

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLIX

Santiago de Chile, Enero-Junio 1995

Nº 183

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

DECANO
MARÍA PFENNINGS CACCIALLI

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH TWO ISSUES US\$ 45.00

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NÚMEROS \$ 8.000

EN CHILE

NÚMERO SUELTO \$ 5.000

ESTUDIANTES \$ 1.000

Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)

a) 46 volúmenes (1945-1992) [46 volumes (1945-1992)]

Para el extranjero (All foreign countries) US\$ 966

Para Chile \$ 130.000

b) Volúmenes sueltos (Individual volumes)

Para el extranjero (All foreign countries) US\$ 25

Para Chile \$ 3.500

Estos precios incluyen envío por correo aéreo

(All prices include air mail postage).

COLECCIÓN DE CASETES DE MÚSICA CHILENA

Recientemente la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes de música chilena en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series Música Vernácula y Música y Poesía:

1. **Romances Cantados.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folclórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folclorista Gabriela Pizarro.
2. **Música de la Isla de Pascua** [CMCH-02]. Valioso documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell.
3. **Cantos del amor mistraliano** [CMCH-03]. Selección de 15 canciones de compositores en su mayoría chilenos basadas en poemas de Gabriela Mistral, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano).

Precios (incluye envío postal)

Para Chile, por cada casete \$ 3.000

Para el extranjero, por cada casete US\$ 20.00

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

SUMARIO

Editorial	7
Homenaje a Margot Loyola, Premio Nacional de Arte en Música, 1994 . .	9
AGUSTÍN RUIZ ZAMORA. Conversando con Margot Loyola	11
AGUSTÍN RUIZ ZAMORA. Discografía de Margot Loyola	42
Listado selectivo de creaciones y bibliografía de Margot Loyola.	59
ORESTE PLATH. Liviano esbozo de una artista.	60
PABLO GARRIDO(+). Margot Loyola y el folclor migratorio	61
CORIÚN AHARONIÁN. Humilde aporte a una fiesta de celebración . . .	65
Juicios sobre Margot Loyola	67
OLIVIA CONCHA MOLINARI. Violeta Parra, compositora.	71
CRÓNICA	
Creación musical chilena	107
Otras noticias.	118
MATERIALES MUSICALES RECIBIDOS POR LA REVISTA MUSICAL CHILENA	120
RESEÑAS DE VIDEOS	
Margot Loyola Palacios y Osvaldo Cádiz Valenzuela. <i>Danzas tradicionales de Chile</i> , por Honoria Arredondo Calderón.	125
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Margot Loyola. <i>El cachimbo</i> , por Lina Barrientos	126
Margarita Schultz. <i>¿Qué significa la música?</i> , por Joaquín Barceló	126
Javier Suárez-Pajares y Xoán M. Carreira, editores. <i>The Origins of the Bolero School</i> , por Miguel Castillo Didier	128
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
Luis Orlandini. <i>Música chilena para guitarra del siglo xx</i> , por Inés Grandela del Río	130
Leni Alexander. <i>Balagán</i>	130
<i>Saxofones para Sax</i> , por Fernando García.	131
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 1994. .	133

Comité Editorial

MIGUEL AGUILAR AHUMADA,
Profesor, Universidad de Concepción.

LINA BARRIENTOS,
Profesora, Universidad de La Serena.

MIGUEL CASTILLO DIDIER,
Profesor, Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad de Chile.

GABRIEL MATTHEY CORREA,
Profesor, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas,
Universidad de Chile.

RODRIGO TORRES ALVARADO,
Profesor, Facultad de Artes,
Universidad de Chile.

Colaboran en este número

(en orden de aparición)

AGUSTÍN RUIZ ZAMORA
Magister en Musicología, Universidad de Chile.

ORESTE PLATH
Escritor, investigador del folclor chileno,
Santiago, Chile.

CORIÚN AHARONIÁN
Compositor, Montevideo, Uruguay.

OLIVIA CONCHA MOLINARI
Universidad de La Serena

HONORIA ARREDONDO CALDERÓN
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

LINA BARRIENTOS
Universidad de La Serena.

JOAQUÍN BARCELÓ,
Instituto de Ciencia Política, Universidad de Chile

MIGUEL CASTILLO DIDIER
Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad de Chile.

INÉS GRANDELA DEL RÍO
Facultad de Artes, Universidad de Chile

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 82.749

Impresa en los talleres de
EDITORIAL UNIVERSITARIA
San Francisco 454 - Santiago de Chile

Editorial

En 1958 aparecieron en la *Revista Musical Chilena* sendas entrevistas realizadas por Magdalena Vicuña a Margot Loyola, como “intérprete de la danza y la canción en Chile” (Nº 59) y a Violeta Parra, como la “hermana mayor de los cantantes populares” (Nº 60).

Treinta y cinco años más tarde estas dos grandes artistas chilenas reaparecen y de manera destacada en las páginas de la Revista. Se rinde un homenaje a Margot Loyola en su calidad de Premio Nacional de Arte en Música correspondiente a 1994, de acuerdo a la política editorial que se inicia en 1945 con el número dedicado a Pedro Humberto Allende, el primer músico en obtener el máximo galardón con que nuestro país distingue a sus artistas. El homenaje a Margot Loyola permite apreciar la nueva dimensión que cobra el premio al ser discernido por primera vez a una mujer, que ha dedicado su vida al estudio y recreación de la canción y la danza popular chilena, alcanzando un reconocido prestigio en el país y el extranjero.

Por otra parte, el trabajo dedicado a Violeta Parra marca el inicio en la Revista de una línea de estudio rigurosamente musicológica de la obra de una artista chilena con ribetes de grandeza universal, que se nutre de las más profundas tradiciones de nuestro pueblo para las múltiples facetas de su estro creativo.

En su conjunto el presente número reafirma la preocupación integral de la Revista por la cultura musical nacional y latinoamericana, en el momento en que celebra los cincuenta años de su fundación gracias a la acción visionaria de don Domingo Santa Cruz Wilson hace ya medio siglo.

L.M.

Homenaje a MARGOT LOYOLA
Premio Nacional de Arte en Música
1994



Conversando con Margot Loyola

por
Agustín Ruiz Zamora

A fines de septiembre de 1994, Margot Loyola recibió el Premio Nacional de Arte, mención Música. Se conquistaba así una tierra incógnita para nuestra historia musical y cultural. Musical, porque nunca antes se había otorgado este galardón a una mujer, y cultural, porque tampoco antes se le había reconocido al arte popular tan alto sitio.

Es esta mujer, de encanto campesino y aire sencillo, la que ha logrado que tanta gente se sienta en el legítimo derecho de celebrar la esperada premiación. Porque esto, más que Premio Nacional, es el reconocimiento al alma popular que anda suelta en las calles, o que se levanta al despuntar el alba; es lo más cercano a la intuición de un tiempo con ventanas abiertas.

Conversar con Margot es reencontrar al amor que hemos empeñado como único sentido posible. Escucharla es recuperar las muchas veces que parecían no llegar; es ubicar el mapa de los caminos plagados de viajes lentos.

Por eso, esta entrevista ha sido como cortar el paño blanco de los sueños más preciados.

Gracias Margot y gracias Osvaldo* por el largo afecto de este conversar sereno y la posibilidad de agradecer. Y gracias también a *Revista Musical Chilena* por el espacio brindado a lo más querido de nuestro canto.

¿Margot, cómo fue su infancia?

—No fue muy tranquila. Mi madre trabajó toda su vida como farmacéutica y estuvimos poco a su lado. No hubo mucha alegría en mi niñez porque a los diez años perdí mi hogar; mis padres se separaron.

Mi padre era una personaje. Inquieto, compraba y vendía propiedades en los alrededores de Linares, así que estábamos un tiempo en el pueblo y otro en los campos. De este modo recorrimos toda la zona. Mis primeros recuerdos son los caminos, los árboles, la música de la naturaleza y del silencio.

¿Se hacía música en su familia?

—Mi madre fue aficionada; cantaba, tocaba guitarra y piano. También la tía tocaba piano y cítara. Eso era algo propio de los Palacios de Linares, todos eran aficionados a la música.

Además, mi madre fue una mujer muy estudiosa y de una gran sensibilidad. Le gustaba pintar. En la última etapa de su vida tuvo de profesor a Pedro Luna. Eso por el lado de la mamá.

Por el lado del papá, eran chinganeros puros. Ahí estaba la otra parte. Los galleros más importantes de toda la zona de Putú eran los Loyola. Tres generaciones de galleros y cantoras. Yo creo que de ahí viene mi amor por la cosas de la tierra.

*Osvaldo Cádiz, esposo y compañero de caminos de Margot Loyola. Contribuyó en este trabajo aportando interesantes documentos que enriquecieron las conversaciones.

¿Y qué recuerdos musicales tiene de esa época?

—Recuerdo las melodías de las cantoras. En esa época, las casas más apatronadas del campo levantaban pesebres para saludar al Niño Dios. Ahí llegaban las cantoras con arpas y guitarras a cantarle estas tonaditas...

¿En su casa?

—No, en San Antonio, donde una comadre de mi mamá. Siempre íbamos para allá a pasar algunas temporadas. Ahí le cantaban al Niño Dios y la gente llevaba regalos: gallinas, huevos, frutas de la estación, flores para el Niño. Esos fueron mis primeros sonidos.

También recuerdo los paseos en carreta, cuando íbamos al río a bañarnos. Mis padres bailaban charlestón y pasodoble con una victrolita. Después venían las cuecas que la comadre tocaba con su guitarra. Más tarde, se oyeron los sonidos del piano.

¿Usted tocaba piano?

—Sí, mi mamá quería que yo fuese pianista, pero en Linares no había profesor, así que contrataron al señor Mesa que venía desde Talca a hacernos clases. Y como nosotros no teníamos piano, nos hacía las clases en casa de los Vila, una familia amiga. Bueno, eso fue lo primero que hice: tocar piano.

Estudí en las monjas María Auxiliadora y luego en la Escuela Normal cuando nos trasladamos a Santiago. Con Florita Guerra preparé mi primer ciclo de piano. Después, me presentó al Conservatorio Nacional de Música ante Rosita Renard, quien al calificarme comentó a Florita: "Aquí puede haber una persona con talento". Luego, entré al conservatorio vespertino, en la época que don Armando Carvajal era el director. Ahí estudié con Elisa Gayán. Llegué a completar séptimo año y alcancé a tocar en dos conciertos. Haydn, Mozart y Chopin eran mis compositores predilectos.

¿Cómo eran los juegos de su niñez?

—Jugué poco —fijese. Me pasaba algo extraño: las muñecas siempre se morían y yo las enterraba o las regalaba ¡Qué tremendo! La idea de la muerte me ha perseguido desde los 6 años.

La gente dice que soy muy alegre, pero no es así, la tónica en mí es la angustia.

¿Esa noción de la muerte ha marcado su arte?

—Sí, ha sido terrible. El arte me libera de esa noción. Yo tomo mi guitarra, canto una tonada o bailo una cueca: ¡no existe la muerte! Yo estoy frente a mis discípulos: ¡vida! Pero sólo en esas ocasiones. La idea de la muerte viene siempre, en cualquier momento, sobre todo cuando viajo.

¿Cómo surgió en usted el deseo de ser artista?

—Desde muy niña fui aficionada a los escenarios y deseé ser artista. Los primeros artistas que vi fueron los del circo. Recuerdo a una mujer vestida de mariposa: "¡Ay! yo quiero ser esa mujer vestida de mariposa que se cuelga de los dientes y vuela". Después vi a una mujer con un quitasol sobre la cuerda floja, "Esa mujer tengo que ser yo". No conocía otra cosa. Pero un día mi padre me llevó a

la ópera, —debo haber tenido unos ocho años—. Recuerdo muy bien que estábamos en la galería del teatro de Linares. Todos roncaban, pero yo tenía los ojos bien abiertos. “¡Esto sí! quiero ser cantante”. De ahí tomé el hilito.

¿Y sus hermanos hacían música?

—Mi hermana Estela. Yo canté con ella. Tenía una voz prodigiosa. Ambas estudiamos después con Blanca Hauser, una mujer que ha sido muy importante en mi vida. Formamos un dúo y comenzamos a cantar. Ella hacía la primera voz y yo la segunda; le llevaba las de abajo, como dicen en el campo.

Después de 10 años de ir juntas, nos separamos. Ella siguió otro rumbo y yo tuve que empezar a cantar sola. Para mí fue tremendo porque mi hermana me hacía falta al lado. Me hacían falta ella, su guitarra y su primera voz... Me costó muchísimo llegar a cantar sola.

¿Cómo aprendieron el canto y la guitarra?

—Como toda la gente en el campo: por tradición. Mi mamá nos enseñó sus canciones. Primero fue *El imposible* y la postura de Re mayor. Luego, nos enseñó el rasgueo, cantaba la primera voz con mi hermana Estela. Después, cantaba la segunda conmigo y Estela hacía la primera voz sola.

Hacer segunda voz fue algo que me costó mucho, porque era mi hermana la de la gran voz. Así se estudiaba, por puro oído.

Pero mi hermana algo aprendió de Violeta Parra. Esto lo supe poco antes que Estela muriera.

Nosotros vivíamos en Curacaví y en una oportunidad pasó un circo donde venía la Violeta, que cantaba y tocaba guitarra. Entonces, Estela fue donde Violeta y ella le enseñó algo de guitarra.

Pero sólo guitarra, porque todo lo que nosotras cantábamos por esos años, era enseñado por mi mamá.

¿Cómo fue que se dio a conocer el dúo Hermanas Loyola?

—Fue en la época que mi madre regentaba la botica de Curacaví. Ahí vivimos tres o cuatro años y fue entonces que empezamos a cantar con Estela, ya como profesionales.

Un día que estábamos cantando en la ‘trasbotica’, pasó un señor que viajaba en su auto a Viña del Mar. Entró a comprar algo y nos oyó cantar. Le preguntó a mi mamá: “¿Quiénes cantan?” y ella le contestó: “Mis hijas”. “Qué hermosas voces, —comentó el joven—, ¿no han intentado ir a la radio?”... “Ahí está, fíjate que sería bueno que fuéramos a la radio” dijimos. ¡Y a Santiago los boletos! Nos presentamos en Radio del Pacífico, en un programa en vivo donde el auditorio elegía su preferencia. Toda la gente votó por nosotras. Ganamos el concurso, la radio nos contrató y ahí empezamos nuestra carrera.

Pero antes de llegar a la radio, ¿tenían ya alguna experiencia en los escenarios?

—El primer escenario que recuerdo es el teatro de Curacaví. Éramos muy jóvenes cuando comenzamos a presentarnos ahí. Yo tocaba piano y mi hermana cantaba con su guitarra.

Además, bailábamos. Estudiaba danza con Cristina Ventura así que yo misma creaba las coreografías. Inventé un vals con la música de *Nelly*, donde hacíamos sonar unos palos. Después se me ocurrió lo de las *Mariposas durmientes*. Dos mariposas, una flaca y la otra gorda, bailaban con música del *Danubio azul*. También bailé los *Momentos musicales* con una corneta y toda vestida de blanco. Pero mi primer estreno en este teatro fue *Czardas*, de Monti, con un vestuario que diseñé con una cortina de la casa. Hacíamos las leseras más grandes que se han visto sobre la tierra. Yo no sé como iba público.

¿Y cómo lo hacía con la música?

—Conseguía los discos con mi profesora y una persona manipulaba una victrolita detrás de las cortinas.

Además de la radio y el teatro de Curacaví, ¿qué otras experiencias tuvieron en el mundo artístico?

—Cantamos y bailamos en algunas películas, como *La hechizada*, por ejemplo. Ahí bailé una refalosa con Alfonso Unanue, el primer compañero de baile que tuve en los escenarios. Imagínese: bailar refalosa con un bailarín de ballet. Ahora, me río de eso... yo era tan niña.

Y después trabajamos en los rodeos. Nos contrataron para los rodeos de San Fernando, de Rancagua y Osorno. Ese sí que es un trabajo duro. Fue en los rodeos donde me formé como bailarina de cueca. Mi madre y mi padre bailaban muy bien, pero yo era muy chiquita entonces y no alcancé a aprender de ellos.

El rodeo es una excelente escuela; es donde mejor se baila la cueca.

Tengo entendido que ustedes integraron un cuarteto

—Sí. Después de nuestro debut en radio conocimos a las hermanas Cabrera. Cantaban bonito y formamos el cuarteto *Las criollitas* con el fin de participar en un concurso organizado por una revista. Y ganamos. Claro que fue gracias a que mi papá compró no sé cuantas revistas para llenar los cupones.

En esa época cantábamos muchas cosas de estas hermanas que tenían tonadas, valeses y cuecas muy hermosas. Ellas eran del barrio de Ñuñoa.

Sin embargo, ese grupo duró muy poco, porque Donato Román Heitmann formó un cuarteto con ellas. Así que nosotras seguimos solitas.

¿Qué repertorio hacían Las hermanas Loyola?

—Teníamos un repertorio bien estrecho. Algunas tonadas tradicionales que nos había enseñado mi madre. Luego, en Santiago y Valparaíso, nos tomaron personas que nos entregaban composiciones que no se ceñían a los parámetros del estilo tradicional. También cantamos algunas cosas de Donato Román. Nosotras éramos muy jóvenes para discernir qué era lo que estábamos haciendo.

¿Cómo continúa la carrera del dúo?

—Más adelante, nos vinimos a Santiago. Mi madre había comprado la farmacia Venus, en la calle Santos Dumont. Un día llegó hasta ahí un señor precioso con un sombrero muy alón: don Carlos Isamitt, acompañado de otro señor, Carlos Lavín ¡a escucharnos, nada menos! No tenía la menor idea de quiénes eran

ni lo que iba a pasar. Nos oyeron cantar y dijeron: "sí, estas niñas nos sirven". Nos llevaron al Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile —mire usted la suerte—, y empezaron a orientarnos. Ahí conocí a Pablo Garrido, a Eugenio Pereira Salas y a tanta gente importante.

Tiempo después grabamos *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* junto a Las hermanas Acuña, Elena Moreno y algunos cultores que don Carlos Isamitt trajo del sur. Fue un álbum con 10 discos de 78 rpm. Así, con la guía del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical realizamos las primera grabaciones.

Margot, ¿qué pasaba con la música tradicional de esa época?

—De aquel tiempo recuerdo a *Las cuatro huasas*, un cuarteto dirigido por Ester Martínez, guitarrista formidable, cantante y compositora. Las recuerdo en una emisora. También alcancé a conocer a *Las huasas andinas*, cuatro mujeres con unas voces maravillosas, voces que yo echo de menos en estos tiempos.

Conocí a *Las hermanas Orellana*, Petronila y Mercedes. Tocaban arpa y guitarra y cantaban con unas voces muy potentes. Impresionaba la recepción que tenían de su público. Lamentablemente, las oí cantar en la que sería la última presentación de este dúo. Desde ese día nació una gran amistad con la Peta (Petronila) y pude aprender su repertorio. Ella me decía: "A la única que le enseño es a Ud., porque nadie más se la puede con mis canciones". Y cantábamos tardes enteras, ella con su arpa y yo con mi guitarra. Ella vivía en Pila del Ganso, donde tenía una casa de canto. Ahí llegaban Pablo Garrido y una serie de intelectuales de la época a oír las cantar.

También estaban *Los cuatro huasos* que aún cantaban. Precisamente iban a la farmacia de Santos Dumont a enseñarnos. Y después aparecieron *Los provincianos* con Mario Oltra y mi amiga Isabel Fuentes, una excelente cantora, con una voz realmente prodigiosa que le ha permitido seguir animando rodeos hasta el día de hoy.

¿Y qué estilo era el que imperaba por los años 40?

—Se oía algo de música campesina, pero el estilo predominante eran canciones y tonadas de corte citadino y chinganero. Era el estilo de estas mujeres que le mencioné.

Después apareció un nuevo estilo de rodeo, donde se lucía una primera voz femenina acompañada de segundas voces masculinas. Este estilo lo iniciaron *Los provincianos* y luego lo impuso magistralmente Ester Soré.

En los escenarios se hacían cuadros costumbristas de Antonio Acevedo Hernández, por ejemplo, que hoy ya no se realizan. Esa era una línea "criollista", representante de otra época y otra identidad; una línea muy chilena que desapareció con la llegada de los conjuntos folclóricos.

¿Existían ya los conjuntos folclóricos, Margot?

—No. Los grupos de aquella época eran dúos, tríos, cuartetos o bien, pequeños grupos que cantaban valsos, tonadas y cuecas en los cuadros costumbristas. Se destacaba mucho el trabajo vocal individual... había que tener mucha voz para cantar en esos tiempos.

Estos conjuntos masivos que interpretan canto y danza aparecen después, como resultado de las escuelas de temporada de la Universidad de Chile, cuando su directora era doña Amanda Labarca y don Juvenal Hernández, rector.

¿Cómo eran esas escuelas de temporada?

—Mucho más largas que las actuales, duraban un mes y se trabajaba casi todos los días. Ahora duran menos tiempo. La gente que asistía a esas escuelas era más madura. Hoy día asisten más universitarios, gente más joven.

Era impresionante la cantidad de personas que participaban. Hasta 300 alumnos llegamos a tener. ¡La locura! Desde las 9 de la mañana hasta las 9 de la noche; éxito rotundo en todo el país.

Yo trabajaba con Matilde Baeza, que fue una maestra extraordinaria. Ella venía del campo y bailaba una cueca preciosa. Me acompañaba enseñando guitarra y canto.

Como ya le decía, los cursos eran muy numerosos y cuando terminaban, tenía que presentar a mis alumnos mostrando lo que habían aprendido. Venían treinta y más señoras a cantar y tocar guitarra y todas tenían que presentarse. Era tanta la gente y tan poco el tiempo de presentación, que surgió la idea de hacerlas cantar en coro. Esta forma coral de cantar tonadas y cuecas, pronto se generalizó en todo Chile con la labor de los conjuntos folclóricos.

¿Cuándo empezó a trabajar en esas escuelas, Margot?

—Yo empecé en 1949. Antes habían trabajado la Australia Acuña y la Camila Bari, que eran las maestras de esa época.

Australia Acuña era una pianista y había aprendido por tradición algunas danzas de salón. La Camila Bari se movía más en los escenarios. También estaba la Emilia Garnham, quien según creo, había aprendido algunas danzas con don Carlos Isamitt.

¿Cómo llegó usted a trabajar en estas escuelas?

—Fue por una invitación que don Juvenal Hernández me hizo después que me vio bailar cueca.

Me dijo: “Esta cueca tiene que enseñarse en las escuelas de temporada”. Yo le repliqué: “¿Pero cómo, si yo no sé lo que hago?”. “No importa —me dijo— Ud. tiene algo de los campos, así que va allá, se para, enseña lo que puede y aprende”. Me contrató para la escuela de temporada en Santiago. Me fui donde Oreste Plath, que en esa época también hacía clases en las escuelas de temporada. Él sacó de mí lo que yo había aprendido en los campos y rodeos y así me orientó para comenzar esta nueva etapa.

Me inicié como maestra de estos cursos que tuvieron un éxito extraordinario. Cursos que en 1949 empezaron en Santiago y después se hicieron en todo Chile.

Usted ha desarrollado un importante trabajo docente que inició a fines de la década del 40 ...

—Sí, algo más de cuatro décadas de escuela. Primero fueron 14 años en la Universidad de Chile. Luego, el año 1972 comencé a trabajar en la Universidad Católica de Valparaíso. Hace diez años que estoy trabajando en las escuelas de

temporada de la Pontificia Universidad Católica, en el Departamento de Estética, además de algunos cursos esporádicos que he realizado en otras universidades.

¿Cuáles han sido los frutos de este trabajo?

—Bueno, mis alumnos están en todo Chile, claro que hay alumnos y alumnos. Indudablemente que el alumno más persistente ha sido Osvaldo Cádiz, que llegó a trabajar conmigo el año 1958.

Él ha sido absolutamente leal. También Matilde Baeza. Esos han sido los dos ayudantes que he tenido en las escuelas de temporada.

Pero hay muchas otras personas. René Carreño, actual rector de un liceo de Rancagua. Él estuvo mucho tiempo trabajando conmigo. Juan Pérez Ortega, que realizó sus primeros trabajos de terreno en la tierra de Osvaldo Cádiz. Con estas dos personas y Osvaldo formamos un equipo de trabajo que fue importante porque todos llegaron a ser destacados maestros y estudiosos.

Pero también hay muchos conjuntos folclóricos que algo han aprendido conmigo. Primero el conjunto *Cuncumén*, luego el *Millaray*. De ahí que Gabriela Pizarro también se considere mi alumna. Ella es un caso muy especial; siempre ha estado cerca mío y hemos compartido la misma línea. También los miembros del *Ancahual* tomaron algunas clases. El conjunto *Palomar* siempre ha estado en constante relación conmigo y con el conjunto de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso he desarrollado un trabajo permanente. Este último grupo ha sido importante porque desde 1974 nos ha permitido formar muchísimos maestros que hoy están a través de todo el país. Todos ellos son alumnos de nuestra escuela.

Ya que ha mencionado a los conjuntos folclóricos, ¿cuándo aparecen en escena?

—El origen de los conjuntos folclóricos chilenos se remonta al año 1953. En ese tiempo se formó el *Conjunto de alumnos de Margot Loyola*, un grupo que nació al alero de las escuelas de temporada de la Universidad de Chile. Alrededor de 1955 este conjunto realizó una gira por Brasil y a su regreso tuvieron un quiebre. El grupo se disolvió. Posteriormente, se reagrupó una parte adoptando el nombre de una pequeña localidad cercana a Melipilla: *Cuncumén*.

En sus primeros tiempos, *Cuncumén* sólo hacía repertorio entregado por Matilde Baeza y por mí. Todo esto ocurría alrededor de 1957. Con ellos se impone la modalidad de cantar en coro las cosas que tradicionalmente eran interpretadas por solistas, dúos o tríos. Siempre dije que *Cuncumén* fue el artífice de esto, pero Mariela Ferreira me dijo lo siguiente: "No Margot, ese es el estilo impuesto por usted." Y es cierto, fue una de las consecuencias de aquellas escuelas de temporada.

¿Cómo ve la labor de los conjuntos folclóricos en relación con la línea criollista?

—Si comparamos la cantidad de gente que participaba antes con la que participa ahora, es evidente que hoy el número es mucho mayor y esto se ve en la cantidad de grupos que existen a nivel nacional. Pero creo que casi la totalidad

de este trabajo necesita orientación. Actualmente, hay demasiados conjuntos folclóricos en Chile y no todo lo que se hace es de valor.

Otra cosa que contrasta: la gente de los conjuntos folclóricos, generalmente es muy joven y tiene otro tipo de motivaciones y ahí hay una gran diferencia con los criollistas, pues como ya lo señalé, era gente mayor con una propuesta muy diferente.

¿Podría precisar más este contraste generacional?

—Yo pienso que esta actividad inevitablemente está muy relacionada con los procesos sociales.

Por eso, en un momento hubo una relación muy cercana entre los conjuntos y el movimiento de la canción protesta, lo que no ocurrió con los criollistas.

Sin embargo, quiero aclarar algo: el canto protesta empieza en Chile alrededor de 1920 con el vals *El dolor del minero* de Ester Martínez y Carlos Ulloa (grabado por mí en 1972). Ahora, estas primeras canciones de denuncia social se mantuvieron fieles a todos los parámetros estilísticos de la canción tradicional. La canción protesta de los años 60 se desligó de esos parámetros para dar paso a una expresión mucho más rica en el aspecto melódico y armónico. Este canto, con una nueva estética, logró una identidad urbana vigente hasta el día de hoy, pero a diferencia de la primera canción de denuncia, no trascendió a los campos debido a su complejidad armónica, melódica y textual.

¿Cuál fue el primer repertorio que abordaron los conjuntos folclóricos en Chile?

—Al principio sólo tonadas, canciones, cuecas y refalosas. La primera refalosa que se interpretó, fue una que dieron a conocer *Los provincianos*. Antes sólo se conocía la versión de Australia Acuña, una antigua refalosa de salón muy diferente de la que se había conservado en los campos.

Después, las danzas rituales del norte grande fueron estrenadas en el escenario por el *Conjunto Margot Loyola*. Eran danzas totalmente desconocidas en el centro del país.

¿Y otras danzas rituales?

—Se habían mostrado los bailes chinos de la provincia de Valparaíso gracias al trabajo de investigación de Jorge Urrutia Blondel. Él traía cofradías originarias y las presentaba en los escenarios. La primera cofradía que vi fue en la casa del propio Urrutia Blondel, en una once que nos dio junto a este grupo de chinos. Yo he visto a pocos conjuntos tomar este baile, que es —a mi juicio—, la más importante entre las danzas rituales. Y quizás sea para mejor, porque es demasiado profunda.

¿Ud. cree que el trabajo de los conjuntos folclóricos sea de provecho?

—Los conjuntos folclóricos —algunos mejores que otros—, han aportado bastante en materia de repertorio, ya que muchos de ellos han desarrollado trabajos de recolección en los campos. En sus primeros tiempos, el **Festival de San Bernardo** fue muy importante en esta tarea. Ahí se les pedía a los conjuntos participantes que recogiesen sus materiales en las regiones y así pudimos conocer

muchas manifestaciones locales a través de las puestas en escenas que se hacían en el festival.

¿Pero no cree que puede ser riesgoso confiar el trabajo de terreno a personas que muchas veces ni siquiera tienen una formación ética?

—Bueno, ese es el reverso de la medalla. En realidad, hay demasiada gente en esto y no siempre tienen la preparación ética y profesional para realizar trabajo de campo. Generalmente esta gente llega de forma muy abrupta a la casa del cultor y muchas veces se le avasalla. En este campo hay que ir lento y tener un gran respeto por la gente con quien se está tratando. Y—¡cuidado!— que el campesino está preocupado por esta situación y en muchas ocasiones se niega a entregar información. Esto es grave y debiera hacernos reflexionar.

Margot, ¿no cree que el trabajo de los conjuntos pasó de una labor de rescate e identidad a una actividad de espectáculo?

—En buena medida ha ocurrido eso. Se ha desvirtuado el espíritu que inicialmente animó todo esto. Aunque sé que es muy difícil detener estos procesos, creo que es el momento de revisar estas ideas. En la actualidad existe la tendencia a presentar un Chile que no es real.

Sin embargo, hay conjuntos que han hecho cosas de valor. Cuando *Palomar* presentó el primer carnaval que yo viví, el comentario generalizado fue ¡qué tristeza! Y yo dije ¡qué bueno! porque era lo que se quería proyectar, la tristeza que realmente había en ese carnaval.

Lo que ocurre es que la gente no quiere ver drama en los escenarios, no se quiere ver realidades. La gente quiere ver un Chile de fantasía: todos felices y contentos. Eso es lo que el público espera.

¿Y a qué se debe esto?

—Al principio había más mística y los conjuntos realizaban trabajos de un nivel y profundidad que yo echo de menos por estos días. Esto se debió a que muchos de los grupos de los años 50 y 60, se formaron al alero de las escuelas de temporada, tanto de la Universidad de Chile como de la ex Universidad Técnica del Estado. Muchos grupos estaban integrados por profesores, de modo que había un real interés por nuestra cultura tradicional. Pero más tarde, esto cambió radicalmente y el folclor se transformó en un elemento de entretenimiento. Así fueron surgiendo toda esta infinidad de conjuntos folclóricos que hoy tenemos a lo largo del país.

¿Y los ballet folclóricos, cómo se originaron?

—Es una larga historia. Al regresar de mi primer viaje a Europa, Mario Baeza me invitó a trabajar con gente de la carrera de Educación Física de la Universidad de Chile. Ahí se había formado un grupo folclórico llamado *Loncurahue*. Esto ocurrió en 1958, el mismo año en que Osvaldo Cádiz comenzó a estudiar conmi-go. En este grupo había gente que destacó mucho: su fundador Arnaldo Lates, Claudio Lobos, Mirella Gallinato, Ricardo Palma, Mariela Ferreira y Nancy Báez.

En 1960 presenté un gran recital en el Teatro Municipal de Santiago. Para esa

oportunidad necesitaba mucha gente y Mario Baeza facilitó las cosas para que el *Loncurahue* acudiera. Fue tan bueno el nivel técnico y artístico de este montaje, que quedé muy motivada para formar el gran conjunto folclórico de Chile. Pero estaba en vísperas de mi segundo viaje a Europa, así que dejé formado un equipo a cargo de Claudio Lobos y Mirella Gallinato, quienes dirigirían la parte baile y la parte musical, respectivamente.

Sin embargo, la línea cambió durante mi ausencia y el trabajo se orientó hacia el ballet.

Cuando regresé, Claudio Lobos fue a verme para que tomara la dirección de un ballet folclórico integrado por el equipo que yo había dejado más otras personas que él había ingresado. Yo le dije: "Gracias Claudio, pero el ballet no es mi línea." De ese modo, *Loncurahue* se constituye en el primer ballet folclórico de Chile.

En 1965 este ballet entra en crisis dando origen a dos nuevos grupos: el *Aucamán* liderado por Claudio Lobos y el *Pucará* por Ricardo Palma. Pero Arnaldo Lates siguió con el *Loncurahue* y después de esta crisis presentó en el Teatro Municipal de Viña del Mar una gran obra llamada *Camahueto*, en la cual yo hacía la machi.

Más tarde, *Aucamán* va a pasar al Ministerio de Educación y se llamará *Ballet Folclórico Nacional*, BAFONA.

¿Qué opinión le merece los actuales ballet folclóricos chilenos?

—Algunos ballet tienen un nivel aceptable, como el *Antumapu* y el *Bafusach*. Pero la mayoría no alcanzan a ser ballet porque el nivel técnico que poseen es muy bajo. Tampoco son conjuntos folclóricos.

¿Y el BAFONA, Margot?

—Me parece que es el mejor ballet folclórico de Chile. Claro que ellos cuentan con academia.

Algunas montajes han sido excepcionales, como *El grito de la sangre*, una obra basada en la cultura mapuche que preparó Rodolfo Reyes, ese gran coreógrafo mexicano que le dio al ballet un nivel extraordinario. Su método era riguroso. Para esa realización, primero se vinculó en Santiago con quienes teníamos antecedentes sobre la cultura mapuche; luego revisó toda la bibliografía disponible, estuvo mucho tiempo enfrascado en eso; después, fue a las comunidades a participar con ellos; finalmente montó la obra. La música fue hecha por cultores que llegaron del sur con instrumentos.

Pero me da la impresión que ese espíritu hoy día no está, al menos, en la música que hace.

Tiene razón. Yo he asesorado el trabajo coreográfico. Últimamente, hemos abordado la zamacueca de tres países, logrando junto a Osvaldo Cádiz, una interpretación llena de carácter, donde los bailarines han llegado a una danza muy personal. Eso es una cosa que nunca imaginé posible en un ballet.

Sin embargo, la parte musical no está en el mismo espíritu, se halla escindida del resto y con ello se pierde la unidad que necesariamente debe haber. Hay muchas cosas de la música que se alejan de la raíz.

Hablemos de los grupos urbanos que ha traído a nuestras ciudades la llamada música andina.

—Esa es otra cosa ... tú estás tocando todas las cuerdas y algunas más o menos duras.

Los grupos andinos han realizado una innegable labor. Pero lo que han interpretado es un estereotipo de la música andina. Yo he oído al niño pastor aimara que cuida el ganado, que duerme entre sus animales donde les sorprende la noche. Ese niño que sólo tiene su pinkillo.

¿Pero, cómo suena ese pinkillo? ¿qué hay detrás de quien lo toca? Lo que hacen estos conjuntos es de un gran valor musical, pero les falta un sonido capaz de transmitir el dolor del hombre andino. En la sonoridad está el problema.

Lo que ha ocurrido es que la música andina fue tomada para la denuncia. Indudablemente que la denuncia no se hace suplicando, sino peleando y eso lo entiendo. Por eso los conjuntos andinos poseen un sonido agresivo.

¿Y qué está pasando con la interpretación de las músicas de otras culturas indígenas?

—Actualmente es algo riesgoso que la música de culturas indígenas sea interpretada por personas ajenas a ellas. Cuando no había ninguna mapuche mostrando su música (fuera de su contexto cultural), estaba bien que yo lo hiciera. Mi trabajo significó un gran aporte tanto para el público nacional, como para músicos de otras latitudes que tenían muy pocas posibilidades de conocer esta música.

Sin embargo, hoy existe una Sofía Painiqueo y creo que es ella y no yo la que debe cantar. Yo contribuí con algo, pero quienes están haciendo una real difusión de estas músicas son las propias comunidades indígenas. Yo no discrimino, pero pareciera que los más desvalidos son los que tienen cosas más hermosas que decir.

Margot ¿cómo y cuándo empezó a tomar contacto con las culturas regionales?

—Fue en el tiempo en que hacía clases en las escuelas de temporada de la Universidad de Chile.

Estas escuelas me permitieron conocer las manifestaciones que teníamos en nuestro territorio. Mis propios alumnos me contactaban con personas que sabían cantos y bailes antiguos. De este modo fui conociendo manifestaciones genuinas que hasta ese momento me eran desconocidas. Varias veces que estuve en Arica e Iquique pude ir a La Tirana, o Andacollo en el Norte Chico. Así descubrí y comencé a estudiar la danza ritual.

¿En qué año comienza el estudio de las danzas ceremoniales del norte?

—La primera vez que me encontré frente a estos grupos fue en el año 1952. En Iquique comencé a estudiar con Rogelia Pérez del baile *Las Cuyacas*. Ella me ha enseñado mucho y hasta hoy día es mi maestra. También trabajé con los *Morenos* de Cavancha.

¿Fueron esos los inicios de su trabajo de investigación en terreno?

—No, yo pienso que el trabajo de terreno lo empiezo mucho después. Medio quedada he sido para esto.

Hará unos 25 o tal vez 30 años que yo comienzo a tomarle el peso al trabajo de investigación.

Sólo entonces empiezo a profundizar en este campo. Antes era como un juego. Por lo demás, no me considero una investigadora. Creo que el único libro en que se ha investigado algo es el *cachimbo*. Me parece que es un buen libro. Son 30 años de trabajo paciente y acucioso, en los que tuve que recorrer el Norte Grande y varias regiones de Perú.

Muchas veces le he oído decir que no se considera una investigadora porque no trabaja para la elaboración teórica. Sin embargo Ud. investiga. ¿Para dónde apunta su investigación?

—Todo lo que yo investigo está relacionado con el hombre. Por eso, cuando voy al medio me pasan dos cosas: primero vivo, no pienso. Vivo el paisaje, me emociono. Descubro al hombre y aprendo de él todo lo que pueda y quiera enseñarme. Gozo viendo caminar a una mujer. Me gusta oírlas, mirarlas, tocarlas, me gusta descubrir la dimensión humana. Así aprendo cosas que ni he pensado preguntar. La observación directa y el acercamiento personal son lo primero que experimento. Luego grabo y posteriormente estudio. Indago, veo parámetros musicales, rasgos estilísticos, etc. Después, pienso.

Sin embargo, últimamente he descubierto que estoy sintiendo y estudiando simultáneamente.

Eso fue lo que me ocurrió en México estudiando *la chilena*.

Después aplico lo aprendido en la interpretación. Ahora... ¿Cómo sale la interpretación? Eso en mí es un problema muy largo. Ya sea que se trate de una danza o una canción, tiene que haber en mí previamente una compenetración, sólo entonces puedo proyectarla. Pero ese es un proceso demoroso. Llegar a bailar el cachimbo me tomó 5 años. Para interpretar una machi fueron 7 años.

Y no crea que puedo internalizar todo lo que encuentro: de las cosas que yo veo y oigo y de los personajes que conozco, sólo entre un 10 % y 20 % quedan dentro de mí.

Usted centra su investigación en el hombre...

—Sí, pero se debe tener muy presente que hay una gran diversidad de identidades. Por eso en cada parte uno debe adaptarse a la gente y a las condiciones. Es necesario ser empático con quién se está tratando.

¿Comparte la idea de que el investigador musical deba ser capaz de interpretar la música que estudia?

—Lo fundamental es que cuando nosotros hablamos de música, ésta debe sonar. Lo otro es algo árido.

Resulta que hay grandes investigadores musicales que no cantan ni practican lo que aprenden.

Entonces llegan menos. Nosotros que somos aficionados (a la investigación), recogemos la música y ¡la ha-ce-mos! Le pongo el ejemplo: cuando estaba estudiando el cachimbo en una región aislada del norte, anotaba los ritmos del bombo y después los tocaba. Entonces el informante me hizo el siguiente comentario: "Aquí venía una señorita de la universidad que decía cosas que yo no le

entendía mucho, pero fíjese que no podía tocar porque no practicaba". Al investigador le ayuda muchísimo el cantar y viceversa, al intérprete le ayuda mucho investigar, o al menos, estudiar.

¿Y cuándo surge en usted esta necesidad de rescatar lo nuestro?

—Yo no creo que mi trabajo sea tan necesario para el estudio. Más bien pienso que soy yo la que necesito del pueblo y de las cosas maravillosas que tiene. No creo que para mí sea tan imprescindible rescatar. Tal vez sea bueno para escribir la historia musical. Pero para mí lo más importante es vivir. De todo lo que yo hago, lo que más me gusta es vivir en el contexto que estudio.

¿Con qué materiales trabaja usted?

—Siempre trabajo con lo que veo. A veces dicen que Margot Loyola estudia cosas de museo, cosas antiguas. No, yo bebo de lo presente. Lo que pasa es que aún queda mucha gente que recuerda la música que se cantó y bailó en otras épocas. Son repertorios que de una u otra manera están siempre presentes.

¿Dónde radica la belleza de las cosas que usted estudia?

—Antes hablaba de estética. Ahora no, porque he descubierto que todo lo que es auténtico y representativo del hombre de mi país es bello e interesante, por todos los símbolos y los signos que van detrás de eso. Por tanta vida, por tanto dolor y alegría que hay bajo eso.

Cuando va a investigar, ¿cómo orienta su proceso? ¿Va a tener un encuentro o va a buscar algo específico?

—Las dos cosas, pero mucho menos la segunda. Cuando estudiaba el cachimbo iba especialmente a las fiestas donde lo bailaban. Debido a la distancia, el costo y dificultad de acceso, yo iba especialmente a observar el cachimbo. Pero como siempre ocurre, salían otras cosas que yo también aprendía. Por eso, ni siquiera voy con cuestionarios o preguntas hechas, porque generalmente el informante entrega los antecedentes que uno requiere y también cosas que uno ni se las sueña. Claro que en algunos casos es más difícil, en ese caso uno tiene que preguntar algunas cosas específicas.

Para mí, la investigación no es un trabajo propiamente tal, sino simplemente un acercamiento al otro. Y esto es importante, porque uno aprende en la convivencia con el cultor. Así no se le explota pidiéndole diez mil cosas. Son ellos los que determinan qué, cuándo y cuánto aportar. Así las cosas fluyen como de un manantial.

¿Y cómo hace usted cuando trabaja en terreno?

