

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLIII

Santiago de Chile, Enero-Junio 1989

Nº 171

REDACCION: COMPAÑIA 1264 – CASILLA 2100 – SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES – UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO
MARÍA PFENNINGS CACCIALLI

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA
MAGDALENA VICUÑA LYON

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST 1989-1990

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH
TWO ISSUES

US\$ 30.00

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NUMEROS

\$ 2.000.00

EN CHILE

NUMERO SUELTO

\$ 1.500.00

ESTUDIANTES

\$ 600.00

S U M A R I O

	Pág.
EDITORIAL. Saludo a Francisco Curt Lange	5
SAMUEL CLARO-VALDES. Herencia Musical de las Tres Españas en América	7
RODRIGO TORRES ALVARADO. Gabriela Mistral y la Creación Musical en Chile	42
LUIS MERINO MONTERO. Acario Cotapos: Centenario del Nacimiento de un Pionero Solitario	107
NOTAS Y DOCUMENTOS	
Alicia Terzián, Impulsadora del Americanismo en la Música	112
CRONICA	
Creación Musical en Chile	114
Intérpretes, Chile	118
Ballet	127
Concursos	129
Noticias Varias	130
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
<i>Bibliografía sobre Música Tradicional de Bolivia</i>	135
<i>Música Autóctona del Norte de Potosí</i>	135
<i>Apuntes sobre la Música Aymara en el Período Colonial</i> , por Inés Grandela del Río	136
Samuel Claro Valdés. <i>Iconografía Musical Chilena</i> , por Raquel Bustos Valderrama	137
IN MEMORIAM	
Pedro Núñez Navarrete (1906-1989), por Magdalena Vicuña	141
INDICE DE NUMEROS PUBLICADOS EN 1988	142

Saludo a Francisco Curt Lange

El cumplimiento de 85 años de nuestro apreciado amigo el gran musicólogo Francisco Curt Lange constituye una instancia para expresarle nuestra profunda gratitud y más sentido júbilo.

Gratitud por todo lo que ha entregado, a través de una trayectoria ininterrumpida y ejemplar de más de cincuenta años de trabajo musicológico en nuestro continente, que constituye un modelo para los latinoamericanos.

Francisco ha sido un pionero fecundo que con generosidad ha puesto toda su sólida preparación y brillantes conocimientos musicológicos al servicio de la cultura musical de Latinoamérica.

La antorcha del Americanismo Musical que con amplitud visionaria levantara en 1936, constituye un faro que sigue guiando a todos los que de corazón se preocupan de la música de un continente que todavía enfrenta una realidad de parcelación y escisión.

Como conocedor profundo de nuestra idiosincrasia ha sido uno de los primeros en señalar que la esencia recóndita de la música latinoamericana se sustenta en la conjunción y equilibrio de las tradiciones artísticas y vernáculos.

Ha sido también uno de los primeros en revelar la prodigiosa disposición musical del mestizo junto a otras riquezas ignotas de nuestra cultura, gracias a los ingentes esfuerzos desplegados en sus minuciosas investigaciones en el Brasil y la Argentina.

Con celo infatigable ha puesto al alcance del lector medio de Latinoamérica los resultados que musicólogos de otras latitudes han publicado en idiomas y revistas de muy difícil acceso.

Ha sorteado obstáculos innumerables para estrechar los vínculos interamericanos mediante la organización de festivales y conferencias, ediciones de partituras de relevantes compositores americanos de diferentes épocas y países, y publicaciones de trabajos monográficos en revistas señeras fundadas por él como han sido el BOLETÍN LATINOAMERICANO DE MÚSICA y la REVISTA DE ESTUDIOS MUSICALES.

Ha promovido en Latinoamérica como un verdadero maestro el cultivo de la Musicología como una disciplina académica, y ha sido un defensor ineludible ante los Estados Unidos y Europa de los valores profundos de Latinoamérica en el campo de la música.

Todo esto y mucho más es motivo de nuestra profunda gratitud.

Junto a ello está nuestro sentido júbilo por el renovado dinamismo de su juvenil espíritu, que lo ha llevado recientemente a iniciar un nuevo proyecto en la hermana república de Venezuela, para el cual le brindamos nuestros mejores votos y deseos de larga vida y productivo trabajo.

L.M.

Herencia Musical de las Tres Españas en América

por
Samuel Claro-Valdés

SUMARIO: *Introducción*: Marco teórico - Las Tres Españas; *Entronque Histórico*: Conglomerado cultural - El paso a Indias - Demografía y mestizaje; *La tradición culta*: Estudios clásicos - Síntesis histórica - Poesía árabe - Ziryab - Formas poético-musicales: Nuba, Muwassaha, Jarcha, Zéjel; *Canto a la Rueda*: Música de las esferas - Compás de 6 por 8 - Desarrollo de la cueca - Relaciones; *Conclusiones*; *Bibliografía*.

Un resumen de este trabajo fue presentado en la Smithsonian Institution's Quincentenary Conference: "Explorations, Encounters and Identities: Musical Repercussions of 1492". Washington D.C., 10-13 marzo 1988.

INTRODUCCIÓN

Marco teórico

Para orientar la discusión que sigue en estas páginas, es necesario fijar un marco teórico de referencia. No nos interesa aquí detenernos en el estudio de la música oficial, documentada, sino, en cambio, nos interesa indagar sobre la verdadera herencia musical de España en América: aquella que se preserva por tradición oral. Asimismo, adentrarnos en el estudio del conglomerado humano que se afincó en el Nuevo Mundo y que creó una fisonomía cultural y social propia y distintiva, que preservó tradiciones que anteceden al Descubrimiento y que se mantienen aún vivas entre nosotros.

Nos atrae el fascinante hecho de que, a través del estudio de la música que nos ha llegado por tradición oral, se puede retroceder en el tiempo hasta reconstituir el modelo original, el cual, con el pulimiento de los siglos, ha ido adquiriendo cada vez mayor perfección.

Nuestro marco teórico de referencia se puede resumir en dos principios generales.

1. La mayoría de la bibliografía existente sobre la música y la poesía de la antigua España se refiere a productos cultos, es decir, a las obras de poetas y músicos letrados —con formación más o menos sistemática— inspiradas en las formas populares de tradición oral, y no a formas provenientes de esa tradición. Tal es el caso, por ejemplo, de las especies *muwassaha*, *zéjel* y *jarcha*, que han perdido vigencia en su cuna de origen —pese a haberse expandido desde España a Occidente, Oriente y norte de África— para ir a dar a las páginas de viejos manuscritos, hoy desempolvados como rara curiosidad. Gracias a la tradición oral, las especies primigenias que les sirvieron de modelo han perdurado con fidelidad a través de los tiempos y siguen hoy vigentes en lo profundo del corazón popular.

La cultura oral tradicional se esmera en copiar e interpretar la perfección de la naturaleza creada por Dios y trata de reflejarla en sus especies, compues-

tas de productos de una riqueza inigualable, con milenios de perfeccionamiento, sutilezas y códigos muchas veces impenetrables. Por eso, el producto culto que pretende copiar lo tradicional suele ser, en comparación, acartonado y pobre. Por lo general, lo culto, lo cortesano, copia mal, porque el cultor tradicional no se deja copiar y se defiende del estudioso, introduciendo variantes despistadoras, que son las que después van a dar, como artículos de fe, a los textos que presumen de científicos. Así, la copia culta se asemeja a un curioso proceso de manierismo, donde el autor deja de copiar la naturaleza, como lo hace el cultor, para copiar lo ya existente, que no logra penetrar ni entender cabalmente.

2. En América se preservan rasgos musicales provenientes de la herencia musical de las tres Españas: cristiana, judía y musulmana. Algunos, en forma documentada; otros, por tradición oral. Estos últimos se han transmitido, principalmente, por la vía de un mestizaje racial y cultural, protagonizado fundamentalmente por el elemento árabe-andaluz que cruzó al Nuevo Mundo con el conquistador y, luego, con el colonizador. Gracias a la persistencia de la tradición oral, es posible recuperar y reconstruir versiones originales que se han mantenido en el tiempo, con una enorme fuerza de identidad respecto a sus ancestros y a su universo cultural.

Durante siglos estas expresiones tradicionales se manifestaron con vigor en todo el continente, toleradas como "bailes de la tierra" pero no siempre aceptadas oficialmente. Poco a poco fueron perdiendo su vigencia o su fidelidad al modelo original, excepto en enclaves aislados del continente y, particularmente, en Chile, país insular —perdido entre cordilleras, desiertos, mares y hielos— el que, precisamente por esta condición insular, ha preservado su fuerza mestiza y la tradición árabe-andaluza recibida a partir de la Conquista. Todo esto nos permite sostener que el "nuevo" mundo tiene un horizonte cultural mucho más antiguo que los 500 años de encuentro que conmemoramos en 1992, hunde sus raíces en milenios de culturas occidentales y orientales, y conserva tradiciones que el "viejo" mundo ya ha perdido.

Las tres Españas

Expuestos estos marcos básicos, es necesario extenderse en otras consideraciones preliminares complementarias.

La España cristiana se proyecta en América introduciendo en ella oficialmente las bases de la civilización occidental, la que se preserva hasta hoy. La Corona española sostuvo durante más de 300 años la uniformidad de raza, cultura, leyes e idioma, desde California hasta Tierra del Fuego. La Iglesia católica, apostólica y romana, heredera de Oriente y Occidente y, por lo tanto, cosmopolita y universal, ha evangelizado en la fe única. A partir del canto gregoriano, suma teológica del universo litúrgico musical, utilizado como piedra angular en la forma de *cantus firmus*, levantó su edificio sonoro polifónico, renacentista o barroco, que resonó en toda América en latín, castellano, nahuatl o quechua, como símbolo de la universalidad del género humano. La

música de España cristiana representa la posición oficial de la Iglesia y del Estado. Es aceptada, documentada, enseñada y difundida. Ha sido, a su vez, la que ha recibido estudios muy profundos durante nuestra época. Por esta razón no nos referiremos a ella.

La España judía ha sido, por el contrario, un testimonio continuo de contradicciones, de colaboración y de persecuciones, de panegíricos y de quejas, de enconos y odiosidades. Los judíos, al contrario que los cristianos y musulmanes —que ya cuentan con la venida a este mundo del Mesías y del Profeta—, están todavía esperando la llegada del Prometido, por lo que sus temáticas metafísicas, poéticas, musicales, pictóricas y culturales han estado y están orientadas a la Jerusalén prometida. Las persecuciones obligaron a los judíos a refugiarse en el seno familiar para el estudio de las Escrituras y para la preservación de su linaje bíblico. Por compensación, se ocuparon de otras cosas: del dinero, del poder y de los negocios. Su expresión musical tradicional no trasciende ni se proyecta en el pueblo: no podría hacerlo por temor a la Inquisición. En medio de la dominación musulmana en España, prefieren expresarse en árabe y sumarse a las expresiones musicales y culturales de esa civilización. (Recordemos que es un judío el que convence a Ziryab que viaje a Córdoba después de la muerte de Al-Hakam I en 822). Como criptocristianos, a su vez, adoptan las formas culturales impuestas. Su música ha sido menos estudiada en América. No nos referiremos a ella en particular sino en forma tangencial en el transcurso de nuestro trabajo.

La influencia en América de la España árabe musulmana será principalmente el objeto de este estudio, por lo que significó la huella de 700 años de su presencia en la Península y por su proyección tan importante hacia el Nuevo Mundo, a partir del Descubrimiento.

El continente americano, llamado “Nuevo” por los españoles —que no se percataron de la existencia de muy antiguas civilizaciones que allí había, de mayor desarrollo cultural que muchas regiones europeas de la época—, opuso variada resistencia al conquistador. El guerrero pueblo azteca bajó su guardia, confundido por presagios mitológicos inciertos y fue pronto exterminado. El bravío mapuche, en cambio, en el otro extremo del continente, nunca pudo ser sometido, pese a cientos de años de guerra sin cuartel.

Podríamos afirmar que el verdadero sometimiento del “Nuevo” Mundo al conquistador —y que es el origen de una nueva raza americana, de fisonomía e idiosincrasia propias —se produjo por la vía del mestizaje entre el hombre español —principalmente andaluz— y la mujer indígena. Aquí encontramos, a su vez, la clave para entender el fenómeno de la supervivencia de tradiciones por la vía oral: el mestizaje racial da origen a un mestizaje cultural de doble vertiente, pocas veces coincidente. La mujer preserva, en el secreto de su intimidad, los valores más intransables de sus antepasados indígenas. El hombre, en cambio, mantiene el orgullo árabe de su superioridad frente a la mujer, y es el encargado de mantener y de transmitir a sus coetáneos y a sus descendientes toda la tradición que él, por su parte, ha recibido oralmente por generaciones. El mestizo americano es así, por la vía paterna, el depositario de

tradiciones milenarias, que entroncan al Nuevo Mundo con Al Andalus árabe y con civilizaciones orientales de la antigüedad. Por esta vía se han preservado en América tradiciones que ya han desaparecido en sus lugares de origen.

Es preciso advertir todavía, que ha habido gran menosprecio por el mestizo, que fue incluso diezmado durante las guerras de Independencia, así como también, que se ha cultivado el menosprecio por lo tradicional y la deformación sistemática de sus productos, donde los medios de comunicación cumplen actualmente un señalado papel.

De lo anterior se desprende que la actual vigencia de esta tradición mestiza arábigo-andaluza se encuentra disminuida, confinada a aquellos lugares o regiones que, por su aislamiento o por otras circunstancias, han sido más impermeables a las influencias externas. Pero, aún así, se conserva semi sumergida en el seno de grupos o individuos plenamente conscientes de la importancia que reviste la preservación de su identidad cultural.

Tal es el caso de la cueca, o canto a la rueda, que, pese a sistemáticas deformaciones y transformaciones, se mantiene en su forma original en Chile, debido precisamente al carácter insular ya mencionado de este país.

1. ENTRONQUE HISTORICO

Conglomerado cultural

Para comprender la complejidad del conglomerado cultural y social que constituye el pueblo español que llegó al Nuevo Mundo, es necesario tener en consideración no sólo la diversidad multiétnica de donde proviene —iberos, celtas, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, visigodos y, posteriormente, castellanos, aragoneses, asturianos o leoneses, por citar sólo algunos— sino también la trayectoria de los pueblos judío y arábigo y su grado de aceptación o rechazo por las autoridades peninsulares en distintas etapas de su historia.

El judío supone cierta homogeneidad racial y cultural derivada de la ortodoxia de su fe. El mundo árabe, en cambio, sobre todo con posterioridad a la entronización del Islam, se expande en la forma de múltiples tribus, a veces de muy encontradas posiciones, pero con notable uniformidad y fidelidad a sus tradiciones, donde el idioma árabe difundido y cultivado a partir del Corán, y la escritura como forma básica de ornamentación, constituyen el principal nexo de unión y homogeneidad.

Las incursiones árabes en Europa se iniciaron con la conquista de España en junio de 711, teniendo como pretexto el casi grotesco episodio del exarca bizantino en Ceuta, el Conde Julián. Este, para vengar a su hija ultrajada por el rey visigodo Rodrigo, pidió ayuda a los árabes instalados en Marrakech, los que, al mando del beréber Tarik invadieron la península de donde sólo fueron expulsados en 1492. En el resto de Europa, entre el 889 y el 1000 de nuestra era, ocuparon largamente la Provenza y el sur de Francia, llegaron por el norte de Italia hasta Milán y realizaron incursiones esporádicas de sarracenos y piratas entre Roma —donde destruyeron San Pedro en el siglo ix— y Sicilia.

Esta isla fue conquistada por los árabes entre el 827 y el 902, quedando en ella una importante herencia cultural árabe.

“No podemos pensar, dice Gabriele Crespi, que el dominio de los sarracenos en el sur de Italia, si bien inestable y provisional, haya desaparecido sin dejar huella y sin modificar de alguna manera la civilización y la historia de esas tierras. Su presencia supuso un mayor desarrollo del comercio, hasta el punto de que en el siglo x circulaba en Italia, índice de prosperidad, el dinar y el besante de oro” (Crespi 1982, 81). Esta observación, también aplicable a Francia, es importante por cuanto ello abunda en demostrar la influencia árabe-andaluza en el desarrollo de la lírica provenzal trovadoresca.

Los judíos gozaban, durante la dominación árabe de España, de amplia libertad y tolerancia, y su situación de perseguidos “era ciertamente peor en la España visigoda donde los judíos constituían un elemento importante de la población”. Después de la conquista “su condición cambió rápidamente y muchos judíos llegaron a ocupar posiciones relevantes en una actividad política, cultural e intelectual que será un estímulo para los mismos musulmanes” (Ibid., 105). Recordemos que Granada, Córdoba y Toledo tuvieron importantes comunidades judías y que “Alfonso X se rodeó de una pléyade de colaboradores cristianos, árabes y judíos. ... Casi toda la labor alfonsí está hecha a base de traducciones del árabe al castellano que entonces empezaba a cultivarse literariamente, y fue encomendada a los hebreos, presididos por el rabino Isaac ben Said Hassan, cuya formación cultural islámica era garantía de fidelidad en la versión, gracias a la cual se salvaron del olvido algunas obras científicas árabes, en aquellos días, precisamente, en que se eclipsaba el poder musulmán en España” (Vera 1948, 129).

En los primeros años de la dominación de España los árabes tenían gran confianza en los judíos, hasta el punto de que cuando conquistaban una comarca ‘reunían todos los judíos de la capital, y dejaban con ellos un destacamento de musulmanes, continuando su marcha con el grueso de las tropas’, como cita una crónica anónima del siglo xi (Cit. en ibid., 17). Esto coincide con otras fuentes, que demuestran que los judíos fueron siempre los que se hacían cargo de las conquistas árabes en cuanto a mantener las condiciones de vida de la población.

Bajo el reinado de Hixem i (787-796) se fundaron numerosas escuelas árabes en España, llamadas *madrisas*, donde el árabe era el idioma principal y donde a los hijos de mozárabes —cristianos que vivían en territorios árabes— y de judíos les estaba prohibido hablar y escribir en latín o hebreo. Como consecuencia, estos últimos abandonaron el hebreo —que sólo conservaron para fines exclusivamente rabínicos— y aprendieron el árabe, idioma en el que habían de redactar después las obras maestras del pensamiento sefardí (Ver Vera 1948, 21). “Con la islamización de España mejoró bastante la condición social de los sefardíes; pero los odios sembrados por la Monarquía visigoda no tardaron en volver a fermentar en la atmósfera cristiana, y si los califas protegieron a los hijos de Israel, los herederos de Pelayo los persiguieron implacablemente” (Ibid., 27).

Luego de los almorávides, los almohades hicieron de los judíos el blanco de sus odios y rencores. Se destruyeron sinagogas, hubo persecuciones y sufrieron en sus bienes y familias, las que, a pesar de haber sido reducidas a servidumbre, siguieron practicando en secreto su fe. Gracias a Alfonso VII, hijo de Alfonso VI que reconquistó Toledo para los cristianos en 1085, los judíos sefardíes encontraron refugio en esta ciudad, donde floreció, entre otros, el célebre Maimónides, Mosé ben Maimón (Córdoba 1135-Fustat [Egipto] 1204), matemático, teólogo, astrónomo y filósofo, quien "representa el momento cimero de la cultura sefardí" (Vera 1948, 102). A él debemos agregar los nombres de grandes poetas judíos de los siglos XI, y XII tales como Selomo Ibn Gabirol, Mosé Ibn 'Ezra y Yehudá ha-Levi.

El año 1492 tiene un significado fundamental en la historia de las relaciones de España con el Nuevo Mundo: se inicia el año con la conquista de Granada, el último bastión árabe en la Península, y con la entrada de los Reyes Católicos a la Alhambra, el día de la Epifanía del Señor; los judíos son expulsados de España y, finalmente, Colón agrega un vasto territorio a la Corona, con la promisoría perspectiva posterior de conquista, colonización y evangelización. Con esto se daban idealmente las condiciones para una perfecta unidad espiritual de un solo rebaño con un solo pastor (*Unum oviel et unus pastor*); sin embargo, la existencia de cristianos viejos y cristianos nuevos —entendiendo por estos últimos los judíos y musulmanes recientemente conversos tanto por conveniencia o convicción o en virtud de lo que se ha llamado un "proselitismo de terror" (Ver Sicroff 1985)—, introdujo desde el comienzo un elemento perturbador de controversia y control.

Se analizaron los resabios hebraicos póstumos de ilustres figuras, tales como el agustino converso fray Luis de León y se desconfiaba con hostilidad de la orden de los jesuitas, porque entre sus miembros aceptaban a cristianos nuevos, como el segundo de San Ignacio de Loyola, Diego Laínez. Como contraparte, se ha pretendido sobreestimar el papel de los judíos en la gesta americana, llegando incluso a presentar el Descubrimiento como empresa en gran parte judía (Ver Domínguez 1978, 125).

Es comprensible, por lo tanto, que desde el Descubrimiento mismo haya habido la intención de controlar y prohibir el paso de conversos y penitenciados a Indias, donde se percibía la conveniencia de constituir una sociedad ideal, "de la que debían estar excluidos los elementos que, según las ideas de la época, se consideraban negativos" (Ibid., 128).

El paso a Indias

Desde muy temprano en la historia de la gesta americana quedaron "fuera del marco establecido, por razones religiosas, jurídicas o económicas" (HGEA VII, 630), pero de ninguna manera por asomos de racismo (Ver Guevara 1966, 38-39), una serie de depreciados, vedados y marginados: judíos conversos, moriscos, herejes, reconciliados o castigados por la Inquisición, gitanos, vagabundos, delincuentes o pícaros. Una serie de leyes, decretos y cédulas reales

tejieron una apretada urdimbre de prohibiciones para que estos marginados no pudieran tener acceso a Indias, las que, sin embargo, muchos sobrepasaron por vías de clandestinaje, de fraude o de ojos cerrados.

En el Cedulaario Indiano de Diego de Encinas (Encinas 1945) vemos cómo, desde 1501, se prohíbe el paso a Indias a moros, judíos, herejes o reconciliados, a los que se van agregando los hijos de judíos (15-ix-1522), esclavos blancos berberiscos (19-xii-1531), hijo ni nieto de quemado ni reconciliado de judío ni moro por la Santa Inquisición, ni convertido de moro ni judío (3-x-1539), incluyendo, a partir de la Contrarreforma, a los luteranos (13-vii-1559), en una clara tendencia de preservar la fe católica, más que de excluir razas determinadas.

Los puertos de embarque fueron, al principio, Sevilla y Cádiz y, luego, La Coruña, Bayona, Avilés, Laredo, Bilbao, San Sebastián, Cartagena, Málaga, Islas Canarias y muchos otros puntos. Además, "hay pruebas documentales de que se despacharon por decenas navíos para las Indias desde los puertos de Galicia y del Mar Cantábrico" (Konetzke 1948, 276).

Pese a las penas impuestas de azotes, prisión, pérdida de bienes, retorno obligado al punto de origen con gastos a costa del inculpado, y muchas otras, la capacidad del cuerpo legal condenatorio para evitar la emigración ilegal fue bastante poca. "La eficacia de estas disposiciones —según Domínguez Ortiz— debió ser escasa. Quienes tuvieron voluntad decidida de emigrar a Indias solían conseguirlo por varios medios: falsificando las pruebas e informaciones, sobornando a los ministros de la Casa o comprando permisos falsificados de embarque, que en Sevilla llegaron a venderse a precios módicos. Los que carecían de bienes de fortuna podían utilizar otros procedimientos, muy conocidos entonces y denunciados por las autoridades, que, sin embargo, se declaraban impotentes para atajarlos. Podían, por ejemplo, enrolarse como marineros o soldados en una armada y, una vez llegados a América, desertar y perderse en el inmenso continente. Podían buscar en Sevilla o Cádiz algún señor que tuviese que pasar allá y quisiese tomarlos como pajes o criados" (Domínguez 1978, 129).

La forma más exitosa para emigrar ilegalmente era enrolarse como marinero, debido a la "escasez crónica de gente de mar en toda la cuenca del Mediterráneo durante el siglo xvi" (Jacobs 1983, 453). Otra forma era como criado, quienes, "al contrario de los emigrantes que pasaron como marineros y que nunca llevaron una licencia, los disfrazados de criados siempre estaban mencionados en la licencia de su señor. ... El paso de los 'criados' al Nuevo Mundo era simple. El señor, es decir, el titular de la licencia, tenía que jurar que el que pasaba con él era su criado, que no le había dado dinero y que le llevaba sin interés alguno. De esta manera podían pasar con bastante facilidad los pseudo-cristianos a las Indias sin ser detectados por los oficiales de la Casa de Contratación... Los emigrantes que no tenían la posibilidad de disfrazarse de marinero, criado o fraile [sin documentación este último, pero sin duda usado] ... se podían ocultar de diferentes maneras. Primero, tenían que buscar un maestre que quisiera llevarlos. Segundo, tenían que comprar una licencia, si el

maestre lo estimaba necesario. Y, tercero, tenían que entrar en el barco sin ser vistos por los oficiales" (Ibid., 457-458).

Hay constantes testimonios del paso a Indias de polizones y personas no autorizadas. Para citar sólo dos, Felipe III se queja, en Cédula de 23-III-1622, del "exceso que ha habido y hay de pasar a las Indias tan gran número de gente sin licencia". Casi un siglo y medio después, Fernando VI reitera, el 18-VI-1758, que: "Hallándome con seguras noticias de que, contra lo prevenido en las leyes y repetidas Reales órdenes, se ha continuado en la misma ciudad [dirigida a Casa de Contratación de Cádiz] el inveterado y perjudicial abuso de embarcarse polizones o llovidos en los navíos que salen para los reinos de América" (Cit. en Konetzke 1948, 281). Estas quejas apuntan a la poca preocupación de las autoridades coloniales, en general, por informarse si un recién llegado hubiese emigrado ilegalmente o no. En general, según Konetzke, "proporciones alarmantes tomaron las emigraciones ilícitas desde y por las Islas Canarias, que se convertían en el punto de reunión de todos cuantos no podían presentar las licencias e informaciones reglamentarias, por ser de las personas prohibidas o por otras razones, y no encontraban ocasión de embarcarse ocultamente para América en un puerto peninsular. Mucho se esforzó la Corona por impedir estos fraudes, agravando las medidas de control" (Ibid., 284).

Demografía y mestizaje

Entre los emigrantes legales a Indias un gran porcentaje de ellos provenía de Andalucía, en cifras que fluctuaban entre el 39 y el 45 por ciento (Góngora 1962, 77; Mörner 1975, 62-63). Si a ello agregamos los emigrantes ilegales, la mayoría de los cuales provenía, igualmente, de Andalucía, esta cifra puede verse incrementada. Sin duda, buena proporción del pueblo andaluz estaba compuesto por árabes, ya fuera conversos o musulmanes. Algunos de ellos eran incluidos como criados o llevados como esclavos blancos, a pesar de que ello no estaba permitido.

La falta de documentación respecto al número de inmigrantes ilegales a América hace imposible calcular el número de éstos durante los siglos de la dominación hispana. Asimismo, hay controvertidas cifras demográficas sobre la población indígena del continente a partir de la llegada de los españoles, especialmente en lo que se refiere a las causas de la impresionante disminución de la población nativa durante el siglo XVI. Si aceptamos que la población de América hacia 1492 estaba constituida por unos 50 millones de indígenas (Mörner 1969, 25), los cálculos más fehacientes sobre la población indígena de México Central, que es la que más se ha estudiado, varían desde 25 millones de almas en 1518 a apenas poco más de un millón en 1605, para recuperarse a un millón doscientas mil hacia 1650. Esta disminución pudo deberse tanto a guerras, como a sobreexplotación por el trabajo, desnutrición, maltrato, depresión moral colectiva —lo que ha sido denominado como "desgano vital"— y, principalmente, a epidemias introducidas por el propio conquistador (Chiaramonte 1981, 563-566).

Hay diferentes teorías y mucha polémica sobre las causas de esta declinación, que exceden a los límites de este trabajo. Nos detendremos sólo a considerar algunos aspectos del mestizaje que dio como resultado una nueva y vital dimensión humana a la empresa del Descubrimiento.

Desde el comienzo de la dominación hispana se vio cómo las mujeres indígenas preferían a los españoles a sus propios maridos o iguales, lo que contribuyó a fomentar y a acelerar el proceso de mestizaje aludido en nuestra Introducción. De eso se desprende que lo consideraban como superior y que, por lo tanto, la cultura corría por el blanco más bien que por el indio. El mestizo Inca Garcilaso describe, en su *Historia General del Perú*, que 'en aquellos principios, viendo los indios alguna india parida de español, toda la parentela se juntaba a respetar y a servir al español como a su ídolo, porque había emparentado con ellos' (Cit. en Konetzke 1946, 26).

Sin embargo, la legislación hispana tendió desde el comienzo a no otorgar acceso al mestizo a dignidades eclesiásticas ni al poder civil. Igualmente se notó el menosprecio al mestizo y la búsqueda vehemente del color blanco de la piel. La separación de castas "procede de prejuicios sociales y no raciales. La limpieza de sangre, originada en la Península por sus sentimientos religiosos, se convierte en el Nuevo Mundo en un medio de mantener y asegurar los privilegios de la clase dominante europea" (Ibid., 237).

Las principales castas que existieron en el Nuevo Mundo fueron las de los blancos o españoles, indios, mestizos, negros, mulatos y aquéllas provenientes de distintos entrecruces raciales (Ver Rosenblat 1954, 137-167). Los *blancos* o españoles —que incluían a los criollos, o españoles nacidos en América— tenían la hegemonía política, económica y social, formaban el núcleo gobernante y poseían casi toda la riqueza. "El desdén que españoles y criollos sentían por los mestizos y las otras 'castas' era ilimitado", según escribía Magnus Mörner en 1967 (Mörner 1969, 63). Los *indios* eran vasallos libres de la corona, pero desde el primer momento estuvieron sometidos a una serie de disposiciones especiales de tributo, sometimiento y restricción. Siendo la música uno de los pocos y señalados ejemplos por medio de la cual el indígena adquirió un reconocimiento superior a su condición racial. Los *mestizos* tenían al comienzo todos los derechos de los blancos. Hay ejemplos que así lo demuestran: Martín Cortés, hijo de doña Marina y de Hernán Cortés, alcanzó el grado de capitán, el mismo que logró el Inca Garcilaso; Diego de Almagro el mozo alcanzó a Gobernador del Perú y Juana de Zárate a Marquesa del Paraguay. Sin embargo, a partir de 1576 se implantaron las primeras medidas restrictivas que llevaron, hacia fines del período colonial, a transformar a los mestizos en una verdadera casta racial: no podían ser caciques, ni escribanos, ni notarios, ni protectores de indios, e incluso encontraron trabas para ordenarse de sacerdotes, pese a lo cual varios sacerdotes mestizos se desempeñaron como músicos de nota. Con todo, el mestizaje "podía considerarse en sí mismo como una amenaza contra el orden social, económico y político establecido" (Mörner 1969, 19-20). Los *negros* introducidos como esclavos en América como una solución al problema de la escasez de mano de obra, constituyeron un fenómeno histórico que ha sido

profusamente estudiado. Siguiendo a Rosenblat, podemos decir que “de manera injusta se ha acostumbrado, hasta ahora, a ver a los negros como masa inerte, pasiva, de la historia americana. Hoy se empieza a estudiar su aportación a las costumbres, a la lengua, a la música. Se empieza a ver que tenían alma, orgullo, personalidad, y que incorporaron a la vida americana elementos valiosos: alegría, vitalidad, espíritu generoso, ritmo, movimiento” (Rosenblat 1954, 161). Los *mulatos*, mezcla de español y negra, constituían la clase artesanal e incluso alcanzaron el sacerdocio y poco a poco ganaron una situación social independiente y superior a la de los indios. Las otras castas, en cambio, tuvieron a veces una condición social pobrísima.

Si bien las distintas castas se diferenciaban por el origen racial, “tenían posibilidades distintas para el acceso a los cargos públicos, distinta función en la milicia, diferentes ocupaciones y trabajos, estaban organizadas a veces en gremios distintos, tenían posibilidades diferentes para el acceso a los establecimientos de enseñanza, estaban sometidas a un régimen distinto de tributación, vestían de manera distinta, tenían limitaciones en cuanto a la residencia en las ciudades o pueblos, llegando aún a la segregación racial en un mismo territorio ... y hasta en muchos casos prohibiciones o restricciones matrimoniales entre castas diferentes” (Rosenblat 1954, 134). Estas diferencias, sin embargo, se esfumaban en gran parte en la práctica, como muchas otras restricciones coloniales, pero ello no significa que la distinción de castas no fuera real.

La intensidad del mestizaje, en lo biológico y en lo cultural, tiene desarrollos e incidencias regionales distintivas que dependen, según Esteva Fábregat, de varios antecedentes: “a) de la densidad demográfica relativa del grupo indio en cada región durante la conquista y la colonización ibéricas del continente; b) del grado de desarrollo cultural obtenido por la sociedad india en cada región hasta dicho período, desarrollo que le permitía asimilar con mayor o menor éxito el aporte de cultura ibérica; c) del volumen relativo de inmigración negra y de su miscegenación con el ibero, el indio y las etnias derivadas; d) del incremento o cuantía relativas de reproducción interna de cada etnia en diferentes períodos históricos y a partir de sus primeras relaciones con las otras etnias aquí consideradas; y e) de la importancia del poblamiento ibérico en cada región y en relación con el indio, el negro y los productos mestizados” (Esteva 1964, 283).

Desde este punto de vista, en aquellos lugares donde la población indígena es numerosa el mestizaje toma un sesgo marcadamente indígena, como sucede en México, Centroamérica y los Andes norcentrales. En la zona tropical atlántica y en las Antillas Mayores, donde se concentró mayoritariamente la población negra, el mestizaje es principalmente mulato. En los países del cono sur, principalmente Argentina, Uruguay y Chile, el mestizaje es claramente hispánico, en particular en Chile donde la población indígena estuvo siempre en guerra, culturalmente no se adaptó y donde predominaron los elementos culturales hispánicos arábigo-andaluces. Esto, unido a lo que señalábamos en la Introducción respecto al mestizaje cultural por la vía paterna, refuerza nuestra

convicción sobre la persistencia de la tradición musical árabe-andaluza en el continente.

La identificación cultural depende todavía de la casualidad o estabilidad de la unión biológica. Una relación casual conlleva un mestizaje culturalmente indígena, en cambio, el mestizaje producto de una unión estable es culturalmente más hispano. Como el mestizaje estable se efectuó mayoritariamente en zonas rurales, el proceso de mestización urbano fue menos estable y más problemático para la socialización individual que el rural. "Así, sólo cuando el mestizo rural se afirma en la cultura y la política nacionales, irrumpiendo en los centros urbanos, es cuando aparece una conciencia nacional mestiza en la vida iberoamericana" (Esteve 1964, 293).

América Latina, llega a decir Luis Alberto Sánchez, "como quiera que se la mire, es, pues, un continente *mestizo*" (Sánchez 1962, 114).

2. LA TRADICION CULTA

Estudios clásicos

Los estudios clásicos sobre el movimiento trovadoresco hacen aparecer de súbito, luego de mil años de era cristiana, una rica práctica y repertorio de música secular, originaria de la Provenza francesa, desde donde se expandió por toda Europa. Se ha estudiado prolijamente su poesía, sus formas musicales y su estructura, sus cultores y su notación, pero siempre queda la sensación de un vacío importante en los trabajos que tratan sobre este período, los que, por lo demás, ofrecen tantas interrogantes no resueltas.

Hay una controversia no declarada con quienes propician que los hechos no fueron como esos estudios pretenden: la aparición casi espontánea de una música secular de tanta perfección. El movimiento trovadoresco, en cambio, se habría originado muchísimo antes en el tiempo, y sus raíces hay que encontrarlas en las escuelas árabe-andaluzas de Córdoba y Sevilla, desde donde se proyectaron hacia Francia e Italia y dieron origen a la lírica provenzal.

No es el motivo de este trabajo analizar este tema ni revisar la historia, si bien nos cabe la convicción de que ésta es la secuencia más lógica y más convincente de lo que pudieron haber sido los acontecimientos. Además, porque no se ha cotejado suficientemente la documentación existente y las formas poéticas y musicales que han llegado hasta nosotros en manuscritos medievales, con las formas equivalentes de la tradición oral. Nos parece que aquí estamos ante una variable digna de análisis en la hipótesis de este pseudo manierismo, en que lo culto trata de copiar la tradición.

Síntesis histórica

Desde que los árabes pasaron a España en el 711 se expandieron con relativa facilidad por casi toda la Península. Hasta mediados del siglo VIII sus gobernadores fueron nombrados desde Damasco por los califas Omeyas, sangrientamente depuestos por los Abasidas persas, que trasladaron el califato a Bagdad. Abd Al-Rahmán I (756-788), el último de los Omeyas, que escapó a la matanza

Abasí, instauró en Córdoba el Emirato Omeya en el año 756. Su dinastía transformó la España musulmana o *Al Andalus* en una nación floreciente y en el centro cultural más importante de Europa durante dos siglos y medio, con Córdoba, Sevilla, Toledo y Granada como capitales del saber. Abd Al-Rahmán III (912-961) elevó el Emirato a la categoría de Califato (929), que se mantuvo hasta comienzos del siglo xi cuando España se dividió en varios reinos de Taifas, cayó bajo el dominio de almorávides y de almohades y, a partir de la caída de Toledo en el 1085, fue inexorablemente reconquistada por Castilla en 1492.

La sociedad andalusí, compuesta por muladíes o descendientes de españoles convertidos al Islam, árabes, eslavos, beréberes, negros, judíos y mozárabes, alcanzó su mayor florecimiento en el siglo x en tiempos de Abd Al-Rahmán III, sin embargo su organización data de los comienzos mismos de la conquista. Además del árabe se desarrolló entre ellos la lengua romance, derivada del latín hablado por los españoles hasta la llegada de los árabes, escrita en caracteres árabes y enriquecida con la aportación de muchas palabras árabes. "Sobre todo a partir del siglo x las dos lenguas fueron usadas en forma simultánea" (Crespi 1982, 100). Tanto el árabe como el romance fueron vehículos importantes para expresar el acervo poético del pueblo andaluz, siendo el primero usado en la exaltación de lo sagrado y de lo bello y el segundo en temas más populares de la vida cotidiana. Hacia mediados del siglo xiii se produjo un cambio en la ambivalencia lingüística de la España musulmana. "El reino nasri [de Granada], último baluarte musulmán de la península ibérica, puso especial atención en la conservación de la herencia cultural del Islam. Por ello, los letrados del emirato granadino, utilizaron sobre todo el árabe, en tanto que el romance fue considerado como lengua secundaria" (Arié 1982, 177).

Poesía árabe

El culto por la literatura y poesía proviene desde tiempos muy anteriores a la aparición de Mahoma. Incluso los beduinos, que llevaron una áspera vida nómade, permanecieron "en un estadio socioeconómico y espiritual primitivo en el que destaca, en mal conocida génesis y desarrollo, el culto a la poesía, bien llamada el archivo de la memoria histórica de los árabes, el reflejo de sus pasiones y disputas, el legado del paganismo árabe a la futura civilización árabe" (Crespi 1982, 12). Este culto a la poesía estuvo "tan profundamente enraizado en la psiquis árabe como para continuar prácticamente inmutable en la época islámica, [y] conservó las formas y temas convertidos en preceptivos ya en el período pagano. La civilización árabe-islámica dio una gran importancia al culto, estudio y recopilación de la poesía nacional, bien como valor en sí misma, bien como servicio de la exégesis del Libro sagrado, el Corán, compuesto en una lengua sustancialmente igual a la de la *koiné* poética, superior a cualquier peculiaridad dialectal" (Ibid., 16).

"La poesía, dice Adolfo Schack, era como el punto céntrico de toda la vida intelectual de los andaluces. ... Con todos los acontecimientos de la vida y con el ser mismo de la nación estaba íntimamente enlazada la poesía. Los grandes y los

pequeños la cultivaban ... Las mujeres, en el harén, entraban en competencia con los hombres por sus cantares ... Sujetos de la clase más baja se elevaban sólo por su talento poético ... A menudo se empleaba también el alto estilo en prosa rimada, como le conocemos en los *macamat* de *Alhariri*. El saber expresarse en este estilo se tenía por una condición esencial de la buena crianza" (Schack 1945, 60-61).

Este mismo autor se refiere a las primeras expansiones poéticas preislámicas de los árabes como "versos aislados", que improvisaban bajo la impresión del momento. ... En ocasiones habla uno en verso de repente, como provocación o desafío, y otro asimismo da una respuesta en versos improvisados. ... En suma: lo personal y subjetivo procediendo de determinadas circunstancias, en más alto o más pequeño grado, forma el carácter de toda poesía árabe. Hasta el sexto siglo de nuestra era, continúa Schack, no parece que el talento poético de los árabes haya dado otra muestra de sí que estas breves improvisaciones. Pero, de tan pequeños comienzos, el arte de la poesía se alzó entre ellos de repente y de una manera pasmosa a su más completa perfección, en el siglo mencionado" (Ibid., 15-17).

A partir de la feria de Ocaz las poesías empiezan a ser más extensas, con ritmo más artificioso, propendiendo a formar un todo, hasta llegar a poesías más extensas, o casidas, "en las cuales el poeta convida a uno o más amigos, que le acompañan a una peregrinación, a lamentarse con él sobre el suelo dichoso, ya abandonado, donde moró su amada. ... sumido en sus recuerdos, canta las horas deliciosas que ha pasado con su amor" (Ibid., 20). "Ley es de este género de poesía que sus diversas partes formen un todo como las perlas de una gargantilla" (Ibid.), figura importante para comprender muchos fenómenos de la tradición musical de América.

"La literatura árabe, dice el acerbo crítico Reinhart Dozy, no tiene epopeya, no tiene tampoco poesía narrativa; exclusivamente lírica y descriptiva, esta poesía no ha expresado nunca más que el lado práctico de la realidad. Los poetas árabes describen lo que ven y lo que experimentan; pero no inventan nada, y si alguna vez se permiten hacerlo, sus compatriotas en vez de complacerse en ello, los tratan secamente de embusteros" (Dozy 1877-1878, 47).

Pese a su declarada predilección por lo árabe, Schack concede que "no es fácil desechar la constante acusación de que la antigua poesía árabe se mueve siempre dentro de un estrecho círculo. Sin una mitología propia, sin una tradición épica (pues las referentes a *Antar* y a otros libros de caballerías son probablemente de épocas posteriores), y al mismo tiempo sin fuerza de imaginación bastante a crear estas cosas, el árabe gentil se limita a la descripción de la realidad que le rodea y a la expresión de sus sentimientos. De aquí la perpetua repetición de los mismos asuntos" (Schack 1945, 20).

En la sociedad árabe preislámica, sin embargo, no sólo hubo una prestigiosa actividad poética que se remonta a mucho antes que el siglo VI, sino también existían ideales caballerescos que fueron exaltados mucho después en Occidente, tales como el amor platónico y respeto a la mujer, el culto del honor, la

longanimidad, el sentido de la hospitalidad y la sobreestimación del coraje (Ver Machado, 1947, v).

Para explicar cómo se pasó de esta sobriedad árabe pre-musulmana a la variedad temática y riqueza poética de Al Andalus hay variadas interpretaciones. Muchas de ellas coinciden en atribuir esta variedad y riqueza a aportes persas, hindúes, judíos, grecorromanos, bizantinos y hasta chinos. En qué medida y qué conductos y etapas siguió este proceso debiera ser un tema de mayores estudios en el futuro, pero en el crisol andaluz se fundieron aportes del genio español, árabe y de otras culturas, que adquirieron un sello propio el que, llevado a su más elevada expresión, se tradujo en escuelas, bibliotecas públicas, hospitales, observatorios astronómicos y verdaderas universidades. También se desarrollaron conceptos como democracia, economía, legislación, justicia, obras públicas o comunicaciones. Todo ello fue transmitido en forma de progreso al Renacimiento europeo, de tal manera que se ha llegado a decir que "los árabes devolvieron en corto tiempo, al patrimonio de la humanidad, y con creces (se puede decir que en relación de cien a uno) los bienes que habían recibido de otros pueblos" (Ibid. xi).

Ziryab

Es interesante consignar en este contexto que el único músico del período árabe-andaluz que ha sido profusamente estudiado, haya sido un persa, Abû l-Hassan ibn Nâfi' (789-857), llamado Ziryab o el "Pájaro negro" a causa del color oscuro de su piel. Oriundo de Mesopotamia, se distinguió en la corte Abasida de Harûn Al-Rashid como discípulo del famoso músico y cantor de corte Ishaq al-Mawsili. Al aventajar a su maestro en presencia del Califa, no le quedó otro recurso que emigrar a Occidente, siendo acogido con honores por los Omeyas de España, el año 822. Como se dijo más arriba, fue el músico judío Manzur quien lo convenció de ingresar al servicio de Abd Al-Rahmán II, hijo de Al-Hakam I, quien lo había contratado pero que falleció justo cuando Ziryab llegaba a Algeciras con sus mujeres e hijos (ver Dozy 1877-1878, 112-122).

