclorística) y una noción mixta. Esta última combina las dos anteriores, pero con un marcado discurso indianista-ecologista, cuyos niveles de articulación sonora revelan una fuerte tendencia, por un lado integradora, a partir del uso de instrumentos tradicionales y modernos, y, por otro, contradictoria en el discurso "del indio". En este último las diferencias se establecen a partir de una dimensión polar entre lo occidental y lo indígena en particular, con su respectivo correlato en lo musical.

Carlos Retamal D.  
Magíster en Musicología,  
Facultad de Artes, Universidad de Chile  
retacar@hotmail.com

María Isabel Quevedo. *Y las manos entretrejen avemarías. El rosario cantado en los novenarios de Puchaurán*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2006, 208 pp. Profesor guía: Víctor Rondón.

La religiosidad y la práctica músico-ritual de la localidad de Puchaurán, distante unos 20 kilómetros de la ciudad de Dalcahue, en la Isla Grande de Chiloé, ha dado origen a esta investigación donde se abordan aspectos relacionados con la cultura sociorreligiosa del lugar.

Las lejanas enseñanzas legadas por los misioneros constituyen un patrimonio músico-religioso, que evidencia su continuidad y persistencia en la práctica realizada cada vez que se debe concurrir a un novenario, única instancia donde la comunidad pone en común cantos y oraciones. En Puchaurán, estas manifestaciones carecen de concurrencias masivas. En ellas sólo afloran profundos sentimientos de piedad y convivencia comunitaria.

El desarrollo de esta tesis permitió el acercamiento no sólo a las prácticas religiosas, sino que también al contexto social, en el que se observa un acelerado proceso de cambio que altera la vida conocida hasta hace pocas generaciones, por su inevitable integración al mundo de la globalización.

El legado misionero transmitido a los pueblos originarios en los comienzos de la evangelización en Chiloé en la actualidad está en manos de mujeres que, sin hacer alarde de feminismo, asumen las tareas de la transmisión y conservación de la historia religiosa local, que reconocen como sustantiva de su identidad cultural. A estas mujeres nos hemos acercado, compartido experiencias y comprobado que las diferencias naturales de nuestros alejados mundos se diluyeron al

compartir en la cotidianidad creencias, sentimientos y anhelos, mientras entretejamos las Avemarías en las largas noches de innumerables novenarios.

La estructura de esta investigación consta de cinco partes. En la primera abordo la revisión bibliográfica acerca de la presencia colonizadora en el archipiélago, en cuyo proceso se inscribe el trabajo evangelizador realizado por diversas órdenes misioneras, principalmente la de los jesuitas, de la que se destaca el método conocido como misión circular y su sensibilidad antropológica hacia los pueblos indígenas. La segunda parte está destinada a describir el contexto geográfico y social de la localidad, en el cual el rol femenino es, actualmente, preponderante. También aquí reviso algunos factores relacionados con los cambios culturales experimentados en el último tiempo, como también el comportamiento que dice relación con la percepción temporal que parece regular el transcurso de la vida de esta comunidad. La tercera parte, en su primera sección, A, incluye la historia religiosa local, la organización y función de la comunidad laica. En las secciones siguientes, B y C, reviso los antecedentes histórico-bibliográficos acerca de la existencia del rosario y la novena. En la cuarta parte reviso los antecedentes y las principales características del repertorio musical, cuya función religiosa tiene lugar en los distintos novenarios que se realizan en esta localidad. La quinta parte corresponde a las conclusiones en las que, de manera general, presento la síntesis de los contenidos abarcados en esta investigación.

Por último, incluyo un apéndice que consta de tres partes. En la primera parte doy cuenta de la secuencia desarrollada en la práctica del rosario cantado. En la segunda parte propongo un orden clasificatorio de los cantos e incluyo el texto completo con su línea melódica básica en una transcripción descriptiva. Los cantos que se incluyen en este apéndice corresponden a grabaciones realizadas durante el desarrollo de los novenarios, tanto patronales como funerarios. La muestra del repertorio es representativa de los cantos practicados por la comunidad puchauranina, pero no pretende ser exhaustiva, por cuanto cada rezadora posee un repertorio que puede exceder la necesidad de los novenarios de esta localidad. En la tercera parte, para un mejor enfoque y comprensión de los comportamientos músico-religiosos, presento documentos audiovisuales con ejemplos de la localidad, de entrevistas y del contexto ceremonial del que forma parte el canto religioso.

*María Isabel Quevedo*  
*Universidad Tecnológica de Chile*  
*miquev@123click.cl*

Daniela Banderas Grandela. *La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2006, 243 pp. Profesor guía: Rodrigo Torres Alvarado.

Esta tesis muestra, a través de un estudio de casos, cómo se vinculan las vivencias musicales con la construcción que las personas hacen de sus vidas y de sí mismas. El material de análisis son los relatos obtenidos de entrevistas de cinco mujeres que habían sido agredidas sexualmente. Para estas mujeres, sus propias experiencias musicales son parte de sus procesos de recuperación y de reconstrucción como personas. De esta forma, se pone en relieve el hecho de que, habiendo sido violentadas sexualmente, la experiencia musical constituyó uno de los elementos activos en la reparación, entendida ésta como la integración del trauma vivido a la vida y a la personalidad.

La experiencia musical de la que se habla es aquella experiencia vivenciada en el cotidiano por estas mujeres, y que para ellas resulta significativa: bailar, cantar, escuchar. En esta línea "música" se concibe como un sistema complejo, y no sólo como un producto musical, inseparable de las percepciones y usos que le otorgan los seres humanos y, por lo tanto, inseparable de los sistemas sociales en los que se inserta.

Dado que se concibe la música como un proceso, más allá de su calidad de producto, resulta inevitable la interdisciplinariedad, ya que permite comprender mejor la música en conexión con la sociedad y sus individuos. Es la sicología la que presta parte de su marco de conocimientos y conceptos, y la que ayuda a entender una serie de mecanismos y procesos. Es disciplina auxiliar a la etnomusicología, disciplina eje de este trabajo, dado que parte desde la comprensión de la música como cultura. Ambas llevan a comprender la música en su calidad de vivencia y experiencia vital.

Los casos con los que se trabajó fueron cinco mujeres de la comuna de El Bosque. Ellas fueron quienes dejaron entrever que dentro de los múltiples factores involucrados en el proceso de reparación, también se encuentra la música que ellas escuchan, que ellas bailan, que ellas disfrutan. ¿Cuál música? Aquella de todos los días, aquella música popular que se escucha en la radio, la televisión, el centro comercial, la micro, la calle. Aquella música que la industria produce en forma masiva y que las personas consumen masivamente también, es la que se ofrece como parte de las experiencias reparatorias a personas profundamente dañadas. Y es la audición de aquellas músicas la que ocupa el rol principal. Esto, porque gran parte de las experiencias musicales de las entrevistadas tienen relación con el fenómeno de la escucha.

Es así como este trabajo demuestra cómo la recepción musical es precisamente un fenómeno activo, no pasivo, activo en la producción de sentido y en la resignificación, en este caso, de las vivencias traumáticas. De esta forma, no son los aspectos descriptivos, estructurales y estilísticos de un discurso musical lo que aquí interesa, sino que su "aspecto receptivo" y su cualidad de generar valores o significados cognitivos y emotivos en quien lo escucha.

Lo que las mujeres hacen es usar la música que ellas escuchan, y otorgarles una función y un significado, en dirección a la recuperación del trauma vivido. Por lo tanto, el foco de la investigación está puesto en la conexión entre el individuo y la música, a partir de las relaciones que las propias receptoras hacen en sus narraciones.

El escrito se organiza en tres partes. En la primera parte se exponen conceptos y supuestos, que sirven de marco a lo que va a ser el estudio exploratorio. En la segunda parte se desarrolla el marco metodológico, donde se describe el tipo de estudio que se lleva a cabo, cuáles son las preguntas y objetivos, las características de las mujeres con las que se trabaja, los modelos, la metodología y la técnica usada. La tercera parte constituye el núcleo de la tesis, y en ella se expone la forma en que la experiencia musical fue parte del proceso de reparación en los cinco casos. Aquí se integran conceptos vistos en las dos partes anteriores en función de la interacción ocurrida entre la música, la reparación y cuatro aspectos involucrados en la dinámica de la personalidad: las emociones, las cogniciones, las conductas y el cuerpo. Esta interacción se liga directamente con la problemática de la significación de la música, dado que la reparación pasa por los significados que las mujeres dan a la música que escuchan, en relación a sus propias experiencias.

Finalmente se concluye con una sección de reflexiones, en la que queda esbozada la idea de cómo la musicología puede hacer parte de su campo de estudio a la música inserta e inseparable de una realidad contingente, marginal, cruda. E incluso, cómo puede aportar a disciplinas aplicadas para que intervengan en esa realidad, y en conjunto, ir construyendo una sociedad más justa y mejor.

*Daniela Banderas Grandela*  
Facultad de Artes, Universidad de Chile  
danielabanderas@gmail.com

## IN MEMORIAM

### *Arturo González Quintana (1923-2006)*

#### *La guitarra chilena está de duelo*

En la madrugada del jueves 9 de noviembre de 2006, a la edad de 83 años, falleció en la ciudad de Barquisimeto, Venezuela, el virtuoso guitarrista clásico chileno Arturo González Quintana, uno de los pilares de nuestra escuela guitarrística, junto a Liliana Pérez Corey y Albor Maruenda. Sus restos descansan en esa ciudad venezolana. El delicado estado de salud del maestro González no le permitió sobreponerse a la trágica muerte de su hijo Roberto González Alvarado, también guitarrista muy reconocido en Venezuela, ocurrida por causa de un accidente automovilístico, el 22 de julio de 2006.

González Quintana desarrolló una activa vida profesional desde muy temprano en su vida. Ofreció numerosos recitales a lo largo de Chile, auspiciados por importantes instituciones del país, tales como el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el Ministerio de Educación y la Municipalidad de Santiago. Además estrenó varias obras del repertorio universal para guitarra, actuando como solista junto a las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Chile y Sinfónica de Concepción, bajo la dirección de maestros del nivel de Jacques Bodmer (*Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo), Víctor Tevah (*Rapsodia* para guitarra y orquesta de Darwin Vargas) y Juan Matteucci (*Conciertos* de Vivaldi). Hay que destacar, además, que varios compositores chilenos le dedicaron sus obras, entre los cuales se recuerdan a Gustavo Becerra, Darwin Vargas y Erasmo Castillo.

En su extensa carrera artística internacional realizó giras de concierto por toda Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y Japón. En el continente europeo ofreció recitales en Inglaterra, Suiza, España, Francia, Bélgica y Rusia, y fue ampliamente alabado por la crítica. La revista francesa especializada *Guitarre et Musique*, afirmó: "Arturo González es un verdadero artista y el público así lo entendió". En *Radio Fernschen* de Basilea, Suiza, el crítico R. W. escribió: "exquisita sensibilidad y maestría demostró el gran guitarrista chileno Arturo González".

En Estados Unidos fue invitado por la Universidad de California en Davis para dictar cuatro seminarios de guitarra para los cursos intermedios y avanzados. Además de impartir clases maestras, ofreció dos recitales en la Universidad y otros dos en Filadelfia. Sobre su presentación en Davis, California, la crítica dijo: "El señor González ofreció un recital que demostró vitalidad y categoría técnica. Impulsó apasionadamente a su auditorio a través de un programa que abarcó cuatro siglos, desde el Renacimiento a la música contemporánea. Su maduro virtuosismo está a la altura de una técnica dinámica y apta, virtudes que se hicieron evidentes en el uso de armónicos y variaciones tonales y rítmicas en su soberbia interpretación del *Preludio* N°1 de Villa Lobos". Otra crítica sobre el mismo recital, apunta: "La técnica de González es muy limpia y posee la extraordinaria cualidad de no raspar las cuerdas. Toca su instrumento con mucha suavidad, pero existe el suficiente contraste dinámico como para que su ejecución sea siempre interesante".