—Como ellos. Sin necesidad de imitar, me voy asimilando y me siento una más. Así trabajamos con Osvaldo. Y después, cuando nos vamos, la gente llora. Dicen: "¡Por Dios que lo he pasado bien!". A veces riendo se descubren ellos mismos: "No me había dado cuenta que esto lo sabía".

Yo no sé qué pasa, pero la gente se encariña tanto con nosotros y nosotros con ellos. Por eso, la partida es siempre un momento difícil. Siento que se me acorta un poco la vida. Aunque todo lo vivido queda en mí, después que me voy quedo con una sensación de pérdida. Eso siempre me pasa.

¿Cree usted que el investigador debiera asumir algún compromiso que retribuya a las comunidades o a la gente con la que está estudiando?

—Sí, por lo menos crear conciencia de los valores que posee el cultor y su grupo.

Sin embargo, debería haber mayor ayuda. No se puede llegar a sacar cosas, a estudiar y después no acordarse nunca más. Nosotros tenemos un compromiso ético: las comunidades tienen que dolernos porque es la única forma que esto valga la pena. Hay que estar dentro, hay que querer, ayudar y defender a las comunidades. La investigación debería principalmente ser una actividad orientada por la ética. Lamentablemente, esto no se enseña. Hay que tener presente que así como nosotros estudiamos al hombre, el hombre también nos estudia a nosotros. En los campos he oído cosas no muy buenas del proceder de grandes investigadores y eso es inaceptable, porque ellos sí que tienen escuela. Avasallan, no les interesa el hombre sino la cosa que andan buscando.

—La noticia de su premiación ha causado un gran revuelo en nuestra sociedad. ¿Cómo ha visto a la gente de tantas localidades que ha querido honrarla?

—He sentido la autenticidad y generosidad de mi pueblo. Han habido lágrimas, flores, mucha alegría en el hombre común y en el no común, en los homenajes y no homenajes. Hace pocos días viajaba en un taxi y el chofer me dijo: "Gracias por todo lo que nos ha dado". Voy a un banco y me sacan de la fila. Este premio ha tenido una repercusión como nunca lo tuvo antes y eso es muy bueno para nuestra música y nuestra identidad.

Ha sido una sorpresa y un descubrimiento ver el cariño con que tantos medios acogieron este premio. Cartas elogiosas de los evaluadores y los postulantes, felicitaciones de tanta gente anónima, homenajes públicos, en fin. Hemos ganado alegría para mucha gente. Personalmente, me siento plena y agradecida de todos y de Dios también.

También creo que hemos ganado credibilidad y reconocimiento de gente que no valoraba nuestra labor. Sólo espero que se nos abran puertas.

Lo que temo es que todo esto quede en nada. Por eso, es tarea de todos cuidar este premio.

¿Usted siente que la tarea de los folcloristas es desacreditada?

—Muchos músicos doctos piensan que el folclore es para los incapaces, pero eso es una falsedad. En la Unión Soviética realicé dos discos bajo un estricto régimen de trabajo: cuatro personas corregían todos los aspectos estilísticos. Cuando Blanca Hauser los escuchó, exclamó: "Ahora puedo morir tranquila porque he formado una gran cantante".

Si uno desea llegar a ser una buena intérprete tiene que trabajar como cualquier profesional y eso es independiente del repertorio.

—Han pasado casi 50 años desde que usted grabó el primer disco y la tecnología ha cambiado. ¿Cómo afecta esto a la calidad musical de la grabación?

—Antes, grabar era muy fácil. Todo se hacía directamente y las cosas salían muy rápido. Hace mucho tiempo grabamos para RCA un long play con 16 temas

de música pascuense. Empezamos a las dos de la tarde y terminamos a las siete. Participó un conjunto de isleños que en el estudio no hizo nada de lo ensayado, pero salió tan bien, que en el sello quedaron fascinados. Uno escucha la grabación y se siente algo vivo, muy testimonial.

Ahora la cosa es muy complicada. Se trabaja para obtener un sonido perfecto, pero se sacrifica la interpretación. Es horrendo. Hay que repetir tantas veces, no están los músicos presente, ellos graban aparte y todo separado; no me puede gustar como se está grabando ahora. Yo siento que es un sonido sin alma.

En su largo trabajo usted ha reunido diversos materiales, todos de relevancia para la comprensión de nuestra cultura. ¿Qué pasa con todo ese material?

—Yo creo que el mayor material está dentro de mí, porque es parte de mis vivencias y mi historia personal.

Sin embargo, se ha juntado material —que no es mucho— y pienso que debería quedar en una fundación. No quiero que quede tirado a los cuatro vientos como pasó con María Luisa Sepúlveda o con otras personas que, una vez muertos, el valioso material que habían reunido se aventó.

Tengo entre mis cosas un libro del gran investigador Jorge Urrutia Blondel. Un obrero lo encontró en el patio de una casa, ¡botado! Sería tremendo que mis cosas —que he recogido con tanto amor y sacrificio— quedaran dispersas. Bueno, y creo que es usted, Agustín, el que tiene que poner orden en esto. Eso quiero que se diga.

Pasemos a otro tema. ¿Le gusta viajar al extranjero?

—No me gusta porque me alejo de Chile y eso es como cortar el cordón umbilical con mi tierra.

Yo tengo una gran incapacidad de vivir mundos ajenos. Me gusta el mío, no más. Así que cada viaje ha sido como un desgarró. Además, les tengo pánico a los aviones y más pánico a los barcos.

No me gusta la velocidad. Prefiero los viajes por caminos de tierra, ojalá chilenos.

¿Cuándo fue su primer viaje fuera de Chile?

—Si mal no recuerdo, fue el año 1951. Viajé a Buenos Aires en tren. Cuando llegué nadie me esperaba. Llevaba una dirección, tomé un taxi y me fui a un hotel. Iba con mi guitarra y un trajecito de percala.

¿Y cómo fue que hizo para tomar contacto con gente del medio bonaerense?

—Fui a ver a Marta Brunet, que en ese momento era agregada cultural de la embajada. Yo llevaba una carta de Oreste Plath. Con esa carta él me abrió las puertas en Buenos Aires. Le presenté esa carta y ella organizó una reunión en la embajada. Ahí llegaron todas las notabilidades: Carlos Vega, Escalada Ezcurra, Rafael Gijena Sánchez, Antonio Barceló, Augusto Raúl Cortázar, entre otros. Fue una reunión muy amena donde canté y toqué mi guitarra. Esa fue la gran oportunidad que tuve en Buenos Aires. Después, todos ellos me invitaron a sus casas a compartir y cantar.

¿A quién visitó primero?

—A Carlos Vega. Estaba preocupada porque todos decían que era muy terco y frío. Pero a mí me pareció un hombre bellissimo y acogedor. Era un gran conocedor de nuestras tradiciones, así que le gustó mucho lo que yo hacía. Vega había realizado cientos de grabaciones y fotos de músicos campesinos. Recuerdo especialmente las fotos de unas acordeonistas chilotas.

Luego, di un recital en la Escuela de Danza Folclórica, donde Isabel Aretz me recibió con palabras muy cariñosas. En ese momento ella trabajaba con Carlos Vega... ¡Qué increíble! no sabía lo que se me estaba dando.

¿Qué repertorio llevaba a Buenos Aires?

—En ese momento cantaba algunas canciones mapuches que me había enseñado don Carlos Isamitt y canciones pascuenses. El resto eran tonadas y cuecas. Gustó bastante y dijeron cosas muy bonitas.

¿Recorrió alguna otra ciudad, además de Buenos Aires?

—Alguien hizo gestiones para que viajara a Montevideo. En la capital uruguaya canté en el SODRE. Ahí estuve en casa de Sofía Arsarello, una gran maestra.

En esa ocasión conocí a Lauro Ayestarán, quien sería una persona muy importante en mi carrera. Posteriormente, le llevé mi primer long play como solista. Comenzó a leer cuidadosamente los títulos de los temas y reparó en uno de ellos: El automóvil, género corrido.

Entonces, me mostró una partitura y me dijo: “Eso no es un corrido, es un couplet de Torregrosa y Valverde que aparece en la zarzuela *El último chulo*”. Se trataba de un couplet folclorizado. Ahí empecé a darme cuenta de lo que había en los campos de Chile.

En otra oportunidad que visitaba Uruguay, le llevé a Ayestarán un libro que había escrito sobre la danza tradicional en Chile. ¡Qué vergüenza! “He escrito este documento” le dije. Y él con mucha generosidad me respondió: “Déjemelo una semana”. Cuando regresé me dijo lo siguiente: “Mire, todo lo que usted dice aquí, está en estas publicaciones”, y me mostró un alto de libros.

“Pero fíjese —le contesté yo— que son mis propias observaciones y vivencias en su fuente de origen”. Ayestarán me respondió: “Ah, eso tiene que mencionarlo. Usted tiene que decir con sus palabras si en sus trabajos pretende ser una campesina o una intelectual”. “Bueno —le digo—, yo quiero ser lo que soy, una campesina”. Entonces, me recomendó que cambiase el lenguaje y fuese yo misma. Esas fueron las primeras guías que yo tuve para escribir lo poco y nada que he escrito después.

Y este trabajo que usted menciona, ¿fue editado?

—Imagínese, se alcanzó a editar en la Unión Soviética. Era un libro inmenso realizado entre cuatro notabilidades nacionales y en el cual se trataban varios aspectos de Chile. Después de este encuentro con Ayestarán, yo envié un cable a Moscú con el fin de que no se incluyera mi sección, pero fue tarde, pues ya se había editado. Así que mi primera publicación fue en ruso.

¿Cómo fue su relación con Carlos Vega?

—Yo lo veía como un genio. Nunca le refutaba nada porque para mí su palabra era santa. Una vez me dijo algo de lo que no estaba muy seguro. “No he visto eso, pero si usted lo dice debe ser así, porque yo creo en usted” le contesté. “¡No! —me dijo él—, usted debe discutirme, porque puedo estar equivocado”. Ahí estaba la otra cara de Carlos Vega. Realmente, él fue como un padre, un hombre muy generoso que, incluso, me entregó material de su archivo. La gente me decía: “Vega no le va a dar nada”, pero no fue así. No era tan frío como decían. Yo creo que en su país no lo conocieron mucho, eso me parece.

¿Realizaron algún trabajo juntos?

—Sí, fue un trabajo relacionado con una danza. En una oportunidad yo llevé un sombrerito, danza que estaba perdida desde hacía más de 60 años. Pero encontré una campesina de Hualqui (cerca de Concepción) que cantaba, tocaba la guitarra y recordaba el baile perfectamente. Esa fue la primera danza que yo había recogido en terreno. Apareció completita. Entonces, Vega me pidió que se la entregara. No me di cuenta de lo que eso significaba: él estaba confiando en mi trabajo.

Primero me hizo cantar y luego transcribió la música. Después bailamos, anotó los pasos y la coreografía. Me preguntó muchas cosas: dónde la había encontrado, qué tipo de persona me la había enseñado, de quién y dónde la había aprendido esa persona, hasta cuándo se había bailado, etc. Y bueno, con todas estas preguntas que él me hacía yo también aprendía.

¿Aprendió metodología con Vega?

—No, la metodología es algo que aprendí sola y de manera muy intuitiva. Empecé en Perú, cuando estudiaba una variante de la marinera en Trujillo. Ahí, la empleada de una casa de gente rica que me invitaba a comer (porque mis viajes han sido siempre muy pobres) me enseñó una marinera de su tierra natal. Yo almorzaba sola y todos los días llegaba con las coreografías mal anotadas. Fingía entender mal y así insistía. Se reía conmigo porque todos los días tenía más de algo incorrecto y esto durante un mes. De este modo yo podía verificar la autenticidad de la información que ella me aportaba. Bueno, así fui haciendo una metodología que aprendí de modo mucho más empírico que teórico.

A usted generalmente se le relaciona con el canto. Sin embargo, ha desarrollado una gran actividad en torno al baile, sus publicaciones así lo demuestran. ¿Cómo descubre la danza tradicional?

—En 1952 me fui al Perú a estudiar la resbalosa* y marinera para establecer comparaciones con la refalosa y la cueca chilena. Entré a estudiar a una academia. Al poco tiempo, la directora se mostró muy conforme con mis avances. Cuando me sentí segura, me hice invitar a una jarana. Ahí estaba don Porfirio Vásquez, el patriarca de la música negra. A media noche me atreví a decirle que yo sabía

*El término resbalosa corresponde a la especie bailable cultivada en el Perú. En Chile, esta especie se popularizó con el nombre de refalosa.

cantar, tocar y bailar marinera y resbalosa. Entonces, me hizo cantar y tocar. Después bailé. Cuando terminé me dijo: "Usted no canta, no baila ni toca marinera ni resbalosa. Es más, usted tiene todas las fallas de la academia de doña Rosa Elvira Figueroa". "¿Y que puedo hacer?" le pregunté, "Estudiar conmigo" me contestó. Me empezó a hacer clases a domicilio. Estudié dos meses y ahí entendí lo riesgoso que es el estudio de estas manifestaciones fuera de su medio.

En torno a la metodología para la enseñanza de la danza tradicional, ¿qué pudo aprender de Antonio Barceló? ¿Cómo fue esa amistad?

—Un día conversaba con un grupo de intelectuales en Buenos Aires y les conté que estaba estudiando danza tradicional con Antonio Barceló. Entonces, alguien comentó: "con Barceló puede aprender algo en la academia". Me quedé dando vueltas ese "algo". Pasó esto y siguieron las clases.

Más adelante, estando en su peña, observé que todos sus alumnos bailaban igual. Así que le pregunté a Vega a qué se debía eso y él me contestó: "Porque todos vienen del mismo profesor".

El problema es que ahí se bailaban danzas ajenas a la cultura porteña; en Buenos Aires la gente se identifica hasta hoy con el tango y no con la zamba. Cuando conversé este asunto con Barceló, me dijo que era imposible introducir los rasgos del carácter de una determinada danza en un ambiente extraño. Ahí empecé yo a descubrir cosas relacionadas con el carácter de la danza.

Sin embargo, a mí no me enseñó estereotipos. A Osvaldo y a mí nos enseñó todo. Nos enseñó lo relacionado con el pañuelo, lo referente al estilo individual y tantas cosas que él había observado en infinidad de personas.

Pasando a otro tema. Usted siempre ha centrado su interés en el hombre, el sujeto. ¿Quiénes han sido los latinoamericanos que más la han impresionado?

—Uno en particular: José María Arguedas, ¡qué tremendo! A ese hombre lo mató el dolor del indio, la angustia de toda su vida.

Fue muy generoso conmigo. Recuerdo que íbamos a los famosos coliseos populares donde llegaban indios de diferentes localidades del Perú a bailar sus danzas, lugares donde generalmente había muy poca gente mestiza. Yo no podía resistir el ímpetu y subía a los escenarios. Eso llamaba la atención porque se notaba que no era peruana y que tampoco era india. Estábamos tardes enteras ¡...Ay! esos rostros de los indios que no podían entrar al coliseo por falta de dinero, quedaron en mí como la angustia misma de José María Arguedas.

Íbamos todos los domingos y él me orientaba. Ahí vi la propuesta del hombre que lo hace por vida y la del que lo hace sin alma, donde sólo hay canto y movimiento repetitivo. Así aprendí a distinguir lo auténtico de lo falso que puede haber en esto. José María Arguedas me enseñó eso.

Fue una persona muy leal. Cuando vio cómo trabajaba yo en la marinera y resbalosa peruana, escribió un artículo muy lindo sobre mí que causó molestias en Perú, porque se lamentaba que Ima Sumac no hubiese seguido un camino similar al mío.

Sin embargo, este artículo me valió una invitación al Cuzco por parte del gobierno. Estuve un mes viviendo con los lugareños y no hice más que eso. ¡Qué

iba a tomar de sus bailes, si un huayno tenía como 80 variantes! Me impactó el hombre de la sierra y su capacidad para expresar su dolor en la danza y la música. Un dolor salvaje que llega a ser como un opio. El indio canta y baila echando fuera todas sus antiguas penas. Eso es de una fuerza impresionante. Parece alegre, pero detrás de esa apariencia está el dolor. El mismo dolor y angustia que por siempre acompañó a José María Arguedas.

Margot, quiero preguntarle por Violeta Parra. ¿Cómo fue su relación con ella?

—Violeta empezó antes que nosotras, pero nos conocimos mucho después. Yo ya estaba vinculada a la Universidad de Chile y la llevé a las escuelas de temporada, pero no le fue muy bien. El público no sabía apreciar su enorme talento.

También tenía un tremendo temperamento. En una oportunidad fui invitada a unas jornadas latinoamericanas de estudiosos del folclor y Violeta no fue convidada. Me pareció muy injusto y le ofrecí parte del tiempo que me correspondía. La anuncié: "Aquí en Chile, tenemos un gran valor que deseo que conozcan, así que voy a pedir que suba mi comadre Violeta Parra". La Violeta subió con su guitarra y dijo: "A mí me gusta entrar por la puerta y no por la ventana, por lo tanto, comadre, yo no le voy a cantar a ninguno de esos (...) que están allá; le voy a cantar a usted". Se dio la media vuelta y, dando la espalda al auditorio, me cantó.

Nos aveníamos mucho en lo humano, porque al igual que yo, era una mujer llena de dudas y angustias. ¡Nos unieron cosas tan dolorosas! Yo fui madrina de su última hijita, que muere cuando ella tiene que viajar a Europa. Yo no pude quedarme con la guagua porque no tenía casa y eso lo sentí mucho.

En lo artístico también compartimos mucho y no existía esa rivalidad que tendenciosamente se ha querido presentar. Ella tenía su camino y yo el mío.

Cuando comenzó la *Peña de los Parra* en la calle Carmen, ella me invitó unas cuantas veces.

Pero después mi comadre se fue a *La carpa* de La Reina. Eso era muy desolador, la carpa siempre estaba casi vacía porque quedaba muy lejos. Ahí canté muchas veces, entonces ella bailaba con Osvaldo, a quien quiso mucho; el negro le decía. También iba su hermano Roberto y salían cosas bien bonitas: se bailaba cueca de tres. Ya en ese tiempo estaba muy sola. Era una mujer muy vehemente e intransigente, por eso muchos la abandonaron y éramos muy pocos los que llegábamos a la carpa.

Yo conocí el lado que muchos no vieron, porque ella no confiaba en cualquier persona.

Recuerdo que después de la presentación del año 1960 en el Teatro Municipal, ella fue a saludarme al camarín y me dijo: "Margot, eres la gran intérprete de Chile".

Fue una mujer genial y a pesar que llevó una existencia muy dolorosa, era capaz de imaginar y crear cosas bellas.

¿Y Cristina Miranda, Margot?

—Fue una de las cuatro personas que contribuyeron a darle un camino recto a mi vida. La conocí en 1936, cuando yo estudiaba piano en el conservatorio. Mi

madre estaba en Curacaví y yo tenía que tomar pensión en Santiago. Ahí la conocí. Ella era de Valparaíso, había estudiado leyes pero no pudo terminar por la súbita muerte de su padre. Entonces se vino a trabajar al diario *La Hora*.

Tempranamente, comenzamos a viajar a localidades rurales relativamente cercanas. Así realicé mis primeros viajes de prospección.

¿Qué lugares visitaron?

—Alhué fue la primera localidad visitada. Ahí apareció el tema *El diablito de Talamí*. Además, recorrimos Pomaire, Catentoa, Quinchamalí, Rari, Colliguay y Caleu. Yo aprendía canciones y ella recogía versos, leyendas, cuentos, chascarros y adivinanzas. Cristina se inspiraba en todos los paisajes y personas que conocía y después escribía versos que yo musicalizaba. A Violeta Parra le encantaban sus creaciones y siempre me pedía que le cantara sus cuecas *El pescadito* y *El volantín*.

¿Cómo hacía para recolectar las canciones?

—Lo primero que yo hacía era cantar con la campesina. Después, transcribía la melodía con guitarra en mano. Cristina me ayudaba anotando los textos y reuniendo antecedentes. Así trabajaba en aquel tiempo. Recién el año 1958 tuve mi primera grabadora: una máquina pesadísima que compré en la Unión Soviética. Era tan pesada, que yo tenía que arrendar un caballo para poderla transportar. Yo he sido un poco enemiga de todos estos aparatos.

¿Qué otras actividades realizaron con Cristina Miranda?

—Ambas trabajábamos en las escuelas de temporada de la Universidad de Chile. Comenzamos nuestras labores el año 1949, en las primeras escuelas que se realizaron en Santiago.

Otras dos mujeres que usted destaca mucho son Leda Valladares y Ercilia Moreno

—No recuerdo muy bien cómo conocí a Leda, pero sabía de ella desde que integraba el dúo Leda y María con María Elena Walsch. Ella es una mujer que ha realizado una gran tarea de recolección e interpretación de la música tradicional argentina. En el disco *Entre valles y quebradas* aparecen dos de sus recopilaciones más conocidas en Chile: *La cocinera* y *Las obreras*, que posteriormente grabó Víctor Jara. Leda las recopiló en Humahuaca.

En una de las giras que hice por Argentina pedí conocerla, pero no hubo caso, no pudimos encontrarnos. Sería Julio Mariángel quien finalmente lograría contactarnos. Él la trajo a Chile para que diera unos recitales en la Universidad Austral. Ella pidió a cambio que se le facilitara conocerme. Esto ocurría el año 1985. Leda es para mí la gran intérprete argentina.

Bueno, y a Ercilia Moreno la conocí cuando vino a dictar un curso. Después de ese curso toda la gente habló de proyección, concepto que hasta entonces no se conocía en nuestro medio. Ercilia fue la que introdujo el concepto C.P.F. (conjunto de proyección folclórica). Ella vivió tres años en Chile y realizó una serie de trabajos en la Universidad de Chile. También nos acompañó por el norte cuando comenzamos a estudiar el cachimbo.

¿Qué cambios hubo después que se introdujo este concepto?

—Nada más que el término, pues todo siguió igual.

¿Y qué diferencias habría entre proyección e interpretación?

—La interpretación y la proyección están íntimamente ligadas. Para mí la proyección es lograr revivir aquella emoción que los maestros empíricos y el paisaje dejan en uno. Eso siempre está en mí. Pero para que la proyección se dé, es muy importante además, contar con un público receptivo. Si no se da la comunicación con el público, sólo habrá una interpretación fría y superficial.

Sin embargo, en la proyección no sólo se juega lo estético, sino también lo ético o al menos así debería ser. Esto es muy importante. Hay informantes con los que he trabajado, que no les agrada que ciertas cosas sean llevadas al escenario porque son profundas e íntimas. Por eso, en la proyección debe plantearse cómo y qué presentar.

Cuando yo digo que ética y estética están ligadas, me refiero a esto. El que proyecta debe tener respeto por el otro. El caso de Sofía Painiqueo es claro. Ella es mapuche, pero no es machi, así es que no interpreta canciones de machi. Ella no canta lo que no le corresponde.

Cuando trabaja en terreno, ¿la gente sabe, de antemano, cuál es su finalidad?

—No siempre. Por ejemplo, la última vez que estuve con una machi ella no sabía. Entonces, se le ocurrió preguntarme: “¿Y usted, por qué está aprendiendo esto, señora?” Le contesté: “Porque quiero darte a conocer en los escenarios de Chile y del mundo entero”. “¡Ah! que bonito... ¿y por qué no me lleva?” me dijo ella. Ahí se enteró de los escenarios y me pidió que le contara.

Sin embargo, hay personas que se niegan a enseñar y sólo acceden bajo el compromiso que el material no será mostrado en público. Es lógico que haya quienes no deseen entregar eso que es su vida misma.

¿Pero, qué pasa con la gente después que ven sus propias costumbres presentadas en programas televisivos?

—Muy rara vez se sienten identificados con lo que hacen los conjuntos. Todos se quejan de no ser bien representados: “Están haciendo risión de nosotros, señorita. No somos así, por favor diga usted cómo somos”. Eso está ocurriendo en todos los lugares donde ha llegado la televisión; ahí se ven y se sienten defraudados. Este es un asunto muy delicado.

¿Y a qué cree usted que se debe este hecho?

—Siempre me ha interesado conocer las motivaciones de los que trabajan en proyección. Les pregunto: ¿Por qué suben a un escenario? ¿Cuál es la finalidad? He llegado a la conclusión que a la mayoría no le interesa interpretar el hombre. Sólo le interesa ganarse la aceptación del público sin importar cómo. Entonces, se recurre al aplauso barato que muchas veces sale de las cosas cómicas o de la ridiculización. En nuestro folclor hay cosas cómicas, pero son las menos, porque la mayoría de las manifestaciones son muy serias. El problema se origina en que no se logra una identificación con lo que hacen porque no se tiene en cuenta que la proyección es un trabajo difícil y demoroso.

Yo creo que todos deberíamos hacer un acto de conciencia y preguntarnos por qué nos dedicamos a esto. ¿Sirve...? Yo creo que a veces hace mucho daño.

Margot, ¿por qué ha dedicado su vida a hacer todo esto?

—Por vocación. Y creo que con eso se nace. Mi vocación es un amor casi enfermizo, neurótico tal vez, por la tierra. Yo no lo puedo explicar, pero es un amor que me hace llegar a las lágrimas, porque siento todo el país dentro de mí, todos los caminos, todas las desesperanzas y esperanzas, los sufrimientos.

Yo tuve otras oportunidades. Me inicié tocando piano. En la Unión Soviética querían que hiciera *Carmen* y en Chile algunos músicos me sugirieron lo mismo. Pero nunca pude cambiar la tonada o la cueca por la *Carmen*, porque la habría cantado unas cuantas veces y habría perdido todo lo que me identifica. Nunca he pensado cambiar lo que tengo, porque lo amo intensamente y porque es mío.

Eso es innegable y yo creo que por lo mismo su persona ha hecho una marca profunda en nuestra sociedad

—Últimamente, en todas partes donde me presento, la gente aplaude de pie y llora. Yo creo que esto pasa porque las personas se identifican conmigo, porque sienten que en mí hay algo de ellos que es muy querido. Yo creo que ese es mi más grande éxito. Yo doy alegría y fuerza a través de lo que hago.

Usted que ha estado en otros países de América. ¿Cómo ha visto a la sociedad chilena respecto de la valoración de sus tradiciones e identidades?

—Pienso que dentro de Latinoamérica, Chile es el país más proeuropeo. Esto comienza en el colegio. Yo recuerdo que se me enseñó tanta cosa: que los griegos, que los romanos, pero no se nos enseñaba mucho de lo chileno. La educación nunca le ha dado un verdadero valor a lo nacional.

A mí me pasó algo muy significativo con unos músicos alemanes. Hace unos 10 años llegó a mi escuela (Universidad Católica de Valparaíso) un grupo llamado *Ensamble Modern*. Sólo interpretaban música contemporánea y como todos eran grandes maestros, realizaron una semana de talleres con alumnos de diversas cátedras de interpretación.

Sin embargo, la gente que estudiaba canto no pudo hacer *Sprechgesang*. Estaban enfrascados en el *Pierrot Lunaire* de Schönberg y no les resultaba un modo de cantar que es muy común en nuestra cultura mapuche.

Cuando terminaron los talleres, la gente mostró lo aprendido y a mí se me pidió que interpretara una cueca para los visitantes. Pero hice canciones de machi, que causaron una gran admiración entre los alemanes. Elogiaron mi técnica y las capacidades de Blanca Hauser como maestra.

Schönberg no inventó ese recurso vocal. Ya existía desde mucho antes en nuestros pueblos.

¿Y cómo ve los procesos de adquisición que al parecer se han ido tradicionalizando? Me refiero a la cumbia, la canción mexicana y otros géneros.

—He terminado por aceptarlos para que no me duelan tanto. Cuando yo era más joven no quería aceptar nada de esto. Yo tengo un tremendo sentido de la permanencia y eso me dificulta aceptar los cambios. Pero no saco nada con negarme.

Sin embargo, en todos estos nuevos ritmos se puede percibir el inconfundible sello nuestro. En la cumbia veo lo chileno. Yesto lo puedo decir después de haber visto en su tierra cómo la baila el pueblo colombiano.

Ahora, en los extremos de nuestro país se han incorporado una serie de elementos interesantes, especialmente en lo coreográfico. En la Patagonia ha entrado el chamamé argentino. ¡Maravilloso! Desde Bolivia se ha desplazado una serie de danzas como el taquirari, la tuntuna y el huailar. En el centro, sur y Norte Chico la música mexicana está presente desde mucho antes que la cumbia. Se están incorporando muchos ritmos latinoamericanos y eso tenemos que aceptarlo, porque es un proceso que se está dando a nivel continental. Un buen ejemplo es lo que ocurre al sur de los Estados Unidos con la música mexicana.

Durante gran parte de este siglo, las universidades han tenido un papel importante en la promoción del arte tradicional. ¿Cómo evalúa la actual gestión de la academia en este campo?

—Hay muchas universidades que se han preocupado de incluir la asignatura de folclor.

Desgraciadamente, gran parte de los profesores que la imparten no son idóneos. Muchas veces son personas con buena disposición, pero carentes de una formación académica adecuada en lo interpretativo y teórico. En investigación el panorama es más delicado.

En estas condiciones, la formación que recibe el alumno es mediocre. Hay excepciones, como es el caso del profesor Julio Mariángel, de la Universidad Austral de Chile en Valdivia; Juan Pérez, de la Universidad Educare; o Teresa Gachón, en la Universidad de La Serena. Pero estos son casos aislados. Lo común es que la cátedra de folclor sea una actividad muy improvisada y exenta de todo rigor. La asignatura de folclor tiene presencia en la universidad actual, pero falta preocupación de las autoridades por elevar el nivel académico de esta cátedra.

Sin embargo, este es un terreno difícil. Fíjese usted que desde hace muchos años, nosotros venimos propiciando un encuentro entre todos los profesores de folclor en la educación superior, con el propósito de aunar criterios frente a este problema. Lamentablemente, nos hemos encontrado con verdaderas murallas. Al parecer, hay mucha gente que no quiere que esta iniciativa se concrete. De esta manera los errores se seguirán cometiendo.

¿Y en qué consiste la presencia del folclor como cátedra?

—Generalmente son dos las carreras que cuentan con esta cátedra: Educación musical, donde la asignatura está orientada a entregar un repertorio que el profesor aplicará en el colegio. La otra carrera es Educación física, donde los maestros son preparados para enseñar unos cuantos bailes tradicionales. Y eso es todo. Nuevamente lo mismo, nadie quiere nadar en aguas profundas.

¿Cómo era la gestión académica en los tiempos del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile?

—¡Extraordinaria! Había grandes iniciativas. Se hicieron cosas muy importantes, como el primer álbum de *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. También se

hacían programas excelentes en grandes teatros a lo largo de todo el país, empezando por el Teatro Municipal de Santiago. La Sala Cervantes —que era un lugar para la música de cámara— también presentó programas de folclor.

Y la gente que había era de un gran nivel. Recuerdo a su director don Eugenio Pereira Salas, a Pablo Garrido, Carlos Isamitt y Carlos Lavín.

¿Y hoy día, existe algo parecido?

—En nuestra universidad (Universidad Católica de Valparaíso) se hacen temporadas de conciertos organizadas por la Escuela de Música. Ahí tenemos un espacio. Siempre estamos presentando nuevos programas. Claro que la presencia de la música tradicional es poca, pues gran parte de los programas están orientados a la música docta. Ahora, el fenómeno que últimamente se observa en nuestra escuela, es el ingreso de la música popular, cosa que me parece muy bien, por la profunda relación que existe entre lo folclórico y lo popular.

Ya que ha mencionado su actual casa de estudios, ¿cómo llegó a la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso?

—Don Fernando Rosas —a quien le debo mucho—, me dijo: “Margot, ¿se atrevería a hacer clases en la universidad?”. Yo le pedí que me aclarase qué tipo de clases, porque una cosa era la escuela de temporada y otra, muy distinta, era hacer clases a futuros profesores en un programa sistemático.

El primer ofrecimiento fue para la Universidad Católica de Chile, pero esa escuela tuvo que cerrar por falta de alumnos. Fue en 1972 que Fernando Rosas me llevó a la Universidad Católica de Valparaíso. Iba con mucho miedo porque mis alumnos serían personas con una sólida formación musical. El primer día de clases les dije a mis alumnos: “Tengo mucho miedo y necesito que ustedes me orienten”. Entonces, ellos me ayudaron y orientaron. Me hicieron preguntas sobre diversos géneros tradicionales, parámetros estilísticos y posibles variantes. Así comencé a descubrir, por ejemplo, todas las variantes de tonadas. Yo estoy muy agradecida de ellos porque en este plano, a mí me han hecho mis alumnos.

¿Cuáles han sido las tareas de estas dos décadas de labor?

—Hemos hecho muchas cosas con Osvaldo y algunos alumnos. Lo principal ha sido dictar la asignatura de folclor para Educación musical, Licenciatura en ciencias y artes musicales y Educación física. También dictamos un curso general de danza tradicional para todos los alumnos de la universidad.

El conjunto folclórico de la universidad lo fundamos en 1974 y desde entonces ha funcionado ininterrumpidamente. Ahora hemos iniciado un taller de interpretación vocal. En este trabajo hemos retomado la tradición y estilo de nuestras cantoras. Para ello he contado con la valiosa cooperación del maestro René Verger.

Se han desarrollado varios proyectos de investigación. Nos ha tocado dirigir varias tesis de grado y estamos muy felices porque con esto se abre una importante ventana a la investigación.

Hemos incursionado en los talleres de egreso con muy buenos resultados. También tenemos un proyecto de Departamento de Estudios Etnomusicológicos

que funcionó por un tiempo y que hoy queremos recuperar, porque hay muchos desafíos y tareas pendientes.

Además, la universidad me ha dado la posibilidad de hacer difusión a través de UCV Televisión. Ahí hemos contado con el apoyo del director de programa Carlos Godoy, con quien se han realizado cosas muy valiosas.

¿Cómo es la relación con sus actuales alumnos?

—Yo tengo muy presente que la corriente que más pesa en nuestra escuela es la composición.

Por eso es que estamos muy interesados en aportar a nuestros alumnos, formación y material que contribuyan a una línea de composición con carácter nacional. Creemos que es importante que el compositor chileno conozca sus propias raíces musicales.

¿Y hay interés por parte de esta generación de músicos nuevos?

—Interés siempre hay, pero tengo la impresión que antes era más fácil motivarlos, teníamos cuatro semestres para trabajar con los alumnos; hoy sólo tenemos uno. Los alumnos llegan a nuestra cátedra después de siete semestre de estudios de música docta. Se nos va buena parte del tiempo en ubicarlos, tanto en la disciplina como en nuestra cultura. Pero esto no es un obstáculo para hacer cosas interesantes.

Lo que queremos es que nuestra cátedra vuelva a tener mayor presencia curricular, porque es el momento de mirarnos, valorarnos y querernos. Yo acabo de viajar a Suiza y ahí estuve con un ex-alumno que se radicó en Europa. Nos decía que sólo ahora puede valorar realmente toda nuestra tradición, después de ver que lo que al europeo le interesa del músico latinoamericano es su propia música.

¿Cómo evaluaría el trabajo de estos 18 años como docente de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso?

—En algunos aspectos no estoy conforme. En este momento yo necesito ayudantes y sólo tengo alumnos que se interesan mientras están en la escuela, pero después se van y se esfuman: unos se casan, otros se van del país o de la ciudad. Yo necesito gente de peso que continúe con esto que es tan importante, pero esas personas no están en la escuela y no sé si algún día podré contar con ellas.

En otros planos me siento más satisfecha. A pesar de que la mayoría de nuestros alumnos llegan con una ignorancia supina frente al folclor, todos salen con luz, alegres y enriquecidos.

Muchos alumnos se sorprenden al descubrir en ellos mismo nuestra cultura musical. Les tocamos el corazón y eso es muy bueno.

¿Mantiene contactos con su primera universidad, la Universidad de Chile?

—Siempre he mantenido una excelente relación con la Universidad de Chile y muy especialmente con la gente de Musicología. Ahí tengo amigos: Luis Merino, Magdalena Vicuña, Cristina Álvarez, Rodrigo Torres, Adriana Barba, Fernando García, toda gente muy valiosa. Con ellos he mantenido lazos que han crecido, más que por intereses académicos —que evidentemente los hay— por la amistad.

Además, creo en ellos porque siempre he visto un gran respeto por la música tradicional y muchísimo interés por lo chileno. Hace poco, asistí a la clausura de un taller del programa del Magister en Musicología que se ofrece en la universidad. Los alumnos presentaron música chilena de salón del siglo XIX y me pareció extraordinario el resultado obtenido. El año pasado (1994) fui invitada a las actividades de término de otro curso de música chilena y latinoamericana realizado en este magister. Ahí vi un trabajo musicológico de gran nivel y con mucha satisfacción pude nuevamente comprobar el interés por lo nacional.

Creo que últimamente la musicología ha revivido. Estoy muy contenta por el nuevo archivo de música popular recientemente creado en la universidad. Iniciativas como éstas deberían contar con todo el apoyo.

¿Qué ha estado haciendo últimamente?

—Varias cosas. Sigo estudiando en terreno, hace poco estuve en México indagando sobre *la chilena*. Estamos preparando una antología del canto tradicional femenino en Chile, un material fonográfico que será un buen aporte a la historia musical del país.

Además, estamos desarrollando con Osvaldo, un método novedoso para trabajar con cultores.

Es un programa donde ellos pueden compartir con un determinado auditorio.

Y lo último que hice fue presidir los jurados del Festival de San Bernardo y Viña del Mar.

Muchos opinan que la música tradicional ya no debiera estar en Viña del Mar. ¿Cree que este festival efectivamente estimule la producción musical de raíz tradicional?

—No se pueden desconocer los aportes que este festival ha hecho a nuestro patrimonio musical.

Temas seleccionados como *Mocito que vas remando*, ¡Ay! *Fernanda*, *A la ronda, ronda*; *La torcacita*; *La reina del Tamarugal*; *La consentida* o canciones eliminadas y descalificadas como la refalosa *Doña Javiera Carrera* y *La violeta y la parra*, son todas canciones que gozan de vigencia. Incluso, algunas de ellas están en los campos. Son composiciones con identidad que, en mayor o menor grado, tienen algo de nuestros rasgos estilísticos.

Pero el problema es bien complejo. Hay ciertos principios que no pueden perderse de vista: Ganar un premio no puede ser el objetivo de un certamen. Este tipo de festivales tiene sentido en la medida que las creaciones trascienden y se tradicionalizan. Esto lo deberían tener siempre presente los concursantes y también los preseleccionadores de los temas.

¿Y esto puede revertirse?

—No lo sé, pero las cosas pueden mejorar si se cuenta con jurados idóneos. También sería bueno publicar las bases y propósitos de la competencia.

Ahora, la SCD (Sociedad Chilena de Derecho de Autor) me ha pedido un curso para compositores donde dé a conocer las características de los diversos estilos y géneros que han existido en Chile.

Sin embargo, el **Festival de la Canción de Viña del Mar** no es el único ni ha sido el mejor.

Tal vez su importancia radica más en su capacidad de comunicación que en la calidad de lo presentado. Hay otros festivales que sí han sido de un alto nivel. El **Festival de San Bernardo**, en su época, y el **Festival de Angol** han sido, tal vez, los mejores que se hayan hecho en Chile.

¿Hay alternativas a los festivales? ¿No sería más valioso promover actividades con los cultores?

—Depende de qué sea lo que se haga con los cultores, porque eso es algo muy delicado. Se puede causar un daño irreparable. En 1960 tuve algunas experiencias con un grupo pascuense y otro mapuche y creo que fue muy nefasto. Ellos no pudieron entender el propósito de mi trabajo e inesperadamente cambiaron su comportamiento frente al público. Así que después de tres años de trabajo terminé con eso.

Sin embargo, hay que buscar alternativas, porque el escenario divierte y las manifestaciones que se quieren promover no tienen esa finalidad.

Últimamente, usted ha mantenido una relación muy interesante con el Ministerio de Educación. ¿Cómo ve la gestión estatal en la promoción cultural?

—Es evidente que en estos años el Estado ha mejorado la ayuda para el desarrollo cultural. Lo estamos viendo en el FONDART*, una iniciativa que, al menos en el área de lo tradicional y popular, ha permitido realizar excelentes proyectos, cosa que antes no ocurría.

Ahora, existen algunos problemas: la selección de proyectos, postulantes que no quedan satisfechos con las asignaciones, pocos evaluadores para tantas postulaciones, en fin. Pero es natural que esto ocurra, pues todo el país quiere participar y todos mandan proyectos.

Sin embargo, esto es bueno; lo lamentable sería que se restringiera la participación. Solamente al área de Cultura tradicional y cultura local, el último año, se enviaron cerca de 700 proyectos y, por supuesto, el financiamiento fue insuficiente. Es lamentable ver que excelentes proyectos se pierden sólo porque los recursos no alcanzan.

¿Y cómo ha sido el trabajo que ha desarrollado en FONDART?

—A mí me deja conforme porque he podido defender proyectos que a mi juicio son los más valiosos. Eso me ha permitido, además, interiorizarme mejor de lo que se está haciendo en las regiones del país.

Sin embargo, creo que hay que mejorar algunas cosas: las comisiones evaluadoras deberían tener más tiempo para la selección y se deberían aumentar los plazos para la ejecución de los proyectos. También debería darse prioridad a los proyectos que ya tienen trabajo adelantado.

*Fondo Nacional para el Desarrollo del Arte y la Cultura del Ministerio de Educación.

¿Qué le falta al FONDART?

—Más medios económicos.

Margot, atendiendo a los aspectos personales de su trayectoria, ¿a qué le atribuye el éxito que ha tenido: a la suerte, a la perseverancia o al talento?

—Si las Loyola hubieran nacido en esta época no habrían llegado ni a la esquina. Nosotras pudimos comenzar, sobrevivir y avanzar, gracias a la época. Y tal vez a la Violeta le habría pasado igual.

Yo tengo muchas limitaciones, pero soy modesta, no tengo apuros ni ambiciones. Las cosas que he realizado creo haberlas hecho bien. Por eso me siento una mujer realizada, que ha tenido mucha suerte a pesar que mucho me ha costado. Me siento muy agradecida de Dios y pese a que nunca quedo totalmente conforme con lo que hago, no me siento frustrada.

¿Cómo vive el presente, Margot?

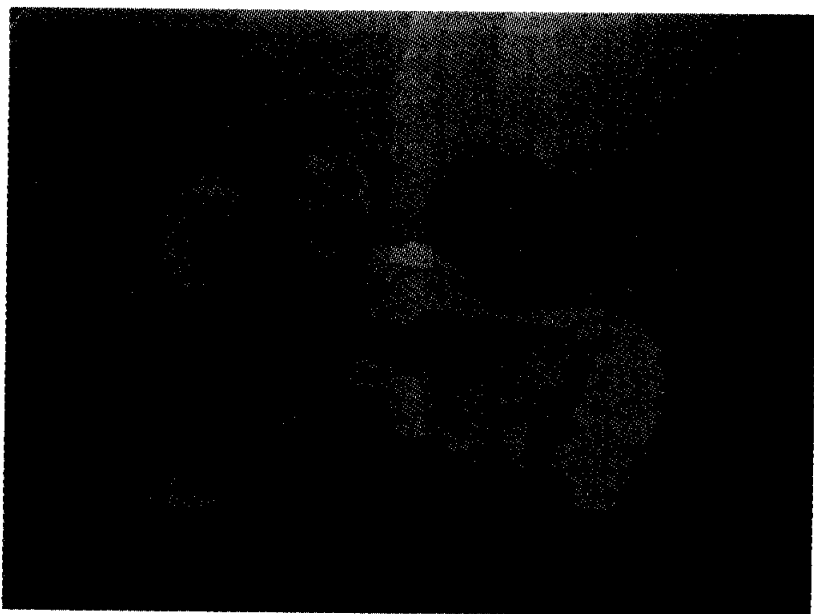
—He tenido que esperar una vida entera para esto (refiriéndose a su vida familiar). Se puede decir que tan sólo hace cuatro años he recuperado mi hogar, cuando nos casamos con Osvaldo.