Ziryab no sólo era un músico consumado, talentoso compositor, cantor, profesor e intérprete, sino también sabía de astronomía, geografía, física, política, meteorología, etc., y enseñó las complicadas recetas de cocina oriental, reglas de urbanidad cortesana y revolucionó las costumbres cordobesas del peinar y del vestir. Creó una escuela de música que mantuvo hasta su muerte en 857, agregó una quinta cuerda al laúd y utilizó el plectro de hueso en lugar del de madera. Se le ha considerado como el Petronio de la nueva sociedad cordobesa (García de Cortázar 1974, 97).

Algunos autores sostienen que "todo cuanto provenía de Bagdad era acogido con entusiasmo, mientras la cultura andalusí se abría a nuevos horizontes en el campo de las ciencias y de las letras" (Crespi 1982, 6). Otros en cambio, como Claudio Sánchez-Albornoz, consignan un rechazo a las modas de Oriente. "Por la detallista y pintoresca *Historia de los jueces de Córdoba* de Al-Jusani, dice, sabemos que el pueblo hispano-musulmán había resistido durante mucho tiempo las modas de Oriente y se había burlado de quienes las aceptaban. Las

novedades introducidas en el atuendo por Ziryab probablemente sólo hallaron eco al principio en los medios cortesanos, como sus novedades musicales" (Sánchez-Albornoz 1974, 87-88), observación interesante que refuerza la teoría de que los estudiosos se han ocupado más de lo culto que de lo popular.

Formas poético-musicales

Tal ha sucedido con las formas poético-musicales andalusíes más mencionadas en la literatura sobre el período, como son la *muwasssaha*, el *zéjel* y la *jarcha*, sobre las cuales se han urdido muchas interpretaciones y que reflejan, a nuestro parecer, las formas cultas de la poesía y música árabe-andaluza, nacidas sobre modelos que trataban de copiar la tradición oral.

Lá *muwasssaha* se conocía como el "cantar del cinturón" (Schack 1945, 309), al derivar de *wisah*, cinturón de adorno con doble banda de perlas y rubíes usado por las mujeres junto con un echarpe hecho de cuero incrustado de perlas (HGEA IV 1984, 366; Arié 1982, 396); el *zéjel* o "himno sonoro" (Schack 1945, 309) deriva de *zayal*, de la raíz *z-y-l*, cuya primera forma verbal, *zayala* significa "producir un sonido", "gritar" o "modular dulcemente" (HGEA IV, 1984, 366); finalmente, la *jarcha* o *jarya* significa "salida" (Ibid.), versos finales, "finidas" o "tornadas" (Vernet 1978, 285).

Nuba

A estas tres formas debemos agregar la *nuba*, que tiene el sentido de turno, en el que coinciden todos (Mahdi 1972, 11). El músico noble Abdala ben Elabás relata que cuando actuó ante el califa Harún Al-Rashid 'cantaron otros y, cuando me llegó el turno (*nuba*), cogí el laúd del músico que tenía a mi lado, me levanté y pedí permiso para cantar' (Cit. en Ribera 1922, 36). "*Nuba*, dice Julián Ribera, es palabra árabe que significaba entonces genéricamente, como ahora, *turno* o *vez*. Los músicos expresaban entonces el *turno* de su servicio en el palacio real, o dondequiera que se reunían varios para tocar y cantar sucesivamente, con la palabra *nuba*. ... de ese significado primitivo y genérico de *turno* pasó luego a significar la música que cada artista ejecutaba cuando le correspondía ese turno, y hasta la sesión musical que algunos califas tuvieron semanalmente se llamó *nuba*, porque en realidad estaba formada por la *nuba* de cada uno de los músicos de su capilla; significó, pues, luego, la suma de lo cantado, el conjunto de la sesión musical.

En esas condiciones bien se comprende que las canciones que cada músico ejecutaba por turno conservaran su individualidad propia y su carácter, sin mezclarse con otras para formar un género híbrido o combinado como el *pot-pourri*" (Ibid., 47-48). Finalmente se pasó a llamar *nuba* a un tipo de composiciones donde se combinan varios géneros de piezas. Henry G. Farmer dice que la *nuba* o *nauba* "tenía cinco movimientos distintos e independientes de un preludio vocal, o *da'ira*, un preludio instrumental, o *mustakhbir*, y una obertura, o *tushiya*. Estos cinco movimientos, cada uno de los cuales está precedido por una introducción, o *karsi*, se denominan *masdar*, *bataih*, *darj*, *insiraf* y

khalas (o *mukhlas*). La *nauba* era el tipo clásico de la música andaluza” (Farmer 1929, 200). El esquema de la nuba sería:

Preludio vocal	<i>da'ira</i>
Preludio instrumental	<i>mustakhhbir</i>
Obertura	<i>tushiya</i>
Karsi	
Movimiento 1	<i>masdar</i>
Karsi	
Movimiento 2	<i>bataih</i>
Karsi	
Movimiento 3	<i>darj</i>
Karsi	
Movimiento 4	<i>insiraf</i>
Karsi	
Movimiento 5	<i>khalas (mukhlas)</i>

Al iniciar la cueca chilena los cantores tradicionales entonan un preludio vocal que se denomina *daira* o *rueda*, al que sigue un preludio instrumental preparatorio a la danza misma. Cada uno de los cuatro cantores de la cueca entra según un turno establecido y, en rueda de cantores, también hay un turno para cada grupo, lo que sin duda representa una interesante conexión con esta forma.

Muwassaha

En los estudios más antiguos sobre la poesía andalusí, *muwassaha* y *zéjel* eran casi una misma forma, “tan semejantes entre sí, dice Schack, que no hallo modo de distinguirlas bien” (Schack 1945, 356), pero Juan Valera, el traductor de Schack, no queda conforme con la explicación y agrega en una nota que no cree que sean dos géneros aparte (Ibid.). Los orígenes de la *muwassaha* se han atribuido a la invención, en el siglo x (ix según Schack), de un poeta ciego, Muhammad o Mucáddam ben Muáfa (†ca. 912), de Cabra en la región de Córdoba (Schack 1945, 312; Ribera 1922, 63; Nykl 1933, 385; Menéndez 1941, 19 y 1980, 419; Sánchez-Albornoz 1974, 56-63; Crespi 1982, 329; Arié 1982, 396; Burckhardt 1982, 106). Al parecer la calidad de ciego —sin menoscabar la creatividad que puedan tener algunos de ellos— otorga cierto grado de garantía para atribuir autorías. Famosos fueron también el Ciego de Tudela, Abucháfar Ahmed ben Horaira (†1140), y su lazarillo, el “Bastón del Ciego”, Albucácim Elhadramí, como autores de *muwassahas* y *zéjeles* (Ribera 1922, 68). Gran parte de las *liras* populares impresas con versos de ciegos, en tiempos recientes, han servido para construir las teorías en boga sobre la cueca chilena, que difieren sustancialmente de la que estamos proponiendo.

Hay autores que sostienen que la *muwassaha* está escrita en árabe clásico (Vernet 1978, 286; Arié 1982, 396) y también en hebreo o, al menos, que “parece haber sido un género que nació, por evolución, de la poesía árabe

clásica" (Nykl 1933, 387). Otros, en cambio, como Derek Latham, siguiendo a Alan Jones y en abierta controversia en contra de lo propuesto por el español Emilio García Gómez, dice que "la *muwassah* andaluza no es poesía clásica, y ... nunca ha sido considerada como tal por ninguna autoridad árabe" (Latham 1982, 66). Sin embargo, Latham concuerda con otros autores en que la *muwassah* es un género poético para ser cantado e intuye que la relación entre palabra y música es algo de la mayor importancia. Con esto avanza, sin percatarse de ello, un paso, recurriendo a un alambicado sistema de tabulación para desentrañar los que él mismo considera como "enigmas métricos" de la *muwassah*, hacia la clave para entender el sistema tradicional que abordaremos en la tercera parte de este trabajo.

Según una descripción estandarizada, "el *muwassah* estaba formado por un dístico introductorio de dos versos que rimaban entre sí y que enunciaba el tema general de la composición; le seguían luego dos estrofas de cuatro versos cada una; los tres primeros rimaban entre sí, mientras que el cuarto rimaba necesariamente con los dos versos del dístico. El esquema de estos versos era el siguiente: *a-a*; *b-b-b-a*; *c-c-c-a*; etc. Se admitían otras formas estróficas. Una estrofa final llamada *jarya* y en la que se entremezclaba árabe y romance, representa un ejemplo único de fusión de dos civilizaciones y una combinación de dos líricas ... Se han conservado numerosos textos de la época de las taifas con *jaryas* romances ... Añadamos además que, temáticamente, el *muwassah* incluye numerosos poemas de amor y algunos panegíricos" (Arié 1982, 396). Suponiendo versos octosílabos, lo anterior sería en esquema:

dístico

----- a
----- a

estrofa 1

----- b
----- b
----- b
----- a

estrofa 2

----- c
----- c
----- c
----- a

jarcha

Rubén Navarrete ofrece un interesante panorama de la evolución de la *muwassah*. La *casida*, dice, es "un género literario, un gran poema, escrito en árabe clásico, de carácter monorrimo, es decir, de una sola rima al final de sus miembros; dieciséis moldes o metros sostienen los eruditos árabes que eran los modelos o padrones sobre los cuales se construía la 'Casida' y sus temas tenían cierta monotonía que pudiera considerarse semejante a la monotonía de su rima. Temas en que se cantaba al desierto, a las huellas de la amada en la arena,

al camello y al caballo, únicos medios de movilización en las ardientes arenas del desierto ... El ambiente beduino campeaba por doquier en los temas de la 'Casida'..." (Navarrete 1978, 20). Cuando los árabes conquistaron el imperio persa habría nacido un nuevo tipo de poesía de carácter estrófico, la *musammata*, un tipo de poesía con "variedad de temas, ora se cantaba al vino, ora al amor, ora a las mujeres o a chicos con cara de mozas, ora se hacían panegíricos requiebros a personajes importantes como emires, sultanes, etc." (Ibid.). Sin embargo, los árabes preferían las casidas de ambiente beduino y la *musammata* pasa al olvido, pero "la *musammata* pasa entonces a Occidente con los conquistadores árabes y allí, en España, en contacto con el genio español, con los andaluces de carácter alegre, toma nuevo auge y como por obra de magia da nacimiento, en boca de cantores populares árabes, venidos de Oriente o que vivían en España, a un nuevo género de poesía también estrófica, con una variedad de temas, en que las imágenes amorosas, los paisajes idílicos, las noches de luna, los mozos que parecen mozas, las alabanzas al vino, los requiebros y los talles de palmeras de las mujeres, que se cimbran a un ritmo alegre, sensual y dulce, y que tiene un poder de evocación extraordinario en otros géneros, que nada tienen que ver con las *muwassahas*, que es el nuevo género a que da nacimiento la *musammata* en España" (Ibid., 20-21).

La estructura de la *muwassaha* se caracteriza por ser bilingüe: árabe y hebreo, al menos entre las que han llegado hasta nosotros. Las hay de dos tipos: con Preludio (dístico o pareado o varios versos), denominada Tamm, y sin Preludio, Calva o Aqra. El número de estrofas, sin contar con el Preludio, era generalmente de cinco, la última de las cuales o "estrofa de transición", es la que lleva la jarcha. (Hay una *muwassaha* con seis estrofas, la última lleva la jarcha). Cada estrofa tiene una Mudanza, Gusn o rama, y una Vuelta, Qufl o candado. En la última estrofa la Mudanza es seguida por una Jarcha, Salida, Finida o Commiata. La Mudanza y la Vuelta estaban en árabe clásico y la Jarcha en romance o latín vulgar (Ibid.). En un esquema esto sería:

(Preludio)	Dístico o varios versos	Tamm)
Estrofa 1	Mudanza (árabe) Vuelta	Gusn o rama Qufl o candado
Estrofa 2	Mudanza Vuelta	
Estrofa 3	Mudanza Vuelta	
Estrofa 4	Mudanza Vuelta	
Estrofa 5	Mudanza Jarcha	Salida, finida o tornada
	(romance)	

Jarcha

En 1948 se "descubrió" la existencia de la jarcha dentro de la lírica arábigo-

andaluza, como la evidencia de una forma poética premusulmana, es decir, como prueba de que la lírica hispano-cristiana antecedió a la épica española. Este descubrimiento, atribuido a transcripciones de textos de muwassahas hechas por el hebraísta inglés Samuel M. Stern y, luego, a la traducción de García Gómez de un pasaje de Al-Tifasi, abre un nuevo capítulo en la explicación académica sobre la música culta andalusí. Sánchez-Albornoz considera que “está hoy comprobada la perduración de lo premuslim en la música y en la poesía. Un pasaje de Al-Tifasi, no hace mucho traducido por García Gómez, nos ha descubierto la coexistencia sin contaminación, durante mucho tiempo, en la España musulmana, de las canciones de los cristianos y de las primitivas de los camelleros beduinos, luego transformadas [sic] en los medios cortesanos de Al-Andalus por el impacto que en ellos produjo Ziryab, “El pájaro negro”. El testimonio es terminante”, concluye (Sánchez-Albornoz 1974, 56). Sin embargo, no todos concuerdan en su origen, especialmente debido a lo críptico del lenguaje utilizado. “La dificultad básica del descifre de la jarcha, dice Vernet, radica en que ésta se encuentra escrita en un alfabeto semítico (árabe, hebreo) que desconoce las vocales que tan necesarias son para expresarse en una lengua románica. En consecuencia se presentan como simples series de consonantes teniendo que suplir el lector, mediante sus conocimientos filológicos y su mayor o menor habilidad en resolver crucigramas, las letras que faltan” (Vernet 1978, 305 nota 92). Con esta aseveración, Vernet reconoce su incompetencia para entender cabalmente la estructura de esta forma.

El descubrimiento de que las jarchas serían formas líricas premusulmanas y, por lo tanto, que la lírica antecede a la épica en el panorama literario español, fue considerado como “sensacional” por los estudiosos. “Los grandes romanistas Menéndez Pidal y Dámaso Alonso echaron al vuelo las campanas ante la aparición de una temprana lírica romance peninsular. Y los arabistas hispanos exultaron ante la comprobación que obtenía la teoría del viejo maestro [Julián Ribera] sobre la influencia ejercida en la lírica hispano-árabe por una lírica hispano-cristiana ... El estudio de la lírica hispano-árabe provocado por el descubrimiento de las jarchas ha permitido además comprobar que, como la lengua y la música de los hispanos anteislámicos habían influido en la lengua y en la música de sus dominadores, así también la lírica de aquellos influyó en la de los conquistadores orientales. Si a comienzos del siglo x había contribuido al nacimiento de la *muwassaha*, la presión sobre ésta de la lírica árabe clásica determinó la absorción por ella de la vieja estrofa y el triunfo de las jarchas arábicas. Y la presión de lo popular dio origen a la simplificación de la *muwassaha* en el *zéjel*, estrofa en lengua vulgar que iba a alcanzar gran boga en Al-Andalus y también en Oriente, e incluso en la España cristiana y en la Europa occidental” (Sánchez-Albornoz 1974, 56-63).

Recientemente, el español Rodrigo de Zayas señala que la jarcha (*kharjât*) establece “de una vez para siempre la existencia de un género poético lírico, de forma estrófica y en lengua aljamiada —es decir, lengua romance hablada por los musulmanes andaluces— antes de la aparición de los primeros trovadores” (De Zayas 1989, 40).

Navarrete, por su parte, reitera que "la jarcha es española y que debió ser una composición más extensa, de índole popular, que fue, además, preexistente o cuando menos coexistente con la muwassaha. Que los autores árabes tomaron estas composiciones y restos de ellas las incorporaron a sus poemas que la posteridad ha conocido como las muwassahas, de carácter bilingüe" (Navarrete 1978, 18). Finalmente, García Gómez establece cinco reglas básicas que deben cumplir las jarchas: '1a. La *jarcha* ha de ser sorprendente y electrizante. 2a. Ha de ser en estilo directo, o sea, puesta en boca de alguien. 3a. Ha de estar por lo común en lengua vulgar árabe, en argot o en lengua vulgar romance, pues estará en árabe clásico en casos contados y tratándose de poemas panegíricos. 4a. Como la *jarcha* es la esencia de la *muwassaha*, debe componerse antes que ésta, y ésta se ajustará luego a ella como a un pie forzado. 5a. Si el poeta no es capaz de componer una buena *jarcha*, será mejor que tome una ajena (Cit. en HGEA IV 1984, 366). De ahí que la jarcha, el qufl final de la muwassaha, sea, según Ibn Sana l-Mulk 'el aroma de la muwassaha y su sal y su azúcar y su almizcle y su ámbar gris' (Cit. en Nykl 1933, 388).

Zéjel

Sobre el zéjel se ha escrito bastante, especialmente porque 335 de las 402 Cantigas de Alfonso X El Sabio están escritas en esta forma, que se ha proyectado posteriormente en el villancico. Emilio García Gómez encontró en la Enciclopedia de Tifasi un pasaje donde se lee: 'El canto de las gentes de al-Andalus era en lo antiguo, o bien *por el estilo de los cristianos*, o bien por el estilo de los camelleros árabes, sin que tuvieran normas sobre las cuales basarse hasta el establecimiento de la dinastía omeya ... Más tarde surgió Ibn Bayya [Avempance], el máximo imam, que tras de encerrarse a trabajar por algunos años con esclavas diestras, depuró el *istihial* y el '*amal* mezclando el canto de los cristianos con el canto de Oriente. El mismo (Ibn Bayya) inventó el *estilo de los zéjeles en al-Andalus* y a este estilo se inclinó el gusto de los andaluces, quienes rechazaron los demás' (Cit. en Bernet 1978, 288). Por lo tanto, se concluye que "... el zéjel fue inventado en España, tal vez en Zaragoza, por el filósofo y músico Avempance" (Ibid.).

En este párrafo queda claramente demostrado cómo, a partir de formas tradicionales, se han inventado otras formas cultas que son aquellas que se perpetúan en los manuscritos oficiales. El mismo Ibn Quzmán (ca. 1086-1160), poeta cordobés del siglo XII y autor de bellos zéjeles que le merecieron el título de "príncipe de los zéjeleros", fue un poeta culto al servicio de la corte, "buen conocedor del romance que se hablaba corrientemente en Andalucía. En sus composiciones poéticas [en árabe coloquial, recogidas en un Cancionero que ha pasado a ser una obra capital de la literatura hispanomusulmana] hay numerosas palabras o frases cortas en romance, mientras que en algunos de los poemas dirigidos a los dignatarios almorávides aparecen palabras en beréber" (Arié 1982, 398). Sus temas son de preferencia sobre el vino, el dinero y los placeres sensuales.

La estructura del zéjel, similar a la de la muwassaha, consta de "un díptico o

estribillo, variable (con rima *aa* o *ab*) y a manera de preludio cantado por el coro, más cuatro versos a cargo del solista, se llaman *mudanza*, en tanto que el cuarto o *de vuelta* rima con el estribillo, sirviendo así de señal al coro, que repite el dístico. El esquema es, pues: *aa* (o *ab*), *bba*, *ccca*, etc. Se daban, no obstante, otras formas estróficas" (HGEA IV 1984, 366). En esquema, y suponiendo octosílabos, sería:

Estribillo (Preludio)	----- a	Coro
	----- a (b)	
Mudanza	----- b	Solista
	----- b	
	----- b	
Vuelta	----- a	
Estribillo	----- a	Coro
	----- a (b)	
Mudanza	----- c	Solista
	----- c	
	----- c	
Vuelta	----- a	
Estribillo	----- a	Coro
	----- a (b)	

Un ejemplo de cómo se han construido teorías en torno a estas formas, que parten de premisas falsas y llegan a suposiciones perturbadoras, es el siguiente trozo de F. Corriente publicado en 1982 en el *Journal of Arabic Literature*, donde sostiene que el nativo es indiferente a la distinción entre acentos o sílabas largas y cortas. Se refiere a "los metros del *zajal* como una adaptación del 'arud árabe clásico ... donde algunas sílabas largas de los diferentes pies que configuraban cada línea eran marcados con acentos, mientras que las otras permanecían sin acentuar, no importando su cantidad teórica, lo cual no traía consecuencias en los oídos nativos, afinados fonémicamente para percibir sólo ritmos regulares. Esta transposición habría permitido percibir a los andaluces la medida rítmica del verso clásico árabe y apreciar estéticamente su equilibrio acústico. Al mismo tiempo, sin embargo, debe haber tentado a algunos poetas de mente más liberal, a abandonar los requerimientos de la vieja prosodia en aquellas sílabas neutrales, donde no distinguían diferencia alguna en sus oídos, fueran ellas teóricamente largas o cortas, ya que eran percibidas como simplemente inacentuadas" (Corriente 1982, 76. Subrayado mío).

Recientemente, Antelo Iglesias ha propuesto con autoridad el itinerario del zéjel, que "se propagó por el mundo latino-occidental a raíz de las expediciones francesas a España (Barbastro, 1064), cuando Guillermo VIII de Aquitania —padre del trovador— se llevó al Limousin y al Poitou numerosas esclavas moras para amenizar sus veladas con la poesía y música de al-Andalus. Su hijo también estuvo en Aragón y en Tierra Santa, como cruzado: es seguro que los temas líricos, junto con la métrica, hispano-árabes penetraron así en las

Cortes del Languedoc y Provenza. De las 11 canciones de Guillermo IX que se han preservado, seis ostentan una forma zejelesca, la cual adoptan más trovadores, como Cercamón y Marcabré; a su vez, los rondeles, cuando la poesía cortés abandonaba tal patrón, difúndelo entre el pueblo, ya en Francia, ya en Italia. Las canciones sacras de los autores franciscanos lo extienden (por ejemplo, Jacopone da Todi), y su boga continúa hasta fines del siglo xv, como lo prueban los cantos carnalescos de la Florencia medicea. En la península Ibérica se mantiene el zéjel, debido al carácter popularista o tradicional de su poesía (*Cantigas* de Alfonso X, *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, Alfonso Álvarez de Villasandino, Juan del Encina...). El teatro nacional de la Edad de Oro hace también uso de la misma forma estrófica: Lope de Vega ofrece, en sus pasajes líricos, bellísimas composiciones ... En suma, finaliza, la canción románica andalusí preside el nacimiento de la *muwassaha* y el zéjel; éste y otras composiciones, el de la lírica provenzal" (HGEA IV 1984, 368).

3. CANTO A LA RUEDA

De los capítulos anteriores se desprende claramente que en América se preservan, por tradición oral, formas culturales de rancia estirpe. Por esta razón, nos referiremos en forma muy sintética —puesto que ya lo hemos hecho con anterioridad (Ver Claro-Valdés 1983 y 1984)— a los fundamentos que configuran la cueca chilena o canto a la rueda, una superviviente arábigo-andaluza en América, cuya estructura imita las leyes cosmológicas del universo.

Música de las esferas

Las relaciones de movimientos de los siete planetas de la antigüedad configuran una verdadera escala musical que, por su armonía matemática llevó a teóricos y filósofos a pensar que habría una música de las esferas celestes, inaudible para los seres humanos por la gran distancia a que se originaba. "El mismo Pitágoras, dice Fludd, afirma que esta disciplina [de la música] no fue inventada por los hombres, sino por el Creador del mundo, quien hizo que los orbes celestes giraran con intervalos y movimientos en una cierta armonía" (Fludd 1979, 32). Para Ikhwan al-Safa está claro 'que el movimiento de las esferas y estrellas son notas (*naghamat*) y melodías (*alhan*)' (Cit. en Farmer 1929, 197), y en nuestro siglo Farmer considera que "casi todo lo existente en la tierra fue 'influenciado' por algo celestial. Las siete notas de la escala corresponden a los planetas. Los doce signos del zodiaco eran asociados con las cuatro clavijas, los cuatro trastes y las cuatro cuerdas del 'ud. Las cuatro cuerdas eran relacionadas con los cuatro elementos, los vientos, las estaciones, los humores, las facultades mentales, colores, perfumes, los cuartos del zodiaco, la luna y el mundo" (*Ibid.* 110).

La verdadera música de las esferas audible a los oídos humanos es aquella que imita las relaciones cosmológicas de la naturaleza como obra perfecta del Creador, y las reproduce en función de la poesía puesta en música con acompañamiento de instrumentos y danza. La rueda, que es la forma de las esferas

celestes y de sus circunvoluciones alrededor del sol, constituye el símbolo de la perfección de la naturaleza, divisible en tres, y es, por lo tanto, lo que debe ser imitado en la obra de arte; el cuadrado, el triángulo y la pirámide, en cambio, son productos del intelecto humano, de la regla y el compás. La regla y la rueda representan, a su vez, los números uno y cero respectivamente, los progenitores de toda una relación matemática que preside la estructura de la obra de arte. Ella está regida por la tabla del número ocho que, en sí mismo, lleva la fuerza cósmica de las dos ruedas que la componen.

Compás de 6×8

El compás de 6 por 8 (Ver Claro-Valdés 1983, 74-84) es una medida poético-matemática que sigue las relaciones armónicas de los movimientos planetarios, basada en la aplicación de la tabla del 8 al desarrollo de las sílabas de la poesía con los sonidos del canto.

El 8 es un número clave en esta forma, que ha sido descubierto por el hombre a partir de la observación de la naturaleza, del cosmos y del propio cuerpo humano. Está compuesto por dos ruedas unidas, así como ellas existen en las esferas celestiales, en nuestros dos ojos, o en la guitarra que actualmente acompaña el canto. El verso octosílabo, asimismo, es el más musical de todas las métricas, al que siguen en musicalidad los versos de 5, 6 y 7 sílabas que, junto con el de ocho constituyen el centro de la tabla de multiplicar del 8. Esta tabla, además, que se repite dos veces en el transcurso del desarrollo musical de la cueca, es decir, 8 por 12, 96 por 2, 192 sonidos-sílabas en total, da la medida inmutable en toda cueca que haya sido desarrollada en forma correcta.

El número 6, por su parte, que se encuentra igualmente en nuestro cuerpo en las 6 medias lunas de cejas y párpados, al ser multiplicado por el 8, 48, marca la medida de 6 versos octosílabos que forman los dos pilares métricos sobre los que se asientan la copla y la siguiiya al ser desarrollados por el canto. El 6 implica, además, la suma de la medida de ambas ruedas del 8, puesto que cada rueda es divisible en tres partes iguales, que coinciden con los vértices de un triángulo equilátero o de una pirámide, y el producto del 6 por el 8 nos indica exactamente las dos mitades en que se divide cada estrofa de la cueca desarrollada según la tabla del 8: copla y siguiiya con remate.

La cueca consta de una copla de cuatro versos octosílabos con rima generalmente asonante en los versos pares, y una siguiiya de siete versos que alternan entre 7 y 5 sílabas, donde el cuarto verso se repite y se alarga en dos sílabas para quedar como una estrofa de ocho versos. Esta poesía de dos estrofas se desarrolla por medio del canto de cuatro cantores en cuatro partes o pies desiguales en su longitud, los que coinciden en las evoluciones coreográficas, que describen a su vez cuatro círculos o ruedas, una por cada pie. El primer pie —que en longitud es igual a los otros tres pies juntos y constituye, por lo tanto, la mitad de la cueca— está formado por la copla, que desarrolla el total de la tabla del 8, dividida en dos mitades de 48 sonidos-sílabas, 96 en total. El segundo pie corresponde a la primera mitad de la siguiiya. El tercero está formado por la segunda parte de la siguiiya, también conocida como “copla de siguiiya” por

quedar formada por cuatro versos octosílabos con rima consonante en los versos pares. En la copla de siguiiriya se encuentran generalmente refranes del habla popular. El cuarto pie está constituido por dos versos de 7 y 5 sílabas ya sea extraídos de la siguiiriya o nuevos que, como un comentario final al tema de la estrofas anteriores, sirve de remate o cerrojo, como en la jarcha andaluza. Estos tres pies finales también desarrollan la tabla del ocho, con otros 96 sonidos-sílabas, divididos en 48 y 48 (32+16) sonidos, respectivamente:

Los sonidos-sílabas se refieren a un sonido musical cantado que cuenta por cada sílaba poética al desarrollar la poesía de la cueca por el canto. Puede haber un solo sonido por sílabas, varias sílabas que cuentan por un solo sonido —como en los gritos melismáticos— o sílabas que se alargan tantos sonidos como métricamente sea necesario.

Desarrollo de la cueca

Para desarrollar la poesía, la cueca se canta siguiendo la cultura matemática del compás de 6 por 8. Las voces deben ser impostadas según la tradición árabe del canto gritado, como enseñaba Ziryab a sus discípulos, con las mandíbulas separadas y la boca entreabierta (Descripción en Ribera 1922, 56), o como describía Ibn Jaldun, en sus *Muqaddima*, que los guerreros iban a la batalla, precedidos de un poeta que “cantaba de modo capaz de hacer temblar las montañas y buscar la muerte a aquellos que jamás lo habían pensado” (Vernet 1978, 275).

La impostación del cantor tradicional se adquiere luego de años de entrenamiento. El ex matarife Fernando González Marabolí aprendió de su padre este mismo tipo de impostación. “Con el cuello tieso, dice, la garganta hinchada, dura o enanchada, y las mandíbulas lo más abiertas posible. Se acumula el aire en el diafragma, y con la boca semicerrada, sin juntar jamás los labios, se lleva el compás y realiza pesados ejercicios de impostación. La voz gritada, continúa, como si se cantara para sordos, es la única que se presta para hacer bien las melodías de la cueca, porque al hacer cuentas que no es canto sino que a uno le pasa y siente lo que dicen los versos, entonces, poniendo la cara fiera y arrugando el entrecejo, como fingiendo que ya va a largar el llanto, logra sacar la voz lamento, quebrando el sonoro, brota y refleja el alma viva, porque el cerebro llena los gritos de sentimiento, donde resaltan la viveza, la garra y la exactitud, porque están en tensión todas las facultades del espíritu y se busca la naturalidad no sólo en cada palabra, sino que en cada sílaba. Con la práctica y el tiempo, sigue diciendo, se adquiere tal dominio de la voz que ya cantar de otra manera sería un sacrificio. Los gritos salen gorgoreados, y la voz se convierte en sentimiento y en baile al cantar, porque el inconsciente que duerme en el hombre despierta y se vuelve consciente. Entonces, el ensayo se convierte en escuela y en arte” (González 1976-1989, Vol. 1, 16). También Ziryab dividía el currículum de sus alumnos en tres partes: en la primera enseñaba el ritmo, metro y texto de una canción con el acompañamiento de un instrumento musical. Luego se estudiaba la melodía en su estado simple. Finalmente se

introducían las “glosas” (*za’ida*), que son los “agregados y añadidos” que define González, constituidos por las muletillas, gritos o melismas de la cueca, que son las ruedas, alas y estribos que hacen “caminar” el desarrollo de la poesía por medio de la música. Este método todavía se utiliza en nuestros días.

La verdadera forma de cantar la cueca y única posible para desarrollar musicalmente la poesía conforme al compás de 6×8 , es por medio de cuatro cantores que posean la cualidad de voz del canto gritado y melismático. De los cuatro cantores solamente tres cantan los tres primeros pies, haciendo uno de primera, otro de segunda y el otro de tercera voz, papeles que van cambiando en cada pie, donde el que hace de primera voz le entrega, por la derecha, al que hará de primera en el pie siguiente, de acuerdo al turno (*nuba*) que determine. El que hace de primera voz canta con voz de cabeza, gritada; el segundo, con voz de pecho, y el tercero con voz de vientre, dando así tonalidades diferentes a cada una de las tres voces. El cuarto cantor es el más importante, porque es el que aviva la cueca, tiene la voz más potente y vela porque se cumpla con exactitud matemática el compás de 6×8 . Es el que da los gritos melismáticos, de completación de sonidos-sílabas, el que da las indicaciones de las vueltas, y el que remata la cueca cantando el cuarto pie o cerrojo en primera voz. En cierto modo, es el director del conjunto de cantores e instrumentistas al más puro estilo de la zambra andaluza (Ver Ribera 1922, 76), y un elemento clave en la preservación de esta forma por tradición oral.

En una entrevista, González Marabolí relacionó las voces y tipos de imposición con la astronomía: “la primera voz, decía, es el planeta Tierra. Ud. grita con toda la fuerza dentro del planeta en que está. Después viene el planeta Venus, que está más acá y más abajo [señalando el pecho], entonces la voz llega con retraso donde se está cantando y más débil. Y después la de bajo vientre que viene a ser el planeta Mercurio. Y el planeta que grita más fuerte, y después grita el remate abajo, es el planeta Marte, que está más elevado” (21-x-1985).

Las cuatro voces no cantan todas al mismo tiempo, sino que van entrando sucesivamente cada tres sonidos-sílabas, ofreciendo así, dentro de una misma forma, las más importantes métricas de la lírica española, desde el romance al alejandrino.

Hay diferentes tipos de cuecas según su función, si bien todas ellas obedecen al mismo patrón común del 6 por 8. Entre ellas, las de fondas, que son las más tradicionales y que provienen de la zambra morisca, y aquellas que se cantan en ruedas de cantores, que no se bailan y que tienen como función primordial la de transmitir oralmente la tradición.

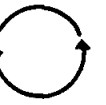
Antes de iniciar el canto de una cueca se entona lo que González denomina la “música de 16 metros” o *daira*, que consiste en el tarareo de las dos melodías de 8 sonidos cada una sobre las que se cantará la cueca, A y B, antecedente y consecuente, como una síntesis anticipada del doble desarrollo de la tabla del 8, los mismos 16 metros sobre los cuales los eruditos árabes sostienen que se construía la casida (Navarrete 1978, 20). Esquemáticamente, la cueca se desarrolla conforme el siguiente cuadro, que muestra sólo un tipo de estructura de “agregados y añadidos”, la que se ejemplifica a continuación:

CANTO A LA RUEDA
(Estructura)

Música de 16 metros (*Daira*)

8 + 8 (A + B)

Preludio Instrumental

Voz Pie	Estrofa	Melodía	Verso y agregados	Son-Síl.	Coreografía	
1a+ I 4a	Copla	1.A	Verso llave*	6 + 8 + 2 = 16		
		2.B		6 + 8 + 2 = 16		
		3.B	repetición 2º verso	6 + 8 + 2 = 16		48
				24		
		4.A		6 + 8 + 2 = 16		
		5.B		6 + 8 + 2 = 16		
	6.B	Vuelta a empezar (Verso 1, melodía B)	6 + 8 + 2 = 16	48		
			24	96		
2a II (1a)	Sigui- riya	7.A		1 + 7 + 3 + 5 = 16		
		8.B		7 + 1 + 3 + 5 = 16		
		9.B	Vuelta a empezar (Versos 1 y 2, melodía B)	7 + 1 + 3 + 5 = 16		48
3a III (1a)	Copla de sigui- riya	10.A	Verso huacho (4º repetido + 2 sílabas:	1 + [7] + 3 + 5 = 16		
		11.B	"sí" o "ay sí")	7 + 1 + 3 + 5 = 16		32
4 a IV (1a)	Remate final	12.A	Cerrojo (Melodía A)	1 + 7 + 3 + 5 = 16	16	
					96	

*Incluye el verso de 8 sílabas y los "agregados o añadidos", que pueden ser gritos, muletillas, alas y estribos, que agregan otros 8 sonidos-sílabas en diferentes agrupaciones según el tipo de cueca y según la estructura del verso llave que indica cómo se desarrollarán los que siguen.

CUECA CUANDO ME ESTARAN CANTANDO, DESARROLLADA
CON "AGREGADOS Y AÑADIDOS"

COPLA

I	1 A	Caramba cuándo me cuándo me estarán cantan(do)***	16	
	2 B	Caramba con arpa con arpa guitarra y piano**	16	
	2 B	Caramba con arpa con arpa guitarra y piano**	16	48
	3 A	Caramba con una con una niña en parada**	16	
	4 B	Caramba con el pa con el pañuelo en la mano**	16	
	1 B	Caramba cuándo me cuándo me estarán cantando**	16	48
				96

SIGUIRIYA

II	1-2 A	Ay cuando el piano tocaba caramba la Julia Díaz	16	
	3-4 B	Le acompaña al pandero ay caramba la Flor María	16	
	1-2 B	Cuando el piano tocaba ay caramba la Julia Díaz	16	48
III	5-6 A	Ay la Flor María, sí caramba dijo la Blanca	16	
	7-8 B	Vamo'a tomar en coche ay caramba p'a las Barrancas	16	32

REMATE

IV	1-2 A	Ay Vamos a remoler, caramba dijo la Ester	16	16
				96

*Gritos de completación de sílabas.

En la descripción del canto a la rueda hemos omitido numerosos aspectos en virtud del espacio y porque han sido explicados en nuestros trabajos ya mencionados, como es, por ejemplo, el análisis de su temática y la descripción del desarrollo de la cueca que sintetizan los cuadros anteriores. Sólo agregaremos su relación matemática con los fenómenos astronómicos.

Hay científicos que han tratado de reducir a números las relaciones armónicas de los astros. Johann D. Titius, de Wittenberg, estableció en 1766 una ley numérica que, publicada como suya por Johann E. Bode, astrónomo de Berlín en 1772 y conocida como "ley de Bode" (TWBE 1982, II, 344), llevó a la fijación en unidades astronómicas casi exactas de las distancias reales de los planetas entonces conocidos y al descubrimiento del planeta Urano; sin embargo no tuvo validez para el descubrimiento posterior de Neptuno y Plutón. La secuencia de Titius.

0 - 3 - 6 - 12 - 24 - 48 - 96 - 192

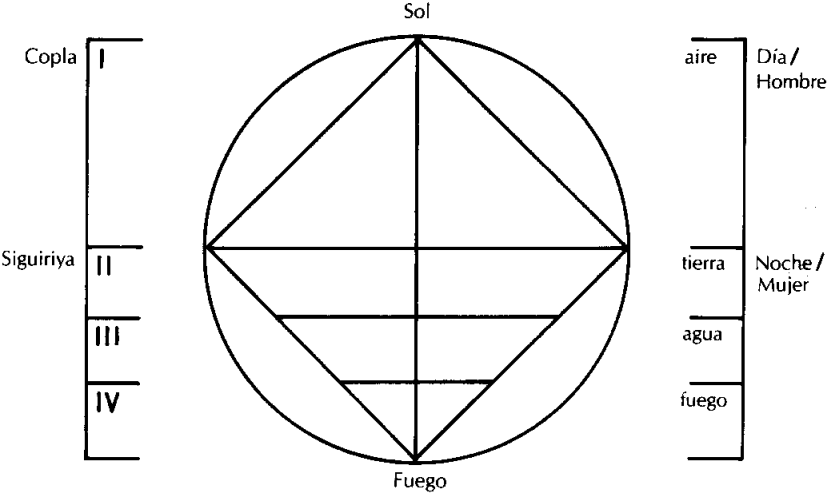
difiere de la serie numérica que da la cueca o canto a la rueda,

0 - 8 - 16 - 24 - 48 - 96 - 192

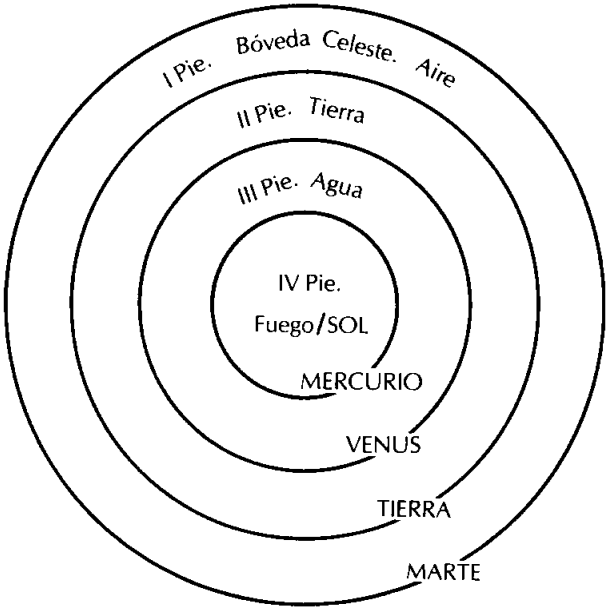
pues esta última está construida siguiendo las leyes de la tabla del 8, que rige el desarrollo de la poesía por medio de la música, lo que González Marabolí ha denominado el "compás de 6×8 ".

En la serie numérica de la cueca, que corrige la ley de Bode, el 0 corresponde al canto a la rueda, que evoca la armonía de las esferas; el 8 es el verso musical octosílabo; el 16 corresponde a la "música de 16 metros" o daira inicial; el 24 a la misma música con la repetición del segundo verso; el 48 al compás de 6×8 que representa la música desarrollada con agregados y añadidos; el 96 es la tabla del 8 completa; la suma de los factores anteriores da 192, dos veces la tabla del 8, cuyos numerales sumados entre sí, $1+9+2$, da nuevamente 12, que son los 12 versos musicales de 16 sonidos del canto a la rueda. Estas 12 frases musicales de dos versos octosílabos cada una corresponden a los 12 meses de un año completo que, como la rueda, es con "vuelta a empezar"; los 24 versos octosílabos corresponden a las 24 horas del día, al igual como el desarrollo de las dos tablas de multiplicar del 8 da 24 operaciones matemáticas. La primera mitad de la cueca, 12 versos, las 12 horas del día, corresponden a la copla, que se eleva, como el vértice de la pirámide, hacia el aire, hacia el sol. La segunda mitad, con los otros 12 versos, las horas de la noche, convergen hacia la tierra, pasando por los elementos tierra, agua y calor del fuego, con que finaliza la danza al consumarse la conquista de la mujer por el hombre, que caracteriza la coreografía, en correspondencia entre el calor del sol en el día y el calor del fuego en la noche.

En el cuadro siguiente se esquematiza esta relación entre el sol y los elementos terrestres, diseño que muchas veces vemos en nuestros populares volantines:



Asimismo el diseño siguiente tiene relación con las órbitas circulares de los planetas y aquellas que describen los bailarines en la danza de la cueca:



Relaciones

FIGURA 3

No podemos terminar este trabajo sin llamar la atención a la relación que existe entre el compás de 6 por 8 y lo que sucede, por ejemplo, con la decoración y

arquitectura islámicas (Ver Papadopoulos 1977), especialmente en lo que se refiere a estructuras relacionadas con los números 0, 6, 8, 12, 16 y 32.

Asimismo, hay una estrecha relación con algunos juegos de plena vigencia popular en Chile como el ajedrez, el dominó y la rayuela. También con juegos infantiles como el volantín, que ya hemos mencionado, y el luche, que bien podrían llamarse “juegos cosmológicos” o fórmulas rituales y espontáneas para mantener viva una cultura y una tradición de siglos:

El ajedrez tiene 32 casillas blancas y 32 negras, 16 piezas blancas (8+8) y 16 (8+8) negras, lo que sumado da 96.

1	2	3	4	5	6	7	8
28	1	2	3	4	5	6	9
27	20	1	2	3	4	7	10
26	19	12	1	2	5	8	11
25	18	11	3	4	6	9	12
24	17	10	9	8	7	10	13
23	16	15	14	13	12	11	14
22	21	20	19	18	17	16	15

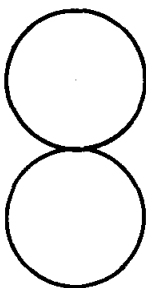
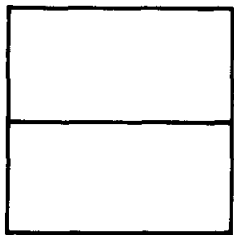
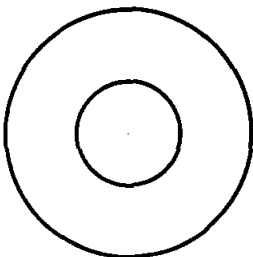
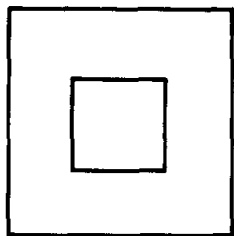
TABLERO DE AJEDREZ

El dominó tiene 28 cartas en forma de un 8 “cuadrado”, que se dividen en 7 grupos y cada grupo está dividido del uno al seis y repetido 8 veces cada uno: 48.

La rayuela consiste en un cajón cuadrado con una lienza al medio que forma el número 8 y se juega con dos tejos circulares que forman otro 8: 16.

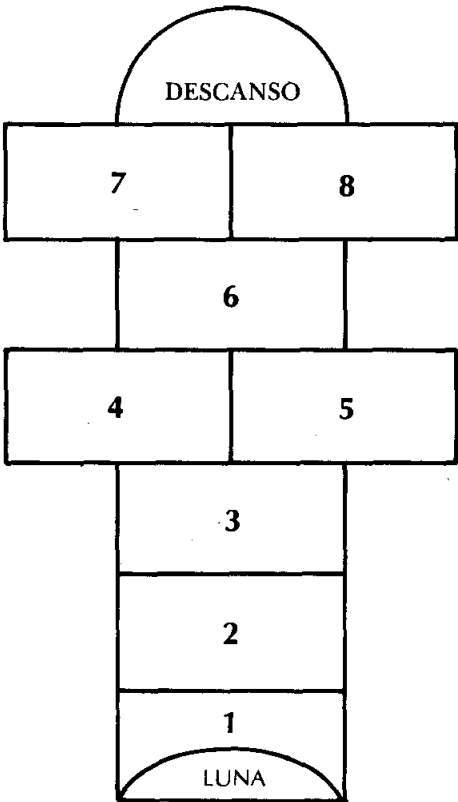
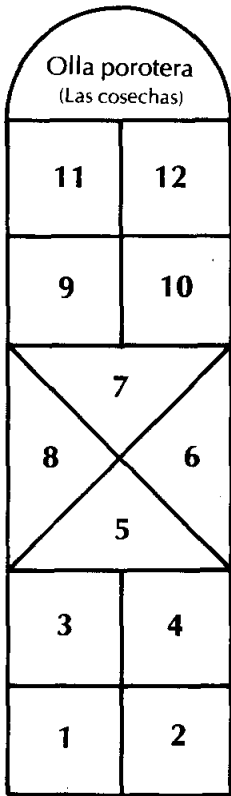
El luche puede darse en forma de 8 ó 12 cuadrados o en la forma de espiral hasta de 48 casillas.