Por su parte, la crítica nacional siempre reconoció en Arturo González a uno de los más sólidos exponentes musicales de su tiempo, considerándolo un gran intérprete, en el más elevado sentido de la palabra. Esto puede ser corroborado en numerosos artículos de diarios y revistas. Por ejemplo, en *Zig-Zag* (1963) se lee: "[...] aún en comparación con los más famosos guitarristas de carrera internacional, está colocado en un lugar prominente. Su seguridad mecánica es excelente, también su afinación: excelente su aproximación interpretativa a cada estilo". En *El Mercurio* (1964) se afirma: "Consideramos que Arturo González es uno de los más altos valores musicales de nuestro país. Su concierto reciente en el Teatro Municipal así lo demostró una vez más". En *El Siglo* (1965) escribe Nino Colli: "Dotado de una gran sensibilidad musical, de una excepcional facilidad técnica, que permite dominar toda clase de dificultades en el instrumento que cultiva y con una concepción madura de las obras que eligió para el concierto, es lógico que mantuviera un nivel muy elevado en sus versiones y que cautivara al público con la sugestión expresiva que fluía de ellas".

La labor de Arturo González Quintana, como formador de guitarristas, se proyectó en Chile a través de sus alumnos Oscar Ohlsen, Luis López, Eugenia Rodríguez, Fernando González Alvarado, Gelsia Torres, Eduardo Gatti y Eduardo Balazs, entre otros. En Venezuela, país que lo acogió desde el año 1975, ejerció como profesor de la cátedra de guitarra del Conservatorio de Barquisimeto hasta su jubilación. Allí formó a generaciones de guitarristas, entre los que destacan Carlos Lucena, Luis Quinteros y Rafael Suárez. El maestro González también participó como jurado de importantes concursos internacionales de guitarra, siendo objeto de numerosos homenajes y reconocimientos durante su larga y fructífera vida.

*Eugenia Rodríguez M.  
Instituto Profesional  
Escuela Moderna de Música  
erodriguez@emoderna.cl*

## Índice de números publicados correspondientes a 2006

### ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aránguiz Pinto, Santiago.* Historia social de la música popular chilena, 1890-1950. N° 205:70.
- Claro, Sofía Asunción.* Nuria Schoenberg conversa con la *Revista Musical Chilena*. N° 206:84.
- Contreras Andrews, Silvia.* Marta Sánchez Cerani (1923-2006). In memoriam. N° 206:129.
- Cullell, Agustín.* A propósito del estreno absoluto en Madrid del Concierto para arpa y orquesta de Gustavo Becerra-Schmidt. N° 206:92.
- Gallegos M., Álvaro.* Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis. N° 206:97.
- Guerra Rojas, Cristián.* La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: El caso de la Union Church (Iglesia Unión) de Valparaíso, 1845-1890. N° 206:49.
- Marchant Espinoza, Guillermo.* Acercándonos al repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX. N° 206:28.
- Marinovic, Mimi.* La ansiedad escénica en intérpretes musicales chilenos. N° 205:5.
- Merino Montero, Luis.* Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena. N° 205:26.
- \_\_\_\_\_. La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830. N° 206:5.
- \_\_\_\_\_. La Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Coro Sinfónico y la Camerata Vocal de la Universidad de Chile ante una encrucijada crítica. N° 206:102.
- Osorio Fernández, Javier.* Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena. N° 205:34.
- Paraskevaídís, Graciela.* Edgar Varèse visto desde América Latina. Nuevos documentos epistolares. N° 205:44.
- Varas, José Miguel.* Patricio Bunster (1923-2006). Patricio de perfil. In memoriam. N° 206:128.

### ÍNDICE DE RESEÑAS

#### Autores de Reseñas

AMA : Álvaro Menanteau A.  
CGR : Cristián Guerra Rojas  
FG : Fernando García  
JGR : Julia Grandela del Río

MDR : Manuel Dannemann R.  
MEP : María Elena Pérez  
MIG : María Inés García

#### Publicaciones (en orden de publicación en la *RMCh*)

Silvia Contreras y Julia Grandela. *Desde el piano... la armonía*. Santiago: Departamento de

Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2005. CGR. N° 205:105.

*Cuadernos de Música Iberoamericana*. Volumen 10, 2005. Segunda época. Madrid: Órgano

Científico del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. FG. N° 205:105.

Fonogramas (en orden de publicación en la *RMCh*)

*Hechizos. Música latinoamericana del siglo XX*. CD, CGR. N° 205:108.

*Bicentenario del piano chileno*. Vol. 2. CD, JGR. N° 206:125.

*García/Padilla. Música de Arte Contemporánea Americana*. CD, JG. N° 205:109.

*Signos del tiempo y la memoria. Obras orquestales (1965-2000)*. CD, FG. N° 206:126.

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, 2006. MEP. N° 205:111.

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. Profesor guía: Luis Merino. MIG. N° 205:112.

### ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

*Compositores chilenos en el ballet y el cine*

*Ballet*

Bunster, Patricio (Víctor Jara). *Danzando con Víctor (Ventoleras, Poema 15, A pesar de todo)*, N° 206:119.

Caciuleanu, Gigi (Alfredo Bravo). *\*Carne de aire*, N° 205:104.

Caciuleanu, Gigi (Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Eduardo Yáñez, Luis Advis, Violeta Parra, Desiderio Arenas y otros). *Valparaíso vals...*, N° 206:119.

Castro, Daniela (Víctor Jara). *La paloma*, N° 206:119.

Fariás, Georgette, Eduardo Yedro y Johann Ortiz; (colectivo musical: Gabriel Vigliensoni, Carlos Cabezas, Federico Schumacher, Cristien Hein y Jannette Pualuan). *Cuerpos pintados y los pájaros de Neruda*, N° 205:101, N° 206:119.

Fuente-Alba, Sonia (Vicente Torrealba). *Potra*, N° 206:119.

Peña, Hugo (Jorge González- Los Prisioneros). *Irrevocable*, N° 206:119.

Riveros, Hilda (Maruja Bromley / Celso Garrido-Lecca). *Canción de cuna para despertar*, N° 206:119.

Tai, Italo y Colectivo Catedral (Humberto Dumontt/Italo Tai). *La ciudad de los Césares Perdidos*, N° 205:101.

*Cine*

Sienna, Pedro (Horacio Salinas/Katia Chornik). *El húsar de la muerte*, N° 205:101.

Larraín, Pablo (Juan Cristóbal Meza). *\*Fuga*, N° 205:102.

*Teatro*

Bravo, Miguel Ángel (Sebastián Horta/Daniel Baeza). *Hamlet, el cantar de la venganza*, N° 205:102.

Moulian, Vasco (Juan Pablo López). *Pájaros*, N° 205:102.

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

Abalo, Juan Pablo. *Surrealismo*, N° 205:88, 94; *Lamentos de un Puelche*, N° 205:93.

Aburto, Diego A. *Transición*, N° 206:111, 114.

Acevedo, Claudio. *Viento del sur*, N° 206:108;

*Cuatro danzas del sur del mundo*, N° 206:121.

Advis, Luis. *Preludios para piano, Los tres tiempos de América*, N° 205:86; *Vamos mujer, Cueca y rin*, N° 205:91; *El amor*, N° 206:109; *Cinco danzas breves*, N° 206:112, 113, 114.

Águila, Gonzalo. *El limpiavidrios y la micro, Casualidades vocales*, N° 205:88.

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

- Aguilera, Carmen. *Diagramas II*, N° 205:88; \**Slow-sob*, N° 205:90.
- Alarcón, Rolando. *Si somos americanos, Niña, dicen que la Luna*, N° 205:89.
- Albornoz, Alejandro. *Noche de metales*, N° 205:86, N° 206:115; *Ejercicio 3*, N° 205:88.
- Alcalde, Andrés. *Opiniones*, N° 205:97.
- Allende, Pedro Humberto. *El encuentro, Tonada N° 10*, N° 205:89, N° 206:116; *Mientras baja la nieve*, N° 205:90; *Sé bueno*, N° 205:96; *Tonadas N° 6, 8, 9*, N° 206:116.
- Allende-Blin. *Mein blaues Klavier/Mon piano d'azur*, N° 205:95.
- Alvarado, Boris. *Duelo de Rhin, Merlot*, N° 205:87; *Jake Mate*, N° 205:88; *Trollano*, N° 205:93; *Bondick*, N° 205:93; *Pazzanti*, N° 205:97; \**Lux Akainik*, \**Stella splendens*, N° 206:110; \**O llahui*, N° 206:111.
- Álvarez, Pedro. *Maquinal insana*, N° 205:88, 94; \**Zentraalgefängnis*, N° 205:92, 93; *Simurgy*, N° 206:118.
- Álvarez, Luis Totó y Carlos Canales. \**Intervención del espacio acústico*, N° 205:92.
- Amenábar, Juan. *Cantigas en el umbral*, N° 205:86; *Ave María*, N° 206:110; *Los peces*, N° 206:116.
- Anavitarte, Esteban. *Telomandoi*, N° 205:86.
- Ancarola, Francesca. A, N° 205:86.
- Ara L., Pablo. *Vendo unos ojos negros*, N° 206:111.
- Aranda, Pablo. *Oir-D*, N° 205:87; *Da*, N° 205:94, N° 206:110; *Alé*, N° 205:97.
- Arenas, Mauricio. \**Memorias de un poeta*, N° 205:90; *La caja mágica*, N° 205:97.
- Arias, Gonzalo. *Cuerdas para mi niña*, N° 206:111.
- Arosteguy, Daniel. *Tanga*, N° 205:93.
- Arriagada, Iván. *Ahora*, N° 206:116.
- Arriagada, Jorge. *Indio (solstice d'hiver des saison)*, N° 205:86.
- Asuar, José Vicente. *Preludio La noche, En el jardín*, N° 205:86; *Érase una vez en Francia*, N° 205:88; *Elegía, Variaciones espectrales*, N° 206:116.
- Ávalos, Ángela. *Per naux*, N° 205:88.
- Ávalos, Hermanos. *La juguetona*, N° 206:108.
- Bandrand, José. *Laboratorio*, N° 205:88.
- Barragán, Luis. *La torcacita*, N° 206:111.
- Bascuñán, Guillermo. *Cuando rompa el alba*, N° 206:111.
- Becerra, Gustavo. *Batuque, Cornos volantes, Quipus, Concierto para 4 pianos sampleados*, N° 205: 86; *Sonata a dúo*, N° 205:87; *Balisticcata, Strukturen y Quipus*, N° 205:88; *Las tres Pascualas, Pieza, No me lo pidan*, N° 205:89; *Cascada en seque del*, N° 205:90; *Trozo*, N° 205:90; *Sonata para contrabajo*, N° 205:94; *La cueca larga*, N° 205:96; \**Sonata N° 4 para guitarra*, N° 205:97; *Trio para flauta, violín y piano*, N° 206: 109; *Concierto para arpa y orquesta*, N° 206:115; *Tasten*, N° 206:116.
- Bianchi, Vicente. *Tonadas a Manuel Rodríguez, Romance de los Carrera, Canto a Bernardo O'Higgins*, N° 205:89.
- Botto, Carlos. *Seis piezas breves*, N° 206:108; *Diez preludios, Fantasía para guitarra, Academias del jardín*, N° 206:109; *Tango, Íntima y Toccata*, N° 206:110; *Alegrías*, N° 206:116; *Prelustudio, op. 49-A, Estampas sureñas*, N° 206:116.
- Brcic, Gabriel. *Que no desorganiza cap murmuri (a Joan Brossa)*, N° 205:86, 88, 93; *Clarinen 3*, N° 205:93, N° 206:109.
- Cabello, Juan Pablo. *El chorro cajetilla*, N° 206:111.
- Cabezas, Estela. *La niña de cera*, N° 205:90; *Estudios*, N° 1, N° 2 y N° 3, N° 205:103; *Cultivo una rosa blanca*, N° 206:109.
- Cáceres, Eduardo. \**Trok-kyo*, N° 205:87, 90, N° 206:113; *Epigramas mapuches*, N° 205:91, 93; *Fantasiuca araucánica*, N° 205:91, 97; \**Elegía*, N° 206:113.
- Cajiai, Carlos. *Prima*, N° 205:88.
- Calderón, Ernesto. *Swadhithana*, N° 205:93.
- Campderrós, José. *Kyrie (Misa en Sol mayor)*, N° 205:96.
- Canales, Carlos y Luis Totó Álvarez. \**Intervención del espacio acústico*, N° 205:92; *Las niñas de Gabriela*, N° 205:100.
- Candela, José Miguel. *Un camino nuevo*, N° 205:86; *Microciclo Alrededor de chiron (dedicado a Julio Verne)*, N° 205:88; *Salvador Allende Gossens*, N° 205:92; *De nuevo se abrirán*, N° 206:115-116.
- Canedo, Remmy. *Salía la luna*, N° 205:90.
- Cantón, Edgardo. *Balada*, N° 205:90, N° 206:109; *Memorias de los Andes*, N° 205:92.
- Cárdenas, Félix. *Plegaria*, N° 205:93; *Desde mi ventana*, N° 206:113.
- Caro, Alejandro. *Concierto chileno para Ensemble Clásico*, N° 206:108, 112; *Sinfonía 5 de abril*, N° 206:114.
- Carrasco, Fernando. *La cena prodigiosa del Padre Hurtado*, N° 205:87; *Re-la-fa (Homenaje René Largo Farías)*, N° 206:121.
- Carvalho, Antonio. *20 Etre 20 Alors 20*, N° 205:92.
- Carvalho, Guilherme. *Soneto XXII*, N° 206:115.
- Casanova Vicuña, Juan. *El huaso y el indio*, N° 205:91.
- Castro, Miguel Ángel. *Fantasia*, N° 205:89; *Del aire al aire*, N° 206:110.
- Catalán, María Cristina. *Dual 2*, N° 205:89.