Para tener esto que usted ve, tuve que esperar toda una vida. Antes, tenía el hogar de Cristina Miranda, que era su hogar pero no el mío. Seguramente, por eso siempre soñé con casas vacías.

Esos fueron mis sueños de siempre, casa vacías, vacías. Y del momento en que nos casamos se terminan las casas vacías ... y usted ve que esta casa está llena ... y soy muy feliz.



Estela y Margot Loyola a fines de los años 30 animando una de las últimas fiestas campestres ofrecidas por el Presidente don Pedro Aguirre Cerda.



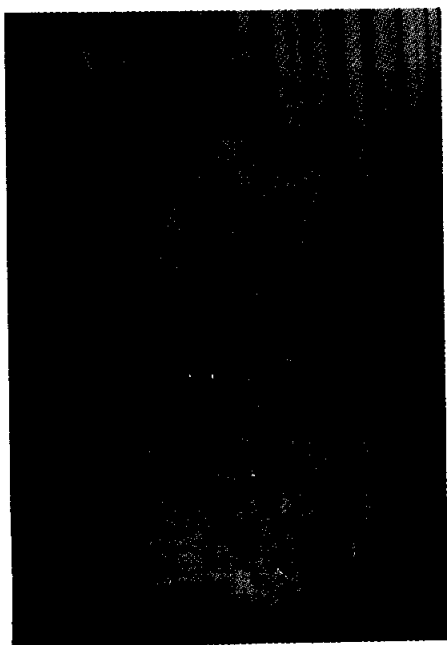
Estela y Margot Loyola, junto a las hermanas Cabrera (derecha), conformaron en 1939 el efímero cuarteto Las Criollitas.



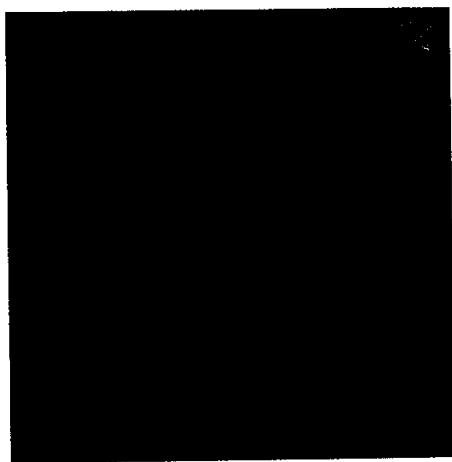
Margot Loyola junto a su hermana Estela en un programa radial en directo, a comienzo de la década del 40.



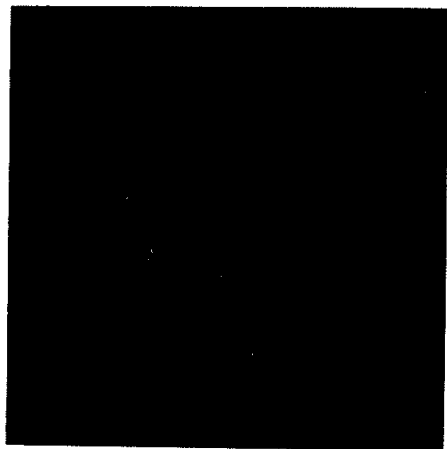
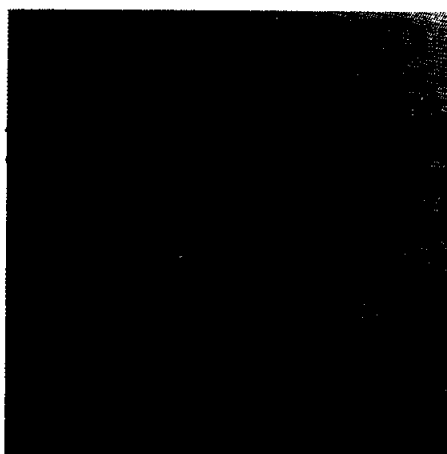
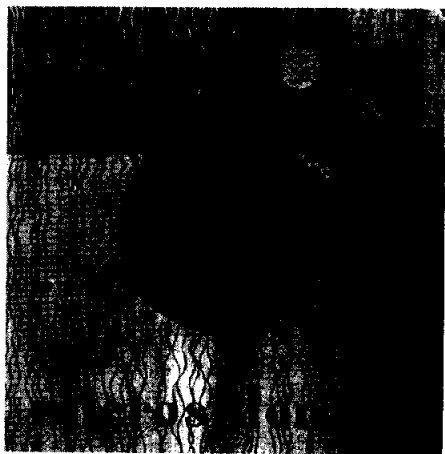
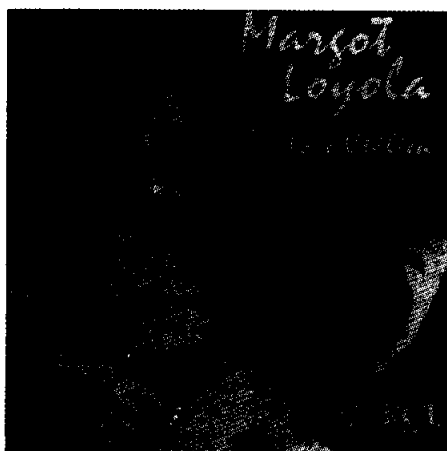
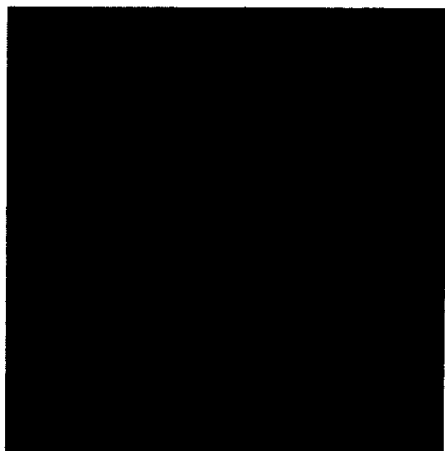
El dúo Hermanitas Loyola en 1945, en el esplendor de su carrera.



Margot Loyola momentos antes de una presentación en Bucarest el año 1957, durante su primera gira por Europa.



Medio Long Play El amor y la cueca editado por el sello RCA Victor.



(1) *Salones y chinganas*, una excelente producción [CHI:RCA, 1965, di (LP) CML-2278], que muestra otra de las facetas musicales de Margot Loyola.

(2) *Extended Play* editado en Francia por RCA en el año 1956 en su primer viaje al país galo.

(3) En 1957 Margot visita Rumania. Electrecord graba en vivo este *Extended Play* en uno de sus recitales públicos en la ciudad de Bucarest.

(4) Este fonograma tiene el valor histórico de contar con la participación de Ismael Carter, dueño de una de las últimas Casas de Canto.

(5) *Discoteca del Cantar Popular* fue un sello que estuvo muy ligado a la experiencia de la Unidad Popular. En este sello graba *Canciones del 900* con creaciones del compositor chileno Luis Advis.

Discografía de Margot Loyola

por
Agustín Ruiz Zamora

Introducción

A comienzos de la década del 40, Margot Loyola empezó a grabar junto a su hermana Estela, en el sello **Victor**. Su primer registro fue un disco ortofónico de 78 rpm. que contenía dos tonadas: *Moliendo maíz* y *Las trenzas de mi huasa* de Cristina Miranda y Manuel Aranda, respectivamente. Era la época en que el repertorio de Las hermanas Loyola se repartía entre temas populares y tradicionales. En 1944 el dúo grabó parte de la antología *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* realizada por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile. Luego, siguieron los sellos **Odeón** y **RCA**. Esta fue la década de Las hermanas Loyola.

El año 1950 el dúo se separa y Margot Loyola continúa su carrera solista como artista exclusiva de **RCA**. Su permanente interés por los trabajos de prospección le permite incluir géneros aún no tratados en la interpretación de la música tradicional, como son los cantos mapuches y las antiguas canciones de Rapa Nui. Su estudio en documentos y partituras antiguas de nuestra música popular amplía aún más su repertorio, registrando materiales insuperables, como las canciones de las *cupleteras* y de *salones de medio pelo*.

Con un repertorio establecido, Margot Loyola realiza su primera gira por Europa, la que se extiende entre los años 1956 y 1958. Margot graba para **RCA** dos discos en Francia y uno en España, dos para **Mezhdunarodnaya Kniga** en la ex Unión Soviética y otro para **Electrecord** en Rumania.

Mención aparte merecen las grabaciones hechas en la ex U.R.S.S., dada la metodología de registro más rigurosa que Margot haya tenido oportunidad de conocer. La alta exigencia técnica de estas ediciones constituyen el mejor testimonio de la excelencia de sus capacidades y talento como cantante profesional.

Durante la década de los años 60, continúa grabando para **RCA**, hasta llegar a concretar una parte importante de su producción discográfica. En la década siguiente, su obra queda repartida entre diferentes sellos. En 1972 **DICAP** registra *Canciones del 900*, una singular producción con música de Luis Advis, donde la artista se revela en una de sus facetas menos conocida, la música popular. Posterior a 1973, Margot Loyola edita un *long play* en el sello **Alba**. El último sello en esta década fue **Polydor**, donde tuvo una gestión más prolifera con la edición de cuatro *long play* y un *single*.

A partir de 1979 el disco es totalmente reemplazado por la casete y muchas matrices de discos antiguos son reeditadas en el nuevo soporte. **RCA** y **Polydor** vendieron sus derechos y matrices, mientras que **Alerce**, **Raíces**, **Star Sound** y **Okeh** continúan la distribución de la producción discográfica de Margot Loyola.

La obra de nuestra artista ha sido versátil. En sus registros se han dado cita los más variados géneros y estilos del canto nacional. Su trabajo también ha concitado la participación de intérpretes, cultores, compositores y discípulos que han compartido su línea. Un ejemplo sobresaliente lo constituye *Igual rumbo*, grabado en sello **Raíces** junto a la artista argentina Leda Valladares.

Fuentes

Esta discografía constituye un listado selectivo de las diversas ediciones fonográficas que Margot Loyola ha realizado a lo largo de su carrera.

La magra documentación existente en materia de archivos sonoros ha impedido por el momento la realización de la discografía completa de su extensa producción. La fuente más fidedigna para este listado ha sido la propia discoteca de Margot, complementada con información entregada por la misma artista y por antecedentes recabados de otras fuentes, debido a que esta colección no está completa. Los antecedentes obtenidos se refieren prioritariamente a las ediciones antiguas de 78 rpm. que generalmente se distribuían sin titulación ni año de grabación.

Una contribución de inapreciable valor ha sido el catálogo discográfico elaborado por don Juan

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, pp. 42-58.

Astica. Esta obra inédita contiene la producción fonográfica de Margot Loyola entre los años 1944 a 1987 y está organizada por índice alfabético de títulos editados, lo que ha sido de gran ayuda en la contrastación y verificación de la información.

Catalogación

El formato de catálogo corresponde al diseñado por el musicólogo Sr. Rodrigo Torres para las entradas sobre música popular urbana en el *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana* y para el *Archivo de música popular* de la Sección Musicología de la Universidad de Chile.

La ficha de catálogo está organizada en tres niveles:

- 1) Información general, en la que se consigna el nombre de la unidad editada. Este corresponde al título que aparece en la carátula.
- 2) Información técnica, en la que se contemplan datos de el o los intérpretes, el país donde se efectuó el registro, edición o distribución, el sello editor, el año de publicación (antecedente que no siempre aparece), tipo de soporte (disco, casete o disco compacto), serie y número de inscripción.
- 3) Descripción de contenido, mencionando lado (discos y casetes), orden de aparición, nombre de la especie, género, recopilador, autor y compositor, arreglador y finalmente, instrumentistas acompañantes.

La presentación de las fichas está organizada en cuatro secciones correspondientes al tipo de soporte: disco ortofónico, microsurco (mono y estereofónico), casete y CD. Cada sección se subdivide en sellos discográficos dispuestos en orden cronológico aproximado, debido a que desde la década de los 60 Margot Loyola graba simultáneamente en varias casa discográficas. Las fichas están ordenadas de acuerdo a la sigla, serie y numeración de cada fonograma.

Abreviaturas y signos

A.- Abreviaturas de términos

acom. = acompañamiento.	inst. = instrumental.
ARG = Argentina.	int. = intérprete.
arr. = arreglo.	loc. = locución.
au. = autor.	LP = long play.
aus. = auspiciador.	mús. = música.
cas. = casete.	ori. = origen.
CD = disco compacto.	orq. = orquesta.
conj. = conjunto.	pop. = popular.
CHI = Chile.	rec. = recopilación.
di = disco.	ree. = reedición.
dir. = dirección o director.	RUM = Rumania.
doc. = documentación.	S = single.
EP = extended play.	sfe. = sin fecha de edición.
ESP = España.	tex. = texto.
esp. = especie.	trad. = tradicional.
est. = estilo.	trans. = transcripción.
FRA = Francia.	URSS = Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.
grab. = grabado.	URU = Uruguay.
	vol. = volumen.

B.- Siglas y abreviaturas de sellos.

ALBA	= Alba (Chile).
ALER	= Alerce (Chile).
CHM	= Le Chant du Monde (Francia).
CSAV	= Compañía Sudamericana de Vapores (Chile).
DICAP	= Distribuidora del Cantar Popular (Chile).

- EDIAB** = Editorial Andrés Bello (Chile).
ELEC = Electrecord (Rumania).
EPIC = Epic (Chile).
MEK = Mezhdunarodnaya Kniga (ex URSS).
ODEON = Odeón (Chile).
POL = Polydor (Chile).
RAI = Raíces (Chile).
RCA = RCA (Chile, Argentina, Francia y España).
STAR = Star Sound (Chile).
VIC = Victor (Chile).
OKEH = Okeh (Chile).

C.- Signos.

La información aportada por la artista, y no verificada documentalente por el autor, se indica entre paréntesis cuadrados.

1.- Discos ortofónicos 78 rpm

1.A.- Sello **Victor** (VIC)

Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1940, di 53-207.

- A: *Moliendo maíz*, tonada, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola.
 B: *Las trenzas 'e mi huasa*, tonada, [au. Manuel Aranda].

(Los discos CX 17 al CX 22 pertenecen a la antología *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* editada por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile).

Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1944, di CX-17.

- A-1: *Zapateo*, zapateo, trans. M. Frezier, acom. José Molina (arpa).
 A-2: *Negro querido*, zamacueca (1840), au. José Zapiola- arr. Pablo Garrido.
 B: *Cuando*, danza popular (1828), trans. E. Poeppig, acom. José Molina (arpa), Luis Garrido (guitarra).

Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1944, di CX-18.

- A-1: *Canto a lo divino* [int. Estela Loyola].
 A-2: *El aire*, danza s.XIX, rec. María Luisa Sepúlveda.
 B: *El imposible*, zamacueca, rec. María Luisa Sepúlveda, acom. Luis Garrido (guitarra).

Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1944, di CX-19.

- B: *Es tan grande mi dolor*, tonada, rec. Carmen Álvarez, acom. José Molina (arpa), Luis Garrido (guitarra).

Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1944, di CX-20.

- A: *La pastora*, canción, rec. Margot Loyola de Carmen Álvarez, acom. José Molina (arpa y guitarra).
 B: *Blanca azucena*, cueca (cantada), rec. Carmen Álvarez.

Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1944, di CX-21.

- A: *Despierta niño 'e Dios*, esquinazo de Navidad, rec. Alfonso Letelier, acom. José Molina (arpa), Luis Garrido (guitarra).
 B-1: *Señora doña María*, villancico, rec. Alfonso Letelier, acom. José Molina (arpa), Luis Garrido (guitarra).
 B-2: *Buenas noches Mariquita*, villancico, rec. Alfonso Letelier, acom. José Molina (arpa), Luis Garrido (guitarra).

Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1944, di CX-22.

- A: *El preso*, cueca (bailable), rec. José Letelier, acom. José Molina (arpa), Luis Garrido (guitarra).

- B: *Cara cara, pecho al frente*, cueca (bailable), rec. José Letelier, acom. José Molina (arpa), Luis Garrido (guitarra).

Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1945, di 53-247.

- A: *Que más da*, alegrón, au. Julia Sieversson.

- B: *El picaflor*, alegrón, [au. Estela y Margot Loyola].

1.B.- Sello RCA

Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1945, di 90-0124.

- Dolor del indio*, canción, [tex. Cristina Miranda, mús. Margot y Estela Loyola].

- Los zorzales*, cueca, [tex. Carlos Alonso, mús. Margot y Estela Loyola].

Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1945, di 90-0185.

- Los viudos*, cueca, [au. Carlos Alonso].

- La zarzamora moradita*, tonada canción, [tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola].

Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1945, di 90-0203.

- Y esto es para decirte*, tonada .

- Marea alta*, cueca, [au. Graciela Cabrera], acom. Rolando Caicedo.

Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1945, di 90-0232.

- Amor de huasa*, tonada, [au. Manuel Aranda].

- La loca*, cueca, [au. Carlos Alonso], acom. Rolando Caicedo.

Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1945, di 90-0280.

- Me lo dice el corazón*, canción, [au. Gabriela Vidal Tagle].

- Fiesta chilena*, cueca, [au. Carlos Alonso].

Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-0545.

- A: *Al agua patito*, canción tonada, rec. Petronila Orellana.

- B: *Chihuayhuey*, canción india, rec. María Luisa Sepúlveda.

Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-548.

- A: *Como que me voy curando*, tonada, au. Petronila Orellana.

- B: *Los nombres*, cueca, au. Petronila Orellana, acom. Carlos Alonso (acordeón).

Hermanas Loyola y otros intérpretes, CHI: RCA, sfe, di 90-0659.

- A-1: *Me van a mandar quemar*, cueca, rec. Margot Loyola de Arturo Aguilar, acom. Alicia López y Carlos Alonso (animación).

- A-2: *Para mí no hay tiempo alegre*, cueca trad., rec. Margot Loyola de Arturo Aguilar, acom. Alicia López y Carlos Alonso (animación).

Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1950, di 90-0749.

- A-1: *De caracoles vengo*, cueca, rec. Arturo Aguilar .

- A-2: *La rosa y el clavel*, cueca trad.

- B: *Quien canta su mal espanta*, tonada, rec. Arturo Aguilar.

Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1950, 90-0770.

- Se extraviaron mis querencias*, tonada.

- Ya no*, vals, [tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola].

Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-0856.

- A: *Los ríos de mi tierra*, cueca, au. Petronila Orellana.

- B: *Mi chilcito*, tonada, au. Manuel Lira Silva.

Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1950, di 90-877.

- Me voy llorando*, tonada [trad.].

- El pescadito*, cueca, [tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola].

Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1950, di 90-0878.

- Coplas a la chilena*, canción, int. Hnas. Loyola y Francisco Flores del Campo.

- Los romances de mi tierra*, [au. Francisco Flores del Campo].

Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-1317.

A: *Paloma blanca*, vals trad.

B: *Flor de esta tierra*, tonada, au. Isabel Soro.

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-1330.

A: *Tengo en mis ojos*, vals, au. Isabel Soro.

B: *Ni envidia ni caridad*, tonada, tex. Manuel Lira Silva, mús. Gabriela Vidal Tagle.

Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-1420.

A: *Sau sau*, foxtrot de Rapa Nui, rec. Margot Loyola de Felipe Riroroco, acom. Osvaldo Silva y su orq.

B: *Pae miti (En el mar)*, vals de Rapa Nui, rec. Margot Loyola de Felipe Riroroco, acom. Osvaldo Silva y su orq.

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-1531.

A-1: *Tus amores*, cueca trad.

A-2: *Tengo que morir cantando*, cueca trad.

B-1: *Lloro por verte*, cueca, [rec. Margot Loyola de Purísima Martínez].

B-2: *Tuya soy*, cueca, [rec. Margot Loyola de Purísima Martínez].

Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-1685.

A: *Sau sau* danza rapa nui, rec. Margot Loyola de Felipe Riroroco.

B: *Meriana*.

1.C.- Sello Odeón

Hermanas Loyola, CHI: ODEON (Vereton), sfe, di 89-052.

A: *Empanaditas de horno*, cueca, tex. Leucotón Devia, mús. Hermanas Loyola, acom. Carlos Alonso (animador).

B: *Peritas de agua*, pregón, tex. Leucotón Devia, mús. Hermanas Loyola.

Hermanas Loyola, CHI: ODEON, [1949], di 89-078.

A: *La parra*, cueca, au. Hermanas Cabrera.

B: *El engreído*, tonada, tex. Cristina Miranda, mús. Hermanas Loyola.

Hermanas Loyola, CHI: ODEON, sfe, di 89-572.

A: *De aquí para allá*, tonada, au. Esteban Giménez Franklin.

B: *Bajo un limón florido*, tonada, au. Graciela Soto de la Cuadra.

Margot Loyola y su conjunto de arpa y guitarra.

Margot Loyola, CHI: ODEON, sfe, di 89-604.

A: *Los melones*, pregón, tex. Leucotón Devia, mús. Margot Loyola.

B: *Pa'l camino de la trilla*, tonada, au. Graciela Soto de la Cuadra, acom. Osvaldo Silva (piano).

Margot Loyola y su conjunto de arpa y guitarra.

Margot Loyola, CHI: ODEON, sfe, di 89-636.

A: *Canta* tonada, au. Amelia Escuti Orrego, acom. Osvaldo Silva (piano).

B: *Así es mi huaso*, tonada, au. Amelia Escuti Orrego, acom. conj. de guitarra y arpa.

Margot Loyola y Raúl Fabres, CHI: ODEON, sfe, di 89-660.

A: *Estrella de mi bandera*, tonada, au. Clara Solovera.

B: *Hojitas de verde trébol*, tonada canción, au. Clara Solovera.

2.- Discos microsuros: Long Play (LP), Extended Play (EP) y Single (S) de 33 1/3 y 45 rpm.

2.A.- Sello RCA

Margot Loyola et sa Guitare

Margot Loyola, FRA: RCA, [1956], di (LP) 76.041.

A-1: *No llores mi alma*.

A-2: *La clavelina*.

A-3: *Papelito artificioso*.

B-1: *Sau sau*, rec. y arr. Margot Loyola.

B-2: *Alerta pues, vidalita*.

B-3: *Los agravios*.

Folklore Chilien, Vol. 2

Margot Loyola, FRA: RCA, [1956], di (S) 76.060.

A-1: *Pena junto al río Claro*, tonada, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola, acom. Renato Otero.

A-2: *Estoy queriendo a un huasito*, refalosa, acom. Renato Otero.

A-3: *La cinturita*, cueca, acom. Renato Otero.

B-1: *El yuyito*, canción popular, au. Isidora Aguirre, acom. Renato Otero.

B-2: *E maiso mama*, canción de amor de Rapa Nui, acom. Renato Otero.

B-3: *Valiente empeño*, cueca, acom. Renato Otero.

Aires chilenos

Margot Loyola, ESP: RCA, [1957] di (EP) 3-24025.

A-1: *Mamiña*, au. Gabriela Vidal Tagle.

A-2: *Los gallos*, villancico.

A-3: *¡Ay sí, ay no!*, villancico.

B-1: *Canta*, au. Amelia Escuti Orrego.

B-2: *¿Qué te habís pensao, ingrato?*, [cueca trad].

B-3: *Manava mate (Estoy enamorada)*, canción de Rapa Nui.

Canciones folklóricas chilenas rec. parcial de CHI: RCA, 1956, di (LP) CML- 2008, cf. *infra*

Margot Loyola, ARG: RCA, sfe, di (EP) AVE-218.

A-1: *Manava mate (estoy enamorada)*, canción de Rapa Nui.

A-2a: *No le creas a los hombres*, cueca, rec. Margot Loyola, acom. Alberto Rey.

A-2b: *Desengáname con tiempo*, cueca, rec. Margot Loyola, acom. Alberto Rey.

B-1: *Estoy queriendo*.

B-2: *Los gallos*, villancico.

Recuerdos de Chile

Margot Loyola (entre otros intérpretes), CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2001.

A-3: *Sau sau*, danza de Rapa Nui, rec. Margot Loyola.

Margot Loyola y su guitarra

Margot Loyola, CHI: RCA, 1956, di (LP) CML-2008.

A-1: *A la refalosa, alma mía*, refalosa, rec. Matilde Baeza.

A-2: *E maiso mama*, canción de amor de Rapa Nui.

A-3: *Cásate niña*, parabienes a los novios.

A-4: *La vara*, canción religiosa nortina.

A-5a: *Huichi como te pille*, cueca, acom. Alberto Rey (arpa).

A-5b: *Amor variable*, cueca, acom. Alberto Rey (arpa).

A-6: *Úl apuent (Cantemos amigos)*, canción mapuche, au. Rosa Kalfiqueo.

A-7: *Aurora*, canción del norte.

A-8: *Alerta vidalita*, esquinazo, rec. Margot Loyola.

B-1: *La clavelina*, tonada.

B-2: *Estoy queriendo*, refalosa.

B-3: *Despedida*, canción del norte.

B-4: *Matava mate (Estoy enamorada)*, canción de Rapa Nui.

B-5: *Los gallos*, villancico.

B-6: *Chum tuhí (¿Qué pasó?)*, canción mapuche, au. J. Inalaf.

B-7a: *No le creas a los hombres*, cueca, rec. Margot Loyola, acom. Alberto Rey (arpa).

B-7b: *Desengáname con tiempo*, cueca, acom. Alberto Rey (arpa).

¡Aún tenemos música, chilenos!

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2041.

A-1: *Olvidame*, canción de estrado s.XIX, trad.

B-4: *Secudiana*, danza trad. s.XIX.

Antología del folklore musical chileno

Margot Loyola (entre otros intérpretes*), CHI: RCA, 1960 di (LP) CML-2043.

Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile.

A-4: *Los números*, tonada numérica, int. Margot Loyola.

A-6: *El pañuelo*, cueca, int. Margot Loyola.

B-4: *Casamiento de negros*, parabienes, int. Margot Loyola.

B-6: *Si yo volviera a quererte*, canción, int. Margot Loyola.

(*) En este LP participan además, Las Hermanas Acuña, Miguel Peralta, Elsa Acuña, Diómedes Valenzuela, Teresa Muñoz .

Selección folklórica

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2062.

A-1: *La guitarra*, tonada, rec. Isabel Soro.

A-2: *El ladrón y la ladrona*, polka, rec. Isabel Soro.

A-3: *Sajuriana*, rec. Isabel Soro.

A-4: *Anoche me confesé*, refalosa.

A-5: *El amante que no ceta*, tonada, rec. Margot Loyola.

A-8: *A la mar tiré un pañuelo*, cueca, rec. Margot Loyola.

B-1: *El amor es un dúo*, vals, au. Petronila Orellana.

B-2: *El sombrero verde*, tonada, rec. Estela Loyola.

B-3: *La tejendera*, sajuriana, rec. Margot Loyola.

B-4: *Refalaíta, ay de mí*, refalosa, rec. Estela Loyola.

B-5: *Entre cortinas verdes*, mazurka.

B-6: *Las cadenas*, canción.

B-7: *Una triste palomita*, cueca, rec. Margot Loyola.

B-8: *No me digas amante*, cueca, rec. Margot Loyola.

Isla de Pascua

Margot Loyola y conjunto de Rapa Nui, CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2096.

A-1: *Hinano (nombre de árbol)*, canción, rec. Margot Loyola.

A-2: *E pití potí (Dos jóvenes)*, canción, rec. Margot Loyola, acom. conj.

A-3: *Pipirima (nombre de una estrella)*, canción, rec. Margot Loyola.

A-4: *Riu*, canto fúnebre, rec. Margot Loyola.

A-5: *Sau sau*, canción, rec. Margot Loyola.

A-6: *Te vahine anami*, canción, rec. Margot Loyola.

A-7: *Kopa (nombre propio)*, canción, rec. Margot Loyola de Ricardo Hito, acom. conj.

A-8: *Hotu Matua (nombre del primer rey de Rapa Nui)*, canción, rec. Margot Loyola, acom. conj.

B-1: *Katere te vaka (Salida en bote)*, canción, rec. Margot Loyola.

B-2: *Aue mafatu (Ay, ay, ay corazón)*, canción, rec. Margot Loyola, acom. conj.

B-3: *Tiare anani (Flor de naranjo)*, canción, rec. Margot Loyola de Gabriel Tuki.

B-4: *Tiare iti iti (Flor chiquita)*, canción, rec. Margot Loyola.

B-5: *Erisa Peta (nombre propio)*, rec. Gabriel Tuki, acom. conj.

B-6: *Au faa riu ote manu (Cuando el pájaro vuela a su nido)*, canción, rec. Margot Loyola de Gabriel Tuki.

B-7: *Ko Maratiri (nombre de islote)*, canción, rec. Margot Loyola, acom. conj.

B-8: *Meriana*, canción, rec. Margot Loyola.

Recorriendo Chile

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2187.

Norte religioso:

A-1: *Aurora*, pieles rojas (La Tirana).

A-2: *Entrada y adoración*, pieles rojas (La Tirana), rec. Margot Loyola.

A-3a: *Saludo*, pieles rojas (La Tirana), rec. Carlos Isamitt.

A-3b: *Saludo*, morenos (La Tirana), rec. Carlos Isamitt.

A-4: *Despedida*, llameras (La Tirana), rec. Margot Loyola.

Sur campesino:

A-5: *Nací con el fin de amarte*, refalosa, rec. Margot Loyola.

A-6: *La porteña es muy bonita*, porteña, rec. Margot Loyola.

A-7: *Mi vida si me querís*, tonada, rec. Margot Loyola.

A-8: *Que sacarán con querer*, cueca, rec. Matilde Baeza.

A-9: *Estando con llave el pecho*, cueca, rec. Margot Loyola, Chiloe.

B-1: *Dicen que no caben*, zamba, rec. Margot Loyola.

B-2: *Ayer libre hoy cautiva*, canción.

B-3: *Costillarcito mío*, costillar.

Mapuche:

B-4: *Nayem (Amada)*, canción, au. Juan Huarapil.

B-5: *Solo de trompes*, inst. mapuche, au. Nancucheo y Calfueque, rec. Margot Loyola.

B-6: *Machi ñi*, canción de machi, au. Juan Huarapil.

B-7: *El naranjo*, cueca, rec. Matilde Baeza.

B-8: *Dices que me quieres*, cueca, rec. Luisa Barrientos.

Antología del folklore musical chileno, vol. 3, "Danzas de Chile"

Margot Loyola (entre otros intérpretes), CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2190.

A-1: *Dicen que no caben*, zamba, rec. Margot Loyola, acom. Osvaldo Cádiz (bombo).

B-2: *El amor para dentrar*, secudiana trad.

B-7: *Costillarcito mío*, costillar, acom. Osvaldo Cádiz (bombo).

Salones y chinganas del 900

Margot Loyola, CHI: RCA, 1965, di (LP) CML-2278.

A-1: *La rosa*, canción, rec. Matilde Baeza.

A-2: *La pura verdad*, mazurca, trans. Antonio Alba.

A-3: *Refalosa me has pedido*, refalosa, rec. Australia Acuña.

A-4: *Sólo tú*, vals, rec. Estela Loyola.

A-5: *Quisiera*, couplet sentimental, trans. Antonio Alba.

A-6: *Una noche de verano*, polka, rec. Gabriela Pizarro.

B-1: *El patito*, tonada, rec. Petronila Orellana.

B-2: *Tomaremos chocolate*, chocolate, rec. Margot Loyola.

B-3: *Tu madre es zamba*, refalosa, rec. Margot Loyola.

B-4: *La huasca*, tonada, au. Petronila Orellana.

B-5: *El automóvil*, corrido, au. Petronila Orellana.

B-6a: *El imposible*, zamacueca, rec. María Luisa Sepúlveda.

B-6b: *Los imposibles*, zamacueca, rec. Cristina Marín de Herrera.

Extra folklórico

Margot Loyola (entre otros intérpretes) CHI: RCA, 1965, di (LP) CML-2336- X.

A-4: *El patito*, tonada, rec. Petronila Orellana. -

Casa de canto

Margot Loyola, CHI: RCA, 1966, di (LP) CML-2455.

Colaboración especial de: José Luis Peña (2ª voz), Federico Voss (cítara), Ismael Carter, Valentín Letelier (piano), René Carreño (guitarra), José Molina (arpa), Julio Escobar (mandolina), Pedro Esparza (bandurria), Joaquín Esparza (laúd), Romilio Chandía (tormento).

A-1: *Hay que ver*, couplet de la zarzuela *La Montería*, mús. S. Guerrero.

A-2: *Suspiros del corazón*, tonada, au. Ismael Carter.

A-3: *Olvidame*, canción trad., rec. Blanca Hauser.

A-4: *Tus ojos*, habanera trad., rec. Estela Loyola, acom. integrantes de la estudiantina *Los Estudiantes Rítmicos*, dir. José Góles.

- A-5: *La alondra*, couplet, arr. F. de P. Barbat.
- A-6: *Ay, zamba*, cueca, rec. Ismael Carter.
- B-1: *Tu nombre*, canción trad., rec. Estela Loyola.
- B-2: *Rájame diablo*, tonada, au. Ismael Carter.
- B-3: *Noche sombría*, vals, au. Ismael Carter, acom. integrantes de la estudiantina *Los Estudiantes Rítmicos*, dir. José Goles.
- B-4: *Goza goza*, vals, au. Ismael Carter.
- B-5: *La azafata de la reina*, couplet, tex. A. Viergol, mús. M. Joves. B-6: *El dardo*, tonada trad., rec. Ismael Carter.
- B-7: *Rosa blanca*, cueca, rec. Ismael Carter.

Margot Loyola Disco compartido con Claudio de Paul y la orquesta de Fernando Merello (lado B)

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di (EP) ECA-36.

Lado A: Margot Loyola con Osvaldo Silva y su orquesta.

A-1: *Sau sau*, foxtrot de Rapa Nui, acom. Osvaldo Silva y su orq.

A-2: *Pae miti*, vals de Rapa Nui, acom. Osvaldo Silva y su orq.

Villancicos chilenos

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di (EP) ECA-214.

A-1: *Quiquiriquí, cocorocó*, villancico del norte, rec. Margot Loyola.

A-2: *Los pastores*, villancico del sur, rec. Margot Loyola, acom. Alberto Rey (arpa).

A-3: *A las doce de la noche*, villancico del norte, rec. Margot Loyola.

B-1: *Arrumú mi Niño*, villancico del norte, rec. Margot Loyola.

B-2: *Qué lindo el Niño*, villancico del sur, rec. Margot Loyola, acom. Alberto Rey (arpa).

B-3: *Ay sí, ay no*, villancico del norte, rec. Margot Loyola.

Isla maravillosa

Margot Loyola y conj. auténticamente de Rapa Nui, CHI: RCA, [1962], di (EP) ECA-218.

A-1: *Sau sau*, rec. y arr. Margot Loyola.

A-2: *Meriana*, rec. y arr. Margot Loyola.

B-1: *Hinano (nombre de árbol)*, rec. y arr. Margot Loyola.

B-2: *Katea te mahina (Que linda está la luna)*, rec. y arr. Margot Loyola.

B-3: *Manao nao aturavau (Recordando)*, rec. y arr. Margot Loyola.

El amor y la cueca

Margot Loyola, CHI: RCA, 1964, di (medio LP) C-24.

A-1a: *En el campo hay una yerba*, cueca campesina, rec. Margot Loyola.

A-1b: *Para qué me casaría*, cueca campesina, rec. Blanca Hauser.

A-1c: *Escribirte quisiera*, cueca campesina, rec. Margot Loyola.

A-2a: *Amor veleidoso*, cueca, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola.

A-2b: *Azahar y marinero*, cueca, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola.

A-2c: *A la mar me arrojava*, cueca costina, rec. Margot Loyola. B-1a: *Los aguadores*, cueca chilota, rec.

Margot Loyola.

B-1b: *En Quetalmahue*, cueca chilota, rec. Margot Loyola.

B-1c: *Ya se va a morir el sol*, cueca chilota, rec. Margot Loyola.

B-2a: *Una pena*, cueca de chingana, rec. Blanca Hauser.

B-2b: *Me quisiste, me olvidaste*, cueca de chingana, rec. Margot Loyola.

B-2c: *Muy alta está tu ventana*, cueca de chingana, rec. Margot Loyola.

2.B.- Sello Mezhdunarodnaya Kniga, ex URSS (MEK)

Margot Loyola

Margot Loyola, ex URSS:

MEK, 1957, di (LP) OCT-5289-56.

A-1: *El ladrón y la ladrona*, canción popular.

A-2: *La palomita*, canción popular.

A-3: *La Pomairina*, canción, au. Margot Loyola.

- A-4: *El amor es un dúo*, vals, au. Petronila Orellana.
 A-5: *Como una matita de yuyo [El yuyito]*, au. Isidora Aguirre.
 B-1: *A cantar a una niña*, canción popular, rec. Blanca Hauser.
 B-2: *Resbalosa*, canción popular, rec. Margot Loyola.
 B-3: *Sajuriana*, canción popular.
 B-4: *A la mar tiré un pañuelo*, rec. Margot Loyola.
 B-5: *Katea te mahina (Qué linda está la luna)*, canción popular de Rapa Nui.

Margot Loyola

Margot Loyola, ex URSS:

MEK, 1961, di (S) Xπ-289-61.

- A-1: *Hinano, (nombre de árbol)*, canción de Rapa Nui, rec. Margot Loyola.
 A-2: *Meriana*, canción de Rapa Nui, rec. Margot Loyola.
 B-1: *Te vahine anami*, canción de Rapa Nui, rec. Margot Loyola.
 B-2: *Tiare iti ti, (Flor chiquita)*, canción de Rapa Nui, rec. Margot Loyola.

2.C.- Sello Electrecord

Recitel de muzica populara chiliana

Margot Loyola, RUM:

ELEC, [1957], di (S) EPC-121.

- A-1: *Sau-Sau*, danza de Rapa Nui, rec. Margot Loyola de Felipe Riroroco.
 A-2: *Meriana*, canción de Rapa Nui, rec. Margot Loyola de Felipe Riroroco.
 B-1: *Alerta vidalita*, esquinazo, rec. Margot Loyola.
 B-2: *Resbalosa*, danza popular s. XIX.

2.D.- Sello Compañía Sudamericana de Vapores (CSAV)

Canciones de Chile

Margot Loyola, CHI: CSAV, sfe, di (S) CPX-1, N_ 1-B.

B-1: *A faa' roomai*, folclor ori. tahitiano, acom. conj. *Los Pascuenses* (*).

B-2: *Taruto*, folclor ori. tahitiano, acom. conj. *Los Pascuenses*.

B-3: *Machi ül*, au. Juan Huarapil, int. Ayén Catrileo (**), acom. conj. *Los Araucanos* (***)

(*) G. Tuki, M. Tuki, F. Chávez y J. Pakomio.

(**) pseudónimo que Margot Loyola usó en este registro.

(***) A. Nancucheo, C. Malleo y J. Pailahueque.

II.E.- Sello Dicap

Canciones del 900

Margot Loyola, CHI: DICAP, 1972-73 di (LP) DCP-42.

Colaboradores: Eliana Valle (piano), Emilio Rojas (flauta dulce), José Goles (piano), Julio Escobar (guitarra y mandolino), Adrián Miranda (arpa), Hernán Inzunza (tormento), Esther Martínez (voz y guitarra), Jaime Torres (contrabajo), Joaquín Espaza (laúd), José Ramírez (violín y batería).

A-1: *Polca de los acacios*, polca, au. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.

A-2: *Esa tarde triste*, canción, Au. Luis Advis acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.

A-3: *Cuplé de la viuda*, cuplé, tex. Jaime Silva, mús. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.

A-4: *Al mirar tus ojos negros*, canción, au. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.

A-5: *Pasodoble de la Plaza de Armas*, pasodoble, tex. Carlos Graves, mús. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín. B-1: *Polonesa de la enamorada*, polonesa, tex. Rojas, mús. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.

B-1: *Polonesa de la enamorada*, polonesa, tex. Rojas, mús. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.

- B-2: *Chotis de la p...*, chotis, tex. Julio Rojas, mús. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.
- B-3: *Mazurka de la soltera*, mazurka, tex. Jaime Silva, mús. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.
- B-4: *Polca de la recién casada*, polca, tex. Julio Rojas, mús. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.
- B-5: *Habanera triste*, habanera, tex. Julio Rojas mús. Luis Advis, acom. coro y orq. de cámara, dir. Marcelo Fortín.
- B-6: *Melopea e himno de la sufragista*, himno, au. Luis Advis.

2.F.- Sello Alba

Recorriendo Chile [vol. 2]

Margot Loyola, CHI: ALBA, 1974, di (LP) ALD-023.

- A-1: *Por la calle van vendiendo*, tonada, rec. Margot Loyola.
- A-2: *Te quise, ya no te quiero*, tonada, rec. Margot Loyola de María Luisa Sepúlveda.
- A-3: *La clavelina*, tonada, rec. Margot Loyola.
- A-4: *Coplas de carnaval*, coplas, rec. Margot Loyola.
- A-5: *Huayno*, canción danza, rec. Margot Loyola.
- A-6: *La carne*, danza, rec. Margot Loyola.
- A-7: *Las hojas de los naranjos*, cueca nortina, rec. Margot Loyola.
- A-8: *Hasta cuándo vida mía*, cueca nortina, rec. Margot Loyola.
- B-1: *Canción de amor (Ofaro omai)*, canción rapa nui, rec. Margot Loyola.
- B-2: *Canción de amor (Taruto)*, canción rapa nui, rec. Margot Loyola.
- B-3: *Al saltar la piedra lisa*, refalosa pop. XIX, rec. Margot Loyola.
- B-4: *Llanguirai*, canción de amor mapuche, au. Juan Huarapil, acom. J. Huarapil (trompe).
- B-5: *Tregl purún (danza del treile)*, canción-danza mapuche, rec. Margot Loyola.
- B-6: *Matita de yerba buena*, cueca, rec. Margot Loyola.
- B-7: *Ya se va a morir el sol*, cueca chilota, rec. Margot Loyola.
- B-8: *En Quetalmahue*, cueca chilota, rec. Margot Loyola.

II.G.- Sello Polydor (POL)

Siete compositores chilenos

Margot Loyola, CHI: POL, 1972, di (LP) 2405-013.