Finalmente, hay otras formas musicales tradicionales de América, que pertenecen, como la cueca, a la cultura del compás de 6 por 8 y sobre las cuales se requiere una investigación similar. Ellas son: la tonada, la cumbia, la marinera —que no es otra que la cueca—, el tango, la canción y el valse.



8 cuadrado

8 redondo



4. Conclusiones

1. El conglomerado humano que pasó desde España al Nuevo Mundo trajo consigo un importante aporte cultural y artístico, que incluye el que la dinastía árabe de los Omeyas difundió a partir del siglo VIII. El paso de árabes andaluces y del pueblo español a América provocó un mestizaje que, por la vía paterna, ha preservado culturalmente especies poéticas y musicales arábigo-andaluzas en toda América, las que todavía se encuentran vigentes en zonas de mayor aislamiento, y muchas de las cuales ya no se conservan en sus lugares de origen.

2. Las formas ibéricas de poesía y música que han sido estudiadas, tales como la nuba, la muwassaha, el zéjel y la jarcha, son formas de poesía culta cuyos modelos originales, no bien comprendidos ni por los poetas cultos que las imitaron ni por los estudiosos que las han investigado, provienen de la cultura matemática cultivada por tradición oral.

3. Esta cultura oral, basada en el compás de 6 por 8, que imita el orden del universo, pasó a América con los españoles, se mantiene vigente, antecede a los 500 años del Descubrimiento, conecta a América con Oriente, y conserva en el Nuevo Mundo formas artísticas como el canto a la rueda, que, a pesar de deformaciones sistemáticas, se han preservado con la fidelidad y la persistencia de la tradición oral.

4. A través del estudio del canto a la rueda nos acercamos a la noción aristotélica de universalidad, que consiste en "el descubrimiento de una forma única diseminada y de la diseminación posible de una forma" (Vial 1987, 25).
LD.

Pontificia Universidad Católica
de Chile

5. BIBLIOGRAFIA

- Adams, Richard N. "La mestización cultural en Centroamérica", *Revista de Indias*, xxiv/95-96, julio-diciembre 1964, pp. 153-176.
- Alegría, Julio R. "La cueca urbana" (o cueca chilenera) [s/datos bibliográficos], pp. 125-135.
- Arié, Rachel. *España Musulmana* (Siglos VIII-XV), Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1982, 556 pp.
- Bencheikh, J.E. "Les musiciens et la poésie. Les écoles d'Ishaq al-Mawsili (m. 235 H.) et d'Ibrahim Ibn al-Mahdi (m. 224 H.)", *Arabica. Revue d'études arabes*; xxii/2, junio 1975, Leiden, pp. 114-152.
- Burckhardt, Titus. *La Civilización hispano-árabe* [4ª ed. original: 1970]. Madrid, Alianza Editorial, S.A. 1982, 285 pp.
- Castro, Américo. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona, Editorial Crítica, 1983, 675 pp.
- Castro, Américo. *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa, S.A., 1954, 678 pp.
- Chahuán, Eugenio. "Presencia Árabe en Chile", *Revista Chilena de Humanidades*, N° 4, 1983, pp. 33-45.
- Chiaramonte, José Carlos. "En torno a la recuperación demográfica y la depresión económica novohispanas durante el siglo XVII", *Historia Mexicana*, xxx/4, abril-junio 1981, pp. 561-604.
- Claro-Valdés, Samuel. *Oyendo a Chile*, Santiago, Editorial Andrés Bello. 1979, 139 pp.
- Claro-Valdés, Samuel. "La cueca chilena, un nuevo enfoque", *Anuario Musical*, xxxvii (1982), Barcelona, 1983, pp. 70-88.

- Claro-Valdés, Samuel. "Orígenes árabe-andaluces de la cueca chilena". (Conferencia), Santiago, 3-xii-1984, ms., 21 pp. En prensa en *Boletín del Instituto Chileno-Arabe de Cultura*, 1989.
- Claro-Valdés, Samuel. "La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural", *Bulletin The Brussels Museum of Musical Instruments*. ["Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique Latine du XVIème au XXème siècle"], Vol. xvi, 1986 [1988].
- Collaer, Paul. "La migration du style mélismatique oriental vers l'Occident", *Journal of the International Folk Music Council*, xvi, enero 1964, pp. 70-73.
- Corriente, F. "The metres of the *muwassah*, an Andalusian adaptation of 'arud', *Journal of Arabic Literature*, xiii, 1982, pp. 76-82.
- Crespi, Gabriele. *Los Arabes en Europa* [Introducción de Francesco Gabrieli, pp. 11-17], Madrid, Encuentro Ediciones, 1982, 353 pp.
- De Zayas, Rodrigo. "Vers une musicologie hispano-musulmane: problèmes et réalités", *Cahiers d'Etudes Romanes*, 14, 1989, pp. 33-54.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Los judeoconversos en España y América*, Madrid, Ediciones Istmo, 1978, 224 pp.
- Dozy, Reinhart. *Historia de los Musulmanes Españoles, hasta la conquista de Andalucía por los almorávides (711-1110)*, 2 tomos, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1877-1878.
- Encinas, Diego de. *Cedulario Indiano* [Reproducción facsímil de la edición única de 1596], Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1945, 14+462 pp.
- Esteva Fábregat, Claudio. "El mestizaje en Iberoamérica", *Revista de Indias*, xxiv/95-96, julio-diciembre 1964, pp. 279-354.
- Farmer, Henry George. *A history of Arabian music to the XIIIth century*, London, Luzac & Co., 1929, xv+264 pp.
- Fludd, Robert (1547-1637). *Escritos sobre Música*. Edición preparada por Luis Robledo, Madrid, Editora Nacional, 1979, 236 pp.
- García de Cortázar, José Angel. *La época medieval* [Historia de España Alfagnara, Vol. II], Madrid, Alianza Editorial Alfagnara, 2ª ed., 1974, 570 pp.
- Garrido Aranda, Antonio. "El morisco y la Inquisición Novohispana (Actitudes antiislámicas en la sociedad colonial)", *Andalucía y América en el siglo xvi*. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1982) [Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, ccxcii], Sevilla, 1983, pp. 501-533.
- Gil-Bermejo García, Juana. "Pasajeros a Indias", *Anuario de Estudios Americanos*, xxxi, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1974, pp. 323-384.
- González Marabolí, Fernando. Manuscritos, Santiago, 1976-1989, 3 Vols.
- Góngora, Mario. *Los grupos de conquistadores en Tierra Firme (1509-1530). Fisonomía Histórico-Social de un tipo de conquista*, Santiago, Universidad de Chile. Centro de Historia Colonial, 1962, 149 pp.
- Guevara Bazán, Rafael. "La inmigración musulmana a la América española en los primeros años de la colonización", *Boletín Histórico*, 10 [Fundación John Boulton], Caracas, Venezuela, enero de 1966, pp. 33-50.
- Historia General de España y América* [HGEA]. Tomo IV [*La España de los Cinco Reinos (1085-1369)*], Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1984, xlvii+805 pp.
- Historia General de España y América*. Tomo IX-1 [*América en el Siglo XVII. Los problemas generales*], Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1985, xlvii+596 pp.
- Historia General de España y América*. Tomo VII [*El Descubrimiento y la Fundación de los Reinos Ultramarinos Hasta fines del siglo xvi*], Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1982, xxxvi+847 pp.
- Huart, Clément. *Literatura árabe*, [Prólogo de Osvaldo A. Machado, "La Cultura Árabe y su Historia Literaria"]. Buenos Aires 1947, Editorial Arábigo-Argentina. "El Nilo", xvii+607pp.
- Konetzke, Richard. "El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población hispanoamericana durante la época colonial", *Revista de Indias*, vii/23, enero-marzo 1946, pp. 7-44, y vii/24, abril-junio 1946, pp. 215-237.
- Konetzke, Richard. "Las fuentes para la historia demográfica de Hispano-América durante la época colonial", *Anuario de Estudios Americanos* [Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla], v/1948, Sevilla, 1948, pp. 267-323.

- Latham, J. Derek. "New Light on the scansion of an old Andalusian *muwassah*", *Journal of Semitic Studies*. [University of Manchester], xxvii/1, primavera 1982, pp. 61-75.
- Lévi-Provençal, E. *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J.C.)*. *Instituciones y vida social e intelectual* [Historia de España, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, tomo v], Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1957, xxiv+838 pp.
- Lévi-Provençal, E. *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J.C.)* [Historia de España, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Tomo iv], Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1950, xlv+523 pp.
- Mac-Lean y Estenós, Roberto. *Presencia del indio en América*. México, Biblioteca de Ensayos Sociológicos. Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional, 1958, 275 pp.
- Machado, Osvaldo A. "La cultura árabe y su Historia Literaria", en Huart, *Literatura Árabe*, 1947.
- Mahdi, Salah el. *La Musique Arabe*, Paris, Alphonse Leduc, 1972, 100 pp.
- Mellafe, Rolando. *La esclavitud en Hispanoamérica*. Buenos Aires, Eudeba, 1964, 115 pp.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Orígenes del español. Estado lingüístico de la península ibérica hasta el siglo xi*. 9ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1980, xv+592 pp.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval*, 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1941, 209 pp.
- Mieli, Aldo. *Panorama General de Historia de la Ciencia. La época medieval. Mundo islámico y occidente cristiano*, 2ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, S.A., 1952, xviii+354 pp.
- Morandé, Pedro. *Cultura y Modernización en América Latina*. Santiago, Cuadernos del Instituto de Sociología. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984, 181 pp.
- Mörner, Magnus. "La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un informe del estado de la investigación", *Anuario de Estudios Americanos*, [Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sección de Historia de América de la Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas], xxxii, Sevilla, 1975, pp. 43-131.
- Mörner, Magnus. *La mezcla de razas en la historia de América Latina*. Buenos Aires, Paidós, [s.i.p.], (1969) [original: 1967].
- Navarrete Hidalgo, Rubén. "Las jarchas romances, historia y teoría", *Revista Maule UC*, Talca, 1978, pp. 16-26.
- Nykl, A.R. "La poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100", *Al-Andalus*. Revista de las escuelas de estudios árabes de Madrid y Granada, i/2, 1933, pp. 357-405.
- Papadopoulos, Alexandre, *El Islam y el arte musulmán*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977, 529 pp.
- Pérez-Bustamante, Ciriaco. "El mestizaje y su importancia", *Revista de Indias*, xxiv/95-96, julio-diciembre 1964, pp. xi-xv.
- Quiroga Clérigo, Manuel. "Selomo ibn Gabirol: poeta hebreo de Al-Andalus", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Revista mensual de Cultura Hispánica, 363, septiembre 1980, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamérica, 1980, pp. 658-661.
- Ribera, Julián. *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1922, 156+345 pp.
- Rosenblat, Angel. *El mestizaje y las castas coloniales*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1954, 188 pp.
- Sánchez, Luis Alberto. *Examen espectral de América Latina. Civilización y cultura. Esencia de la tradición. Ataque y defensa del mestizo*, 2ª ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1962, 240 pp.
- Sánchez-Albornoz, Claudio. *El islam de España y el Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1974, 224 pp.
- Sánchez-Albornoz, Nicolás. *La población de América latina. Desde los tiempos precolombinos al año 2000*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, [s.i.p.], 1977.
- Schack, Adolfo Federico. *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* [traducción: Juan Valera], Buenos Aires, Editorial Arábigo-Argentina "El Nilo", 1945 [ed. original: Munich, 1865], 589 pp.
- Shiloah, Amnon. *Caracteristiques de l'art vocal arabe au moyen-âge*, Tel Aviv, Israel Music Institute, 1963, 23 pp.
- Sicroff, Albert A. *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos xv y xvii*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1985, 377 pp.

- Stern, S.M. "Andalusian muwashshas in the musical repertoire of North Africa", *Actas. Primer Congreso de Estudios Arabes e Islámicos*, Córdoba 1962. Madrid, 1964, pp. 319-327.
- Talbot Rice, David. *Arte islámico*. México, Editorial Hermes, S.A., 1964, 286 pp.
- The World Book Encyclopedia* (TWBE). Chicago, World Book-Childcraft International, Inc., 1982.
- Vera, Francisco. *Los judíos españoles y su contribución a las ciencias exactas*. Buenos Aires, Librería y Editorial "El Ateneo", 1948, 251 pp.
- Vernet, Juan. *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, Editorial Ariel, 1978, 395 pp.
- Vial Larrain, Juan de Dios. *Una Ciencia del Ser*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987, 131 pp.
- Zavala, Silvio A. *Las instituciones jurídicas en la conquista de América*, 2ª ed., México, Editorial Porrúa, S.A., 1971, 621 pp.

Gabriela Mistral y la Creación Musical en Chile*

por
Rodrigo Torres Alvarado

*¿Cuál fue el ingrediente de su
siempre dolorosa poesía?
(Pablo Neruda)*

I. INTRODUCCIÓN

Las páginas que a continuación ofrecemos al lector se publican como homenaje a Gabriela Mistral, artista y chilena de voz universal, a cien años de su nacimiento¹.

Este artículo está basado en una investigación realizada hace algunos años y cuyo propósito germinal era buscar nuevas y relevantes aproximaciones a la historia de la música chilena de este siglo². En su desarrollo fue adquiriendo mayor importancia el fenómeno de la interrelación entre música y otros ámbitos de la creación artística. Se hizo evidente que en la creación musical chilena su relación con la poesía ha sido la más fecunda y permanente. Decidimos explorar y conocer con mayor profundidad esta unión, ya que ofrece un interesante y poco conocido enfoque acerca de las preferencias temáticas y poéticas de los compositores chilenos y de como éstas han evolucionado hasta el presente.

Nuestro trabajo de Tesis se circunscribió al estudio de la presencia en la creación musical de la extensa poesía de Gabriela Mistral y Pablo Neruda, quienes constituyen la fuente poética de mayor importancia en la música chilena. Ambos son poetas-ejes ligados por fuertes y profundas raíces a los compositores chilenos y sugieren algunas claves y referencias importantes para su estudio.

El objetivo de este artículo ha sido identificar y proporcionar una visión global —analítica e histórica— del conjunto de obras musicales basadas en la poesía de Gabriela Mistral³. Esto implicó dos tareas complementarias: la primera, determinar con precisión cuáles son los poemas de Gabriela Mistral musica-

*Agradezco a Luis Merino su valioso y permanente estímulo y a Pedro Pablo Zegers de la Biblioteca Nacional por facilitarnos el uso de sus archivos iconográficos.

¹En otras oportunidades esta Revista le ha rendido homenaje a la poetisa: Jorge Urrutia Blondel, "Gabriela Mistral y los músicos chilenos", 1/9 (enero, 1946), pp. 11-20 y "Gabriela Mistral y los músicos chilenos", xi/52 (abril-mayo, 1957), pp. 22-25.

²Dicha investigación se hizo con la ayuda de una beca del World University Service y la Academia de Humanismo Cristiano (1982-1983) y fue la base de mi Tesis de Musicología realizada con el profesor guía Luis Merino: *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la Música Chilena* (Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1983), 420 pp.

³Este artículo es una versión revisada del capítulo dedicado a Gabriela Mistral en mi Tesis de Grado, *op. cit.*, pp. 1-158.

lizados por los compositores chilenos; la segunda fue trazar un perfil general del grupo de obras musicales basadas en su poesía, determinando sus principales tendencias estilísticas y temáticas.

Aspectos metodológicos:

Los universos músico-poéticos

El estudio de la relación entre música y poesía sugiere dos perspectivas complementarias. Una centrada en el poeta y su obra; la otra estructurada sobre los compositores y sus obras musicales. En nuestra investigación se consideraron ambas dimensiones —poesía y música— enfocando como núcleo e hilo conductor el poeta y su obra, Gabriela Mistral en este caso. Se estableció así un planteamiento metodológico que partiendo del poeta y su obra llevó finalmente al grupo de compositores que en ella se basaron. En este punto se analizaron las obras, agrupándolas por géneros musicales. A la unidad que engloba al conjunto poeta - poemas - compositores - obras, la llamamos *universo músico-poético* y constituyó la base estructuradora de nuestro trabajo.



Retrato de 1922, previo al viaje a México.

II. GABRIELA MISTRAL Y LA POESÍA CHILENA

Cuando los "Sonetos de la Muerte" fueron galardonados con el primer premio en los Juegos Florales organizados por la Sociedad de Artistas y Escritores, en diciembre de 1914 en Santiago, la poesía de la joven maestra Lucila Godoy Alcayaga, a partir de entonces conocida por su pseudónimo Gabriela Mistral, obtuvo su primer reconocimiento público. Desde ese momento su presencia y gravitación en las letras nacionales y americanas adquirió una creciente importancia. Tres décadas después, en diciembre de 1945, cuando el rey Gustavo V de Suecia le hizo entrega del Premio Nobel de Literatura, Gabriela Mistral se constituyó en el primer latinoamericano y el tercero de lengua hispana, en obtener este galardón.

Hasta la década de 1910 la poesía chilena no había logrado sus mejores frutos, incluso hay quienes sostienen que nuestra poesía nació artísticamente sólo en este siglo porque lo anterior, en la mayoría de los casos, fue mera



Gabriela Mistral, retrato de 1938.

versificación⁴. Progresivamente, en los primeros veinte años de este siglo, se gestó en el país un movimiento poético vigoroso y de gran aliento. En las obras de los más destacados poetas de esas primeras generaciones, la Mistral entre ellos, surgió un estilo poético que aportó un perfil nuevo, propio y definitivo a la poesía chilena que la distinguió en la literatura contemporánea⁵. En este proceso el aporte de Gabriela Mistral fue fundamental, particularmente al nivel del lenguaje. Ella estableció un enfoque vernáculo, una poesía veteada de vocablos arcaicos vigentes en las zonas rurales del país, tales como los del Valle de Elqui de su infancia. Este es un rasgo que impregna la obra literaria de esta poetisa rural por excelencia⁶.

Perfil de su Poesía

Lo esencial de su mundo poético se encuentra en sus libros *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1938) y *Lagar* (1954). Los dos primeros constituyen su poesía temprana que es la más difundida; los demás representan su poesía de madurez. La expresión y estilo de *Tala* marcó una nueva etapa en su obra, iniciando un período en que su preocupación por lo americano y su identificación profunda con lo indoamericano fluye constantemente, transformándose en el núcleo de su poética. El inicio de esta nueva etapa coincidió con el momento en que Gabriela Mistral comenzó su larga "errancia por el mundo"⁷, viajando a México en 1922 invitada por José Vasconcelos, entonces Ministro de Educación. Este hecho merece destacarse porque, como afirma el escritor Jaime Valdivieso, fue en ese país, en el que a consecuencias de la Revolución de 1910 se valoró por primera vez al indio y a su cultura, donde se produjo el descubrimiento de la "identidad profunda y verdadera" de la Mistral⁸. Esta toma de conciencia étnica e histórica consolidó en su creación posterior un profundo americanismo en el que la cosmogonía indígena se expresó honda y verazmente. Así, *Tala*, mucho más que *Desolación*, es su verdadera obra, la raíz de lo indoamericano⁹. Sin embargo, esta dimensión definitiva de su pensamiento y de su obra es aún virtualmente desconocida.

⁴Cf. Jorge Elliot, "Sobre la poesía chilena contemporánea", *Pro-Arte*, iv/158 (septiembre 16, 1952), p. 5.

⁵Fernando Alegria, *La literatura chilena del siglo xx*. (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1967), pp. 24-30.

Plantea como tesis central que a partir de los últimos años del siglo xix se inicia la gestación de un estilo característicamente chileno que marca con nitidez en la literatura contemporánea a nuestra poesía, la que hacia 1920 encuentra sus primeras definiciones. Los aportes fundamentales de Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda, junto a otros de menor importancia como Pezoa Véliz, Dublé Urrutia, Magallanes Moure y Pedro Prado, son los elementos básicos que fraguan "el gran estilo barroco chileno", que alcanza su expresión máxima hacia 1950 en la obra de Pablo Neruda.

⁶Cf. Jorge Elliott, *op. cit.*, capítulo III, *Pro-Arte*, iv/160 (noviembre 28, 1952), p. 5.

⁷Expresión usada por el escritor Jaime Quezada.

⁸Jaime Valdivieso. *Chile: un mito y su ruptura*. (Santiago, Ediciones Lar, 1987), p. 86.

⁹Afirmación de Gabriela Mistral contenida en el libro de Matilde Ladrón de Guevara, *Gabriela Mistral. Rebelde Magnífica*. Citada por Jaime Valdivieso, *op. cit.*, p. 88.

Al americanismo mistraliano posterior a 1922 debemos agregar otros elementos para configurar, a grandes rasgos, un perfil de la cosmovisión de la poetisa: el espiritualismo y la religiosidad; su afinidad con lo vernáculo y popular; y su aguda conciencia de los problemas sociales de su época.

El espiritualismo al que se la adscribe, se define como un estilo intelectual caracterizado por su vocación trascendente que se inclina "por lo evocador frente a lo explícito, por lo inefable y latente frente a lo literal y manifiesto"¹⁰. Esto es parte del "sentido religioso de la vida" que ella definió como la permanente "presencia del alma en nosotros y el convencimiento de que el fin de la vida es el desarrollo del espíritu humano hasta su última maravillosa posibilidad"¹¹.



La poetisa en el parque Chapultepec (1924) junto a José Vasconcelos y otras autoridades presenciando un acto del pueblo mexicano en homenaje a ella.

"Soy rematadamente una criatura regional"¹² dijo de sí misma y afirmó además que la voz más suya, la más frecuente es "mi dejo rural en el que he vivido y en el que me voy a morir"¹³. Estos y otros testimonios ponen de manifiesto su afinidad con el mundo vernáculo y popular, piedra angular de su proyecto poético al que ella impone la búsqueda de una expresión que fusione

¹⁰Bernando Subercaseaux, "Gabriela Mistral: Espiritualismo y Canciones de Cuna", *Cuadernos Americanos*, N° 2 (México, 1976), p. 209.

¹¹Gabriela Mistral, "El sentido religioso de la Vida", conferencia dictada en 1922, *Revista Orfeo*, N°s 23-27 (1967), p. 136.

¹²Citado por Jaime Valdivieso, *op. cit.*, p. 81.

¹³Gabriela Mistral, "Notas", *Poesías Completas* (Madrid, Ediciones Aguilar, 1976), p. 808.

por igual lo popular y lo “culto”. A propósito de la audición del poema sinfónico “La voz de las calles” del compositor Pedro Humberto Allende, reconoció haber seguido “con atención feliz, la doble línea que bien quisiera hacer mía, el doble trazo de fineza y sencillez, de populismo y técnica”, agregando que “no sigan creyendo los artistas soberbios y equivocados el error de que la calle los aplebeya y de que el campo los cubre de abrojos y los salpica de feo fango (...) Una cosa es plebe, otra pueblo (...) Allegarse al pueblo, entrar en su corro, mezclarse a él, se traduce como en el maestro de Chile —se refiere a P.H. Allende— en vitalidad grande (...) Tiren el miedo los que huyen del campo y la calle; tienten la aventura; hagan su regreso hacia el pueblo (...) No se van a arrepentir”¹⁴.

Por último, subrayamos su posición humanista, de artista lúcida siempre preocupada por los problemas sociales, en particular los de América Latina. Pensaba que el trabajador intelectual no puede permanecer indiferente a la suerte de los pueblos, al derecho que tienen de expresar sus dudas, sus anhelos: “América en su historia no representa sino su lucha pasada y presente de un mundo que busca en la libertad el triunfo del espíritu”¹⁵.

Estos atributos de la cosmovisión y de la poesía de la Mistral —no son los únicos— entroncan, en distintos grados de afinidad, con los intereses y planteamientos de muchos compositores chilenos.



Gabriela Mistral lee un trabajo sobre música chilena en Brasil. La acompaña Walda Paixas.

¹⁴Gabriela Mistral, “Plática sobre Cuba”, *Revista Literaria de la S.E.CH.*, iv/7 (marzo, 1960), p. 13.

¹⁵Citado por Salvador Bueno en “Aproximaciones a Gabriela Mistral”, *Anales de la Universidad de Chile*, cxv/106 (2º trimestre, 1957), p. 66.

III. PRESENCIA DE GABRIELA MISTRAL EN LA MÚSICA CHILENA

La poesía de la Mistral tiene activa presencia en la música chilena a partir de 1918, coincidiendo con la etapa decisiva de la gesta renovadora de la escena musical nacional, que determinó profundos cambios institucionales y un decidido impulso a la creación musical, cuyos frutos serán evidentes desde los años 30 en adelante. Los primeros encuentros entre los versos de la Mistral y la composición musical constituyeron hitos en el lento proceso de apertura de nuestros compositores hacia las letras hispanoamericanas y chilenas. Es así como la poesía mistraliana, desde que comienza a ser musicalizada, fue un factor activo en la búsqueda de lo propio, sea por el lenguaje de los textos o por lo que ellos expresan. Su presencia en la creación musical chilena no será neutra sino coherente con su permanente reivindicación de la dimensión mestiza de nuestra cultura¹⁶. En la década del 20 algunos compositores se inclinaron al uso de textos en castellano y abogaron por el canto en español. Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz y Jorge Urrutia Blondel fueron los pioneros en la "castellanización" de nuestra música vocal en la cual la poesía temprana de la Mistral tiene un rol señero, junto a la obra de Pedro Prado. No obstante la obra poética y mistraliana tiene un significado que trasciende dicho proceso de "castellanización". Constituye un foco que irradia voz propia y americana a la música vocal chilena; se transformó en espacio de encuentro, de referencia común entre los compositores y las letras hispanoamericanas; fuente permanente de derroteros temáticos fundamentales de la música chilena.

La obra de Gabriela Mistral es, en síntesis, el principal universo poético en el que se ha basado la creación musical chilena de la primera mitad de este siglo.

Los Poemas Musicalizados

En 1922 el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia (EE.UU.), publicó *Desolación*, a instancias del profesor español Federico de Onís. Ese mismo año dos dimensiones básicas y complementarias de su poesía temprana son puestas en música: la ternura y el dolor. Ambas representan la doble faceta del amor mistraliano contenido en *Desolación* y son, también, los ejes temáticos que articulan el universo musical mistraliano.

La Música de la ternura

Con la musicalización del ciclo completo de las ocho "Rondas de Niños", que

¹⁶ Asumir esta realidad era un camino de creación artística fecunda y necesaria para Gabriela Mistral. Declaró que "cuando el mestizo abre sin miedo su presa de aguas se produce un torrente de originalidad liberada", y agregó que "nuestra imitación americana es dolorosa; nuestra devolución a nosotros mismos es operación feliz". En: "Recado a Pablo Neruda", *Revista Orfeo*, N° 23-27 (1967), p. 157.

cerraban la sección "Infantiles" en la edición original de *Desolación*¹⁷, Aníbal Aracena Infanta inauguró la música que se nutre de la poesía de la ternura. La compuso cuando se desempeñaba como profesor en el Liceo Teresa Prats de Sarratea, cuya directora era Gabriela Mistral, y se publicó como suplemento musical de la revista *Música* que el mismo compositor dirigía¹⁸.

La poesía de la infancia es probablemente la más conocida y difundida de su obra, especialmente las Rondas y Canciones de Cuna en las que fluye un concepto de la maternidad y de la niñez como "una experiencia que simboliza, en la integración de lo contingente y lo trascendente, la plenitud humana"¹⁹.

En la creación musical esta temática ha sido privilegiada por cuanto concentra el grupo más numeroso de compositores y de obras. Está especialmente representada por un conjunto de poemas-ejes, así calificados por las numerosas versiones musicales que existen sobre ellos, entre los que mencionamos "Yo no tengo soledad", "Meciendo", "La Noche", "Hallazgo", "Suavidades", "Rocío", "Corderito", "Miedo", "Apegado a mí", "Dame la mano" y "Todo es Ronda".

Con posterioridad a la Mistral este derrotero temático se proyectó en la creación musical a través de textos de la tradición popular y del aporte al género de nuevos poetas chilenos. Destacamos a Max Jara y su célebre "Ojitos de Pena" y muy especialmente a Andrés Sabella, cuyo aporte al "arte —difícilísimo si lo hay— de tratar del niño y de ensayar *decirlo*"²⁰ fue apreciado y elogiado por la propia Mistral²¹.

La música del dolor

En 1922 Alfonso Leng compuso dos obras seminales, "La Muerte de Alsino" y "Cima". Esta última, breve canción para voz y piano, se convirtió en ejemplo fundamental, siendo considerada una de las cumbres en la producción chilena de este género²². Con ella comenzó la fusión de la música con la poesía del dolor, poesía que contribuyó a sacar el poema de amor del invernadero y de los paraísos artificiales del modernismo²³ y que ha provocado las resonancias

¹⁷Dentro de esta línea, sin embargo, pueden considerarse como antecedentes directos, los himnos de Pedro Humberto Allende, compuestos en los años inmediatamente anteriores (1918-1922).

¹⁸*Revista Musical*, III, N°s 8 y 9 (agosto y septiembre, 1922), folletos N°s 32 y 33, respectivamente.

¹⁹Bernardo Subercaseaux, *op. cit.*, p. 223.

²⁰Carta enviada por Gabriela Mistral a Andrés Sabella con motivo de la publicación de su libro *Vecindario de palomas*. Fechada en Brasil, julio de 1944, *Revista Orfeo*, N°s 23-27 (1967), p. 160.

²¹Andrés Sabella (1912), es un poeta cuya presencia en el ámbito de la creación musical chilena, dada su relevancia merece un estudio aparte. Su aporte poético a la música vocal no se circunscribe a la poesía infantil sino que, además, a textos que diversifican y enriquecen la vertiente social de la música chilena, ampliamente desarrollada en los años '60-'70, basada en la poesía de Pablo Neruda especialmente.

²²Véase, Juan Orrego Salas, "Los 'lieder' de Alfonso Leng", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 64.

²³Jorge Elliot, *op. cit.*, capítulo III, *Pro-Arte*, IV/160 (noviembre 28, 1952), p. 5.

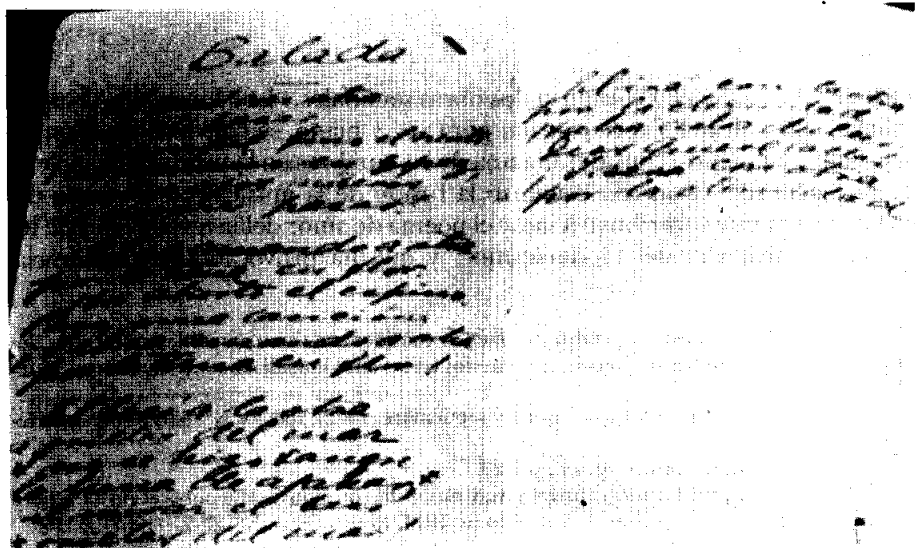
personales más hondas en los compositores afines a la cosmovisión mistraliana, entre los que destacan además de Leng, Domingo Santa Cruz y Alfonso Letelier.

El tono doloroso, expresión del sentimiento trágico de la vida que predomina en los cien poemas de la edición original de *Desolación*²⁴, se encarna en un grupo de compositores y obras que, si bien es reducido, es el más personal y original del universo musical mistraliano.

Después de Leng, esta vertiente músico-poética se enriquece con las composiciones de Jorge Urrutia Blondel, Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Alfonso Montecino y Hernán Ramírez entre otros.

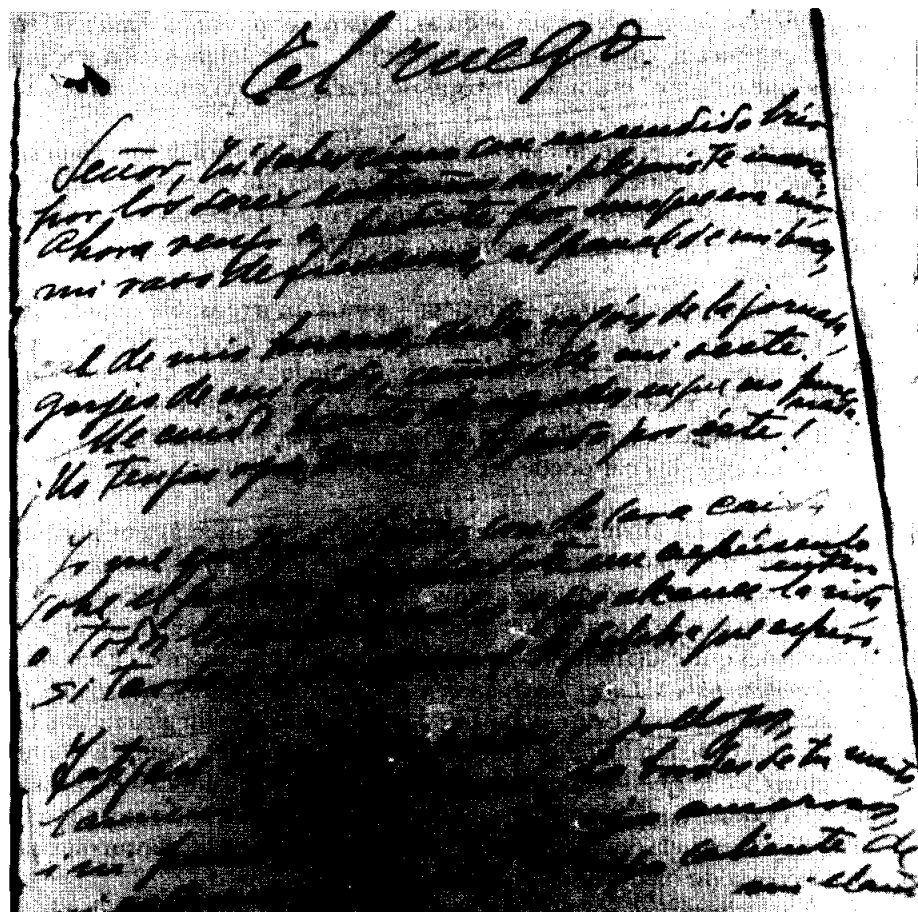
Mención aparte merecen tres obras de los compositores Luis Advis, Gustavo Becerra y Roberto Escobar, escritas en la década del 60. Son obras basadas en textos que se apartan del tema y del tono que presiden las obras antes reseñadas. Son poemas del libro *Lagar* —“Cosas”, “Manos de Obreros”, “Salto del Laja”— que señalan la apertura del universo musical mistraliano a nuevos derroteros.

En suma, y como ya se ha señalado, los aproximadamente sesenta poemas de *Desolación* puestos en música representan la columna vertebral del universo músico-poético mistraliano y, al mismo tiempo, una clave importante para el estudio de la interrelación entre poesía y composición musical en Chile.



Manuscrito de la versión definitiva del poema “Balada”.

²⁴ La poetisa cierra el libro con un *Voto* de despedida en el que declara: “En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme”. Agrega que lo deja atrás para subir “hacia las mesetas espirituales” desde donde cantará “las palabras de la esperanza”. En *Desolación* (Buenos Aires, 1945), p. 190.



"El ruego", manuscrito del poema.

IV. EL UNIVERSO MUSICAL MISTRALIANO

En la creación musical chilena de las primeras décadas de este siglo adquiere renovada importancia la relación entre poesía y música, destacándose en este sentido aquellos que se orientan hacia la vertiente del "lied" romántico, género considerado como "la más perfecta síntesis entre texto y música"²⁵. Justamente son los compositores para quienes la poesía es un importante estímulo para la creación los que valoraron el "canto" potencial que late en los versos mistralianos²⁶. El compositor Jorge Urrutia Blondel calificó a la poetisa de "liederista sin melodía", juicio exagerado según nos parece, dado el potencial

²⁵Alfonso Letelier, "La música y la poesía de Gabriela Mistral", *Revista Andrés Bello*, 11/13 (mayo, 1979), p. 7.

musical o premúsica latente en sus poemas, de expresión concisa e intensa, en cuyos versos “nuestro castellano (es) ‘conducido’ (...) con tal pulsación y ritmo musicales, que el “oírlo” estimula provocando la reacción y la correspondencia sonora”²⁷.

Llama a reflexión el fuerte y sugestivo impacto que provoca en los compositores la poesía de Gabriela Mistral. Creemos que el grado de concentración y rigor que aplicó a sus versos, incide en este fenómeno. Al respecto es pertinente citar como ella recuerda cuando comenzó a escribir:

“En mis primeros años —confiesa— sentía un irresistible impulso de escribir un poema, cuando escuchaba el paso de un carro de heno por las inmediaciones. La monotonía rítmica de los ejes de sus ruedas me fascinaba. Y así nació mi primer poema. Yo comprendí entonces, y aún sigo creyéndolo, que *la belleza de la poesía está en la rima y en el ritmo* y no en el tema, el cual puede ser escogido y expresado a voluntad”²⁸.

El párrafo aclara las afirmaciones de Urrutia Blondel y además nos permite otra reflexión, de cómo evolucionó en sus poemas de madurez la concepción del ritmo y la rima. A medida que avanza en su trayectoria creadora deja que afloren rimas y ritmos internos que contravienen la tradición, sin preocuparse de las molestias que estas innovaciones provoquen al “oído retórico”. En la ruta de *Desolación a Tala y Lagar* desaparecen progresivamente los rastros de la versificación tradicional. Este cambio en su poesía es no sólo un giro radical de la temática sino que también del concepto y construcción del poema. Es sintomático el hecho de que los compositores hayan puesto música casi exclusivamente a su poesía temprana, cuyos metros, ritmos y rimas son cercanos a la sonoridad de la escuela de Rubén Darío y sólo excepcionalmente hayan musicalizado su poesía de madurez.

Algunas características musicales generales de las composiciones basadas en la obra poética de Gabriela Mistral son:

1. La primera y más obvia es el predominio casi exclusivo de la voz femenina, especialmente en el registro de soprano. Esto se debe a la presencia protagónica del mundo de la mujer en su poesía, y además coincide con el fuerte predominio de la voz femenina en la música chilena durante los primeros cincuenta años de este siglo. Es lo que ocurre por ejemplo, en las obras de Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier y Juan Orrego Salas.

2. La estructura o esquema formal de la música generalmente coincide con la estructura de los versos y estrofas de aquellos poemas en que se basan. Una

²⁶Sobre este tema han escrito los compositores Jorge Urrutia Blondel y Alfonso Letelier.

²⁷Jorge Urrutia Blondel, “Gabriela Mistral y los músicos chilenos”, *RMCH*, 11/9 (enero, 1946), p. 11.

²⁸Respuesta de Gabriela Mistral obtenida de viva voz a una agencia noticiosa internacional, *Revista Orfeo*, 23-27 (1967), p. 171.

relación más elaborada y compleja entre la estructura poética y la musical, se produce en las obras de mayor profundidad basadas en la llamada poesía del dolor, por ejemplo en "Los Sonetos de la Muerte" de Alfonso Letelier.

3. Existen niveles de complejidad y densidad musicales diferentes en relación a la temática y tono de los poemas (dolor-ternura). Por lo general la presencia de mayor complejidad y densidad de la música se vincula al uso de poemas tales como "Los Sonetos de la Muerte", "Tribulación", "El Vaso", "Nocturno" y otros afines. En el polo opuesto, figuran las obras basadas en las "Canciones de Cuna" y las "Rondas", en las que la música es, por lo general, más sencilla y diáfana.

Comparando las dos vertientes de poemas con que hemos diferenciado la obra de la Mistral y en relación a las respectivas características musicales de las obras basadas en ellas, podemos concluir que:

1. De la poesía de la infancia de la Mistral emana el grupo de obras más numerosas y que en conjunto reúnen una gama más amplia de texturas, medios instrumentales y/o vocales.

2. La poesía trágica, por su parte, reúne al conjunto de figuración más destacada en el desarrollo de la creación musical chilena: son aquellas obras consagradas del repertorio mistraliano. Las hermana el hecho de aportar elementos innovadores que ensanchan la órbita estilístico-expresivo del universo musical basado en la poesía de la Mistral.

En algunas obras de este segundo grupo el canto se enriquece notablemente merced a la incorporación de otros recursos tímbricos de la voz. Nos referimos especialmente al uso de variadas formas de recitación del "Salmo 114", de Hernán Ramírez. En esta obra los nuevos recursos vocales utilizados provienen de los procedimientos aleatorios, que en los años 60 desarrollaron los compositores europeos contemporáneos y que en Chile han cultivado, entre otros, los compositores León Schidlowsky y Gustavo Becerra, este último profesor de Ramírez.

Por otra parte, obras como los "Cuatro poemas de Gabriela Mistral" (1927) para voz femenina y piano, de Domingo Santa Cruz, así como "Cima", de Alfonso Leng, se ubican muy legítimamente en la vanguardia musical de su época y constituyen un hito en la cristalización del moderno "lied" chileno (o canción de arte).

Los Géneros del Universo Musical Mistraliano

El término *genero* identifica agrupaciones mayores entre las obras basadas en la poesía de Gabriela Mistral partiendo de características relativas al medio vocal/instrumental, texturas, extensión, estructuras y ciertos rasgos de la forma. Estos generos son los siguientes:

1. Cantos Escolares.
2. Canciones Corales.
3. Canciones ("lied") para voz sola y acompañamiento.
4. Poemas dramático-sinfónicos.
5. Cantatas y Oratorios.

Los poemas que sustentan estas obras agregan otro elemento a la clasificación. Si tomamos en cuenta la medida de sus versos, la obra musicalizada de la Mistral resulta dividida en dos grupos:

1. La poesía con versos de "arte menor" (hasta 8 sílabas) la constituyen, en su mayoría, los poemas breves referidos al mundo de los niños; la música basada en ellos pertenece a los géneros menores: cantos escolares, canciones corales, y canciones o "lieder" para voz sola y acompañamiento instrumental.

2. Los poemas con versos de "arte mayor" son, por lo general, aquellos de temática amorosa o los de tono trágico, desolado, referentes a la naturaleza; ellos inspiran composiciones que pertenecen al género canción, "lied", para voz sola y acompañamiento instrumental y a los géneros mayores (N^{os} 4 y 5).

Hay excepciones en ambos grupos. Son más numerosas en el primero que resulta ser el más variado temáticamente: desde los poemas trágicos de *Desolación* hasta las "Rondas" y "Canciones de Cuna" de *Ternura*.

Transponiendo estos términos al campo de la música, se pueden agrupar los géneros mencionados en los de "arte menor", formas musicales simples o menores y los de "arte mayor", formas musicales compuestas y más complejas. Los primeros incluyen del N^o 1 al N^o 3 y los últimos a los restantes.

Los Géneros menores

Las características de los géneros menores son:

- Formas o esquemas formales simples, con tendencia a la brevedad, hasta 5 minutos de duración. Es frecuente la agrupación en ciclos o colecciones de canciones, corales o para voz sola.
- Preeminencia de estructuras que tienden a lo regular y simétrico.
- Medios sonoros vocales/instrumentales de cámara, de escasa potencia, con tendencia a la monocromía. Los más frecuentes son el coro mixto a 4 voces y la voz femenina (soprano) con piano.

1. Los Cantos Escolares

Son obras basadas en la poesía didáctica de la Mistral en la que predomina una intención moral; su principal fuente son las "Rondas" de *Desolación* y *Ternura*.

Estas son: el Ciclo "Las Rondas de Niños de Gabriela Mistral" para voz y piano, de Aníbal Aracena Infanta; las "Rondas de Niños" para canto y piano y "Doña Primavera" para coro a tres voces iguales y piano, de María Luisa Sepúlveda; y "Dame la mano" a una voz, de Pedro Humberto Allende.

En este grupo podemos incluir por su afinidad temática y funcionalidad, Himnos de Pedro Humberto Allende tales como los siguientes: "Los Desvalidos" para coro a 4 voces mixtas; "Mensajero de Dios" para coro mixto e "Himno al Patronato de la Infancia" para soprano, coro mixto y orquesta.