- Claro, Samuel. *Estudio* N° 1, N° 205:86.
- Concha, Mario. \**Toquio I*, N° 205:94.
- Conjunto Illapu. *Lejos del mar*, N° 205:89.
- Cordero, Cecilia. *Waqay*, N° 205:87-88.
- Cori, Rolando. *Dedicatorias*, N° 205:90; *Dos trozos*, N° 205:91, 94; *Bailecito con la novia*, *Alabanzas*, \**Danzas de los contrarios*, *Fragmentos musicales*, N° 205:94.
- Cornejo, Sergio. *cl*, N° 205:87.
- Correa, Esteban. *Decanto*, N° 205:88, 93; *Canto y cuentocuando*, N° 205: 93.
- Cortés, Alejandro. \**Lord Wilow*, N° 206:113.
- Cortés, Renán. \**Rito*, N° 205:90.
- Cotapos, Acario. *Tres preludios*, N° 206:112.
- De Ferrari, Cristóbal. \**Mónada*, N° 206:111.
- Délano, Pablo. *Estudio* N° 4, N° 205:89; *Canciones de Natacha*, N° 205:96; *Movimiento de verano*, N° 206:108.
- De Larraechea, Sebastián. *Traz(o)*, N° 205:88.
- Díaz, Rafael. \**Sur*, N° 205:87; *Fátima*, N° 205:88; *La otra orilla*, N° 205:93; *Enojado allá arriba*, N° 206:110; \**Kyrie mwono*, *Kyrie eleison*, *Sur*, N° 206:110.
- Díaz, Raúl. *¿Adónde?*, N° 205:88.
- Donoso, Christian. *Matta*, N° 205:87; *Cronopio*, N° 205:88, 94.
- Dúo chiste. *Casa de los pahntasmas*, N° 205:86; *Especial dieciochero con Los The Ramones*, N° 205:88.
- Eisner Sagüés, Guillermo. \**2 momentos 3*, N° 205:92; *Tryo*, N° 205:93; *Los pequeños cantos*, N° 206:113.
- Espíndola, Marcelo. *Lauch*, N° 205:86; *Laos II*, N° 205:87.
- Espinoza, Nicolás. *La flor del aire*, N° 205:100.
- Falabella, Roberto. *Tres pequeñas piezas*, N° 205:89; *Cosas*, *Dueto*, N° 206:109; *Estudios emocionales*, N° 206:112.
- Farías, Miguel. *El remanso de un trueno descansó en el horizonte*, N° 205:88, 94; \**Nocturno del fracaso*, N° 206:112.
- Fernández, José Miguel. *9dN.13 (Viaje-Espacio-Continuo)*, N° 205:86.
- Ferrari, Andrés. *Engranajes*, N° 205:88; \**Engranajes-Dos*, N° 205:90.
- Figueroa, Gerardo. *Azar*, N° 205:88.
- Figueroa, Gustavo. *Planderfonía*, N° 205:86.
- Frez, Jaime. \**La máquina de coser*, N° 205:90; \**El Caleuche*, N° 205:93; *El llamado de Huitrache*, N° 206:113.
- Fuentes, Alejandro. \**Jake mate*, N° 205:90.
- Fuenzalida, Gino. *Ciclo global*, N° 205:86; *Improvisación con globo*, *MicroB*, N° 205:88.
- Galarce, Cristián. *Imposible desaparecer en el océano*, N° 205:92; *Memoria latente*, N° 205:93; \**Fragmentos de un discurso poético*, N° 206:113.
- Galaz, Pablo. \**In chaîne*, N° 206:111.
- Gálvez, Gabriel. *Bolos*, N° 205:88; *Ivut, Oblos*, N° 205:93.
- Garcés, Héctor. *Aromos*, N° 206:111.
- García, Fernando. *Cuatro entramados sonoros*, N° 205:87, N° 206: 110; \**Dos por dos*, N° 205:90; *Tres miradas*, N° 205:96; N° 206:108; *Nuevos juegos*, \**Puntos cardinales*, \**Obertura concertante*, N° 205:96; *Nueve relatos*, N° 205:104; *Evocaciones*, N° 206:109; *En el bosque*, N° 206:111; \**Interacciones*, N° 206:112.
- García-García, Cecilia. *Shantih Aum*, 205:86; *Hacerse una vida nueva es fácil*, N° 205:88; *Las palabras*, N° 206:115.
- Garrido-Lecca. *Musicharán, Pequeña suite peruana*, N° 205:96; *Preludio y Tocata*, N° 205:97; *Simpay, Sonata fantasía, Antaras*, N° 206:111; *Soliloquio, Secuencias*, N° 206:115.
- Godoy, Fernando. *Es no bista*, N° 205:93.
- González, Jaime. *Variaciones*, N° 206:116.
- Gorigoitía, Ramón. *Cuarteto* N° 2, N° 205:87; *Senderos nerdianos*, N° 205:88; *Indómito. Hommage a Ignaz Domeyko (1802-1889)*, N° 206:109, 116.
- Guarello, Alejandro. *Solitario VIII*, N° 205:88; *Pour Klavier*, N° 205:93, 97; *Flexflo*, N° 205:94; \**N-Oir-T*, N° 206:109,110; *Reyerta*, N° 206:109.
- Guede, Fernando. *Cava*, N° 205:88, 93; *Variam*, N° 205:93.
- Gutiérrez, Mauro. *Kryma*, N° 205:93.
- Guzmán, Leonardo. *Vuelo en el mar*, N° 205:100.
- Heinlein, Federico. *Dame la mano*, N° 205:90, N° 206:109; *Nocturno y Meciendo*, N° 205:90; *Las alabanzas*, N° 206:108.
- Herrera, Rodrigo. *Cueca porteña y relativamente guachaca*, N° 205:87, 93.
- Holmes, Bryan. *Canción de cuna*, N° 205:89, 92, 93; \**Crepúsculo*, N° 206:113.
- Hurtado, Ramón. *Quinchimalí*, N° 206:110; *Estudio* N° 36, *Ronday Preludio*, N° 206:111.
- Ilabaca, Pascuala. *7 minutos de Elmar Gris*, N° 205:93.
- Invernizzi, Rodrigo. \**Angelito floreció*, N° 206:111.
- Jara, Víctor. *Te recuerdo Amanda*, N° 205:89, 91.
- Jáuregui, Miguel. \**Mundo Moebio*, N° 205:92.
- Jeffs, Daniel. *Acoplex*, N° 205:86.
- Julio, Fernando. *Las*, N° 205:87, 93.
- Junge, Wilfried. *Tocatta*, N° 206:113.
- Kaplán, Adolfo. *Trayectorias del sueño*, N° 205:86; *Hors chant*, N° 206:115.

- Karich, Jan Pierre. *Tres aires latinoamericanos*, N° 206:112, 113, 114.
- Lavín, Carlos. *Suite Andina*, N° 205:104.
- Lazo, Cristián. *Welder*, N° 205:89.
- Lazo, Félix. *Earth*, N° 205:86.
- Lazo, Paola. *Oxasavala*, N° 205:86; \**Meduza II*, N° 205:90.
- Lecaros, Francisco. *A Motu Yanei*, N° 206:111.
- Lefever, Tomás. *Cuatro piezas*, N° 206:109.
- Leng, Alfonso. *Cima*, N° 205:90; *Sonata*, N° 205:94; *Andante*, N° 206:108; *Lass meinen Tränen fließen*, N° 206:108.
- Lémann, Juan. *Teorema*, N° 205:86; *Obertura de concierto*, N° 206:112; *Variaciones para piano*, N° 206:116; *Dúo*, N° 206:116.
- Letelier, Alfonso. *Río Blanco*, N° 205:89; *Suavidades y La noche*, N° 205:90; *Del cielo a tu corazón* (de *Tres madrigales campesinos*), *En los brazos de la luna*, N° 205:96; *Balada*, N° 205:98; *Canción y Madrigal*, N° 206:111.
- Letelier, Miguel. *Divertimento*, N° 205:88.
- López Charles, Carlos. *Iridescente*, N° 206:115.
- López, Cristián. \**Los vientos* (*Refugios*), N° 205:92, N° 206:113; *Leftraru viajero enseñado...*, N° 205:93.
- López, María Carolina. \**Autoadhesiva*, N° 205:92; *Neotango*, N° 205:93.
- Luna, Ricardo. *Tres estaciones santiaguinas*, N° 206:108.
- Maki, Minori. *Marimba spiritual*, N° 205:87.
- Marambio, Pedro. *Cinco danzas breves*, N° 205:87; *Marimbakis*, N° 205:87, 90.
- Martínez Ulloa, Jorge. \**Flipper*, N° 205:92; *Artefacto* N° 2, N° 205:93.
- Matamoros, Ximena. *Reminiscencias, Océano*, N° 206:111.
- Matthey, Gabriel. *Repercusiones*, N° 205:87; *Preludio* N° 1, *Preludio* N° 4, N° 205:89; *Parrianas*, N° 206:109, 116.
- Maturana, Eduardo. *Micropiezas*, N° 206:108.
- Mazzano, Cristián. \**Anthopos. 12 cuadros coreográficos*, N° 205:90; *Cantos que amabas*, N° 205:100.
- Mendoza, Juan. *Sal*, N° 205:86.
- Milla, Guillermo. *Cueca cuica, Valseadito, Maestro cuzqueño*, N° 206:108.
- Molina, Ramiro. \**Algoritmo*, N° 205:90.
- Montecino, Alfonso. *Cuarteto* N° 2, op. 31, N° 205:87; *Sonata*, op. 36, *Cuatro canciones* (*La fe del ciego, Todo el mundo me murmura, Ausencia, Dicen que el mundo es redondo*), *Tres piezas, Cuarteto de saxofones, Balada*, op. 35, \**Trío*, op. 44, N° 206:115.
- Montoya, Roosevelt. *Discurso fúnebre*, N° 205:89.
- Mora, Mario. *Unión II*, N° 205:90.
- Morales-Ossio, Cristián. *Nodo-II*, N° 205:88, 94, N° 206:110; *Mientras, yo caminaré lejos... por la otra orilla*, N° 205:93; *Sola...eterna*, N° 206:109; \**De donde viene*, N° 206:112.
- Morris, Elizabeth. *Tres momentos*, N° 206:121.
- Muñoz, Javier. *Nacimiento y viaje hacia la eternidad*, N° 206:110; *De profundis*, N° 206:111.
- Muñoz, Paola. *Ave9dn-1.cl*, N° 205:93.
- Mura, Lautaro. \**Flores para un nuevo aire*, N° 206:112.
- Núñez Navarrete, Pedro. *Apegado a mí*, N° 205:89.
- Otondo, Felipe. *Plastiches*, N° 205:86; *Zapping zappa*, N° 206:115.
- Orrego, Juan Pablo. \**Trap!*, N° 205:90.
- Orrego-Salas, Juan. *Alabanza a la Virgen, Villancico, Alborada, Ofrenda*, N° 205:89; *Cantata de Navidad, Serenata concertante*, N° 205:90; *Yo no tengo soledad, Canciones castellanas*, N° 205:98; *Esquinas*, N° 205:103, N° 206:115; *Mobili*, op. 63; *Madrigal del peine perdido*, N° 206:109; \**Ave María, El alba del alhelí* (*Prólogo, Pregón, El farolero y su novia y La gitana*), N° 206:110, 111; *Alabanza a la Virgen, Al puente de la golondrina, La flor del candil, Sonata* op. 9, N° 206:111, 113; *Variaciones y fuga sobre un pregón*, N° 206:116; *Cinco canciones a seis*, N° 206:116.
- Ortega, Sergio. *Engalanada, Trío y A dos razones*, N° 205:93; *Los cantos del capitán* (*Pequeña rosa, Tres manos, La noche en la isla, No sólo el fuego y El monte y el río*), N° 205:93, N° 206:115; *Hasta cuando, Nada para Pinochet, Chile resistencia, El pueblo unido jamás será vencido*, \**Six Nouvelles Mélodies Vilmorines*, N° 205:93; *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, N° 206:110; *Se fue besando la tierra, Nueve micromadrigales*, N° 206:115.
- Ortiz, Víctor. *Monólogo*, N° 206:111.
- Parra, Millaray. *Gigante roja*, N° 206:110.
- Parra, Violeta. *Gracias a la vida*, N° 205:96, 101, N° 206:109; *La jardinera*, N° 206:111.
- Parra Cancino, Juan. *Tellura*, N° 205:92; *Serenata a Bruno*, N° 206:115.
- Pavlovic, Branko. \**Súper sa-ke*, N° 206:112.
- Pequeño, Iván. *Ahora*, N° 205:86.
- Pereira, Francisco. \**Conciencia del desastre*, N° 205:92.
- Pérez, Christian. \**Discursos y propaganda*, N° 205:90.
- Pérez, Claudio. *Las palabras, Noche de San Juan y Chiapas*, N° 206:108.