- A-1: *Para que lloran*, vals-canción, au. Pablo Garrido.
- A-2: *Te quiero porque te quiero*, canción, au. María Luisa Sepúlveda, acom. Eliana Valle (piano).
- A-3: *En el fondo del río*, tonada, au. Pablo Garrido, acom. Adrián Miranda (piano y arpa).
- A-4: *Chupallita chilena*, tonada, au. Carlos Isamitt, acom. José Gales (piano).
- A-5: *Dolor del minero*, vals, au. Esther Martínez/ Carlos Ulloa, acom. Esther Martínez (voz).
- A-6: *Los ríos*, cueca, au. Petronila Orellana.
- B-1: *Chango*, canción nortina, au. José Gales, acom. Emilio Rojas (flauta dulce).
- B-2: *Frivolidad*, chotis, au. Esther Martínez.
- B-3: *Ñiñ ñiñ*, canción de trilla mapuche, au. Carlos Isamitt, acom. Eliana Valle (piano) y J. Ramírez (violín).
- B-4: *Corazón*, tonada, Au. María Luisa Sepúlveda, acom. Eliana Valle (piano).
- B-5: *Como que me voy curando*, tonada, au. Petronila Orellana, acom. A. Miranda (arpa) y H. Inzunza (tormento).
- B-6: *Barquito de papel*, cueca, au. Hernán Núñez.
- B-7: *Mi negra me retó a duelo*, cueca, au. Hernán Núñez, acom. Eliana Valle (piano), Hernán Núñez (panderos) y J. Ramírez (batería).
- B-8: *La farrá de los instrumentos*, cueca, au. Hernán Núñez, acom. Eliana Valle (piano) y Hernán Núñez (panderos).

Tarapaca y Maule

Margot Loyola, CHI: POL, sfe, di (LP) 49019.

- A-1b: *Cachimbo*, danza, rec. Irma Monge.
- A-1a: *Cachimbo*, danza, rec. Julio Escobar.
- A-2: *Melodías de carnaval*, melodía, rec. Margot Loyola de Marcelo Larva.
- A-4: *Cuculí*, esp. de huayno, tex. Urico Amoroso, rec. Alfredo Zegarra.
- A-5: *Rueda*, canción de carácter amoroso, rec. Margot Loyola de Ángela Ceballos.
- A-6: *No me mires*, cueca, rec. Margot Loyola de Ángela Ceballos.
- A-7: *Qué piensas*, cueca, rec. Margot Loyola de Rogelio Loaysa.
- B-1: *Puñaito de alfileres*, tonada, rec. Margot Loyola de Próspero del Villar.
- B-2: *El coposo*, tonada, rec. Urbana de Barrios.
- B-3: *Esto de casarse amigas*, parabienes a los novios, rec. Edelmira Valenzuela.
- B-4: *Despierta cielo*, esquíazo, rec. Josefina Ibarra.
- B-5: *En Talca tengo una rosa*, cueca, rec. Edelmira Valenzuela.
- B-6: *El pañuelo*, cueca, rec. Margot Loyola de Juana Concha.

Visión musical de Chile

Margot Loyola, CHI: POL, sfe, di (LP) 2405-004.

- A-1: *Hinano (nombre de árbol)*, canción de Rapa Nui, rec. Margot Loyola de Pakomio Abimereka.
- A-2: *E piti potii (Dos jóvenes)*, canción de Rapa Nui, rec. Margot Loyola.
- A-3: *Ko neru ivi taua*, canción rapa nui, rec. Margot Loyola de Ricardo Hito y Susana Atán.
- A-4: *Ayer libre y hoy cautiva*, canción trad. rec. Margot Loyola.
- A-5: *Periconas*, rec. Margot Loyola de S. Bahamondes.
- A-6: *Cacharpaya*, rec. Margot Loyola.
- A-7: *Coplas de carnaval*, coplas, rec. Honorio Carral.
- A-8: *Quién dice que no se goza*, cueca, Rec. Margot Loyola de Ángela Ceballos.
- A-9: *El canario*, porteña, rec. Margot Loyola.
- B-1: *El amor es un dúo*, vals, au. Petronila Orellana, acom. estudiantina.
- B-2: *Una noche de verano*, polka, rec. Gabriela Pizarro.
- B-3: *Agua de nieve*, tonada, rec. Margot Loyola.
- B-4: *Teneme en tu corazón*, tonada, rec. Margot Loyola de María Luisa Sepúlveda.
- B-5: *Ingrato prometeor*, tonada, rec. Margot Loyola.
- B-6: *La flor marchita*, cueca, rec. de Purísima Martínez.
- B-7: *Nayem*, canción mapuche, au. Juan Huarapil.
- B-8: *Machi ül*, canción mapuche, au. Juan Huarapil.

Bailes de tierra

Margot Loyola, CHI: POL, 1979, di (LP) 2405-048.

Colaboran: Leyla Jaluf, Olga Oyarzún y Laura Villarroel (voces), Isabel Fuentes (voz, guitarra, arpa y pandero), Osvaldo Cádiz (zapateo), Carlos Muñoz (rabel y tormento), Miguel Román (voz y bombo), Gioconda Soto (piano y acordeón).

- A-1: *Para bailar el gato*, gato trad.
- A-2: *El pequén se halla confuso*, pequén trad., rec. Margot Loyola
- A-3: *Yo la canto y la bailo*, jota trad.
- A-4: *Anoche con la lunita*, trad., rec. Margot Loyola.
- A-5: *El pino*, sajuriana trad., rec. Margot Loyola.
- A-6: *Seguidilla me pides*, seguidilla trad., rec. Margot Loyola.
- A-7: *Al saltar la piedra lisa*, refalosa trad., rec. Margot Loyola.
- A-8: *La rosa con el clavel*, cardita trad., rec. Margot Loyola.
- B-1: *El canario*, cueca, rec. Margot Loyola.
- B-2: *Tanta naranja madura*, porteña, tex. trad., mús. Margot Loyola.
- B-3: *Que sí, que no*, refalosa trad., rec. Margot Loyola.
- B-4: *Nunca me digas adiós*, jota trad., rec. Margot Loyola.
- B-5: *La periconas trae*, periconas, rec. Margot Loyola.
- B-6: *De la cordillera vengo*, pequén trad., rec. Margot Loyola.
- B-7: *Romerito verde*, mús. Margot Loyola, tex. trad.

Margot Loyola, CHI: POL, 1977, di (S) 2077-089.

A: *La flor que se fue (A motu te tiare)*, canción est. tamuré, au. Ramón Campbell.

B: *Pequeña flor (Tau tiare iti)*, canción est. sau sau trad.

2.H.- Sello **Alerce** (ALER)

La gran noche del folklore (*)

Margot Loyola (entre otros intérpretes), CHI: ALER, 1977, di (LP) ALP- 211.

A-2: *Quien canta*, [tonada], rec. Margot Loyola.

(*) grabado en vivo en el Teatro Caupolicán de Santiago.

2.I.- Sello **Le Chant du Monde**, Francia (CHM)

Canto nuevo au Chili

Margot Loyola, (entre otros intérpretes), FRA:

CHM, 1978, di (LP) LDX-74- 681.

A-2: *Quien canta*, chanson paysanne, rec. Margot Loyola.

3.- Casetes

3.A.- Sello **Alerce** (ALER)

Simplemente ... Margot Loyola [rec. de CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2187]

Margot Loyola, CHI: ALER, 1980, cas ALC-62.

A-1a: *Aurora*, rec. Margot Loyola.

A-1b: *Entrada y adoración*, rec. Margot Loyola.

A-1c: *Saludo*, rec. Margot Loyola.

A-1d: *Despedida*, rec. Margot Loyola.

A-2: *Nací con el fin de amarte*, rec. Margot Loyola.

A-3: *La porteña*, rec. Margot Loyola.

A-4: *Mi vida si me querís*, rec. Margot Loyola.

A-5: *Qué sacarán con querer*, rec. Margot Loyola.

A-6: *Estando con llave el pecho*, rec. Margot Loyola.

B-1: *Dicen que no caben*, rec. Margot Loyola.

B-2: *Ayer libre y hoy cautiva*, rec. Margot Loyola.

B-3: *Costillarcito mío*, rec. Margot Loyola.

B-4: *Nayem*, au. Juan Huarapil.

B-5: *Solo de trompes*, instrumental, rec. Margot Loyola, intérpretes mapuches.

B-6: *Machi ül*, canto religioso mapuche, rec. Margot Loyola.

B-7: *El naranjo*, rec. Margot Loyola.

B-8: *Dices que me quieres dar*, rec. Margot Loyola.

Margot Loyola, el folklore de Chile [rec. bajo otro título de CHI: ALER, 1980, cas ALC-62]

Margot Loyola, CHI: ALER, sfe, cas ALC-62.

A-1: Norte Grande: *Fiesta de la Tirana*.

A-2: *Nací con el fin de amarte*.

A-3: *La porteña*.

A-4: *Mi vida si me querís*.

A-5: *Qué sacarán con querer*.

A-6: *Estando con llave el pecho*.

B-1: *Dicen que no caben*.

B-2: *Ayer libre y hoy cautiva*.

B-3: *Costillarcito mío*.

B-4: *Canciones aborígenes*:

a: *Nayem*.

b: *Solo de trompes*.

c: *Machi ül*.

B-5: *El naranjo*.

B-6: *Dices que me quieres dar*.

Isla de Pascua, cantos y danzas [rec. de CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2096]

Margot Loyola y conjunto de Rapa Nui, CHI: ALER, 1981, cas ALC-72.

A-1: *Hinano (nombre de árbol)*, canción, rec. Margot Loyola.

A-2: *E piti potii (Dos jóvenes)*, canción, rec. Margot Loyola, acom. conj.

A-3: *Pipirima (nombre de una estrella)*, [canción], rec. Margot Loyola.

A-4: *Riu*, canto fúnebre, rec. Margot Loyola.

A-5: *Sau sau*, canción, rec. Margot Loyola.

A-6: *Te vahine anami*, canción, rec. Margot Loyola.

A-7: *Kopa (nombre propio)*, canción, rec. Margot Loyola de Ricardo Hito, acom. conj.

A-8: *Hotu Matua (nombre del primer rey rapa nui)*, canción, rec. Margot Loyola, acom. conj.

B-1: *Katere te vaka (Salida en bote)*, canción, rec. Margot Loyola.

B-2: *Aue mafatu (Ay, ay, ay corazón)*, canción, rec. Margot Loyola, acom. conj.

B-3: *Tiare anani (Flor de naranjo)*, canción, rec. Margot Loyola de Gabriel Tuki.

B-4: *Tiare iti iti (Flor pequeña)*, canción, rec. Margot Loyola.

B-5: *Erisa Peta (nombre propio)*, rec. Gabriel Tuki, acom. conj.

B-6: *Au faa riu riu ote manu (Cuando el pájaro vuela a su nido)*, canción, rec. Margot Loyola de Gabriel Tuki.

B-7: *Ko Maratiri (nombre de islote)*, canción, rec. Margot Loyola, acom. conj.

B-8: *Meriana*, canción, rec. Margot Loyola.

Danzas tradicionales de Chile [aus. FONDART 1993; primera matriz de registro digital]. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, CHI: ALER 1994, cas ALCE-806; doc. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, loc. Margot Loyola, dir. musical: Margot Loyola, int. conj. Palomar y otros intérpretes.

A-1: *Balambito*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, acom. Guillermo Ríos (arpa), Carlos Medel (percusión).

A-2: *Balambito*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, acom. Guillermo Ríos (arpa), Carlos Medel (percusión).

A-3: *Cachimbo*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, int. Estudiantina de Santiago.

A-4: *Cachimbo*, danza trad., au. Margot Loyola, int. Margot Loyola (piano), Mireya Alegría (violín).

A-5: *Cueca del pavo*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

B-1: *Sirilla*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

B-2: *Chocolate*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

B-3: *Cielito*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

B-4: *Cañaveral*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, int. Agustín Ruiz (voz y bombo), Mireya Alegría (violín).

B-5: *Paloma*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

3.B.- Sello Raíces (RAI)

¡Neruda Vive! A diez años de su muerte

Margot Loyola (entre otros intérpretes): Pablo Neruda, María Maluenda y Roberto Parada, grabado en vivo, Teatro Municipal de Viña del Mar, 1955), CHI: RAI, 1983, cas RAC 014-3.

A-2: *Sau sau*, canción rapa nui, rec. Margot Loyola.

A-5: *Canto funerario*, canción para que se vaya el espíritu, rec. Carlos Isamitt.

B-1: *Cuecas a Manuel Rodríguez (pasión y muerte)*, tex. Pablo Neruda, mús. Margot Loyola.

Encuentro metropolitano del folklore

Margot Loyola (entre otros intérpretes), CHI: RAI, 1984, cas RAC-015-4.

A-4: *Quien canta su mal espanta*, tonada, rec. Margot Loyola.

A-5: *La cachumba*, corrido, rec. Margot Loyola de María Garrido.

Igual rumbo

Margot Loyola y Leda Valladares (lado B), CHI: RAI, 1985, cas RAC-021-5. A-1: *Me quieres quebrar los ojos*, tonada canción, rec. Osvaldo Jaque.

A-2: *De tu ventana a la mía*, jota trad., rec. Margot Loyola.

- A-3: *Machi ül*, canción de machi, rec. Margot Loyola, au. Juan Huarapil.
- A-4: *Ate manava mate*, canción de amor rapa nui, rec. Margot Loyola.
- A-5: *Tamuré*, danza rapa nui, rec. Margot Loyola, acom. Héctor Rodríguez (ukelele).
- A-6: *Coplas carnavaleñas*, coplas, rec. Margot Loyola.
- A-7: *Azahar y marinero*, cueca, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola, acom. Hernán Núñez (percusión).

Margot Loyola por el mundo. Memorias de viaje (vol. 1) [rec. y adaptación de Margot Loyola].

Margot Loyola, CHI: RAI 1989, cas RAC 24-9.

- A-1: *El yuyito**, canción, au. Isidora Aguirre.
- A-2: *El ladrón y la ladrona**, polka trad.
- A-3: *Katea te mahina** (*Qué hermosa está la luna*), canción de amor de Rapa Nui.
- A-4: *La palomita*, tonada, au. Guillermo Soudy.
- A-5: *Anoche me confesé**, refalosa trad.
- B-1: *A cantar una niña**, mazurca trad.
- B-2: *Meriana**, canción himene de Rapa Nui.
- B-3: *El amor es un dió*, vals, au. Petronila Orellana.
- B-4: *La clavellina**, tonada trad., acom. Heriberto Muñoz (rabel).
- B-5: *La pomairina* cueca, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola.

3.C.- Sello Star Sound (STAR)

Bailes de tierra [ree. de CHI: POL, 1979, di (LP) 2405-048]

Margot Loyola, CHI: STAR, 1984, cas STS-172.

- A-1: *Para bailar el gato*, gato trad.
- A-2: *El pequé se halla confuso*, *pequé* trad.
- A-3: *Yo la canto y la bailo*, jota trad.
- A-4: *Anoche con la lunita*, cueca trad.
- A-5: *El pino*, sajuriana trad.
- A-6: *Seguidilla me pides*, [seguidilla trad.].
- A-7: *Al saltar la piedra lisa*, refalosa trad.
- A-8: *La rosa y el clavel*, cardita trad.
- A-9: *El canario*, cueca trad.
- B-1: *Tanta naranja madura*, porteña, tex. trad., mús. Margot Loyola.
- B-2: *Que sí, que no*, refalosa trad.
- B-3: *Nunca me digas adiós*, jota trad.
- B-4: *La pericona trae*, pericona trad.
- B-5: *De la cordillera vengo*, *pequé* trad.
- B-6: *Romerito verde*, sajuriana, tex. trad., mús. Margot Loyola.
- B-7: *La flor que se fue* (*A motu te tiare*), canción est. tamuré, au. Ramón Campbell.
- B-8: *Pequeña flor* (*Tau tiare iti*), canción est. sau sau. p.19.

El Couple

Margot Loyola, CHI: STAR, 1986, cas STS-299.

- A-1: *Q.L.B.L.P.*, couplet cómico, tex. A. Viergol, mús. Manuel Joves.
- A-2: *Q.L.B.L.P.*, tonada trad., rec. María Luisa Barrientos.
- A-3: *El paletó*, couplet, au. C. Carobi.
- A-4: *El paletó*, tonada trad., rec. Margot Loyola.
- A-5: *Olvidame*, couplet, arr. maestro Almodóvar.
- A-6: *Olvidame*, vals trad., rec. Margot Loyola.
- B-1: *El automóvil*, de la zarzuela "El último chulo", au. Torregrosa / Valverde.
- B-2: *El automóvil*, corrido, rec. Hermanas Orellana.
- B-3: *Margaritina*, couplet, au. L. Martínez Avades, arr. J. Santana.
- B-4: *La pastora*, tonada trad., rec. Margot Loyola.
- B-5: *Ojos que te vieron ir*, couplet, au. L. Martínez Avades, arr. J. Santana.
- B-6: *El cartero*, tonada trad., rec. Margot Loyola.

III.D.- Sello Okeh

Siempre Margot

Margot Loyola, CHI: OKEH, 1992, cas KEIA-2145

Arreglos y dirección musical del lado A: Luis Advis. Intérpretes: Leonardo García (flauta traversa), Darwin Rodríguez (clarinete), Neto (fagot), Augusto Hernández (violoncello), Iván Cazabón (contrabajo), Patricia Rodríguez y Luis Advis (piano), Hugo Manzi (guitarra), Hernán Muñoz (violín), Rafael Berríos (acordeón). Arreglos musicales del lado B: trabajo de taller realizado por Guillermo Ríos (arpa y guitarra), Mireya Alegría (violín y rabel), Pedro Yáñez (guitarra normal y guitarra traspuesta), Carlos Medel (percusión) y Margot Loyola (guitarra).

A-1: *Capitanía*, vals, tex. Cristina Miranda, mús. Luis Advis.

A-2: *El consultorio*, corrido, tex. Julio Rojas, mús. Luis Advis.

A-3: *María Clara*, vals, au. Marina Lara.

A-4: *El chotis de la p...*, chotis, tex. Julio Rojas, mús. Luis Advis.

A-5: *Polonesa de la enamorada*, polonesa, tex. Julio Rojas, mús. Luis Advis.

A-6: *El teléfono*, vals-ranchera, tex. Jaime Silva mús. Luis Advis.

B-1: *La feria de Chillán*, tonada, au. Elena Carrasco.

B-2: *Corazón robado*, vals, Elena Carrasco.

B-3: *Los leñeros*, cueca de velorio, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola.

B-4: *Las siete llaves*, tonada de coleo, au. Pedro Yáñez.

B-5: *Periconas por Lincomán*, periconas, au. Héctor Leiva.

B-6: *Entre tu casa y la mía*, cueca, au. Pedro Yáñez.

3.E.- Otras ediciones.

Oyendo a Chile [Casete, N° 73585-0 anexa al libro homónimo de Samuel Claro, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979].

Hermanas Loyola (entre otros intérpretes), CHI: EDIAB, 1979, cas EAB-01.

N° 24: *Cuando*, danza popular, rec. CHI: RCA, 1944, di CX-17, lado B.

N° 26: *Negro querido*, zamacueca, rec. CHI: RCA, 1944, di CX- 17, lado A-2.

Cancionero latinoamericano, vol. 2 [aus. UNESCO]

Margot Loyola (entre otros intérpretes), URU: Ediciones Tacuabé 1991, cas JJMM-2.

B-9: *Costillarcito mío*, danza chilota, [rec. Margot Loyola]

4.- Discos compactos

4.A.- Sello Epic

Siempre Margot... (rec. de CHI: OKEH, 1992, cas KEIA-2145).

Margot Loyola, CHI: EPIC, 1992, CD CN-461984.

Arreglos y dirección musical del 1 al 6: Luis Advis. Intérpretes: Leonardo García (flauta traversa), Darwin Rodríguez (clarinete) Neto (fagot), Augusto Hernández (violoncello), Iván Cazabón (contrabajo), Patricia Rodríguez y Luis Advis (piano), Hugo Manzi (guitarra), Hernán Muñoz (violín), Rafael Berríos (acordeón). Arreglos musicales del 7 al 12: trabajo de taller realizado por Guillermo Ríos (arpa y guitarra), Mireya Alegría (violín y rabel), Pedro Yáñez (guitarra normal y guitarra traspuesta), Carlos Medel (percusión) y Margot Loyola (guitarra).

1: *Capitanía*, vals, tex. Cristina Miranda, mús. Luis Advis.

2: *El consultorio*, corrido, tex. Julio Rojas, mús. Luis Advis.

3: *María Clara*, vals, au. Marina Lara.

4: *El chotis de la p...*, chotis, tex. Julio Rojas, mús. Luis Advis.

5: *Polonesa de la enamorada*, polonesa, tex. Julio Rojas, mús. Luis Advis.

6: *El teléfono*, vals-ranchera, tex. Jaime Silva mús. Luis Advis.

7: *La feria de Chillán*, tonada, au. Elena Carrasco.

8: *Corazón robado*, vals, Elena Carrasco.

9: *Los leñeros*, cueca de velorio, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola.

10: *Las siete llaves*, tonada de coleo, au. Pedro Yáñez.

11: *Periconas por Lincomán*, periconas, au. Héctor Leiva.

12: *Entre tu casa y la mía*, cueca, au. Pedro Yáñez.

4B.- Sello Alerce (ALER)

Isla de Pascua, geografía musical de Chile [rec. de CHI: ALER, 1981, cas ALC-72]

Margot Loyola más músicos de Rapa Nui, CHI: ALER sfe, CD CDA-0118 conj. de Rapa Nui integrado por Guillermo Nahoe, Gabriel Tuki, Valentín Riroroco, Ricardo Hito y José Pakomio.

1: *Hinano* (árbol de la isla).

2: *E piti potii* (Dos jóvenes).

3: *Pipirima* (nombre de una estrella).

4: *Riu* (canto funerario).

5: *Sau sau*.

6: *Te vahine Anami*.

7: *Kopa* (nombre propio).

8: *Hotu Matua* (primer rey que habitó la isla).

9: *Katere te vaka* (Salida en bote).

10: *Aue mafatu* (Ay, ay, ay corazón).

11: *Tiare ananíräd.*, rec. Margot Loyola

12: *Tiare iti iti* (Flor pequeña).

13: *Enisa Peta* (nombre propio).

14: *Au faa riu riu ote manu* (Cuando el pájaro vuela a su nido).

15: *Ko Maratiri* (nombre de islote).

16: *Meriana*.

Danzas Tradicionales de Chile [rec. de CHI: ALER 1994, cas ALCE 806; aus. FONDART 1993; primera edición 100% digital].

Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, CHI: ALER, 1995, CD CDAE-0211; doc. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, loc. Margot Loyola, dir. musical Margot Loyola, int. conj. Palomar y otros intérpretes.

1: *Balambito*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

2: *Malambito*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

3: *Cachimbo*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

4: *Cachimbo*, danza trad., au. Margot Loyola, int. Margot Loyola (piano).

5: *Cueca de pavo*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

6: *Sirilla*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

7: *Chocolate*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

8: *Cielito*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

9: *Cañaveral*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, int. Agustín Ruiz (voz y bombo), Mireya Alegría (violín).

10: *Paloma*, danza trad., rec. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

Listado selectivo de creaciones y bibliografía de Margot Loyola

Listado selectivo de creaciones

Aguacerito (tonada)**.
Albahacas y claveles (villancico)*.
Amor veleidoso (cueca)*.
*Amor de huasa****.
Azahar y marinero (cueca)*.
Baile de balambo (balambito)*.
*Cuecas de Manuel Rodríguez***.
Curinancu (canción)*.
De la uva se hace el mosto (cueca, compuesta para la película "Un país llamado Chile")*.
*De paso en la capital****.
*Despedida****.
Diablito de Talamí (refalosa)*.
Dolor minero (canción)*.
*El pequén se halla confuso****.
*El picaflor****.
El volantín (cueca)*.
En carreta por Alhué (tonada)*.
En la estancia (ranchera) Chiloé*.
Moliendo maíz (tonada)*.
Penas junto al Río Claro (tonada)*.
Peritas de agua (pregón)*.
Que viva Valparaíso (cueca)*.
Romerito verde (sajuriana)*.
*Visión sureña****.
Yo vengo del Colliguay (villancico)*.
*Zarzamora moradita****.

* Texto: Cristina Miranda.

** Texto: Pablo Neruda.

*** Texto: Margot Loyola.

Bibliografía

- 1968 "Danzas criollas tradicionales de Chile" [Margot Loyola *et al*]. *Cultura. Chile*. Moscú: Editorial Ciencias, Academia de Ciencias de la URSS, Instituto Latinoamericano, Instituto Etnográfico N.N. Miklujo-Maklaia, pp. 186-200.
- 1980 *Bailes de tierra en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- 1988 "Mis vivencias en Isla de Pascua", *Revista Musical Chilena*, XLII/170 (julio-diciembre), pp. 48-86.
- 1989 *Margot Loyola por el mundo*. Santiago: Sello Raíces.
- 1990 "Carnaval en Belén", *Revista El Arado* [Santiago: Asociación Nacional de Folklore de Chile (ANFOLCHI)].
- 1993 "Cómo aprendo e interpreto, canto y danzo. Apéndice de mi trabajo: El cachimbo", *1ª muestra de bailes folklóricos por pareja*, Bogotá, abril, pp.99-118.
- 1994 *El cachimbo, danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, p. 59.

Liviano esbozo de una artista

por
Oreste Plath

El nombre lo respeta el pueblo: **Margot Loyola**

Nació en Linares, pero ha crecido en los caminos de Chile, compilando, investigando y divulgando música, canción y danza.

En este andar adquiere una responsabilidad, un compromiso con el pueblo. Camina por Chile mirándolo todo, observándolo con una pasión interior.

Margot Loyola comprende el ser en su medio, es una de las intérpretes con santidad de texto.

Su espíritu, vocación y abundancia, del corazón le hace surgir una profesión de chilena.

Es un prócer del folclor, le corresponde un folio aparte. Ella trasciende en el mundo de los valores.

Delimitar la extensión de sus campos de acción, es recorrer el alma de Chile. Todos le conocen sus amores: Chiloé, los araucanos, la zona central, Isla de Pascua, el Norte, el altiplano ariqueño y siempre el pueblo. Es un cariño afianzado en el universo margoloyolano.

En el escenario se siente su presencia. Posee una grande e impetuosa capacidad. No le importa que el sudor empape o la brisa refresque.

Se aviva como la llama de una hoguera a la que le da un buen viento.

Es fuente de energía y voluntad. Frente a ella el elogio prende.

Su parla chilena, voz del pueblo, se entrega rica de malicias, de intuiciones, de valores cuando habla de una persona o cuenta a la nación.

Que nadie la detenga que venga, que venga.

Se sabe que terminará su peregrinaje sólo al borde de la muerte.

Margot Loyola y el folclor migratorio

por
Pablo Garrido

El hombre —cual las aves— es un *specimen* migratorio por antonomasia. A diferencia del ser alado, no siempre son razones climáticas, alimentarias o materiales las que le impulsan a abandonar su hábitat, y a desemejanza de los pájaros, sumergido ya, compulsiva o voluntariamente, en la nomadía, hallará lenitivo o solaz en la invocación de sus tradiciones, un incorpóreo bagaje del que es heredero y transmisor. Doquiera se establezca, páramo, comarca feraz, montaña erizada o selva enortijada, sean cuales fueren los sujetos y sus lenguas con quienes deba encararse, sus fatigas y soledades serán mitigadas evocando refranes, musitando trovas, entonando cantares o haciendo restallar el polvo con bailes; suma inalienable de sus trasfondos vernáculos. ¿Qué de extraño, entonces, que su patrimonio espiritual sea asimismo migratorio?

A través de milenios las huellas del hombre son raro enigma, y aun cuando las pesquisas de arqueólogos, paleontólogos y antropólogos tracen cronologías y morfologías, jamás podrá llegarse a establecer a cabalidad el entrecruce de las culturas arcaicas. Tan sólo los rastros históricos habrán de proyectar parte del esclarecimiento que el pensamiento científico apetece.

Cierto es que —tomando un ejemplo— las tradiciones del Imperio Británico migran a la América rubia en 1620 con los peregrinos del “Mayflower”, dando paso a la colonización; mas, cierto es también que si bien perviven aquellos rasgos demóticos en el Nuevo Mundo, a fines del siglo siguiente pierden notablemente su ejercicio en la propia Inglaterra, cuando la revolución industrial barre con grandes sectores de la población rural que se traslada, o migra, a los centros fabriles donde el hombre tendrá otros apremios, otras conductas y nuevas formas de expresión. Sobreviven, pues, aquellas tradiciones en Norteamérica, donde, a su vez, nuevos injertos y nuevos factores sociopolíticos y económicos darán paso a nuevas manifestaciones, donde el indio y el africano volcarán, luego, parte de sus propios patrimonios espirituales. Y bien remarca Fanon, que: “El colonizado es un perseguido que sueña permanentemente con transformarse en perseguidor”. ¿De quién? La historia tiene la palabra.

Con España, la Madre Patria, a la cual hemos visto como un corpus político monolítico, acaece un hecho inaudito, pocas veces atendido en su cabalidad. Su territorio es colonizado sucesivamente por fenicios (descendientes de semitas cananeos), griegos (focenses y etruscos), caucásicos unidos a indogermanos de la cuenca del Danubio, pelasgos, lidios del Asia Menor, cartagineses, hebreos (del grupo semita septentrional), romanos (siete siglos), alanos eslavos, suevos germanos, vándalos bálticos, visigodos y, durante ocho siglos, por islámicos (árabes, almohades y almorávides). ¿Después? Después: “El colonizado es un perseguido que sueña permanentemente con transformarse en perseguidor”. La historia vuelve a repetirse en la América morena: se incorporan otros grupos étnicos con

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, pp. 61-64.

sus culturas exógenas, y de aquel híbrido surgen esplendorosas formas lúdicas y expresiones demóticas cuyas raíces son duras de rastrear frente a un historicismo siempre parcial. En todo caso, se abre curso al folclor migratorio y a sus milagros.

Del corpus de las danzas llamadas de los “Reinos de las Indias” (América), surgen, según autoridades competentes, la sarabanda, la passacaglia y la chacona, Cervantes, refiriéndose a esta última, la tilda de “indiana amulatada”, lo que corrobora Quevedo al calificarla de “chacona mulata”, y famosa es la letrilla de Lope de Vega: “De las Indianas a Sevilla / ha venido por la posta”.

Los ritmos moro-andaluces, ramel, taquel, hezech y majurí, emigraron en todas direcciones por landas europeas. Los alemanes, dice una autoridad, adoptaron primeramente los taqueles, los que fueron desplazados más tarde por el rainel ligero (de donde el vals llegó a considerarse creación alemana), y por el rainel lento, según Nolasco.

Una arcaica “chanson” francesa, “Marlborough s’en vat’en guerre”, migra al cancionero hispánico, a todo Occidente, y a las Américas, la que todos conocemos por “Mambrú se va a la guerra”. Otra “chanson” gala, “L’Homme armé”, del siglo XV, migra a cancioneros europeos, e incluso es tratada polifónicamente por Cristóbal de Morales, Palestrina y otros grandes compositores.

Unos versos de Petrarca, escritos hace más de 600 años, migran y se trocan en “dominio público” en España y las Américas:

*Soñé que el fuego se helaba,
soñé que la nieve ardía,
y por soñar imposibles
soñé que tú me querías.*

El bardo vizcaíno Antonio de Trueba, muerto en 1889, escribió una cuarteta que, migrando, se hace cuyana en una samba muy divulgada:

*Y un corazón partido
yo no lo quiero,
que cuando doy el mío
lo doy entero.*

Hay refranes que migran, asimismo, haciendo incierta su fuente originaria: “Ojos que no ven, corazón que no siente”, que los ingleses dicen: “What the eye does not see, the heart does not grieve for”; también aquello de “Más vale solo que mal acompañado”, trocado en “Better be alone than in bad company”, y, por último: “Los negocios son los negocios”, “Business is business”, que en francés da “Les affaires sont les affaires”.

En nuestra habla cotidiana también aparecen dicciones migratorias ajenas, que tenemos por muy propias. Del aymará: aro = licencia; charqui = carne salada seca al aire, y guaina = joven. Del quechua migraron: choclo = mazorca; guagua = criatura; callampa = hongo; pampa = llanura; puna = sierra. Citemos, también, algunas voces que migraron compulsivamente con los esclavos africanos: aloja =

vino de palmera, en bantú; bambú = gentilicio, carbalí; banana = árbol de Guinea y su fruto, mandinga; cachimba = pipa, congoleño; lolo = estrella, mandinga; mucama = sirviente alquilada, yoruba; olé =saludo por aclamación, yoruba; tango = bailar, en calabar y en benuí y popó = toponímico, guineo.

Por tan tortuosos senderos camina el folclor, y por muchos otros que sus cultores sobreentienden, generalmente sin atender. Para nosotros folclor es "ciencia que estudia la supervivencia de la cultura intuitiva de núcleos sociales prealfabetos"; es algo más que mero pasatiempo o mercancía de la sociedad de consumo. Es el alma del pueblo, y como alma, capaz de migrar.

En este mundo maravilloso está inmersa y migra nuestra admirable Margot. Nacida en paraje tan rico en tradición como lo es Linares y trasladada luego al meollo substancioso de Curacaví, formada en un hogar donde el cultivo de lo vernáculo era connatural, fue adquiriendo gradualmente una sólida formación musical, sin la cual no habría podido escalar la apostura en que hoy la admiramos. En el Conservatorio Nacional de Música fue alumna de los profesores Alberto Spikin Howard, Flora Guerra y Elisa Gayán, y, cursando el séptimo año de piano hizo su primera aparición en un escenario. Poco después tomó lecciones de canto con la soprano Blanca Hauser, disciplina que ha perfeccionado posteriormente con el maestro José Quilapi. En la investigación, clasificación y formación de repertorio tradicional fue guiada por los insignes y recordados maestros y compositores Carlos Isamitt y María Luisa Sepúlveda, y en metodología etnomusicológica trabajó con María Ester Grebe y nosotros; de Malucha Solari recibió orientación coreográfica y de grafía dancística. Junto a tan nutrido núcleo de institutores, cabe mencionar a Cristina Miranda, modeladora de su sólida formación humanística y consejera ponderada. Si a los citados debe el andamiaje preciso para su variada acción, los basamentos de su estatuaría se hallan en los varios centenares de genuinos cultores del canto y danza tradicionales, no sólo de su patria sino, inclusive, de países circunvecinos y del septentrión americano, como asimismo del Viejo Mundo, particularmente España. Guiada por una creciente apetencia de hurgar en el pasado singular, acudió voluntariamente a la lejana posesión chilena polinésica, Rapa-Nui, y recibió de Felipe Riroroco Teao y otros naturales isleños el cabal carácter de sus expresiones lúdicas; asimismo, en reducciones mapuches captó de la machi Edelmira Lipollán y de los ülmen Juan Huarapil y Rosa Calsiqueo los secretos de las modulaciones vocales, idiomáticas, dancísticas y del tañido mágico del kultrún, y de otros instrumentos músicos peculiares.

Todo este cuadro, que conformaría por sí solo un recio prontuario, apenas traza un aspecto de nuestra artista, pues hay que señalarla en dos otras facetas: como intérprete y como maestra.

Ya en 1943 había subido a la escena, junto a su hermana Estela, mostrando aquella gracilidad pizpireta que recogiera de sus congéneres campesinas y de aquel monumento sin cripta que se llamó Petronila Orellana; por aquella época graba sus primeros discos el dúo de las "Hermanas Loyola". Al año siguiente (1944) nos cupo presentarla en la Sala Cervantes, en la serie de conciertos de la Sociedad de Música de Cámara, en cantos tradicionales a dúo con Estela. Su actuación pública dilatada la ha llevado, con crecientes éxitos y en distintos

períodos, a numerosos países iberoamericanos y a los Estados Unidos de Norteamérica, y, hacia 1956 y 1957 a Europa, recorriendo 33 ciudades de España, luego Francia, Polonia, Rumania, Bulgaria, la ex Checoslovaquia y la ex Unión Soviética. En París, Alfred Metraux, director del Departamento de Ciencias Sociales de la UNESCO, reeditó las exclamaciones de admiración que en las repúblicas rioplatenses suscribieran Lauro Ayestarán y Carlos Vega. Decenas de discos y centenares de apariciones públicas en su patria, conforman el pedestal de su carrera. Pero es su labor silente de modeladora de juventudes, a las que traspasa lo que el pueblo le ha enseñado, donde su figura se agiganta con una humildad que sólo hallamos en quien sabe de angustias y fatigas, de alborozos y bonhomía de un pueblo que encarna decorosamente: nuestro Chile.

Humilde aporte a una fiesta de celebración

por
Coriún Aharonián

Tanto garbo, tanta gracia, tanta sabiduría, tanto respeto por “los otros”. Tanta humildad. Tanta capacidad de ser siempre joven y tener siempre capacidad de descubrir, de valorar, de querer. Tanta constancia para mantenerse en puente entre sectores tan diversos del cuerpo social, tanta inteligencia para saber ser útil a un territorio convertido en país-nación por manes de la estrategia imperial sin perder de vista la conciencia de patria grande latinoamericana. Tanto instinto para valorar lo no valorado. Tanto buen gusto para no disfrazarlo al presentarlo en sociedad, en la sociedad “cultura”.

Los duendes quisieron que en abril de 1988 me tocara en suerte llamar la atención de los jóvenes músicos de la cálida Facultad de Música de la Universidad Católica de Valparaíso -uno de los pequeños focos de resistencia cultural frente a la barbarie institucionalizada- acerca de la valiosísima persona que tenían allí, al lado, y que era la inagotable fuente de referencia a que podían recurrir para verse en el espejo de la identidad. Fue muy emocionante descubrir, después, que la señora que había entrado a la sala entretanto, depositando en una esquina la gran caja que venía cargando - que era de guitarra pero que bien podía haber sido de violoncello- y se había sentado, calladita, a mi izquierda, era la propia admirada y admirable Margot Loyola. El ominoso régimen dictatorial impedía a los jóvenes descubrir tales maravillas de la vida diaria, sospechosos de poder ser símbolos de la libertad. Impedía aprender que las maravillas están a nuestro alcance y pueden tocarse con nuestras propias manos. Aunque autoridades y docentes de Valparaíso se jugaran por defenderla de la soledad teniéndola cariñosamente entre ellos.

Mis recuerdos de Margot Loyola son distantes entre sí, y todos significaron una experiencia fuerte en mi vida. Cuando la vi cantar y bailar en 1972 en Lima, en el Instituto Nacional de Cultura, por ejemplo. Cuando Marta Orrego y Angel Parra me contaron, un año antes, de su importancia en la vida de la impar Violeta Parra, como punto de referencia, como asumido desafío de seriedad y de compromiso político-social, y como colega admirada. Cuando, mucho antes, supe por ella de Chile y de sus tradiciones populares, y la cultura de Pascua y su dulzura, en un recital organizado en 1966 por Juventudes Musicales en mi ciudad de Montevideo, en la legendaria sala del SODRE. Cuando, luego de nuestro imprevisto encuentro en Valparaíso en abril de 1988, nos reunimos en Santiago en casa del bueno de Hanns Stein, y fui honrado con su aprecio, con su confianza, con sus dolorosos secretos.

No puedo saber, desde este lejano Uruguay, quién o quiénes fueron sus “descubridores”, quiénes la apoyaron para que pudiese llevar a cabo su valiosísima e infatigable labor. Entiendo que es hora de empezar a expresar nuestros reconocimientos a quienes cometen tales actos visionarios. Guardo siempre con cariño aquella primera información académica que me llegó, todavía adolescente, en la

Revista Musical Chilena, gracias a la pluma de Magdalena Vicuña¹, quien también supo, simultáneamente, valorar desde esas páginas a Violeta, la hermana de lucha de Margot². No es casual que quien dirigía la revista en ese entonces fuese Alfonso Letelier, el secreto sostén —lo sabemos desde muy poco antes de su reciente muerte— de mucho de lo que se hizo en Chile por investigar la cultura popular tradicional (él era uno de los misteriosos mecenas que daba su apoyo a Violeta Parra, por ejemplo). Y de tantas otras cosas (por él pude acceder, también por ejemplo, a varias de las escondidas obras de Acario Cotapos). ¡Qué curioso! Dos apellidos patricios, Vicuña y Letelier, de esos que podrían condenar a la ceguera desde el mismo nacimiento de la persona. (¿Puedo ahora, don Alfonso, reiterarle mi agradecimiento por habernos regalado su visión de largo alcance, su bonhomía y su generosidad?).

Ahora es la misma incansable Revista Musical Chilena la que me concede el honor de intervenir en este homenaje. Muchas gracias. Estoy muy emocionado.

Margot Loyola es uno de esos pocos y heroicos seres fermentales sin los cuales nuestros pueblos habrían tenido mucha dificultad para reconocerse en el espejo de la identidad, y sin los cuales los intelectuales y artistas de América Latina no hubiéramos tenido el tábano permanente velando para que no cedamos tan fácilmente a los encantos del aniquilamiento colonial. O a las sirenas del escapismo posmodernista. Ojalá sepamos ser dignos de su vida de gozosa entrega al bien común.

¹"Margot Loyola, intérprete de la danza y la canción en Chile" (entrevista), *RMCh*, XII/59 (mayo-junio, 1958), pp. 24-28.

²"Violeta Parra, hermana mayor de los cantantes populares" (entrevista), *RMCh*, XII/60 (julio-agosto, 1958), pp. 71-77.

Juicios sobre Margot Loyola

“Margot Loyola: La voz del pueblo”.

Pablo Neruda.

Chile

“La tarea de esta artista no tiene paralelo entre nosotros. Ahora estudia y realiza la canción pascuense, ya ha cantado la música de Arauco, también la de los *veliches*, su espíritu no se detiene jamás. Es la voz de la raza, es la pasión, es el amor lo que la conduce a buscar la belleza, la posteridad de la nación chilena.

No dudo que en otros países existan buscadores como ella, y mejor material que el nuestro: pero nosotros recibimos con rendido regocijo del arte nuestro, lo que ella nos entrega con una sonrisa ornada de esquiras de llanto. Ella es la grande y sacrificada triunfadora que, a mi juicio, merece ser *Margot Loyola, el Alma de Chile*”.

“Su inmensa inquietud ha llevado a *Margot Loyola* a componer con el ritmo más estilizado canciones para enriquecer su repertorio [...]. El milagro de *Margot* ha sido el de encontrar quienes le escriban letras llenas de gracia y contenido chileno, letras que no fueron chabacanas como la mayoría de las que se cantan, letras que dijeran del alma de Chile y que fueran poemas también sin música. [Ellos] han sido dos poetas porteños: Cristina Miranda [...] y Leucotón Debía [...]. Sobre esas hermosas letras ha bordado el corazón chileno de *Margot* unas músicas de inmensa dignidad, música penetrante que contiene dentro de la preceptiva establecida para la composición de cantos chilenos de la más alta estilización”.

Antonio Acevedo Hernández, escritor.