2. Las Canciones Corales

Son obras basadas casi en su totalidad en la poesía de la infancia de la Mistral, en

sus "Canciones de Cuna" y "Rondas" especialmente. Entre ellas se pueden mencionar las siguientes:

"Todo es ronda", "Encantamiento" y "Madre triste", de Andrés Alcalde; "Todo es ronda", de Juan Amenábar; "Miedo", de René Amengual; "Meciendo", de Remigio Acevedo; "Corderito", "Hallazgo", "La madre triste", de Alfonso Letelier; "La gracia", de Miguel Letelier-Valdés; "La madre triste", "Meciendo", "Canción de Cuna" (Rocío) y "Dulzura", de Gloria López; "Yo no tengo soledad", "La noche", "La canción de la sangre", de Alfonso Montecino; "Apegado a mí", "Dulzura", "Himno Cotidiano", de Pedro Núñez Navarrete; "Rocío", de Domingo Santa Cruz, "Yo no tengo soledad", "Hallazgo", "Lluvia" y "La pajita", de Sylvia Soublette; "La rata", de Jaime González.

Las excepciones son: "A las Nubes", de René Amengual; "Credo", de Rolando Cori; "La lluvia lenta", de Roberto Escobar; "Pinares", de Alfonso Letelier; y "Balada", de Sylvia Soublette. Llama la atención que las dos obras basadas en los poemas tal vez más desolados de este grupo, están escritas para coro masculino (TTBB) las únicas de todo el repertorio mistraliano para tal agrupación.

Entre las variadas combinaciones corales presentes en estas obras, predomina el coro mixto y, en segundo término, el coro a 3 ó 4 voces iguales.

Una mayor variedad de formas, lenguajes, texturas y armonía distinguen a estas canciones corales de los cantos escolares.

3. *Las Canciones para voz sola y acompañamiento instrumental ('lieder')*

Es el más heteromórfico de los géneros del universo musical mistraliano. La canción definitivamente ocupa el centro dentro de este conjunto de obras porque es el grupo más numeroso y tiene el espectro estilístico y temático más amplio. Las obras que lo constituyen son:

a) *Canciones para voz y piano*

Dentro de este grupo se pueden mencionar las siguientes obras:

"Dos Sonetos de la muerte" y "Cosas", de Luis Advis; "El agua", de Andrés Alcalde; "Yo no tengo soledad", de Juan Allende-Blin; "Mientras baja la nieve", "El surtidor" y "A las nubes", de Pedro Humero Allende; "Amo amor", "Caricia", de René Amengual; "Canción amarga", de Mario Baeza Marambio; "Balada", de Edgardo Canton; "Cantos de Gabriela", de Ramón Campbell; "Jesús", de Pablo Garrido; "Meciendo", "Dame la mano" y "Nocturno", de Federico Heinlein; "Cima", de Alfonso Leng; "Balada", "Otoño" y "Desvelada", de Alfonso Letelier; "Todo es ronda", "Yo no sé cuáles manos", "Meciendo" y "Madrecita", de Alfonso Montecino; "Yo no tengo sole-

dad", de Juan Orrego Salas; "Balada de la estrella", "Nocturno", "La noche", "Rocío", "Meciendo", "Hallazgo", "Ronda de la ceiba ecuatoriana", "La tierra", "Doña Primavera", "Yo no tengo soledad", "Me tuviste", "Apegado a mí", "Canción amarga", "Mi canción", "Corderito", "La madre triste", "Suavidades", de Emma Ortiz; "Cima" de Hernán Ramírez; "Arbol muerto", "Piececitos", "Tres árboles" y "La lluvia lenta", de Domingo Santa Cruz; "Balada", "El suplicio", "Futuro", "Apegado a mí", "Meciendo", "La madre triste", "Suavidades", "Rocío", "La noche", "Me tuviste", "Miedo", "Encantamiento", "Canción amarga", "Yo no tengo soledad", "Hallazgo", "Corderito", de Jorge Urrutia Blondel; "Gotas de hiel" y "Canciones para Inés", de Darwin Vargas.

b) *Canciones para voz y guitarra*²⁹

Hemos identificado solamente cuatro obras, de Gustavo Becerra y de Horacio Salinas:

"Manos de Obreros" (1967), "Ocho perritos" y "Suavidades (1972) y "La Pajita" (1979).

c) *Canciones para voz y conjunto de cámara*

Se pueden mencionar las siguientes:

"Hallazgo", de Juan Alfonso Allende para canto y quinteto de cuerdas; Alfonso Letelier: "Suavidades" y "La noche" (1939) para voz femenina y pequeña orquesta; "Dulzura" de Juan Orrego Salas, para voz de mujer, violoncello y piano; "Tres árboles" para voz de mujer y septeto de cuerdas, de Sergio Ortega; "Nocturno", para contralto, violín, clarinete y piano, de Guillermo Rifo; "Poemas (6) de Gabriela Mistral" para voz alta y conjunto instrumental, de Jorge Urrutia Blondel³⁰.

La mera consideración del volumen de estas obras —más de ochenta— destaca la importancia del género canción; al punto que se puede establecer un panorama de las diversas tendencias estilísticas del universo musical mistraliano solamente a través del análisis de obras de este género. Por lo general, las canciones basadas en sus versos tienen estructuras afines a la de los poemas que se caracterizan por su regularidad. Además, abarcan un amplio espectro de estilos dentro del régimen tonal, que es el sistema imperante de este universo músico-poético, incluyendo también obras que desbordan el horizonte de la tonalidad como es el caso de "Arbol muerto" y "Tres árboles", de Domingo

²⁹Este género, la canción para voz y guitarra ha sido ampliamente desarrollada en la música popular urbana por compositores como Marta Contreras, Charo Cofré, Eduardo Yáñez y otros.

³⁰Son canciones de sus ciclos anteriores, instrumentadas por el compositor en 1974.

Santa Cruz, "Otoño", de Alfonso Letelier y "Cima", de Hernán Ramírez. Es precisamente en este género que se produce un enriquecimiento de la órbita estilístico-expresiva del universo musical mistraliano. Los compositores de esta renovación que más se destacan son: Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondel, René Amengual, Alfonso Letelier, Gustavo Becerra y Hernán Ramírez. Además hay una coincidencia —ya mencionada antes— entre la tendencia innovadora en lo musical y el uso de poemas sobre el amor y la muerte desde una visión desolada y a menudo trágica. Ocasionalmente esta renovación musical se encarna en la poesía de la infancia, como ocurre por ejemplo en las "Canciones de Cuna", de Alfonso Letelier.



El pianista Arnaldo Tapia Caballero y Gabriela Mistral.

Los Géneros Mayores

Un grupo de seis obras constituyen la dimensión sinfónico-vocal del universo músico-poético mistraliano. Estas son:

1. "El Vaso" (1942) de René Amengual.
2. "Sonetos de la Muerte" (1942-1948) Poema dramático de Alfonso Letelier.
3. "Tercera Sinfonía, In Memoriam" (1964-1965) de Domingo Santa Cruz.
4. "Cantata del Laja" (1960) de Roberto Escobar.

5. "Salmo 114" (1975), Oratorio de Hernán Ramírez.
6. "Homenaje a Gabriela Mistral" (1987), Cantata de Jaime Soto³¹.

En las obras correspondientes a los géneros mayores cristaliza y culmina el proceso de expansión formal y renovación estilístico-expresiva. Sin duda, los gérmenes innovadores mencionados en el caso de la canción tienen en el género sinfónico-vocal su campo de desarrollo más apropiado. En las principales obras de este género el tema de la muerte y la angustia existencial se manifiesta con fuerza y acendrado dramatismo. Los "Sonetos de la Muerte" de Letelier y la "Tercera Sinfonía" de Santa Cruz articulan, en conjunto, una visión dramática y desgarradora de la muerte, constituyendo así un hito en la música chilena. Hemos agrupado estas obras en dos núcleos: 1) Poemas dramático-sinfónicos y Sinfonía Dramática; 2) Cantatas y Oratorios.

Poema Dramático-Sinfónico y Sinfonía Dramática

Comprenden "El Vaso", "Sonetos de la Muerte" y "Tercera Sinfonía". Aunque tienen características y contextos formales diferentes, las hermana —en grados diversos— la relación que tienen con la canción para voz solista y orquesta ("Orchesterlied"), de especial auge en el período postromántico europeo.

El Vaso para soprano y orquesta de cámara es, dentro de este grupo, la de dimensiones más breves y, por lo tanto, la más próxima al género canción. Inclusive existe una reducción para canto y piano que ha sido ejecutada más a menudo que la versión original. Comparada con las otras dos, "El Vaso" está entre las "Canciones de Cuna" (1939) y los "Sonetos de la Muerte", de Alfonso Letelier.

En *El Vaso* apreciamos un avance en el proceso de expansión y renovación de las formas y de los medios sonoros y estilísticos del universo musical mistraliano. Es significativo el hecho de que esta otra marca dentro de la producción de Amengual, el punto culminante de su etapa neoclásica y del alejamiento definitivo del "impresionismo blando" de sus canciones anteriores, para seguir por la senda que lo llevará al uso de un lenguaje armónico propio del expresionismo de la Escuela de Viena³².

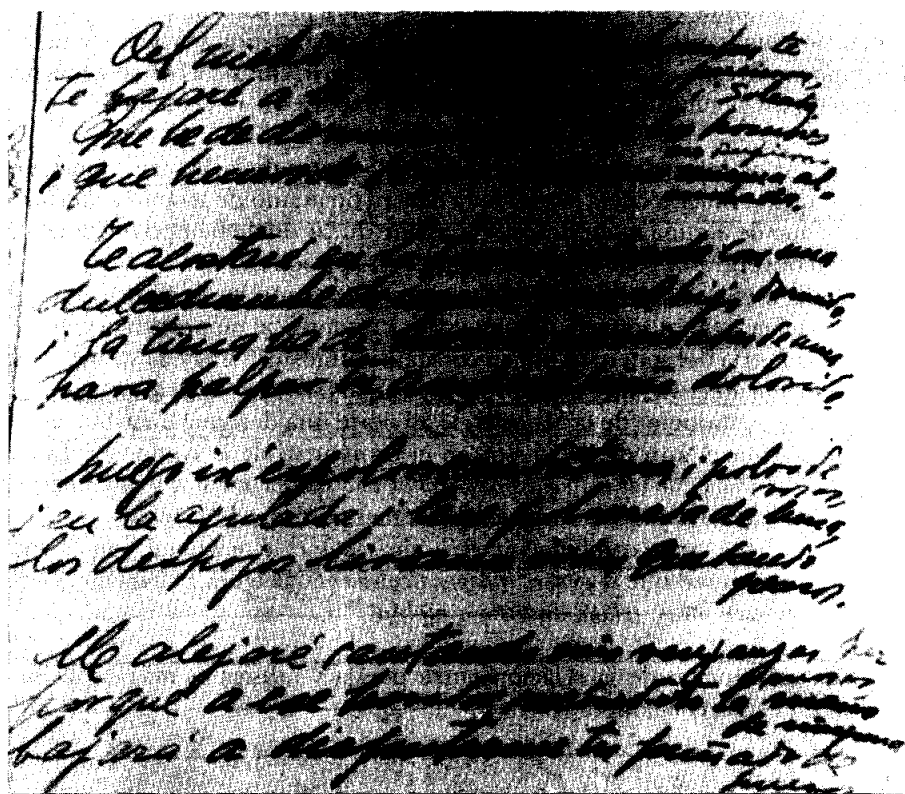
Los "Sonetos de la Muerte" de Alfonso Letelier y la "Tercera Sinfonía" ("Tribulación") de Santa Cruz pertenecen al género sinfónico. Ambas se distinguen por subvertir las categorías formales habituales de los géneros sinfónicos tradicionales: la obra de Letelier no es sólo un ciclo de "Orchesterlieder" y la de Santa Cruz no es una sinfonía propiamente tal. Pensamos que las características que las distinguen y las impulsan hacia ciertas "innovaciones" de la forma, tienen en su origen relación con el dramatismo de la desolada poesía de la Mistral al referirse a la muerte. Recordemos que tanto Letelier como Santa

³¹Nuestro trabajo de tesis (1983) no consideró esta obra de reciente creación (1987). La hemos incluido en esta sección, junto a las obras sinfónico-vocales (aunque en rigor no es sinfónica), porque inicia un nuevo derrotero dentro de los géneros mayores del universo musical mistraliano.

³²Vicente Salas Viu, "La obra de René Amengual. Del neoclasicismo al expresionismo", *RMCH*, xviii/90 (octubre-diciembre, 1964), p. 66.

Cruz son compositores profunda y auténticamente dramáticos. En estas obras se aprecia un compromiso con el principio formal del "lied". Ambas partituras engloban los planteamientos formales de una sinfonía dramática con los del "lied".

Como se señaló anteriormente, estas obras representan la consecuencia de tendencias nacidas de la canción y que para su total cristalización requerían de un marco sonoro y formal más amplio. Así, la poesía de la Mistral —y justamente aquella que gira en torno a la problemática de la muerte— encontró en la música sinfónica la culminación de ese proceso previo que se realiza en la música de estos dos compositores de raíz "mistraliana", dada su profunda afinidad con la poetisa y con su "sentido religioso de la vida".



Manuscrito de los "Sonetos de la Muerte".

Los "Sonetos de la Muerte"

Desde el estreno de la versión total en mayo de 1949, interpretada por Teresa Irrarázaval (soprano) y la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah, se han publicado varios trabajos que establecen las características

musicales y logros estéticos de este tríptico, considerado por muchos como una de las obras de mayor hondura y dramatismo de Alfonso Letelier y una de las fundamentales de toda una época de la música chilena³³.

Dentro de la evolución del estilo de Letelier, los "Sonetos de la Muerte" son, al mismo tiempo, culminación y punto de partida: resumen de una etapa creativa fundamental del compositor, que estudiosos de su obra califican de "depuración estilística"³⁴.

En esta obra la orquesta supera con creces el papel de mero acompañamiento del canto. En la orquesta radica lo medular del acontecer musical, y es donde "con mayor fuerza se recoge la intensa carga emocional de esta obra"³⁵.

En el terreno de la concepción formal y del tratamiento musical del texto, sorprendemos uno de los aspectos más interesantes que aporta este tríptico. Letelier desfonda esos versos desgarrados y los proyecta hacia una nueva dimensión mediante una estructura amplísima, no sometida a la de los Sonetos. Lo importante es, en suma, la total libertad de la forma musical con respecto a la forma de los poemas. El mismo compositor explica así su creación:

"Al planificar la composición de los 'Sonetos de la Muerte' consideré que la música debía ser vaciada dentro de un molde amplio, extenso, y que de alguna manera se acercara en 'duración de tiempo musical' a la concentrada grandeza que palpita en la poesía.

El medio sonoro elegido, voz soprano y orquesta sinfónica normal, debía estar al servicio de una estructura musical no perturbada por la simetría del soneto ni por su constante atmósfera trágica ['su peligrosa carga afectiva', dice el autor en otro lugar]. Es por ello que en la música de los "Sonetos de la Muerte" se advierte una desigual distribución de estrofas y aun de los versos en el transcurso de la composición. *Las exposiciones de ideas (temas) desarrollos y reexposiciones se ajustan a normas puramente musicales y no a las dimensiones métricas de la poesía.*

Motivos, tema, combinaciones rítmicas, colorido orquestal, constituyen un material que *se generó independientemente del orden en que en el poema aparecen ideas, relato, anuncio o súplica*"³⁶.

Esta concepción de la relación entre poesía y música es más explícita y radical en el Tercer Soneto.

³³Estos trabajos son: Vicente Salas Viu, *La creación musical en Chile (1900-1951)*. (Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, ca. 1952), pp. 253-259; Domingo Santa Cruz, "El compositor Alfonso Letelier", *RMCH*, XXI (abril-junio, 1967), pp. 12-16; Jorge Urrutia Blondel, "Los 'Sonetos de la Muerte' y otras obras sinfónicas de Alfonso Letelier", *RMCH*, XXXIII/109 (octubre-diciembre, 1969), pp. 11-23; Alfonso Letelier, "Los 'Sonetos de la Muerte' y su acontecer musical", *RMCH*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 89-96.

³⁴Cf. Vicente Salas Viu, *La Creación Musical de Chile*; pp. 97, 258.

³⁵*Ibid.*, p. 258.

³⁶Alfonso Letelier, "Los 'Sonetos de la Muerte' en su acontecer musical", p. 92. El subrayado es nuestro.

En general, la arquitectura musical de los Sonetos se orienta a la forma cíclica. En el tríptico, lo cíclico se produce por la acumulación gradual y en cadena de materiales temáticos comunes. Hay un traspaso de materiales de un soneto a otro, que alcanza su punto culminante en la sección final del Soneto III. Ahí, los materiales derivados del "Salve Regina", tema generador del último soneto, son elaborados junto a materiales del Soneto I y Soneto II, en complejas superposiciones contrapuntísticas, a manera de síntesis de toda la obra.

Alfonso Letelier, "Sonetos de la Muerte N° 3", compases 134-140. 1. Tema principal del Soneto N° 3, derivado de la Antifona "Salve Regina" (flautas, violines); 2. Melodía principal del "Soneto N° 2" (flauta, clarinetes); 3. Tema inicial del Soneto N° 2 (piano, cellos, contrabajos). Dibujo musical de Raúl Donoso.

Esta composición de vastas proporciones (38 minutos), organiza su arquitectura ya no sólo sobre el principio de la tonalidad sino también sobre el desarrollo continuo de unos materiales temáticos de perfiles definidos, que dan sentido teológico al discurso musical. Así, las ideas musicales se van encadenando progresiva y mutuamente en un proceso de desarrollo orgánico.

En suma, este poema dramático de Letelier, casi al llegar a la mitad del siglo, estableció un hito de múltiple resonancia en el panorama de la creación musical en Chile. En primer término, en este tríptico —como ya se planteó— culmina una etapa creativa del compositor y se decantan los embriones de la próxima. En segundo lugar, señala también un momento culminante del proceso de expansión formal y enriquecimiento de la órbita expresiva del

universo musical mistraliano (medio sonoro, extensión del formato, procedimientos de construcción formal, textura, armonía). Por último, en el contexto de la creación musical chilena contemporánea tiene un carácter pionero en la música sinfónico vocal: es la primera vez que los versos de un poeta nuestro, los de Gabriela Mistral, inspiran una obra sinfónica chilena.

Es significativo que esta obra cumbre se ubique en un período especialmente fructífero de la incidencia de la poesía de la Mistral en la creación musical de nuestro país. Por esos años la poetisa fue agraciada con el Premio Nobel de Literatura, consagración definitiva de su obra y de su trayectoria. Esa es, además, la época en que comienza a conocerse la nueva poesía de Pablo Neruda, especialmente a partir de la publicación del *Canto General* (1951), otro hecho artístico fundamental cuya resonancia abarcó más allá de la poesía. Así comenzó a emerger el macizo perfil de la poesía épica de Neruda la que gravitará fuerte y profundamente en el desarrollo posterior del género sinfónico-vocal chileno. Los "Sonetos de la Muerte" se ubican muy significativamente en el momento de mayor gravitación —década de 1940— de la poesía de Gabriela Mistral en la música chilena. Después es la poesía de Pablo Neruda la que ocupará el lugar más destacado.

La *Tercera Sinfonía, In Memoriam* (1964-1965), de Domingo Santa Cruz, se estrenó en el Tercer Festival Latinoamericano de Música, en Washington D.C., el 9 de mayo de 1965 y, meses más tarde, en Santiago. Esta sinfonía consta de sólo dos movimientos y no los 3 ó 4 habituales de sus sinfonías anteriores, y de las sinfonías chilenas en general. Del conjunto de sinfonías chilenas, cuya producción se inicia el año 1921 con la "Sinfonía Romántica" en La Mayor de Enrique Soro, la "Tercera Sinfonía" de Santa Cruz es la primera para voz solista y orquesta.

La línea inaugurada por Letelier con sus "Sonetos de la Muerte", en germen en "Balada" y "Otoño" de 1936, y en la que incursionó Amengual con "El Vaso", se consolida en el segundo movimiento, "Tribulación", de la Sinfonía de Santa Cruz, si bien no llega tan lejos como Letelier en sus "Sonetos de la Muerte" en el planteamiento formal y el tratamiento musical del texto. Se mantiene dentro del terreno del "lied", con una forma breve y concisa que consta de secciones asimétricas, sin repeticiones y en número correspondiente a la cantidad de estrofas del texto³⁷.

Cantata y Oratorio

Tres obras constituyen este género:

1. "Cantata del Laja" (1960) para soprano solista, coro mixto, órgano y orquesta, de Roberto Escobar.

³⁷El compositor Carlos Riesco llama la atención sobre este aspecto precisamente: "...nos parece singularmente acertada la manera en que Santa Cruz sintetiza su lenguaje. No existen las divagaciones inútiles, los entretelones de relleno. Así, la obra queda escuetamente redactada...". *RMCH*, xix/93 (julio-septiembre, 1965), p. 100.

2. "Salmo 114" (1975) para soprano y tenor solista, 2 coros mixtos y orquesta, de Hernán Ramírez.
3. "Homenaje a Gabriela Mistral" (1987), Cantata para 2 recitantes, coro de niños, conjunto vocal masculino y grupo instrumental, de Jaime Soto.

La Cantata de Jaime Soto, la única de este grupo que ha sido estrenada, crea una nueva situación —temática y musical— dentro del universo musical mistraliano. Se trata de una obra extensa —ca.60 minutos— en la que se abordan distintos momentos y facetas de la vida y obra de la poetisa. Tanto el medio vocal e instrumental como el planteamiento musical entroncan claramente con las experiencias desarrolladas, desde fines de la década de 1960, en la Nueva Canción Chilena. Nos referimos en particular a las llamadas "Cantatas Populares" que, a partir de la Cantata Popular "Santa María de Iquique" (1969), de Luis Advis, se ha consolidado como un género importante dentro de la creación musical chilena y latinoamericana. En ellas se produce un encuentro entre lo popular y lo "docto". Los compositores chilenos que han creado cantatas de este género, además de Luis Advis, son Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Juan Orrego-Salas, Jaime Soto, Alejandro Guarello y Patricio Wang.

Con "Salmo 114" de Hernán Ramírez, la poesía de la Mistral ingresa por primera vez a la órbita de nuevos recursos compositivos utilizados por la vanguardia musical de los años 60. Esta obra es una apertura del universo musical mistraliano hacia la música postonal, en este caso dentro de los procedimientos compositivos serial y aleatorio. Lo aleatorio en Ramírez es un sello³⁸ que se aprecia específicamente en la dimensión timbrística de su música. En "Salmo 114" es justamente el color el factor que se destaca en el tratamiento vocal del texto poético, y la palabra es el núcleo conductor de la trama musical. La obra consta de tres secciones encadenadas por un conflicto dramático: la angustia ante la muerte. En la contrastante sección central surgen los versos del "nocturno" de la Mistral, imprecación a Dios de hondo dramatismo y desolación, eco del conflicto de su fe frente a la muerte.

Con esta obra Hernán Ramírez hace un aporte a la escasa producción contemporánea de música sinfónico-coral de carácter sacro y además establece un primer vínculo entre la poesía de Gabriela Mistral y la música religiosa.

V. PERSPECTIVAS: POESÍA Y CREACIÓN MUSICAL EN CHILE

Al finalizar esta visión global del numeroso conjunto de obras musicales basadas en la poesía de Gabriela Mistral, que hemos llamado el *universo músico-poético mistraliano*, concluimos que es muy importante la presencia de la poetisa en la música chilena. Este aserto es necesario referirlo al contexto de la relación entre poesía y música, de gran trascendencia para la creación musical local. Pensamos que tal relación constituye el eje de una fundamental dimensión de la

³⁸Confiesa Ramírez: "Mi música es aleatoria por real necesidad expresiva". En "Reflexiones", RMCH, xxx/133 (enero-marzo, 1976), p. 47.



La poetisa tomando mate, de regreso al Valle de Elqui, Montegrande, 1954.

música de arte chilena, en la medida que la poesía en general y la de Chile en particular, ha gravitado significativa y decisivamente sobre la creación de nuestros compositores³⁹. El registro temático y estilístico de este repertorio poético chileno es amplio y variado. Abarca casi todas las tendencias y figuras notables de la poesía chilena contemporánea hasta los años '60, siendo aún escasa la presencia de la poesía escrita por las recientes generaciones de literatos⁴⁰.

La afinidad de los compositores con los poetas locales señala una situación propia de una problemática común de la música, de la poesía, y del arte de un

³⁹Aproximadamente el 50% de nuestra música de arte vocal está basada en textos de poetas chilenos.

⁴⁰Nos referimos a las generaciones de poetas nacidos después de 1940.

país como el nuestro: el proceso de búsqueda y consolidación de nuestra identidad cultural. Es precisamente con la obra de los poetas latinoamericanos y chilenos, que la conciencia y presencia de nuestro ser cultural se ha vislumbrado más concreta y vívidamente. Cuando menos, la poesía se ha proyectado, en mayor medida que otras expresiones del arte, al ámbito continental, y ha llegado a ser un punto de referencia común de la cultura americana.

En esta perspectiva, es un hecho revelador el que Gabriela Mistral represente, junto a Pablo Neruda, la presencia más fecunda, intensa y sostenida en la música de arte chilena. Estos poetas constituyen un núcleo poético germinal que ha contribuido vigorosamente al desarrollo de un perfil propio en la creación musical del país.

Por último, a cien años del nacimiento de la poetisa, hacemos un llamado a los compositores e intérpretes a continuar nutriendo el sólido vínculo que une a la música con Gabriela Mistral y, además, a intentar otras y múltiples lecturas de su obra, sobre todo de su poesía menos conocida y más ausente de la música que es la contenida en *Tala*, *Lagar* y *Poema de Chile*.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Catálogo de obras musicales basadas en la poesía de Gabriela Mistral

NOTAS PRELIMINARES

1. En el catálogo los compositores aparecen por orden alfabético y sus obras por orden cronológico.
2. Las indicaciones de Título, Número de Movimientos y Medio Instrumental de cada obra corresponden a las de las partituras, impresas o manuscritas. En algunos casos se siguió la información de la fuente bibliográfica.
3. En la sección "Fecha y lugar de estreno" se ha entregado el máximo de información disponible. En algunos casos sólo se dispone de fechas que corresponden a la ejecución pública documentada más temprana de una obra y que no constituyen estreno, lo que se indica con la abreviatura e.d.t. entre paréntesis. La ausencia de indicación significa que con certeza no ha sido estrenada.

4. *Abreviaturas*

A	Alto o Contralto
B	Bajo
Bar	Barítono
ca	Circa (aproximadamente)
CA	<i>Compositores de América</i> (Washington D.C., Unión Panamericana)
e.d.t.	Ejecución pública documentada más temprana.
FMCH	Festival Bienal de Música Chilena
IEM	Instituto de Extensión Musical
IEM hel.	Edición heliográfica realizada por el ex IEM, preservada en el Archivo Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
MS	Partitura manuscrita
OSCH	Orquesta Sinfónica de Chile
RA	Revista de Arte
RMCH	Revista Musical Chilena
S	Soprano
T	Tenor

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
Remigio Acevedo Raposo	1945	<i>Meciendo</i> , Canción de Cuna para coro de voces femeninas (SSA).	1'30	Poema homónimo N° 1 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		Editado en <i>Tonadas y Canciones de Remigio Acevedo</i> . Santiago, Publicaciones del Ministerio de Educación, 1947, pp. 20-21.	
Luis Advis	1956	<i>Música para poesía de Gabriela Mistral</i> , Sexteto para clarinete, cuarteto de cuerdas y piano.	15'		Santiago, 1956.		La partitura de esta obra no pudo ser consultada.
	1957	<i>Dos Canciones</i> para mezzo-soprano y piano	9'	"Soneto de la muerte", N°s 1 y 2, de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .		MS	
	1963	<i>Cosas</i> , ciclo de cinco canciones para mezzosoprano y piano.	6'	Fragmentos del poema homónimo de "Saudade" del libro <i>Tala</i> .	Santiago, septiembre 1, 1987, Sala de la Escuela Moderna de Música, Violaine Soublette (mezzosoprano), Elvira Savi (piano).	IEM hel.	Escrita por encargo de Inés Pinto y Elvira Savi. El concierto donde se estrenó formó parte del ciclo de actividades en homenaje a Gabriela Mistral, organizado por el Instituto Francés de Cultura.

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
	1974	<i>Música para poemas de Gabriela Mistral</i> para flauta, 2 guitarras y violoncello.	6'			MS Editada por el Sello EMI-Odeón, 1974, Disco SLDC-42001.	Escrita por encargo de Paz Irrarrázaval, quien recitó los poemas.
Andrés Alcalde	1973-74	<i>Tres Canciones Corales</i> para coro mixto a cuatro voces (SATB), 1. <i>Todo es ronda.</i> 2. <i>Encantamiento.</i> 3. <i>Madre triste.</i>	4'	Nº 1: poema homónimo Nº 14 de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> . Nºs 2 y 3: poemas homónimos. Nºs 6 y 17 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .	Nº 2: Santiago, 1976, Instituto Goethe, Taller Coral 76, Ruth Godoy (directora).	IEM hel.	Referencias en Silva, 1978, <i>RMCH</i> 142/144: 120.
	1974	<i>El Agua</i> para canto y piano.	4'45	Poema homónimo Nº 4 de "Cuenta Mundo" del libro <i>Ternura</i> .	Santiago, noviembre 26, 1974, Sala Isidora Zegers, Concierto de alumnos de composición, Margarita Fernández (soprano), Cirilo Vila (piano).	IEM hel.	Referencia en Silva, 1978, <i>RMCH</i> 142/144: 126.
Juan Adolfo Allende S.		<i>Hallazgo</i> para voz y quinteto de cuerdas.	1'20	Poema homónimo Nº 3 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		IEM hel. (sólo partes instrumentales).	

Juan Allende Blin	1945	<i>Yo no tengo Soledad</i> para voz y piano.	Poema homónimo N° 8 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .			Referencias en el Archivo de RMCH.
Pedro Humberto Allende		<i>Los Desvalidos</i> , Himno para coro mixto a cuatro voces (SATB).	3'40 Poema no incluido en <i>Poesías Completas</i> .		IEM hel.	
	1918	<i>Himno del Liceo Antonia Salas de Errázuriz</i> para coro mixto a cuatro voces (SATB).	3' Poema "Mensajero de Dios", no incluido en <i>Poesías Completas</i> .	Santiago, 1918, Liceo Antonia Salas de Errázuriz.	Edición del compositor.	Referencias en CA 2:12; en Amengual, 1945, RMCH 5:45; en Escobar, 1969: 235.
	1920	<i>Mensajero de Dios</i> para coro mixto a cuatro voces (SATB).	3' Poema no incluido en <i>Poesías Completas</i> .		IEM hel.	Amengual, 1945. Referencias en RMCH 5:45; en CA 2:12; en Escobar, 1969: 205.
						René Amengual (1945, RMCH 5:45) sostiene que esta obra es la misma que sirvió como himno del Liceo Antonia Salas de Errázuriz. Dedicada "A la señora Dolores Vidal de Constantini".
	1921	<i>Himno al patronato de la Infancia</i> para soprano, coro mixto (SATB) y orquesta: piccolo, 2 flautas, 2 oboes,	Texto no incluido en <i>Poesías Completas</i> .	Santiago, 1922, Teatro Municipal, Pedro Humberto Allende (director).	MS	Referencia en RMCH 5:68; en CA 2:7; en Escobar, 1969: 236.

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
		corno inglés, 2 clarinetes en sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, arpa y cuerdas.					
	1925	<i>Tres Canciones</i> para soprano con acompañamiento de piano. 1. <i>Mientras baja la nieve.</i> 2. <i>El surtidor.</i> 3. <i>A las nubes.</i>	7'	Nº 1: poema homónimo Nº 5 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> . Nº 2: poema homónimo. Nº 19 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> Nº 3: poema homónimo. Nº 3 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i> .	Buenos Aires, 1925, Teatro El Diapason.	Santiago, Casa Amarilla, 1927.	Nº 1: dedicada "A la señora María de Pini de Chrestia"; Nº 2: dedicada "A la señora Elena Petit de Matte"; Nº 3: dedicada "A la señora Enriqueta Basavilbaso de Catalán". Referencias en Leng, 1927 en <i>Marsyas</i> , 1/8:282; en <i>Marsyas</i> , 1/8:300; en Amengual, 1945, <i>RMCH</i> 5: 41-42; en CA 2:13; en Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9:17.
	1950	<i>Cantos para Kindergarten</i> para voz sola, 1. <i>Canción matinal.</i> 2. <i>Jesús ven.</i> 3. <i>Banderita chilena.</i> 4. <i>Dame la mano.</i> 5. <i>Naranjita de oro.</i>		Nºs 1, 2: poemas de Tegualda Ponce de Allende (esposa del compositor). Nº 3: poema de Oscar Jara.	Santiago, ca, 1950, Escuela Nº 226.	MS	Referencias en CA 2:15; en Escobar, 1969:225.

René Amengual	1932-1937	<i>Amo Amor</i> para canto y piano.	N° 4 poema homónimo. N° 3: de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> . N° 5: texto de la tradición popular.	3'30 Poema homónimo N° 2 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .	Santiago, septiembre 5, 1937 (e.d.t.), Audición radial, Adriana Herrera (soprano).	IEM hel.	Referencia en <i>Cultura Musical</i> , septiembre 1937, 1/4:4; en <i>Cultura Musical</i> , junio 1938, 11/9:8; en Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9:18; en Escobar, 1969:104.
	1932-1935	<i>Caricia</i> para canto y piano.		3'30 Poema homónimo N° 7 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> .	Santiago, septiembre 5, 1937 (e.d.t.), Adriana Herrera (soprano), René Amengual (piano).	IEM hel. Publicada en el suplemento musical de <i>RA</i> , 11/7, 1935.	Referencias en <i>RA</i> , 7:44; en <i>RA</i> , 1937, 111/14:31, en <i>Cultura Musical</i> , septiembre, 1937, 1/4:9; en <i>Cultura Musical</i> , junio, 1938, 11/9:8; en <i>RMCH</i> , 1947, 27:52; en Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9:18; en Salas Viu, 1964, <i>RMCH</i> 90:72; en Escobar, 1969:103.
	1938	<i>Ocho canciones y cánones para niños</i> para coro a tres y cuatro voces iguales, 1. <i>A las nubes</i> , coro a 4. 2. <i>Miedo</i> , canon a 3.		N° 1: poema homónimo N° 3 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i> . N° 2: poema ho-		IEM	Obtuvo el segundo premio del concurso de Coros Infantiles organizado por la Sociedad de Ami-

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
		3. <i>La luna se enoja.</i> 4. <i>Arbol de tierra campera.</i> 5. <i>La luz que en los cielos arde.</i> 6. <i>Las estrellas del cielo.</i> 7. <i>El niño en la ronda.</i> 8. <i>Las estrellas.</i>		mónimo N° 4 de "La Desvariadora" del libro <i>Ternura</i> . N° 3: poema de Daniel de la Vega. N° 4, 5, 6: textos tradicionales anónimos. N° 7: poema de Roberto Meza Fuentes. N° 8: poema de Juan Guzmán Cruchaga.			gos del Arte en 1938. Referencias en <i>Cultura Musical</i> , octubre 1938, II/13:8; en Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9:18; en Salas Viu, 1952:140; en Aguilar, 1954, <i>RMCH</i> 47:10-11; en Salas Viu, 1964, <i>RMCH</i> 90:68; en Escobar, 1969:225.
	Agosto 1942	<i>El Vaso</i> , poema para soprano y orquesta de cámara: 2 flautas, 2 clarinetes en sib, 2 fagotes, arpa y cuerdas.	4'30	Poema homónimo N° 21 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .	Santiago, agosto 25, 1944, Teatro Municipal, Blanca Hauser (soprano), OSCH, Armando Carvajal (director).	IEM hel. (reducción para canto y piano).	Referencias en Urrutia, 1946 en <i>RMCH</i> 9:18; en Salas Viu, 1952:146; en Salas Viu, 1964, <i>RMCH</i> 90:66; en Escobar, 1969:24.
Juan Amenábar	ca. 1953	<i>Todo es ronda</i> para coro mixto a 4 voces (SATB).		Poema homónimo N° 14 de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> .		MS	Referencias en Escobar, 1969:206; en Archivo <i>RMCH</i> . Retirada de catálogo por el compositor.
	1989	<i>Canto de ausencia</i> para voz		Poema		MS	

femenina, clarinete, piano y violocello.

"Ausencia", N° 3 de "La ola muerta" del libro *Tala*.

Marzo 24, *Viernes Santo* para coro 1989 mixto a 4 voces (SATB).

5' Poema homónimo N° 5 de "Vida" del libro *Desolación*.

Editado en Santiago por *Impresos Musicales Euterpe*, 1989.

Aníbal
Aracena
Infanta

1922 *Las Rondas de niños de Gabriela Mistral* para voz y piano,
1. *¿En dónde tejemos la ronda?*
2. *La margarita*.
3. *Invitación*.
4. *Dame la mano*.
5. *Los que no danzan*.
6. *La tierra*.
7. *Jesús*.
8. *Todo es ronda*.

12'30 Poemas homónimos N°s 2, 4, 1, 3, 8, 5 ("Tierra chilena"), 10 y 14, respectivamente, de "Rondas" del libro *Ternura*.

N°s 1, 4, 5, 7: Santiago, diciembre 23, 1922, Teatro Septiembre, Coro de alumnas del Liceo Teresa Prats de Sarratea, Aníbal Aracena Infanta (piano y dirección).

Editadas en *Música*, agosto-septiembre 1922, III/8 y 9, Folletos N°s 32 y 33.

Dedicadas "Al Excmo. Sr. enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de México en Chile don Carlos Trejo y Lerdo de Tejeda y a su dignísima esposa Sra. Monroy de Trejo". Lucila Godoy —Gabriela Mistral— era entonces directora del Liceo donde el compositor ejercía como profesor de música.

Referencias en *Música*, diciembre 1922, III/36: 13-16; en *El Mercurio*, Santiago, 17 julio, 1923; en *Música*, 1923-24, IV/v, pp. 7-8; en Urrutia, 1946, *RMCH* 9:18.

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
Mario Baeza Marambio		<i>Canción Amarga</i> para canto y piano.	4'30	Poema homónimo N° 18 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		IEM hel.	Referencia en Escobar, 1969:104.
Gustavo Becerra	Noviembre 7, 1967	<i>Manos de Obrero</i> para contralto y guitarra.	3'40	Poema homónimo N° 2 de "Oficios" del libro <i>Lagar</i> .	Santiago, 1984, Sala Isidora Zegers, Rosario Cristi (mezzosoprano), Luis Orlandini (guitarra).	IEM hel.	Obra escrita por encargo. Referencia en Torres, 1985, <i>RMCH</i> , 164:38.
	1972	<i>Suavidades</i> para soprano y guitarra.	5'	Poema homónimo N° 7 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		MS	Dedicada a Sol Becerra Auth (hija del compositor). Referencia en Torres 1985, <i>RMCH</i> , 164:43.
	1972	<i>Ocho perritos</i> para soprano y guitarra.	6'	Poema homónimo N° 5 de "Jugarretas, II" del libro <i>Lagar</i> .		MS	Dedicada a los hijos de María Gracia y Esteban Tomic. El poema de Gabriela Mistral está dedicado "A Esteban Tomic". Referencia en Torres, 1985, <i>RMCH</i> 164:43.
Edgardo Cantón	1985	<i>Balada</i> para soprano y piano.	3'	Poema homónimo N° 9 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .	Santiago, agosto 31, 1987, Sala Isidora Zegers, Cristina Gallardo (soprano), Helia Hernández (piano).	MS	

Ramón Cambell	1959	<i>Cantos de Gabriela</i> para voz femenina y piano, 1. <i>Promesa a las estrellas</i> . 2. <i>Madre</i> . 3. <i>Meciendo</i> . 4. <i>Piececitos</i> . 5. <i>Manitas</i> . 6. <i>Baja la nieve</i> . 7. <i>A las nubes</i> . 8. <i>Pinares</i> .	Nº 3: poema homónimo Nº 1 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> . Nºs 4,5, 6: poemas homónimos Nºs 1, 2, 5, respectivamente, de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> . Nºs 7-8: poemas homónimos Nºs 3 y 9 de "Naturaleza, I" del libro <i>Desolación</i> .	Santiago, 1986, Sala Isidora Zegers.		
	1980	<i>Coros de Gabriela Mistral</i> para coro a capella a 3 voces, 1. <i>Arrullo y Ronda</i> . 2. <i>Piececitos</i> . 3. <i>Manitas</i> . 4. <i>Pinares</i> .	Nºs 2, 3: poemas homónimos Nºs 1 y 2 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> . Nº 4: poema homónimo Nº 2 de "Naturaleza, I" del libro <i>Desolación</i> .	Colombia, 1981.		La obra ha sido editada.
Rolando Cori	1979	<i>Credo</i> para coro masculino (TTBB).	5' Poema homónimo Nº 16 de "Vida" del libro <i>Desolación</i> .		MS	Obra inconclusa.
Pablo Délano	1988-89	<i>Cantos del Elqui</i> para coro a cappella.		Nº 2: Santiago, mayo 15, 1989, Instituto Chileno de Cultura Hispánica, Coro	MS	Obra escrita "en adhesión al centenario del nacimiento de

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
					Arsis XXI, Silvia Sandoval (directora).		Gabriela Mistral". La dedicatoria dice: "Con admiración para mi esposa Silvia Sandoval, gran artista y maestra: a los jóvenes de Chile, de Hispanoamérica y del mundo".
	1989	<i>Piececitos</i> para coro mixto a 4 voces (SATB).		Poema homónimo N° 1 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> .		MS	
	1989	<i>Balada de la Estrella</i> para coro femenino a tres voces.		Poemas homónimo N° 7 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i> .		MS	
	1989	<i>Canción del Maizal</i> para coro mixto a cuatro voces (SATB).		Poema homónimo N° 21 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> .		MS	
	1989	<i>Noche</i> para coro mixto a cuatro voces (SATB).		Poema homónimo N° 10 de "Canciones de Cunas" del libro <i>Ternura</i> .		MS	
Roberto Escobar	1956	<i>La Lluvia lenta</i> para cuatro voces masculinas (TTBB).	5'	Poema homónimo N° 8 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i>	Santiago, 1956.	IEM hel.	Referencias en CA 14:69; en Escobar 1969:217.

	1960	<i>Cantata del Laja</i> para soprano, coro mixto (SATB), órgano y orquesta de cuerdas, 1. <i>El lago</i> . 2. <i>Pastoral de la Cordillera</i> . 3. <i>Salto del Laja</i> . 4. <i>Evocación y fuga</i> . 5. <i>Pastoral del Valle</i> . 6. <i>Ensalada y Final</i> .	35'	Poemas de Rosa Cruchaga, Garcilaso de la Vega, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral. N° 3: poema homónimo N° 1 de "Tierra de Chile" del libro <i>Tala</i> .	MS	Referencias en CA 14:68; en Escobar 1969:50.
Eduardo Estradé	ca. 1938	<i>Canciones, Rondas y Cantos de Cuna de Gabriela Mistral</i> para soprano y piano, 1. <i>¿En donde tejemos la ronda?</i> 2. <i>Me tuviste</i> . 3. <i>Dulzura</i> . 4. <i>Yo no tengo soledad</i> . 5. <i>Dame la mano</i> . 6. <i>La madre triste</i> .	14'	Poemas homónimos N°s 8, 11 y 17 de "Canciones de Cuna", N°s 2 y 3 de "Rondas" y N° 8 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> .	IEM hel.	Referencias en <i>Cultura Musical</i> , mayo 1938, 11/8:11; en Urrutia, 1946, RMCH 9:18.
Pablo Garrido	1931	<i>Jesús</i> para canto y piano.	3'	Poema homónimo N° 10 de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> .	Panamá, 1931, Walter Myers (tenor). MS	Referencias en Urrutia, 1946, RMCH 9:18, en CA 9:70; en Escobar, 1969: 106.
Jaime González	1979	<i>La Rata</i> para coro a tres voces iguales.	2'	Poema homónimo N° 3 de "Jugarretas" del libro <i>Ternura</i> .	MS	Presentada al Concurso de Obras Corales Infantiles convocado por la Asociación Nacional de Compositores en 1979.