- Pertont, Adrián. *Pañc hāzar chakrā kai andar*, N° 205:86; *La flor de la colina*, N° 205:88, 94.
- Pinto D'Aguiar, Felipe. *Para nueve instrumentos de cuerdas*, N° 206:108.
- Ponce Uribe, Ella. *Reacción*, N° 206:111.
- Ramírez, Hernán. *Bailarines faciales*, N° 205:87; *\*La espera inútil*, N° 205:90.
- Ramírez, Sebastián. *Viviolarrbababa*, N° 205:90, 93; *\*Paseo Ahumada*, N° 205:92.
- Retamal, Cristián. *El escondite del Trauco*, N° 205:92; *El mañanero*, N° 205:93.
- Retamal, David. *Variaciones iconoclastas sobre un tema de tiempos románticos*, N° 205:89.
- Reyes, Ana María. *Andante nostálgico y Tonada*, N° 205:94.
- Reyes, Enrique. *Deyabú*, N° 205:90.
- Rienzi, Giampiero. *Liserto*, N° 206:108.
- Riesco, Carlos. *Composición concertativa*, N° 205:100; *Sonata*, N° 205:104.
- Rifo, Guillermo. *Tonada para un niño triste*, N° 206:108.
- Rojas, Juan Pablo. *Ave María*, N° 206:110.
- Rojas, Richard. *La refalosa del pan*, N° 205:89.
- Sacaan, Jorge. *Inmersión*, N° 205:86, 88; *Tambor parlante*, N° 205:86.
- Sánchez Juan Antonio. *Chiloética, Raimundín, Tonada por despedida*, N° 205:89, N° 206:108; *Homenaje a Violeta Parra, El plazo del ángel, Cueca yuxtapuesta y Chacarera de Ramírez*, N° 206:113; *\*\* Homenaje a Violeta Parra*, N° 206:114; *Tres piezas*, N° 206:121.
- Santa Cruz, Alejandra. *\*Diálogo*, N° 205:90; *Égloga*, N° 205:96; *La inquietud*, N° 206:111.
- Santa Cruz, Domingo. *Cinco poemas trágicos*, N° 205:104.
- Sauvalle, Sergio. *Por la flauta*, N° 206:121.
- Schidlowsky, León. *Nacimiento*, N° 206:116; *Acciones, Siete nocturnos, \*Toccata para percusiones, Arabesque, En la tumba de Kafka, Volviendo a la vida, Tango, Lied, Tres cantos de amor, Isla Negra, Cristo en el holocausto, Oración, Chanson -voix tamtam, \*Toccata, \*Alemania, un cuento de invierno*, N° 206:117.
- Schumacher, Federico. *30 Flores (redax)*, N° 205:88; *\*Whiss...!*, *\*El punto inmóvil*, N° 205:97; *Mingasola I*, N° 206:115.
- Serendero, David. *\*Estampas de la Patria (Amanecer en la cordillera, Muchacha de ojos pardos, En la ciudad, Tierras mapuches y Crepúsculo en el mar)*, N° 205:97.
- Silva, Carlos. *\*Joes*, N° 205:90.
- Silva, Francisco. *Irse*, N° 205:88; *Fragmentsos Rizomorfos*, N° 206:110.
- Silva, René. *\*Tanguera*, N° 206:111.
- Solovera, Aliocha. *A due*, N° 205:88, 94; *Paisaje II (Tres paisajes de Machado)*, N° 205:96; *Reversible*, N° 206:110, 111; *Cielo y sombra*, N° 26:112.
- Solovera, Clara. *Septiembre*, N° 206:111.
- Soro, Enrique. *Sonata* N° 3, N° 205:104.
- Soublette, Gastón. *Autosacramental de Navidad*, N° 205:91.
- Tobar, Sofanor. *La burrerita*, N° 206:111.
- Troncoso, Matías. *En*, N° 205:86.
- Ugarte, Anselmo. *De solitude*, N° 205:88.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Cantar eterno*, N° 205:89.
- Varela, Roberto. *Siete piezas*, N° 207:115.
- Vargas, Darwin. *Tres preludios*, N° 206:111.
- Vera, Santiago. *Temporaria 3: La danza del tiempo transparente, Asonantástica 3: Juego arcano cósmico*, N° 205:94; *Aporema II*, N° 205:96, N° 206:110; *Tres temporarias*, N° 205:104; *Preámbulo y antiposa*, N° 206:108; *Suite Violeta*, N° 206:116.
- Vergara, Sebastián. *\*Mecánica para 16 instrumentos de cuerda*. N° 206:113.
- Vergara Echazarreta, Cristián. *La noche de Getsemaní*. N° 206:108.
- Vila, Cirilo. *Poema para piano*, N° 205:87; *Recuerdo del mar*, N° 205:89; *Rapsodia chilensis*, N° 205:90; *Hojas de otoño*, N° 205:94, N° 206:111; *Canción de la luna (Tres canciones corales)*, *Lunática*, N° 205:96, N° 206:109; *Oda a la esperanza, El fugitivo*, N° 206:109.
- Yáñez, Manuel. *Viajera del río*, N° 206:108.
- Zamora, Carlos. *Tres visiones de un sikuris atacameño*, N° 205:86, 87; *Cuarteto* N° 2, N° 205:87, 95; *\*Tres momentos*, N° 205:87, 89, 91; *Dos movimientos*, N° 205:88; *Tenebrae factae sunt*, N° 205:91, 95, 96, N° 206:110; *Entramahendrix, El pukara (obertura)*, N° 205:94; *Estudio* N° 3, N° 206:113, *Cuarteto* N° 1, 206:121.
- Zapiola, José. *Domine tu mihi lavas pedes*, N° 205:96.

## ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abalo, Juan Pablo. N° 205:88, 93, 94.  
 Abarca, Fernando. N° 205:89.  
 Abols, Armands. N° 205:94, 104.  
 Aburto Rojo, Diego A. N° 206:111, 114.  
 Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. N° 205:104, 118.  
 Acevedo, Claudio. N° 205:104; N° 206: 108, 111, 120, 121.  
 Advis, Luis. N° 205:86, 91, 95, 103; N° 206:109, 114, 119.  
 Águila, Gonzalo. N° 205:88.  
 Aguilera, Carmen. N° 205:88, 90.  
 Aguilera, Ricardo. N° 206:109, 111.  
 Aguirre, Diego. N° 206:109.  
 Aguirre, Raúl. N° 205:101.  
 Aguirre Pinto, Luis. N° 206:121.  
 Aharonián, Coriún. N° 205:92.  
 Alaniz, Francisco. N° 206:111.  
 Alarcón, Rolando. N° 205:89.  
 Alarcón, Víctor. N° 205:91, 95; N° 206:110.  
 Albornoz, Alejandro. N° 205:86, 88.  
 Alcaíno, Raúl. N° 205:100.  
 Alcalde, Andrés. N° 205:97.  
 Aldunate, Isabel. N° 206:119.  
 Alessandri Cohn, Francisca. N° 205:103.  
 Aliaga, Ignacio. N° 206:120.  
 Aliaga, José. N° 205:90.  
 Aliaga, Raúl. N° 206:118.  
 Allende, Pedro Humberto. N° 205:89, 90, 91, 96; N° 206:112, 116.  
 Allende, Salvador. N° 205:86.  
 Allende-Blin, Juan. N° 205:95.  
 Alsina, Elisa. N° 205:100.  
 Altamirano Orrego, Carlos. N° 205:103.  
 Alvarado, Boris. N° 205:87, 88, 93, 97; N° 206:110, 111, 113, 118, 121.  
 Alvarado, Pablo. N° 205:87, 93; N° 206:113.  
 Álvarez, Luis Totó. N° 205:92, 100.  
 Álvarez, Pedro. N° 205:88, 92, 93, 94; N° 206:118.  
 Alvear, Cristián. N° 205:90.  
 Amenábar, Juan. N° 205:86; N° 206:110, 116.  
 Anáís, Claudio. N° 205:88.  
 Anavitarte, Esteban. N° 205:86.  
 Ancarola, Francesca. N° 205:86.  
 Anchi A., Félix. N° 205:104.  
 Antón, Susana. N° 205:102.  
 Ara L. Pablo. N° 206:111.  
 Arana Romero, Víctor Hugo. N° 205:104.  
 Arancibia, Paula. N° 205:90.  
 Aranda, Pablo. N° 205:87, 88, 94, 97; N° 206:110.  
 Araneda, Luis. N° 205:100.  
 Arangua, René. N° 206:121.  
 Aránguiz, Waldo. N° 205:88.  
 Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional. N° 205:103.  
 Arenas, Desiderio. N° 206:119.  
 Arenas, Mauricio. N° 205:90, 97.  
 Aretz, Isabel. N° 205:99.  
 Arias, Gonzalo. N° 206:111.  
 Arnold, Ignacio. N° 206:120.  
 Arosteguy, Daniel. N° 205:93.  
 Arredondo, Miguel Ángel. N° 205:90.  
 Arriagada, Iván. N° 206:116.  
 Arriagada, Jorge. N° 205:86.  
 Arriagada, Winston. N° 206:111.  
 Arroyo, Nicolás. N° 206:109.  
 Asamblea Nacional de la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI). N° 206:118.  
 Asociación de Música Contemporánea de Valparaíso (AMCOV). N° 205:91.  
 Asociación Latinoamericana de Canto Coral (ALACC). N° 205:101.  
 Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC). N° 206:120.  
 Asuar, José Vicente. N° 205:86, 88; N° 206:116.  
 Auditorio del Centro Cultural de España. N° 205:96.  
 Auditorio del Instituto Cultural de Providencia. N° 206:109.  
 Aula Magna de la Universidad de los Andes. N° 206:113.  
 Aula Magna de la Universidad de Santiago. N° 206:112.  
 Aula Magna del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 206:110.  
 Aussel, Roberto. N° 206:120.  
 Ávalos, Ángela. N° 205:88.  
 Ávalos, Hermanos. N° 206:108.  
 Avaria, Antonio. N° 206:120.  
 Ayestarán, Lauro. N° 205:99.  
 Baeza, Daniel. N° 205:102.  
 Ballet de Santiago. N° 205:101.  
 Ballet Juvenil Universitario. N° 206:119.  
 Ballet Nacional Chileno. N° 205:101, 112, 119.  
 Banda Bordemar. N° 205:100, 101.  
 Banda Instrumental de Conciertos de Santiago. N° 206:121.  
 Bandrand, José. N° 205:88.  
 Barahona, Javier. N° 206:121.  
 Barquero, Efraín. N° 205:93.  
 Barragán, Luis. N° 206:111.  
 Barraza, Vladimir. N° 205:94.  
 Barría Casanova, Jaime. N° 205:101.  
 Barrientos, Cecilia. N° 205:90.