“Alguien dijo una vez que los tres más importantes intérpretes musicales chilenos eran Claudio Arrau, Ramón Vinay y Margot Loyola —un aserto legítimo y defendible por más de una razón. Alguien —otro— dijo también una vez que Margot Loyola en vez de folclorista pudo haber hecho una brillante carrera de cantante operática, dadas sus óptimas cualidades de intérprete musical, su capacidad histriónica y, especialmente, su formidable técnica vocal. (Imaginamos la inolvidable Carmen que ella hubiera sido, o la gran Amneris)”.

“En *Margot Loyola*, la intérprete ha ayudado grandemente a la antropóloga y, a la inversa, la antropóloga a la intérprete. Se trata de un juego de vasos comunicantes que le ha permitido potencializar ambos extremos. Su sensibilidad primaria, que le ha llevado a identificarse natural y completamente con las creaciones de nuestro pueblo, campesino, ciudadano o indígena, se ha visto apoyada por su conocimiento científico, crítico, histórico... Se ha producido así en ella una unidad entre lo instintivo y lo intelectual que la coloca en un lugar singularísimo y superior entre nuestros intérpretes y nuestros investigadores folclóricos”.

César Cecchi, crítico de arte.

“*Margot Loyola* es la folclorista chilena que ha acumulado la mayor experiencia en un campo en que son frecuentes las mixtificaciones y la comercialización. Ha consagrado toda su vida al cultivo, depuración y perfeccionamiento de un arte muy particular. Tiene en este campo una personalidad inconfundible y es una artista muy completa, con un corazón y una inteligencia que vibra al unísono de las más diversas facetas del folclor nacional”.

Nino Colli, crítico de música.

“¿Quién sabría describir la irradiación de *Margot Loyola*; enumerar los miles de recursos serios o pícaros de su temperamento vigoroso y sensual? Domina la escena con el efluvio mágico de un poder

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, pp. 67-70.

de transformación que le permite personificar los seres más diversos; así pudimos gozar el arte de una personalidad avasalladora, que representa lo más granado de la tradición folclórica de nuestro país”.

Federico Heinlein, compositor y crítico de música.

“*Margot Loyola* ha recreado casi todo el mundo musical de nuestra latitud. Ha transmitido sus increíbles contenidos de verdad y belleza y el reflejo del paisaje y la vida de sus creadores. La hemos escuchado a lo largo de nuestra vida. Nos alegraba verla aparecer en los mitines populares donde era amada por las multitudes que la aplaudían con mayor fervor que a los líricos oradores de entonces. La vimos en peñas, en recitales de sus alumnos, en universidades, locales sindicales, estadios, ramadas.

“Era y es una bella mujer chilena. A veces tuvo todo en contra. Los artistas de su género no tienen audiencia en la TV ni contratos suculentos en ninguna parte. Ejercen una especie de vocación irrenunciable. Les espera siempre la lucha por subsistir. Y llevan a cabo una misión de revelación con alegría.

“No emigró en los años duros. Mantuvo en alto la guitarra. Y con ella ha cumplido medio siglo en los escenarios. No para de cantar y vencer al tiempo. Es, además, una maestra con innumerables discípulos. Con ellos quiere prolongar las canciones y las danzas de un país que ha cantado y que cantará siempre”.

Martín Ruiz, escritor y crítico.

Argentina

“*Margot Loyola*, la más fiel difusora del cancionero folclórico de Chile, une al casticismo de sus interpretaciones, la frescura de su voz, profundo y auténtico conocimiento de los ritmos de su pueblo; inteligencia y personalidad poco comunes”.

Roberto Barceló, director de la Escuela de Danzas Folclóricas de Buenos Aires.

“*Margot Loyola* es la imagen viva, auténtica e imponderable -en sangre y espíritu- del pueblo esencial. Intérprete feliz y fidelísima del folclore de Chile, con la guitarra y el kultrún, con su canto y su danza, es de veras dichoso verla y oírla. Dejémosla intacta”.

Rafael Jijena Sánchez, director del Museo de Motivos Populares Argentinos “José Hernández”.

“Siglos de sentir chileno se concentran en su voz y en su intenso danzar; extraño entusiasmo la enciende, y su dramática animación engendra encantamiento. Honda sinceridad, arrolladora pasión y gracia naturales explican en parte el milagro de su penetrante embrujo”.

Carlos Vega, musicólogo.

Uruguay

“Las versiones de *Margot Loyola* son para mí un modelo en ese difícil primer paso de la utilización del folclor con fines estéticos. La cantante no deforma aquí su personalidad, pero ceñida al documento folclórico sin remedarlo ni parodiarlo, lo proyecta hacia el terreno artístico, con límpido estilo y con ejemplar respeto por la santidad del texto”.

Lautaro Ayestarán, musicólogo.

Perú

“*Margot Loyola* como buena folclorista, está aprendiendo el huayno con los serranos, escuchándolos, tratándolos, acercándose amorosamente a ellos y bailando casi diariamente durante sus fiestas o en los ensayos de los ‘conjuntos’ regionales. La música criolla la está aprendiendo con el mismo método; el de captar el espíritu para captar la forma.

Todo este trabajo de la notable artista alcanzará sus fines; porque ella, además de haber limitado

muy honestamente sus aspiraciones a lo popular y al huayno, posee un método, y la capacidad de penetración suficiente para sentir y contagiarse de las fuentes primarias de las danzas y canto tradicionales; su inspiración artística, su numen artístico, la llevará siempre por todos los laberintos hasta encontrar la esencia de las cosas.

Ahora comprendemos por qué interpreta con tanta propiedad el folclor chileno, que no es tan vasto ni profundo como el nuestro; pues, aparte de su hermosa voz, de su sinceridad, de su belleza personal, *Margot Loyola* tiene una seria formación vocal académica y un conocimiento suficiente del folclor como disciplina científica. Este hecho explica además, que tanto los artistas como los hombres de ciencia chilenos la estiman con igual entusiasmo".

José María Arguedas, escritor.

España

"En la última temporada [1957] se ha comentado mucho la presencia de *Margot Loyola* en Madrid. Esta artista supo lucir un admirable estilo en la reproducción de las más bellas páginas populares de su país, cantadas con muy grata voz, pero —antes si cabe— con un sentido muy hondo, una expresión rica en matices y contrastes. De esta manera, bien acompañándose con la guitarra, bien con la ayuda del kultrún, el típico tambor chileno, supo trasladar todo el encanto de unas músicas que lo poseen grande. Buen ejemplo, el impresionante 'Canto funerario' araucano del que hace una creación".

Fernández Cid, A.B.C., Madrid.

"El arte de *Margot Loyola* es extraordinariamente valioso, es como un cancionero vivo haciéndose en cada actuación. El mérito mayor de *Margot Loyola* es que ha aprendido su repertorio en las fuentes, ha escuchado a los nativos y ha asimilado sus giros, cadencias y dicción, de manera que sus versiones poseen valor verdaderamente documental".

Enrique Franco, *Arriba*, Madrid.

Francia

"Cuando [*Margot*] *Loyola* interpreta sus canciones folclóricas chilenas con naturalidad y persuasión irresistibles, nos lleva insensiblemente hacia comarcas desconocidas que uno cree descubrir, por decirlo así, visualmente con sus paisajes y personajes".

Mme. Gaston de Tinan, sobrina de Claude Debussy, París.

"*Margot Loyola*, una bella joven morena, vestida con trajes típicos de las diversas regiones de su país, evoca el folclor chileno. Acompañándose de una especie de tambor liviano o sacando de su guitarra ritmos endiablados, ha sabido evocar con arte natural, una voz de timbre cálido y una ciencia auténtica, todos los aspectos de una música que conocemos aquí más bien bajo su aspecto comercial, porque *Margot Loyola* no es una cantante, ni una guitarrista, ni una bailarina. Ella ejerce el severo oficio de etnógrafa y musicóloga que la ha conducido a investigaciones sobre la música de América Latina".

France Soir, París.

"*Margot Loyola* con voz dúctil y aguda musicalidad y emoción, nos ha permitido descubrir y sentir toda la gracia ingenua y picaresca de una música surgida de los pueblos chilenos. Artista excelente, nos aparece en escena con su traje típico, bella y con esa sana modestia con que lo harían las gentes del pueblo, lo que realza aún más sus interpretaciones".

Le Monde Latin, París.

Polonia

"La artista representa un tipo excepcional de intérprete del folclor, pues ella misma lo recoge y une

su trabajo científico y de estudio con la divulgación. En primer plano ha sobresalido la autenticidad exótica de las canciones interpretadas por la cantante. Los medios de ejecución limitados exactamente, sujetos a la disciplina artística más rigurosa y unidos al inteligente aprovechamiento de los valores vocales, han dado un cuadro real del folclor chileno y han permitido sentir con facilidad el tema y la letra de las canciones tan diferentes de las nuestras”.

Głos Wyrzeza, *Gdańsk*, Polonia.

Rumania

“Lo que más impresiona en el arte de la cantante es la comprensión con que se acerca al canto folclórico y la admirable autenticidad con que lo presenta. Hemos encontrado en su arte a la cantante apasionada y a la investigadora”.

Ana Frost, *Contemporarul*, Bucarest.

“...Fueron muy expresivas sus interpretaciones de las canciones araucanas que las acompaña con el ‘kultrún’, instrumento de percusión. Nos emocionó la sencillez de ‘Canción para el niño’, el poderoso dramatismo de ‘Canción fúnebre’, la delicadeza de ‘Canción de amor’; asimismo, la nota espiritual y extraña de invitación a la danza. Hemos viajado con *Margot Loyola* por las regiones de su patria y nos hemos encariñado con su gente y sus canciones”.

Contemporarul, Bucarest.

Bulgaria

“Canta a la alegría y al dolor del pueblo chileno, siempre dentro de los límites de gran autenticidad”.

A Ocecka, Sofia.

Violeta Parra, compositora*

por
Olivia Concha Molinari

En este artículo se describen y analizan 17 piezas para guitarra sola de Violeta Parra, trabajo que se ha desarrollado sobre la base de grabaciones particulares a las cuales tuve acceso junto a un equipo de personas¹. La mayoría de las piezas son inéditas².

Se da testimonio de una obra importante para la cultura musical de Chile y del continente, obra que podrá ser cabalmente conocida, una vez que dichas composiciones sean editadas y publicadas en partituras o casetes³.

Las obras que aquí se analizan fueron grabadas por Violeta Parra en privado, posteriormente guardadas y custodiadas por diferentes personas, lo que hace presumir que aún podrían aparecer otras composiciones⁴. Para elaborar un catálogo de la obra integral para guitarra sola de Violeta Parra, es necesario incluir trabajos de música incidental para películas chilenas y otras composiciones a las cuales no se ha tenido acceso⁵.

*Dibujos musicales de Raúl Donoso.

¹El trabajo en equipo con Rodolfo Norambuena se realizó en casa del poeta Nicanor Parra, hermano de Violeta, quien nos confió en 1986 un valiosísimo material musical, además de datos y referencias. Se trata de 25 cintas magnéticas exclusivas grabadas por Violeta Parra a lo largo de su vida y que el mismo poeta se había encargado de recuperar —junto a otros enseres personales— en el año 1969 en Ginebra, última morada europea de Violeta. Dichas cintas contienen entre otros materiales, algunas de las piezas que acá se analizan: *Santo Padre*, *Canto a lo divino* y *Tres palabras*. Diez de las 17 piezas fueron grabadas por inquietud del músico Miguel Letelier en casa de Violeta Parra alrededor del año 1960 (*Travesuras*, cinco *Anticuecas*, *El joven Sergio*, *El pingüino* y dos temas libres). Estas fueron posteriormente ofrecidas al poeta Nicanor Parra quien, estimulado por nuestro equipo, las recuperó en el año 1987. Por iniciativa del musicólogo Rodrigo Torres se realizó un master en el Estudio de Grabaciones de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y se sacaron dos copias: una se entregó a Nicanor Parra y la otra quedó en el archivo de la Facultad de Artes. Las últimas tres piezas son cuecas y polcas para guitarra grabadas por Violeta Parra en discos comerciales que contenían, además, canciones.

²Algunas de estas composiciones fueron grabadas por el sello Emi-Odeón, pero no habían sido transcritas en papel pautado: *Travesuras*, *El joven Sergio* y dos *Anticuecas*.

³Los derechos de autor están en poder de sus hijos Angel e Isabel Parra. En esta línea se acaba de publicar, de Violeta Parra, *Composiciones para guitarra*, Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD)-Fundación Violeta Parra, 1994.

⁴Cito el caso de *El gavián*, extensa composición para guitarra y voz. Por primera vez la pude escuchar personalmente en casa del compositor don Alfonso Letelier en 1967, a pocos meses del suicidio de Violeta Parra; la compleja canción había sido grabada en reuniones familiares. Esa canción no salió a la luz hasta el año 1975 en que *Le chant du monde*, en París, reeditó un disco de Violeta (publicado anteriormente en 1956) en el que se incluyó *El gavián* gracias a un registro hecho por la autora en el año 1964 en casa de los Kalchakis, grupo andino, quienes gentilmente cedieron al sello parisino la grabación para su divulgación.

⁵En el mes de septiembre del año 1967, pocos meses después del suicidio, en la Universidad de Chile-Chillán, organicé como coordinadora del programa de Pedagogía en Música, un homenaje a Violeta Parra, al cual fue invitado su hermano Nicanor Parra, quien asistió junto a su hija Catalina

Se espera contribuir a la valorización del perfil musical de Violeta Parra, reconocida y apreciada sólo parcialmente por sus composiciones populares, por su labor como investigadora y divulgadora del folclor chileno, dado que las 17 obras que aquí se presentan estuvieron durante estos 25 años fuera de los centros de difusión.

Antecedentes de su obra

Señales de un marco musical más amplio que el popular donde situar a Violeta Parra, ya habían sido emitidas anteriormente por músicos e intelectuales. Magdalena Vicuña publicó un artículo al regreso de la autora e intérprete chilena desde Europa, señalando: "Al volver a Chile, nuestra folklorista comenzó a componer obras para guitarra, que aunque llevan la nomenclatura del folklore, las llama Anticuecas; son música culta, como la que se puede escuchar en cualquier concierto de cámara" (Vicuña 1958:74).

Este artículo publicado en 1958 evidencia la temprana valorización de las composiciones para guitarra por parte de la articulista. Entrega, además, un dato referencial importante respecto a la época en que Violeta Parra comenzó a componer las obras que nos ocupan en este trabajo, fecha que no se ha podido establecer con certeza.

En el artículo "In memoriam", a pocos meses de la muerte de Violeta Parra, el compositor Alfonso Letelier expone una síntesis crítica de las *Anticuecas* y en particular de *El gavilán*, obras que él había escuchado en sesiones familiares con el propósito de "aclarar el originalísimo resultado estético al que llega la autora [...], prescindiendo de todo rebuscamiento y dejando a su talento que escuche el imponderable que habita todo arte verdadero" (Letelier 1967:111).

Después de su muerte, ocurrida en febrero de 1967, en la Universidad Católica de Santiago se desarrolla una "Semana de Violeta Parra". El día 3 de diciembre, en ese evento, se efectuó una mesa redonda sobre obra y vida de la música chilena. Participan diferentes personalidades de la cultura nacional y el escritor peruano José María Arguedas quien, luego de manifestar su admiración, concluye la primera intervención: "Estoy de acuerdo en que la obra de Violeta Parra se convertirá muy pronto en un vínculo americano que trascenderá a los otros países porque en ella está contenida esta amalgama formidable que es Chile" (Arguedas 1968:72). Y en otro punto afirma: "Ella es lo más chileno de lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir; sin embargo es, al mismo tiempo, lo más universal que he conocido en Chile" (Arguedas 1968:72).

Enrique Bello, moderador del evento, agradece el interés de la Universidad Católica, organizadora de las jornadas, y declara: "Seguramente que dentro de algunos años, después de muchas décadas, la personalidad y la obra de esta mujer que se dieron en unidad, serán recordadas como el legado de un ser excepcio-

Parra. Luego de haber permanecido diez años en Italia (1955/65) conocí la música de Violeta y en el momento de su suicidio comprendí que había desaparecido una gran música chilena, de ahí nuestro homenaje y preocupación por su obra.

nal”(Bello 1968:69). Más adelante hace referencia a las composiciones para guitarra sola, específicamente a las *Anticuecas*, que califica como “una obra digna de figurar entre las mejores composiciones de música culta para ese instrumento en cualquier parte del mundo” (Bello 1968:69). Concluye estableciendo un paralelo entre las *Anticuecas* de Violeta Parra y las *Tonadas* para piano de Pedro Humberto Allende.

Gustavo Becerra, en 1978, en un artículo sobre música chilena e identidad, declara: “En la parte creativa existe ese monumento de persona que es Violeta Parra. Ella es un ser eminentemente creador: investiga y recrea, y, por último inventa cosas nuevas. Con ello perfila, pone al día lo que podríamos llamar un elemento popular de origen folclórico de nuestra identidad cultural en la música” (Becerra 1978:102).

El musicólogo Rodrigo Torres en su trabajo de 1980, uno de los más extensos y profundos en lo relacionado con la música popular sobre Violeta Parra y la identidad, afirma que: “es dentro de la música chilena, el caso más notable en que la voz del cantor se confunde con la voz de su comunidad”. A modo de conclusión Torres agrega: “Su labor de recopilación y divulgación folclóricas, su profundo conocimiento e identificación con la cultura y la música popular y su maciza obra musical, son factores que incidieron en el acercamiento de la tradición musical con otras expresiones del arte musical chileno y continental. Violeta Parra es sin duda un paso significativo en el decantamiento de lo chileno en nuestra música” (Torres 1980:20).

La presentación y análisis de las 15 obras para guitarra sola de Violeta Parra corroboran la valorización manifestada por las personalidades mencionadas. De acuerdo a Enrique Bello, Chile es un país necrófilo. Violeta Parra no ha sido una excepción. Por ello es que sólo después de su muerte se puede conocer, al menos teóricamente, su tan legendaria como perdida obra para guitarra.

A este propósito, en una entrevista de junio de 1988, el concertista en guitarra Eulogio Dávalos, refiriéndose a un concierto suyo titulado “De Bach a Violeta Parra”, comenta: “Violeta quería grabar un disco de *Anticuecas* conmigo, pero nunca lo pudimos hacer” (Dávalos 1988:32).

Una vez autorizada la publicación de las casetes se podrán conocer no sólo las composiciones aludidas, sino que la ejecución instrumental. En estas grabaciones se perfila con gran estatura una guitarrista de refinado gusto, de capacidades técnicas y expresivas sólo vislumbradas anteriormente en *El gavián*, todo lo cual es una revelación que Violeta Parra tenía reservada, calladamente, para mucho después de su paso entre nosotros.

Procedimiento: análisis interpretativo

Debido a la novedad del material compositivo y a la imposibilidad de contar

⁶Tita Parra declara tener conocimiento de las *Anticuecas*, que tuvo un casete en sus manos pero que desapareció. Termina diciendo: “Me fascinaría rescatar esa faceta creadora de la Violeta y darla a conocer al público” (T.Parra 1987:82).

con una edición comercial, se ha considerado, además del análisis descriptivo y orgánico, un análisis interpretativo, con el propósito de poner musicalmente la obra de Violeta Parra al alcance del mayor número posible de lectores.

Violeta Parra componía directamente con la guitarra, fijando las ideas, los motivos, las partes y las composiciones en una grabadora, puesto que no conoció la lecto-escritura musical europea. Este recurso tecnológico permitió perpetuar los materiales que de otra manera se habrían perdido. Las cintas magnéticas a que se ha tenido acceso, además de revelar las obras inéditas, contienen materiales orgánico-musicales tales como incisos, motivos, frases y hasta períodos, que vienen repetidos, además de ensayos y estudios, todo lo cual es muy valioso para el musicólogo e investigador, puesto que permiten penetrar en profundidad en la personalidad y creatividad de Violeta Parra⁷.

Sin embargo, es necesario considerar que las grabaciones, registradas en condiciones desfavorables, dificultaron una receptividad clara, no lográndose en ciertos momentos fijar fehacientemente en el pentagrama lo escuchado o lo tocado. A este factor técnico hay que adicionar lo relacionado con el pragmatismo interpretativo: cabe recordar que se está frente a una artista autodidacta sustentada en fuentes culturales profundamente enraizadas en el substrato folclórico popular de rasgos e inflexiones peculiares, casi irrepetibles mediante la codificación gráfica convencional.

De la ejecución instrumental emergen signos explícitos para la transcripción, aun donde se quiebra una forma, se producen asimetrías expresivas y vacilaciones extemporáneas. En cambio, al contradecir la tradición popular las normas académicas surgen dudas y dificultades en la tarea del transcriptor.

Se resolvió parcialmente el problema mediante la anotación de lo escuchado en base a las propias capacidades auditivas, confrontando los resultados junto a Rodolfo Norambuena; y verificando lo corregido con Martín Pino y Mauricio Valdebenito, dos guitarristas profesionales.

Observaciones generales sobre el material

Las obras de Violeta Parra para guitarra sola conforman un corpus musicalmente sólido que sobrepasa toda su producción hasta ahora conocida. Sólo en la canción publicada en forma póstuma *El gavilán*, se encuentran manifestaciones de los nuevos lenguajes y formas que se desarrollan en plenitud en estas obras⁸.

⁷Además de las obras transcritas ya señaladas efectué la transcripción de varios fragmentos de otras composiciones para guitarra sola y algunas estrofas musicalmente atractivísimas de la "Cueca larga", poema de Nicanor Parra, mientras las ensaya junto a su hija, lamentablemente inconclusas, encontradas en las cintas magnéticas que aún siguen custodiadas por Nicanor Parra.

⁸A este propósito deseo referir que luego de haber escuchado en Roma (1975), en el estudio de los Inti Illimani, la versión publicada ese año por *Le chant du monde* de *El gavilán*, la hice escuchar al musicólogo Armando Gentilucci, fallecido en Milán hace dos años. Luego de la audición, Gentilucci murmuró: "Muéstrame otras composiciones como ésta y te diré que estamos frente a un músico", lo que no fue posible en ese momento.

Resulta inapropiado encasillar el fuerte espíritu rebelde y libertario de Violeta Parra en una determinada corriente musical: la variedad de lenguajes, el rupturismo de las formas, las expresiones divergentes, las licencias que se permite, dejan una huella individual irrepetible. El estilo musical de Violeta Parra trasciende las etiquetas y clasificaciones, es único.

Algunas piezas muy breves de organización en frases emparentadas con la canción estrófica, se abren y colindan con los preludios chopinianos donde la síntesis es producto de estructuración no sólo expresiva, sino también de pensamiento. Otras como *Temas libres* N°s 1 y 2 son romanzas sin palabras de íntimo contenido musical y espiritual donde la gran compositora de canciones, sublimando lo verbal, accede a las formas discursivas y dialógicas en las que el sonido instrumental es el único y esencial material poético-musical.

Existen organizaciones rapsódicas cuyas partes o secciones de diseños motivicos reiterados, presentan varias alternativas, diferentes unas de otras sin aparente vinculación y donde el carácter dialécticamente contrastante o precisamente homogéneo representan la unidad. En otras palabras, las piezas para guitarra de breve extensión, son microformas intensas y exhaustivas.

Por otra parte se llega a la complejidad y elaboración máxima en sus cinco *Anticuecas*. Con mayor nitidez e indiscutible propiedad, Violeta Parra contrasta los dos discursos, uno generado en el folclor y el otro producto de sus capacidades transformadoras en nuevas síntesis de vuelo universal.

El despliegue divergente de lenguajes armónico y melódico constituye el más interesante aporte, sin que exista una afirmación teórica de sus fundamentos. Se está en presencia de un músico que incorpora escalas arcaicas como las modales, presentes en el repertorio campesino e indígena y que, a la vez, incursiona en la apertura y ampliación de la tonalidad.

Se mantiene el concepto sintáctico gravitacional de un acorde generador y de una tónica, mas no siempre ese acorde tendrá sentido conclusivo; por el contrario, la puntuación sintáctica de orden suspensiva es lo más frecuente: se suceden antecedentes interrogativos sin encontrar consecuentes conclusivos. En ocasiones se soslaya la función conclusiva y se quebranta la tonalidad modulando a tonalidades lejanas, e introduciendo alteraciones cromáticas en interesantes pasajes disonantes.

El uso divergente de la tonalidad con cromatismos armónicos y ornamentales, las disonancias no resueltas, conducen en las *Anticuecas* N°s 4 y 5 a episodios en los que aparecen doce tonos. Esto señala el alto grado de elaboración lingüística a que llega Violeta Parra.

La progresión melódica y armónica es una técnica recurrente usada en función formal y expresiva. Junto a recursos tales como amplificación de figuras (*Santo Padre*) y frase retrógrada (*Anticueca* N°3).

Por lo general Violeta Parra usa texturas polirrítmofónicas de hasta tres voces, como es el caso de la *Anticueca* N°3. Los cantos y contracantos se destacan y complementan sin exceso: la selección de materiales es austera y escueta. Se aprecian los esquemas y patrones rítmicos chilenos, en especial de la cueca, tratados melódicamente en múltiples acepciones variando inclusive de compás en

compás. Por otra parte se advierte la interacción de un determinado patrón rítmico, el cual puede dominar toda una sección, obstinadamente. Es así como piezas de estructura ternaria se configuran en base a tres esquemas rítmicos diferentes. El silencio, como valor, es casi inexistente en sus textos, salvo en los calderones, que no abundan. Su discurso es un *continuum*, de movimiento ansioso, casi perpetuo.

Si bien la compositora trabaja generalmente a partir de las raíces folclóricas, en estas obras se aleja de las estrictas normas tradicionalmente conservadas por los cultores. Sus personales y creativos modos de afrontar danzas o “aires” populares, sus formas de rasguear, de percutir y articular técnicamente la guitarra, refinan y liberan la música, embelleciéndola. “Violeta entregó una llave a los músicos chilenos -exclama un cantor popular- Por favor tómenla y sépanla usar”⁹.

Obras transcritas

1. *Tema libre* N°1*; 2. *Tema libre* N°2*; 3. *El pingüino**; 4. *Canto a lo divino**; 5. *Tres palabras* (El pueblo); 6. *Santo Padre* (Qué dirá el Santo Padre); 7. *Travesuras**; 8. *El joven Sergio**; 9. *Cueca valseada**; 10. *Tres cuecas punteadas**; 11. *Tres polcas antiguas**; 12. *Hace falta un guerrillero*; 13. *Anticueca* N°1*; 14. *Anticueca* N°2*; 15. *Anticueca* N°3*; 16. *Anticueca* N°4*; 17. *Anticueca* N°5*.

El asterisco (*) señala el título de la composición indicado por Violeta Parra. Los paréntesis indican el título de la canción en que se basan algunas composiciones.

Análisis orgánico e interpretativo

Tema libre N°1, al igual que *Tema libre* N°2, *El pingüino*, *Tres palabras*, y *Canto a lo divino* son composiciones muy cercanas a la forma canción, cuyo contenido obedece más bien a ímpetus de orden psicológico que matérico-musicales. De forma cerrada, estas composiciones de pronto se tornan asimétricas con el fin de responder más adecuadamente al espíritu que las anima.

En lo orgánico, la expresividad viene señalada por la sucesión de hilvanadas frases contrastantes donde predominan semifrases interrogativas que quedan por lo general, suspensivamente, sin respuestas. Formalmente, la organización consta de varias partes o secciones con frases reiterativas en forma de eco, como ocurre en *Tema libre* N°1, *Tres palabras* y *Canto a lo divino*. Por su parte *Tema libre* N°2, se extiende en frases elocuentes de amplio respiro melódico. *El pingüino* es, en cambio, una mezcla de ambas posibilidades. Por lo general estas breves piezas son de lenguaje tonal y presentan interesantes modulaciones que corroboran las asimetrías de las partes.

⁹Agradezco a Arssel Angulo y Alejandro Hermosilla sus acertadas y lúcidas apreciaciones.

1) *Tema libre* N°1 (2'30")

Forma:

A	A	B	B	C	C	D	D	A	= secciones o partes				
abcd		ef		ghi		jklm		abcd	= semifrases				
18	+	18	10	+	10	13	+	13	16	+	16	18	= 132 compases

La construcción de la pieza está articulada en cuatro partes o secciones (A B C D) con repeticiones de la primera, abreviada. Cada parte consta de un irregular número de compases -según consta en el esquema adjunto- y va repetida. La estructura de las frases está apoyada en 13 semifrases de dos compases, con 13 motivos diferentes (a-m); cada semifrase se repite a modo de eco (ver ej. 1).



Ejemplo 1
Tema libre N°1

El *Tema libre* N°1 es una composición breve de atmósfera serena, subrayada por sencillas figuras (negras y corcheas) en métrica binaria y tempo cómodo ($u = 108$). El lenguaje contiene variados pasajes modulantes a tonalidades cercanas y lejanas. De textura polifónica propone constantemente nuevas ideas. La intervállica es amplia, a partir de 4ª justa se extiende hasta una 13ª menor. La variedad de frase cohesionada por una tonalidad central y las modulaciones transitorias dan prestancia al lenguaje y atractivo a la pieza.

Se aprecian asimetrías -amplificación de compases entre el 17/18 y 27/28, cambio de acento fraseico de crúsico en anacrúsico. Los compases alternados en la parte C cumplen funciones expresivas y subrayan la puntuación sintáctica proporcionando una característica particular a la proposición formal.

2) *Tema libre* N°2 (2'50")I allegro moderato ($u = 112$).

A		B	A	B'	C	D	= período
ab	ab	cd	ab	ec'	ff	gh	= frase
4	+	4	4	4	4	4	= semifrases
							= 28 compases

coda

a	a'	a''	b	c	d	e	= semifrases
2	2	2	2	2	2	2	= 14 compases

Es una microforma expresiva cuyo carácter melancólico e íntimo se transpara en la textura sencilla a dos voces y en el tempo moderato. La organización formal es proporcionada con un período de seis frases en 28 compases y luego una coda de 14 compases. El primer período está compuesto por una variada textura melódica, *cantabile*, mientras que la coda está fundamentada en un pedal de tipo plagal (I-IV-I). La pieza completa es *Da capo* y se repite entera. El equilibrio de la pieza está dado por la homogeneidad del primer período y el contraste con la coda: el primer período está en Mi menor, métrica de 4 por 4, mientras que la coda está en modo mayor, métrica de 6 por 8.

En el antecedente de la primera frase predomina la voz superior con una melodía muy bien concebida, en tanto la voz inferior va a distancia de sextas mayores paralelas, mientras que en el consecuente (compases 3 y 4) la voz inferior se independiza y complementa el discurso con un diseño propio (ver ej. 2).



Ejemplo 2
Tema libre N°2

En la coda el pedal de tónica sostiene un primer motivo tratado en forma de progresión ascendente (a, a', a''), luego aparece un segundo motivo que, con un breve pasaje a la subdominante, conducirá cadencialmente desde el compás 38 hasta la conclusión en tónica (ver ej. 3).



Ejemplo 3
Tema libre N°2

En el primer período las frases aparecen diseñadas, más bien, bajo el estímulo visual que sonoro. El perfecto y equilibrado movimiento de las alturas del antecedente ofrece un análogo e interesante relieve de líneas geométricas del consecuente, el que se mueve especialmente en forma paralela o convergente y/o divergente con un resultado estético-acústico armonioso de forma y contenido. Diseño melódico iconográfico:

1ª semifrase (2 c.)

2ª semifrase (2 c.)

3ª semifrase (2 c.)

4ª semifrase (2 c.)

5ª semifrase (2 c.)

6ª semifrase (2 c.)

7ª semifrase (2 c.)

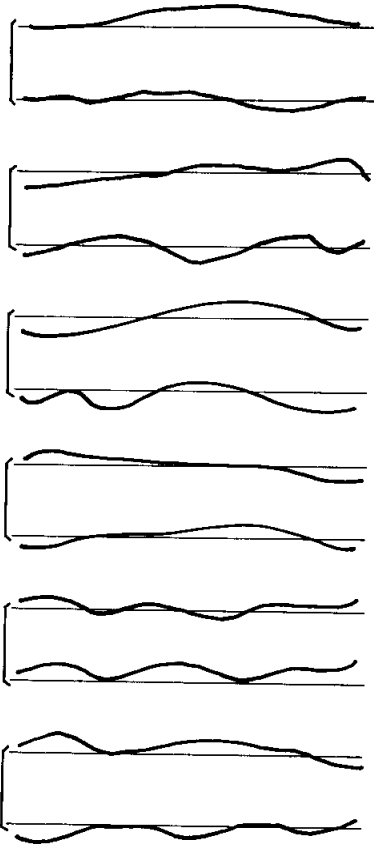
8ª semifrase (2 c.)

9ª semifrase (2 c.)

10ª semifrase (2 c.)

11ª semifrase (2 c.)

12ª semifrase (2 c.)



El pingüino (3'24")

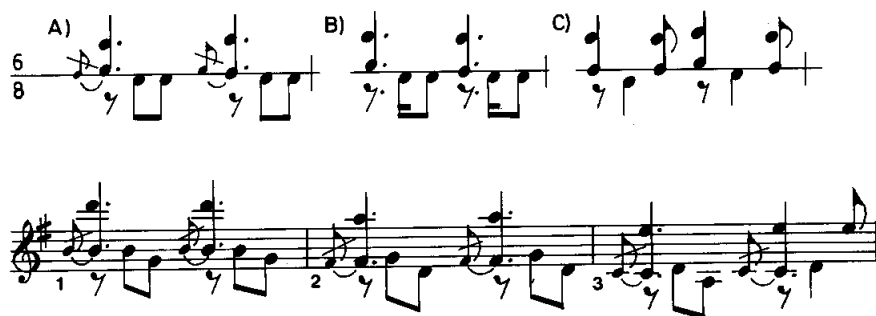
Forma:

I adagio (u =56)							II andantino (u =72)										= períodos	
A	B	A	C	D	A	C'	E	E'	F	G	puente		H	I	J	= frases		
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4 = 32 compases		
= 28																		
III vivace (u =132)							IV andantino (u =72)										= períodos	
K	L	K	L'	M	M	puente	A	B	A	C'							= frases	
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4							= 16 compases
= 28																		

La forma consta de cuatro períodos no simétricos pero afines, lo que produce un especial atractivo. La ordenación de las frases es perfectamente simétrica. El principio tonal es afirmativo. En el parámetro agógico se encuentran cambios que dan variedad de carácter y expresión a los cuatro períodos.

El carácter de la pieza es parsimonioso, flemático, si bien recurre a mayor cantidad de elementos melódicos (A-M) reforzados por refinados juegos rítmicos

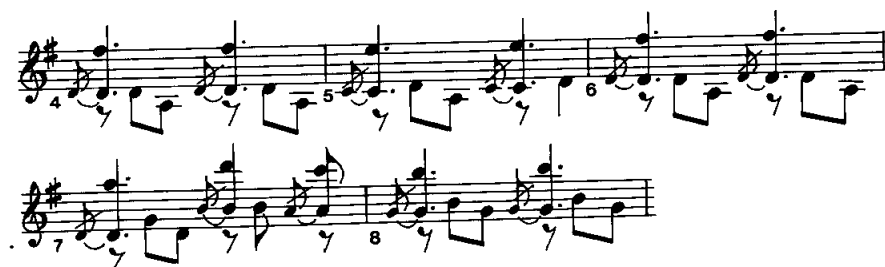
y cambios agógicos. Rítmicamente la obra se sostiene en tres sencillos patrones, los cuales contribuyen a corroborar con economía de recursos lo parsimonioso de la composición. Las figuras con puntillo describen onomatopéyicamente un cierto “caminar cojeado”, tal vez en alusión al título (ver ej. 4).



Ejemplo 4
El pingüino

El Pingüino es un texto de gran elocuencia donde la forma y el contenido se conjugan armoniosamente. Asumen diferentes caracteres, trascendiendo el primer episodio que podría simbolizar, metafóricamente, un monólogo de honda resonancia introspectiva. La forma, la nítida articulación del sonido, la esencialidad de los parámetros estructurales y los cambios agógicos están en función de una equilibrada y mesurada expresividad musical.

A los lentos 8 compases iniciales a dos voces (ver ej. 5) siguen episodios cada vez más encendidos, interrumpidos por puentes (compases 45-48 y 85-88) los que -entre paréntesis- señalan respuestas en las bordonas, llegándose a un clímax en *agitato vivace*, que viene apagado súbitamente por las serenas frases del *Da capo*, esta vez más breve.



Ejemplo 5
El pingüino

4) *Canto a lo divino* (1'44")

Forma:

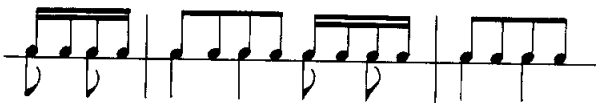
Tema	A	A	B	B'	C	D	E	F	G	G'	Tema = frases
8	4	4	4	5	4	4	4	4	4	4	4 = 53 compases

Pieza de forma asimétrica, está estructurada sobre una introducción lenta de ocho compases alternados —tres y cuatro cuartos— que presenta a modo de acertijo. Los materiales temáticos consistentes en una amplia interválica armónica cuya voz superior conforma intervalos claves (cuarta justa, quinta justa, segunda mayor y unísono repetido tres veces) mientras que la voz inferior sigue la superior, pero levemente figurada. Los intervalos de la voz superior (cuarta justa, el unísono iterado tres veces) serán nuevamente repropuestos a lo largo de casi toda la pieza, pero en el bordón. Mientras que los siguientes cuatro compases (del 5º al 8º) destacarán el intervalo de sexta mayor repetido y luego repropuesto en el desarrollo (ver ej. 6). Lo interrogativo de la proposición temática, estructurada armónicamente con resolución plagal, contribuye a acentuar el carácter prosístico de la pieza.



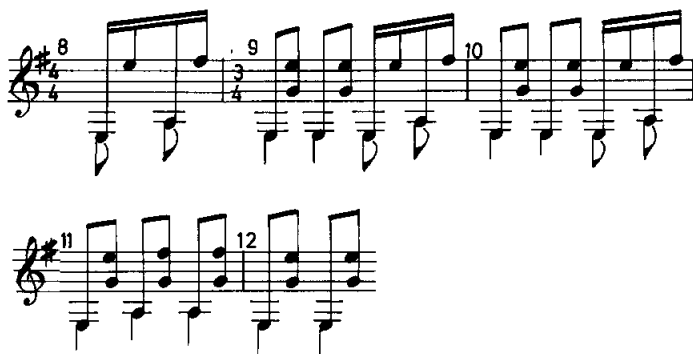
Ejemplo 6
Canto a lo divino

El desarrollo de la temática introductiva viene hilvanado en 10 frases que se estructuran sobre un esquema rítmico percutido en forma obstinada (ver ej.7).



Ejemplo 7
Canto a lo divino

Este diseño rítmico realizado en forma de bajo “albertino” con ritmo inicial anacrúsico, se va desarrollando mediante progresiones ascendentes entre los compases 8-12 (ver ej. 8a), hasta llegar a un punto culminante entre los compases 29-33 (ver ej. 8b), desde donde comenzará su descanso diversificado solamente por el empleo de métricas alternadas, al igual que en la introducción temática (tres y cuatro cuartos).



Ejemplo 8a
Canto a lo divino



Ejemplo 8b
Canto a lo divino

El carácter melancólico y arcaico de la pieza está acentuado por la escala menor natural (Mi) y por los latidos de las bordonas que obsesiva y onomatopéyicamente recuerdan el paso de Cronos. El registro grave, con gestualidad implícita, anuncia proféticamente el oscuro devenir. La reexposición abreviada de los compases introductorios con carácter suspensivo, deja al receptor en actitud expectante, constituyéndose en una de las proposiciones musicales más enigmáticas y herméticas de las piezas para guitarra.

5) *Tres palabras* (1'42")

Forma:

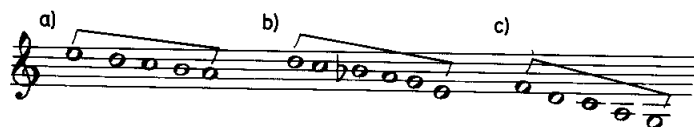
A	B	C	A = partes
a b c a	c d c	e f g	a = frases
4 4 4 4	4 4 4	4 4 4	4 = 44 compases

De estilo rapsódico y forma cuaternaria —A B C A— la pieza está sostenida por contenidos bien diferenciados. Las frases, si bien disímiles por estructuración motivica, mantienen una figuración rítmica homogénea obsesivamente repetida en forma interna. A cada una de las tres partes corresponde un esquema rítmico (ver ej. 9a, b, c). Esta coherencia permite diferenciar y a la vez caracterizar las partes, las que se contraponen además por métrica y lenguaje.



Ejemplo 9
Tres palabras

Lo más sobresaliente es el uso de tres lenguajes diferentes: en la primera parte, la compositora trabaja con un pentacordio (salvo en la tercera frase donde lo extiende de seis notas), en la segunda parte con un hexacordio menor y en la tercera, con pentafonía menor (ver ej. 10 a, b, c).



Ejemplo 10

Esta breve composición, por lo tanto, presenta tres sujetos en tres períodos bien definidos. Ataca una frase de carácter triste y suspensivo (a) a dos voces: las respuestas vendrán enseguida, dadas por dos interlocutores bien caracterizados en las partes B y C. En pocos compases se expone un completo texto musical.

Parte A

En 16 compases se exponen a dos voces frases de carácter triste e interrogativo en 6/8, cuyo sujeto se expresa en el tejido de la voz inferior, teniendo como pedal la nota superior (ver ej. 11). El carácter viene acentuado por lo suspensivo de su constitución armónica, cuyos intervalos oscilantes en forma gradual van intensifi-



Ejemplo 11
Tres palabra

cando lo discursivo a partir de una tercera menor hacia la cuarta justa, quinta justa, cuarta justa y por su traslación en progresión descendente.

La progresión viene imitada con sutiles cambios interválicos entre las dos voces. Aumenta la tensión entre los compases 9 y 12 concluyendo la sección en un intervalo de tritono. El lenguaje es tonal, en modo menor, y se trabaja en un ámbito pequeño, moviéndose la melodía a través de microintervalos.



Ejemplo 12
Tres palabras

Parte B

Prosigue un segundo episodio de 13 compases en contraste con el anterior por cambio de métrica (2/4) y de carácter (vivo). El protagonismo pasa a la voz superior que realiza dos motivos, también suspensivos, acentuados por un lenguaje modal. El carácter vivo está dado por la estructura rítmica, el tiempo y la intervállica de la melodía y de las voces que es abierta y de amplio respiro (ver ej. 12).

Parte C

Nuevamente hay inversión del canto que esta vez pasa al grave. Se retoma la métrica inicial y hay un tercer cambio, también de expresión, mediante frases segmentadas en pequeños incisos rítmicos (ver ej. 13). Es el tercer sujeto.



Ejemplo 13
Tres palabras

Reexposición de A

Concluye la breve composición con la reexposición interrogativa de la primera parte sintetizada, esta vez en lacónicos cuatro compases solamente. Todo ha sido en vano: las dudas existenciales planteadas por el primer sujeto vuelven a ser replanteadas al final, cerrándose la composición con la misma frase interrogativa del inicio. Es, tal vez, la más misteriosa de todas las breves piezas de Violeta Parra.