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
Federico Heinlein	Mayo 6, 1943 (N° 1) Mayo 13, 1943 (N° 2)	<i>Dos Canciones</i> para voz femenina y piano, 1. <i>Meciendo</i> . 2. <i>Dame la mano</i> .	2' 2'	N° 1: poema homónimo N° 1 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> . N° 2: poema homónimo. N° 3: de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> .	Santiago, octubre 1957, Club de la Unión, Mary Ann Fones (soprano), Federico Heinlein (piano).	MS	Referencias en Escobar, 1969:108; en Merino, 1979; <i>RMCH</i> 145:28; Merino, 1987, <i>RMCH</i> 168:17.
	Marzo 17, 1974	<i>Nocturno</i> para voz femenina media y piano.	2'45	Fragmento de "Canto que amabas", N° 2 de "Nocturnos", del libro <i>Lagar</i> .	Rancagua, septiembre 3, 1980, Salón Municipal, Mary Ann Fones (soprano), Elvira Savi (piano).	MS	Referencias en Merino 1979; <i>RMCH</i> 145: 29; Merino, 1987, <i>RMCH</i> 168:22. El compositor hizo una versión para contralto y piano.
Alfonso Leng	1922	<i>Cima</i> para contralto y piano. El compositor realizó, además, una transcripción para canto y orquesta: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos en fa, arpa y cuerdas.	3'40	Poema homónimo N° 6 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i> .	Santiago, agosto 29, 1927 (e.d.t.), Casa de la Sociedad Bach, Marta Petit (soprano), Alfonso Leng (piano).	Publicado en el suplemento musical <i>RA</i> , junio-julio 1934, I/1. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, 1975.	"Dedicado a la Sra. Marta Petit de Huneeus y a la Srta. María Eugenia Cuevas Mackenna". Referencias en <i>Marsyas</i> octubre 1927, I/ 8:301; en <i>RA</i> , 1936, III/11: 58-60; en <i>RA</i> , 1937, III/ 14:31; en <i>RA</i> , Boletín mensual, diciembre

Alfonso
Letelier

- 1933- *Tres Canciones* para voz y
1936 piano.
1. *Balada*.
2. *Canción*.
3. *Otoño*.

- 12' N° 1: poema homónimo N° 9 de
4' "Dolor" del libro
3' *Desolación*.
5' N° 2: poema de Manuel Arellano.
N° 3: poema homónimo de "Naturaleza" del libro *Desolación*.

N°s 1 y 2: en versión original para voz y orquesta sinfónica, Santiago, junio 15, 1936, Teatro Central, Marta Petit (soprano), Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, Armando Carvajal (director).
N° 3: Santiago, mayo, 1938 (e.d.t.); Auditorium Radio Pacífico, programa de la Sociedad de Amigos del Arte, Adriana Herrera (soprano), Herminia Raccagnio o René Amengual (piano).

Serie v, voz y piano.
Grabado en RCA Víctor, Sello Rojo, Disco 66243-44.

N° 1: editada en el suplemento musical de RA, II/10, 1936.
N° 3: editada en el suplemento musical de RA, I/4 (diciembre 1934 - marzo 1935).
La obra completa en IEM, Compositores de Chile, Serie v, Obras para Voz y Piano, v1 (N° 1), v2

1933, 2-7, en Urrutia, 1946, *RMCH* 9:18; en Salas Viu, 1949, *RMCH* 33:14; Pereira Salas, 1951, *RMCH* 40:73; en Salas Viu, 1952: 246; en Orrego Salas, 1957, *RMCH* 54:60; en *RMCH* 54:77; Urrutia, 1957, *RMCH* 54:71; Isamitt, 1957, *RMCH* 54:73; en CA 15:160; en Escobar, 1969:111.

Corresponde al op. 10, 13 y 8, respectivamente del compositor. Los N°s 1 y 2 fueron escritos originalmente para voz y orquesta. La partitura de esta versión está extraviada. El N° 3 está dedicado a Luz Letelier Llona, hermana del compositor.
N° 2: ("Canción"), en versión para voz femenina y orquesta de cámara, fue adscrito a las *Canciones de Cuna* de 1939 (N° 4).

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
						(N° 2), v 3 (N° 3).	Referencias en RA, 1936, II/10: 46-47; en RA, 1937, III/14: 31; en <i>Cultura Musical</i> , II/9: 8 (junio 1938); en Urrutia, 1946; <i>RMCH</i> 9: 18; en CA 2: 105; en Salas Viu, 1952: 164; <i>RMCH</i> 100: 29; en Escobar, 1969: 112; en Letelier, 1981, <i>RMCH</i> 153-155: 90-91; en Merino, 1981, <i>RMCH</i> 153-155: 100-101.
1934-1942		Ocho Canciones para coro mixto (SATB), 1. Villancico I (En los brazos de la luna. 2. Villancico II (Qué noche tan clara). 3. Villancico III (Llegaos pastorcitos). 4. Pinares. 5. Corderito. 6. Canción de los Pinos. 7. La palomita (tonada) 8. Hallazgo.	18'45	N°s 1, 2, 3 y 7: textos anónimos españoles. N° 6: poema de Manuel Arellano. N° 4: poema homónimo N° 9 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i> . N°s 5 y 8: poemas homónimos N°s 3 y 5 de "Canciones de Cuna" del libro	Estrenados en diferentes fechas. La más temprana parece ser la del N° 4, "Pinares", en Santiago, diciembre, 1935, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Coro Polifónico del Conservatorio Nacional de Música, Pedro Humberto Allende (director). Además la audición del N° 8, "Hallazgo", en Santiago, diciembre 3, 1938, Conservatorio Nacional de Música. Cuarteto	El N° 1: editado en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , Vol. I, Santiago, 1957, pp. 126-127. Los N°s 4 y 5 en Vol. II (1960, pp. 95-96, 200-201). La obra completa fue editada por	Corresponde al opus 9 del compositor. El N° 5, "Corderito", está dedicado "A mi hijo Juan José". Los restantes están dedicados "A Margarita, Blanca y Gabriel Valdés". Referencias en <i>Cultura Musical</i> (noviembre-diciembre 1938), II/14:8; en Urrutia 1946

positores de Chile, Serie C, Obras Corales, C30-C37.

El N° 4 fue grabado por ODEON

Chilena, LDC-36301, Coro de la Universidad de Chile, Marco Dusi (director).

Los N°s 4 y 8 grabados en Chile por ORFEO (Serie

"Documentos Vivos de la Poesía"). Coro Filarmónico Municipal de Chile, Waldo Aránguiz (director).

Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Publica-

las Viu, 1952-268: en CA 2: 105; en RMCH 100: 29; en Merino, 1981, RMCH 153-155: 102-103.

Corresponde al opus 13 del compositor. En las notas del programa del concierto de octubre 24, 1947, de la

Santiago, julio 30, 1942, Teresa Orrego Salas (soprano), Orquesta de Cámara, Alfonso Letelier (director).

11'20 N° 1: texto de Amado Nervo. N° 4: texto de Manuel Arellano. N°s 2 y 3: poemas homóni-

1939 *Canciones de Cuna* para voz de mujer y orquesta de cámara: flauta, clarinete en sib, arpa, celesta y cuerdas, 1. *Luna de plata*. 2. *Suavidades*.

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
		3. <i>La noche</i> . 4. <i>Canción</i> .		mos. N ^{os} 7 y 10 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		ción N° 30 (Montevideo, Instituto Interamericano de Musicología, 1943).	Temporada de Primavera de la OSCH, Domingo Santa Cruz señala que esta obra fue estrenada en 1939. Referencias en Santa Cruz, 1939, <i>RA</i> , Boletín mensual, 1/ 2: 10-11; en Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9: 18; en Salas Viu, 1952: 264-265; en <i>CA</i> 2: 106; en <i>RMCH</i> 100: 28; en Mario Baeza, 1945, <i>RMCH</i> 1: 42; en Merino, 1981, <i>RMCH</i> 153-155: 101-102. Existe una versión para canto y piano realizada por el compositor.
1942-1948		<i>Sonetos de la Muerte</i> , poema dramático para voz de mujer y orquesta: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos en fa, 3	38'	"Sonetos de la muerte" (3), poemas N° 12 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .	N° 1: Santiago, noviembre 20, 1942, Teatro Municipal, Blanca Hauser (soprano), OSCH, Armando Carvajal (director). N° 2: Santiago, agosto 25, 1944, Teatro Municipal,	IEM hel.	Corresponde al opus 18 del compositor. Están "Dedicados a mi madre con quien mi música vive en deuda permanente". El

trompetas, 3 trombones,
tuba, timbales, platillos,
tambor, celesta, piano, 2
arpas, cuerdas,

1. *Del nicho helado...*
2. *Y este largo cansancio...*
3. *Malas manos...*

Blanca Hauser (soprano),
OSCH, Armando Carvajal
(director).

Nº 3: Santiago, noviembre
26, 1948, Teatro Municipal;
I FMCH, Teresa Irrázaval
(soprano), OSCH, Víctor
Tevah (director).
La audición de la obra
completa fue en Santiago,
1949, mayo 27, Teatro Mu-
nicipal, Teresa Irrázaval
(soprano), OSCH, Víctor
Tevah (director).

Nº 3 obtuvo el Pri-
mer Premio en el
IFMCH.
Referencias en
Urrutia, 1946,
RMCH 9: 18;
RMCH 35-36: 75;
en Salas Viu, 1952:
253-259; en *RMCH*
47:42; en *CA* 2: 107;
en Santa Cruz,
1967, *RMCH* 100:
12-16; en Urrutia,
1969, *RMCH* 109:
11-32; en Escobar
1969: 26; en Meri-
no, 1978, *RMCH*
142-144: 41; en Me-
rino, 1980, *RMCH*
149-150: 101; en
Merino, 1980,
RMCH 152: 14; en
Merino, 1981,
RMCH 153-155:
184, en Letelier,
1981, *RMCH* 153-
155: 89-96.

- 1951 *Cinco Canciones para coro
mixto (SATB),*
1. *Villancico (Descansa, Vir-
gen dichosa).*
2. *Decires.*
3. *La madre triste.*
4. *El velero.*
5. *O Sacrum Convivium.*

- 15' Nº 1: Anónimo
popular.
Nº 2: Marqués
de Santillana.
Nº 3: poema ho-
1'45 mónimo.
Nº 17 de "Can-
ciones de Cuna".

Nºs 1-4: Santiago, diciem-
bre 1, 1952, Teatro Muni-
cipal, III FMCH; Coro de
Madrigalistas, Alfonso Le-
telier (director).
Nº 5: Santiago, 1969.

Santiago, Fa-
cultad de
Ciencias y
Artes Musi-
cales y de la
Representa-
ción de la
Universidad

Corresponde al
opus 17 del compo-
sitor.
El Nº 5 está dedica-
do "A Carmen y Pa-
blo" (hija y yerno del
compositor).
En la versión origi-

<i>Compositor</i>	<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Lugar y fecha de estreno</i>	<i>Editor y Sello grabador</i>	<i>Observaciones</i>
				del libro <i>Ternura</i> . Nº 4: Inés Letelier.		de Chile, Serie C, Obras Corales, 1975.	nal, este ciclo incluía como quinta canción al "Nocturno" sobre un texto de Carmen Valle, la que fue estrenada conjuntamente con las cuatro restantes. Posteriormente, esta canción fue transformada e incorporada a las <i>Estancias Amoras</i> (1966) como el primer movimiento. Fue substituida, dentro de este ciclo, por "O sacrum Convivium", compuesto en 1969. Referencias en Salas Viu, 1952:268; en Claro, 1969, <i>RMCH</i> 109: 51; en <i>CA</i> 2: 105; en <i>RMCH</i> 100: 29-30; en Escobar, 1969: 211; en Merino, 1980, <i>RMCH</i> 149-150: 101; en Merino, 1981, <i>RMCH</i> 153-155: 107.

	Febrero, 1981	<i>Desvelada</i> para canto y piano.	3'55 Poema homónimo N° 7 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .	Santiago, mayo 27, 1981, Sala América de la Biblioteca Nacional, Carmen Luisa Letelier (contralto) Elvira Savi (piano).	MS	"Dedicada a Maiga" (Margarita Valdés, esposa del compositor). Referencias en Merino, 1981, <i>RMCH</i> 153-155: 116; en <i>RMCH</i> 153-155: 163.
Miguel Letelier Valdés	ca. 1960	<i>Tres Canciones Corales</i> para cuatro voces mixtas (SATB), 1. <i>Arbolé, Arbolé</i> . 2. <i>La Gracia</i> . 3. <i>En el camino</i> .	10'30 N° 1: texto de Federico García Lorca. 3'40 N° 2: poema homónimo N° 9 de "Alucinación" del libro <i>Tala</i> .		Santiago, IEM, Compositores de Chile, Serie C, Obras Corales, C43 (N° 1), C44 (N° 2), C45 (N° 3).	Corresponde al opus 4 del compositor.
Gloria López		<i>La Madre Triste</i> para coro mixto (SATB) y orquesta de cámara: flauta, oboe, clarinete en sib, fagot, cuerdas.	2'30 Poema homónimo N° 17 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		IEM hel.	
	1947	<i>Meciendo</i> para coro femenino a cuatro voces.	1'30 Poema homónimo N° 1 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		IEM hel.	
	1952	<i>Dulzura</i> para coro a capella a voces iguales.	Poema homónimo N° 8 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> .		MS	Referencias en Escobar, 1969: 218; Archivo <i>RMCH</i> .

<i>Compositor</i>	<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Lugar y fecha de estreno</i>	<i>Editor y Sello grabador</i>	<i>Observaciones</i>
	1953	<i>Canciones de Cuna</i> para coro a tres voces iguales.	1'30	Poema "Rocío" N° 4 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		IEM hel.	
Alfonso Montecino	1944	<i>Yo no tengo soledad</i> para coro a tres voces iguales.	2'30	Poema homónimo N° 8 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		IEM hel.	Referencias en Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9: 18; en <i>CA</i> 19: 88.
	1945	<i>Todo es Ronda</i> para canto y piano.	2'30	Poema homónimo N° 14 de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> .		IEM hel.	Referencias en Escobar, 1969: 113; en <i>CA</i> 19: 90.
	1945	<i>Meciendo</i> para canto y piano.	3'	Poema homónimo N° 1 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .	Santiago, septiembre 1, 1987, Sala Escuela Moderna de Música, Violaine Soublette (soprano), Elvira Savi.	IEM hel.	Dedicada "A Viviana, cariñosamente". Referencias en Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9: 18; Salas Viu, 1952: 286; Escobar 1969: 133; <i>CA</i> 19: 90.
	1946	<i>Yo no se cuáles manos</i> para canto y piano.	5'	Poema homónimo publicado en el libro <i>Selva Lirica</i> de Julio Molina y Juan Agustín Araya, 1917, pág. 17.	Santiago, septiembre 1, 1987, Sala Escuela Moderna de Música, Violaine Soublette (soprano), Elvira Savi (piano).	IEM hel.	Referencias en Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9: 18; Salas Viu, 1952: 286; Escobar, 1969: 113; <i>CA</i> 19: 90.

	1952	<i>Madrecita</i> para canto y piano.	3'				Referencias en Escobar, 1969: 212; CA 19: 88.
Pedro Núñez Navarrete	Enero, 1951	<i>Apegado a mí</i> para coro a cuatro voces mixtas (SATB).	3'	Poema homónimo N° 9 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .	Santiago, noviembre 30, 1953, Teatro Municipal, Coro de la Universidad de Chile, Mario Baeza (director).	IEM hel.	Referencias en Escobar, 1969: 212.
	1952	<i>Dulzura</i> para coro a cuatro voces mixtas (SATB).	2'30	Poema homónimo N° 8 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> .	Santiago, noviembre 1953, Teatro Municipal, Coro del Colegio Sagrados Corazones, Luis Vilches (director).	MS	
	Mayo 30, 1974	<i>Himno Cotidiano</i> para coro a cuatro voces mixtas (SATB).	2'30	Fragmento del poema homónimo N° 18 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> .		MS	"Dedicado al Coro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Chile y a su director señor Sergio Pineda".
Juan Orrego-Salas	1937-1942	<i>Dos Canciones</i> para soprano y piano, 1. <i>Trágica</i> (1937). 2. <i>Yo no tengo soledad</i> (1942).	5'	N° 1: texto de G.M. de Jovellanos. N° 2: poema homónimo N° 8 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .	N° 1: Santiago, 1942, Radio Chilena, Teresa Orrego-Salas (soprano), René Amengual (piano). N° 2: Santiago, 1945, Radio Nacional de Minería, Teresa Orrego-Salas (soprano), Federico Heinlein (piano).	IEM hel.	Corresponde al opus 4 del compositor, la N° 2 está dedicada a Teresa Orrego-Salas (hermana del compositor). Referencias en Urrutia, 1946, RMCH 9: 18; CA, 1: 47; Merino, 1978, RMCH 142-144: 80.

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
	1948	<i>Cantos de Advenimiento</i> para voz de mujer, violoncello y piano. 1. <i>Súplica</i> . 2. <i>Víspera</i> . 3. <i>Dulzura</i> .	13'10	N ^{os} 1-2: textos de Daniel de la Vega, N ^o 3: fragmentos del poema homónimo en prosa N ^o 4 de "Poemas de las Madres" del libro <i>Desolación</i> . No está incluido en <i>Poesías Completas</i> .	Santiago, junio 1948, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Sociedad Nueva Música, Ruth Henning (soprano), Hans Loewe (violoncello), Juan Orrego-Salas (piano).	IEM hel.	Corresponde al opus 25 del compositor. Dedicada "A Teruca y André Racz". Referencias en Salas Viu, 1948, <i>RMCH</i> 30: 53; Salas Viu, 1952: 335-336; CA 1: 47; Escobar, 1969: 128; Merino, 1978, <i>RMCH</i> 142-144: 87.
Sergio Ortega	1969	<i>Tres Arboles</i> para voz de mujer y orquesta de cuerdas (o siete cuerdas): 2 violines I, 2 violines II, violas, violoncellos, contrabajo.	5'	Poema homónimo N ^o 3 del tríptico "Paisajes de la Patagonia" que corresponde al N ^o 1 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i> .	Santiago, abril 17, 1969, Teatro IEM, XI FMCH, Lucía Díaz (soprano), Conjunto de cuerdas del IEM: Illia Stock, Jorge Yastrewsky, César Araya, Ubaldo Grazioli (violines), Raúl Martínez (viola), Arturo Allende (cello), Ramón Bignon (contrabajo), Eduardo Moubarak (director).	IEM hel.	Referencias en Escobar 1969: 242; Merino, 1980, <i>RMCH</i> 149-150: 102.
Emma Ortiz		<i>Ronda de la Ceiba Ecuatoriana</i> para soprano y piano.	3'	Poema homónimo N ^o 11 de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> .	Santiago, junio 13, 1946, Sala Cervantes, Temporada Cámara IEM, Teresa Irarrázaval (soprano), Eliana Valle (piano).	MS	El poema está dedicado "A la maestra Emma Ortiz". Referencias en Notas al programa de

	<i>Doña Primavera</i> para voz y piano.		Poema homónimo N° 12 del libro <i>Ternura</i> .	Primera audición en Buenos Aires, ca. 1947, Concierto del Círculo Femenino Musical Santa Cecilia, María Teresa Irarrázaval (soprano).	MS	la Temporada de Cámara IEM (cf. Archivo IEM). Referencias en Rosés, 1950: 176.
	<i>La Tierra</i> para voz y piano.		Poema "Tierra Chilena", N° 5 de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> .	Primera audición en Buenos Aires, ca. 1947, Concierto del Círculo Femenino Musical Santa Cecilia, María Teresa Irarrázaval (soprano).	MS	Referencias en Rosés, 1950: 176.
	<i>Nocturno Padre Nuestro</i> para voz y piano.		Poema "Nocturno", N° 11 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .		MS	
	<i>Balada</i> para canto y piano.		Poema homónimo N° 9 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .	Primera audición en Buenos Aires, ca. 1947, Concierto del Círculo Femenino Musical Santa Cecilia, María Teresa Irarrázaval (soprano).	MS	Referencias en Rosés 1950: 176.
	<i>Balada de la Estrella</i> para voz y piano.		Poema homónimo N° 7 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i> .		MS	Dedicada a Nelly Hernández.
1946	<i>Canciones de Cuna</i> para voz y piano, 1. <i>Rocío</i> .	25' ca.	Poemas homónimos N°s 4, 3, 8, 10, 11, 9, 18, 5,	N°s 1, 3: Buenos Aires ca. 1947, Concierto del Círculo Femenino Musical Santa	MS N°s 1, 2, 4, 8: IEM hel.	"Cancionero de Cuna dedicado a Marlene y Willy".

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
		2. <i>Hallazgo.</i> 3. <i>Yo no tengo soledad.</i> 4. <i>La noche.</i> 5. <i>Me tuviste.</i> 6. <i>Apegado a mí.</i> 7. <i>Canción amarga.</i> 8. <i>Meciendo.</i> 9. <i>Mi canción.</i> 10. <i>Miedo.</i> 11. <i>Corderito.</i> 12. <i>La madre triste.</i> 13. <i>Suavidades.</i>		17 y 7 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> . N° 10, "Miedo" es también un poema homónimo, N° 4 de "La Desvariadora", del mismo libro. En las primeras ediciones de <i>Desolación</i> (1923-1926) y en la primera edición de <i>Ternura</i> (Madrid, 1924), este poema figuraba entre las "Canciones de Cuna". Desde la segunda edición de <i>Ternura</i> (Buenos Aires, 1945) pasa a formar parte de la sección "La desvariadora".	Cecilia, María Teresa Irrázaval (soprano). N° 4: Santiago, junio 13, 1946, Sala Cervantes, Temporada Cámara IEM, Teresa Irrázaval (soprano). Eliana Valle (piano).		Referencias en Urrutia 1946, <i>RMCH</i> 9: 18; Rosés, 1950: 176; Escobar, 1969: 115.
Roberto Puelma		<i>La lluvia lenta</i> para canto y orquesta.	4'30	Poema homónimo N° 8 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i> .			La partitura original está probablemente extraviada. En la Biblioteca Na-

Hernán Ramírez	1975	<i>Salmo 114</i> ("Caminaré en presencia del Señor"), para soprano, tenor, 2 coros mixtos, orquesta sinfónica.	25' 30'	Textos de la Biblia y de Gabriela Mistral: "Nocturno", poema N° 11 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .	MS
	1983	<i>Cima</i> para contralto y piano.		Poema homónimo, N° 6 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i> .	MS
Guillermo Rifo	1984	<i>Nocturno</i> para contralto, violín, clarinete y piano.	11'30	Poema homónimo N° 11 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .	MS

Santiago, septiembre, 1987, (e.d.t.), Sala Escuela Moderna de Música, Carmen Luisa Letelier (contralto), Elvira Savi (piano).

Santiago, junio 20, 1984, Sala Isidora Zegers, Carmen Luisa Letelier (contralto), Patricio Cádiz (violín), Valene Georges (clarinete) y Cirilo Vila (piano).

cional existe una versión bilingüe para canto y piano: "La pluie que lente. Paroles espagnoles de Gabriela Mistral. Transcription pour piano et chant de la partition d'orchestra, par l'auteur". Referencias en Salas Viu 1952: 344; en Escobar 1969: 116, en González 1984, *RMCH* 162: 65.

Dedicada a la memoria de Jaime Escobedo. Referencia en Ramírez 1976, *RMCH* 133: 59.

Escrita por encargo del 'Ensemble Bartok'.

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
Domingo Santa Cruz	1926	<i>Dos canciones corales</i> para coro mixto a cuatro voces (SATB), 1. <i>Gemía la tórtola</i> . 2. <i>Rocío</i> .	5'	Nº 1: poema de Max Jara. Nº 2: poema homónimo Nº 4 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		Santiago, Casa Amarilla, 1927.	Corresponde al opus 7 del compositor. Dedicada a "Wanda, que canta con nosotros" (Wanda Morla Lynch, la primera esposa del compositor, fallecida en 1926). Referencias en Urrutia, 1927, <i>Marsyas</i> , 1/4: 140-141; Urrutia, 1946 <i>RMCH</i> 9: 17. Letellier, 1951, <i>RMCH</i> 42: 45-47; Salas Viu, 1952: 3; Escobar, 1969: 213; CA 1: 90; Orrego-Salas, 1979, <i>RMCH</i> 146-147: 9; Merino, 1979, <i>RMCH</i> 146-147: 64.
	1927	<i>Cuatro Poemas de Gabriela Mistral</i> para voz femenina y piano, 1. <i>Arbol muerto</i> . 2. <i>Piececitos</i> . 3. <i>Tres árboles</i> . 4. <i>La lluvia lenta</i> .	17'20	Nºs 1, 3, 4: poemas homónimos Nºs 1.2, 1.3 y 8 "Naturaleza, I" del libro <i>Desolación</i> . Nº 2: poema homónimo Nº 1 de	Santiago, noviembre 21, 1932, Sala del Conservatorio Nacional de Música, Adriana Herrera López (soprano), Herminia Racagni (piano).	IEM hel. Existe una edición separada del Nº 2, "Piececitos", en el suplemento musical de	La edición separada de "Piececitos" está dedicada a Jorge Urrutia Blondel. Originalmente el Nº 1 está dedicado a Carlos Humeres, el Nº 2 a Laura y Lucía

"Casi Escolares"
del libro *Ternura*.

septiembre,
1928, I/1: 59-
62.

Vergara y el N° 4 a Samuel Negrete. Referencias en Isamitt, 1932, *AULOS* I/3: 19-20; Isamitt, 1940, *RA*, Boletín mensual I/5: 6-7; Urrutia, 1946, *RMCH* 9: 17; Leng, 1951, *RMCH* 42: 7; Becerra, 1951, *RMCH* 42: 121-127; Salas Viu, 1952: 377; *CA* 1: 72; Escobar, 1969: 118; Merino, 1979, *RMCH* 146-147: 18-20.

IEM hel.

Corresponde al opus 34 del compositor.

Dedicada "A Filomena, compañera que fue de mi vida". Encabeza la partitura el siguiente epígrafe: "Semitas meas subvertit et confrenit me. Posuit me desolatum" (Ieremiae Lamentatio III, 11).

Referencias en *RMCH* 1965, 92: 111; Riesco, 1965, *RMCH* 93: 99-100;

- 1964- *Tercera Sinfonía*, "In Memoriam" para contralto y
1965 orquesta: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, Corno inglés, 2 clarinetes en sib, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, bombo, tambor, platillo suspendido, triángulo, campana, tam-tam, celesta xilofón, arpa, cuerdas,
1. *Lento-Movido y apasionado*.
2. *Tribulación* (contralto y orquesta).

- 17' Segundo movimiento: poema homónimo N° 10 de "Dolor" del libro *Desolación*.

Washington D.C., mayo 9, 1965, III Festival Interamericano de Música, Magda Mendoza (contralto), Orquesta Sinfónica Nacional, Víctor Tevah (director). Estreno en Chile en Santiago, agosto 27, 1965, Teatro Astor, Magda Mendoza (contralto), OSCH, Víctor Tevah (director).

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
Horacio Salinas	1979	<i>La Pajita</i> para canto y guitarra.	2'30	Poema homónimo N° 1 de "Jugarretas" del libro <i>Ternura</i> .		Grabada en Forum Recording, Roma, 1981. Editada en Chile por Sello Alerce, cassette "Palimpsesto", ALC-105.	Merino, 1979, <i>RMCH</i> 146-147: 47, 51, 78.
María Luisa Sepúlveda	ca. 1923	<i>Rondas de niños</i> para canto y piano, 1. <i>¿En dónde tejemos la ronda?</i> 2. <i>Dame la mano.</i>	3'	Poemas homónimos N° 2 y 3, respectivamente, de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> .	Santiago, noviembre 25, 1923, Casa de Música Doggenweiler, Coro de alumnas de la Escuela Normal N° 1, Adela Jordán (directora).	Ricordi, Buenos Aires. N° 1 en IEM hel., versión para voz sola.	Referencias en <i>Música</i> , IV-V/1923-1924; en Salas Viu, 1952: 424; Escobar, 1969: 119; en Bustos, 1981, <i>RMCH</i> 153-155: 134.
	ca. 1946	<i>Doña Primavera</i> para coro a tres voces iguales.	1'10	Fragmento del poema homónimo N° 13 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> .		Santiago, Casa Amarilla. IEM hel., versión para tres voces iguales.	Referencias en Salas Viu, 1952: 423; en Bustos 1981, <i>RMCH</i> 153-155: 136. La serie completa fue premiada en el Concurso del Instituto de Extensión Musical de Bellas

Artes de la Universidad de Chile. Están dedicados a "Laura Reyes", la maestra eximia de conjuntos corales con admiración y agradecimiento".

Jaime
Soto

- 1987 *Oda a Gabriela Mistral*, Cantata para 2 relatores (femenino y masculino), mezzo-soprano, coro de niños, solistas, grupo vocal masculino y conjunto instrumental, 3 quenás, 3 zampoñas cromáticas, 2 flautas, charango, mandolina, tiple, 3 guitarras, arpa, bajo y percusión,
1. *Preludio*.
 2. *Valle de Elqui*.
 3. *La manca*.
 4. *Tema de amor*.
 5. *Cordillera*.
 6. *Cajita de Olinálá*.
 7. *¿En dónde tejemos la ronda?*
 8. *Ronda*.
 9. *Muerte de Yin Yin*.
 10. *La casa*.
 11. *Premio Nobel*.
 12. *Hoy día se llora en Chile*.
 13. *Canción final*.

70' N° 2: fragmento de prosa homónima.
N° 3: poema homónimo N° 2 de "Jugarretas, I" del libro *Ternura*.
N° 4: poemas "Miedo" (N° 4 de "La desvariadora" del libro *Ternura*), "Verguenza" y "Soneto de la muerte N° 3", N° 8 y 12 respectivamente de "Dolor", del libro *Desolación*.
N° 5: fragmento del poema homónimo, N° 2 de "América" del libro *Tala*.
N° 6: poema homónimo N° 8 de "La desvariado-

Santiago, junio 11, 1988, Teatro Baquedano, Inés Moreno (relatora), Luis Vera (relator), Lina Escobedo (contralto), Coro de Niños del Liceo Alemán, Julia Pérez (directora), Conjunto Barroco Andino, Jaime Soto (director).

MS
Próxima a ser grabada y editada por el Sello CBS.

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
				ra" del libro <i>Ternura</i> . N° 7: poema homónimo N° 2 de "Rondas" del libro <i>Ternura</i> . N° 9: fragmento del poema homónimo. N° 10: poema homónimo N° 17 de "Cuenta-Mundo" del libro <i>Ternura</i> . N° 11: texto del discurso de Gabriela Mistral y fragmento del poema "Todas íbamos a ser reinas", N° 4 de "Saudade" del libro <i>Tala</i> . N° 12: Verso por despedida a Gabriela Mistral, de Violeta Parra. N° 13: fragmento del poema "Poeta", N° 9 de "Criaturas" del			

Sylvia Soubllette	ca.	<i>Yo no tengo soledad</i> para coro a cuatro voces mixtas (SATB).	libro <i>Tala</i> , y "Estrellita", poema N° 33 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		
	1944		Poema homónimo N° 8 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .		
	1945	<i>Hallazgo</i> para coro a cuatro voces iguales.	Poema homónimo N° 3 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .	MS	Referencias en Escobar, 1969: 219; Salas Viu, 1952: 454.
	1945	<i>Lluvia</i> para soprano y coro de niñas.		MS	Referencias en Escobar, 1969: 219; en Salas Viu, 1952: 454.
	1946	<i>La Pajita</i> para coro mixto a cuatro voces (SATB).	3' Poema homónimo N° 1 de "Jugarretas" del libro <i>Ternura</i> .	MS	Referencias en <i>RMCH</i> 28: 45, 51-52; Salas Viu, 1952: 454; Escobar, 1969: 214.
	ca. 1951	<i>Dos Canciones Corales</i> para coro mixto a cuatro voces (SATB), 1. <i>Romance</i> . 2. <i>Balada</i> .	N° 1: texto de Josef de Valdivieso. 3'45" N° 2: poema homónimo N° 9 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> .	Santiago, agosto 9, 1951, Salón Sur Hotel Carrera, Concierto de Música Contemporánea de la Asociación Nacional de Compositores, Coro de Madrigalistas, Sylvia Soubllette (directora).	IEM hel. Referencias en <i>RMCH</i> 41: 132, Escobar, 1969: 214.

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
Claudio Spies	1948	<i>Canciones de Cuna</i> , Cuatro Madrigales para coro a 4 voces femeninas, 1. <i>Apegado a mí.</i> 2. <i>Yo no tengo soledad.</i> 3. <i>Meciendo.</i> 4. <i>La noche.</i>	11'	Poemas homónimos N°s 9, 8, 1, 10 respectivamente de "Canciones de Cuna del libro <i>Ternura</i> .		MS	Retirado de catálogo por el compositor. Referencias en Salas Viu, 1952: 457.
Jorge Urrutia Blondel	1924-1930	<i>Tres Canciones</i> para voz alta y piano, 1. <i>Pastoral.</i> 2. <i>Balada.</i> 3. <i>El suplicio</i> (recitativo dramático).	9'	N° 1: texto de Juan Ramón Jiménez. N° 2: poema homónimo N° 2 de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> . N° 3: poema homónimo N° 11 de "Vida" del libro <i>Desolación</i> .		MS	Corresponde al opus 2 del compositor. Referencias en CA 14: 164; Merino, 1977, <i>RMCH</i> 138: 58; Silva, 1982, <i>RMCH</i> , 158: 23.
	1927	<i>Cinco Poemas de Gabriela Mistral</i> ("Canciones de Cuna", primera serie) para voz alta y piano, 1. <i>Apegado a mí.</i> 2. <i>Meciendo.</i> 3. <i>La madre triste.</i> 4. <i>Suavidades.</i> 5. <i>Rocío.</i>	2'10 Cuna" 2'55 <i>Ternura</i> .	Poemas homónimos N°s 9, 1, 17, 7 y 4, respectivamente de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> .	N° 1: 1938. N°s 2, 4: 1928. N° 3: Santiago, mayo 25 1950, Salón Sur Hotel Carrera, Concierto de Música Contemporánea de la Asociación Nacional de Compositores, Sylvia Soublette (soprano), Free Focke (piano).	MS	Está dedicada "A mi madre, devolviéndole humildemente su cantar". Corresponde al opus 3 del compositor. Referencias en <i>RMCH</i> 38: 136-137; Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9: 18; CA 14: 164; Escobar, 1969: 120; Merino, 1977,

- | | | | | | |
|-----------|---|--|---|--|--|
| 1928 | <p><i>Cinco Poemas de Gabriela Mistral</i>, ("Canciones de Cuna", Segunda serie) para voz alta y piano,</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>La noche</i>. 2. <i>Me tuviste</i>. 3. <i>Miedo</i>. 4. <i>Encantamiento</i>. 5. <i>Canción amarga</i>. | <p>N^{os} 1, 2, 4, 5: poemas homónimos N^{os} 10, 11, 6 y 8 respectivamente de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i>.</p> <p>N^o 3: poema homónimo N^o 4 de "La desvariadora" del libro <i>Ternura</i>.</p> | <p>N^o 1: Santiago, mayo 25, Salón Sur Hotel Carrera
Concierto de Música Contemporánea de la Asociación Nacional de Compositores, Sylvia Soublette (soprano), Free Focke (piano).</p> | MS | <p><i>RMCH</i> 138: 59; Silva, 1982, <i>RMCH</i> 158: 17-18.</p> <p>Los N^{os} 2, 3, 4 y 5 están incompletos. El compositor revisó esta obra en 1974. Corresponde al opus 15 del compositor.</p> <p>Referencias en Urrutia, 1946 <i>RMCH</i> 9: 18; <i>RMCH</i> 38: 136-137; <i>CA</i> 14: 165; Escobar, 1969: 120; Merino, 1977, <i>RMCH</i> 138: 60; Silva, 1982, <i>RMCH</i> 158: 20.</p> |
| 1928 | <p><i>La lluvia lenta</i> para contralto y orquesta: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, 2 cornos, 2 trompetas en Do, timbal, 2 arpas, cuerdas (divisi).</p> | <p>Poema homónimo N^o 8 de "Naturaleza" del libro <i>Desolación</i>.</p> | | MS | <p>El manuscrito se conserva en el Centro de Documentación de la Música Chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.</p> <p>Referencias en Silva, 1982, <i>RMCH</i> 158: 20-21.</p> |
| 1930-1932 | <p><i>Tres poemas de Gabriela Mistral</i> ("Canciones de Cuna", Tercera serie), para voz al-</p> | <p>6' Poema homónimo N^{os} 8, 3 y 5, respectivamente</p> | <p>Santiago, enero 3, 1928, Escuela de Bellas Artes, Salón de la Quinta Normal,</p> | <p>Editados en el suplemento de <i>RA</i>,</p> | <p>Dedicado "A Lila Cerda". Corresponde a su opus 20. El</p> |

<i>Compositor</i>	<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Lugar y fecha de estreno</i>	<i>Editor y Sello grabador</i>	<i>Observaciones</i>
		ta y piano, 1. <i>Yo no tengo soledad.</i> 2. <i>Hallazgo.</i> 3. <i>Corderito.</i>		te, de 1'30 "Canciones de 1'50 Cuna" del libro 2'40 <i>Ternura.</i>	Adriana Herrera López (soprano), Arnaldo Tapia Caballero (piano).	1936, II/10.	compositor agregó posteriormente una cuarta canción a este opus, titulada "Mi canción". Esta serie fue revisada en 1974. Referencias en <i>Mar-syas</i> , enero 1928 I/10: 378; Urrutia, 1946, <i>RMCH</i> 9: 18; <i>CA</i> 14: 165; Escobar, 1969: 120; Merino, 1977, <i>RMCH</i> 138: 61; Silva, 1982, <i>RMCH</i> 158: 23-24.
	1934	<i>Cantos de Soledad</i> para voz alta y piano. 1. <i>Primavera inútil.</i> 2. <i>Soneto XCVIII.</i> 3. <i>Futuro.</i>		Nº 1: texto de Juan Ramón Jiménez. Nº 2: soneto de William Shakespeare, traducido por María Monvel. Nº 3: poema homónimo Nº 13 de "Vida" del libro <i>Desolación.</i>		MS	Corresponde al opus 23 del compositor. Referencias en <i>CA</i> 14: 165; en Merino, 1977, <i>RMCH</i> 138: 61; Silva, 1982, <i>RMCH</i> 158: 24.

- | | | | | |
|-----------|---|---|----|--|
| 1945 | <i>Piececitos</i> para coro a 3 voces iguales. | Poema homónimo N° 1 de "Casi Escolares" del libro <i>Ternura</i> . | MS | Obra inconclusa. Referencias en Silva, 1982, <i>RMCH</i> 158: 32. |
| 1945-1949 | <i>Sonetos de la Muerte</i> para voz y piano,
1. <i>Del nicho helado</i> .
2. <i>Y este largo cansancio</i> .
3. <i>Malas manos</i> . | Poemas homónimos N° 12 (3) de "Dolor" del libro <i>Desolación</i> . | MS | Obra inconclusa. Referencias en Silva, 1982, <i>RMCH</i> 158: 45. |
| 1974 | <i>Poemas de Gabriela Mistral</i> . Utilización de temas originales en versión para voz alta con acompañamiento de pequeños conjuntos instrumentales,
1. <i>Meciendo</i> para soprano, violín I y II, viola y arpa.
2. <i>Yo no tengo soledad</i> para soprano, violín I y II, viola y violoncello.
3. <i>Hallazgo</i> para soprano, fagot, celesta, violín, viola y violoncello.
4. <i>La madre triste</i> para soprano, flauta, oboe, clarinete en sib, fagot, guitarra, timbales.
5. <i>Corderito</i> para soprano, flauta, violín I y II, viola y violoncello.
6. <i>Suavidades</i> para soprano, flauta, oboe, clarinete en sib, fagot, celesta, arpa, guitarra y cuarteto de cuerdas. | Poemas homónimos N°s 1, 8, 3, 17, 5 y 7 de "Canciones de Cuna" del libro <i>Ternura</i> . | MS | Referencias en Merino, 1977, <i>RMCH</i> 138: 62; Silva, 1982, <i>RMCH</i> 158: 41-42. |

Compositor	Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Lugar y fecha de estreno	Editor y Sello grabador	Observaciones
	1980	<i>Canto al joven Bernardo</i> para coro mixto a 4 voces (SATB).				MS	Obra inconclusa. Referencias en Silva, 1982, <i>RMCH</i> 158: 46.
Darwin Vargas	1964	<i>Gotas de Hiel</i> para mezzosoprano y piano.	2'15	Poema homónimo N° 18 de "Vida" del libro <i>Desolación</i> .	Santiago, octubre, 1971, Instituto Goethe, Inés Pinto (mezzo-soprano), Elvira Savi (piano).	MS	Referencias en CA, 17: 127; Escobar, 1969: 121.
	1964-1967	<i>Canciones para Inés</i> para mezzo-soprano y piano.	6'		Santiago, octubre, 1971, Instituto Goethe, Inés Pinto (mezzo-soprano), Elvira Savi (piano).	MS	Dedicada a Inés Pinto. Referencias en CA, 17: 127; Escobar, 1969: 121.

OBRAS SOBRE LAS QUE NO EXISTEN REFERENCIAS PRECISAS

Gloria López	ca. 1950	<i>Otoño</i> para coro a voces iguales.				MS	Referencia en Escobar 1969: 218.
Alfonso Montecino	ca. 1946	<i>La Noche</i> para coro femenino a tres voces.					Referencia en Urrutia 1946, <i>RMCH</i> 9: 18.
	ca. 1946	<i>La Canción de la Sangre</i> para coro a tres voces iguales.				MS	Referencia en Urrutia 1946, <i>RMCH</i> 9: 18. No figura en el catálogo publicado en CA 19, 1979.
Juan Orrego-Salas		<i>Caricia</i> .					Referencia en Urrutia 1946, <i>RMCH</i> 9: 18

Abelardo Quinteros	<i>Cantar de la Tierra</i> para coro mixto.		Referencia en Archivo <i>RMCH</i> .
	<i>Das Rondas</i> para coro de niños a tres voces iguales, 1. <i>Ronda</i> . 2. <i>Madrecita</i> .	MS	Referencia en Archivo <i>RMCH</i> .
	<i>Tres Canciones</i> para contralto y piano.	MS	Referencia en Archivo <i>RMCH</i> .
	<i>Cinco Canciones</i> para soprano y piano.	MS	Referencia en Escobar, 1969: 117.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Libros

- Alegría, Fernando. *La literatura chilena en el siglo xx*. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1967.
- Escobar, Roberto y Renato Irarrázaval. *Música compuesta en Chile (1900-1968)*. Santiago, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.
- Mistral, Gabriela. *Desolación*. Buenos Aires, Biblioteca "Las Grandes Obras", 1945.
- . *Poetas Completas*. Madrid, Ediciones Aguilar, 1976 (4ª edición). Edición definitiva autorizada, preparada por Margaret Bates.
- Molina Núñez, Julio y Juan Agustín Araya. *Selva Lítica*. Santiago, Imp. y Lit. Universo, 1917.
- Rosés Lacoigne, Zulema. *Mujeres Compositoras*. Buenos Aires, Sin Editorial, 1950.
- Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile (1900-1951)*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, ca. 1952.
- Torres, Rodrigo. *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología. Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1983. Prof. Guía: Dr. Luis Merino Montero.
- Valdivieso, Jaime. *Chile: un mito y su ruptura*. Santiago, Ediciones Lar, 1987.

2. Artículos

- Aguilar, Miguel. "Evolución estilística en la obra de René Amengual", *RMCH*, ix/47 (octubre, 1954), pp. 9-17.
- Amengual, René. "La música vocal", *RMCH*, i/5 (septiembre, 1945), pp. 37-47.
- Baeza, Mario. "Cuatro canciones de cuna, de Alfonso Letelier", *RMCH*, i/1 (mayo, 1945), pp. 42-43.
- Becerra, Gustavo. "Los 'lieder' de Santa Cruz", *RMCH*, vii/42 (diciembre, 1951), pp. 120-127.
- . "El 'leit motiv' en la obra de Alfonso Leng", *RMCH*, xiv/70 (marzo-abril, 1960), pp. 48-67.
- Bueno, Salvador. "Aproximaciones a Gabriela Mistral", *Anales de la Universidad de Chile*, cxv/106 (abril-junio, 1957), pp. 58-67.
- Bustos, Raquel. "María Luisa Sepúlveda (1892-1958)", *RMCH*, xxxv/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 117-140.

Catálogos:

- "Catálogo de las obras musicales de Pedro Humberto Allende", *RMCH*, i/5 (septiembre, 1945), pp. 66-70.
- "Catálogo de las obras musicales de Alfonso Leng", *RMCH*, xi/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 76-78.
- "Catálogo de la obra de Alfonso Letelier", *RMCH*, xxi/100 (abril-junio, 1967), pp. 27-30.
- "Catálogo de la obra musical de Gustavo Becerra", *RMCH*, xxvi/119-120 (julio-diciembre, 1972), pp. 82-91.
- Compositores de América* (CA), Washington D.C., Unión Panamericana, Secretaría General OEA
- Catálogo de la obra musical de Juan Orrego-Salas, CA, 1, 1955, pp. 51-59.
- Catálogo de la obra musical de Domingo Santa Cruz, CA, 1, 1955, pp. 84-4.
- Catálogo de la obra musical de Pedro Humberto Allende, CA, 2, 1956, pp. 3-15.
- Catálogo de la obra musical de Alfonso Letelier, CA, 2, 1956, pp. 101-107.
- Catálogo de la obra musical de Pablo Garrido, CA, 9, 1963, pp. 65-73.
- Catálogo de la obra musical de León Schidlowsky, CA, 10, 1966, pp. 104-109.
- Catálogo de la obra musical de Roberto Escobar, CA, 14, 1968, pp. 65-70.
- Catálogo de la obra musical de Jorge Urrutia Blondel, CA, 14, 1968, pp. 160-167.
- Catálogo de la obra musical de Juan Amenábar, CA, 17, 1971, pp. 15-22.
- Catálogo de la obra musical de Darwin Vargas, CA, 17, 1971, pp. 121-127.
- Catálogo de la obra musical de Alfonso Montecino, CA, 19, 1979, pp. 85-91.
- Claro, Samuel. "La música vocal de Alfonso Letelier", *RMCH*, xxiii/109 (octubre-diciembre, 1969), pp. 47-63.