- Barros, Raquel. N° 205:99.  
 Bascuñán, Guillermo. N° 206:111.  
 Bascuñán, Sergio. N° 205:89.  
 Bascuñán, Willy. N° 206:121.  
 Basso, Gino. N° 206:113.  
 Bastón de Mando de las Artes Regionales.  
 N° 205:100.  
 Bautista, Eduardo. N° 206:121.  
 Baxter, Alexander. N° 205:104.  
 Becerra, Gustavo. N° 205: 86, 87, 88, 89, 90, 94,  
 96, 97, 100; N° 206:109, 115, 116.  
 Bello, Joaquín. N° 205:95.  
 Bello, Juana. N° 206:108.  
 Belloc, Enrique. N° 205:92.  
 Bengoa, José. N° 206:120.  
 Bettucci, Catalina. N° 206:110.  
 Bianchi, Marcela. N° 206:108, 112.  
 Bianchi, Vicente. N° 205:89.  
 Bianchini, Riccardo. N° 205:92.  
 Bitrán, Álvaro. N° 205:87.  
 Bitrán, Aron. N° 205:87.  
 Bitrán, Saúl. N° 205:87.  
 Bobadilla, Moisés. N° 206:111.  
 Bosch, Gustavo. N° 206:121.  
 Botto, Carlos. N° 206:108; N° 206:116.  
 Brandi, Camilo. N° 205:88, 90.  
 Brañez, María José. N° 205:90.  
 Bravo, Alfredo. N° 205:104.  
 Bravo, Miguel Ángel. N° 205:102.  
 Bravo, Roberto. N° 205:91, 95; N° 206:114.  
 Bravo, Sergio. N° 206:120.  
 Brncic, Gabriel. N° 205:86,88, 93; N° 206:109,  
 116.  
 Bromley, Maruja. N° 206:119.  
 Browne, Edward. N° 205:103.  
 Browne, Felipe. N° 206:116.  
 Brunner, José Joaquín. N° 206:120.  
 Burotto, Dante. N° 205:88; N° 206:109.  
 Bunster, Patricio. N° 206:119.  
 Caba, Víctor. N° 205:89.  
 Cabello, Juan Pablo. N° 206:111.  
 Cabezas, Carlos. N° 205:101; N° 206:119.  
 Cabezas, Estela. N° 205:90, 103; N° 206:109.  
 Cáceres, Eduardo. N° 205:87, 89, 90, 91, 93, 95,  
 97; N° 206:113,121.  
 Caciuleanu, Gigi. N° 205.101, 104; N° 206:119.  
 Cajjai, Carlos. N° 205:88.  
 Calderón, Ernesto. N° 205:93; N° 206:113.  
 Calisto, Jaime. N° 206:109.  
 Camerata Vocal de la Universidad de Chile.  
 N° 205:96, 101; N° 206:112.  
 Campderrós, José. N° 205:96.  
 Campos, Daniel. N° 206:121.  
 Campos, Edgardo. N° 205:88.  
 Canales, Carlos. N° 205:92; N° 205:92, 100.  
 Candela, José Miguel. N° 205:86, 88, 92;  
 N° 206:116.  
 Canedo, Remmy. N° 205:90.  
 Cantón, Edgardo. N° 205:90, 91, 92; N° 206:109.  
 Cárdenas, Félix. N° 205:93; N° 206:113.  
 Caro, Alejandro. N° 206: 108, 109,112.  
 Caro, Jorge. N° 205:89.  
 Caro Palacios, Alejandro. N° 206:114.  
 Carpa Teatro del Parque Araucano. N° 205:102.  
 Carrasco, Eden. N° 205:88.  
 Carrasco, Eduardo. N° 206:119.  
 Carrasco, Fernando. N° 205:87; N° 206: 121.  
 Carrasco, Luis. N° 206:121.  
 Carrasco, Pablo. N° 205:87.  
 Carrasco, Ricardo. N° 206:121.  
 Carrasco, Wladimir. N° 205:91, 94.  
 Carrère, Cecilia. N° 205:87; N° 206:109.  
 Carvajal, Armando. N° 205:98; N° 206:120.  
 Carvalho, Guilherme. N° 206:115.  
 Carvalho, Antonio. N° 205:92.  
 Casa Central de la Universidad de Chile.  
 N° 205:104.  
 Casa de la Cultura "Futa Ruka Chilkkatun",  
 Quellón. N° 205:95.  
 Casa de las Américas, La Habana, Cuba.  
 N° 205:102.  
 Casanova Vicuña, Juan. N° 205:91.  
 Cassonett, Dustin. N° 206:110.  
 Castedo, Leopoldo. N° 205:99.  
 Castillo, Gabriel. N° 205:103.  
 Castillo, Mario. N° 205:88.  
 Castro, Daniela. N° 206:119.  
 Castro, Miguel Ángel. N° 205:89; N° 206:110.  
 Castro, Patricia. N° 205:90.  
 Catalán, María Cristina. N° 205:89.  
 Catedral de Santiago. N° 205:91; N° 206:  
 113,114.  
 Celedón, Pedro. N° 206:120.  
 Centro Cultural de España. N° 205:86, 103.  
 Centro Cultural Matucana 100. N° 206:119.  
 Centro de Música y Tecnología de la Escuela  
 de Música de la SCD. N° 205:86.  
 Cerletti, Adriana. N° 206:119.  
 Céspedes, Isabel. N° 205:89, 93.  
 Chacana, José. N° 205:88.  
 Chacón, Francisco. N° 205:88.  
 Chornik, Katia. N° 205:101.  
 Ciclo de Conciertos del Teatro Municipal de  
 Santiago. N° 206:110.  
 Ciclo de Jóvenes Intérpretes 2006. N° 206:109.  
 Cifuentes, Patricia. N° 205:91.  
 Círculo de Críticos de Arte de Chile. N° 205:  
 100.  
 Citro, Silvia. N° 206:119.  
 Claro, Samuel. N° 205:86, 99.

- Claro, Sofía Asunción. N° 205:96; N° 206:115.  
 Colectivo de Intérpretes de Música Actual (CIMA). N° 205:87; N° 206:109.  
 Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. N° 206:115.  
 Comisión Bicentenario de la Presidencia de la República. N° 205:102,103.  
 Compañía Espiral. N° 26:119.  
 Comunidad Electroacústica de Chile (CECH). N° 205:86; N° 206:116.  
 Concha, Mario. N° 205:94.  
 Concurso de Composición "Luis Advis", I. N° 205:100.  
 Concurso de Composición Musical para Medios Mixtos del Laboratorio de Tecnología Musical (LATEM), I. N° 206:118.  
 Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Sigall", XXXII. N° 205:100.  
 Concurso Internacional de Piano de Ginebra. N° 206:118.  
 Condecoración Gabriela Mistral. N° 206:116.  
 Conjunto Calenda Maia. N° 206:118.  
 Conjunto Capillas de Indias. N° 205:104.  
 Conjunto de Madrigalistas de la USACH. N° 205:91.  
 Conjunto de Percusión Rythmus. N° 206:111.  
 Conjunto Illapu. N° 205:89.  
 Conjunto Les Carillons. N° 206:118.  
 Conjunto Quilapayún. N° 205:93.  
 Conjunto Syntagma Musicum. N° 206:118.  
 Connolly, Karen. N° 206:120.  
 Consejo de Fomento de la Música Nacional. N° 205:100.  
 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. N° 205:103, 104; N° 206:119.  
 Consejo Nacional del Libro y la Lectura. N° 205:103.  
 Conservatorio de Ginebra. N° 206:118.  
 Contreras, Javier. N° 206:114.  
 Corales, Carlos. N° 206:121.  
 Cordero, Cecilia. N° 205:87, 88.  
 Cori, Rolando. N° 205:90, 91, 94; N° 206:116, 121.  
 Cornejo, Jorge. N° 205:88.  
 Cornejo, Sergio. N° 205:87.  
 Coro Contemporáneo Quilapi. N° 205:90.  
 Coro de Bellas Artes. N° 205:91, 95; N° 206:110.  
 Coro de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 205:103; N° 206:110.  
 Coro de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. N° 205:94.  
 Coro de Concepción. N° 205:98.  
 Coro de la Universidad Católica de Santiago. N° 205:91.  
 Coro del Teatro Municipal. N° 206:110.  
 Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 206:110, 118.  
 Coro Polifónico Santa Cecilia. N° 206:120.  
 Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. N° 205:98, 100; N° 206:112.  
 Coro Universitario de Santiago. N° 205:87.  
 Corporación Cultural de Las Condes. N° 205:100.  
 Correa, Esteban. N° 205:88, 93.  
 Correa de Azevedo, Luis Heitor. N° 205:99.  
 Cortázar, Raúl. N° 205:99.  
 Cortés, Alejandro. N° 206:113.  
 Cortés, Mauricio. N° 205:103; N° 206: 110.  
 Cortés, Renán. N° 205:90.  
 Cortés Villa, Fernando. N° 205:101.  
 Corvalán, Elena. N° 206:111.  
 Costa, Daniela. N° 206:116.  
 Costa, Joseph. N° 205:102.  
 Cotapos, Acario. N° 206:112.  
 Covarrubias, Virginia. N° 205:87.  
 Cruz, Álvaro. N° 206:121.  
 Cruz, Isolé. N° 206:109.  
 Cuarteto de Bronces de la Facultad de Artes. N° 206:111.  
 Cuarteto de Clarinetes Americanos de la Facultad de Artes. N° 206:109.  
 Cuarteto de Guitarras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 206:110.  
 Cuarteto de Saxofones Villafruela. N° 206:113, 114.  
 Cuevas, Marcos. N° 205:94.  
 Cullell, Agustín. N° 206:115.  
 Cvitanic, Ana María. N° 206:116.  
 Dannemann, Federico. N° 206:118.  
 Dannemann, Manuel. N° 205:99.  
 D'Antona, Esteban. N° 205:94.  
 De Costanora, Ximena. N° 205:97.  
 De Ferrari, Cristóbal. N° 206:111.  
 De la Cruz, Raúl. N° 205:104; N° 206:120.  
 De la Puebla, Marcelo. N° 205:97.  
 De Larraechea, Sebastián. N° 205:88.  
 Degueldre, Matis. N° 206:110.  
 Delannoy, Luc. N° 205:102.  
 Délano, Pablo. N° 205:89, 96; N° 206:108.  
 Del Pino Klinge, David. N° 205:91; N° 206:112.  
 Departamento de Investigación de la Universidad de Chile (DI). N° 205:104; N° 206:120, 121.  
 Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 205:98, 99.  
 Di Girolamo, Claudio. N° 206:120.  
 Díaz, Daniel. N° 206:113.  
 Díaz, José. N° 205:87, 88, 90, 93; N° 206:110.  
 Díaz, Rafael. N° 205:87, 88, 93; N° 206:110;113.