6) *Santo Padre* (1'38").

Forma:

I allegro								= período
A	B	A'	B	C	D	C	D	= frases
ab	cd	a'b	cd	ef	gd	ef	gd	= semifrases
8	8	8	8	8	8	8	7	= 63 compases

II moderato				= período
a'b'	a'b'	c'd'		= semifrases
6	6	5		= 17 compases

I allegro								= período
A	B	A	B	C	D	D'		= frase
ab	cd	ab	cd	ef	gh	h		= semifrases
8	8	8	8	8	8	9		= 57 compases

Esta pieza para guitarra se relaciona con la conocida canción popular de la misma Violeta Parra, *Qué dirá el Santo Padre*. Se trata de una original y atractiva versión exclusivamente instrumental que sorprende por el desarrollo que contiene en la parte central.

Violeta Parra recurre acá a una forma ternaria (I-II-I) usando en la segunda parte un antiguo recurso técnico compositivo: amplificación de figuras de los temas propuestos en el primer período con cambio de tempo -de allegro a moderato- con lo que obtiene un sorprendente clima barroco.

La tonalidad está en La menor, y la métrica es ternaria. El ataque del tema es crúsico y el consecuente, anacrúsico; esta asimetría inicial crea una disparidad en el fraseo que caracterizará peculiarmente a la primera parte.

El final del primer período coincide con el inicio del segundo, produciéndose una elipsis entre los compases 62-66 (ver ej. 14a), de ahí los siete compases. Lo mismo ocurre con la conclusión del segundo período y la reexposición del primero donde, debido a la elipsis, se produce una asimetría entre los compases 78-82 (ver ej. 14b).



Ejemplo 14a
Santo Padre



Ejemplo 14b
Santo Padre

Cierra el *Santo Padre* con la amplificación del pedal de tónica (la menor) extendido en 5 compases, del 133 al 137, recurso coincidente con redundancias e iteraciones típicas del estilo romántico (ver ej. 15).



Ejemplo 15
Santo Padre

7) *Travesuras* (0'52")

Forma:

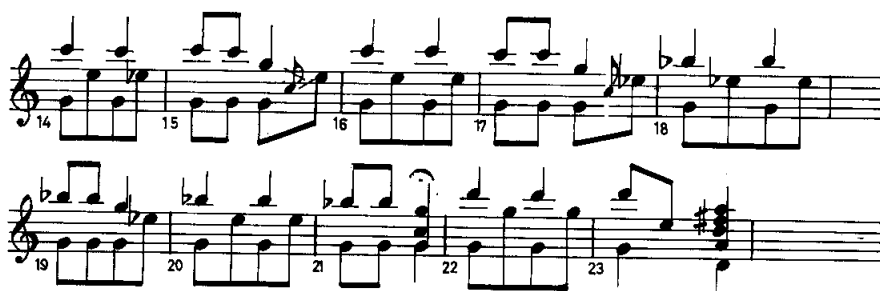
A	B	A	= partes o secciones
a b c	d e f g f c	a b c	= frases
4 4 5	4 4 4 4 4 5	4 4 5	= 51 compases.

Brevísima pieza, de carácter ágil y de interesante polifonía a dos voces. Aquí, como en *El joven Sergio*, *Polcas y cuecas punteadas*, emergen rasgos musicales provenientes de una funcionalidad precisa: de forma cerrada, es muy cercana a las danzas de matriz folclórica. El refinamiento de los parámetros, lo clásico de su forma ternaria, lo atractivo de su melodía la hacen perfectamente autónoma e instrumental, sin por ello perder su gracia y espontaneidad gestual.

El tratamiento de la forma en 51 compases es muy singular y atractivo, dada la libertad con que es afrontada. El acento de la obra está dado por la sucesión de motivos en dos compases reiterados y algunas veces amplificados para enfatizar las conclusiones sintácticas. Dichos motivos son siete, reunidos en doce frases (a-g). Se presentan cambios en la acentuación y conclusión de las frases, las cuales no se ciñen a la rigurosa puntuación simétrica clásica. Dichos cambios casi imperceptibles en la ejecución de la autora, crean no pocos problemas a quien se dispone a transcribirlos, dadas las diferentes lecturas e interpretaciones a que pueden dar lugar.

Muy interesante resulta la estructuración armónica. La pieza está afirmada en la tonalidad de Do mayor con modulaciones a Sol mayor, vuelta a Do, luego a Mi

bemol mayor, a Sol mayor y finalmente a Do. El color muy personal y característico de la breve composición es dado por la forma en que son tratadas las modulaciones (ver ej. 16).



Ejemplo 16
Travesuras

Finalmente se puede concluir que la estructura formal está basada principalmente en el uso de la variedad motivica.

8) *El joven Sergio* (1'38")

Forma

A A	B B	A'	A B'	C	A D D	puente	A A' = frases
8+8	5+5	8	8 9	6	8 5+5	8	8 8 = 99 compases

La organización de la pieza parte de una estructuración armónica sencilla que se presenta en los primeros ocho compases, a partir de décimas paralelas descendentes (ver ej. 17). Cada acento métrico corresponde a un grado de la tonalidad principal: Sol mayor.



Ejemplo 17

A partir de este plan armónico elemental y un atractivo juego polirrítmico, Violeta Parra logra abrir un fresco e interesante texto instrumental (ver ej. 18).

En apariencia *El joven Sergio* es de forma regular, pero el análisis revela asimetrías en número de frases y compases. Se puede considerar cercana al rondó desarrollado por la aparición de un estribillo que reaparece (A), al cual le siguen nuevas proposiciones (B, C, D). El estribillo estructurado en ocho compases aparece siete veces, una de ellas con variación.



Ejemplo 18
El joven Sergio

El desarrollo hará uso de modulaciones y soluciones armónicas refinadas y atractivas, las que darán un sello personal a la pieza. Siendo un *continuum* sin reposo, *El joven Sergio* es, por su carácter, muy cercana al espíritu del clásico scherzo chispeante.

En la ejecución instrumental se aprecian dos momentos precisos: partes donde la articulación del sonido está en perfecto legato (ver ej. 18), proveniente de la práctica y conocimiento de las danzas de paso arrastrado, en contraste con otras partes donde la articulación en *staccato* (compases 66-75) se relaciona con danzas de pasos con saltos (ver ej. 19).



Ejemplo 19
El joven Sergio

Cuecas y polcas

Estas composiciones grabadas en discos tempranamente, son danzas tradicionales, conocidas por el gran público admirador de Violeta Parra. De forma cerrada y estrófica, las piezas combinan con gracia la elegancia de salón y la espontaneidad popular.

En ellas, Violeta Parra demuestra su compenetración de la sabiduría popular. En su vasto peregrinar por el campo, la provincia, las ciudades de Chile, recoge, valora y asimila variadas y arcaicas músicas y los modos de hacerla, para luego transformarlos creativamente en belleza sonora.

Se trata de varios episodios contruidos sobre una base formal *a priori*,

escapando de toda normativa esquemática. Desfilan, uno tras otro, “aires” conocidos, rasgueos, percusiones rítmicas, tímbricas populares en graciosas mezclas, revelando, en síntesis, aquellos recursos que se emplean para hacer bailar grata y alegremente a la comunidad.

Las *Cuecas* y *polcas* pueden ser consideradas legítimamente como composiciones de cámara por forma y contenido, que fluyen con fresca y florida musicalidad.

Si hasta ahora estas composiciones de Violeta Parra no fueron presentadas en programas de música docta, se debe seguramente a que forman parte de un *opus* aislado, descontextualizado dentro de su producción de canciones populares, y además a que no están publicadas. A través de este trabajo y la pronta publicación, se espera que podrán ser consideradas junto al conjunto de obras analizadas en este artículo e incluidas en programas de estudio y de concierto.

9) *Cueca valseada* (1'20")

Forma:

A	B	C	C	B	C	C	B	C	C	B	C	C	A = frases
aa	bc	de	de	bc	de	de	bc	de	de	bc	de	de	aa = semifrases
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4 = 56 compases

La *Cueca valseada* es sencilla además de reiterativa. Su organización formal se estructura a partir de 5 semifrases, las cuales serán repetidas en el orden indicado anteriormente. De las semifrases, dos son suspensivas (b, d) y tres son conclusivas (a, c, e). Como la más sencilla del grupo de cuecas y polcas, tiene una particularidad, además de hacer referencia a la forma y patrones rítmico-melódicos, Violeta Parra recurre a un tipo de afinación de la guitarra que, en lenguaje corriente, los cultores tradicionales llaman “traspuesta”. En el campo chileno está vigente hasta hoy el uso de diferentes tipos de afinación, que partiendo de lo sencillo (tríada mayor) facilitan la ejecución armónica, ciertos tipos de rasgueo, punteos e inclusive incursiones en la improvisación, cuando se desea versear¹⁰. En este caso se usa la siguiente afinación:



Ejemplo 20

La *Cueca valseada* se apoya en la heterometría binario-ternaria del compás compuesto de seis por ocho, característica presente en las formas tradicionales de

¹⁰Agradezco a Raúl (Talo) Pinto su aporte.

ejecución y percusión de la danza chilena. El bajo armónico, extremadamente básico (I-V-I), se expresa con acentuación ternaria, en tanto que la melodía lo hace en forma binaria (ver ej. 21).



Ejemplo 21
Cueca valseada

El concepto “valseada”, según comentario del folclorista Raúl (Talo) Pinto, se debe probablemente a un cambio del tempo respecto a la cueca tradicional que es muy viva: al rallentarse el tempo, la acentuación ternaria del compás compuesto permite “valsearla”.

Pinto señala que sólo ha visto en conjuntos que hacen proyección folclórica este tipo de cueca, no habiéndolo encontrado en terreno.

Esta cueca, como las otras de Violeta Parra, incluye proposiciones rítmicas muy conocidas y practicadas por el pueblo para “avivar” la cueca, es decir, patrones rítmicos que son realizados con las palmas, con palmas y muslos, sobre la superficie de una mesa, con dos cucharas y, por último, sobre la guitarra gracias a un voluntario que se arrodilla junto a ella, para dar mayor energía y animación a las parejas que bailan y a la fiesta misma.

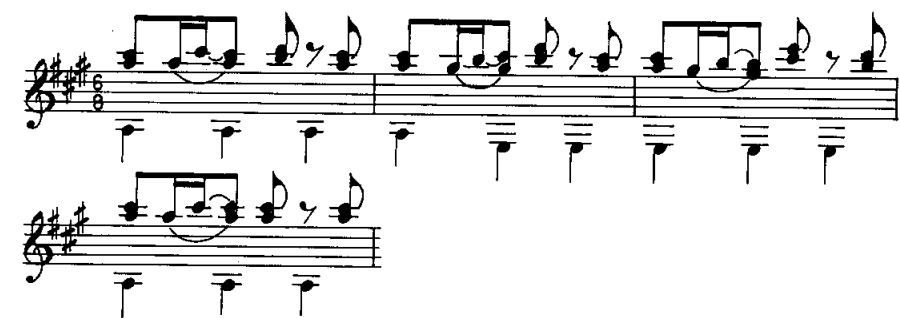
10) *Tres cuecas punteadas* (1'25")

Forma:

A	puente						B							= secciones
ab cd cd ab cd cd							ef gd hf gd hi jk jl mn jl							= semifrases
4 4 4 4 4 4	2						3 4 4 4 4 4 4 4 4 4							= 61 compases

De forma asimétrica por el contenido estructural, las *Cuecas punteadas* presentan una primera sección de 11 frases, unidas por un puente de dos compases (prolongación del pedal armónico auténtico), y una segunda sección de sólo cuatro frases que cierran la pieza.

La morfología de los materiales rítmico y melódico-armónico de la primera sección es homogénea: en compás compuesto de seis por ocho y en La mayor. En toda la parte se presenta la contraproposición heterométrica señalada en la *Cueca valseada* (ver ej. 22), mientras que en la segunda sección se presenta el uso de una polirritmia con acentuación binaria; también se advierte un cambio en el fraseo y articulación, siendo las cuatro frases reiterativas por el uso del mismo patrón rítmico (ver ej. 23).



Ejemplo 22
Tres cuecas punteadas



Ejemplo 23
Tres cuecas punteadas

En estas *Cuecas punteadas* se advierte variedad y riqueza motívica, junto a un diseño formal más atractivo que en la *Cueca valseada*, por la contraposición asimétrica de las partes y sus contenidos musicales.

11) *Tres polcas antiguas* (2'11")

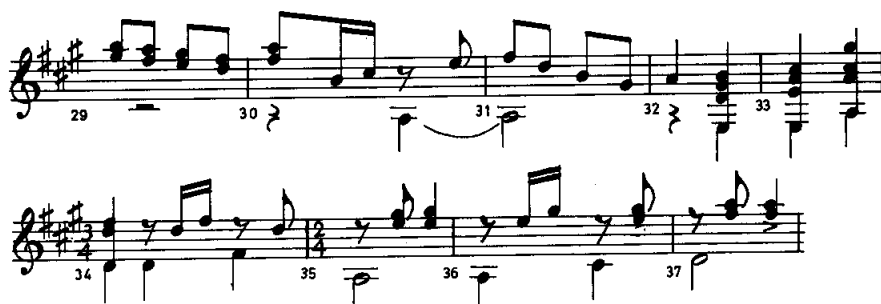
Forma

A	B	punte	A	C	D	A	= partes
ab a'c	ab a'c	de de	ab a'c	fg fg	hi hi	ab a'c	= semifrases
8 8	8 9	8 8	2	8 8	8 8	8 8 9	= 116 compases

La forma de esta pieza es cercana al rondó, gira en torno a un eje central o estribillo (A) compuesto por dos frases de ocho compases cada una que vuelven periódicamente.

La tonalidad es La mayor con una modulación a Re mayor en la sección B (compás 33) y la métrica es binaria. De organización simétrica, igual número de compases por frases, organizadas en antecedentes y consecuentes de la misma proporción, se advierte sin embargo una asimetría por el cambio de métrica (de 2/4 a 3/4) o por la prolongación de los consecuentes de las secciones: A (compases 33-34), B (50-51), A (67), C (83), D (99), A (116).

Un ejemplo de estas asimetrías se observa entre los compases 25 y 34 (ver ej. 24).



Ejemplo 24
Tres polcas antiguas

12) *Hace falta un guerrillero* (2'06")

Esta es más bien una humorada o incursión de Violeta Parra en el campo de la exploración armónica y el transporte. Se podría considerar un ejercicio de armonía aplicada, plausible de ser extendido a todas las tonalidades.

La matriz proviene de la canción de la misma Violeta *Quisiera tener un hijo*. El ejercicio, realizado en dos guitarras, propone una frase articulada en seis compases a partir de Fa mayor: luego de su repetición, modula y viene transportada a Sol mayor, a Re mayor, regresando a Fa mayor. Este giro se repite nuevamente y concluye prolongándose el inciso inicial tres veces y percutiendo la tríada de tónica cinco veces (ver ej. 25).

Las Anticuecas

Las 5 *Anticuecas* son piezas abiertas, asimétricas, de gran calidad expresiva y estructural, relacionadas con la cueca, danza nacional de matriz folclórica. El esquema *a priori* de danza es sobrepasado con maestría y espíritu libertario gracias

Ejemplo 25
Hace falta un guerrillero

a la expansión y renovación de lo formal, conservando y profundizando estéticamente los auténticos ímpetus gestuales y de carácter que originalmente la animan.

El prefijo anti, de acuerdo al comentario de la misma autora (Letelier, 1967: 110), va referido a piezas en las que “había tratado de incorporar todos los elementos musicales de la cueca y todo el ‘espíritu de adentro’, pero que no eran en absoluto cuecas”. Se trata seguramente también de una paráfrasis de los Antipoemas de su laureado hermano mayor Nicanor Parra, a quien admiraba tanto.

Musicalmente las *Anticuecas* presentan rasgos homogéneos, principalmente en lo que respecta a la métrica binario-compuesta de la danza original, “medida poético-matemática que sigue las relaciones armónicas de los movimientos planetarios” (Claro, 1989: 29) y el carácter dancístico en la iteración *ostinata* de algunos patrones rítmicos y motivos melódicos.

En lo formal se advierten dos planteamientos progresivos: en las *Anticuecas* N^{os}. 1, 2 y 4 la organización corresponde a varias secciones o partes, a veces con una reexposición final de la primera, mientras que las *Anticuecas* N^{os} 3 y 5 presentan características del rondó primitivo con licencias personales. Con esta aproximación formal, Violeta Parra estaría conservando los “fundamentos que configuran la cueca chilena o canto a la rueda, como una superviviente arábigo-andaluza en América, cuya estructura imita las leyes cosmológicas del universo” (Claro, 1989: 28).

Como se anticipó anteriormente, el contenido más trascendental de estas *Anticuecas* se refiere a la apertura de la tonalidad que logra Violeta Parra incorporando con propiedad modulaciones, cromatismos, atonalismo y finalmente el uso de doce tonos.

Metodológicamente es necesario hacer la siguiente observación sobre el orden de las *Anticuecas*. En la grabación efectuada por Violeta gracias a Miguel Letelier, sólo la N°1 y N°2 son establecidas como tal por ella misma. El número de orden de las restantes no está enunciado en la grabación. Me he permitido numerar, por razones de afinidad lingüística, como N°3 a la *Anticueca* que Violeta toca al final y como N°4 a la penúltima.

Síntesis de esquemas formales de las Anticuecas

Anticueca N°1

A	B	C	D	A
1-26	26-35	35-75	76-92	1-13

Anticueca N°2

A	B	C	D
a b c	d e f	desarrollo	coda
1-50	51-64	65-102	103-115

Anticueca N°3

A	B	C	A
1-18	19-33	34-47	1-18

Anticueca N°4

A	B	C	D	A
Tema	desarrollo	episodio atonal	coda	reexposición
1-26	27-68	69-90	91-106	1-26

Anticueca N°5

A	B	A	C	B	A	desarrollo	coda
1-26	27-50	51-56	57-77	78-81	82-85	86-147	148-187.

Análisis orgánico de las Anticuecas

13) *Anticueca N°1* (3'54")

Esquema formal: 92 compases.

A	B	C	D	A	: secciones
1 a 26	26 a 35	35 a 75	76 a 92	1 a 13	: compases

La *Anticueca* N° 1 es una pieza breve pero intensa, como todas las anticuecas. De carácter dinámico, por la casi ausencia de silencios, en determinados momentos aparece ansiosa e incesante. Aun en sus partes centrales, donde el uso del arpeggio atenúa la incisividad del rítmico ataque, se mantiene el carácter impetuoso. Los consecuentes de cada sección están subrayados por calderones, siendo los únicos instantes de puntuación sintáctica que permiten un reposo o semirreposo, dado que no siempre son conclusivos.

La *Anticueca* N°1 tiene cuatro secciones o partes (A B C D) y una reexposición (A). Las secciones iniciales A y B contienen tres motivos (ver ej. 26), los cuales vendrán desarrollados en C y D.



Ejemplo 26
Anticueca N° 1

Las partes son asimétricas dado el número irregular y variable de compases, siendo la parte C la más extensa gracias al uso de la reiteración y variación de las células motívic. La reexposición es más breve que la exposición.

Sección A: compases: 1 al 26. Acento inicial: crúsico.

El tema inicial está conformado por una polirritmia cuya textura a dos voces, claramente distinguible, viene apoyada verticalmente por dos acordes de novena, los cuales, desplazándose en un intervalo de 3ª menor descendente, crearán en su voz superior un motivo melódico que posteriormente será retomado en la sección B (ver ej. 26 a). Presentado en dos compases, el motivo es tratado en forma de secuencias descendentes, concluyendo en el compás 13 en forma ascendente y suspensiva. Los 13 compases vienen repetidos (ver ej. 27).



Ejemplo 27
Anticueca N° 1

La sección es chispeante, viva, no da tregua debido a la interacción incesante y obsesiva del tema propuesto. En el consecuente suspensivo final de la parte A (compases 10/11/12/13) se presenta un dosillo que posteriormente tendrá un rol protagónico en el desarrollo. Adviértase la interesante configuración polirrítmica de este consecuente suspensivo final (ver ej. 28).

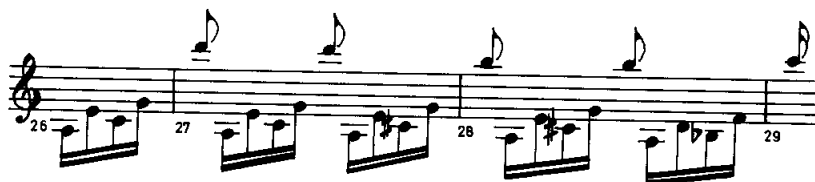


Ejemplo 28
Anticueca Nº 1

Armónicamente se trabaja con un subterfugio de carácter técnico. Se traslada una tríada con novena de una posición a otra, desplazando la mano por el mástil de la guitarra. Aparentemente sencillo, este recurso será elaborado y enriquecido con variaciones, en la sección B, mediante el quebrantamiento arpegiado en semicorcheas y un canto melódico que irá paulatinamente ampliándose en la parte C. El principio de la tonalidad central es Do con alteraciones cromáticas.

Sección B: compases: 26 al 35. Acento inicial: anacrúsico.

Ataca en forma anacrúsica el tercer motivo (ver ej. 26c), reapareciendo el primer motivo armónico-melódico (ver ej. 26a) en forma de eco al final de cada arpeggio, mas, allá fue expuesto en 13 compases, acá es tratado por contracción y reducido a lo esencial en 9 compases. Más que un desarrollo, esta sección aparece como variación de A, la que, a modo de puente, permitirá la introducción del tercer motivo en una parte de gran dulzura, enriquecida por cromatismos y opuesta en carácter y textura a la anterior (ver ej. 29).



Ejemplo 29
Anticueca Nº 1

La velocidad y la estructuración armónica en novenas descendentes se mantienen iguales que en la sección A, agregando sólo una 11ª al acorde que cierra la parte, acentuando todavía más el sentido suspensivo del consecuente.

Los arpeggios apoyan un pedal que indica el paso al modo relativo menor natural que se mantendrá y continuará en la próxima sección; surgen alteraciones cromáticas que enriquecen el color tonal.

Sección C: compases 35 al 75. Acento inicial: anacrúsico.

La sección -también anacrúsica- amplifica los elementos temáticos b y c, dosillo y arpeggio, respectivamente. Si bien la parte C está casi exclusivamente elaborada sobre la iteración obstinada de los dos diseños motivicos, el episodio mantiene la atención e interés debido a una constante tensión provocada por soluciones armónico-melódicas disonantes y por la ampliación y variación inter-

válica paulatina, llegándose a un salto de tritono en el clímax, lo cual confiere al desarrollo un atractivo muy particular.

Interesante es observar cómo en el diseño melódico se emplean todos los intervalos, lo que da el carácter progresivo a partir del unísono para pasar a las segundas mayor y menor, la tercera menor, la cuarta justa, la quinta disminuida (cuarta aumentada), la sexta mayor y la séptima menor. No aparece la octava justa. La polifonía está enriquecida por el constante cambio de las obstinadas semicorcheas, las cuales se inician en el compás 26 y se mantienen hasta el 73, vale decir, durante casi la mitad de la obra. Concluye la sección C con la iteración sintáctica suspensiva de la tríada menor con 11ª (ver ej. 30).

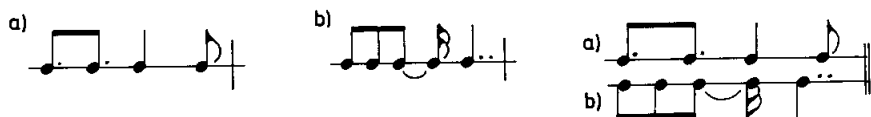


Ejemplo 30
Anticueca N° 1

Continúa el lenguaje modal menor con alteraciones cromáticas enriquecedoras y diversificadoras del discurso melódico.

Sección D: compas 76 al 92. Acento inicial: crúsico.

El ataque de esta sección vuelve al carácter rítmico inicial manteniéndose homogéneamente hasta el final: dos motivos rítmicos se entrelazan polirrítmicamente sin respiro ni reposo (ver ej. 31).



Ejemplo 31

El elemento común con la sección anterior es el dosillo; al desaparecer el arpeggio se advierte un cambio en la textura colorística. Aparece un diseño melódico suavemente ondulante —fundamentado en pocos intervalos que no exceden la quinta justa— en oposición a la firme figuración rítmica (ver ej. 32).

Concluye la *Anticueca N°1* con la reexposición de la primera sección sin repetición, más escueta.



Ejemplo 32
Anticueca N° 1

14) *Anticueca* N°2 (4'08")

A	B	C	D	
abc	def	desarrollo	coda	= períodos
1-50	51-64	65-102	103-115	= frases
				= compases

La más larga de todas las *Anticuecas* transcurre en varios climas: un primer período melódico-armónico medurado, con sonoro aire oriental, sostenido sobre un pedal de dominante, pasa a un segundo, cantabile, con un tema *sottovoce* polirrítmico que es desarrollado posteriormente, en el tercer período con energía y vigor; concluye la pieza con un cuarto período, a modo de coda, en que se entretrejerán elementos de los dos primeros períodos. La pieza va al *Da capo* y se repite entera pero asimétricamente. El segundo período (B), ejecutado con dinámica suave, desaparece del todo en la repetición:

abc def desarrollo coda; abc desarrollo coda.

Se utilizan diferentes modos y tonos, dórico, mixolidio, menor armónico y melódico confiriendo un particular colorido a la estructuración armónica de la composición. Desde el punto de vista rítmico se mantiene la tendencia a usar un patrón reiterativo en cada parte, en este caso polirrítmico, mas, aquello que aparentemente pareciera una redundancia, no lo es debido a los sutiles cambios y a la fina articulación de la interpretación, constituyéndose lo armónico y lo rítmico en grandes atractivos del pensamiento musical de Violeta Parra.

El aire oriental de la primera parte está dado por el tema en modo dórico y por las quintas y cuartas paralelas deslizadas en progresión descendente, no perfectamente simétricas (ver ej. 33).

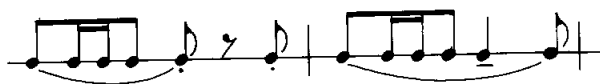
Al carácter medurado contribuyen, en parte, la configuración del canto armónico y el pedal. La melodía fluctúa levemente entre quintas justas, mientras



Ejemplo 33
Anticueca N° 2

que el pedal de dominante en el bajo produce un quedado estaticismo suspendido. Es interesante el comportamiento heterométrico de la nota pedal. La compositora cita la matriz folclórica e incorpora en la métrica binaria compuesta las dos acepciones, marcando en el soprano armónico el acento binario y en el bajo aquel ternario. El tema propuesto en los dos primeros compases se desarrolla en toda la primera parte que se repite.

Es en relación a esta primera proposición que Violeta Parra adiciona refinados recursos en la articulación del sonido, de tal forma que se advierten cambios entre un compás y otro en el tratamiento de los mismos esquemas rítmicos (ver ej. 34)



Ejemplo 34

La segunda parte se inicia en modo menor y luego usa el modo mixolidio. Contrasta por agilidad interválica y dinamismo con la estaticidad de la parte anterior. La ejecución dinámica es un susurro muy delicado y misterioso (ver ej. 35).

El desarrollo, a continuación, destacará valóricamente la dinámica como parámetro estructural. Concluye la *Anticueca N°2* con una coda donde el esquema rítmico dual binario-ternario del compás compuesto viene nuevamente presentado en forma de pedal, como en el primer período, con cambio de la función armónica (ver ej. 36).

La pieza vuelve *Da capo* y en la reiteración de ella se realizan cambios formales y de tempo.



Ejemplo 35
Anticueca Nº 2



Ejemplo 36
Anticueca Nº 2

15) Anticueca Nº3 (3'00")

Forma:

u=72	u=96	u=80	u=80	
A	B	C	A	= partes
1-18	19-33	34-47	1-18	= compases

De carácter *cantabile*, esta *Anticueca* se desenvuelve en una homogénea y delicada atmósfera, sólo diversificada en su parte central por un cierto ímpetu gestual y atisbos de ruptura del lenguaje tonal. La forma es cercana a un rondó primitivo por la reiteración del tema A y la relación tonal entre A y C. El lenguaje es Mi bemol: la parte central (B) modula a La bemol con rasgos muy coloridos debido al uso de microintervalos. En la tercera parte continúa en La bemol Mayor, retomando en la conclusión la tonalidad inicial de Mi bemol mayor. Debido a su morfología estructural, las tres partes son diferentes, si bien con elementos comunes que dan variedad y equilibrio en la diversidad.

De forma abierta, la *Anticueca* Nº3 se repite completa variando en lo agógico: de tanta importancia constructiva son los cambios y variantes de velocidades, que se consideró necesario incorporarlos al plan general de la composición como valor estructural. Estos cambios dan una peculiar característica a la *Anticueca*.

En la primera parte, el tema -verdadera filigrana acústica a tres voces- crea el clima particular de la pieza; se recurre a un diseño en los 4 compases iniciales,

cuyas voces intermedia y superior, luego de la repetición, vendrán tratados en forma retrógrada (ver ej. 37).



Ejemplo 37
Anticueca N° 3

En la repetición de la parte, la dinámica se transforma en un medio expresivo que contribuye, en *pianissimo*, al clima granítico del ataque.

La segunda parte presenta una idea opuesta en carácter y estructuración. A lo melódico-polifónico anterior, se contrasta una proposición armónica muy interesante, en tonalidad vecina, que se mueve en progresiones asimétricas con gran vehemencia rítmica, acentuada por los rubatos, concluyendo en el modo mayor. La tonalidad desestabilizada por alteraciones cromáticas y el empleo de vigorosos patrones rítmicos tradicionales dan gallardía y atractivo a la parte (ver ej. 38).



Ejemplo 38
Anticueca N° 3

La tercera parte (C) contrasta con las otras por la articulación y diseño de las estructuras: el acento está dado en un canto melódico reforzado por uno de los patrones rítmicos más populares de la cueca, ya presente en la parte anterior (ver ej. 39).

Esta estructuración rítmica va apoyada por un diseño de amplios intervalos, concluyendo en graciosos y ágiles arpeggios que diversifican la textura melódica y contrastan con la vitalidad rítmica de la parte anterior (ver ej. 40)



Ejemplo 39



Ejemplo 40
Anticueca N° 3

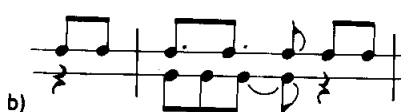
Se concluye con la repetición de toda la pieza, cambiando el Andantino inicial por un Quasi Allegretto.

16) *Anticueca* N°4 (2'04")

Forma

A	B	C	D	A	= partes
Tema	desarrollo	episodio atonal	coda	reexposición	
1-26	27-68	69-90	91-106	1-26	= compases

En esta *Anticueca* se presentan los materiales más avanzados tendientes a la ruptura del lenguaje tonal. Tal como en la *Anticueca* N°5, la presencia de cromatismos disonantes conducirá a la atonalidad, llegándose en algunos episodios del desarrollo al uso de doce tonos. Paradojalmente, ahí donde se encuentra el más interesante aporte rupturista, se va a contraponer la reiteración del elemento rítmico como obstinación. De métrica binaria compuesta, como todas las *Anticuecas*, desde el comienzo hasta el compás 68 se trabajará solamente con dos esquemas polirrítmicos afines y contrastados sólo por el acento inicial (ver ej. 41 a y b).



Ejemplo 41

El tema propuesto en Do mayor, con estructura armónica de 11^{as} paralelas en los primeros cuatro compases, se traspone mediante progresiones modulantes

ascendente-descendentes, y configura una interesante textura armónica y melódica, enriquecida, además, por variaciones de la interválica. El discurso está sustentado por la reiteración de las atractivas polirritmias (ver ej. 42).



Ejemplo 42
Anticueca N° 4

En el compás 27 se inicia el desarrollo que ocupará gran parte de la pieza. Acá se trabaja a partir de 6^{as} paralelas y con mayor elaboración polifónica, transportadas a Fa sostenido menor, se intensifican los cromatismos que conducirán al tercer período decididamente atonal. Se refuerza el pensamiento divergente con un cambio métrico y rítmico, para llegar al clímax tensional en los compases 87-90 (ver ej. 43) donde Violeta Parra incursiona en los doce tonos.



Ejemplo 43
Anticueca N° 4

Concluye este dramático período en una coda que, a través de un condensado y agitado pasaje cromático, retorna hacia la claridad tonal (Fa sostenido menor). Se vuelve al *Da capo* (Do mayor) que la intérprete acentúa con énfasis al concluir en la misma 11^a con que inició. Se cierra el círculo perfecto de esta *Anticueca N° 4*.

17) *Anticueca* N°5 (4'03")

Forma:

A	B	A	C	B	A	desarrollo	coda	= partes
1-26	27-50	51-56	57-77	78-81	82-85	86-147	148-187	= compases

Junto a la *Anticueca* N°4, la N°5 es la más compleja por su elaboración temática y lingüística. Paulatinamente la tonalidad ha perdido su gravitación en el discurso debido al énfasis en la conducción colorística, el uso de cromatismos y ásperas disonancias armónicas. Con estilo muy propio y peculiar, Violeta Parra consolida su conceptualidad musical y reafirma su pensamiento transformador en esta última *Anticueca*.

El tema inicial está estructurado sobre una tríada disminuida, cual eje generador, brillantemente deslizada en forma cromática, y sostenida por un esquema tradicional —ya citado en otras *Anticuecas*— agresivo y martilleante. La resolución suspensiva contribuye a crear un clima expectante e inseguro (ver ej. 44).



Ejemplo 44
Anticueca N° 5

El período B (compás 27) está concebido dialécticamente en contraste con la agitación de la sección anterior. Se pasa de compás binario-compuesto a ternario-simple en tempo moderato y mediante un elegante staccato e intervallos abiertos de 12ª, se procede a utilizar disonancias en un dramático pasaje progresivo cromático que resuelve en el intervalo de 12ª inicial (ver ej. 45).



Ejemplo 45
Anticueca N° 5

El vendaval cromático rupturista y contestatario del principio amaina sólo aparentemente (ver ej. 45). Reaparece el tema A y se introduce uno nuevo (C) que, si bien continúa con el caminar sereno, va poco a poco rompiendo el equilibrio. Se abandona definitivamente la jerarquización tonal y se liberan los movimientos en medio de un *accelerando* que conduce, en el compás 70, a un pasaje dinámico y preparatorio de un próximo período de desarrollo intenso (ver ej. 46).



Ejemplo 46
Anticueca Nº 5

Reaparecen A y B. Luego comienza el desarrollo de los temas ya propuestos a partir del compás 86. El movimiento melódico es articulado en saltos y desplazamientos cada vez más disonantes, desplegándose los doce tonos; se suceden episodios tensos, en medio de reparaciones fugaces del tema A. Este extenso período conduce a una coda con un elemento temático propio, además de los ya presentados. Se trata de un diseño temático anunciado en el compás 129 que, con gran vigor rítmico, conducirá hacia la reconciliación tonal, cerrando brillantemente la última de las *Anticuecas* (ver ej. 47).



Ejemplo 47
Anticueca Nº 5

El diseño de este elemento final es de gran importancia dada la elaboración que va a presentar la coda. Violeta Parra realiza un verdadero gesto lúdico —afín con las lenguas que usan asertivamente el verbo jugar en vez de tocar— y tras el aparecimiento y desaparecimiento del tema A, entre disonancias y consonancias, se aferra al gran acorde de tónica mayor y nos conduce hacia una vertiginosa

danza final que concluye en un glissando ascendente, que se podría interpretar como un guiño cómplice e interrogativo que nos deja la compositora.

Conclusión

El aporte significativo de Violeta Parra al redescubrimiento y difusión del folclore y a la renovación de lo popular en la Nueva Canción, se expandirá hacia la música chilena de arte, como ocurre en estas obras para guitarra sola.

Las piezas contribuyen a consolidar los fundamentos musicales y estéticos de sus creaciones populares, ampliando el marco de formas arquetípicas y funcionales, y alcanzando cumbres expresivas de abstracción musical.

Violeta Parra no fundamenta sus razones compositivas en intrincados planteamientos estéticos o en elucubraciones intelectuales. Su auténtica adhesión al pueblo y su propia energía creadora, la llevan a identificarse y a apropiarse de sus sencillas expresiones, transformándolas y elevándolas por sobre las contingencias que las originaron en forma versátil y con arte.

Estamos en presencia de una compositora aún no plenamente descubierta y valorizada, que se puede situar entre las figuras representativas de la música chilena y latinoamericana.

Bibliografía

(referida prioritariamente a Violeta Parra como músico)

- Bello, Enrique y José M. Arguedas y otros. "Análisis de un genio popular: Violeta Parra". Textos de mesa redonda, *Revista de Educación*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, N°13 (diciembre 1968), pp. 66-76.
- Becerra, Gustavo. "Música chilena e identidad cultural", *Araucaria de Chile*, París, N°2 (1978), pp.97-107.
- Claro, Samuel. "Herencia musical de las tres Españas de América", *RMCh*, XLIII/171 (enero-junio, 1989), pp. 7-41.
- Dávalos, Eulogio. "Un músico chileno en Europa: la nueva 'cosa nostra' ", *La Época*, Santiago de Chile, II/463, 25-06-1988, p. 32.
- Grebe, María Ester. "Aporte y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio, 1991), pp.10-17.
- Letelier, Alfonso. "In memoriam Violeta Parra", *RMCh*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp.109-111.
- Olate, Myriam. "Las casi perdidas 'anticuecas' de Violeta Parra la revelan en su calidad de músico", *La Época*, Santiago de Chile, IV/1.237, 2° cuerpo, 12-08-1990, p. 9.
- Parra, Tita. "Tradición y ruptura en la canción chilena", *Mundo*, México D.F., N°3 (1987), pp. 78-86.
- Torres, Rodrigo. "Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973", *CENECA*, Documentos de Trabajo N°9, 1980, 88 pp.
- Vicuña, Magdalena. "Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", *RMCh*, XII/60 (julio-agosto 1958), pp. 71-77.

CRÓNICA

Creación musical chilena

La *Revista Musical Chilena* ha sido informada de que, entre octubre de 1994 y marzo de 1995, se han presentado las siguientes obras de compositores nacionales:

Instituto Chileno Norteamericano

Entre el 8 y el 29 de noviembre se realizó el VIII Ciclo de Pianistas Jóvenes organizado por la institución binacional. En todos los conciertos del ciclo se incluyó una obra de autor chileno, así, el 8 de noviembre, Marcelo Cáceres presentó *Rústica* op. 35 de Juan Orrego-Salas; el día 10, Daniela Acosta interpretó *Estudio* de María Luisa Sepúlveda; el 15, Marco Rocha hizo escuchar, de Andrés Maupoint, *3 piezas sobre Tristán e Isolda*; el 17, Luisa Cánepa interpretó *Poema trágico* N°5 de Domingo Santa Cruz, y el día 29, Mario Alarcón presentó *Estudio* N°5 de Pedro Humberto Allende.

El 15 de marzo, en el concierto ofrecido por el conjunto Bartók (Carmen Luisa Letelier, mezzosoprano; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello; Cirilo Vila, piano), se ofrecieron tres de las *12 canciones de cuna* sobre textos de Gabriela Mistral de Ema Ortiz. Las tres piezas fueron interpretadas por Carmen Luisa Letelier y Cirilo Vila.

Instituto Cultural de Las Condes

En el 9º Concierto de la Temporada de Música 1994, el 11 de octubre, en la Sala El Rosario de la Corporación Cultural de Las Condes, se presentaron los guitarristas Luis Orlandini y Oscar Ohlsen. En el programa de este recital se incluyeron: *Suite popular* ("Entrada", "Chacarera", "Zamba" y "Tonadas") de Edmundo Vásquez, *Dúo* para guitarras de Pablo Délano y *Tonadas* V, VI y XVII de Pedro Humberto Allende en transcripción de Orlandini. El 25 de octubre se realizó el 11º Concierto de la referida Temporada, en la misma sala; en esa ocasión se estrenó *Paisajes-Memorias* (flauta en Sol: Alejandro Lavanderos, piano: Beatrice Bodenhöfer) de la compositora Leni Alexander. La obra fue comisionada por la Corporación Cultural de Las Condes. Finalmente, el 6 de enero, el compositor Joaquin Bello ofreció un concierto especial en homenaje al Movimiento de Paz Mundial del Calendario de 13 Lunas para la Reunificación Planetaria y la Restauración de la Biosfera. En la ocasión se estrenaron las siguientes obras del mencionado autor: *Saq'sai Huaman*, *Nocturnos*, *De los Himalayas a los Andes*, *Reminiscencias*, *Preludios*, *Latencia*, *Tres Nocturnos en sintetizador*, *Tres preludios en piano*, *Confidencias de grillos* y, para cerrar y abrir el concierto, *Improvisación en charango de temas andinos*, realizada por Fernando Carrasco, e *Improvisación en Sakuhachi* (flauta japonesa), realizada por José Arguellas, respectivamente. En sus obras Bello interpretó violín, viola, ocarina, piano y sintetizador.

Instituto de Chile

El 10 de octubre, en la sala de actos del Instituto de Chile, organizado por la Academia de Bellas Artes, se presentó un concierto del Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto, Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano). El programa contempló las siguientes obras de autores chilenos: *No hay tiempo que perder*, con textos de Vicente Huidobro, de Federico Heinein; *Maestranzas de noche*, sobre poema de Pablo Neruda, de Juan Lemann; *Epigramas*, sobre poemas de Elicura Chihuailaf, de Eduardo Cáceres, *Nocturno* de Alfonso Letelier, con textos del compositor, y *Canzona* N°4. *Por la paz*, con textos varios en idiomas diversos, de Edward Brown, todas obras para quinteto. Además, se presentó *Talagante 73* para violín, clarinete y piano, de Darwin Vargas. El 14 de diciembre, en la misma sala, en el concierto realizado con ocasión de la sesión solemne de clausura de actividades del Instituto de Chile, la pianista Elvira Savi estrenó *Modulaciones instantáneas*; además presentó *Contra-Vals* (para recordar a Liszt) y *Nativity Blues* de Juan Amenábar.

Instituto Goethe. V Encuentro de Anacrusa

La Agrupación Musical Anacrusa organizó entre el lunes 14 y el sábado 19 de noviembre de 1994 el V Encuentro de Música Contemporánea. Con esta actividad Anacrusa celebró su décimo aniversario. Se realizaron cuatro conciertos, donde se incluyeron 32 obras de compositores chilenos creadas en los últimos 8 años y de éstas, 13 tuvieron su estreno mundial. Las obras correspondieron a compositores en actividad de todas las generaciones, sin que existiera ningún tipo de restricción estilística. La convocatoria e invitación a participar aceptaba música del género docto contemporáneo, música popular, de fusión u otras músicas de origen pop, rock, jazz y/o folclor y música con elementos electrónicos (computador o proceso electroacústico). Las obras podían ser para solistas o conjunto de hasta siete instrumentistas más cinto, si se necesitara.