- "Crónica Musical" de las siguientes publicaciones especializadas: *Música, Marsyas, Aulos, Revista de Arte, Revista de Arte (Boletín Mensual), Cultura Musical, Revista Musical Chilena*.
- "Crónica musical chilena", *Revista de Arte*, I/4 (diciembre, 1934-marzo, 1935), pp. 50-52.
- "Discos: Seis compositores chilenos", *Revista de Arte*, II/11, 1936, pp. 58-60.
- "Editorial: Alfonso Letelier Llona", *RMCH*, XXIII/109 (octubre-diciembre, 1969), pp. 3-9.
- Elliott, Jorge. "Sobre la Poesía Chilena Contemporánea", *Pro-Arte*, Capítulo I, IV/158 (septiembre 16, 1952), p. 5; Capítulo III, IV/160 (noviembre 28, 1952), p. 5.
- González Rodríguez, Juan Pablo. "Roberto Puelma y la Identidad Cultural del Músico Chileno", *RMCH*, XXXVIII/162 (julio-diciembre, 1984), pp. 46-68.
- Isamitt, Carlos. "Audición de obras de Domingo Santa Cruz", *Aulos*, I/3 (diciembre, 1932), pp. 19-20.
- . "Dos poemas para canto y piano de Domingo Santa Cruz", *Revista de Arte, Boletín Mensual*, I/5 (mayo, 1940), pp. 6-7.
- . "Anotaciones sobre Alfonso Leng", *RMCH*, XI/54 (agosto, 1957), pp. 72-75.
- Leng, Alfonso. "Humberto Allende", *Marsyas*, I/8 (octubre, 1927), pp. 279-283.
- . "Domingo Santa Cruz W.", *RMCH*, VI/42 (diciembre, 1951), pp. 5-10.
- Letelier, Alfonso. "Las composiciones corales de Santa Cruz", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 43-61.
- . "La música y la poesía de Gabriela Mistral", *Revista Andrés Bello*, II/13 (mayo, 1979), p. 7.
- . "Los 'Sonetos de la Muerte' en su acontecer musical", *RMCH*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 89-96.
- Merino, Luis. "Catálogo de la obra musical de Jorge Urrutia Blondel", *RMCH*, XXXI/138 (abril-junio, 1977), pp. 55-72.
- . "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 5-105.
- . "Federico Heilein, el compositor", *RMCH*, XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), pp. 25-47.
- . "Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena", *RMCH*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre, 1979), pp. 15-79.
- . "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", *RMCH*, XXXIV/149-150 (enero-junio, 1980), pp. 80-105.
- . "Víctor Tevah, Premio Nacional de Arte en Música 1980", *RMCH*, XXXIV/152 (octubre-diciembre, 1980), pp. 5-22.
- . "Catálogo de la obra musical de Alfonso Letelier Llona", *RMCH*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 97-116.
- . "Catálogo de la obra musical de Federico Heinlein", *RMCH*, XLI/168 (julio-diciembre, 1987), pp. 15-28.
- Mistral, Gabriela. "Plática sobre Cuba", *Revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile*, IV/7 (marzo, 1960), pp. 9-13.
- . "El sentido religioso de la vida", *Revista Orfeo*, N° 23-27, (1967), pp. 136-137.
- . "Carta a Andrés Sabella", *Revista Orfeo*, N° 23-27, (1967), p. 160.
- . "Notas" *Revista Orfeo*, N° 23-27 (1967), p. 171.
- Orrego-Salas, Juan. "Los 'lieder' de Alfonso Leng", *RMCH*, XI/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 59-64.
- . "Compositor por sobre todo", *RMCH*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre, 1979), pp. 5-14.
- Pereira Salas, Eugenio. "La Música Chilena", *Revista de Arte*, III/14 (1937), pp. 29-33.
- . "La Música Chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX", *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-1951), pp. 63-78.
- Ramírez, Hernán. "Reflexiones", *RMCH*, XXX/133 (enero-marzo, 1976), pp. 47-59.
- Riesco, Carlos. [Crítica de la Tercera Sinfonía de Santa Cruz], *Crónica RMCH*, XIX/93 (julio-septiembre, 1965), pp. 99-100.
- Salas Viu, Vicente. "Alfonso Leng. Espíritu y estilo", *RMCH*, V/33 (abril-mayo, 1949), pp. 8-17.
- . "Entorno a 'La Muerte de Alsino'", *RMCH*, XI/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 19-26.

- _____. "La obra de René Amengual. Del Neoclasicismo al Expresionismo", *RMCH*, xviii/90 (octubre-diciembre, 1964), pp. 62-72.
- Santa Cruz, Domingo. "Tres canciones de cuna de Alfonso Letelier", *Revista de Arte, Boletín Mensual*, i/2 (diciembre, 1939), pp. 10-11.
- _____. "Alfonso Leng", *RMCH*, xi/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 8-18.
- _____. "El compositor Alfonso Letelier", *RMCH*, xxi/100 (abril-junio, 1967), pp. 8-30.
- Silva, Mario. "Catálogo de la obra musical de Andrés Alcalde Cordero", *RMCH*, xxxii/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 119-124.
- _____. "Jorge Urrutia Blondel", *RMCH*, xxxvi/158 (julio-diciembre, 1982), pp. 6-46.
- Subercaseaux, Bernardo. "Gabriela Mistral: Espiritualismo y Canciones de Cuna", *Cuadernos Americanos*, 2, México D.F. (1976), pp. 208-225.
- Torres, Rodrigo. "Catálogo de la obra musical de Gustavo Becerra-Schmidt", *RMCH*, xxxix/164 (julio-diciembre, 1985), pp. 16-51.
- Urrutia Blondel, Jorge. "Domingo Santa Cruz W. 'Dos canciones' para coro mixto a voces solas", *Marsyas*, i/4 (junio, 1927), pp. 140-141.
- _____. "Gabriela Mistral y los músicos chilenos", *RMCH*, i/9 (enero, 1946), pp. 11-20.
- _____. "Gabriela Mistral y los músicos chilenos", *RMCH*, xi/52 (abril-mayo, 1957), pp. 22-25.
- _____. "Algunos aforismos sobre Alfonso Leng", *RMCH*, xi/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 69-71.
- _____. "Los 'Sonetos de la Muerte' y otras obras sinfónicas de Alfonso Letelier", *RMCH*, xxiii/109 (octubre-diciembre, 1969), pp. 11-32.

Acario Cotapos: Centenario del Nacimiento de un Pionero Solitario

por
Luis Merino Montero

La década que se inicia en 1980 ha sido pródiga en efemérides de la música chilena. En 1985 se cumplió el centenario de la muerte de dos importantes creadores del Chile decimonónico, José Zapiola y Federico Guzmán¹. Por otra parte, en esta misma década se ha cumplido el centenario del nacimiento de nueve músicos nacionales que desarrollan su labor creativa durante el presente siglo. Ellos son Carmela Mackenna (1879), Próspero Bisquertt (1881), Carlos Lavín (1883), Alfonso Leng, Javier Rengifo y Enrique Soro (1884)², Pedro Humberto Allende (1885), Alberto García Guerrero (1886) y Carlos Isamitt (1887)³.

El centenario del nacimiento de Acario Cotapos que se cumplió el 30 de abril de 1989, constituye una ocasión propicia para reflexionar sobre un hombre y un creador que se destacó con nítidos rasgos en la historia de la música chilena.



¹Cf. Luis Merino, "Cinco Efemérides en la Creación Musical Chilena", *RMCh*, xLI/167 (enero-junio, 1987), p. 44.

²Cf. Luis Merino, "En torno al Centenario de Tres Compositores Chilenos", *RMCh*, xxxviii/162 (julio-diciembre, 1984), p. 3.

³Cf. Luis Merino, "Cinco Efemérides en la Creación Musical Chilena", pp. 44-46.

Ante todo Cotapos fue un compositor que se dedicó exclusivamente a su arte, que jamás se adscribió a ninguna infraestructura en Chile o el extranjero, y que nunca combinó la labor de creación con la enseñanza de la música, la crítica musical, la investigación musicológica o las tareas administrativas. Su formación tuvo la impronta libertaria del autodidacta cosmopolita de vanguardia. Su personalidad ocupó un puesto singularísimo en la historia de la música chilena. Su fabulosa e inimitable habilidad histriónica y mímica fueron continuamente admiradas por todos los que lo conocieron. Esta habilidad se conjugó, en lo personal, con una gran dignidad, hermetismo y soledad, un permanente inconformismo y una constante búsqueda de lo nuevo.

Su quehacer tuvo el sello de una independencia profunda e ineludible, que obedeció sola y exclusivamente a su pasión creativa, y que no reconoció limitación geográfica alguna. Entre 1916 y 1925 residió en Nueva York. De ahí se trasladó a París donde se impregnó de su estimulante medio artístico, tan agudamente descrito por el escritor chileno Alberto Rojas Giménez en su obra *Chilenos en París*, publicada en 1930. Entre 1934 y 1938 vivió en Madrid, empapándose del turbulento ambiente de la época en España, y trabajando con sensibilidad e idealismo como músico, periodista y miliciano al servicio del lado republicano durante la sangrienta Guerra Civil española. Después de otra estada en París regresó a Chile en 1938. Permaneció en Santiago hasta 1945, pero viajó en el intertanto a Buenos Aires, e inclusive entre 1945 y 1947 vivió y trabajó en la capital bonaerense. En 1947 cruzó de nuevo el Atlántico para vivir en París, hasta el año siguiente, cuando por segunda vez y por largos años residió en 1957 en Santiago. Una nueva estada en Europa, entre 1957 y 1958, con presentación de sus obras en Estrasburgo, Copenhague y París constituyó otro de sus grandes triunfos, antes del fatal accidente que, en 1959, un año después de su regreso a Chile, le dejó paralizadas sus piernas hasta su muerte, el 22 de noviembre de 1969.

Es por ello que una parte significativa de su producción como creador fue dada a conocer en el extranjero antes que en su propio país. En todos los lugares en que Cotapos residió rehuyó consistentemente los círculos oficiales de la música. Prefirió más bien el contacto con los pequeños cenáculos de avanzada, los jóvenes compositores de vanguardia y las nuevas modalidades de expresión musical.

En Nueva York se asoció con el grupo que, bajo la dirección de Edgar Varèse, fundó el International Composers Guild. El Guild inició sus actividades el 21 de mayo de 1921, con Varèse como Director y Cotapos entre los asesores técnicos, junto a nombres tan ilustres como Alfredo Casella, Carl Engel, Carlos Salzedo, Karol Szymanowsky, Emerson Whithorne y varios otros, poniendo fin a sus actividades en 1927⁴.

Para Cotapos la asociación con el Guild le proporcionó la oportunidad única de difundir su música en Nueva York sin tener que ajustarse a las trabas

⁴Cf. Luis Merino, "Nuevas Luces sobre Acario Cotapos", *RMCh*, xxxvii/159 (enero-junio, 1983), pp. 21-24.

del comercialismo empresarial, y con una aceptación abierta y sin ambages de su peculiar personalidad y carácter de parte de los restantes miembros del grupo. Posteriormente en Madrid se rodeó de un grupo de jóvenes compositores, cuyas edades oscilaban entonces entre los 19 y los 24 años, quienes "vestidos casi todos del uniforme miliciano", hacían resonar junto a Cotapos las botas "sobre el buen pavimento de concreto"⁵. En esta época tomó contacto en Valencia con otro grupo de jóvenes creadores, que ardían "en la llama del sufrimiento y el triunfo", cantaban "frente a las balas", y corrían "al ataque en los campos"⁶. Esto continuó a lo largo de su vida. Encontrándose en Europa después de haber cumplido los sesenta años, su *Sonata Fantasia* para piano atrajo la atención de un grupo de jóvenes compositores italianos del Conservatorio de Venecia, quienes la ejecutaron en una versión para conjunto instrumental de cámara en un concierto realizado en Estrasburgo, el 27 de noviembre de 1957. En síntesis, Cotapos representa en la historia de la música chilena la constante renovación, y el cambio que desafía lo establecido en perenne juventud.

Su finura de modales y su sentido de tolerancia hacia sus semejantes, le granjearon amigos de gran alcurnia en diferentes partes del mundo y en los más variados medios intelectuales y artísticos. Es así como en España se relacionó, entre otros, con Rodolfo Halffter, Silvestre Revueltas, Pau Casals, Adolfo Salazar, Federico García Lorca y Rafael Alberti, mientras que en Francia está Albert Wolff, "su gran amigo"⁷, André Jolivet, Olivier Messiaen, Jean Louis Barrault, Heitor Villa-Lobos, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier.

Muy pocas de sus obras fueron efectivamente terminadas. La totalidad de sus proyectos músico-dramáticos quedaron inconclusos, y se ejecutaron solamente partes o fragmentos de ellos. En cierto modo, Cotapos enfatizó más la creación permanente que la concreción definitiva. Muchas obras o fragmentos terminados no tienen versión definitiva, dado que seguían sujetos a un proceso continuo de revisión y cambio, que en ciertos casos provoca diferencias aun entre la partitura empleada en un concierto y las partes copiadas para los ejecutantes.

En su obra creativa impera una introspección emocional faústica marcada por su profunda soledad interior. Jamás cultivó la así llamada música "abstracta" o "absoluta" y nunca se construyó *a priori* a sistema alguno. Para él la música tiene como propósito evocar o sugerir una imagen extramusical. Por ello es que siempre toma como punto de partida un texto o una idea literaria, la que alimenta la "línea emotiva interior", que a su vez sirve como sustrato del fluir musical. Esto se conjugó con una marcada vocación como compositor-escritor, dado que parte importante de sus obras de envergadura están

⁵Acario Cotapos, "Los músicos de la Nueva España", *Aurora de Chile*, 111/6 (3 de diciembre, 1938), p. 13.

⁶Acario Cotapos, "Los músicos de la Nueva España", *Aurora de Chile*, 111/7, p. 14.

⁷Diario N° 2, p. 142.

basadas en textos escritos por él. Con amplitud y sensibilidad abordó a través de su vida aspectos tan diversos como la proyección del hombre en la naturaleza y el cosmos, el instinto humano, el mito de Dionisio, la tragedia, la epopeya y la fuerza telúrica de la naturaleza.

El gran objetivo que persiguió con apasionamiento durante su vida fue la creación de un teatro musical. Sobre este punto reflexionó muy intensamente, según lo demuestran las numerosas anotaciones en sus diarios referidas al drama, a la música y a la relación entre ambos. Si bien su pasión no se tradujo en obras de arte verdaderamente terminadas, la sola preocupación por este tema le aseguran un puesto de importancia en la música chilena, por cuanto son contados los compositores nacionales que han reflexionado de manera tan profunda sobre la música y el teatro.

En la concreción de sus ideas Cotapos rehuyó completamente la música coral y la canción acompañada de instrumento, y cultivó sólo en términos mínimos el piano y la música de cámara. Fue la orquesta la que sirvió de base y de centro de gravedad de sus obras más significativas; si bien su técnica como orquestador adoleció de muchos vacíos. Los repertorios musicales de raigambre indígena, folklórica, popular urbana o de otros orígenes tampoco juegan papel alguno significativo en su obra creativa. Cotapos recurrió a géneros musicales preexistentes, sólo en la medida en que sirvieran como instrumentos adecuados para sus propósitos expresivos, pero los adaptó con absoluta libertad, modificándolos e inclusive transformándolos, si era necesario.

El aporte a la cultura musical chilena de este "inventor de estrellas", como lo denominara Pablo Neruda en su necrología publicada en 1969⁸, fluye exclusivamente de su reducida obra creativa. A pesar de que vivió en Chile solamente durante una parte de su vida, proyectó la comunicación de su obra en el país —de acuerdo a don Domingo Santa Cruz— como "un precursor, un abre caminos, un rompehielos, y como todas esas máquinas que apartan obstáculos ha ido siempre adelante"⁹. En gran medida Cotapos fue un pionero solitario, que con modestia visionaria estableció un nexo entre la música de nuestro país y las nuevas tendencias gestadas en Estados Unidos y Europa durante las décadas de 1920, 1930, 1940 y 1950.

La ejecución privada de la "Sonate Dionisiaque" ("Sonata Fantasía") realizada por Claudio Arrau en 1924 en Santiago, mostró a un pequeño cenáculo de influyentes personalidades musicales una propuesta novedosa en lo pianístico¹⁰. Igualmente novedosa, pero en lo sinfónico, resultó la presentación de sus *Preludios* para orquesta durante las décadas de 1930 y 1940, como lo fue también el estreno de la Sinfonía Preliminar de *El Pájaro Burlón* a fines de la década de 1940. Con el estreno de *Imaginación de mi País* hacia mediados de la

⁸Pablo Neruda, "In Memoriam, Un Inventor de Estrellas", *RMCh*, xxiii/109 (octubre-diciembre, 1969), pp. 93-94.

⁹*RMCh*, xv/76 (abril-junio, 1961), pp. 51-52.

¹⁰La información sobre esta ejecución de Claudio Arrau la hace Alfonso Leng, en "Acario Cotapos", *El Mercurio* xxv/8610 (22 de noviembre, 1924), p. 3, c. 4.

década de 1950, Cotapos dio a conocer una propuesta original sobre la naturaleza de Chile, dentro de una temática que ha atraído a varios otros creadores nacionales. En cambio, los fragmentos de *Voces de Gesta*, tragedia pastoril basada en el libro homónimo de Ramón María del Valle Inclán, estrenados en Chile entre 1942 y 1944, bajo la dirección del recordado director de orquesta Armando Carvajal, abren nuevos surcos en la música chilena. Son las primeras composiciones de fuste escritas por un músico nacional que se inspiran en lo hispánico y constituyen, por lo tanto, un precedente del hispanismo que fecunda la obra de otros creadores de nuestro país, entre los que figura de manera preeminente un Juan Orrego-Salas.

Una importancia similar reviste el estreno de *Balmaceda* durante la década de 1950. Es la primera propuesta hecha en nuestro país de un género épico-musical que cobra un vigor inusitado durante la década de 1960, en la obra de compositores tales como Eduardo Maturana, Fernando García y Sergio Ortega, como vehículo de expresión de sus propias ideas y de su posición ética frente a la sociedad y la cultura chilena y latinoamericana.

Si bien Cotapos no pudo llegar a una concreción plena de sus ideas, su divulgación y la reflexión en torno a sus múltiples propuestas puede servir como estímulo para que las generaciones jóvenes de creadores nacionales se aventuren por nuevos caminos. Así, su legado podrá perdurar en nuestra patria no sólo por lo que efectivamente logró con su música, sino que también por la vitalidad germinal de sus ideas en torno al arte y su íntima relación con la vida del hombre y el cosmos.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Notas y Documentos

ALICIA TERZIAN, IMPULSADORA DEL AMERICANISMO EN LA MUSICA

La compositora argentina, musicóloga, directora de orquesta, creadora en 1968 del famoso Grupo Encuentros de Música Contemporánea de Buenos Aires, fomentadora e impulsadora de congresos y festivales internacionales en su patria, Alicia Terzián, es una brillante personalidad que dedica su talento musical a dar a conocer la música contemporánea de todos los países de Latinoamérica y también de las señeras figuras de la música internacional.

Su carrera musical se inició en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires graduándose con Primer Premio y Medalla de Oro. Completó sus estudios de Musicología en Venecia, con el Dr. Padre Leoncio Daian, con quien se especializó en música religiosa armenia del siglo IV al XII. En 1967 la Sociedad Internacional de Musicología la invitó a presentar sus trabajos en el Congreso de Ljubljana y a ofrecer un seminario en la Fundación Gulbenkian de Lisboa sobre "Música Medieval Armenia". Tema importante de sus investigaciones, además, ha sido la música contemporánea en las tres Américas, especializándose en la latinoamericana. Sobre estos temas ofrece conferencias y dicta seminarios en Europa, la Unión Soviética, Estados Unidos, Canadá y toda Latinoamérica. Sus composiciones son estrenadas en los más importantes festivales y centros musicales de Occidente, y como directora de orquesta se distingue por su suavidad y simultáneamente por su fuerte voluntad para captar las expresiones mínimas que nutren el discurso musical. Como directora de orquesta ha ofrecido sobre 50 conciertos en el extranjero difundiendo música argentina y latinoamericana de vanguardia con el Grupo Encuentros de Música Contemporánea de Buenos Aires.

Este conjunto está integrado por brillantes instrumentistas y cantantes; quienes se unen de acuerdo a las diferentes obras y actúan desde 1979 a la fecha, habiendo estrenado un número considerable de obras de compositores argentinos, de otros países de Latinoamérica y del resto del mundo. El Grupo ha realizado numerosas giras internacionales presentándose en importantes teatros y festivales de toda América, Europa y Hong-Kong, todos ellos bajo la dirección de Alicia Terzián.

La creación de esta compositora argentina incluye más de 50 títulos con obras para orquesta, música de cámara, banda sinfónica, ballet, obras para solistas instrumentales, obras electroacústicas, corales y para el teatro musical. Se le han concedido los siguientes premios por sus composiciones: Premio Municipal de Música Orquestal, 1964; por el Fondo Nacional de las Artes, 1970-1971; Primer Premio Nacional de Composición, 1982 y el Premio Internacional Gomidas, 1983.

Alicia Terzián es delegada permanente de Argentina ante la Tribuna Internacional de Compositores (CIM-UNESCO, París), de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y de la Fundación Encuentros Internacionales

de Música Contemporánea. Ha sido jurado de los Concursos del Conservatorio Nacional Superior de París y en la actualidad es profesora de Composición y Musicología en el Conservatorio Nacional de Música y el Teatro Colón de Buenos Aires.

Como parte de la actividad de esta incansable servidora de la música que es Alicia Terzián está la organización del Congreso y Festival 88 "Por la Música en las Américas" que se realizó entre el 11 y el 16 de septiembre de 1988 en Buenos Aires. La entidad organizadora de este evento fue el Consejo Argentino de la Música que preside Alicia Terzián, quien además procuró el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación, la Dirección Nacional de Música, el Fondo Nacional de las Artes y otras importantes entidades de la República Argentina.

A esto se agregó el apoyo de la Organización de Estados Americanos y de organismos de otros países, tales como la Corporación de las Artes Musicales de Puerto Rico, la Unión Nacional de Artistas y Músicos de Cuba, el Instituto de Bellas Artes de México, la Comisión Fulbright y el *Fund for U.S. Artists at International Festivals*.

Asistieron a este evento importantes personalidades musicales del continente americano. Entre ellos estuvieron los compositores Marlos Nobre, del Brasil; Carlos Riesco, de Chile; José Loyola Fernández, de Cuba; Gerardo Guevara, de Ecuador; Francis Schwartz y Rafael Aponte Ledée, de Puerto Rico; George Crumb, de los Estados Unidos; León Biriotti, de Uruguay, además de otras figuras de relieve tanto de Argentina como del resto de América en el terreno de la interpretación, educación musical, musicología, etnomusicología y musicoterapia.

El funcionamiento del congreso se estructuró en base al trabajo de seis comisiones que se abocaron a los siguientes temas: 1) Educación Musical (preescolar, primaria, media, terciaria y universitaria), 2) Musicoterapia, 3) Composición, 4) Musicología, 5) Orquestas Sinfónicas Juveniles y Bandas Sinfónicas Civiles y Militares, y 6) Segundo Encuentro de la Nueva Generación de Compositores. En cada una de estas comisiones se consideró un número sustantivo de tópicos. El trabajo de las comisiones se complementó con un despliegue admirable de conciertos que se realizaron al mediodía, al caer la tarde y en la noche, los que abarcaron un espectro amplio del acervo americano, la música de vanguardia en instrumentos tradicionales, electroacústicos y medios mixtos, obras significativas del siglo xx y xix, el pasado colonial, la música indígena, junto a ese género que desde Argentina cobra un ribete universal, el tango.

Desde el Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos realizado en Caracas entre el 27 de octubre y el 5 de noviembre de 1983 no se producía un evento que conjugara en un todo la totalidad de los componentes que constituyen el quehacer de la música en Latinoamérica. Constituye un precedente trascendental para futuras reuniones continentales que se inspiren en lo que fueron las tres ideas fundamentales del Congreso y Festival 88, "la acción, la realidad y la unión" en una proyección americana.

Creación Musical en Chile

Estreno de Fantasía Concertante de Juan Lémann

El 2 de diciembre de 1988, en el último concierto de la Temporada Oficial 1988 del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, se programó el estreno de *Fantasía Concertante* para piano y orquesta del compositor chileno Juan Lémann, obra que interpretó la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Lothar Koenigs, con la solista Margarita Herrera, a quien el compositor le dedicó su obra.

La *Fantasía Concertante* para piano y orquesta está escrita en un solo movimiento de forma libre, cuya estructura presenta una característica variada y unitaria a la vez, y con pequeñas cadencias que no implican un lucimiento virtuosístico, sino que poseen un carácter expresivo y simple en su textura, según relata el autor. Y agrega: "Ella tiene elementos que son continuadores de sonido, hay trémolos y, también, hay otros que son interruptores de sonidos. Está compuesta para una orquesta bastante grande y he quedado muy contento con el trabajo que ha hecho Koenigs con ella".

Esta es la primera obra para piano y orquesta de Juan Lémann. Agrega que como compositor "se considera ecléctico. No formo parte de escuelas de ninguna especie, ni dodecafonista, ni minimalista o lo que sea. Pero a mí me parecen válidos todos los elementos que utilizan las nuevas tendencias. Porque yo tiendo a usar siempre los elementos por contraste con otros o por homologación. Entonces, eso mismo me ha dado una estructura dentro de la forma. Yo no rechazo los estilos, sino que me gusta usarlos en un momento dado a medida que los voy necesitando. Y no puedo hacerlo sin necesidad de utilizar la serie. Caer en un mecanismo, en que uno puede pre-concebir las alturas o cosas por el estilo, me amarra un poco. Yo prefiero tener una libertad absoluta".

Cuarta Temporada Cultural de Las Condes

Los días 10 y 12 de enero de 1989, se realizaron estos conciertos en torno a obras muy jóvenes, de autores chilenos también jóvenes, y otras escritas hace poco por compositores de generaciones mayores.

El ciclo se inició con un ingenioso "collage" sonoro de Pablo Aranda *Jetz* 1986, al aliar las sonoridades de la flauta y la guitarra —tratada como es usual, en registros que bucean los extremos audibles, las resonancias y las brucas alternativas de matización— con la superposición de un Nocturno de Chopin ejecutado en piano por el compositor en cierto momento de la obra. Ingenioso, pero ¿por qué distraer la atención del buen trabajo realizado por Jaime Kachele y Juan Mouras, que desarrollaban las partes respectivas en una obra ciertamente atractiva? Búsqueda, inquietud, frescura de ideas, en torno a efectos técnicos.

Mondbach para violoncello solo de Andrés Alcalde, cuya vitalidad del lenguaje sonoro transcurre como un vendaval, pidiendo al cellista un rendimiento

Revista Musical Chilena, Año XLIII, enero-junio, 1989, N° 171, pp. 114-117

absoluto de exigencia que, sin duda, Celso López logró salvar totalmente. Se trata de una música con garra, con acento maduro.

Alvaro Yáñez, autodidacta en composición, percusionista destacado, dio a conocer su obra *Danza Central* (1986). Dentro de un grupo de percusionistas, lució combinando ritmos y timbres sonoros de su instrumental, a partir de un diseño rítmico que fue ampliando y variando para retomarlo al final. Un buen comienzo, con imaginación y técnica.

Las Dos piezas para Quinteto de Bronces (1980-1983) de Jaime González, un tanto esquemática, contó con la actuación del grupo instrumental integrado por Carlos Herrera, tuba; Jorge Cerda, trombón; Víctor Loyola, corno; y las trompetas de Ariel Numhauser y John Schroeder.

Encabezó la segunda parte del concierto *3 Mo-men-tos* (1986), de Eduardo Cáceres para guitarra sola, obra en la que Juan Mouras ejecutó la fuerte e incisiva creación del autor, cuyo conciso lenguaje usa la guitarra en su totalidad, es decir, cuerdas, caja, clavijero. Las *Añoranzas* (1984) de Carlos Riesco, para clarinete y piano, son cinco trozos en que se muestra un idioma moderno con una intención expresiva vertida con variedad de recursos. Valene Georges, clarinete y Cirilo Vila, piano, dieron un notable realce a esta valiosa obra. El dúo para voces femeninas y piano, de "Antipoeta y Mago", sobre texto de Vicente Huidobro (1986), de Federico Heinlein, impresionó por el clima sonoro logrado en "Marcelo Cielomar", donde el manejo del material cromático entrega a las voces arriesgadas aventuras rodeadas de un discurso pianístico muy independiente, pero con un efecto total fascinante. El humor de "No hay tiempo que perder", está lleno de hallazgos vocales y pianísticos, acordes a la pirotecnia verbal huidobriana. Gran mérito fue para Patricia Vásquez y Aída Reyes junto a Elvira Savi, reunir la belleza del sonido y el dominio técnico vocal e instrumental, en la difícil y atractiva composición.

El concierto terminó con el tercer movimiento *Sueños de Odio* (1986) del "Homenaje a Liszt", de Gustavo Becerra que realizó Cecilia Plaza, obra que la artista había ejecutado anteriormente en el Homenaje a Becerra, en la Sala Isidora Zegers.

En el segundo concierto de esta temporada se ejecutaron de Elías Gidi: *Sembradura* (1987), cinco micropiezas para piano (estreno mundial), que ejecutó Cecilia Plaza; Juan Orrego-Salas: *Variations on a Chant* (1985), para arpa (estreno en Chile), con Manuel Jiménez, arpa; Darwin Vargas: *Talagante*, que ejecutó el Ensemble Bartók; Carlos Silva: *Lo Sustantivo* (1988), (estreno mundial) que ejecutó el Quinteto Pro-Arte y de Guillermo Rifo: *Al Vacío* (1988), con texto de Vicente Huidobro (estreno mundial), a cargo del Ensemble Bartók.

Estreno de Germinal para orquesta de Cirilo Vila

La Orquesta Filarmónica de Santiago, en el segundo concierto de la Temporada de Conciertos 1989, el 1º de abril, bajo la dirección del maestro Roberto Abbado, estreno *Germinal* del maestro Cirilo Vila. Por expresa petición del director titular de la Orquesta Filarmónica, maestro Abbado, y concretada por

una comisión oficial de la Corporación Cultural de Santiago, ésta fue una obra por encargo. El compositor la escribió durante los meses de febrero y marzo de 1989.

Cirilo Vila realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, y en 1959 obtuvo el título de Licenciado en Interpretación Musical con Mención en Piano, con nota máxima. Además estudió composición con los profesores Alfonso Letelier y Gustavo Becerra, obtuvo en 1956 el Premio al mejor alumno de la carrera de composición. Con posterioridad inició estudios con Rafael de Silva y, en seguida, partió a Europa en 1962. Gracias a una beca del Gobierno de Italia estudió dirección orquestal en el Conservatorio "Santa Cecilia" de Roma, con el maestro Franco Ferrara, y al año siguiente se radicó en Francia hasta 1969. Durante ese período trabajó con los maestros Pierre Darvaux, Manuel Rosenthal en dirección orquestal, Olivier Messiaen, en Análisis Musical y tuvo clases particulares con Max Deutsch.

Además de notable compositor, director de orquesta y pianista, el maestro Vila es, desde 1970 a la fecha, profesor de Composición, Análisis, Armonía Superior, Contrapunto y Lectura de Partituras de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Su labor de extensión es amplísima, tanto en Chile como en Europa. Como pianista ha sido solista con la Orquesta Sinfónica de Chile y ha ofrecido recitales en todo el país; ha actuado con los más diversos conjuntos de Música de Cámara y entre 1971 y 1973 fue director de la Orquesta "Camerata" de la Universidad Técnica del Estado y desde 1975 formó con el cellista Patricio Barría un conjunto para piano y cello que goza de gran prestigio. Ha estrenado, además, innumerables obras de música contemporánea de cámara de creadores extranjeros, chilenos y propios.

Sobre *Germinal*, el compositor dice: "He buscado el máximo de simplicidad que me ha sido posible. Considero que la simplicidad —en su verdadera acepción y más allá de épocas, tendencias o estilos— es un muy alto valor a conquistar. En consecuencia, vaya mis excusas a los menos entendidos por no haber logrado ser aún más simple.

"En relación al título de la obra —a pesar de sus eventuales connotaciones biológicas y, más particularmente, botánicas—, no hay en él ninguna significación extramusical deliberada. Sólo pretende traducir un hecho que, si bien en este caso pudo ser externamente motivado por la premura, corresponde a una actitud creativa que me resulta profundamente afín: me refiero a la idea de "a work in progress" —"una obra en realización"—. En efecto, el material aquí empleado —que en lo referente a la interválica incluye 3 series dodecafónicas junto al color de la venerable tríada mayor, de acuerdo a determinadas relaciones— permite el crecimiento o *germinación* futura de una obra potencialmente mayor; o bien, su uso como germen de otras obras, tal vez de muy diversa índole. Es decir, la presente obra no es sino la primera etapa (o primera versión) de una posible obra futura, y en ese sentido, viene a ser —en su conjunto— tan sólo una semilla. O, si se prefiere: apenas una hipótesis.

"Como puede verse, entonces, ninguna significación extramusical precisa

en el título. La obra, puesto que es puramente instrumental, no debería tener otra significación sino la que vaya comunicando la música en su transcurso.

“Sin embargo, si alguien se siente llevado a establecer asociaciones o peripecias de orden extramusical, no seré yo quien vaya a oponerme a ello, dado que respeto profundamente al auditor en el sagrado ejercicio de su libertad.

“Por último, quisiera señalar aquí —una vez más— que nada de lo ya dicho como tampoco de lo que pudiera aún decir van a reemplazar a lo único esencial: la audición atenta e integral de la obra misma”.

Estreno de Ensayo Sinfónico N° 1 de Gabriel Matthey

El maestro Juan Carlos Zorzi, en el primer programa que dirigió frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, estrenó la *Obertura Ensayo Sinfónico N° 1* del joven compositor Gabriel Matthey, obra premiada en el Concurso de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Esta obra es su primer trabajo para orquesta sinfónica completa y demostró a un músico muy dueño de recursos orquestales, sereno, que guía con mano segura hacia la expresión clara y ponderada. Los sucesivos ambientes en que se mueve la masa orquestal, suenan con atractiva fluidez de discurso y un logrado colorido orquestal. Se trata de un compositor con oficio y buena escuela, además de un talento personal.

Concierto para piano y orquesta de Carlos Riesco en el sexto concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile

Bajo la dirección del maestro Lothar Koenigs, la Orquesta Sinfónica de Chile ejecutó el *Concierto para piano y orquesta* del compositor chileno Carlos Riesco, obra que data de 1966, solista Elvira Savi, el 9 y 10 de junio. La obra consta de tres movimientos: Lento, Adagio y Allegro vivace.

Obras del compositor chileno Pedro Núñez Navarrete en la Sala Escuela Moderna de Música

En este homenaje al compositor nacional Pedro Núñez Navarrete, fallecido a comienzos de este año, se ejecutaron obras que él mismo había seleccionado para un concierto con obras suyas. El Dr. Rojas-Zegers ofreció una sucinta introducción a la trayectoria y desarrollo estilístico del compositor.

Se inició el concierto con una *Fanfarria* para sexteto de trompetistas, creada en 1988, que dirigió Carlos Basualto, seguida por una febril búsqueda de disonancias en la *Sonata N° 2*, de 1987, que ejecutó René Reyes al piano. Siempre con Reyes al piano, el tenor Jaime Merino cantó dos páginas de 1960, “Sensación de otoño” y “Remordimiento”.

A cuatro manos, los pianistas Galvarino Mendoza y Patricia Araya, ejecutaron la “Toccata per due”, de 1981, obra de gran vitalidad que transmite al oyente un mensaje de plenitud.

Intérpretes, Chile

*Carmen Luisa Letelier fue invitada a España
para cantar como solista con la Orquesta
de Santa Cecilia de Pamplona*

Invitada por el maestro Jacques Bodmer, Director Titular y Director Artístico de la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona que depende del Gobierno Autónomo de Navarra, la contralto Carmen Luisa Letelier cantó en la Temporada Oficial 1989. El Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile auspició el viaje de nuestra artista y el Embajador de Chile en Madrid, don Enrique Campos Menéndez organizó, en el Club de la Gran Peña de Madrid, un recital con obras de compositores chilenos.

En el primer concierto en Pamplona se tocó el *Réquiem* Op. 89, para orquesta, dos coros y solistas, de Antonin Dvorák, bajo la dirección del maestro Jacques Bodmer. Participaron los solistas: María Luisa Muntada, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Koan Cabero, tenor; y Howard Ray, bajo y los coros "Corazón de María", dirigido por el maestro Padre Antonio Sierra y "Eresoinka" que dirigió el maestro José Ramón Artete. Un público entusiasta llenó el Teatro Gayarre y otro tanto ocurrió en el ensayo general al que son invitados alumnos de los colegios de Pamplona.

La próxima actuación de Carmen Luisa Letelier fue como solista en la *Rapsodia* para contralto, coro masculino y orquesta, Op. 53, de Johannes Brahms, obra que también dirigió el maestro Bodmer, y en la que cantó el Orfeón Pamplonés, dirigido por el maestro José A. Huarte. Después del concierto en el Teatro Gayarre, la obra fue repetida en la Iglesia de la ciudad de Cintruenigo de Navarra, en ambas ocasiones con gran afluencia de público muy receptivo.

En Madrid y por invitación del señor Embajador don Enrique Campos Menéndez, se realizó el recital de obras chilenas para canto y piano, en el que Carmen Luisa Letelier interpretó, junto a la pianista Ramona Sanuy, profesora de la Escuela Superior de Canto de Madrid, obras de Federico Heinlein, Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng, Alfonso Letelier y Carlos Botto, en el Club de la Gran Peña. La introducción a las obras de los distinguidos compositores nacionales y la presentación de las artistas estuvo a cargo del Embajador.

A este importante evento, la Embajada de Chile invitó a distinguidas personalidades del mundo intelectual madrileño, tales como los Presidentes de las Academias de la Lengua, de la Historia, de Ciencias y escritores, músicos, pintores, escultores, dramaturgos, profesores universitarios, periodistas y destacados miembros de la nobleza. En esta oportunidad, también, ambas artistas obtuvieron cálidos aplausos del selecto público que colmó la sala.

Carmen Luisa Letelier fue invitada nuevamente, por el maestro Bodmer, para actuar en la Temporada Oficial de la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona en 1990.

A raíz de una visita al Centro de Arte Reina Sofía, en el que funciona el

Revista Musical Chilena, Año XLIII, enero-junio, 1989, N° 171, pp. 118-126

Centro de Extensión de la Música Contemporánea que dirige el compositor Tomás Marcos, y que está ubicado en el Antiguo Hospital de Madrid, construido por Carlos III en Atocha, se formalizó una invitación para el Ensemble Bartók —en el que Carmen Luisa es la contralto solista— para el año próximo.

Dentro del marco del V Centenario del Descubrimiento de América, hay en España un profundo interés por todo el quehacer artístico de Hispanoamérica. Carmen Luisa Letelier se contactó con los organizadores de esta histórica epopeya y le informaron que tenían gran interés en conciertos con música colonial del continente sudamericano. Ella sugirió la posibilidad de que se invitara de Chile a La Cantoría de San Francisco, que dirige Sylvia Soubllette y que tiene un rico repertorio de varios de los más importantes países de este continente.

Carlos Ramón Dourthé y Mónica López triunfan en Europa

Dos jóvenes músicos chilenos formados en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, en el mes de abril pasado obtuvieron importantes cargos en orquestas europeas. Carlos Ramón Dourthé, de 29 años, asumió el cargo de Primer Cello Super-solista de la Orquesta Nacional de París, especialmente invitado para audicionar por el director titular del conjunto, maestro Lorin Maazel. Anteriormente fue integrante de la Orquesta Jean François Paillard.

La violista Mónica López, de 24 años, recién ganó el concurso para ocupar el cargo de Primera Viola de la Orquesta de la Comunidad Europea. Esta agrupación sinfónica es integrada cada año por los más destacados instrumentistas de las escuelas superiores de música europea y realiza una gira de dos meses, en el verano, por todo el continente. Mónica López fue formada por su padre el gran violinista Enrique López y Dourthé fue alumno del profesor Jorge Román, ambos músicos chilenos.

*Sergio Prieto en mayo pasado actuó
en la Rundfunk Sinfonie Orchester de Basel-Suiza*

El violinista chileno Sergio Prieto de amplia carrera artística en Francia, Italia, España, Portugal, Japón, Brasil, Argentina y Chile, obtuvo el primer lugar entre los concertinos de todo el mundo que se presentaron a actuar con la Rundfunk Sinfonie Orchester de Basel.

*Luis Orlandini ganó el Concurso organizado
por la Musik Hochschule de Colonia
en el que obtuvo el Primer Premio*

El guitarrista Luis Orlandini, alumno del profesor Ernesto Quezada y titulado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile como Intérprete Superior con Mención en Guitarra, el 1º de junio de este año, al participar en el Concurso de la Musik Hochschule de Colonia, que auspicia la Casa de Música Tonger de esa ciudad y en el que participaron 12 alumnos del Ciclo Superior, fue agraciado con el Primer Premio por voto unánime del Jurado de Profesores.

Luis Orlandini está becado en Alemania por el Servicio Alemán de Intercambio Académico, dependiente de la Embajada de Alemania Federal. El Concurso de la Musik Hochschule otorgaba tres premios, el primero lo obtuvo el joven chileno y el segundo el argentino Miguel Charosky.

El programa que tocó Orlandini incluyó las siguientes obras: Sylvius Leopold Weiss: *Tombeau*; Juan Sebastián Bach: *Preludio* BWV 996; Heitor Villa-Lobos: *Estudios* 1 y 7; Hans Werner Henze *Gloucester*; Manuel de Falla: *Homenaje a Debussy* y Alberto Ginastera: *Sonata* Op. 47.

Entre el 5 y el 20 de septiembre próximo, Luis Orlandini actuará en el 38 Gran Concurso de Guitarra de Europa que se celebra en München y que organiza la Radio de Baviera, con la colaboración de las Radios de toda Alemania, y al que se presentan los más destacados guitarristas jóvenes del continente.

El Dúo Orlandini-Mendieta, guitarra y flauta, tiene contratos este año para actuaciones en Berna y Ginebra, en París y en Madrid. Alfredo Mendieta, chileno como su compañero Orlandini, termina este año sus estudios de flauta en Freiburg. En su gira por Suiza, Francia y España, el Dúo tocará exclusivamente música latinoamericana y chilena.

Orquesta de Cámara Sociedad Bach de Concepción

Uno de los grandes aciertos de la XXI Semanas Musicales de Frutillar fue la actuación de la Orquesta de Cámara, de Concepción, el 19 de febrero de 1989. Para muchos entendidos este conjunto integrado por 17 jóvenes, cuyas edades van desde los 9 hasta los 22 años, constituyó la mayor revelación de esta temporada.

Esta orquesta de alumnos del Conservatorio de la Sociedad Bach se formó en 1983, como un proyecto pedagógico y en noviembre del mismo año ofreció su primer concierto ante el público de Concepción. Su director es el violinista Américo Giusti, quien ha implantado un método pedagógico de resultados inmejorables.

“La característica principal de nuestros estudiantes —dice el maestro Giusti— es la pasión por el estudio. Nuestro lema como maestros es ‘tú eres capaz si estudias’. En el Conservatorio nos interesa entregar las primeras aproximaciones estéticas y éticas. Por ejemplo, impulsamos constantemente la búsqueda de valores y combatimos los desvalores como la envidia, el egoísmo y la vanidad. También damos gran importancia al desarrollo de la autocrítica, porque para mejorar es preciso saber reconocer las carencias”.

El director Giusti habla en plural, porque tiene siempre presentes al equipo que forma con los profesores Javier Santamaría y Patricio Damke, de quienes son discípulos los miembros de la orquesta. “Los tres profesores —nos dice Giusti— somos curiosamente los primeros egresados de la carrera de Intérprete Superior de la Universidad de Concepción y comenzamos a enseñar al mismo tiempo”.

El Conservatorio y la orquesta son entidades privadas, cuyo único financiamiento proviene de la cancelación de las matrículas.

Las exigencias del repertorio es una de las cosas que más llama la atención.

En el programa presentado en Frutillar incluyeron obras de Antonio Vivaldi, Karl Stamitz, Charles A. de Beriot, Joseph Haydn, Johann Sebastián Bach y Eduard Grieg.

En sus cinco años de vida el conjunto ha producido tres artistas excepcionales. El violinista Eugenio Pacheco, de 16 años, becado a Italia, y dos alumnos del profesor Santamaría: Claudio Santos, cellista de 15 años, actualmente estudiando en Nueva York, y Jan Müller, cellista de 13 años, que ha acaparado la atención de críticos y entendidos en sus recientes presentaciones. En Frutillar el joven Müller se convirtió en la máxima atracción en el *Concierto* para violoncello en La menor, de Haydn y fue invitado por Patricio Cobos para asistir a jornadas de estudio en Estados Unidos.