- Díaz, Raúl. N° 205:88.  
Díaz, Rodrigo. N° 205:91.  
Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería (DIRAC). N° 206:118.  
Domínguez, Marcos. N° 205:87; N° 206:113.  
Donatucci, Emilio. N° 206:108, 121.  
Donoso, Christian. N° 205:87, 88, 94.  
Donoso Arellano, Jaime. N° 205:103.  
Dourthé, Carlos Ramón. N° 206:112.  
Duke, Emily. N° 206:111.  
Dumont, Humberto. N° 205:101.  
Dúo Chiste. N° 205:86, 88.  
Dúo Liedmusik. N° 205:90.  
Durán, Horacio. N° 205:96.  
Durán, Luis. N° 206:111.  
Ediciones Universidad Católica de Chile. N° 205:103.  
Edwards, Isidoro. N° 205:88.  
Eisner, Guillermo. N° 205:92, 93.  
Elgueta, Paula. N° 205:90, 93.  
Eluard, Paul. N° 206:117.  
Emmaus Kirche de Alemania. N° 206:117.  
Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia, VIII. N° 205:94.  
Encuentro Internacional de Compositores en Chile, II. N° 206:110.  
Enríquez, Miguel. N° 206:113.  
Ensamble Antara. N° 205:87, 91; N° 206:110.  
Ensamble Bartók. N° 205:91; N° 206:109, 116.  
Ensamble Clásico Escuela Moderna de Música. N° 206:108, 112.  
Ensamble Contemporáneo. N° 205:88; N° 206:111.  
Ensamble Contemporáneo del Conservatorio de Música de Ginebra. N° 206:115.  
Ensamble de Percusiones Trok-Kyo. N° 205:90, 95; N° 206:113.  
Ensamble Serenata. N° 205:104; N° 206:120.  
Ensamble Vocal Soli-Tutti. N° 206:115.  
Errandonea, Cristián. N° 205:104.  
Escobar, Alejandro. N° 205:89.  
Escobar, José Antonio. N° 206:113, 114.  
Escobar, Roberto. N° 205:92.  
Escudero, Miriam. N° 205:102.  
Escuela de Arquitectura de la Universidad Federico Santa María. N° 205:92.  
Escuela de Teatro de la Universidad Bolivariana. N° 205:103.  
Escuela Moderna de Música. N° 206:121.  
Escuela Nacional Superior de Folclore José María Arguedas. N° 205:104.  
Espíndola, Marcelo. N° 205:86, 87.  
Espíndola Moreno, Davys Enrique. N° 206:111, 113.  
Espinoza, David. N° 206:111.  
Espinoza, Felipe. N° 205:90, 93.  
Espinoza, Jeannette. N° 205:88.  
Espinoza, Leonardo. N° 206:121.  
Espinoza, Nicolás. N° 205:100.  
Espinoza, Pedro. N° 205:91.  
Estay, Rodrigo. N° 205:90.  
Estudio de la Universidad Católica de Chile, LATEM. N° 206:116, 118.  
Estudio de Música Electroacústica de la Universidad de Chile, GEMA. N° 206:116.  
Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 205:94, 98, 100; N° 206:109, 116, 118.  
Falabella, Roberto. N° 205:89; N° 206:109, 112, 121.  
Fariás, Daniel. N° 205:89; N° 206:111.  
Fariás, Georgette. N° 206:119.  
Fariás, Miguel. N° 205:88, 94; N° 206:112.  
Farland, Joel. N° 205:101.  
Faró, Chito. N° 206:121.  
Faunes, Nicolás. N° 205:87.  
Feria Internacional del Libro de Santiago, XXV. N° 205:102.  
Fernández, José Miguel. N° 205:86.  
Ferrari, Andrés. N° 205:88, 90.  
Festival de Canciones a través de las Américas. N° 206:118.  
Festival de Música Contemporánea Chilena, PUC, XV. N° 205:87, 93, 94.  
Festival Hispanoamericano de Guitarra de Tijuana. N° 205:97.  
Festival Internacional de Cine de Valdivia. N° 205:102.  
Festival Internacional de Guitarra Clásica del Bolívar Hall de Londres. N° 206:114.  
Festival Internacional de la Orquesta Sinfónica de Chile, VI. N° 206:112.  
Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima, 2005, III. N° 205:96.  
Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima, 2006, IV. N° 206:118.  
Festival Internacional de Música Contemporánea "Darwin Vargas W", II. N° 205:93; N° 206:113.  
Festival Internacional de Música Contemporánea de Valparaíso "Riccardo Bianchini", IV. N° 205:91.  
Festival Internacional de Música Contemporánea, Departamento de Música y Sonología, Facultad de de Artes de la Universidad de Chile, VI. N° 205:89, 90.  
Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago, V. N° 205:86.  
Festival Internacional Encuentros 2006, XXXVIII. N° 206:116.

- Festival Latinoamericano de Música de Caracas, XIV. N° 206:115, 118.
- Festival Presencias de las Músicas Actuales. N° 205:87.
- Figueroa, Gerardo. N° 205:88.
- Figueroa, Gustavo. N° 205:86.
- Figueroa, María Soledad. N° 205:90.
- Fischer, Edgar. N° 206:111.
- Fischer, Karina. N° 205:87, 88, 94; N° 206:109.
- Flores del Campo, Francisco. N° 206:121.
- Flores, Pamela. N° 205:93.
- Folck-Trío. N° 205:90.
- Fondo de Cultura Económica. N° 205:102.
- Fondo Fomento de la Música Nacional. N° 205:103.
- Fondo Nacional de las Artes (FONDART). N° 206:121.
- Fornaro, Marita. N° 205:102.
- Frez, Jaime. N° 205:90, 93; N° 206:113.
- Fuentealba, Jacob. N° 205:94.
- Fuente-Alba, Sonia. N° 206:119.
- Fuentes, Alejandro. N° 205:90.
- Fuenzalida, Gino. N° 205:86,88.
- Fundación de Orquestas Infantiles y Juveniles de Chile. N° 206:114.
- Galarce, Cristián. N° 205:92, 93; N° 206:113.
- Galaz, Pablo. N° 206:111.
- Gallardo, Manuel. N° 205:103.
- Gálvez, Christian. N° 206:111.
- Gálvez, Gabriel. N° 205:88, 93.
- Garcés, Héctor. N° 206:111.
- García, Carla. N° 205:94.
- García, Fernando. N° 205:87, 90, 96, 99, 104; N° 206:108, 109, 110, 111,112, 118, 121.
- García, Nora. N° 205:92.
- García García, Cecilia. N° 205:86, 88; N° 206:115.
- García Lorca, Federico. N° 206:109, 111.
- Garrido, Pablo. N° 205:99.
- Garrido-Lecca, Celso. N° 205:96, 97; N° 206:111, 115, 118, 119.
- Gautheryie, Denis. N° 206:115.
- Gentilucci, Armando. N° 206:109.
- Geoffroy Dechaume, Sophie. N° 206:115.
- Georges, Valene. N° 206:116.
- Godoy, Claudia. N° 205:91.
- Godoy, Edwin. N° 205:89; N° 206:111.
- Godoy, Fernando. N° 205:93.
- Goethe Institut. N° 206:109, 110.
- Goldenberg, Valene. N° 206:116.
- Gómez, Ana María. N° 206:111.
- González, Cristián. N° 205:88; N° 206:111.
- González, Eugenio. N° 206:108, 112.
- González, Jaime. N° 205:88; N° 206:16.
- González, Jorge. N° 206:119.
- González, Juan Pablo. N° 205:102, 103, 104; N° 206:119, 120.
- González, Luis. N° 205:100.
- González, Marcelo. N° 205:90.
- González, Marisol. N° 205:90, 91; N° 206:109, 111.
- González, Pablo. N° 206:113.
- González, Roberto. N° 205:90, 100.
- González, Sergio Tilo. N° 205:103.
- González Mora, Georgina. N° 205:100.
- Gorigoitía, Ramón. N° 205:87, 88; N° 206:109, 116.
- Grandela del Río, Julia. N° 200:100.
- Graugaard, Lars. N° 205:96.
- Grupo Ángel Parra Trío. N° 205:103.
- Grupo Aranto. N° 205:87.
- Grupo Cuncumén. N° 205:101.
- Grupo Danzalborde de Valparaíso. N° 205:92.
- Grupo de Percusión Universidad Católica. N° 205:87.
- Grupo de Rock La Desoorden. N° 205:100.
- Grupo Inti Illimani Histórico. N° 205:103.
- Guarello, Alejandro. N° 205:88, 93, 94, 97, 100, 103; N° 206: 109, 110, 120.
- Guede, Fernando. N° 205:88, 93.
- Guembe, María Gabriela. N° 205:102.
- Guerra, María Fernanda. N° 205:89.
- Guerra Rojas, Cristián. N° 206:119.
- Guevara Ochoa, Armando. N° 205:96.
- Guñez, Pablo. N° 206:111.
- Gulikers, René. N° 206:112.
- Günther, Thomas. N° 205:95.
- Gutiérrez, Mauro. N° 205:93.
- Gutiérrez, Raúl. N° 205:102.
- Guzmán, Leonardo. N° 205:100.
- Guzmán, Rodrigo. N° 205:96.
- Hauser, Blanca. N° 206:120.
- Hein, Cristien. N° 205:101; N° 206:119.
- Heinlein, Federico. N° 205:90, 91; N° 206:108, 109.
- Hellner, Mare. N° 205:102.
- Hernández, Juvenal. N° 205:98.
- Hernández, Llipsy. N° 206:112.
- Hernández, Lucía. N° 206:120.
- Herrera, Carlos. N° 206:111.
- Herrera, Patricia. N° 205:90.
- Herrera, Ricardo, N° 205:87; N° 206:113.
- Herrera, Rodrigo. N° 205:87, 93; N° 206:109.
- Herrera, Silvia. N° 205:93.
- Herrero, Pablo. N° 206:112.
- Hidalgo, Felipe. N° 206:112.
- Holmes, Bryan. N° 205:89, 90, 92, 93; N° 206:113.
- Horta, Sebastián. N° 205:102.
- Huerta, Américo. N° 205:90.
- Huerta, Jaime. N° 205:90.
- Hurtado, Ramón. N° 206:110, 111.
- Ibáñez, Jaime. N° 205:90.

- Iglesia de Calbuco. N° 205:95.  
 Iglesia de Los Ángeles Custodios. N° 205:104.  
 Iglesia Sagrado Corazón de Lautaro. N° 205:95.  
 Iglesia San Francisco de Castro. N° 205:95.  
 Iglesias, Enrique. N° 206:121.  
 Ilabaca, Pascual. N° 205:93; N° 206:113.  
 Instituto Chileno-Alemán de Cultura de Concepción. N° 206:114.  
 Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. N° 205:100; N° 206: 109.  
 Instituto Cultural de Providencia. N° 205:101; N° 206:109, 121.  
 Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 205:103.  
 Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. N° 205:98; N° 206: 112.  
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 205:87, 94, 104; N° 206:110.  
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso N° 205:91, 93; N° 206:120.  
 Instituto Goethe. N° 205:87.  
 Instituto Goethe de Montevideo. N° 205:97.  
 Instituto Interamericano de Educación Musical. N° 205:98.  
 Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N° 205:86; N° 206:108.  
 Intendencia Regional en Puerto Montt. N° 205:100.  
 Internado Nacional Barros Arana. N° 205:89.  
 Invernizzi, Rodrigo. N° 206:111.  
 Isamitt, Carlos. N° 205:99.  
 Iturra, Claudio. N° 205:93.  
 Iturra, Ricardo. N° 205:7.  
 Izquierdo, Juan Pablo. N° 205:100.  
 Jara, Hernán. N° 205:104; N° 206:108, 120.  
 Jara, Víctor. N° 205:89, 91; N° 206:114, 119.  
 Jáuregui, Miguel. N° 205:92.  
 Jeffs, Daniel. N° 205:86.  
 Julio, Fernando. N° 205:87, 93; N° 206:113.  
 Junge, Wilfried. N° 206:113.  
 Jusakos, Alexandros. N° 205:88.  
 Kächele, Jaime. N° 206:121.  
 Kafka, Franz. N° 206:117.  
 Kaplán, Adolfo. N° 205:86; N° 206:115.  
 Karich, Jean Pierre. N° 206:112, 113, 114.  
 Klastornick, Jorge. N° 206:110.  
 Klaus Metzger, Heinz. N° 205:95.  
 Knox, Garth. N° 205:88.  
 Kovac, Frano. N° 206:121.  
 La Rivera, Carolina. N° 205:87.  
 Lagos, Ricardo. N° 206:120.  
 Lagos, Roberto. N° 205:89.  
 Landau, Michael. N° 205:90, 93; N° 206:113,  
 Lanfranco, Paola. N° 205:93.  
 Lange, Francisco Curt. N° 205:99.  
 Largo, Ángela. N° 205:89.  
 Larraín, Pablo. N° 205:102.  
 Larrivera, Carolina. N° 206:114.  
 Latorre, Luis Alberto. N° 205:87; N° 206: 109.  
 Lavado, Guillermo. N° 205:87, 88, 94; N° 206:109.  
 Lavanderos, Alejandro. N° 205:87, 90, 91; N° 206:110.  
 Lavín, Carlos. N° 205:99, 104.  
 Lazo, Cristián. N° 205:89.  
 Lazo, Félix. N° 205:86.  
 Lazo, Paola. N° 205:86, 90.  
 Lefever, Tomás. N° 205:91; N° 206:121.  
 Lehman, Gabriela. N° 205:90.  
 Lehmann, Rudolph. N° 205:101.  
 Leiva, Eloíza. N° 205:90.  
 Leiva, Jorge. N° 206:113.  
 Leiva, Sebastián. N° 206:116.  
 Lémann, Juan. N° 205:86; N° 206:112,116.  
 Leng, Alfonso. N° 205:90, 91, 94; N° 206:108, 109.  
 Letelier, Alfonso. N° 205:89, 90, 91, 96, 98, 99; N° 206:111, 120, 121.  
 Letelier, Carmen Luisa. N° 205:98; N° 206:116.  
 Letelier, Leonora. N° 205:89, 90; N° 206:111.  
 Letelier, Miguel. N° 205:88; N° 206:118.  
 Lillo, Carolina. N° 206:120.  
 Lobos, Mario. N° 206:110.  
 LOM Ediciones. N° 205:103.  
 López, Celso. N° 205:88.  
 López, Cristián. N° 205:92, 93; N° 206:113.  
 López, Juan Pablo. N° 205:102.  
 López, María Carolina. N° 205:92, 93.  
 López-Cano, Rubén. N° 205:102.  
 López Charles, Carlos. N° 206:115.  
 Los Bunkers. N° 206:118.  
 Loyola, Francisco. N° 206:121.  
 Loyola, Margot. N° 205:103; N° 206:120.  
 Luna, Ricardo. N° 206:108, 109.  
 Madrid, Alejandro L. N° 205:102.  
 Mahan, Javier. N° 205:89.  
 Maki, Minori. N° 205:87.  
 Maldonado, Paloma. N° 205:90.  
 Mancilla, Luis. N° 205:90, 96; N° 206:111.  
 Manns, Patricio. N° 205:100.  
 Mansilla Vásquez, Carlos M. N° 205:104.  
 Mañalich, Francisco J. N° 205:88.  
 Marambio, Pedro. N° 205:87, 90; N° 206:113.  
 Marchant, Hugo. N° 205:87.  
 Marco, Tomás. N° 206:121.  
 Marín, Santiago. N° 205:91.  
 Martí, Polo. N° 206: 108.  
 Martín, Saúl. N° 205:92.  
 Martínez Espinoza, Marino. N° 205:104.