En este V Encuentro participaron más de 160 músicos, entre compositores, musicólogos e intérpretes, que dieron vida a este evento de la creación musical actual en Chile. La participación del público asistente fue dinámica y activa, llegando a tener diariamente no menos de 550 personas en cada concierto. Como dato anecdótico habría que mencionar que en dos oportunidades quedaron más de 50 personas sin poder ingresar a la sala de conciertos por encontrarse atiborrada de oyentes.

Todo los conciertos fueron grabados con el sistema DAT y, además, fueron registrados visualmente en VHS para una posterior edición fonográfica y en video.

El V Encuentro contó con la siempre valiosa cooperación del Goethe Institut de Santiago, que facilitó la sala de conciertos y toda su infraestructura, además de publicidad. El proyecto se realizó bajo el auspicio del Fondo para el Desarrollo de las Artes (FONDART) del Ministerio de Educación y la colaboración de la Asociación Nacional de Compositores, Chile (ANC). Además auspició el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y prestaron su cooperación la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Instituto Profesional ARCOS. La organización del evento estuvo a cargo del compositor Eduardo Cáceres, que actuó como coordinador y productor, Francesca Ancarola, que se desempeñó como asistente de producción, Juan Pablo González, que como musicólogo asesoró y redactó los textos, Rodrigo Díaz y Cirilo Vila, que cumplieron con labores de consejeros. El Encuentro contó con un programa impreso, detallado y completo, de 24 páginas, con información de los compositores, obras, instrumentos, fechas, instrumentistas, datos de estrenos y textos poéticos.

En los cuatro conciertos del V Encuentro de Música Contemporánea se interpretaron las siguientes obras: 1er concierto (14 de noviembre): *Elahí* (1994), estreno, de Juan Amenábar y textos de los Evangelios y Gabriela Mistral (Coro Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación [UMCE]; Ana María Cvitanic, piano; Ruth Godoy, directora); *Invitación al vals* (1994), estreno, de Luis Advis (Alejandro Lavaderos, Hernán Jara, Marcela Bianchi, flautas; Edward Brown, corno); *Acuarelas* (1991), de Aliocha Solovera y textos de Octavio Paz (Claudia Trujillo, soprano; Marcelo Espíndola y José Díaz, percusiones; María Paz Santibáñez, piano; Aliocha Solovera, director); *Menetekel* (1990) de Leni Alexander (Carlos Vera y José Díaz, percusiones); *Tres poemas* (1994), estreno, de Hernán Ramírez y textos de Nicolás Guillén (Coro de Madrigalistas de la UMCE; Ana María Cvitanic, piano; Ruth Godoy, director); *Vals del sueño esperpéntico* (1994), estreno, de Guillermo Rifo (Guillermo Lavados, flauta; Rodrigo Herrera, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Edward Brown, corno; Paulina González, fagot); y *3729* (1994), estreno, de Jorge Campos (Cristián Crisosto, saxo barítono; Jorge Campos, bajo eléctrico; Joe Vasconsellos, percusión). 2º concierto (16 de noviembre): *Espaciamento* (1992) de Mario Mora (Francisco Gouet, clarinete; Edgar Fischer, violoncello); *Monderix* (1994), estreno, de Boris Alvarado (Karina Glasinovic, María Paz Santibáñez, pianos); *El gaucho* (1994), estreno, de Andreas Bodenhöfer (Jaime Atenas, saxo; Andreas Bodenhöfer, teclado); *El despertar de la tierra* (1993) de Adolfo Araus (Carlos Martínez, bajo eléctrico; Carlos Araus, piano; Daniel Cheul, batería); *Quinteto* (1989) de Alejandro Guarello (Guillermo Lavados, flauta y piccolo; Rodrigo Herrera, corno inglés; Francisco Gouet, clarinete y clarinete bajo; Nelson Vinot, fagot y contrafagot; Edward Brown, corno); *Refracciones* (1986) de Santiago Vera (Luis Orlandini, guitarra); *Fantasia* para vibráfono, violín y violoncello (1990) de Miguel Aguilar (Alvaro Yáñez, vibráfono; Stephanie Sidgman, violín; Berta Nazar, violoncello); *Sonata* para piano (1991) de Andrés Maupoint (Marcos Rocha, piano); y *Derrota triunfal* (1994), estreno, de Jaime Vivanco (Arlette Jequier, voz; Jorge Campos, contrabajo; cinto

magnética). 3er. concierto (18 de noviembre), dedicado a la música electroacústica: *Golpes* (1990) de Jorge Springinsfeld (Alejandro Lavanderos: flauta en Sol amplificada); *Astillas de bambú* (1994), estreno, de Jorge Martínez (obra electrónica en computador grabada en DAT); *Festejo* (1994), estreno, de Pedro Melo (Pedro Suau, flauta; Raúl López, saxo soprano; Ignacio Urrejola, piano; Alejandra Santa Cruz, bajo eléctrico; Francisco del Canto, cajón peruano; Pedro Melo: conga, accesorios y flauta; Jorge Morales: marimba); *Cámara* (1993) de Carmen Aguilera (Ximena Figueroa, voz; Gonzalo Abarca, clarinete; Cristián Serrano, saxo alto; Paulina González, fagot; Andrés Costelo, bajo eléctrico; Marcelo Espíndola: percusión; Carmen Aguilera, piano); *Arena* (1994), estreno, de Francesca Ancarola (grabación en DAT stereo); *Variaciones sobre el himno de la Universidad de Chile* (1994), estreno, Rolando Cori (Hernán Arenas, Cristián Muñoz: trompetas; Carlos Silva, piano; Mario Baeza, percusión; cinta magnética) *Erial* (1994) de Cristián Morales (Sergio Cabrera, flauta en Sol amplificada); y *El viaje* (1994), estreno, de Juan Carlos Contreras (Agrupación Ciudadanos: Juan Carlos Contreras, sintetizadores y ruidos; Ismael Troncoso, percusión y ruidos; Diego Contreras, bajo eléctrico; Claudio Araya, vientos andinos; invitado sorpresa). 4to. concierto (19 de noviembre): *Nocturno* (1991) de Alfonso Letelier (Ensamble Bartók: Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, violoncello; Karina Glasinovic, piano); *In memoriam* (1991) de Cirilo Vila (Valene Georges, clarinete); *Cuatro cantos sobre "Alturas de Machu Picchu"* (1993) de Juan Mouras y texto de Pablo Neruda (Gabriela Lehmann, soprano; Enrique Medina, recitante; Juan Mouras, guitarra; Raúl Muñoz, violoncello); *Tubular I* (1989) de Eduardo Cáceres (Oscar Yáñez, tuba; Svetlana Kotova, piano); *Kumbya* (1993) de Ignacio Pérez (Cristián Crisosto, saxo soprano; Raúl López, saxo alto; Alvaro Yáñez, vibráfono; Jeanette Lemus, clarinete bajo; Patricio Salazar, percusión); *Nústa* (1992) y *Bayón* de Antonio Restucci (Claudio Rosales, viola; Ángel Cárdenas, cello; Antonio Restucci, guitarra electroacústica); y *En el parque* (1992) de Fernando García (Quinteto de Bronces Sudamericano: Javier Contreras, Juan Carlos Urbina, trompetas; Walter Jiménez, corno; Héctor Montalván, trombón tenor; Jorge Ramírez, trombón bajo).

Con este V Encuentro, Anacrusa inaugura una nueva etapa en la difusión de la música chilena, al incluir las voces de la vanguardia de la música popular, valorando la diversidad y el atrevimiento y permitiendo el necesario vínculo de esas expresiones con el público. Así celebró Anacrusa sus diez años de existencia.

Eduardo Cáceres
Facultad de Artes
Universidad de Chile

En el mismo mes de noviembre el Instituto Goethe recibió la visita del compositor Juan Allende-Blin, en la que acompañado por el pianista suizo Tomas Bächli dieron a conocer obras del propio Allende-Blin y también, dentro de las actividades de conmemoración de los 50 años de la resistencia alemana, de autores alemanes exiliados a consecuencia del nazismo (Eduardo Steuerman, Stefan Wolpe, Vladimir Vogel, Erich Itor Kahn y Arnold Schönberg). En el marco de la visita del compositor chileno, el 17 de noviembre se estrenó en Chile *Palimpsest* (Palimpsesto) de Allende-Blin, Hörspiel (pieza radiofónica) de 1993; el 21, en un concierto con obras del mismo compositor, se escucharon *Transformations IV* (1960) y *Zeitspanne* (Lapsos de tiempo), escrito entre 1971 y 1974, ambas obras para piano, *Les voies de la voix* (Las vías de la voz), collage sonoro con la voz de Michel Seuphor, pieza radiofónica escrita en 1977 como un homenaje del compositor al cumpleaños 75 del mencionado pintor y poeta, y *Dialog für zwei Spieler* (Diálogo para dos intérpretes) de 1983. Los intérpretes en este concierto fueron Tomas Bächli y Juan Allende-Blin.

Sala SCD

El 10 de octubre se realizó el 7º concierto del ciclo "Lunes de Música Clásica, 1994" organizado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). En la primera parte del recital se presentó el Dúo Alhambra (Alexis Gallardo, flauta; Eugenia Rodríguez, guitarra) que incluyó el estreno de *Suite latinoamericana* ("Candombe urbano", "Bolero" y "Tango") de la compositora chilena Juanita San Martín. La segunda parte del concierto estuvo a cargo de la soprano Patricia Vásquez y de la pianista

Elvira Savi, que interpretaron obras de autores americanos, entre éstos los chilenos Edgardo Cantón (*Balada*, versos de Gabriela Mistral), Enrique Soro (*Il canto della luna*), Pedro Humberto Allende (*Mientras baja la nieve*, poema de Gabriela Mistral) y Luis Advis (*El amor*, versos de Violeta Parra). En el 10º y último concierto de "Lunes de Música Clásica, 1994", efectuado el 31 de octubre, se escucharon las *Doloras* N°s 1, 2, 3 y 4 de Alfonso Leng interpretadas por Clara Luz Cárdenas, precedidas por las correspondientes glosas poéticas de Pedro Prado recitadas por Rosario Cristi, y las creaciones de Víctor Jara, *Luchín*, *Plegaria de un labrador* y *Te recuerdo Amanda*, en un arreglo para canto y piano de Cirilo Vila, cantadas por Rosario Cristi acompañada por Clara Luz Cárdenas.

En el mismo local, el 23 de noviembre, se realizó un concierto para guitarra con obras de Violeta Parra y de compositores chilenos inspirados en ella. Se escucharon las siguientes piezas de la autora nacional: *Tema libre* N°2 y *Anticueca* N°1, interpretadas por Tita Parra; *Tema libre* N°1 y *Travesuras*, presentadas por Mauricio Valdebenito, y *El pingüino*, *Joven Sergio*, *Cuecas punteadas* y *Anticuecas* N°s 2,3,4 y 5, interpretadas por Ángel Parra. Asimismo, el guitarrista Luis Orlandini interpretó 7 *preludios breves* de Miguel Letelier, obra dedicada a Violeta Parra.

Universidad Católica, Centro de Extensión

La Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dirigida por Guillermo Rifo, se presentó el 10 de octubre en la sala "Cardenal Fresno" del Centro de Extensión. En el programa ofrecido se contemplaron las siguientes obras de autores chilenos: *Preludios* N°1 y N°2 de Alfonso Leng; *Ritual de la tierra*, suite de Guillermo Rifo, y *Tres aires chilenos* de Enrique Soro. El 28 del mismo mes, en el Aula Magna del Centro, se realizó el recital "La flauta en el siglo XX", organizado por el flautista Alejandro Lavanderos. En esa oportunidad se estrenó *Como una estela...*, para 2 flautas y percusión, de Jorge Springinsfeld. Actuaron los flautistas Alejandro Lavanderos y Wilson Padilla y el percusionista Carlos Vera. El 25 de noviembre la Corporación Cultural Proyecto Música XXI presentó, también en el Aula Magna, un concierto de música del Siglo XX bajo el título de "Espacio de resonancias". En el referido recital se interpretaron las siguientes composiciones de autores nacionales: *Golpes* para flauta en Sol amplificada (Alejandro Lavanderos, flauta) de Jorge Springinsfeld, *La Pepina* (Edward Brown, corno; Miguel Zárate, marimba) de Edward Brown y *Tripartita* (Quinteto Pro Arte: Hernán Jara, flauta; Daniel Vidal, oboe; Darwin Rodríguez, clarinete; Pedro Sierra, fagot; Edward Brown, corno invitado) de Federico Heinlein. El 5 de enero, en el Aula Magna, se presentaron las obras preseleccionadas en el XV Concurso de Composición Musical —dedicado a la percusión— que organiza el Instituto de Música de la Universidad Católica. Bajo la conducción de Alejandro Guarello, el Conjunto de Percusión de la Universidad Católica interpretó *Flujo de agua*, firmada por "Félix"; *Neva*, por "Árbol"; *Leftraro* por "Júpiter", y *Divagaciones*, por "Bacán". Tras la audición, el jurado presidido por Jaime Donoso, director del Instituto de Música, e integrado por los compositores Alejandro Guarello, Rolando Cori, Gabriel Matthey y Guillermo Rifo otorgaron el primer premio a la obra *Neva*, que resultó ser de Cristián Morales, y menciones honrosas a *Flujo de agua* y *Leftraro* presentadas bajo los seudónimos indicados arriba por Pablo Sanhueza y Fernando Carrasco, respectivamente. Por su parte, el público asistente designó *Flujo de agua* de Sanhueza como la obra de su preferencia.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 7 de octubre, la contralto Carmen Luisa Letelier acompañada por la pianista Elvira Savi, iniciaron la Temporada de Música de Cámara del Departamento de Música de la Facultad de Artes. En el programa de este concierto incluyeron *Madrigal* de Alfonso Letelier y *Cuatro cantos quechuas* de Carlos Botto. El 21 de octubre, en el 3er concierto del mismo ciclo, se presentaron el cellista Patricio Barriá y la pianista Elvira Savi. En el recital que ofrecieron, el profesor Barriá interpretó *Eólica*, suite para cello solo del compositor Juan Lemann. El 28 de octubre se ofreció el 4º concierto de la Temporada y en él actuó el Conjunto de Guitarra creado por la profesora Ximena Matamoros. En la presentación se dieron a conocer el *Cuarteto* N°1 de Mario Arenas y *Collage* de Ximena Matamoros. En el concierto siguiente de la Temporada del Departamento, realizado el 4 de noviembre, y que sirvió para celebrar los 25 años de la creación de la Carrera de Sonido por la Facultad de Artes, el maestro cubano Miguel Villafrauela estrenó *Entorno*, solo para saxofón alto de Carlos Silva.

Los días 16 y 18 de noviembre se ofrecieron los 2 conciertos del evento Verano Creativo 1994,

patrocinado por Juventudes Musicales, la Facultad de Artes y el Centro de Alumnos de Música. El día 16 se interpretaron las siguientes obras de jóvenes autores nacionales: *Tres piezas para piano sobre Tristán e Isolda* (Marco Rocha, piano) de Andrés Maupoint; *Lo sabe todo el pueblo*, sobre texto de Rafael Alberti (Coro del curso de Práctica Coral II, directora: Silvia Sandoval) y *Tres pequeñas piezas* (Carola Bravo, piano) de Carola Bravo; *Tormento* (septiembre 1991) (Aldo González y José Toro, guitarras) de Gerónimo Potocnjak; *Sin tiempo para respirar* (Gabriel Arroyo, piano) de Jorge Fernando Morales; *La primera* (Gerhard Mornhinweg y Ricardo Aguilera, cornos) de Gerardo Arturo Villagrán; *Todo es ronda*, sobre textos de Hebreos 13,15, (coro del curso de Práctica Coral I, directora: Silvia Sandoval), de Andrés Orjuela; *Cinco trozos para piano* (Jorge Hevia, piano) de Eleonora Coloma; *Llano de la espera*, basado en poema de Marcela Moreno (Núris Olivares, canto; Elizabeth Mendieta, piano) de Daniel Linker; *Luna o reloj*, basado en texto de Vicente Huidobro (coro del curso de Práctica Coral II, directora: Silvia Sandoval) de Carlos Miranda; *Estudio atonal N°1* para violín (Isabel Watson, violín) de Percy Orlando Alvarado; *Estados de ánimo*, en base a textos de Mario Benedetti (coro del curso de Práctica Coral II, directora, Silvia Sandoval) de Rodrigo Arrieta; *Tríptico* (Bárbara Osses, piano) de Bárbara Osses, y *Plegaria* (coro dirigido por el autor) de Juan Pablo Rojas. El 18 de noviembre, ocasión en que predominaron tendencias de la música popular, se incluyeron las siguientes obras: *¡Ay! Morenita* (conjunto instrumental) de Ricardo Mauricio Aguilera; *Canto moreno* (conjunto Altacoya) de Claudio Raúl Hurtado; *Desde mi guitarra* (canto y guitarra, el autor, y cinta magnética) de Luis Peña; *En el mismo lugar* y *Alrededor de Sión* (grupo pop sinfónico) de Jorge Morales; *N°1* (conjunto instrumental) de Mauricio Contreras; *Mayday's Eve* (conjunto instrumental) de Manuel Schafler Saá; *Contacto solar* (grupo instrumental) de Francisco Eugenio Capra, y *El entierro de Ioktor* (conjunto instrumental) de Rodrigo Burotto.

El 21 de noviembre se presentó el Ensemble Quadrivium (Sergio Cabrera, flautas; José Hernández, clarinetes; Felipe Hidalgo, violín; Raúl Muñoz, violoncello; Alvaro Cruz, percusión; Andrés Maupoint, piano; Vicente Larrañaga, director) de Juventudes Musicales. En la ocasión se escuchó *Estradiver*, para violín y piano, de Carlos Silva y *Parrianas*, para voz, violín, clarinete, cello y piano, con textos de Nicanor Parra, de Gabriel Matthey.

El 24 del mismo mes se efectuó un concierto de homenaje al compositor Alfonso Letelier, poco después de su fallecimiento. El acto se inició con palabras del profesor Juan Lemann y a continuación se interpretaron de Letelier: *Tres canciones antiguas* op.24 (Carmen Luisa Letelier, contralto; Elvira Savi, piano), con textos anónimos españoles del siglo XVI, *Pinares* y *Hallazgo* (coro de los cursos de Práctica Coral I y II, directora: Silvia Sandoval), ambas creaciones basadas en poemas de Gabriela Mistral.

Universidad de Chile, Salón de Honor

El 29 de noviembre se realizó un concierto del coro de los cursos de Práctica Coral I y II del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dirigido por la profesora Silvia Sandoval. En el recital se incluyeron las siguientes obras de autores chilenos: *Lo sabe ya todo el pueblo* (texto de Rafael Alberti) de Carola Bravo, *Luna o reloj* (texto de Vicente Huidobro) de Carlos Miranda, *Estados de ánimo* (texto de Mario Benedetti) de Rodrigo Arrieta, *Hallazgo* (texto de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier, *Señor ten piedad* y *Cordero de Dios* de la "Misa a la Chilena" de Vicente Bianchi (piano: René Aragua, guitarras: José Toro y Alejandro Cornejo; bajo: Rodrigo Arrieta; charango: Carlos Miranda; bombo: Nelson Oliva; solistas: Fabio Pérez, Rodrigo de Petris y Carlos Miranda), e Himno de la Universidad de Chile, texto de Julio Barnechea y música de René Amengual.

Universidad de Chile, Teatro de la U. de Chile

El 7 de octubre, en la Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, bajo la batuta del director invitado, Henríque Morelenbaum, se presentó un programa de música de autores americanos, entre ellos del chileno Guillermo Rifo, de quien se escuchó la suite *Al sur del mundo*. Esta misma obra había sido interpretada el día anterior en un concierto de homenaje al compositor Cirilo Vila.

Asimismo, los días 14 y 15 de octubre, el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile y el Instituto Chileno Francés de Cultura, con el auspicio del Ministerio de

Educación, ofrecieron un programa de la Orquesta Sinfónica, dirigida por Guillermo Rifo, de música para cine del compositor nacional radicado en Francia, Jorge Arriagada. El programa contempló en su primera parte fragmentos de la música incidental para los films *Les deux Fragonards* de Philippe le Guai, *Le ciel de Paris* de Michel Bena, *Amelia López O'Neil* de Valeria Sarmiento, *Los naufragos* de Miguel Littin, *Blanval* de Michel Mess, *El ojo que miente*, *Ricardo III* y *La isla del tesoro* de Raúl Ruiz. En la segunda parte se proyectó *It's all true*, film de Orson Welles que estuvo extraviado durante 50 años. En estas presentaciones, además de contar con la participación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, colaboraron el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, el Coro de Niños Cantores del Colegio San Rafael de Lo Barnechea, los cantantes Cecilia Echeñique y José Madrid, el saxofonista Raúl Gutiérrez y los actores Malú Gatica, Roxana Campos, Willy Semler y Tito Bustamante.

Universidad de Santiago

El 18 de octubre, en el Aula Magna de la Universidad, el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago (USACH), bajo la dirección de Guillermo Cárdenas, ofreció un concierto en que se interpretaron las siguientes obras: *Sabrás que no te amo y que te amo* de Silvia Soublette, con texto de Pablo Neruda; *Pena de mala fortuna* de Federico Heinlein, también sobre Neruda; *Caballo del alba* de Juan Amenábar, sobre poema de Federico García Lorca; *Romance de rosa fresca* de Gustavo Becerra, con texto de Max Jara; *Hallazgo* y *Pinares* de Alfonso Letelier, ambos sobre poemas de Gabriela Mistral; y *Ojitos de pena* de Pedro Núñez Navarrete, con texto de la Mistral. En el mismo local se presentó la Orquesta Clásica de Santiago, dependiente de dicho centro de estudios, el 9 de noviembre. La orquesta, bajo la dirección de Tomasz Bugaj interpretó obras de Enrique Soro (*Andante appassionato*) y Leng (*Dos preludios*).

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

El 30 de octubre, en el Salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, en el concierto de clausura del V Congreso Nacional y I Congreso internacional de Educación Musical se presentó un programa de música de cámara de autores nacionales, a cargo de la Agrupación Musicámara-Chile (Vivian Mella, soprano; Lila Solís, piano; Héctor Sepúlveda, guitarra; Jaime González, comentario de obras) que se denominó "Panorámica de la música chilena del siglo XIX y XX". La primera parte contempló obras de los siguientes autores: Isidora Zegers, *Romance* (texto: Mr. Morel) y *L'Absence* (texto: A. Conpigny), para voz y piano; Roberto Puelma, *Que bellos ojos tenía* (texto: Juan Guzmán Cruchaga), para voz y piano; Jorge Urrutia Blondel, *Vos sois la estrella más linda* (textos del folclor chileno), para voz y piano; Estela Cabezas, *Anchimalen*, *Las lágrimas* y *El arco iris* (versos de Saul Schkolnik), para voz y piano; Alfonso Letelier: *Canción* op. 13 (texto de Manuel Arellano), para voz y piano, y Enrique Soro, *Il canto della luna*, para voz y piano.

En la segunda parte se interpretaron creaciones de los compositores que se indican: Federico Guzmán, *Zamacueca* N°3, para piano; Próspero Bisquertt, *Trois esquisses pour piano* ("Air chilien", "Marine" y "Paysage"); Gustavo Becerra, *Sonata* II, para guitarra; Pedro Núñez Navarrete, *Canción de cuna* (texto del compositor), para voz y guitarra; Pablo Délano, *Espiral* (texto de Alicia Morel), y Jaime González, *Antivísperas* ("Agua de otro río", "El tiempo aprisiona tu rostro" y "Amaba el mar", con textos de Matías Rafide), para voz, guitarra y piano. El 12 de diciembre, en el mismo local, la soprano Patricia Vásquez, acompañada por la pianista Erika Vöhringer ofrecieron un recital, en el que incluyeron *Madrigal* de Alfonso Letelier y de Enrique Soro *Il canto della luna*.

Otras salas

En la Sala de las Artes (Zócalo) de la Estación Mapocho, los días 3, 4 y 5 de octubre se presentó la ópera rock *El gran Swap*, con música y textos poéticos del compositor Jorge Springinsfeld y libreto de la joven Mariana Sinning. La obra surgió en un taller juvenil de guiones para ópera rock que dirigió Springinsfeld en el Centro Cultural Balmaceda 1215. En el estreno de la ópera rock participaron: Jorge Springinsfeld, director musical; Claudio Pueller, director teatral, y Guillermo Ganga, que tuvo a su cargo escenografía, vestuario e iluminación. Además, un grupo de 15 jóvenes se transformó en actores, otros 11 en cantantes y el grupo de rock "Aliens" participó en la interpretación musical.

El 17 de octubre, en la Sala Elena Waiss de la Escuela Moderna de Música, actuó el Quinteto Pro Arte (Hernán Jara, flauta; Daniel Vidal, oboe; Darwin Rodríguez, clarinete; Mauricio Ibacache, corno; Pedro Sierra, fagot). En el programa se presentó, de Gabriel Matthey, el *Cuarteto "Las Condes"* para flauta, clarinete, fagot y piano, en el que participaron los correspondientes músicos del Quinteto Pro Arte, con la pianista invitada Liza Chung.

En su Sala Auditorium, el Instituto Cultural de Providencia ofreció, el 22 de noviembre, un concierto a cargo del Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago dirigido por Guillermo Cárdenas. Entre las obras interpretadas figuraron, del ciclo *Madrigales de América*, —arreglos de páginas de cantautores iberoamericanos de Tomás Lefever—, seis canciones: *Los hermanos*, de Atahualpa Yupanqui; *Unicornio Azul*, de Silvio Rodríguez; *Rin del angelito*, de Violeta Parra; *Razón de vivir*, de Víctor Heredia; *Cantares* de Joan Manuel Serrat, y *¡Oh! qué será*, de Chico Buarque. En sus versiones, además de usar el coro mixto, Lefever emplea voces solistas y piano.

El guitarrista Luis Orlandini realizó un recital en el Colegio San Esteban, Vitacura, con la finalidad de dar a conocer música de autores chilenos. Este concierto, iniciativa de la profesora Angélica Bustamante, se efectuó el 2 de diciembre y en él se incluyeron las siguientes obras: *7 preludios breves* de Miguel Letelier, *3 Mo-men-tos* de Eduardo Cáceres y *Refracciones* de Santiago Vera. Los tres compositores estuvieron presentes en el recital, así como Gabriel Matthey, presidente de la Asociación Nacional de Compositores (ANC).

En el patio central del Centro Cultural Montecarmelo, el 19 de diciembre, la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas ofreció un concierto que comprendía, entre otras obras del repertorio habitual, las *Doloras* N°s 3 y 4 de Alfonso Leng.

El 14 de enero se ofreció un concierto en la Catedral de Santiago con obras inéditas de los siglos XVIII y XIX rescatadas de su archivo musical por las musicólogas Doris Ipinza, Cecilia Santa Cruz y Denise Sargent. Participaron en el concierto la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil del Ministerio de Educación, dirigida por Guillermo Rifo, un coro, dirigido por Guido Minoletti y la organista Leticia Albarracín. Las obras interpretadas fueron las siguientes: *De los coros celestiales* (Pastorella para Natividad) y *Sanctus* y *Agnus Dei*, de José de Campderrós (1742-1812); *Festivos zagales* (Villancico a 4 voces), de José Antonio González (1752-1840); *Este es el Maná Sagrado* (Coplas a nuestro amo), de José María Filomeno (1784-?); *Un músico que cegando el punto* (Villancico de Navidad), de Zapata (anónimo) y *Enamorados caminan*, también anónimo; *Stabat Mater o quam tristis* (Christus factus est), *Domine tu mihi lavas pedes* (Lavatorio a tres voces masculinas) y *Domine Jesus Christus* (Antifona N°2), de José Zapiola (1802-1885) además de *Christus factus est* y *Gloria laus*, de José Bernardo Alzedo (1788-1879). Este concierto In Memoriam Samuel Claro Valdés, realizado en la Catedral santiaguina y que contó con aportes del FONDART del Ministerio de Educación, fue introducido por palabras del Dr. Luis Merino. La organizadora del evento fue la investigadora Doris Ipinza.

En las regiones

Festival de Música Contemporánea. Temuco 1994

"Temuco es una ciudad pionera" —escribió Neruda hace más de 20 años—, "la avanzada de la vida chilena en los territorios del sur de Chile". Y así lo confirmó en 1994 el evento que refiere esta crónica.

Cuando el reloj marcaba las 7 de la mañana del jueves 3 de noviembre, una sorpresiva y primaveral lluvia sureña acogía a una multitud de músicos que descendían del bus y enfilaban con sus partituras e instrumentos al legendario Hotel Continental de Temuco. Comenzaba a concretarse así un proyecto inédito en esta ciudad y en el país.

Durante tres días —3, 4 y 5 de Noviembre— compositores, intérpretes y musicólogos chilenos, de varias generaciones, se reunieron en la capital de la región de la Araucanía para mostrar sus músicas y conversar sobre su trabajo artístico. Realizaron conciertos, encuentros con estudiantes secundarios y universitarios, mesas redondas, conferencias de prensa, visitas al mercado y el cerro Ñielol. El propósito que los animaba era reeditar para el país los desaparecidos y míticos Festivales de Música Chilena, que en su ocasión otorgaron a la ciudad de Santiago el rol de principal —y única— tribuna de la creación de nuestros compositores, entre 1948 y 1969.

Se trata del *Festival de Música Contemporánea-Temuco 94*, convocado por la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), a través del músico temuquense Cristián López —gestor de la idea—

y del compositor Gabriel Matthey, presidente de la ANC, con el patrocinio del Consejo Chileno de la Música. En su organización participaron solidaria y creativamente la ANC, el Departamento de Cultura y Turismo de la Ilustre Municipalidad de Temuco —que además financió el evento— y la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad de Temuco.

El festival, el primero realizado en esa ciudad, fue un espacio de encuentro y convivencia con la música que, sin duda, proyectó una nueva energía a la vida artística de Temuco. El espíritu que en los años 50 animó las Escuelas de Temporada que la Universidad de Chile realizó a lo largo del territorio, estuvo presente en estas extraordinarias jornadas temuquenses a las que concurrieron desde Santiago 14 compositores, 14 intérpretes, 2 musicólogos y a las que se sumaron músicos de Valdivia y Temuco. En cada uno de los conciertos, a sala llena, la participación del público fue entusiasta. Lo mismo ocurrió en los encuentros con estudiantes, en los que se produjo un interesante intercambio con los compositores, quienes comentaron sus obras previamente a su interpretación en vivo, obras que por primera vez se ejecutaban en Temuco, siendo algunas de ellas estrenos absolutos. En los debates se abordaron diversos temas, como la educación musical, la difusión de la música contemporánea, la organización de la actividad musical a nivel regional y nacional, en los que participaron activamente directivos del Consejo Chileno de la Música y de las Juventudes Musicales de Chile. Las diversas actividades tuvieron amplia cobertura y resonancia, tanto en la prensa como en la radio y televisión locales.

Un comentario especial merece la participación de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad de Temuco, que apoyó decisivamente la realización del Festival. El entusiasmo y esfuerzo compartido de profesores y estudiantes, motivados especialmente por este proyecto, se mostró en el espacio arquitectónico diseñado y construido especialmente en la escuela, como marco especial para uno de los conciertos y, sobre todo, en la impresionante y creativa intervención escenográfica del solemne Auditorio Municipal de la ciudad, transformado durante tres días en un espacio *ad hoc* para la música contemporánea, cuyas paredes fueron cubiertas con 80 metros de paneles pintados colectivamente y en sus accesos se instalaron lienzos —diseñados por el profesor Roberto Varas— con fotografías y antecedentes de los compositores. Momento culminante del creativo aporte de profesores y estudiantes de esta Universidad, fue la “performance” —a la manera de un solemne ritual colectivo— del llamado *instrumento de la diversidad*, artefacto creado por el “Taller del Continente” que dirige el arquitecto Guillermo Barrios, que otorgó al concierto de clausura una sugerente atmósfera de comunión en el arte.

La jornada inaugural, en la noche del jueves 3 en el Auditorium Municipal, comenzó con las palabras de bienvenida de los organizadores, Cristián López, Gabriel Matthey (Presidente ANC) y Romilio Luna (Municipalidad de Temuco). Luego se ejecutaron las siguientes obras: *Estradiver* (1991), de Carlos Silva, para violín y piano, interpretada por Felipe Hidalgo (violín) y Vicente Larrañaga (piano); *Leitmotiv N° 3* (1992), de Jorge Martínez, interpretada por Paula Barrientos (flauta), Jorge Levin (clarinete) y Pedro Sierra (fagot); *Pieza* para dúo (1962) de Juan Lemann, interpretada por Felipe Hidalgo (violín) y Raúl Muñoz (violoncello); *Confesiones de una mujer* (1984), dúo para flauta y piano de Gabriel Matthey, interpretada por Paula Barrientos (flauta) y Patricia Rodríguez (piano); *Arbol sin hojas* (1989), pieza para dúo del ciclo titulado *Sueños de Zarathustra* de Andrés Maupoint, interpretada por el propio compositor (piano) y Felipe Hidalgo (violín); *Visionarias I y II* (1979), cantos sobre textos de Iris de Baudisch de Jaime González, interpretadas por él mismo al piano y la joven soprano Claudia Trujillo; *Sinapsis* (1992), trío de Mario Mora interpretado por Andrés Maupoint (piano), Felipe Hidalgo (violín) y Raúl Muñoz (violoncello); *Cuatro micropiezas* (1993) para quinteto de maderas de Fernando García, interpretadas por Paula Barrientos (flauta), Jorge Galán (oboe), Jorge Levin (clarinete), Pedro Sierra (fagot) y Mauricio Ibacache (corno).

Tres conciertos para públicos distintos se realizaron el viernes 4. El primero, de carácter didáctico, fue durante la mañana en el mismo Auditorium. Cada compositor comentó su obra a los numerosos estudiantes que llenaron el local. El programa fue el siguiente: *On Board* (1990), de Ricardo Escobedo interpretada por Patricia Rodríguez (piano); *Mi alma* (1987), canción del compositor temuquense Jorge López basada en un poema de Pedro Prado, interpretada por Claudia Trujillo (soprano) y Patricia Rodríguez (piano); *Suonare II* (1990), de Renán Cortés interpretada por Sergio Cabrera (flauta) y Héctor Sepúlveda (guitarra); este último interpretó además la *Sonata II* para guitarra (1956) de Gustavo Becerra, otro compositor nacido en Temuco; finalizó el concierto la pianista

Ximena Cabello con su vibrante interpretación de *Tres temporarias* (1980) para piano del compositor Santiago Vera.

En la tarde los músicos concurrieron a la sede de la Facultad de Arquitectura y Artes. El énfasis de este concierto fue la música electroacústica. Se escucharon: *Suonare II* (1990) de Renán Cortés interpretada por Sergio Cabrera (flauta) y Héctor Sepúlveda (guitarra); *Sonata II* para guitarra (1956) de Gustavo Becerra, interpretada por Héctor Sepúlveda; *Erial* (1994), para flauta en Sol con amplificación de Cristián Morales, interpretada por Sergio Cabrera; *Amacatá* (1972) obra electroacústica grabada en cinta de Juan Amenábar; *Mallcu y Ojo rojo*, piezas electroacústicas grabadas en cinta del compositor Jorge Martínez, compuestas en Italia en 1981 y 1982 respectivamente; *Nubes* (1993), música electroacústica que forma parte de las *Unidades de comunicación expresivas* del compositor Cristián López; finalmente se escuchó de Juan Carlos Vergara su pieza electroacústica *Mr. X* (1994).

En la noche y nuevamente en el Auditorium Municipal se realizó el concierto de clausura. El programa fue: *Propuesta* (1994) de Tomás Lefever, proposición de creación colectiva que dirigió el compositor con Sergio Cabrera (flauta), Vicente Larrañaga, Cristián López y Tomás Lefever (en piano), Raúl Muñoz (violoncello), Héctor Sepúlveda (guitarra) y Marcos Rodríguez (contrabajo); *Mi alma* de Jorge López; *Suonare II* de Renán Cortés; *Sonata II* de Gustavo Becerra; *Tres temporarias* de Santiago Vera; *On Board* de Ricardo Escobedo; *A* (1990-1992), pieza electroacústica grabada en cinta de Francesca Ancarola; *Cygnus* (1994), pieza electroacústica grabada en cinta de Cristián Morales; y *Punta de riel* (1994) de Cristián López, sobre un texto elaborado por el compositor en base a poemas propios y de Pablo Neruda, para banda electrónica, voz, violín, violoncello, dos percusionistas, piano, contrabajo y pantomima. Fue interpretada por Gloria Almarza (canto), Maud Gittermann (percusión), Cristián López (teclados), Marcos Rodríguez (contrabajo) y Carmen Soto (percusión y pantomima).

En suma, el festival —inolvidable experiencia cargada de creatividad y emotividad— demostró palmariamente la capacidad creativa y organizativa que existe en las regiones. La idea del Departamento de Cultura y Turismo de la Ilustre Municipalidad de Temuco es institucionalizarlo para continuar realizándolo cada dos años. La opinión compartida por los organizadores y músicos es que el éxito de este *Festival de Música Contemporánea-Temuco '94* es un paso importante en la activación, intercomunicación y descentralización de la vida cultural del país y una muestra del eficiente papel que las municipalidades pueden asumir y cumplir en este proceso. Al final, en nombre de la ANC y del Consejo Chileno de la Música, Gabriel Matthey felicitó y agradeció a todas las personas e instituciones que participaron en este primer festival, “esperando que iniciativas tan buenas como ésta se multipliquen por las diversas regiones y comunas de Chile”.

Rodrigo Torres A.
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Se han recibido noticias de la realización de otras actividades en las regiones:

En noviembre de 1993, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, la Orquesta Sinfónica de la V Región, bajo la conducción de su director titular, Belfort Ruz, estrenó *Poema XX*, para barítono (René Berger) y orquesta, de Hernán Ramírez.

El 9 de marzo de 1994, en el local de la Escuela de Música de la Universidad de Católica de Valparaíso, la Camerata Valparaíso, bajo la dirección de Boris Alvarado, presentó *Siete canciones de alta caba* de Gustavo Becerra, sobre poemas de Andrés Sabella.

El guitarrista Luis Orlandini presentó el 25 de mayo de 1994, en la Sala Schaefer de Chillán, *Ilógica* de Pablo Aranda. El concertista repitió esta obra el 2 de julio en la Sociedad Bach de Valdivia y el 2 de septiembre en la Escuela de Música de la comuna de El Bosque.

Luis Orlandini y Oscar Ohlsen interpretaron *Suite popular* de Edmundo Vásquez, el 4 de julio de 1994 en Laja, el 5 en Angol, el 6 en Concepción y el 7 en Nacimiento de 1994.

El Coro de Cámara de Artistas del Acero que dirige Víctor Aguilera Cid, se presentó el 24 de septiembre del año pasado en el Auditorium de la Corporación Sinfónica de Concepción. Entre las obras interpretadas figuraron: *Las canciones de Natacha* (texto de Juana de Ibarbourú) de Pablo Délano,

Romance de la rosa fresca (texto de Max Jara) y *Secreto* (poema de Juan Guzmán Cruchaga) de Gustavo Becerra, además de *En la tierra arada del invierno*, de *Seis canciones de primavera* op.28 (textos del autor), de Domingo Santa Cruz.

En ese mismo mes de septiembre, en la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, se estrenó *La camisa de fuerza*, para ocho cantantes y conjunto de cámara, de Hernán Ramírez, con textos de Nicanor Parra. La obra fue dirigida por A. Teichelmann.

El 5 de octubre el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago (USACH), dirigido por Guillermo Cárdenas, actuó en el Aula Magna de la Universidad de Playa Ancha, V Región, en el marco del XVIII Festival Nacional de Coros Universitarios que se llevó a efecto entre el 3 y el 7 de ese mes. En la oportunidad el referido conjunto coral presentó *Madrigales de América*, grupo de arreglos de cantautores iberoamericanos realizado por Tomás Lefever.

En el Cine Municipal de la ciudad de Coyhaique, XI Región, el 11 de octubre de 1994 se realizó un concierto en el que se estrenaron dos obras de Juan Mouras: *Los poemas de Aysén* (*Preludio y Patagonia*, con poemas de Mario Miranda, y *Los primeros y los últimos*, con texto de Oscar Aleuy) para recitante (Mario Miranda), guitarra (Juan Mouras) y voz grabada, y *Concierto chileno* para guitarra ("Allegro", "Tonada lenta" y "Vivo"), actuando el compositor como solista.

El 30 de octubre, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, el Grupo Transiente, solistas vocales e instrumentales y la Orquesta Filarmónica Regional, dirigida por Boris Alvarado, presentaron *Los tres tiempos de América* de Luis Advis.

El 12 de noviembre pasado la soprano Patricia Vásquez y la pianista Alba Rojas ofrecieron una gala lírica en la Sala Zofri de Iquique; en esa ocasión interpretaron un arreglo para canto y piano de *Gracias a la vida* de Violeta Parra realizado por Santiago Vera.

Entre en 6 y el 8 de enero, organizado por la Corporación Cultural de Pirque, en el Castillo del parque "Las Majadas", se realizó el IV Festival de Música Rosita Renard. En la inauguración se rindió un homenaje a la memoria del musicólogo Samuel Claro a través de palabras dichas por el Dr. Luis Merino. A continuación se presentó un programa en que figuraron *Tres invenciones cromáticas* de Samuel Claro y *Tres piezas sobre Tristán e Isolda* de Andrés Maupoint, interpretadas por el pianista Marco Rocha.

El 11 de enero, dentro del XII Encuentro Musical de La Serena, en el Teatro Municipal de esa ciudad se presentó el Coro de Madrigalistas de la USACH que dirige Guillermo Cárdenas. En el programa el grupo incluyó *Madrigales de América* de Tomas Lefever.

Del 14 al 21 de enero se efectuaron las Semanas Musicales de Pichidangui, balneario de la IV Región. En la iglesia de la localidad se presentó el Coro de Madrigalistas de la USACH dirigido por Guillermo Cárdenas. En el programa realizado el día 14 figuró el grupo de arreglos corales de Tomás Lefever denominado *Madrigales de América*. El ciclo contempla piezas de Atahualpa Yupanqui (*Los hermanos*), Silvio Rodríguez (*Unicornio azul*), Violeta Parra (*Rin del angelito*), Víctor Heredia (*Razón de vivir*), Joan Manuel Serrat (*Cantares*) y Chico Buarque (*¡Oh! qué será*). Posteriormente, el 22 de enero, la misma agrupación Coral presentó *Madrigales de América* en la Catedral de Villarica con ocasión de celebrarse las XV Jornadas Musicales de esa localidad. Posteriormente, el 22 de enero, la misma agrupación coral presentó *Madrigales de América* en la Catedral de Villarrica con ocasión de celebrarse las XV Jornadas Musicales de esa localidad.