La orquesta ha realizado giras a Valdivia, Temuco, Pucón, La Serena y para este año existe la posibilidad de actuaciones en Santiago, gracias a invitaciones de la Embajada de la República Federal de Alemania y de la Academia Diplomática.

Sexto Encuentro Musical de La Serena

Durante la primera quincena de enero de este año se realizó el Sexto Encuentro Musical de La Serena, en la Catedral, y con un programa Beethoven, dirigido por el maestro Fernando Rosas.

El mayor éxito de público se produjo durante la primera jornada cuando actuó la Orquesta Sinfónica de ex alumnos de la Escuela Experimental, con 60 ejecutantes de diversos conjuntos del país, formados antes de 1972, los que rindieron su homenaje a Jorge Peña, destacado músico, compositor y director, todos ellos alumnos del gran músico ya fallecido.

Además de los conciertos, este año se sumó una actividad de cursos-talleres dirigidos por destacados artistas del ambiente musical, en el Departamento de Música de la Universidad de La Serena, en los que se estudió partituras a cargo de los profesores Jorge Román, de la Universidad Católica; Jaime de la Jara, de la Universidad de Chile y el instrumentista argentino, Luis Rossi. Los cursos realizados por profesores de La Serena fueron: Dirección Coral, a cargo del profesor Eduardo Gajardo, notable director que ha convertido a su conjunto en uno de los mejores del país y Dirección de Bandas, a cargo del director de las bandas infantiles de la Universidad de La Serena, José Angan. Los cursos se realizaron gracias a la cooperación de la Fundación Andes.

Maximiano Valdés, director titular de la Filarmónica de Buffalo

En octubre de este año el joven director de orquesta chileno Maximiano Valdés iniciará su carrera artística en los Estados Unidos al pasar a ocupar el cargo de director titular de la Filarmónica de Buffalo. Anteriormente había actuado exclusivamente en Europa, tanto como director de orquesta como de ópera.

Desde un primer momento le ofrecieron, además, dirigir diversas orquestas norteamericanas tales como la de Denver, Cincinnati y Milwaukee. En

Buffalo tiene que permanecer durante tres meses en el año porque no puede dejar sus importantes compromisos en Europa.

*Verónica Villarroel triunfa en Estados Unidos
y en junio debutará en Europa*

La soprano chilena Verónica Villarroel becada en la Juilliard School of Music de Nueva York desde hace tres años, donde se ha formado con la profesora Ellen Faul, ganó el domingo 9 de abril, junto a otros once cantantes, el Concurso convocado por el Metropolitan Opera House, cuyo objetivo es promover a los artistas jóvenes. Dada su magnífica actuación el Metropolitan le ofreció integrar la planta de artistas jóvenes, oferta que no pudo aceptar porque debe interpretar a Antonia, en la nueva producción de Pier Luigi Samaritani, en *Los Cuentos de Hoffmann*, de Offenbach en el Festival de Spoleto en junio.

En noviembre la Juilliard presentará *Così fan tutte*, de Mozart, obra en la que debe participar Verónica Villarroel y la Opera de Pittsburgh le ofreció hacer el papel de Mimi en *La Bohème* de Puccini.

*Cantatas Religiosas ofreció la Corporación Bach
en la Santiago Community Church*

Para terminar la temporada de conciertos de la Corporación Bach se reunió la Orquesta de Cámara de la Corporación, el Coro Madrigalista "Collegium Josquin", la soprano Anike Scheffelt, Laura Délano, contralto, Bernardo Rosello, tenor y Pablo Castro, barítono, todos bajo la dirección de Alejandro Reyes. El programa incluyó cuatro muestras de la producción religiosa de maestros alemanes del período barroco. La primera obra fue la Cantata "Dios se apiade de mí" de Johann Kuhnau (1669-1722), compositor, organista y erudito teórico, antecesor de J.S. Bach como organista y Cantor en Santo Tomás de Leipzig.

"Dios se apiade de mí" es una obra en la que el músico demostró inventiva y amplios recursos, moviendo coros, recitativos y ariosos en un estilo severo, pero con atrayentes efectos de enlace armónico y desarrollo rítmico, al servicio de la expresión religiosa. Igualmente interesante fue la Cantata "El es mi amigo" de Georg Boehm (1661-1733) que fuera afamado organista que aquí entrega ariosos a las cuatro voces solistas, alternados con pasajes instrumentales, el coro abre y cierra la cantata con el texto que le da título, en una concepción severa.

En la segunda parte, se conoció otro músico notable en su época, Nikolaus Bruhns (1665-1697), afamado organista, autor de numerosas cantatas para los servicios religiosos. Solamente el coro a cuatro voces y el conjunto instrumental realizaron los tres números de "Se acerca el día de mi despedida". La Cantata "Tengo ansias de Ti Señor", compuesta en Weimar por Juan Sebastián Bach, de 1711 aproximadamente, demuestra enseguida cómo los procedimientos de composición coral e instrumental, el trabajo contrapuntístico, los pasajes imitativos, fugados, el enlace cromático de la armonía, todo ello ya empleado por sus antecesores, se convierte en sus manos en un ofrecimiento de belleza, espontá-

neo y natural. Coronó así esta obra un paso de dos generaciones en la rica vida musical de Alemania de fines de los siglos xvii y comienzos del xviii.

Gracias a la labor muy valiosa cumplida por el maestro Alejandro Reyes y sus disciplinados miembros de la orquesta, coros y solistas, se pudo apreciar un repertorio que enriqueció la vida artística y espiritual de una época.

*Centenario del Instituto Pedagógico se celebró
con la Pasión según San Juan de Bach*

En la primera semana de diciembre de 1988 se celebró el centenario del Instituto Pedagógico, actual Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, con la *Pasión según San Juan*, de Bach, a cargo del Coro de la Universidad, dirigido por Gustavo Morales y el Coro del Departamento de Educación Musical, dirigido por la maestra Ruth Godoy, además de un selecto grupo de solistas vocales e instrumentales.

El Evangelista, tenor Rodrigo del Pozo, se reveló como una gran promesa por su seguridad, estilo, tempi y expresión; el bajo-barítono Manuel Domínguez, representó a Jesús con excelente calidez vocal; el bajo Juan Gutiérrez se distinguió como Pilatos y Víctor Hugo Gaviola cantó las difícilísimas arias de tenor. También se lució la soprano Patricia Vásquez y Dora Wiche tuvo a su cargo las arias de contralto.

La labor de los coros fue impecable y en el grupo instrumental destacaron Celso López, Eliana Orrego, Guillermo Milla y Juan Carlos Ortiz. En resumen, una magna empresa, llevada a cabo con éxito por Ruth Godoy.

*Clásicos del siglo xx por el Ensemble Bartók
y Mimos de Noisvander*

En el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, el 22 de junio, en el Teatro de la Universidad de Chile, el Ensemble Bartók organizó un concierto del más alto significado artístico con dos obras cumbres del siglo xx.

Se inició el concierto con *Cuarteto para el Fin del Tiempo*, del compositor Olivier Messiaen, para violín, clarinete, violoncello y piano, "En homenaje al Ángel del Apocalipsis, que levanta la mano hacia el cielo diciendo: 'Ya no habrá más Tiempo'".

La obra inspirada en el capítulo x del Apocalipsis de San Juan, fue concebida y escrita en 1941 durante el cautiverio de Messiaen por los alemanes en el Stalag VIII A. Se ejecutó el 15 de enero de 1941, con los músicos Jean Le Boulaive, violín; Henri Akoka, clarinete; Etienne Pasquier, violoncellista y el compositor al piano. Su lenguaje musical es esencialmente inmaterial, espiritual y católico. Los modos empleados realizan melódica y armónicamente, una especie de ubicuidad tonal que aproxima al auditor a la eternidad. Ritmos especiales, fuera de toda medida regular, contribuyen poderosamente a distanciar la temporalidad.

Este *Cuarteto* incluye 8 movimientos. ¿Por qué? Siete es el número perfecto,

la creación de 6 días santificada por el *sabbat* divino; el 7 de dicho reposo se prolonga en la eternidad y se transforma en el 8 de la luz perpetua, de la luz inalterable. Sus títulos son: 1. Liturgia de Cristal; 2. Vocalización para el Angel que anuncia el Fin del Tiempo; 3. Abismo de los pájaros; 4. Intermedio; 5. Alabanza a la Eternidad de Jesús; 6. Danza del furor, para las 7 Trompetas; 7 Racimos de Arco-Iris, para el Angel que anuncia el Fin del Tiempo y 8. Alabanza a la inmortalidad de Jesús.

Los integrantes del Ensemble Bartók: Jaime Mansilla, violín; Valene Georges, clarinete; Eduardo Salgado, cello y Cirilo Vila, piano, ofrecieron una versión de profunda emoción mística y de soberbia realización artística.

Diametralmente distinta fue la segunda obra del programa: "La Historia del Soldado" de Stravinsky, escrita en 1918 con texto del poeta y novelista suizo Charles Ramuz y basada en un viejo cuento ruso que durante años había intrigado a Stravinsky, el del soldado, su violín y el demonio.

La *Historia del Soldado*, designada en la página del título como una obra para ser "leída, tocada y danzada", es la combinación de tres elementos: verbal, musical y plástico. La obra está escrita para siete instrumentos: clarinete, fagot, trompeta, trombón, violín, contrabajo y percusión, conjunto tan sabiamente escogido por Stravinsky que incluye la extensión completa de maderas, cuerdas y bronces. La partitura exige un narrador, que lee los cuentos y cuatro actores que dramatizan y danzan la historia. En esta versión actuaron los mimos de Noisvander, y el narrador Enrique Parraguirre.

El grupo instrumental incluyó a: Jaime Mansilla, violín; Valene George, clarinete; Pedro Sierra, fagot; John Schroeder, trompeta, Ron Kendall, trombón; Eugenio Parra, contrabajo y Juan Coderch, percusión, quienes tuvieron un destacado desempeño bajo la dirección del maestro Lothar Koenigs.

Nuevo Coro de Madrigalistas

El 22 de diciembre de 1988, en la Iglesia de la Anunciación debutó el Coro de Madrigalistas, integrado por 14 voces solistas del Coro de la Universidad de Chile, a las que se han agregado algunas provenientes de otros grupos corales, todos bajo la experta dirección del maestro Guido Minoletti. La diferencia que existe entre este conjunto coral y la mayoría de los coros chilenos es que estaban integrados por cantantes aficionados aunque de alto nivel, éste, en cambio incluye, exclusivamente, a profesionales.

Cuando se suprimió el Coro de Cámara de la Universidad de Chile era preciso crear un conjunto pequeño que abordara un repertorio especial a cappella, aunque a futuro también incluirán obras con acompañamiento de piano, pequeños grupos instrumentales y solistas.

El programa muy escogido que eligió Guido Minoletti para este concierto incluyó composiciones originadas en la Navidad, en el que un tercio fue dedicado a compositores chilenos cuyos coros raras veces son cantados por otros conjuntos.

La parte europea del programa se inició con la tradición coral renacentista, con una poderosa obra de Giovanni Pierluigi, nacido en Palestrina, maestro

indiscutido del arte polifónico religioso, su "Dies sanctificatus", fue cantado con seguridad y magnífica matización por el grupo y su autorizado director.

Enseguida, cinco solistas cantaron del alemán Johannes Eccard un elogio a la maternidad de la Virgen María con profunda expresividad. El esplendor del barroco italiano estuvo representado con el exultante coro de Giovanni Naniño, tras el cual el conjunto logró una atmósfera de íntima poesía con "Lullaby, my Sweet Little Baby" del inglés William Byrd, canción de cuna para el Niño Divino. Terminó esta parte tradicional con un coral de Leo Hassler quien unió la tradición italiana y germana en su arte religioso, profano, vocal e instrumental.

La música de nuestro siglo incluyó "Cuatro motetes de Navidad" de Francis Poulenc, con textos latinos, muy exigentes en su estilo por la búsqueda armónica que plantea problemas de afinación, de interválicas, de metros cambiantes y superposiciones rítmicas. El conjunto cumplió una tarea interesantísima de la que salió airoso.

La música nacional fue representada por el villancico "Camino de Belén", de Federico Heinlein de melodía con sabor popular, clima semejante tiene el primero de los "Tres villancicos" Op. 9 (1936), de Alfonso Letelier, en los que el entonces joven compositor prueba recursos. De gran encanto resultó el estreno de "En el pesebre, dormido", de Pedro Núñez Navarrete. Alegría y fresca sonoridad exhala la "Ronda Navideña", de Juan Amenábar, lograda entrega coral que, como todo el programa, encontró entusiasta acogida en el numeroso público.

Décima Jornada del Canto Coral Univesitario

Grupos corales de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, de la Universidad Metropolitana, de la Universidad Católica y de la Universidad de Santiago, se sucedieron en el escenario de la Facultad de Derecho, entidad patrocinadora del encuentro, cuyo Coro Lex, con juvenil entusiasmo incluyó tres composiciones de Monteverdi con acompañamiento instrumental, llenos de riqueza armónica y expresivo cromatismo, cuya realización es difícil hasta para especialistas, y que el director Guillermo Cárdenas supo guiar con mano diestra a un logrado equilibrio instrumental y vocal. Igual éxito obtuvo con la versión de "Alabemos al Señor", de Juan Sebastián Bach, modelo de disciplina musical y cuidadosa emisión.

Sobresalió el esfuerzo del Coro de la Universidad Católica, acompañado por instrumentos en el "Salmo 112", de Monteverdi, en el que el director Víctor Alarcón obtuvo una respuesta animosa del disciplinado conjunto, seguido del vibrante "Laudate Dominum" del compositor brasileño Ernani Aguiar, de atractivo ritmo tropical.

El Coro Lex supo, además, destacar la importancia de la música chilena y latinoamericana al hacer escuchar "Amarillys"—texto de Rueckert—de Federico Heinlein, obra de gran vitalidad y sentido del color en la que juega con voces solas, unísonos y grupos vocales. De Juan Amenábar se escuchó el expresivo "Caballo del Alba"—texto de García Lorca—, cuyo homofonía

oscura subrayó el barítono solista Reinaldo Lorca. Y las logradas páginas de "Palma sola", de Gisela Hernández —texto de Nicolás Guillén— y los poemas quechuas del peruano Francisco Pulgar.

El Coro de la Universidad Metropolitana cantó un repertorio tradicional con obras de Byrd, Grau, Costeley y Buxtehude.

Cálidos aplausos del auditorio juvenil saludaron a los integrantes del Coro de la Universidad de Santiago, dirigido por William Child.

Coro de Niños Alefa

Como homenaje al centenario del nacimiento de Gabriela Mistral un niño de 11 años, Alejandro Gutiérrez, miembro del Coro de Niños Alefa, integrado por pequeños colegiales entre 8 y 12 años, compuso coros con poemas de la gran poetisa y tuvo la idea de realizar durante el mes de enero una gira por el sur del país para promover la cassette "Cantando con Gabriela Mistral". El director del conjunto, Jorge Castillo, informó que ambos proyectos fueron ideados por Alejandro Gutiérrez al que él considera una "revelación lírica excepcional, digno de los más grandes coros infantiles internacionales". Alejandro pertenece a uno de los coros del programa "Crecer Cantando" del Teatro Municipal.

Ballet

Ballet y Sinfónica Juvenil

Con cuatro meses de existencia el Ballet Juvenil, práctica curricular de la carrera de Intérprete Superior en Danza de la Facultad de Artes, que dirige Amparo Gutiérrez y el curso de Práctica Orquestal al que pertenecen todos los alumnos de instrumentos del Departamento de Música de la Facultad de Artes, de donde nace la Orquesta Sinfónica Juvenil, que actualmente dirige el maestro Genaro Burgos, se presentaron los días 1º y 2 de diciembre en el Centro Cultural Los Andes, juntos por primera vez.

Amparo Gutiérrez está muy satisfecha con este trabajo de conjunto de movimiento y sonido, el que con la colaboración de Carlos Reyes, subdirector del Ballet Juvenil y del coreógrafo Fernando Beltramí pasa así a convertirse en una actividad curricular permanente que enfrenta al trabajo profesional a los alumnos que egresaban de la carrera de intérprete superior en danza y los enfrenta a los auténticos problemas que deberán enfrentar como bailarines.

En esta oportunidad el Ballet Juvenil junto a la Orquesta Sinfónica Juvenil presentaron obras con música de Tchaikovsky, Bach, Vivaldi, Ravel y hasta Flairk, Violeta Parra, y un cachimbo titulado "Germinal" de Guillermo Rojas. La finalidad es que tanto bailarines como músicos utilicen la amplia variedad de estilos que estudian dentro del marco de sus respectivas carreras.

Este trabajo permitirá también la práctica de otras especialidades relativas a vestuario, decorados y otros aspectos técnicos indispensables.

"Onírica", de Mario Bugueño, presentó su compañía de danza durante el curso del mes de abril en el Centro Cultural Los Andes

El Ballet de Bugueño, "Onírica", basado en la novela de José Donoso "El Obsceno pájaro de la noche", es una obra que el coreógrafo enfoca como la dualidad del ser humano, entre lo divino y lo profano, la pureza y la lujuria, la bondad y la maldad, el sufrimiento y el placer, la juventud y la vejez, lo real y lo onírico.

Explica Bugueño que trató de plasmar estas ideas a través de los personajes de Donoso marginados en un asilo. Para esta coreografía eligió la música de Vangelis, Piazzola, Ginastera, Mahler y los chilenos Joaquín Bello y Fulano.

Ballet Folklórico chileno (Bafochi) celebró su segundo aniversario con una función de gala

El viernes 2 de mayo el Ballet Folklórico Chileno que dirige Pedro Gajardo se presentó en el teatro Teletón con ocho creaciones: "Danza cinco", ballet de cámara con canciones del elenco musical; "Chiloé", inspirado en la cultura de la isla; "De sol a norte", basado en los zambos caporales de la Fiesta de La Tirana; "Travesuras", centrado en una obra de Piazzola; "Sentir", inspirado en obras

Revista Musical Chilena, Año XLIII, enero-junio, 1989, N° 171, pp. 127-128

de Violeta Parra; "De amor y esperanza", basado en creaciones de Pablo Neruda y "Orígenes" que refleja la cultura aymara.

El Ballet de Santiago celebró treinta años de vida

La Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago celebró el 27 de marzo, en el Teatro Municipal, el trigésimo aniversario de la existencia de la Compañía del Ballet de Santiago.

Con Sara Nieto como primera bailarina estrella, Edgardo Hartley, Berthica Prieto, Gilles Maidon, Elba Rey e integrantes del cuerpo de baile, el maestro Imre Dozsa, presentó un repertorio de alta categoría. Incluyó los más famosos Pas de Deux del repertorio clásico y dos estrenos para Chile: "Adagietto" —Mahler-Dozsa— y "Variaciones Kindersong" —Dohnanyi-Seregi—.

El Ballet de Santiago es una compañía de alto prestigio por la variedad y calidad de sus espectáculos. Tiene un repertorio clásico que incluye las más grandes creaciones de la danza, obras de corte neoclásico, como también ballets especialmente creados para la compañía.

Concursos

Semana Musical Internacional Gaudeamus 1990, Concurso de Composición

La Semana Internacional 1990 de la Fundación Gaudeamus se realizará en Amsterdam entre el 5 y 9 de septiembre. Los compositores nacidos después del 1° de enero de 1960 pueden enviar obras correspondientes a las siguientes categorías:

- A) Obras para orquesta de cámara (2fl., 2 ob., 2 fgt., 2 trp., 1 tub., 8 1° vl., 6 2° vl., 5 vla., 4 vc., 2 cb., 1 piano/celesta y 2 perc.
- B) Obras corales.
- C) Obras electroacústicas (a través de International Competition for Electroacoustic Music Bourges 1990).
- D) Música de Cámara para 1 - 16 músicos.

Las obras pueden haber sido ejecutadas previamente, pero no deben haber sido compuestas más allá de tres años.

El Jurado que elegirá las obras a ejecutarse durante la International Gaudeamus Musicweek 1990, es el siguiente: Helmut Lachenmann, Paavo Heininen, Joep Straesser y Claude Helffer.

El "Premio Gaudeamus" será concedido a una de las obras seleccionadas. Este premio es de *Dfl. 10.000* y es el pago por el encargo para escribir una nueva obra para un instrumento solista o pequeño conjunto, la que será ejecutada en la próxima Gaudeamus Musicweek. Las obras deben ser enviadas *hasta el 31 de enero de 1990* a:

Gaudeamus Foundation
Swammerdamstraat 38
1091 RV Amsterdam, Netherlands

Para mayores informaciones dirigirse a la dirección arriba mencionada.

Noticias Varias

"Colección Unesco de música tradicional del mundo"

La Academia del Disco francés otorgó el Gran Premio del Disco, en enero de este año, a las diez primeras reediciones en discos compact y cassettes de la nueva "Colección Unesco de música tradicional del mundo".

Las Colecciones Unesco de música tradicional iniciadas en 1961, dentro del programa de intercambios culturales, tiene 140 títulos cuyo objetivo es promover y difundir las músicas tradicionales de las diferentes culturas. Estas Colecciones fueron realizadas con el apoyo del Consejo Internacional de la Música y por lo tanto aseguran la gran calidad técnica y artística que tiene un proyecto como éste.

Gracias a la ayuda del Ministerio francés de la Cultura y Comunicación y al apoyo del nuevo socio del Consejo Internacional de la Música, la Sociedad Auvidis, la Colección completa será grabada en discos compact y cassettes, con un total de quince títulos por año y a los que se agregarán cuatro títulos inéditos.

Los trece títulos grabados hasta la fecha son: Bali, música popular; Bielorrusia, folklore musical; Bolivia, flautas de pan bolivianas; Camboya; Chile, música tradicional hispano-mestiza; Corea; Córcega; Les Peuls, música de los Peuls; Marruecos, música tradicional árabe; Yemén del Norte; Portugal, música tradicional; Siria.

Para adquirir estos discos o cassettes dirigirse a: Auvidis, 139 Avenue Paul Vaillant-Couturier, France 94250 Gentilly, Télex 261.525 Auvidis.

Cursos Latinoamericanos de música contemporánea

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea comienzan su existencia en el Uruguay en 1971, realizando desde entonces una tarea relevante no sólo a través de la presencia de reconocidos docentes de diferentes partes del mundo, sino también —y muy especialmente— como foro de información, de conocimiento mutuo y de discusión para los jóvenes músicos de América Latina que buscan un diálogo dinámico y enriquecedor fuera de las estructuras académicas.

Organizado por el grupo internacional permanente, el Decimoquinto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea se llevó a cabo en Mendes, estado de Río de Janeiro, Brasil, entre el 2 y el 16 de enero último. Este evento único en su género por su carácter itinerante, independiente y autofinanciado, contó en esta oportunidad con alumnos de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Guatemala, Panamá, Uruguay, y docentes y conferencistas de Alemania Federal, Austria, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, España, Holanda, México y Uruguay.

El intenso trabajo desarrollado durante las dos semanas, se articuló alrededor de talleres, seminarios, conferencias y audiciones diarias seguidas de debate, en torno a las áreas de la composición instrumental y vocal, de las técnicas

electroacústicas (analógicas y digitales) de composición, y a la interpretación de la música actual. Se dio especial énfasis en este Curso a la improvisación grupal por un lado, y a la problemática de la música indígena por otro, enfocada esta última tanto desde el punto de vista musicológico (y específicamente organológico) como del de la propia praxis musical y su relación con el creador de hoy, canalizado todo ello a través de un innovador taller de instrumentos andinos.

Este Decimoquinto Curso se constituyó en el último de una primera etapa que el equipo de organización considera ampliamente cumplida, por lo que a partir de este año se estudiarán y evaluarán nuevas propuestas de realización más acordes con las necesidades reales planteadas hoy por el pensar y el hacer musicales en nuestro continente.

Ganadores del Premio Arrau 1988

El Consejo Directivo de la Corporación Arrau creó el Premio Nacional Claudio Arrau, que distinguirá a compositores, instrumentistas, dramaturgos, bailarines y artistas plásticos, mayores de 80 años, aún activos y que no hayan recibido el Premio Nacional de Arte.

En esta oportunidad el galardón en danza lo recibió Lola Botka; Wilfredo Mayorga, en teatro; Pedro Núñez Navarrete, en música; Oreste Plath, en letras y Rafael Alberto López, en plástica. El 30 de noviembre de 1988 se entregaron los diplomas correspondientes y el 6 de febrero de 1989, día en que el maestro Arrau cumple 86 años, se realizó la entrega oficial de los premios.

*Jaime Donoso Arellano,
nuevo director del Instituto de Música
de la Universidad Católica*

El pianista, académico universitario y abogado titulado en la Universidad de Chile, Jaime Donoso, intérprete en teclado, director coral y de orquesta de larga trayectoria, además de director de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, fue nombrado el 27 de diciembre de 1988 director del Instituto de Música de la Universidad Católica de Santiago de Chile, cargo en el que reemplazó a Juana Subercaseaux, quien se desempeñó durante doce años en esa función. Paralelamente a sus nuevas responsabilidades, continuará como consejero de la Corporación universitaria porteña.

Para el canal de Televisión de la Universidad Católica de Valparaíso condujo y creó diversos programas musicales, obteniendo en 1978 el Premio Nacional de TV por uno de estos espacios y ese mismo año se le otorgó el Premio de la Crítica.

*El maestro Federico Heinlein Funcke se incorporó
como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes
del Instituto de Chile*

En una solemne ceremonia realizada el 27 de abril en la Sede de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, su Presidente, compositor Carlos

Riesco Grez, presidió la ceremonia de incorporación a la Academia del compositor, profesor de música de cámara de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, pianista y crítico musical, maestro Federico Heinlein.

El discurso de incorporación del nuevo Académico versó sobre "Tiempo con variaciones", interesantísimo trabajo que se inició con una rememoración de la personalidad de Domingo Santa Cruz Wilson, cuyo asiento pasa a ocupar el nuevo Miembro de Número de la Corporación, para luego ofrecer un estudio en profundidad sobre el Tiempo en Música. El discurso de recepción estuvo a cargo del Dr. Luis Merino Montero, Académico de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes.

*Eduardo Mubarak aparte de ser director de orquesta
está aplicando un nuevo método de iniciación musical infantil*

Estudió en Leipzig donde obtuvo su formación como graduado de director y concertista en fagot, entre 1966 y 1973 se desempeñó como director del Departamento de Música de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales, fue director de la Opera, del Ballet Nacional y de la Orquesta Sinfónica de Chile, de la Universidad de Chile.

En la actualidad está aplicando un nuevo método de iniciación musical infantil. Su objetivo es descubrir el talento musical del niño y darle la oportunidad de desarrollar su individualidad, sensibilidad artística integrándolo a conjuntos instrumentales y corales de acuerdo con su edad y con su capacidad.

Visita de Steven Loza

El etnomusicólogo de origen mexicano Dr. Loza, ofreció una charla el 6 de enero sobre "Música Popular en México y el Caribe y sus influencias en Estados Unidos", —tema que fue ilustrado con videos, grabaciones e interpretaciones— invitado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El Dr. Loza, además de su actividad como investigador, es trompetista, cantante y director de grupos de música popular latinoamericana.

En la actualidad es docente de la Universidad de California.

*Astor Piazzola muestra la evolución musical de su carrera
en un único concierto en Chile*

La primera parte del programa lo dedicó a sus creaciones desde 1950 hasta 1988 y en la segunda parte dio a conocer sus obras para sexteto que ha creado en los últimos cuatro meses. Contó, además, que sus próximas obras llevarán por título Camorra II y Camorra III. A este concierto al Teatro Oriente no se permitió la entrada de periodistas, razón por la cual es difícil opinar sobre su última producción.

*Pianista uruguaya Raquel Boldorini ofreció un recital
en la Escuela Moderna de Música*

Raquel Boldorini, ganadora de varios concursos internacionales tales como

Varcelli en Italia, Recife, Aspen en EE.UU., Colorado, Lalewicz en Buenos Aires, además de innumerables giras por Europa y los Estados Unidos, actuó el martes 2 de mayo en la Escuela Moderna de Música, ocasión en la que tocó obras de varios compositores sudamericanos. De Juan José Castro interpretó los tangos *Llorón*, *Compadrón*, *Milonguero* y *Nostálgico*; *Alma Brasileira* de Villa-Lobos y *Candombe* del uruguayo Sergio Cervetti.

Actualmente es profesora del curso superior de piano del Conservatorio Universitario de Música del Uruguay.

"Epopeya" de Juan Carlos Zorzi

El 2 de junio el maestro Zorzi estrenó una de sus últimas creaciones, *Epopeya*, obra que no responde exactamente a un programa, pero que recoge una dramática premonición del autor acerca del destino de su país, traído desde su grandeza pasada a su penoso andar de los últimos años. Hay un aliento trágico en la composición, un vuelo imaginativo teñido de colores violentos y empleo de insistencias rítmicas desasosegantes. Dominando las posibilidades de la escritura orquestal Zorzi llega a mucha altura expresiva, pidiendo a todas las secciones de la orquesta el pulso rítmico y el vuelo melódico que anima la robusta creación. Este interesante aporte del compositor Zorzi a la música no sólo argentina sino latinoamericana le mereció un gran aplauso. La obra fue ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del compositor.

La orquesta de cámara "Canadian Chamber Ensemble" estrenó Primer Concierto de Cámara

En la Temporada de la Agrupación Beethoven en el Teatro Oriente actuó la Canadian Chamber Ensemble, en la que curiosamente las mujeres juegan un papel preponderante, tienen a su cargo la tuba, el contrabajo, cornos, clarinete y teclado, bajo la dirección del maestro Raffi Armenian.

Además de obras de Wagner, J.S. Bach y Jean Marie Leclair se realizó el estreno del compositor, pianista y director Garry Kuhlesh quien, en su obra para instrumentistas de vientos y percusión, dirigió su "Primer Concierto de Cámara", obra en la que el compositor demuestra saber manejar con pericia el medio sonoro elegido y obtiene aciertos en la combinación del color orquestal, en el manejo de recursos rítmico-armónicos modernos y que resuelve momentos de complejidad rítmica y de discurso temático con oficio seguro.

Pinchas Zukerman actuó en el Teatro Municipal invitado por la Compañía Chilena de Tabacos

Para celebrar sus ochenta años la CCT invitó al violinista Pinchas Zukerman, considerado uno de los mejores del mundo, para ofrecer un único concierto en Chile y al que la Compañía decidió invitar a los alumnos de la carrera de música de las universidades del país que gratuitamente ocuparan las localidades de galería del Teatro Municipal.

Zukerman es reconocido como un músico de gran versatilidad porque además de eximio violinista y violista es director de orquesta.

En este concierto interpretó, junto a un conjunto integrado por el pianista Mark Neikrug, el violoncellista Ralph Kirshbaum y cuatro instrumentistas más, de: Schubert; *Sonatina* en Re Mayor D. 384 Op. Post 131-1; Mozart: *Quinteto* en Sol menor K. 516 y Schumann: *Quinteto* con piano en mi bemol Mayor, Op. 44.

*Narciso Yepes ingresó el 30 de abril
a la Real Academia de Bellas Artes de Madrid*

El famoso mundialmente guitarrista español Narciso Yepes, cuya carrera internacional es aplaudida por públicos de todos los países del mundo, ingresó el 30 de abril de este año a la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Su discurso versó sobre el tema "Ser Instrumento" porque considera que el artista es sólo un servidor de Dios que le ha otorgado un don para servir, orientar y cumplir un objetivo determinado.

Yepes no sólo ha ejecutado toda la música hispana para guitarra sino que, además, toda la escrita para el instrumento en otros países europeos y americanos, y también toda la música Barroca y del Renacimiento en sus versiones originales.

*"Canto General" de Neruda del compositor griego
Mikis Theodorakis*

En el Teatro Arriaga de Bilbao se presentó el concierto "Canto General" de Theodorakis, sobre textos de Pablo Neruda.

Al concierto de gala acudió la reina Sofía de España y buena parte de la aristocracia. La obra fue codirigida por Theodorakis y su compatriota el griego Lukas Karytinis. Como solista intervino la mezzo Alexandra Papadokou y el barítono Patros Pandis.

El *Canto General* había sido estrenado en 1974 y fue concebido por su autor como un Oratorio Popular en el que se mezclan temas de corte clásico y folklórico.

Reseñas de Publicaciones

Bibliografía sobre Música Tradicional de Bolivia. Cochabamba, Bolivia: Centro Pedagógico y Cultural Portales, Centro de Documentación de Música Boliviana, 1988. *Boletín*, N° 1, enero-febrero, 9 pp.; N° 2, marzo-abril, 13 pp.; N° 3, mayo-junio, 10 pp.; N° 4, julio-agosto, 18 pp.; N° 8, noviembre, 9 pp.; N° 9, diciembre, 9 pp.

Desde 1984, el Centro de Documentación y Difusión de Música Boliviana (CENDOC-MB) perteneciente al Centro Pedagógico y Cultural Portales, ha tenido como objetivos principales la formación de un archivo musical y la investigación etnomusicológica. Director del Centro es el Sr. Max Munckel y la Coordinación está en manos de Luz María Calvo.

Como una manera de contribuir al conocimiento de la realidad cultural boliviana, el CENDOC-MB ha querido confeccionar una guía bibliográfica —permanentemente actualizada y complementada— que sirva como base a futuros estudios e investigaciones sobre música boliviana. Estos avances bibliográficos han sido realizados por el Sr. Walter Sánchez e incluyen publicaciones tanto nacionales como extranjeras sobre música tradicional, popular y étnica y en menor medida de la tradición académica europea.

Cada Boletín contiene 100 fichas bibliográficas (menos el N° 4 con sólo 95), ordenadas alfabéticamente. Abarcan trabajos generales y artículos especializados de extensión variable, tanto en español como en otros idiomas. Los Boletines N°s 3 y 8 se refieren sólo a artículos aparecidos en la prensa boliviana (distintos periódicos de Cochabamba, La Paz, Santa Cruz, Sucre y Potosí).

Es importante destacar que gran cantidad de este material bibliográfico se encuentra en el Centro y a disposición de investigadores profesores y estudiantes.

Música Autóctona del Norte de Potosí. Cochabamba, Bolivia: Centro Pedagógico y Cultural Portales, Centro de Documentación de Música Boliviana, *Boletín*, N° 6, octubre, 1988, 15 pp.

El Centro de Documentación de Música Boliviana también trabaja en otros campos del quehacer musical como es la organización del Festival Nacional "Luz Mila Patiño". Con motivo de la 8ª versión de este festival, el CENDOC-MB dedica su Boletín N° 6 a la música autóctona del norte de Potosí. La realización de esta breve síntesis es de Walter Sánchez. Contiene dos mapas de la región, el calendario agrícola —elemento fundamental que condiciona la música indígena—, y una descripción gráfica de los principales instrumentos y su utilización.

Apuntes sobre la Música aymara en el Período Colonial. Cochabamba, Bolivia: Centro Pedagógico y Cultural Portales, Centro de Documentación de Música Boliviana, *Boletín*, N° 10, enero-febrero, 1989, 30 pp.

Dada la importancia para la investigación de la música en el altiplano y lo que significa como contribución a la difusión del conocimiento de la música aymara, hemos querido realizar una reseña algo más detallada del Boletín N° 10 del CENDOC-MB.

Las características climáticas del altiplano se substantian en dos grandes ciclos climatológicos: el tiempo de lluvias, que va desde finales de diciembre a marzo, y el período seco que se inicia con la cosecha y termina con la siembra en noviembre-diciembre. Este clima permite sólo el cultivo de determinados productos, siendo los principales la papa y la quínoa. Los actos rituales que se desarrollan en relación con esta fundamental actividad agrícola, tienen una organización que podemos ver expresada en el *calendario agrícola-ritual festivo aymara*. En estos ritos, la música, el baile y el canto son elementos primordiales. En el calendario aymara y el inca reproducidos aquí, podemos observar la existencia de una estrecha relación entre los elementos naturales, la sociedad y la agricultura en el altiplano.

Luego se hace referencia a los cantos, actividad social colectiva importante en la vida de los aymaras, y a su vinculación con los ciclos del calendario agrícola ritual. El texto nos da breves descripciones de estos cantos y su funcionalidad, para lo cual se toma como referencia principal el *Vocabulario de la lengua aymara* de Ludovico Bertonio.

Citamos algunos de estos cantos: el *Haylli* es un canto colectivo de gran emotividad y de índole dialogado. Su uso se relaciona con los momentos agrícolas importantes (siembra y cosecha), la caza ritual de animales y la celebración de acontecimientos relevantes, para la comunidad. El *Kochu* es un canto funerario unido al baile. También se une al baile el *Quicutha*, pero éste es exclusivo para mujeres. La *Maketa* en cambio es de hombres solos. Un canto de alabanza a una divinidad o también en relación con los enamorados es el *Haccutha*. Vinculado a la siembra de la papa en el mes de octubre es el *Pallpallit-ha*, y con la caza de la vicuña tenemos la *Quechuya*.

La danza es también una expresión importante en la vida social de los aymaras. La fuente principal para su conocimiento es nuevamente el texto de Bertonio. Por lo general estas danzas son de carácter colectivo y parece ser que algunos son estamentales como el *Sarao* (baile de caciques) o el *Sokhatha* (baile de gente principal). En la *Huallatha* los hombres danzan y las mujeres van tras ellos tocando pequeñas huancaras. El *Hayño* es un baile de rueda de hombres y mujeres. Del *Apal apalthatha* se hace referencia a su manera de bailar con movimientos rápidos, sacudones y temblores.

Con respecto a los instrumentos musicales se describen brevemente el *Sicu*, flauta de pan de tamaño pequeño; el *Ayarichi*, similar al sicu pero de tamaño un poco mayor; el *Pincollo*, flauta vertical prehispánica que se modificó por la influencia de los españoles y presenta gran variedad de tamaños y materiales; y las *Quepas* o trompetas de caracol o cuerno. Entre los idiófonos se menciona el

Saccapa que eran dos pequeños cascabeles colocados debajo de las rodillas por los indígenas. Los principales instrumentos de percusión de uso extensivo, fueron los *Bombos*, *Huangaras* y *Atabales* que según expresa el texto eran manejados por las mujeres "quienes acompañaban las grandes fiestas y ceremonias con el golpeteo rítmico de estos instrumentos" (p. 19).

Termina el Boletín con una breve referencia a las máscaras, disfraces y vestidos.

Inés Grandela del Río
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Samuel Claro Valdés, con la colaboración de Juan Pablo González Rodríguez, Carmen Peña Fuenzalida, María Isabel Quevedo Cifuentes. *Iconografía Musical Chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989, dos tomos, xvi + 1196 pp.

Considerando las escasas posibilidades que brinda nuestro medio editorial a las publicaciones sobre tópicos musicales, nos produce un sincero agrado revisar la excelente presentación de estos dos volúmenes; se ha materializado en ellos, el trabajo de un equipo de investigadores y se comprueba que ciertas entidades privadas—como la Fundación Andes—están derivando aportes hacia esta área de la investigación nacional.

Los dos tomos objeto de esta reseña—de 626 y 570 páginas respectivamente—corresponden a la consolidación material de un proyecto iniciado por Samuel Claro, en 1979, en la Universidad de Chile y finalizado en la Pontificia Universidad Católica.

El proyecto mismo tuvo como objetivos registrar un material iconográfico—disperso, escaso, de difícil acceso o gentilmente facilitado—para que sirviera de apoyo ilustrativo a las investigaciones musicales y de disciplina afines y complementarias.

La concreción de dicho proyecto tuvo una secuencia, implícita en la *Introducción*, pp. v-vi, desde la ubicación del objeto, su registro en fotografía o microfilm, estudio de un método de ordenación, catalogación y diseño de la ficha básica.

Otro paso importante consistió en la preparación de la edición donde se da una exhaustiva cuenta de las fuentes utilizadas, pp. vii-viii, y se describe el Catálogo ordenado por los siguientes *Rubros*: *Tomo I*, Organología, pp. 1-71; Músicos, pp. 73-504; Arquitectura y entorno, pp. 505-579; Artes plásticas y representación, pp. 581-626. *Tomo II*, Impresos, pp. 627-845; Manuscritos, pp. 847-917; Numismática, Heráldica y Genealogía, pp. 919-922; Sociedades, Congresos, Grupos Musicales, Círculos, Centros, Institutos, etc., pp. 923-1033; Personas afines, pp. 1035-1065. Cada Rubro contiene entre 3 y 23 subrubros.

La publicación se cierra con 6 *Anexos*: Nombres de Personas, pp. 1069-1157; Títulos de obras, pp. 1158-1167; Lugares, pp. 1168-1178; Editores o Casas Editoras, pp. 1179-1181; Especies [musicales], pp. 1182-1190; teatros, pp. 1191-1196.

La descripción anterior debería aclarar, al especialista y al lego, la forma práctica operativa de este catálogo de fichas. Por ejemplo, si se desea un negativo sobre la *Guitarra*, corresponde a una ficha del *Rubro 1: Organología, 1D: De Música Tradicional Folklórica*; se deberá ir al *Anexo* ordenado alfabéticamente para identificar la o las páginas donde aparece este subrubro y su *Ficha* [en este caso se debe hojear directamente las páginas del Tomo I], p. 36, Ficha N° 3351, sin observaciones.

Otro ejemplo: si se busca al compositor *Carlos Botto*: hay que remitirse al *Anexo 1: Nombre de Personas*, p. 1076, signo +, que significa compositor, y 5 fichas —tres en los *Rubros 2L*: y dos en el *Rubro 8C*— y sus correspondientes números, veamos solamente el *Rubro 2L*, la ficha 0584 describe; Carlos Botto y en observaciones: íd. F. 2699, [esta ficha no aparece en Anexo 1, Carlos Botto]. En la ficha 1258 dice: Carlos Botto, 1965 [¿fecha importante en la vida del compositor?]; luego pasamos a la ficha 2269 y su Descripción dice solamente: Carlos Botto Villarino [sic].

Con el apoyo de este catálogo y en función de una investigación específica, si se desea obtener una reproducción fotográfica, hay que solicitarla en la *Unidad de Fotografía y Microfilm* de la Universidad de Chile. Cuando la descripción de la ficha es “sucinta”, p. xii, y se desea ampliar la información ¿dónde se encuentran las fichas originales?, ¿están a disposición de especialistas y público general?

Esta simple prueba —al azar— y la revisión de los volúmenes, nos hacen advertir ciertas inconsistencias que llevarían a suponer una edición apresurada, o la ausencia de supervisión —en las etapas terminales— del investigador principal y coordinador del proyecto, de quien nos consta su rigor profesional y acuciosidad.

En la *Introducción* se establece que “el material que contiene esta publicación tuvo como límites determinantes el financiamiento y el tiempo en que éste fue posible”, p. v.

Analizando metodológicamente la situación, si estos factores eran determinantes, se verifica que pesaron en desmedro de la consistencia y complementación de la información parcial o total. No estamos considerando en este planteamiento algunas ubicaciones específicas en *Rubros* inadecuados o los inevitables errores de digitación o impresión.

Si el universo era ilimitado, y de ese universo se obtuvieron 3.460 negativos, p. vii, la edición —en resguardo del financiamiento— debería haberse delimitado en función de intereses muy precisos, como por ejemplo, poner a disposición de los investigadores materiales fotografiados o microfilmados con riesgo de desaparición, deterioro; de periodos históricos importantes con carencia de material iconográfico, etc.

Esto significa que habría sido factible postergar algunos ítemes, si desde ya se contaba con el registro fotográfico, debidamente protegido.

Cada ficha —aquí actuó negativamente la variable tiempo— debió completarse tanto cuanto fuera posible para informar al potencial comprador, de los contenidos que —suponemos— tienen las fichas originales. Hay un desequilibrio general en relación a los datos que entregan las fichas básicas de los distintos Rubros en especial el punto C: Descripción del contenido del negativo.

Cuando ésta fue tomada de archivos privados ya ordenados, como los de la FAUCH [Facultad de Artes de la Universidad de Chile]: DSC [Domingo Santa Cruz] y JUB [Jorge Urrutia Blondel], aparecen copiados textualmente del archivo original. Esta descripción requirió la búsqueda de antecedentes, confirmación de éstos, redacción, etc.; es decir, necesitó trabajo especializado y tiempo.

El dato *Observaciones*, aparece casi siempre con un (No hay) y se emplea muy ocasionalmente en referencias específicas, ¿era necesario darle un espacio en desmedro de la *Descripción* que bien podría haber incluido estos antecedentes.

Con respecto a la diagramación de algunas fotografías de personalidades, éstas deberían llevar como mínimo la fecha de nacimiento; la bella foto de Herminia Raccagni, p. 157, puede desconcertar a más de algún seguidor de su trayectoria como pianista, Directora del Conservatorio Nacional, 1954-1961, y Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, 1976-1981.

No nos explicamos que se repitan fotografías de algunos compositores dentro de un mismo Rubro, desaprovechando la oportunidad de ilustrar la mención de otros, y que se utilicen las mismas imágenes cuando hay duplicidad de Rubros, véase Tomo I, p. 504 y 513.

Creemos que una referencia mínima a datos esenciales —no estamos pensando en una historia de la música en fichas— habría constituido indirectamente un objetivo didáctico de la publicación, repercutiendo —como sería de esperar— en un mayor éxito comercial de los 1.000 ejemplares de esta primera edición. Por otra parte habría favorecido la expedición en el uso del catálogo la confección de *Índices* de todos los Rubros, en reemplazo de los *Anexos*, que fueron selectivos.