- Martínez Ulloa, Jorge. N° 205:92, 93; N° 206:113.
- Matamala Lopetegui, Pablo. N° 205:94.
- Matamoros, Ximena. N° 205:89; N° 206:111.
- Matthey, Gabriel. N° 205:87, 89; N° 206:116.
- Maturana, Eduardo. N° 206:108.
- Matus, Carolina. N° 205:88.
- Maupoint, Andrés. N° 206:114.
- Mazzano, Cristián. N° 205:90,100.
- Medalla Rector Juvenal Hernández Jaque 2006. N° 206:119.
- Medina, Arturo. N° 205:98.
- Melnik, Choly. N° 25:95.
- Menanteau, Álvaro. N° 205:102.
- Menares, Sergio. N° 205:88.
- Mendoza, Juan. N° 205:86.
- Mendoza, Vicente. N° 205:99.
- Mendoza Canales, Gledy M. N° 205:104.
- Merino, Luis. N° 205:98, 99; N° 206:109, 118.
- Meza, Juan Cristóbal. N° 205:102.
- Milla, Guillermo. N° 205:104; N° 206:108, 120.
- Millones, Jorge. N° 205:104.
- Ministerio de Educación. N° 205:98.
- Minoletti, Guido. N° 205:96.
- Miric, Davor. N° 205:88.
- Mistral, Gabriela. N° 205:90, 91, 98, 100.
- Molina, Ramiro. N° 205:90.
- Molinare, Nicanor. N° 206:121.
- Montecino, Alfonso. N° 205:87; N° 206:115, 118.
- Montes, Sebastián. N° 205:96.
- Montiel, Javier. N° 205:87.
- Montoya, Roosevelt. N° 205:89; N° 206:110.
- Mora, Mario. N° 205:90.
- Morales, Ricardo. N° 206:113.
- Morales-Ossio, Cristián. N° 205:88, 93, 94; N° 206:109, 110,112.
- Moreno, Ignacio. N° 205:94.
- Moreno, Nicolás. N° 205:88, 90; N° 206:110.
- Morris, Elizabeth. N° 206:121.
- Morthieur, Pedro. N° 205:99.
- Moulian, Vasco. N° 205:102.
- Mouras, Juan. N° 205:90.
- Mourgues, Andrea. N° 205:87, 90.
- Moyano, Rodrigo. N° 205:93.
- Municipalidad de Cartagena. N° 205:89.
- Municipalidad de Santiago. N° 205:100.
- Muñoz, Ernesto. N° 206:113.
- Muñoz, Javier. N° 206:110, 111.
- Muñoz, Paola. N° 205: 86,88, 93.
- Muñoz, Víctor Hugo. N° 206:118.
- Mura, Lautaro. N° 206:112.
- Naranjo, Francisco. N° 205:88.
- Naranjo, Teo. N° 206:121.
- Navarrete, Daniel. N° 205:87, 90.
- Navarro, Ana Isabel. N° 205:90.
- Negrón, Bárbara. N° 206:119.
- Neira, Quique. N° 206:118.
- Neruda, Pablo. N° 205:89, 93, 104; N° 206:109, 110, 115.
- Nobre, Marlos. N° 206:115, 121.
- Núcleo Música Nueva de Montevideo. N° 206:121.
- Núñez Navarrete, Pedro. N° 205:89.
- Núñez, Hernán. N° 205:100.
- Núñez, Nano. N° 206:118.
- Ohlsen, Oscar. N° 206:113, 120.
- Olivarez, Gabriela. N° 206:108.
- Opazo, María José. N° 205:90.
- Orellana, Romilio. N° 205:90; N° 206:113.
- Orlandini, Luis. N° 205:88, 90, 96; N° 206:111, 113.
- Ormeño, Cristián. N° 206:109.
- Orquesta Andina de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 206:113.
- Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 205:87, 93; N° 206:113.
- Orquesta de Cámara de la Universidad Mayor. N° 206:111, 113.
- Orquesta de Cámara Escuela Moderna. N° 206:108, 114.
- Orquesta de la Memoria. N° 206:111.
- Orquesta Filarmónica Municipal. N° 205:98.
- Orquesta Juvenil del Conservatorio de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 205:93.
- Orquesta Moderna de Música. N° 205:86, 87.
- Orquesta René Arangua. N° 206:121.
- Orquesta Sinfónica de Cataluña. N° 206:114.
- Orquesta Sinfónica de Chile. N° 205:90, 91, 98, 100, 101; N° 206:112.
- Orquesta Sinfónica de Concepción. N° 205:94.
- Orquesta Sinfónica Juan Sebastián Bach. N° 205:94.
- Orrego, Juan Felipe. N° 205:90.
- Orrego, Juan Pablo. N° 205:90.
- Orrego-Salas, Juan. N° 205:89, 90, 98, 100, 103; N° 206:109, 110, 111, 113, 116, 118, 119.
- Ortega, Sergio. N° 205: 91, 93; N° 206:110, 114, 115, 121.
- Ortiz, Johann. N° 206:119.
- Ortiz, Víctor. N° 206:111.
- Ortiz H., Pablo. N° 205:103.
- Osses, Virna. N° 205:90, 91, 103; N° 206: 111.
- Otondo, Felipe. N° 205:86; N° 206:115.
- Oyarzún, Francisco. N° 205:103.
- Oyarzún, Pablo. N° 205:98.
- Padilla, Abraham. N° 205:96, 97; N° 206:118.
- Padilla, Wilson. N° 205:87.
- Palacio de La Moneda. N° 205:91.
- Palacio Ríoja de Viña del Mar. N° 205:93.

- Palmiero, Tiziana. N° 206:114.  
Palomino Huamali, Jorge. N° 205:104.  
Paraskevaïdis, Graciela. N° 205:92.  
Parque Municipal de Quellón. N° 205:95.  
Parra, Ángel. N° 206:119.  
Parra, Millaray. N° 206:110.  
Parra, Nicanor. N° 206:109, 111.  
Parra, Violeta. N° 205:90, 91, 96, 101;  
N° 206:109, 114, 119, 121.  
Parra Cancino, Juan. N° 205:92; N° 206:115.  
Parroquia San Francisco de Sales. N° 206:113.  
Parroquia San Pedro de Las Condes.  
N° 206:113.  
Patio Ignacio Domeyko de la Casa Central de  
la Universidad de Chile. N° 205:101.  
Paulsen, Fabiola. N° 205:90, 93.  
Pualuan, Jeannette. N° 206:119.  
Pavlovic, Branko. N° 206:112.  
Pelú, Jean. N° 206:121.  
Peña, Alevi. N° 205:88; N° 206:109.  
Peña, Carmen. N° 205:104.  
Peña, Hugo. N° 206:119.  
Peña, Pilar. N° 206:111.  
Peña, Raúl. N° 206:113.  
Pequeño, Iván. N° 205:86.  
Peraeta, Cristián. N° 206:112.  
Peralta, Eduardo. N° 205:103.  
Pereira, Francisco. N° 205:92.  
Pereira, Juan. N° 206:111.  
Pérez, Christian. N° 205:90.  
Pérez, Claudio. N° 206:108, 109.  
Pérez, Víctor. N° 206:118.  
Pérez González, Juliana. N° 205:102.  
Pertont, Adrián. N° 205:86, 88, 94.  
Piazzolla, Astor. N° 205:94.  
Pino, Alejandro. N° 205:89, 96.  
Pino, José. N° 206:121.  
Pinto D'Aguiar. Felipe. N° 206:108.  
Plaza Mulato Gil. N° 205:103.  
Ponce Uribe, Ella. N° 206:111.  
Ponce, Omar. N° 205:104.  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
(PUC). N° 205:87, 103; N° 206:110, 118.  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
(PUCV). N° 206:120.  
Pontigo, Domingo. N° 205:103.  
Portales, Pedro. N° 205:87, 90.  
Premio Academia. N° 206:118.  
Premio Altazor. N° 206:118.  
Premio de Arte de la Región de Los Lagos.  
N° 205:100.  
Premio de Musicología Casa de las Américas,  
X. N° 205:102.  
Premio Domingo Santa Cruz. N° 206:118.  
Premio Latinoamericano de Musicología  
"Samuel Claro Valdés", 2006. N° 206:119.  
Premio Nacional de Arte, mención Música.  
2006, N° 205:98; N° 206:118.  
Premio Tomás Luis de Victoria, 2000,  
N° 206:118, 121.  
Premio Tomás Luis de Victoria, 2005, IV.  
N° 206:115.  
Premios a la Música Nacional "Presidente de  
la República". N° 205:100.  
Provoste, Yasna. N° 206:118.  
Pualuan, Jannette. N° 205:101.  
Quezada, Samuel. N° 205:90.  
Quilapi, José. N° 206:109.  
Quinteros, Danor. N° 205:88.  
Quinteto de Bronces de la Facultad de Artes.  
N° 206:109.  
Quiñe Sosa, Ana. N° 205:104.  
Quiroga, Daniel. N° 205:99.  
Quiroga, Francisco. N° 205:89.  
Quiroga, Víctor. N° 205:103.  
Radio Beethoven. N° 205:86; N° 206:118.  
Radrigán, María Iris. N° 206:111.  
Ramírez, Hernán. N° 205:87, 90; N° 206:113.  
Ramírez, Luis. N° 206:109.  
Ramírez, Sebastián. N° 205:90, 92, 93.  
Ramón, Ricardo. N° 205:96.  
Rauss, Nicolás. N° 206:112.  
Recart, Luis José. N° 205:86, 88; N° 206:111,  
113.  
Retamal, Cristián. N° 205:90, 92, 93.  
Retamal, David. N° 205:89.  
Retamal, Julio. N° 205:88.  
Rey, Tommy. N° 205:100.  
Reyes, Alejandro. N° 206:112.  
Reyes, Ana María. N° 205:94.  
Reyes, Enrique. N° 205:90; N° 206:113.  
Reyes, Francisca. N° 205:90.  
Reyes, Gipson. N° 205:87; N° 206:110, 113.  
Reyes, Jorge. N° 205:87; N° 206:113.  
Reyes, Juan. N° 206:111.  
Reyes, René. N° 206:120.  
Riedemann, Clemente. N° 206:120.  
Rienzi, Giampiero. N° 206:108.  
Riesco, Carlos. N° 205:98, 100, 104.  
Rifo, Guillermo. N° 206:108, 114.  
Rivas, Alejandro. N° 205:87, 90.  
Rivera, Andrés. N° 206:113.  
Riveros, Hilda. N° 206:119.  
Riveros, Luis A. N° 205:100.  
Road, Curtis. N° 206:116.  
Robert, Julia. N° 205:101.  
Rodríguez, Isidro. N° 205:87; N° 206:109.  
Rodríguez, M. Cecilia. N° 206:120.  
Rodríguez, Osvaldo. N° 206:119.  
Rojas, Juan Pablo. N° 206:110.  
Rojas, Richard. N° 205:89.  
Rojas, Sebastián. N° 205:90.

- Rosas Pfingsthorn, Fernando. N° 206:118.  
 Rosso, Pedro. N° 206:118.  
 Rubio, Santos. N° 205:103.  
 Ruiz, Agustín. N° 205:104.  
 Saavedra, Alfredo. N° 206:110, 111.  
 Saavedra, Ángel. N° 205:101.  
 Sacaan, Jorge. N° 205:86, 88.  
 Sagúes, Eisner. N° 206:113.  
 Sala Sociedad Chilena del Derecho de Autor. N° 205:88.  
 Sala Abate Juan Ignacio Molina de la Universidad de Talca. N° 206:114.  
 Sala América de la Biblioteca Nacional. N° 206:120.  
 Sala Arena. N° 205:102.  
 Sala Auditorium del Campus Miraflores de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Austral de Chile. N° 205:94.  
 Sala Beethoven del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 205:92.  
 Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal de Santiago. N° 206:110.  
 Sala de Cámara de Copiapó. N° 206:113.  
 Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. N° 205:94.  
 Sala Deck 00. N° 205:92.  
 Sala del Goethe Institut. N° 206:109, 110.  
 Sala Isidora Zegers, Universidad de Chile, Facultad de Artes. N° 205:89, 90, 103; N° 206:120.  
 Sala Master de la Radio Universidad de Chile. N° 205:90.  
 Sala Obra Gruesa. N° 205:93.  
 Sala Sergio Pineda, Universidad Austral de Chile. N° 205:94.  
 Salas Viu, Vicente. N° 205:98, 99.  
 Salgado, Eduardo. N° 206:116.  
 Salinas, Horacio. N° 205:101; N° 206:114.  
 Salinas Campos, Maximiliano. N° 205:103.  
 Salón de Honor de la Universidad de Chile. N° 205:98, 100.  
 Salón Fresno del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 205:87.  
 Salón Mecesup del Departamento de Música de La Serena. N° 205:93.  
 Salón Montt Varas del Palacio de La Moneda. N° 205:100.  
 Sánchez, Carmen. N° 206:110,111.  
 Sánchez, Juan Antonio. N° 205: 89; N° 206:113, 114,121.  
 Sandi, Luis. N° 205:99.  
 Sandoval, Silvia. N° 206:118.  
 Sandoval Díaz, Fernando. N° 206:111.  
 Sangüeza, Iris. N° 206:121.  
 Sans, Juan Francisco. N° 205:102, 104.  
 Santa Cruz, Alejandra. N° 205:90, 96; N° 206:111.  
 Santa Cruz, Domingo. N° 205:96, 98, 104; N° 206:120,121.  
 Santibáñez, María Paz. N° 205:91, 97.  
 Sasmay Pontigo, Dante Alberto. N° 206:111, 113, 119.  
 Sato, Eduardo. N° 206:109, 110.  
 Sauvalle, Sergio. N° 206:121.  
 Savi, Elvira. N° 205:98, 100.  
 Scarabino, Guillermo. N° 205:94.  
 Schachter, Daniel. N° 205:92.  
 Schidlowsky, León. N° 206:116, 117.  
 Schoenberg, Arnold. N° 205:92.  
 Schumacher, Federico. N° 205:88, 97, 101; N° 206:115,116, 119.  
 Schuster, Santiago. N° 205:103; N° 206:120.  
 Seguel, Pablo. N° 206:120.  
 Sello Alerce. N° 205:101.  
 Sello Azul. N° 205:100.  
 Semanas Musicales de Calera de Tango. N° 206:114.  
 Sepúlveda, Alexander. N° 205:94.  
 Sepúlveda, Fidel. N° 205:91, 103.  
 Serendero, David. N° 205:97.  
 Shakespeare, William. N° 205:102.  
 Sherson, Alicia. N° 205:102.  
 Sienna, Pedro. N° 205:101.  
 Silva, Carlos. N° 205: 90.  
 Silva, Francisco. N° 205:88; N° 206:110.  
 Silva, Pablo. N° 205:92.  
 Silva, René. N° 206:111.  
 Silva Solís, Mario. N° 205:98, 100; N° 206:118.  
 Singer, Miryam. N° 205:87.  
 Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 205:86, 100, 102, 103.  
 Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). N° 206:121.  
 Solovera, Aliocha. N° 205:88, 94, 96, 100; N° 206:110, 111, 121.  
 Solovera, Clara. N° 206:121.  
 Soro, Enrique. N° 205:104.  
 Soto, Marco. N° 206:110.  
 Soubllette, Luis Gastón. N° 205:91, 92.  
 Soza, Pablo. N° 205:88.  
 Springinsfeld, Jorge. N° 206:121.  
 Squella, Agustín. N° 206:120.  
 Stein, Hanns. N° 205:95; N° 206:109.  
 Stevenson, Robert. N° 205:99.  
 Subercaseaux, Bernardo. N° 206:120.  
 Suvayke, Loreto. N° 206:113.  
 Syntagma Musicum. N° 206:112.  
 Tai, Italo. N° 205:101.  
 Tamayo, Antonio. N° 205:104.

- Tapia Caballero, Arnaldo. N° 206:120.  
 Tarazona Padilla, Roel. N° 205:104.  
 Tardito, Horacio. N° 205:88, 90.  
 Teatro de la Universidad de Concepción.  
 N° 205:94.  
 Teatro de la Universidad Mayor. N° 206:113.  
 Teatro de Tijuana. N° 205:97.  
 Teatro del Lago. N° 205:94.  
 Teatro Escuela Moderna de Música. N° 205:86,  
 87.2  
 Teatro Huemul. N° 205:101.  
 Teatro Municipal de Lord Cochrane. N° 205:95.  
 Teatro Municipal de Maipú. N° 206:114.  
 Teatro Municipal de San Felipe. N° 205:89.  
 Teatro Municipal de Santiago. N° 205:100;  
 N° 206:110, 119.  
 Teatro Municipal de Valparaíso. N° 205:93;  
 N° 206:113.  
 Teatro Municipal de Viña del Mar. N° 206:113.  
 Teatro Oriente. N° 205:91, 101.  
 Teatro Universidad de Chile. N° 205:90, 100,  
 101, 104; N° 206:112, 119.  
 Tello, Italo. N° 205:86.  
 Temporada de Cámara Orquesta Sinfónica de  
 Chile, 2005. N° 205:90.  
 Tercer Encuentro de Música Contemporánea.  
 N° 206:110.  
 Tercer Encuentro de Música Sacra. N° 206:110.  
 Tertz, Stephan. N° 206:120.  
 Tovah, Víctor. N° 205:98; N° 206:120.  
 Tisi, Rodrigo. N° 205:92.  
 Todd, Cameron. N° 205:101.  
 Toro, Víctor Hugo. N° 206:112.  
 Torrealba, Vicente. N° 206:119.  
 Torres, Alejandro. N° 205:94.  
 Torres, Celso. N° 205:94.  
 Torres, Héctor. N° 205:90.  
 Torres, Rodrigo. N° 205:103; N° 206:109.  
 Troncoso, Carmen. N° 205:87, 88.  
 Troncoso, Matías. N° 205:86.  
 Trujillo, Claudia. N° 206:110.  
 Trujillo, Valentín. N° 205:103.  
 Ubal, Andrea. N° 205:87.  
 Ugarte, Anselmo. N° 205:88.  
 Universidad Cardenal Silva Henríquez.  
 N° 206:119.  
 Universidad de Chile. N° 205:88, 98, 100, 101;  
 N° 206:118.  
 Universidad de La Serena. N° 205:93.  
 Universidad de Los Andes. N° 205:91.  
 Universidad de Santiago de Chile. N° 205:91,  
 103.  
 Universidad Internacional SEK. N° 205:91.  
 Universidad Técnica Federico Santa María.  
 N° 206:112, 114.  
 Universidad Tecnológica Metropolitana.  
 N° 205:91.  
 Urrutia Blondel, Jorge. N° 205:89, 99.  
 Ursova, Tanya. N° 205:101.  
 Vaccaro, Camila. N° 206:111.  
 Valdebenito, Mauricio. N° 205:88, 104;  
 N° 206:108, 120.  
 Valenzuela, Patricio. N° 205:89.  
 Valenzuela, Sergio. N° 205:90.  
 Valle, Valeria. N° 206:113.  
 Varas, José Miguel. N° 205:103.  
 Vargas, Darwin. N° 206:113.  
 Vásquez, Chalena. N° 205:104.  
 Vásquez, Patricia. N° 206:109.  
 Vásquez, Sonia. N° 205:89; N° 206:111.  
 Vega, Alberto. N° 205:87.  
 Vega, Carlos. N° 205:99.  
 Venegas, Arturo. N° 205:102.  
 Vera, Alejandro. N° 206:120.  
 Vera-Rivera, Santiago. N° 205:94, 96, 104;  
 N° 206:109, 110, 116.  
 Verdugo, Sebastián. N° 206:109.  
 Vergara Echazarreta, Cristián. N° 206:108.  
 Vergara, Alfonso. N° 206:111.  
 Vergara, Rosa. N° 205:88.  
 Vergara, Sebastián. N° 206:109, 113.  
 Vernier, Claudio. N° 206:113.  
 Vicuña, Magdalena. N° 205:99.  
 Vigiensoni, Gabriel. N° 205:101; N° 206:119.  
 Vila, Cirilo. N° 205:87, 89, 90, 94, 96, 98, 99,  
 100; N° 206:109, 111, 118, 119, 121.  
 Villafruela, Miguel. N° 205:87, 88, 90;  
 N° 206:111, 112, 113.  
 Villarroel, Hugo. N° 205:89.  
 Villela, Diego. N° 206:114.  
 Vöhringer, Erika. N° 205:91.  
 Walker, Graham. N° 205:101.  
 Weinstein, José. N° 205:103; N° 206:119.  
 Wiebel, Javier. N° 206:110.  
 Xoyon, Gad. N° 205:89.  
 Yampolsky, Víctor. N° 206:112.  
 Yáñez, Eduardo. N° 206:119.  
 Yáñez, Jorge. N° 206:121.  
 Yáñez, Manuel. N° 206:108.  
 Yedro, Eduardo. N° 206:119.  
 Zacher, Gerd. N° 205:95.  
 Zamora, Beatriz. N° 205:101.  
 Zamora, Carlos. N° 205:86, 87, 88, 89, 91, 94,  
 95, 96; N° 206:110, 113, 121.  
 Zamora, Paulina. N° 206:108, 109.  
 Zapiola, José. N° 205:96.  
 Zárate, Patricio M. N° 206:120.  
 Zúñiga, Manuel. N° 205:100.  
 Zúñiga, Rubén. N° 205:87; N° 206:113.

## Información para los colaboradores

1. Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publica artículos acerca de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, que aborden tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y socio-cultural, desde la perspectiva de diferentes marcos disciplinarios. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.
2. Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* (Casilla 2100, Santiago, Chile). La *RMCh* sólo publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en castellano e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto, hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un disquette 3,5 en programa compatible con Microsoft Word, en formato RTF. El apellido del autor debe aparecer junto al número de página en el extremo superior de cada página del texto. Tanto los ejemplos musicales, como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.  
*Bolero*, op. 81, cc.1-12
6. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más 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 Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro : Livraria José Olympio.

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

BÉHAGUE, GERARD

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

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

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

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

REIS PEQUENO, MERCEDES

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

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

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

Hirsch 1988: 49-50

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

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

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

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

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

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

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

# 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](http://www.rilm.org)