Otro aspecto que nos preocupa es el nombre de los ejemplares, antecedido por la palabra Investigaciones. En un proyecto de estas características, habría sido necesario —como es recomendable en toda publicación— que el título fuera explícito en sí mismo, los dos tomos son más bien *Fichas y Guía Práctica del Catálogo General: Iconografía Musical Chilena*; uno como éste, no le resta en absoluto jerarquía al trabajo y hace innecesario explicar la “utilidad de algo que parece un libro y no lo es”.

Reconocemos que el trabajo del profesor Claro y su equipo fue arduo, y sabemos que en determinado momento, en un proyecto de investigación y en especial en uno de esta magnitud, hay que decir “hasta aquí llegamos”, por el momento.

Deseamos para la edición un gran éxito a nivel nacional. Nos agradecería además que figurara, ojalá como donación —por su alto costo— en las bibliotecas especializadas de otros países. Sólo así podrá cumplir, con uno de sus objetivos de “contribuir a la historia de Chile y de Hispanoamérica”.

Raquel Bustos Valderrama

IN MEMORIAM

Pedro Núñez Navarrete (1906-1989)

Don Pedro Núñez Navarrete no sólo se destacó como creador de más de cuatrocientas obras que abarcan composiciones sinfónicas, de cámara, para solistas instrumentales, para coros, y como destacado profesor de Educación Musical, sino que además por su caballerosidad, bondad y sincera amistad por sus colegas y alumnos, ha dejado una imborrable huella de afecto entre todos los que tuvieron la suerte de conocerlo.

Nació en Constitución el 3 de agosto de 1906 y murió en Santiago el 5 de enero de 1989. Inició sus estudios musicales en su ciudad natal y los completó en el Conservatorio Nacional de Música donde fue discípulo de Norman Fraser, Juan Reyes y Rosita Renard en piano; Pedro Humberto Allende en armonía y composición y Domingo Santa Cruz en Historia de la Música.

En 1942 fundó la Sociedad Chilena de la Música, de la que fue presidente como también fue presidente del Círculo de Amigos del Coro Arsís XXI, Pedro Muñoz Navarrete y en varios períodos fue designado miembro del directorio de la Asociación Nacional de Compositores. Fue profesor universitario y por largos años fue docente del Liceo Barros Borgoño.

Muchas de sus obras han sido estrenadas en Chile y algunas en el extranjero durante sus numerosos viajes por Sudamérica, especialmente Argentina, Uruguay y Brasil. En 1970 la Orquesta Sinfónica del Brasil estrenó su poema sinfónico "El Caballero de la Piel de Tigre", bajo la dirección de Alceo Bocchino, en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. Durante 1973 la Radio Televisión Francesa difundió audiciones especiales de su obra. En 1988 recibió el Premio Arrau otorgado por el Consejo Directivo de la Corporación Arrau en Santiago.

M.V.

Índice de Números Publicados en 1988

A contar del presente número tanto el índice anual de la *RMCH* como los índices acumulativos que se publiquen cada cierto número de años se ajustarán al siguiente formato.

1. Índice de las contribuciones firmadas por orden alfabético de autores.
2. Índice de las publicaciones y fonogramas que han sido objeto de reseñas ordenadas alfabéticamente según autor, en el caso de libros, o título, en el caso de fonogramas y publicaciones periódicas.
3. Índice de la información entregada en la crónica, la que se subdivide en los siguientes rubros:
 - a) Estrenos: (a.1) de ballet por conjuntos chilenos, ordenado alfabéticamente según el apellido del coreógrafo con la mención entre paréntesis de el o los compositores de la música; (a.2) de compositores extranjeros en Chile.
 - b) Índice general de obras de compositores chilenos, con la individualización mediante un asterisco de las obras estrenadas en Chile y con dos asteriscos las obras estrenadas en el extranjero.
Las obras se ordenan alfabéticamente según el apellido del compositor y según el orden de aparición en la *RMCH*, en el caso que se mencionen dos o más obras de un mismo compositor.
 - c) Índice general de nombres que incluye una mención exhaustiva de nombres de personas, de concursos, festivales, eventos varios, conjuntos, instituciones, teatros y salas de concierto relacionados con Chile. El resto de los nombres mencionados guarda relación con aspectos centrales de los diferentes temas tratados con la crónica. Tanto los Festivales como los Concursos mencionados en este índice de nombres siguen el orden de aparición en la *RMCH*. No se hace una mención exhaustiva de compositores de otros países, a menos que constituyan uno de los temas tratados en la crónica, y no se hace referencia a sus obras, con la excepción de aquellas que se indican en la sección del índice correspondiente a los estrenos.

Los lineamientos centrales de este nuevo formato se basan en aquellos índices acumulativos publicados en los números xxix/129-130 (enero-junio, 1975) y xxxix/163 (enero-junio, 1985) y de los índices anuales publicados entre 1976 y 1988. Se han introducido algunas modificaciones que permitan una mayor brevedad y concisión en el texto y una más fácil consulta tanto por el especialista como por el lector en general.

Luis Merino

INDICE ALFABETICO DE CONTRIBUCIONES FIRMADAS

<i>Béhague, Gerard.</i> Aporte de la Etnomusicología en una Formación Realista del Educador Musical Latinoamericano. N° 169	43	_____.	Bienvenida a Gustavo Becerra. N° 170	87
<i>Bustos, Raquel.</i> La Musicología en Chile: la Presente Década. N° 169 ..	27	<i>Milanca Guzmán, Mario.</i> Teresa Carreño: Cronología y Manuscritos. N° 170		90
<i>Campbell, Ramón.</i> Etnomusicología de la Isla de Pascua. N° 170	5	<i>Orrego-Salas, Juan.</i> Presencia de la Arquitectura en mi Música. N° 169		5
<i>Giesen L. Alvaro.</i> In Memoriam: Elena Weiss Band. N° 169	125	<i>Riesco Carlos.</i> In Memoriam: Víctor Tevah. N° 169		123
<i>Hosiasson, José.</i> El Jazz e Hispanoamérica: Interesante caso de Retroalimentación. N° 169	37	_____.	Sinfonía "El Hombre ante la Ciencia". N° 170	75
<i>Loyola, Margot.</i> Mis Vivencias de la Isla de Pascua. N° 170	48	<i>Rojas Zegers, Jorge.</i> In Memoriam: Darwin Vargas Wallis. N° 169		124
<i>Merino, Luis.</i> Discurso pronunciado en el Acto de Entrega de "Estudios en Honor de Domingo Santa Cruz". N° 169	49	<i>Stegen, Gudrun.</i> Salidas del Ghetto. N° 169		86
		<i>Torres, Rodrigo.</i> Creación Musical e Identidad en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur. N° 169		58

INDICE DE RESEÑAS

Autores de las Reseñas

A.L.: Alfonso Letelier

I.G.: Inés Grandela

M.V.: Magdalena Vicuña

M.L.V.: María Luisa Verges B.

R.B.: Raquel Bustos

Libros y Revistas que se reseñaron

<i>A Contratiempo. Música y Danza</i> , N° 3, Bogotá: Dimensión Educativa, febrero de 1988, 124 pp. M.L.V. N° 169	122
Asociación Argentina de Musicología. <i>Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología</i> . Buenos Aires, septiembre 1987. 186 pp. R.B. N° 170	187
Bindhoff E., Cora. <i>El Silabario Musical (... del niño común y corriente)</i> , Santiago: Instituto Interamericano de Educación Musical, 1988, 59 pp. I.G. N° 170	186
<i>Memorial de la Asociación Nacional de</i>	

Compositores: 1936-1986. Santiago:

Editorial Barcelona, 1988, 129 pp.

I.G. N° 169

<i>Milanca Guzmán, Mario.</i> Teresa Carreño: <i>Gira Caraqueña y Evocación (1885-1887)</i> (Cuadernos Lagoven). Caracas: Lagoven S.A., Filial de Petróleos de Venezuela, 1987, 138 pp. M.V. N° 169	119
---	-----

<i>Música e Educación.</i> Revista de Investigación Pedagógico-Musical, Vol. 1, N° 1. Madrid, Primavera 1988, 291 pp. I.G. N° 170	185
---	-----

<i>Pérez Gutiérrez, Mariano.</i> <i>La Estética Musical de Ravel</i> . Madrid: Editorial Alpuerto, 1987, 559 pp. A.L. N° 169	118
--	-----

Fonogramas que se reseñaron

<i>Barce, Ramón.</i> <i>Preludios 1 a 24</i> . Eulalia Solé, piano. Notas de Antonio Gallago. Un disco Etnos, 04-A-xxxviii, 33 1/3 rpm. Madrid, 1987. I.G. N° 169	116
---	-----

INDICE DE LA INFORMACION ENTREGADA EN LA CRONICA

Estrenos

Ballet

- Bugueño, Mario*, "Mutaciones", N° 169: 97
Concha, Ernesto (Germán Concha), "Rapa Nui", N° 170: 168
Concha, Gaby (Guillermo Rifo), "Ritual de la Tierra del Viento y del Fuego", N° 169: 98-99.
Connolly, Karen (Eduardo Gatti), "Gatt y Conn", N° 170: 169-170
Douglas, Amanda (Sergei Prokofieff), "En Ca-

- mino", N° 170: 169
Fassler, Gregorio, "Códigos Notables", N° 169: 97
Gutiérrez, Patricio, "Matices", N° 169: 97
Meneses, Octavio, "Ángel de la Guarda", N° 169: 97
Riveros, Jaime (Enrique Soro), "La Ventana", N° 169: 97
 _____ (Ottorino Respighi), "Sinfonía para un ciclo de color", N° 170: 170

Estrenos de Compositores Extranjeros en Chile

- Aakerwall, Martin*. *Tundra* para arpa y flauta, N° 170: 183
Brene, Erling. *Preludium & Capriccio* op. 76 para arpa y flauta, N° 170: 183
Brown, Eduardo. *El Fin de la Primavera* (1988) para conjunto de cámara, N° 170: 137
Bruckner, Anton. *Tota pulchra est*, N° 170: 142
Cage, John. *Music for Marcel Duchamp*, N° 170: 138
Falla, Manuel de. *Nana y El paño moruno* en versión de cello y piano, N° 170: 157
Fauré, Gabriel. *Après un rêve* para cello y piano (transcripción de Pablo Casals), N° 170: 157
Gandini, Gerardo. *Diario 1960-1987: 36 Preludios* para piano solo (1988), N° 170: 137; *Los Pequeños Cantos* para piano preparado, N° 170: 138
Ginastera, Alberto. *Pampeana* N° 2 (1950) en versión de cello y piano, N° 170: 157
Graugaard, Lars. *Fantasia* op. 4 para arpa y flauta, *Tiempos Modernos* para flauta sola, N° 170: 183
Haydn, Franz Joseph. *Minueto y Trío* en Mi mayor, N° 170: 165
Hindemith, Paul. *Tres Piezas* para conjunto de cámara (1925), N° 170: 137
Hualpa, Sergio. *Arcanos de Buenos Aires* (José Luis Borges) (1987), N° 170: 137

- Lachenmann, Helmuth*. *Cinco variaciones sobre un tema de Schubert* (1956), N° 170: 136
Maderna, Bruno. *Serenata para un Satélite* para conjunto de cámara, N° 170: 138
Monteverdi, Claudio. Misa "Beatus vir", N° 169: 105
Noerholm, In. *Immanen* op. 87 para flauta sola (1982), N° 170: 183
Rihm, Wolfgang. *Bagatela* 6 para piano (1976), N° 170: 136
Riley, Terry. *Tutti en Do*, N° 170: 138
Rouving-Olsen, Poul. *Nouba* op. 44 para flauta sola, N° 170: 183
Schubert, Franz. Sinfonías N° 8 (D. 759) y N° 10 (D. 759), N° 170: 140
Serra, Pío. *Minueto* en Sol mayor para guitarra, N° 170: 165
Sor, Fernando. *Andante-Allegro* para guitarra, N° 170: 165
Tippet, Michael. *The Blue Guitar* para guitarra (1984), N° 170: 159
Williams, Ralph Vaughan. *Tres estudios*, basados en canciones populares inglesas, para cello y piano, N° 170: 157
Zimmermann, Bernd Aloys. Dos fragmentos de *Enchiridion* para piano (1951), N° 170: 136; *Konfigurationen* para piano, N° 170: 138

INDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS

- Aldis, Luis*. ***Sinfonía* de los tres tiempos de América, N° 170: 145
Alcalde, Andrés. **Fugí* para orquesta, N° 170: 145

- Allende, Pedro Humberto*. *Tonadas* N° 10, 11 y 12 para piano, N° 169: 105
Amenábar, Juan. *Tríptico* para piano (homenaje a Liszt), N° 169: 102; **Poco tiempo Falta*

- ya" para coro, N° 170: 155; *Tocata* para órgano, N° 170: 158; *"Te Arika ko hotu matua" para coro, N° 170: 165
- Becerra, Gustavo.** **Interior*, música electroacústica, N° 169: 102, N° 170: 146; *Trío* (1954) para flauta, violín y piano, N° 170: 137, 146; *Trozos* (1961) para cello solo, N° 170: 146; "Romance de Rosa Fresca" para coro (1951), N° 170: 146; *Triptychon* para voz y piano (Bertolt Brecht) (1981), N° 170: 146; *Homenaje a Liszt* para piano (1987), N° 170: 146; **Oratorio Profano Macchupichu* (Pablo Neruda), N° 170: 146, 147-149; *Variaciones Eclécticas* para guitarra, N° 170: 165
- Bisquertt, Próspero.** *Balada, Aire Chileno, Marcha Grotesca, Claro de Luna, Arlequín, Bodas de Pierrot, Misceláneas* para piano, N° 169: 105
- Brncic, Gabriel.** *Trío a la Memoria de Alberto Ginastera*, N° 169: 103
- Cáceres, Eduardo.** *Antisonata Chilótica A 2* para piano y percusión, N° 169: 102; *Seco, fantasmal, vertiginoso* (Homenaje a Liszt) (1986) para piano, N° 170: 160, 161
- Dávalos, Eulogio.** *Tonada sin retorno* para guitarra, N° 170: 156
- Dávalos, Eulogio y Eduardo Falú.** *La Cuartelera* para guitarra, N° 170: 156
- Délano, Pablo.** *Resonancias de Rapa-Nui* para guitarra, N° 169: 102; N° 170: 164-165; "Las Canciones de Natacha", "Camino a Belén", "Diciembre ha llegado" para coro, N° 170: 155; "Padre Nuestro" para coro, N° 170: 164; *"Opa Opa" para coro, N° 170: 165
- Díaz, Rodrigo E.** **Ocho Preludios* para guitarra, N° 170: 153
- Escobar, Roberto.** **Duelo y esperanza* para violín y piano, N° 170: 152
- Falabella, Roberto.** *Estudios Emocionales* para orquesta, N° 169: 103-104
- García, Leonardo.** **Ceremonial* para flautas, N° 170: 163
- Guarello, Alejandro.** **Salmo 1, "Beatus Vir"* para dos solistas y conjunto, N° 169: 105; **Intrelacción* para orquesta, N° 170: 149; *Quinteto de vientos N° 1*, N° 170: 161
- Junge, Wilfried.** **Quinteto* para vientos, N° 169: 104
- Leiva, Sergio.** *"Recuerdo Infantil" para coro, N° 170: 155
- Lemann, Juan.** **Dos Canciones* para voz y conjunto (Pablo Neruda), N° 169: 103; "Aleluya" para coro, N° 170: 182
- Leng, Alfonso.** *Cinco Doloras* para piano, N° 169: 105
- Letelier, Alfonso.** *Vitrales de la Anunciación* para voz y orquesta, N° 169: 104; "Pinares" para coro, N° 170: 164
- Medina, Sergio.** *Suite Chilota* para guitarra, N° 170: 149; *Cinco Variaciones* sobre una canción de Violeta Parra, N° 170: 149
- Miqueles, Jaime.** **Llamado* para clarinete bajo y percusión (1985), N° 170: 151; **Canto para una partida* para dos sopranos y conjunto de cámara (Louis Aragon) (1987); N° 170: 151
- Núñez, Navarrete, Pedro.** **Cuarteto N° 9*, N° 169: 103; **Ocho Canciones Guilleñianas* para contralto y conjunto de cámara (Nicolás Guillén), N° 170: 137; "En el Pesebre Dormido", "Dicen que ha nacido" para coro, N° 170: 155; "Dulzura" y "Apegado a mí" para coro, N° 170: 164
- Orrego-Salas, Juan.** **Concierto N° 2* para piano y orquesta, N° 169: 92-93; **Variaciones para un hombre tranquilo* para clarinete y piano, N° 169: 105; "Romance a lo Divino" para coro, N° 170: 182
- Ortega, Sergio.** **En torno a Altdorfer* para conjunto de cámara (1983), N° 170: 150; **Prepárate Rosa* para soprano y conjunto de cámara (texto del compositor) (1986), N° 170: 150; **Falta el Rey* para soprano y piano (Pablo Neruda) (1986), N° 170: 150; **La vasija de barro* para soprano, mezzo y conjunto de cámara (1985), N° 170: 150; **Santiago pensando estás* para soprano y conjunto de cámara (1987), N° 170: 151; **Me peina el viento los cabellos* para tenor y piano (Pablo Neruda) (1981), N° 170: 151; **Canción de Cuna para no dormirse* para soprano y conjunto de cámara (Francis Combes y Sergio Ortega), N° 170: 151
- Parra, Violeta.** *Run Run se fue p'al Norte* en versión para guitarra, N° 170: 156
- Peralta Beher, Alejandro.** **Reflejos* para guitarra, N° 170: 153
- Ramírez, Hernán.** **Vals Oubliée* para quinteto de vientos, N° 169: 102-103
- Rifo, Guillermo.** *Nocturno* para voz y conjunto (Gabriela Mistral), N° 169: 103; "Ritual de la Tierra del Viento y del Fuego", ver estrenos, ballet; *India Hembra* para voz y conjunto de cámara, N° 170: 139
- Rojas, Guillermo.** *Cachimbo nortino*, N° 170: 154
- Romo, María Eugenia.** "Balada" para coro femenino, N° 170: 164

Santa Cruz, Domingo. Cuarteto N° 2, N° 169: 102; *Viñetas* N° 1 y 2 para piano, N° 169: 105
Santana, Guillermo. **Superposiciones* para quinteto de vientos, N° 169: 104
Soro, Enrique. *Sinfonía Romántica*, N° 169: 97; *Andante appassionato*, N° 169: 105
Soto, Jaime. **Odas a Gabriela Mistral* para voces y conjunto instrumental, N° 170: 151
Soublette, Luis Gastón. *Suite de Tangos de Gardel y Lepera* para cuarteto de cuerdas, N° 170: 155
Soublette, Sylvia. "No es porque te quiero", "Del rosál vengo" para coro, N° 170: 182
Urrutia Blondel, Jorge. **"Pai miti"* para coro, N° 170: 165
Vargas, Darwin. **Sonata* N° 3 para dos guitarras, N° 170: 152; *Sonata* N° 7 para violín solo, N° 170: 152; *Quinteto de Vientos* N° 1, N° 170: 152; **Momento de Niños* para clari-

nete, piano y timbalinas, N° 170: 152; *Talagante '73'* para quinteto de vientos, N° 170: 152

Vásquez, Edmundo. **Tientos* N° 2 para guitarra, N° 169: 103; **Suite Transistorial* para guitarra (1977), N° 170: 159

Vera, Santiago. *Anagógica* para guitarra, N° 169: 103; *Suite*, modo tonal, para guitarra, N° 170: 152; *Variaciones en casi suite* para piano, N° 170: 152-153; *Cirrus*, composición electroacústica, N° 170: 153; *Rotación* para cuatro percussionistas, N° 170: 153; *Tres Temporarias* para piano, N° 170: 153

Vila, Cirilo. *Invocación* para violín y piano, N° 169: 103; *Poema* para piano (1965-1980), N° 170: 160

Vivado, Ida. *Villancico Espacial* para voz y piano (Andrés Sabella), N° 169: 102

Wistuba Alvarez, Vladimir. **Cueca bajo un parrrón.* **Prelúdio.* **Un día de agosto.* **Canción*, todas para guitarra, N° 170: 153

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

Abbado, Roberto. N° 169: 103; N° 170: 149
Abreu, José Antonio. N° 169: 115
Acevedo, Julio. N° 169: 97
Acharán, Paz. N° 170: 155
Agosín, Marjorie. N° 170: 179
Agrupación Cámara Seis. N° 170: 154
Aguilera Gajardo, Francisco. N° 170: 143
Aharonian, Pablo. N° 169: 97
Alcalde, Andrés. N° 170: 145
Aménabar, Juan. N° 169: 105; N° 170: 182
Amengual, René. N° 170: 143
Amestoy, Juan Carlos. N° 170: 184
Amigos del Arte. Puerto Montt, N° 170: 139
Amon, Jack. N° 170: 153
Andreu Ricart, Ramón. N° 170: 180
Anfiteatro del Instituto Cultural de Las Condes. N° 169: 102
Ansaldi, Fernando. N° 169: 103; N° 170: 155
Araya, Graciela. N° 169: 111
Arenas, Mario. N° 169: 111
Arias, Enrique Alberto. N° 170: 184
Arnello, Mario. N° 170: 179
Arteche, Miguel. N° 170: 151
Arrau, Claudio. N° 169: 111; N° 170: 154
Arredondo, Honoria. N° 170: 164
Asociación Cristiana de Jóvenes. N° 170: 151
Asociación de Mujeres Universitarias de la Universidad de Chile. N° 170: 143

Asociación Nacional de Compositores. N° 169: 104; N° 170: 182
Aula Magna Manuel José Irrarrázabal (Universidad Católica). N° 169: 104
Ayas, Eduardo. N° 170: 162
Azouri, Maroun. N° 169: 97

Baena Soares, João. N° 169: 115
Baldner, Thomas. N° 169: 92-93
Ballet de Santiago. N° 169: 97
Ballet Folklórico Nacional (BAFONA). N° 170: 168
Ballet Nacional Chileno. N° 169: 98; N° 170: 169
Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea de Chile. N° 169: 100
Barria, Patricio. N° 169: 103; N° 170: 146
Bauernfeld, Eduard van. N° 170: 140
Barroco Andino. N° 170: 151, 156
Barros Aldunate, Raquel. N° 170: 180
Becerra, Gustavo. N° 169: 104; N° 170: 145-146, 147-149
Becker-Carsten, Wolfgang. N° 169: 109
Beethoven Ludwig van. N° 170: 179, 181-182
Béhague, Gerard. N° 169: 115
Bignon, Alejandro. N° 170: 154
Bindhoff, Cora. N° 170: 166, 167
Bodenhofer, Beatriz. N° 170: 163

- Bravo, Roberto.* N° 170: 154
Brockmann, Patricia. N° 169: 101
Brown, Edward. N° 170: 138
Browne, Eduardo. N° 169: 112; N° 170: 157
Bugueño, Mario. N° 169: 97
Buitrago, Pablo. N° 169: 115
Bussche, Gastón von dem. N° 170: 151
Bustos, Raquel. N° 170: 179
- Cabezas, Hilda.* N° 169: 100, 101; N° 170: 152
Cáceres, Eduardo. N° 170: 136, 153, 160, 182
Cáceres Valencia, Jorge. N° 170: 180
Cádiz, Patricio. N° 169: 103; N° 170: 137, 139, 146
Cádiz Valenzuela, Osvaldo. N° 170: 180
Calderón, René. N° 170: 138
Campbell, Ramón. N° 170: 164
Candia, Sergio. N° 169: 101
Candia, Víctor. N° 169: 101
Cánovas Beltrán, Mario. N° 169: 100
Canton, Edgardo. N° 170: 153
Carmona, Paola. N° 170: 154
Carrasco, Sergio. N° 170: 154
Carreño, Inocente. N° 169: 106
Cartes, Brunilda. N° 170: 166
Castellanos, Evencio. N° 169: 106
Castellanos, Gonzalo. N° 169: 106
Castro, Pablo. N° 170: 158
Cea, Alfredo. N° 170: 164
Celis, Rosa. N° 170: 169
Centro Cultural, La Reina. N° 170: 183
Centro Cultural, Los Andes. N° 170: 153, 159, 169
Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile. N° 169: 100; N° 170: 145
Cerone, David. N° 169: 112
César, Emilio de. N° 170: 182
Círculo de Críticos de Arte de Santiago. N° 170: 184
Claro, Sofía Asunción. N° 170: 183
Clementi, Aldo. N° 170: 171
Coderch, Juan. N° 169: 102
Compañía Karen Connolly. N° 170: 169
Concha, Gaby. N° 169: 98
Concha, Olivia. N° 170: 156
Conciertos de Mediodía. N° 170: 155
- Concursos:*
Concurso Internacional de Ejecución de Viña del Mar, 1987. N° 169: 100-101
Concurso de Piano "Claudio Arrau", Quilpué. N° 169: 101
Concurso de Composición 1987 del Instituto de Música de la Universidad Católica. N° 169: 104
- Premio Bienal Latinoamericano de Composición "Vicente Emilio Sojo".* N° 169: 106-108
XI Concurso Anual de Composición Musical, 1989, Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 169: 109
Foro de Compositores Jóvenes (Colonia). N° 169: 109
45° Concurso Internacional de Ejecución Musical de Ginebra. N° 170: 171
Cuarto Concurso Latinoamericano de Canto "Carmen Teresa de Hurtado". N° 170: 171
Días Internacionales Musicales Gaudeamus 1989. N° 170: 171-175
VII Concurso Latinoamericano de Piano "Teresa Carreño". N° 170: 176-178
III Bienal de Canto de Río de Janeiro. N° 170: 182
Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall". N° 170: 183-184
Condecoración al Mérito "Amanda Labarca 1988". N° 170: 143
Conjunto Vocal Collegium, Josquin. N° 170: 146
Consejo Chileno de la Música. N° 169: 104; N° 170: 153
Consejo Interamericano de Música (CIDEM). N° 170: 166
Contreras Silvia. N° 169: 111
Cooper, Barry. N° 170: 181
Coro Arsis XXI. N° 170: 154-155, 164
Coro Ars Viva. N° 170: 182
Coro de Cámara de la Universidad Católica de Chile. N° 170: 142
Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile. N° 170: 143
Coro de Niños del Liceo Alemán. N° 170: 152
Coro del Teatro Municipal. N° 169: 104
Coro Madrigal de Brasília. N° 170: 182-183
Coro Sinfónico de la Universidad de Concepción. N° 169: 100
Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. N° 169: 100; N° 170: 147, 158
Corporación Cultural de Las Condes. N° 169: 102; N° 170: 164
Corporación Cultural de San Miguel. N° 169: 113
Corporación Cultural de Santiago. N° 169: 97; N° 170: 145, 149
Corporación Cultural "Semanas Musicales de Frutillar". N° 169: 100
Correa, Marco. N° 169: 98-99
Cortázar, Julio. N° 169: 97
Cortés, Jacqueline. N° 169: 97
Cortés Gutiérrez, Juan. N° 170: 180
Cortez, Renán. N° 170: 153
Cruz, Alvaro. N° 170: 163
Cuarteto Santiago. N° 169: 103; N° 170: 155

- Dávalos, Eulogio.* N° 170: 155
Délano, Laura. N° 170: 142, 163
Délano, Pablo. N° 170: 155, 164, 182
Delay, Doroth. N° 169: 112
Departamento de Asuntos Culturales e Información del Ministerio de Relaciones Exteriores (Chile).
 N° 169: 112
Díaz, Alirio. N° 169: 106; N° 170: 150
Díaz Alvaro. N° 170: 169
Doane, Steven. N° 170: 157
Dolz Blackburn, Inés. N° 170: 179
Donoso, Jaime. N° 170: 136
Donoso Varela, Luis. N° 170: 166, 167
Dourthé, Antonio. N° 170: 139
Dúo Antireno Vial. N° 170: 153
Dúo López Ugalde. N° 169: 113
Dúo Orlandini-Mendieta. N° 170: 159

Egüez, Eduardo. N° 170: 181
Ensemble Bartok. N° 169: 103; N° 170: 137, 139, 143, 152, 180, 184
Eötvös, Peter. N° 169: 109
Ernst, Raymundo. N° 170: 167
Escobedo, Jaime. N° 170: 153
Escobedo, Lina. N° 170: 152
Espinoza, Guillermo. N° 170: 166
Estevez, Antonio. N° 169: 106
Estrella, Miguel Ángel. N° 169: 94

Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 169: 112, 113; N° 170: 138, 139, 141, 143, 146, 149, 152, 153, 157, 158, 159, 160, 162, 164, 165, 166, 179, 180, 183, 184
Fassler, Gregorio. N° 169: 97
Fernández, Soledad. N° 170: 169
Fernández Grez, Margarita. N° 169: 111; N° 170: 166, 167
Ferrada, Raúl. N° 170: 164
Ferreira de Alcántara, Levino. N° 170: 182
Ferro, Daniel. N° 169: 112

Festivales:
Primer Festival de Coreógrafos Chilenos. N° 169: 97
II Festival Internacional de Música Contemporánea. N° 170: 137
Fischer, Edgar. N° 170: 159, 160
Fischer, Edith. N° 169: 103
Fischer-Dieskau, Dietrich. N° 169: 111
Fondo Universitario de las Artes. N° 170: 153
Fresno, Juan Francisco. N° 169: 105
Fuentes, Arnaldo. N° 169: 103; N° 170: 157
Fundación Amanda Labarca. N° 170: 143
Fundación Andes. N° 169: 112; N° 170: 138, 157, 160

Fundación Música Esperanza. N° 169: 94
Fundación Vicente Emilio Sojo (Caracas). N° 169: 106; N° 170: 171, 176

Gandini, Gerardo. N° 170: 137, 138
García, Flor. N° 169: 106
García, Leonardo. N° 170: 163
García Araneda, Arturo. N° 170: 180
Garrido Lecca, Celso. N° 170: 162
Gaviola, Víctor Hugo. N° 170: 142
Georges, Valene. N° 169: 103; N° 170: 137, 138, 139, 152
Ginastera, Alberto. N° 169: 95
Giusti, Américo. N° 169: 101
Glasinovic, Karina. N° 169: 102
Gómez, Jorge. N° 170: 158
Gómez Millas, Juan. N° 170: 166
González, Guadalupe. N° 170: 162
González, Luis. N° 170: 158
Gortler, Daniel. N° 169: 100-101
Gouet, Francisco. N° 169: 100, 103; N° 170: 161
Graugaard, Lars. N° 170: 183
Grebe, María Ester. N° 169: 95
Guarello, Alejandro. N° 169: 104; N° 170: 149, 150
Guarnieri, Camargo. N° 169: 95
Guerra, Flora. N° 170: 179
Guevara, Ochoa, Armando. N° 170: 159
Guiñez, María Elena. N° 170: 147
Gutiérrez, Juan. N° 169: 105; N° 170: 142
Gutiérrez, Patricio. N° 169: 95
Guzmán, Salvador. N° 169: 101

Hahn, Liselotte. N° 170: 154
Handler, Elena. N° 170: 183
Hardy, Camille. N° 169: 97
Heininen, Pavo. N° 170: 171
Heinlein, Federico. N° 169: 97
Hernández, Viviana. N° 169: 101
Herrera, Celia. N° 170: 154
Herrera, Margarita. N° 170: 153
Hidalgo, Wilson. N° 169: 112
Holz, Karl. N° 170: 181
Holzappel, Marcela. N° 169: 111; N° 170: 156
Hualpa, Sergio. N° 170: 179-180
Hughes, Richard. N° 170: 167
Hurtado, Carmen Teresa de. N° 169: 106
Hübner, Carla. N° 170: 157

Ibacache, Mauricio. N° 169: 100; 103; N° 170: 161
Instituto Cultural de Providencia. N° 170: 152
Instituto Cultural del Banco del Estado de Chile. N° 169: 105

- Instituto Chileno-Alemán de Cultura* (Osorno).
N° 170: 142
- Instituto Chileno-Alemán de Cultura Goethe* (Santiago). N° 170: 136, 137, 138, 155, 156, 159
- Instituto Chileno de Cultura Hispánica*. N° 170: 164, 183
- Instituto Chileno-Francés de Cultura*. N° 170: 138
- Instituto Chileno-Italiano de Cultura*. N° 170: 138
- Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura*.
N° 170: 138, 154
- Instituto de Música de la Universidad Católica*.
N° 169: 104, 105, 106; N° 170: 180
- Instituto Interamericano de Educación Musical*.
N° 169: 111; N° 170: 166-167
- Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo"*.
N° 169: 106
- Instituto Profesional de Osorno*. N° 170: 142
- Ioannidis, Yannis*. N° 169: 115
- Isla de Pascua*. N° 170: 164, 168
- Jara, Hernán*. N° 169: 100, 103; N° 170: 152, 161
- Jara, Jaime de la*. N° 170: 159, 160
- Jiménez, Manuel*. N° 169: 101; N° 170: 163
- Jorquera, Gerardo*. N° 170: 147
- Julio Zamorano, Olga*. N° 170: 143
- Junge, Wilfried*. N° 170: 151
- Juventudes Musicales de Chile*. N° 170: 153, 159
- Kistler, Ricardo*. N° 169: 105; N° 170: 142
- Kliegel, María*. N° 169: 100, 101
- Koellreuter, Hans J.* N° 169: 95
- Koenigs, Lothar*. N° 169: 98; N° 170: 140, 145, 169, 179
- Kollo, René*. N° 169: 111
- Kontarsky, Aloys*. N° 170: 136, 160
- Labarca, Amanda*. N° 170: 144
- Lachenmann, Helmut*. N° 169: 109; N° 170: 171
- Lara, Fernando*. N° 169: 112, 113; N° 170
- Latin American and Caribbean Society (LACCS)*.
N° 169: 95
- Latorre, Luis Alberto*. N° 169: 103
- Laura, Massimo*. N° 170: 184
- Lauro, Antonio*. N° 169: 106
- Lavanderos, Alejandro*. N° 170: 163
- Ledermann, Carlos*. N° 170: 180, 181, 183
- Lehmann, Rudy*. N° 170: 162
- Letelier, Alfonso*. N° 170: 156
- Letelier, Carmen Luisa*. N° 169: 102, 103;
N° 170: 137, 139, 158
- Letelier, Miguel*. N° 169: 101; N° 170: 158
- Lieff, Judy*. N° 170: 169
- Liendo Pedro*. N° 169: 106
- López, Celso*. N° 170: 163
- López, Enrique*. N° 169: 103; N° 170: 155
- López, Luis*. N° 170: 165, 183
- López, Ramón*. N° 170: 169
- López, Tamara*. N° 169: 100
- Loyola Palacios, Margot*. N° 170: 180
- Ludwig, Christa*. N° 169: 112
- Lusinchi, Jaime*. N° 169: 111
- Llanos, Pedro*. N° 170: 153
- Lloyd, David*. N° 169: 114
- Mahave, Claudia*. N° 170: 159
- Mahave, Pablo*. N° 170: 157
- Maruenda, Arbor*. N° 170: 165
- Matamoras, Ximena*. N° 169: 102, 103; N° 170: 138
- Matthey, Gabriel*. N° 170: 153
- Mayo López, Consuelo*. N° 170: 165
- Mellado, Isabel*. N° 170: 159
- Mendelievich, Susana*. N° 170: 180
- Méndez, Patricio*. N° 169: 100, 101
- Mendoza, Alejandro*. N° 168: 112
- Mendoza, Magda*. N° 169: 112-113
- Meneses, Octavio*. N° 169: 97
- Merino, Luis*. N° 169; N° 170: 146
- Messiaen, Olivier*. N° 170: 141
- Meza, Santiago*. N° 169: 104; N° 170: 153
- Micheo, Pablo*. N° 169: 97
- Minoletti, Guido*. N° 169: 101; N° 170: 146, 147, 157-158
- Miquel, Jaime*. N° 170: 150
- Miranda, Elma*. N° 169: 105
- Mistral, Gabriela*. N° 170: 151-152, 164
- Montecinos, Alfonso*. N° 169: 92, 100, 114
- Mora Díaz, Carlos*. N° 170: 180
- Morales, Soledad*. N° 169: 111
- Morales Bance, Luis*. N° 169: 106
- Moreno, Inés*. N° 170: 152
- Morris, Wyn*. 170: 181
- Mouras, Juan*. N° 170: 138, 152, 183
- Murúa Polanco, Nelson*. N° 169: 113
- Músicas Argentinas. Conjunto*, N° 169: 94
- National Cash Register S.A. (NCR)*. N° 170: 140
- Neruda, Pablo*. N° 170: 147, 148-149
- Newbould, Brian*. N° 170: 140
- Nieto, Sara*. N° 169: 97
- Nobre, Marlos*. N° 169: 95-96
- Nono, Luigi*. N° 169: 109
- Núñez, Cecilia*. N° 169: 106
- Núñez, Juan Carlos*. N° 169: 106

- Ohlsen, Oscar.* N° 170: 180, 181
Olivares Cañete, Italo. N° 170: 158
Olmos, Lidia. N° 169: 97
Orellana, Germán. N° 170: 164
Orellana, Romilio. N° 170: 165
Orlandini, Luis. N° 170: 159, 165, 180, 181, 183
Orquesta de Alumnos de la Sociedad Bach de Concepción. N° 169: 101
Orquesta Filarmónica (Santiago). N° 169: 97, 103; N° 170: 149
Orquesta Pro Música. N° 170: 159-160, 162
Orquesta Sinfónica de Chile. N° 169: 98, 100-101; N° 170: 140, 145, 147, 157, 158, 169, 179, 183, 184
Orrego, Eliana. N° 170: 138, 139, 146
Orrego-Salas, Juan. N° 170: 150
Ortega, Sergio. N° 170: 150-151
Ortúzar de Sigall, Oriana. N° 170: 183
Osorio, Carlos. N° 170: 169
Osses, Virna. N° 169: 101
Otaiza de Estrada, Aída. N° 170: 143

Pacheco Celis, Eugenio. N° 170: 160
Palma Prado, Cristina. N° 170: 143
Parra, Violeta. N° 170: 156, 179
Pavarotti, Luciano. N° 169: 114; N° 170: 162
Peralta, Alejandro. N° 170: 180, 181, 183
Pérez Corey, Liliana. N° 170: 165
Pfennings Caccialli, María. N° 169: 114; N° 170: 165
Pineda, José. N° 170: 184
Pizarro Pizarro, Marino. N° 170: 143
Plaza, Cecilia. N° 170: 136, 146, 160-161
Poettgen, Ernst. N° 169: 112
Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 169: 105
Premio Interamericano de Cultura "Gabriela Mistral". N° 169: 115; N° 170: 150
Prieto, Sergio. N° 169: 100
Pujol, Emilio. N° 170: 165

Quezada, Ernesto. N° 170: 159, 165
Quilapayún. N° 170: 145
Quinteto de Vientos "Pro-Arte". N° 169: 100, 103, 104; N° 170: 152, 161-162
Quiroga, Daniel. N° 169: 104

Radio de la Universidad de Chile. N° 170: 138
Radrigán, María Iris. N° 170: 159
Ramos, Uña. N° 169: 94
Reeves, Julio P. N° 169: 105
Rettig, Francisco. N° 169: 100-101; N° 170: 146, 147, 183, 184
Revista Musical Chilena. N° 170: 182

Revista Opera-Chile. N° 169: 113
Reyes, Alejandro. N° 170: 146
Riera, Rodrigo. N° 169: 106
Riesco, Carlos. N° 170: 179
Rifo, Guillermo. N° 169: 98-99, 104
Rihm, Wolfgang. N° 169: 109
Riveros, Jaime. N° 169: 97
Rodríguez Correa, Aníbal. N° 169: 113
Rodríguez Ibarra, Juan Carlos. N° 170: 145
Rojas, Guillermo. N° 170: 154
Rojas, Soledad. N° 170: 162
Rojas Zegers, Jorge. N° 170: 152, 165
Román, Jorge. N° 169: 103; N° 170: 155
Romer, Istvan. N° 170: 183-184
Rosas, Fernando. N° 170: 159, 162
Rossi, Cristiano. N° 170: 160
Rossi, Luis. N° 169: 104
Ruiz, Federico. N° 169: 106
Ruiz, Jorge. N° 170: 169

Sáenz, Guido. N° 169: 115
Sala América, Biblioteca Nacional. N° 170: 157, 159, 162
Sala Escuela Moderna de Música. N° 169: 94; N° 170: 156, 162, 180, 183
Sala Isidora Zegers. N° 170: 146, 150, 154, 159, 165, 167
Salgado, Eduardo. N° 170: 137, 139, 154, 183
Salón Claudio Arrau. N° 170: 184
San Basilio, Paloma. N° 170: 145
Sandoval, Andrés. N° 169: 106
Sandoval, Silvia. N° 170: 152, 154, 164
Sandoval Jünemann, Diego. N° 170: 155
Sandoval Jünemann, Marta José. N° 170: 155
Santa Cruz Morla, Domingo. N° 170: 179
Santa Cruz Wilson, Domingo. N° 170: 166, 179
Santana, Guillermo. N° 170: 151
Santana, Juan. N° 170: 155
Santiago Community Church. N° 170: 182
Saravia Sepúlveda, Leonor. N° 170: 155
Sauce, Angel. N° 169: 106
Saull, Ellen. N° 169: 114
Savi, Elvira. N° 169: 102; N° 170: 143-144
Scamperle, Livio. N° 170: 164
Scotto, Renata. N° 169: 114
Scheffelt, Ahlke. N° 170: 158
Schnebel, Dieter. N° 169: 109
Schroeder, John. N° 170: 138
Sello Alerce. N° 170: 154, 155-156, 161
Semanas Musicales de Frutillar (1988). N° 169: 100-101
Sierra, Pedro. N° 169: 100, 103; N° 170: 161
Silva, Celso de Souza. N° 169: 95
Silva, Jorge. N° 170: 164

- Silva Lara, Iván.* N° 170: 143
Singer, Deborah. N° 170: 153
Smiguel, Claudia. N° 169: 97
Sociedad Pro-Arte, Punta Arenas. N° 170: 139
Sojo, Vicente Emilio. N° 169: 106-107
Soro, Verónica. N° 169: 105; N° 170: 142
Soto Jaime. N° 170: 151, 156
Soto, Luis. N° 170: 155
Soto, Sergio. N° 170: 168
Soublette, Sylvia. N° 169: 115
Stevenson, Robert. N° 163: 115
Stockhausen, Karlheinz. N° 170: 136
Suárez, Rodrigo. N° 170: 153
Suay, Jorge. N° 170: 152
Subercaseaux, Fray Pedro. N° 169: 113
Subercaseaux, Juana. N° 169: 106;
- Taffur, Marina.* N° 169: 95, 96
Tarrega, Francisco. N° 170: 165
Teatro Baquedano (Santiago). N° 169: 98; N° 170: 147, 151, 169
Teatro Municipal (Santiago). N° 169: 97, 104; N° 170: 142, 149, 155, 168
Teatro Municipal (Viña del Mar). N° 170: 183
Teatro Nacional Chileno. N° 170: 184
Teatro Nuevo Cariola (Santiago). N° 170: 156
Terc, Stefan. N° 169: 103; N° 170: 155
Tercera Temporada de Música Chilena Contemporánea en Las Condes. N° 169: 102-103
Tevah, Víctor. N° 169: 105; N° 170: 158
Torres, José Vicente. N° 170: 171, 176
Torres, Rodrigo. N° 170: 156
Trebbi del Trevigiano, Rómulo. N° 170: 164
Trío Andante. N° 169: 112
Trío Mistral. N° 169: 105
Troncoso, Isabel. N° 170: 163
Trumper, Bernardo. N° 169: 98-99
- Underwood, James.* N° 169: 92
Unión Nacional de Folklore (UNAFOL). N° 170: 180
Universidad de Chile. N° 170: 143
Urtizar, Jacqueline. N° 169: 101
Ussachevsky, Vladimir. N° 169: 95
- Valdés, Maximiano.* N° 169: 103, 104
Valdés Gómez, Mario. N° 169: 100
Vargas, Darwin. N° 170: 152
Veglia, Mercedes. N° 169: 112; N° 170: 157
Vera, Carlos. N° 170: 163
Vera, Luis. N° 170: 152
Vera, Santiago. N° 170: 152-153
Vergara, Eduardo. N° 170: 163
Vial Larraín, Juan de Dios. N° 170: 143, 144
Vicuña, Francisco. N° 169: 101
Vidal, Daniel. N° 169: 100, 103; N° 170: 161
Vila, Cirilo. N° 169: 102, 103; N° 170: 137, 139, 141, 146, 149, 160
Villa-Lobos, Heitor. N° 169: 115
Villalobos, Mauricio. N° 170: 156
Villarroel, Verónica. N° 169: 114; N° 170: 162
Vivado, Ida. N° 169: 104; N° 170: 182
Voehringer, Erika. N° 170: 142
Vriend, Jan. N° 170: 171
- Waiss, Elena.* N° 170: 162
Weller, Walter. N° 170: 181
Wistuba Alvarez, Vladimir. N° 170: 153
- Yáñez, Alvaro.* N° 170: 138
- Zapata, Sergio.* N° 169: 98-99
Zárate, Miguel. N° 170: 153