Música chilena en el exterior

Música de Allende-Blin

La *Revista Musical Chilena* ha recibido los programas correspondientes a presentaciones de las obras de Juan Allende-Blin que se indican:

El 22 de mayo de 1993, en la Iglesia Evangélica Essen-Rellinghausen, en el marco de la Fiesta Musical del Rhin, se realizó un concierto de cámara para celebrar el 65 aniversario de Juan Allende-Blin. En éste se estrenó *Profils* (1964) para clarinete, trompeta, trombón, violoncello y percusión; se interpretó *Samech* (1991) para clarinete, saxofón tenor, trompeta, trombón y contrabajo, y se realizó

el estreno alemán de *Transformation V* (1987) para órgano (Gerd Zacher) y conjunto (clarinete, saxo tenor, eufonium, cellos, contrabajos y arpa). Las tres obras fueron dirigidas por Juan Pablo Izquierdo. El 5 de noviembre de 1993 se interpretaron en la Radio de Colonia (WDR), por el coro de la emisora, que dirige Manfred Schreier, las siguientes obras: *Erratum musical de /pour/ sur Marcel Duchamp* (1972) para dos contraltos, barítono y tres coros, y *Vocalises autour d'un poème. Mein Ende* (1991) con textos de Alfred Lichtenstein. El 30 de noviembre en el mismo lugar se repitió *Erratum musical de /pour/ sur Marcel Duchamp* y se presentó *Souffle* (1972). El 10 de septiembre de 1994, en la Iglesia Evangélica Essen-Rellinghausen, el organista Gerd Zacher presentó *Transformations II* (1952) de Allende-Blin, y el 20 de octubre de 1994, en la Iglesia Saint-Séverin de París, el mismo intérprete dio a conocer *Caracol de caracola pro órgano* (1985), obra dedicada por Allende-Blin al centenario de Pedro Humberto Allende. Este concierto se ofreció dentro de la temporada musical de Radio France.

Gira del Ensemble Bartók

En la gira de conciertos realizada por el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano) por Estados Unidos en octubre pasado, actuaron en los siguientes lugares: Universidad de Stetson, Florida (15 de octubre, Elizabeth Hall); Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C. (18 de octubre, Sala Andrés Bello) y Naciones Unidas, Nueva York (20 de octubre, Sala Dag Hammarskjöld). En los conciertos ofrecidos se incluyeron las siguientes obras: *Maestranzas de Noche y Puentes* (textos de Pablo Neruda) de Juan Lemann; *No hay tiempo que perder* (texto de Vicente Huidobro) de Federico Heinlein; *Epigramas* (textos de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cácares; *Nocturno* (texto del autor) de Alfonso Letelier; y *Canzona N°4. Por la paz* (textos varios) de Edward Brown.

Luis Orlandini en Europa

El guitarrista Luis Orlandini presentó el 19 de octubre, en la Sala Apolínea, Teatro La Fenice, Venecia, los *Siete preludios breves* de Miguel Letelier y en la Iglesia Santo Stefano de la misma ciudad, el 20 de octubre, las *Tonadas* N°s 5, 6 y 7 de Pedro Humberto Allende, en versión para guitarra de Luis Orlandini, y *Suite popular* de Edmundo Vásquez. El 3 de noviembre, en Hallein, Austria, en el Festival de Guitarra de esa ciudad, volvió a interpretar los *Siete preludios breves* de Miguel Letelier.

Estrenos de autores nacionales

El pianista Alfredo Perl ofreció un recital en la embajada de Chile en Francia, en el mes de octubre, donde realizó el pre-estreno de *Domus* de Alejandro Guarello. Esta obra se estrenó oficialmente poco después por Perl en la ciudad de Leverkusen, Alemania.

El 11 de noviembre, en el Conservatorio del Tolima, Ibaqué, Colombia, se estrenó la obra coral *Cansancio infinito* (letra de Gabriela Mistral) de Juan Amenábar. La obra fue premiada en el V Concurso Internacional de Composición Ciudad de Ibaqué, donde obtuvo el tercer lugar en la primera categoría, coros mixtos. En el certamen participaron autores de Alemania, Argentina, Colombia, Costa Rica, Croacia, España, Estados Unidos, Francia, Hungría, Italia, Inglaterra y Uruguay, además de Chile.

El 26 de diciembre, en el Ro Theater, Rotterdam, Holanda, se estrenó la ópera *Pinocho* del compositor Patricio Wang, con libreto de Peter de Baan. La obra se presentó, entre diciembre y marzo en diferentes ciudades holandesas.

En enero del presente año, en el teatro de la Radio y Televisión Húngara, la soprano María Teresa Uribe ofreció un recital. Entre las obras que presentó estuvo *I will pray*, espiritual para voz y piano con texto de Rosa Cruchaga, del compositor Juan Amenábar.

La arpista chilena Sofía A. Claro y el flautista danés Lars Graugaard presentaron los días 17 y 19 de enero pasado, en Dinamarca, *Comentarios breves* de Fernando García. Estos mismos intérpretes repitieron la obra en la Farum Kirke de Copenhague, el 5 de febrero.

Otras noticias

Homenajes y distinciones a músicos nacionales

El 18 de octubre, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, los intelectuales y artistas comprometidos con la cultura tradicional rindieron un homenaje a la sra. Margot Loyola, Premio Nacional de Arte, mención Música, 1994. En la oportunidad el Dr. Luis Merino fue el portador del saludo de la *Revista Musical Chilena* y la Facultad de Artes.

En la Sala Isidora Zegers, el 24 de octubre, se ofreció un concierto en homenaje a la pianista Flora Guerra. Este estuvo a cargo de los alumnos de la cátedra de piano de la profesora Elisa Alsina, del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La presentación del acto la efectuó la profesora Clara Luz Cárdenas, directora del Departamento de Música, que fue seguida por palabras del Sr. Lutfi Giadach, presidente de la Sociedad F. Chopin. Intervino, además, el Sr. Alvaro Giesen, quien habló en nombre de la familia de la desaparecida pianista para agradecer el homenaje. En la oportunidad anunció la creación de un premio para el mejor intérprete de muzurkas de Chopin, menor de 30 años. El galardón llevará el nombre de Flora Guerra.

El 28 de noviembre, como parte de las conmemoraciones del natalicio de Andrés Bello, se presentó en el Complejo Cultural Teresa Carreño, Caracas, Venezuela, la Orquesta Sinfónica Juvenil de Chile. En la ocasión el presidente venezolano, Rafael Caldera, distinguió al director titular de la agrupación musical, maestro Fernando Rosas, con la Orden Andrés Bello.

El 9 de enero, en la cena con que la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) celebró su octavo aniversario, fueron instituidos los primeros 15 socios eméritos de la institución, con carácter vitalicio y limitados a 30 cupos. Entre los galardonados figuraron los compositores Juan Amenábar, Carlos Botto y Federico Heinlein.

Compositores chilenos en el ballet

El Ballet Nacional Chileno estrenó el 27 de octubre, en el Teatro de la Universidad de Chile, la coreografía de Gaby Concha *Manantial de piedra*, con música de compositor Guillermo Rifo. La obra se repitió en el mismo escenario los días 28 y 29. El 12 de noviembre, en el Teatro del Museo de Bellas Artes, el grupo de la carrera de danza de la Universidad ARSIS, que dirige Carmen Beuchat, presentó su coreografía *Menetekle*, con música de Leni Alexander. Ese mismo día 12, en el marco del IV Festival de Danza Independiente, la compañía de danza *Sed non satiata* estrenó, en la pileta del Parque Bustamante, la coreografía *Hidra del Lerna* de la directora del grupo, Marcela Inostroza, cuya introducción musical es del compositor Jorge Martínez. La coreógrafa utiliza también una pieza de Sergio Cabrera. Esta coreografía, que fue Premio FONDART, se repitió en funciones realizadas en el mismo lugar los días 26 de noviembre y 7 de diciembre; y el 3 de febrero se presentó en la pileta del Parque Ibáñez de Arica.

Clásicos de la música popular chilena (1900-1960)

El 6 de diciembre, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y Ediciones Universidad Católica de Chile, presentaron la antología preparada por la Comisión de Publicaciones de la SCD (Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García, Juan Pablo González), *Clásicos de la música popular chilena (1900-1960)*, (editores: Luis Advis, Juan Pablo González). Este libro contiene 64 partituras de los más afamados compositores del período, precedidas por un estudio musicológico del Dr. Juan Pablo González y seguidas de notas biográficas de los autores, también preparadas por González.

Concurso para música de cámara y sinfónica.

La Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) convocó a los compositores chilenos a un concurso de música de cámara y sinfónica. El jurado estuvo presidido por el compositor Luis Advis, presidente de la SCD, y conformado por el director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, Irwin Hoffman; el

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, pp. 118-119

director titular del Coro de la Universidad de Chile, Guido Minoletti; el director del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, Jaime Donoso; el presidente de la Asociación Nacional de Compositores, Gabriel Matthey; y los compositores Eduardo Cáceres y Fernando García. Resultó premiada en la categoría música sinfónica la obra *Música en espera de su imagen* de Edgardo Cantón, declarándose desierto el premio en la categoría música de cámara. El jurado decidió dar menciones honrosas a las obras sinfónicas *Preludio* de Chañaral Ortega y *Cuando el sol y la luna olvidaron la tierra* de Aliocha Solovera y a la obra de cámara *Oda de Horacio* de Hernán Ramírez. La ceremonia de entrega de premios se efectuó en la presidencia de la SCD el 29 de marzo.

Reactivación del Consejo Chileno de la Música

Después de un proceso de 10 meses de trabajo, iniciado el año 1993, el día 8 de abril de 1994 se logró concretar la *reactivación del Consejo Chileno de la Música*, organismo representante del *Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, CIM*. En primera instancia el consejo operó con una directiva provisoria, y el pasado mes de diciembre, en asamblea especial, se eligió a la directiva que lo regirá durante el período 1995-1996. Ella quedó constituida por: Gabriel Matthey como presidente, Jaime González como secretario, Sergio Sauvalle como tesorero, junto a Mario Baeza, Octavio Hasbún, Carlos Sánchez y Pedro Sierra como directores.

El plan de acción del Consejo se resume en los siguientes puntos: 1. Conquistar un espacio para la música chilena, que sea real y permanente en la vida cultural de nuestra sociedad. 2. Estimular la creación, educación, interpretación, investigación y difusión musical. 3. Promover la descentralización de la vida musical chilena, buscando una relación de interdependencia, reciprocidad e igualdad de oportunidades entre las regiones. 4. Crear una estructura orgánica construida desde la base, partiendo desde la práctica y educación musical de los niños, de tal manera de contar con un soporte cultural y pedagógico que le de sentido, continuidad y permanencia a los proyectos y actividades musicales que se realicen en el país.

Dentro del trabajo realizado el año 1994, se destaca el aporte del consejo a la elaboración del proyecto de Ley de Fomento de la Música Chilena; el patrocinio y participación de seminarios, congresos y conciertos; la realización de charlas sobre temas de interés para los músicos, tales como: la situación actual de la educación musical chilena, alternativas de fondos y becas que otorga la Fundación Andes, situación gremial de los músicos, etc. La idea es que el Consejo sea realmente representativo y participativo, de tal manera de contribuir a la integración de los músicos y a una adecuada articulación de nuestra vida musical a nivel de todo el país. Por esta razón, ya el año pasado se tomó contacto con todas las regiones y se dio impulso a la creación de las asociaciones regionales de músicos, de tal manera que cada región se organice, tenga un representante en el Consejo y así se pueda cubrir, efectivamente, todo Chile.

El Consejo ya cuenta con los siguientes socios activos: Asociación Nacional de Compositores. Chile (ANC), Asociación Nacional de Educadores Musicales de Chile (ANEM), Asociación Nacional del Folklore de Chile (ANFOLCHI), Conservatorio de Música "Laurencia Contreras" de la Universidad del Bío-Bío, Corporación Arrau, Departamento de Música de la Universidad de Ciencias de la Educación, Escuela Moderna de Música, Federación de Coros de Chile, Fundación Beethoven, Grupo Cámara Chile, Instituto de Arte Concepción, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto Profesional-Escuela Moderna de Música, Juventudes Musicales de Chile y el Quinteto de Vientos ProArte. Las agrupaciones e instituciones musicales interesadas en incorporarse o reincorporarse al Consejo, pueden solicitar mayor información a los miembros de la directiva, o bien a la dirección postal: Casilla 52582, Correo Santiago 1.

Gabriel Matthey
Presidente
Consejo Chileno de la Música

Materiales musicales recibidos por la Revista Musical Chilena

a) Fonogramas

De la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, Bloomington, EE.UU.:

The Music of Juan Orrego Salas. Indiana University School of Music. IUSM-02. CD. Contiene las siguientes obras de Orrego-Salas: *Tangos*, op. 82; *Glosas*, op. 91; *Serenata*, op. 70; *Mobili*, op. 63; *Concierto* para violín y orquesta, op. 86, interpretadas por los grupos de la Universidad de Indiana y solistas.

De la Fundación Camerata de Caracas, Venezuela:

¡Festino! Fundación Camerata de Caracas. CC1 102 02. CD. Contiene los 20 madrigales de esta obra de Adriano Banchieri interpretados por la Camerata Renacentista de Caracas, dirigida por Isabel Palacios.

Música barroca brasileira. Embajada de Brasil, Centro de Estudios Brasileños. Sony 2.72.0440. CD. Contiene: *Credo*, de Ignacio Parreiras Neves; *Immutemur habitu*, de José Maurício Nunes Garcia; *Inter vestibulum*, del mismo autor; *Te Deum*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Interpreta la Camerata Barroca de Caracas dirigida por Isabel Palacios.

Música del pasado de América. Vol I, (La música en las casas y en las haciendas). Fundación Camerata de Caracas. CC1 101 01. CD. Contiene: *Quien sale a queste día desfrachado*, de Juan Mathías; *Dios y Joseph apuestan*, de Antonio Durán de la Motta; *Ausente del alma y Si de Rosa el nombre*, de Rafael Antonio Castellanos; *Cuando el bien que adoro, A este sol peregrino y Develado dueño mío*, de Tomás de Torrejón y Velasco; *Recordad jilguerillos y A recoger pasiones inhumanas*, de Juan de Araujo; *A la fuente de bienes*, de Juan de Herrera; *A cantar un villancico*, de Roque Ceruti; *Niño mío*, de José Francisco Velásquez; *Hanaapachap*, de Juan Pérez Bocanegra; *El día de Corpus*, anónimo; *Villancico al Nacimiento*, de José Cascante; *Tleycantimo choquiltya*, *Dame albricia mano Anton y Mano fasiquiyo*, de Gaspar Fernández, y *Esta noche yo baila*, anónimo del siglo XVI.

De la Academia Nacional de Bellas Artes y Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica, Argentina:

Música vocal de cámara argentina. Discos 1 y 2, Academia Nacional de Bellas Artes y Facultad de Artes y Ciencias Musicales, CD. En el primer disco se incluyen las siguientes obras: *Vidalita*, de Alberto Williams; *Si lo hallas, Oye mi llanto* (huaynu) y *Prendiditos de la mano*, de Carlos López Buchardo; *Abandono y Milonga del destino*, de Celia Torrá; *Triste y Zamba*, de Alberto Ginastera; *Todos me piden que cante*, *El instante y Melancolía*, de Valdo Sciammarella; *Las canciones de Natacha*, de José André; *Nocturno N°3* de Carlos Tuxen-Bang; *Canciones de amor*, de Pedro Valenti Costa; y *Romances del amor y la muerte*, de Roberto García Morillo. El disco N°2 contiene las siguientes piezas vocales: *Cueca y Canción de cuna*, de Julián Aguirre; *Vidala*, de Pascual de Rogatis; *Lied del secreto dichoso*, y *Canción de cuna india* de Gilardo Gilardi; *Cinco canciones*, de Pedro Sáenz; *Romance de la pena negra*, de Juan José Castro; *Tankas*, de Marta Lambertini; *Dos cantares galaico-portugueses del siglo XIII*, *Lamento en la tumba y Dos cantos gallegos*, de Roberto Caamaño; *En los surcos del amor...*, *Mi garganta y Las nubes*, de Carlos Guastavino. Actúan la cantante Diana Arzounmanian, acompañada en el piano por Roberto Caamaño.

Del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), Colombia:

Música de la Catedral de Santafé de Bogotá, Clave, Colcultura, Comisión V Centenario Colombia, CD. Contiene: *Magnificat segundo tono*, de Gutierre Fernández Hidalgo; *Misa de Difuntos y Laudate Dominum omnes gentes*, de Juan de Herrera; *Salve Regina y Villancico al Nacimiento*, de José Cascante; *Monarcas generosos*, de Juan de Hidalgo; *Los negritos*, de Juan de Araujo; *Toca la flauta*, de Alonso Torices. Las obras están interpretadas por el Coro de Cámara de la Coral Tomás Luis de Victoria de Medellín y Juan Manuel Estévez, en el clavecín y en el órgano, bajo la dirección de Cecilia Espinosa Arango.

Clásicos colombianos siglo XX. Vol. I. Clave, Colcultura, Comisión V Centenario Colombia. CD. Contiene: *Primer ballet criollo*, de Guillermo Uribe Holguín; *Burlesca*, de José Roza Contreras; *Pequeña*

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, pp. 120-124.

suíte, de Adolfo Mejía; *Kalamari*, de Alejandro Tobar; *Bosquejo sinfónico*, de Fabio González Zuleta; *Preludio y danza colombiana*, de Luis Carlos Figueroa; *Movimiento*, de Jesús Pinzón Urrea. La interpretación está a cargo de la Orquesta Sinfónica de Colombia dirigida por Federico García Vigil.

Clásicos colombianos siglo XX. Vol II. Clave, Colcultura, Comisión V Centenario Colombia. CD. Contiene: *Danzas en el sentimiento andino*, de Luis Antonio Escobar; *Trenos de Chirajara*, de Raúl Mojica Meza; *Estudio sinfónico*, de Alvaro Ramírez Sierra; *El templo blanco*, de Guillermo Rendón; *12 móviles para orquesta de cámara*, de Jacqueline Nova Sondag. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Colombia y Federico García Vigil, director.

Clásicos colombianos siglo XX. Vol III. Clave, Colcultura, Comisión V Centenario Colombia. CD. Contiene: *Opus quinientos. Ensayo* para orquesta, de Mario Gómez Vignes; *Tríptico* para orquesta, de Luis Torres Zuleta; *Trazos* para orquesta, de Sergio Mesa; *1942. Génesis*, de Francisco Zumaqué. Interpreta la Orquesta Sinónica de Bogotá, bajo la dirección de Federico García Vigil.

Del I. Municipio de Quito, Dirección de Educación y Cultura, Ecuador:

Banda Sinfónica de Quito. Ilustre Municipio de Quito, Dirección de Educación y Cultura Popular. LP 5895. Contiene: *Obertura ceremonial* para banda sinfónica, de John Cacavas; *Marcha sinfónica*, de John Higgins (orq. Paul Lavader); *La guerra de las galaxias*, de John Williams (arr. Bob Lawden); *Si samba* de James D. Ploydor; *Original Dixieland Concerto*, de John Warrington; *La bamba*, tradicional (arr. Ritchie Valens, orq. Paul Jennings); *Alma llanera* de Pedro Elías Gutiérrez (arr. Tiero Pezzuti); *Si no puedo olvidarte*, de Carlos A. Hidrobo (arr. Wilson Haro); *Ayapel*, de Laud Cáceres (orq. Alex Acosta). En la grabación la Banda Sinfónica de Quito (BSQ) es dirigida por su director alterno, José Angel Pérez Puente.

Canciones a Quito, Vol. I y II, Ilustre Municipio de Quito. LP-5908. El volumen I contiene: *Quito bonito* (salsa); *Chimbacalle* (pasacalle); *Amor quiteño* (pasacalle); *Corazón quiteño* (sanjuanito); *Romántico Quito* (pasacalle); *Son a Quito* (son); *Panecillo* (albazo); *Viva Quito* (pasacalle); *Chulla quiteño* (pasacalle); *Las quiteñitas* (aire típico); *Mi mundo bonito* (salsa). El volumen II contiene: *Quito festivo* (pasacalle); *Feria taurina de Quito* (pasodoble); *Que lindo es mi Quito* (albazo); *Cholo quiteño* (danzante); *Quito colonial* (sanjuanito); *Cantar quiteño* (sanjuanito); *Quito legendario*; *El quiteñito*; *Quito eterno* (pasacalle); *Quito tesoro colonial* (sanjuanito); *Quito*. Interpretan: Grupo "Los Chigualeros" de Esmeralda, Quinteto "Zafora", Ensemble Instrumental "The Latin Brass", Ensemble de Guitarras de la BSQ, Conjunto Municipal de la BSQ, Trío Vocal de la BSQ, Orquesta de Instrumentos Andinos.

De la Asociación Musical Renacimiento, Lima, Perú:

Forum Música. Colección caminos de vida N°1. CD. Contiene las siguientes obras, de los 5 compositores peruanos de la generación del '50 que se indican, presentadas en el evento organizado en 1990 por el Instituto Goethe de Lima: *Variaciones sobre un tema pentafónico* (piano: Ana María Haro) y *Canción*, texto de César Vallejos (canto: Nelly Suárez, piano: Edgar Valcárcel) de Armando Guevara Ochoa; *Orden* (piano: Cecilia Ramírez) y *Dúo concertante* (charango: Italo Pedrotti, guitarra: Mauricio Valdebenito) de Celso Garrido Lecca; *Cuatro poemas*, textos de Javier Heraud (canto: Nelly Suárez, piano: Carmen Escobedo) de Enrique Iturriaga; y *Cuarteto* N°1 (violines: Carlos Acosta, Manuel Díaz, viola: Juan Meneses, cello: José Pacheco) de Francisco Pulgar Vidal.

De otros colaboradores de la RMCH:

Felipe Gutiérrez de Espinosa (1825-1899). CQEOIC, Puerto Rico, casete.

Fonograma producido en 1933 gracias al auspicio de la Fundación Angel Ramos, la comisión para la celebración del V centenario de la evangelización en Puerto Rico y la comisión puertorriqueña para la celebración del quinto centenario del descubrimiento de Puerto Rico y que contiene las siguientes obras de Felipe Gutiérrez de Espinosa: *Misa en Fa menor*, interpretada por la orquesta "Padre Soler" y el tenor solista Rafael Dávila, dirigidos por Francisco Figueroa Luciano; *Gozos de la Inmaculada Concepción*, *El Padre Nuestro* y *El Pan Nuestro*, interpretados por la soprano Camelia Ortiz del Rivero, la mezzo Madja Moreno, el bajo Jorge Ocasio y el organista Rafael Ferrer.

Vicente Ros interpreta a Francisco Tito (1874-1950) y José Báguena-Soler (1908). SOMAGIC, Valencia, CD. Contiene las siguientes obras para órgano de Francisco Tito: *Elegía*, *Preludio*, *Fuga*, *Pastorela*,

Fragmento del "Veni creator", Fuga (Kyrie "Orbis factor"), *Fragmento del Gloria* (Missa "Fons Bonitatis"), *Meditación, Fugueta* (Kyrie "Missa de Angelis"), *Alleluia, Magnificat* (4º modo) y *Finat*; y de José Báquena-Soler: *Coral de la vida, Rosa mística, Albor, Preludio con coral, Diferencias sobre "Al matí cap a Llevant", Diferencias elegíacas y Fuga espiral*. Interpreta el organista Vicente Ros.

Josep Maria Balanyà. Solo piano. 3 La col·lecció del Taller L'Espina, Taller de Música, Barcelona, CD. Incluye las siguientes obras de Josep Maria Balanyà, interpretada por el compositor: *Pescadito del Cantábrico, El puerto de Pajares, Ballade pour un cochon malade, Free Development Number One, Diaspora, AM at PM, L'Espina y Frederic*.

Marlos Nobre. Orchestral, vocal and Chamber Works, Léman Classics, LC 44100, Suiza 2 CD. El primer fonograma contiene las siguientes obras de Marlos Nobre: *In Memoriam* para orquesta; *Mosaico* para orquesta ("Densidad", "Ciclos" y "Jogos"); *Biosfera* para orquesta de cuerdas; y *Ukrinmakrinkrin* para voz, instrumentos de viento y piano ("Patú Paité", "Tapipó Xennúpri" y "Karé Xukêgo"). Las tres primeras obras están interpretadas por la Música Nova Philharmonía y las tres siguientes por el Música Nova Ensemble, en la quinta canta la soprano María Lucia Godoy y en la última la soprano Amalia Bazan. La dirección está a cargo del compositor. En el otro CD figuran las creaciones de Cámara siguientes: *Rhy Thmetron* para percusiones ("A Preparação", "A Escolhida" y "O Ritual") actúa el Ensemble a Percussion de Genève, director Pierre Métrol; *Divertimento* para piano y orquesta ("Alegremente", "Moderado" y "Vivo"), y *Concerto breve* para piano y orquesta ("Intrata", "Variantes I-VI" y "Coda"), ambas obras interpretadas por Marlos Nobre, acompañado por la Música Nova Philharmonía; *Variações rítmicas* para piano y percusión típica brasileña ("Tema", "Variações I-VII" y "Coda") y *Sonancias I* para piano y percusión, las dos obras son interpretadas por el Ensemble a Percussion de Genève y el pianista Luiz de Moura Castro, dirigidas por Pierre Métrol; y *Sonancias III* para dos pianos y dos percusionistas, presentadas por el pianista Luiz de Moura Castro y el Ensemble Bartók de Ginebra.

Joaquim Freire, guitarra. [obras de Marlos Nobre y Heitor Villa-Lobos]. Léman Classics, LC 44601, Suiza. CD. Incluye las siguientes obras de Marlos Nobre para guitarra: *Reminiscencias* op. 83 ("Choro", "Seresta" y "Frevo") y *Homenagen a Villa-Lobos* op. 46; y de Heitor Villa-Lobos, *Doze estudos*.

b) Partituras

1) Bandas

Del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura):

Música de las regiones de Colombia, Clave, Colcultura, Bogotá, 1993. Contiene las siguientes partituras en arreglo para banda: *Alma llanera*, de Pedro Elías Gutiérrez; *Santa Marta*, de Crescencio Salcedo; *Velo que bonito*, anónimo; *San Pedro en el espinal*, de Milcíades Garavito; *Ay mi llanura*, de Arulfo Briceño; *La llorona loca, La piragua, Momposina y Navidad negra*, de José Barros.

Música colombiana, Colcultura, Bogotá, 1990. Colección de las siguientes partituras y partes: *Palo negro*, bambuco, de José Eleuterio Suárez; *El voluntario*, joropo, y *Triplecito de mi vida*, torbellino, de Alejandro Willis; *Ayapel*, porro, de José Land Cáceres; *Patasdilo*, pasillo, de Carlos Vieco; *Festival vallenato*, de Luis Francisco Mendoza; *La miola blanca*, polka, de José María Ponce de León; y *San Fernando*, porro, de Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez.

Aluna, poema para banda sinfónica, de Alberto Guzmán Naranjo. Colección Premios Nacionales, Colcultura, Bogotá, 1992. Partitura.

Adiós a Bogotá, danza de Luis A. Calvo. Colección Premios Nacionales, Colcultura, Bogotá, 1993. Partitura.

2) Música de cámara

Del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura):

Cuatro abstracciones para cobres, de Juan Carlos Marulanda López. Colección Premios Nacionales, Colcultura, Bogotá, 1992. Partitura para 2 trompetas, corno, trombón, tuba.

Metamorfosis para quinteto de cuerdas, de Rodolfo Ledesma Bragón, Colección Premios Nacionales, Colcultura, Bogotá, 1992, Partitura para 2 violines, viola, cello, contrabajo.

Variaciones sin tema, de Jesús Pinzón Urrea, Colección Premios Nacionales, Colcultura, Bogotá, 1993. Partitura para viola, cello y bajo.

Música colombiana. La canción culta. Vol I, Colcultura, Bogotá, 1992. Partitura para canto y piano. Contiene: *Ilusión*, de Jesús Bermúdez Silva; *La imagen de tu perfil*, y *Triste, muy tristemente*, de Pedro Biara; *Fuguetas a dos voces*, de Luis Antonio Escobar; *Amanecer y Búsqueda*, de Luis C. Espinosa; *Canción de un azul imposible y Síntesis*, de Gustavo Adolfo Lara; *La campesina*, de Jaime León; *Danza de los alcaravanes*, de Raúl Mojica Mesa; *Rumbo estelar*, de Hans Federico Neuman; *A veces un no niega*, de Jacqueline Nova; *La espera*, de Roberto Pineda Duque; *A fin de que los vientos...*, de Carlos Posada Amador; *Día de diciembre*, de José Rozo Contreras; *Romance de la niña negra*, de José María Tena; *Para tí*, de Daniel Zamudio.

Del I. Municipio de Quito, Dirección de Educación y Cultura, Ecuador:

Canciones de Quito. Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Quito, 1993. Contiene una nota introductoria sobre Quito en la música y un grupo de partituras y notas sobre los compositores. Las partituras incluidas son:

Amor quiteño, pasacalle, de Luis Alberto Maldonado; *Cantar quiteño*, sanjuanito, de Corsino Durán; *Cuando a ti vuelva, mi Quito*, canción, de Alberto Moreno; *El acta de Quito*, contradanza, de José Mariano de la Torre; *El chulla quiteño*, pasacalle, de Alfredo Carpio F.; *El quiteño*, danza ecuatoriana, de Agustín de Azkúnaga; *Leyenda quiteña*, fantasía, de Sixto M. Durán; *¡Que lindo es mi Quito!*, albazo, de Aurelio Dorado P.; *Quito colonial*, Sanjuanito, de Carlos Bonilla; *Quito nocturno*, pasacalle, de Constantino Mendoza; *Romántico Quito*, pasacalle, de César H. Borquero; *Seis de diciembre*, pasacalle, de Pedro P. Echevarría; *Viva Quito*, pasacalle, de Corsino Durán C.; *Viva Quito*, pasacalle, de Claudio A. Proaño. Todas estas partituras son para canto y piano exceptuando la contradanza de José M. de la Torre, de la que está sólo la melodía; la fantasía de Sixto M. Durán, que es para violín y piano; el Sanjuanito de Carlos Bonilla que es para piano solo, al igual que el pasacalle de Pedro P. Echevarría; y el pasacalle de Corsino Durán que es para coro mixto a 4 voces.

Yaravies quiteños, I. Municipio de Quito, Dirección de Educación y Cultura, Quito, 1993. Contiene un estudio sobre Juan Agustín Guerrero y sus yaravies quiteños, de Pablo Guerrero y Raúl Garzón, y las siguientes partituras de Guerrero: *El masalla*, *El albacito*, *El llanto*, *Yupaichisca*, *Canto*, *El yumbo*, *El sanjuanito*, *El mayordomo*, *Bartola*, *Doña Lorenza*, *Calliaran-Llucixpa*, *El cuxnico*, *Otro cuxnico*, *Los pastores*, *Don Jacinto*, *Amor mío*, *Amor fino*, *El desengaño*, *Cuando me muera*, *La purificadora*, *La robadora*, *La parranda*, *¡Alza que te han visto!*, *Baile de los indios quijos*, *El diamante*, *El huicho de Chachapoyas*, *Tonadas del chino*, *Lanchas para bailar*. Las partituras son para piano, exceptuando *Canto*, para 3 voces, *Otro cuxnico* y *Amor fino*, para voz y piano, *Baile de los indios quijos*, para pito y tambor, *El diamante* y *El huicho de Chachapoyas*, para voz, violín y bajo, y *Tonadas del chino*, para dos voces, bajo y tamboril.

3) Orquesta sinfónica

De Colcultura:

Abejas, de Gustavo Parra, Colección Premios Nacionales, Colcultura, Bogotá, 1993. Partitura para orquesta.

c) Libros y revistas

Del I. Municipio de Quito, Ecuador:

Pablo Guerrero Gutiérrez y Ketty Wong: *Julio Cañar*, Quito: Dirección de Educación y cultura, 1993. Contiene un estudio sobre el compositor Cañar y una selección de partituras que incluye: *Sangre ecuatoriana*, pasodoble; *La última oración de un moribundo*, vals ecuatoriano; *Adoración incaica*, fox incaico; *Dulce esperanza*, pasillo; *En la tumba de mi madre*, yarabí. Todas las partituras son para piano.

De Colcultura, Colombia:

Compositores colombianos. Vida y obra, catálogo N° I, Bogotá: Colcultura, 1992. Incluye a los siguientes compositores: Manuel M. Párraga, Julio Quevedo A., José M. Ponce de León, Gonzalo Vidal P., Andrés Martínez M., Santos Cifuentes R., Guillermo Uribe H., Jesús Bermúdez S. Guillermo Quevedo Z., Daniel Zamudio, José Rozo C., Antonio Marín Valencia, Pedro Biara R., Adolfo Mejía N., Carlos Posada A.

De la Organización de los Estados Americanos, Washington, EE.UU.:

Compositores de América, Washington D.C., OEA, Vol. 20, 1993. Contiene los catálogos de: Ernani Aguiar; Juan Carlos Arean; Eduardo Cáceres; Germán Cáceres, José Carlos Campos; Alvaro Carlevaro; Walter B. Casas Napán; Jaime González; Alejandro Guarello; Ricardo Lórenz; Arturo Márquez; Arnaldo Miranda; Guillermo Rifo; Roberto Sierra; José Roberto Sosaya; Santiago Vera; Alejandro Viñao.

De la Fundación Camerata de Caracas, Venezuela:

Camerata Renacentista de Caracas (Folleto divulgativo), Caracas: Camerata Renacentista de Caracas, s.f. Contiene: Comentarios críticos, fotos, biografías, repertorio, etc.

De otros colaboradores:

Mario Godoy: *Educación musical* (2º curso), [Ecuador], s.e, 1993. Texto escolar para ciclo básico de acuerdo a los programas de educación del Ecuador.

Villancicos navideños, Quito: Dirección Nacional de Cultura de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, 1993. Contiene los textos de un grupo de villancico ecuatorianos.

Manuel de Jesús de Alvarez: *El montuvio y su música*, Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical de la Dirección General de Educación y Cultura, 1994.

Contiene una breve biografía del autor, el estudio folclórico de Manuel de Jesús Alvarez que da el título al libro y que se publicó en 1929, incluidas las transcripciones de *Pa' cuando te vayas* y *Amor fino*, y *La iguana* de Rodrigo Chávez González, que incluye el texto y la música del amorfino homólogo, también recopilado por Alvarez.

Manuel Mesías Carrera: *La música en Zámiza*, Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical de la Dirección de Educación y cultura, 1994. Contiene un estudio y un apéndice musical con las partituras de: *Himno a Zámiza* de Luciano Carrera; *Aromas zambiceños* de Mesías Carrera; *La zambiceña* de Miguel Jaramillo; *Los pumisachos* de Mesías Carrera; y un catálogo de las obras del compositor Manuel Mesías Carrera.

Mario Godoy Aguirre: *La Navidad de los Reyes de Riobamba*, Cuaderno Folclórico, Riobamba (Ecuador): Aravec, 1982.

Primero lo Nuestro N°2: (Colección Etnomusical N°1) Viva el Carnaval, Editor: Mario Godoy Aguirre, Riobamba (Ecuador): Aravec-Ecuamusic, 1993. Contiene materiales varios sobre los carnavales.

Instrumentos musicales andinos (Memorias, Serie Musical), Riobamba-Latacunga-Cuenca (Ecuador), Proyecto Multinacional de Artes PROMUART, OEA, Ministerio de Educación y Cultura, II/2, 1992. Contiene diferentes trabajos del 1er Seminario de Instrumentos Andinos.

Las bandas de pueblo (Memorias, Serie Musical), Quito (Ecuador), Proyecto Multinacional de Artes PROMUART, OEA, Ministerio de Educación y cultura, III/3, julio, 1993. Contiene trabajos del Seminario Taller de capacitación a directores de bandas de pueblo.

Sila Godoy y Luis Szarán: *Mangosé, Vida y obra de Agustín Barrios*. Asunción (Paraguay): Edit. Don Bosco-Edit. Nanduti, 1994.

Musicology Australia, Cambera: Musicological Society of Australia, vol.XVI, 1993.

Reseñas de videos

Margot Loyola Palacios y Osvaldo Cádiz Valenzuela. *Danzas Tradicionales de Chile*. Ministerio de Educación, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1993. Video color, 1 hora 10 min., y C.D., Sello Alerce, CDAE 0211 DDD, 35 minutos.

El estudio coreográfico musical presenta diez danzas tradicionales provenientes de trabajos de recolección en terreno en la I, II, VI y X regiones, realizados entre los años 1960 a 1980.

Seguidilla, chocolate, cachimbo (dos versiones), paloma, cañaveral, cielito, balambito (dos versiones) y la cueca del pavo, danzas pertenecientes a la gran familia de las picarescas y las animadas, teniendo el cielito elementos de contradanza, conforman un valioso repertorio testimonio de bailes que documentan, junto a lo artístico, el contexto sociocultural de localidades, comunidades y familias.

Comienza con una descripción general del contenido de materia y la metodología. Muestra hermosos paisajes de los lugares visitados durante los trabajos de terreno, además de fotografías de cultores e informantes, los que en su momento y lugar aportan con la información requerida por los investigadores.

La interpretación de cada danza está precedida de una breve reseña del número de bailarines, forma de la danza, pasos empleados, interpretación vocal e instrumental, vestuario, estado y grado de vigencia, rasgos del origen, etc.

Presenta el primer pie de cada danza con una "toma en picado", que permite observar muy bien el diseño de piso, desplazamientos, movimientos de cuerpo y brazos y movimientos del pañuelo. Este trabajo tiene una clara orientación didáctica, lo que facilita su aplicación pedagógica.

El disco compacto contiene todas las danzas en su interpretación musical en las que, antes de su inicio, se da una corta información de sus aspectos generales y específicos, similar a la presentación que se hace en el video.

Los intérpretes son el Grupo Palomar, que dirige Osvaldo Cádiz y como voz principal Ana Riveros del Taller de canto y danza de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, el que está dirigido por Margot Loyola, más otros bailarines y músicos invitados.

Este estudio ha ingresado al Archivo Sonoro de Música Tradicional y Audiovisuales (ASMT y A-V) de la Facultad de Artes como el Video N°32 y C.D. N°2, donde están a disposición de los usuarios que los soliciten.

Honorio Arredondo Calderón

Reseñas de publicaciones

Margot Loyola. *El cachimbo. Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, 1994, 142 pp.

Son conocidas las andadas por Chile y otros lugares de América que ha realizado doña Margot Loyola en búsqueda de músicas, toquidos y bailes, para aprenderlos y vivirlos con los mismos cultores. En este libro nos describe el cachimbo y su contexto en la forma que le es característica, usando su propio "modo" (estilo) y lenguaje, respetando a su vez las terminologías usadas por sus informantes.

Al inicio entrega datos muy generales del contexto geográfico donde realizó el estudio, correspondiente a la Región de Tarapacá, y algunos antecedentes históricos y culturales de los pueblos de Pica, Matilla y Mamiña. Luego se centra en las diferentes definiciones del término "cachimbo" que se encuentran en los diccionarios y enciclopedias de habla hispana, concluyendo que falta la definición como danza tarapaqueña.

Como un aporte etnográfico, menciona a 23 informantes, describe a cada uno de ellos y los lugares donde se desarrollan las entrevistas y el estudio, entregando la mayoría de las veces información textual dada por sus interlocutores. De esto se desprende que doña Margot aprendió el cachimbo y su historia observando, preguntando, cantando, tocando y bailando; fue haciendo comparaciones entre un lugar y otro y entre una época y otra y de esta manera logra resumir el estilo y carácter de esta danza.

En los últimos capítulos del libro, la autora incluye diseños coreográficos apoyados con explicaciones y fotos; menciona los instrumentos musicales para su ejecución, según la época y ocasión; además de una serie de diez transcripciones de cachimbos y esquemas rítmicos usados por el bombo para acompañarlos.

A pesar de que nos advierte que el cachimbo no es cantado, ella encontró algunos textos que son usados cuando no hay acompañamiento de instrumentos melódicos, de los cuales incluye cuatro.

Concluye diciendo que es una danza de "cuna noble", que "su ascensión al pueblo lo enaltecía más", uniendo a la aristocracia y al pueblo durante las tres primeras décadas del siglo XX en la Región de Tarapacá, donde interactuaban peruanos, bolivianos y chilenos. Encontró en Lima una reminiscencia de evoluciones coreográficas que acercan el cachimbo a la marinera, construyendo un puente de parentesco con la zamacueca.

Lina Barrientos

Margarita Schultz. *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago: Ediciones Dolmen, 1993, 148 pp.

"¿Qué significa la música?" La pregunta que sirve de título a este libro es de suyo compleja. La primera dificultad que ofrece es la de entender la pregunta misma. Ciertamente, todos podemos reconocer lo que es música y distinguirlo de lo que no lo es. ¿Pero podemos hacer lo mismo con el verbo "significar"? ¿Sabemos lo que esta palabra significa? Nunca olvidaré la expresión de perplejidad en los ojos de un joven estudiante de ingeniería cuando vio sobre mi mesa de trabajo el célebre libro de Ogden y Richards y leyó su título: *El significado del significado*. ¿Una tomadura de pelo académica?

"Significar" es, en su noción más abstracta y general, ser signo de algo. A la ciencia de los signos y sus significados se la llama hoy semiótica; esta es una disciplina filosófica que ha alcanzado un alto nivel de complejidad en nuestro siglo. El libro de Margarita Schultz no es, entonces, una obra de musicología, sino una investigación filosófica de carácter semiótico aplicada a la música. Es por eso que yo, que no soy músico, me atrevo a referirme a ella.

Y es por eso también que la autora tiene que comenzar su libro poniéndonos en contacto con diversas teorías acerca del significado (Frege, Christensen, Quine, Wittgenstein, Louis Prieto, etc.) Ello es una muestra de la complejidad oculta tras la pregunta por el significar, y en este caso concreto, por el significado musical.

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, pp. 126-129.

El significar en música reviste una complejidad que cubre diversos y variados ámbitos. Así, por ejemplo, tenemos el significado meramente sensorial de un timbre sonoro, o el de una nota escrita en el pentagrama, o el significado de un “tempo” o de un estilo musical. La diversidad de los múltiples significantes y significados musicales, así como también la de los individuos que crean, ejecutan o simplemente escuchan la música, crea en torno a ésta una correspondiente diversidad de los que podrían llamarse “espacios semióticos”. Dentro de cada uno de los dichos espacios, cada persona es interpelada de manera distinta por lo mismos signos. ¿Expresión de arbitrariedad? De ninguna manera; más bien, riqueza semiótica. Pero esta misma diversidad nos tiende innumerables celadas cuando intentamos aprehender lo esencial del significado musical. ¿Consiste la música en descripción de situaciones? ¿O es más bien un reflejo de emociones? ¿O la mera combinación de posibilidades rítmicas y sonoras? ¿O la incitación a desarrollar ciertas conductas? ¿O, en general, expresión de algo que puede ser enunciado en palabras?

La gran dificultad para investigar filosóficamente, esto es, con el instrumento del pensamiento y del lenguaje, el significado de la música reside en que —para decirlo en la forma más simple, pero acaso la única que lo dice finalmente— la música significa...música. No otra cosa. El último capítulo del libro (“Homenaje a Hanslick”) recoge una cita de este notable pensador de la música de mediados del siglo pasado. Dice: “Lo bello musical es algo específicamente musical”. Es comprensible que Margarita Schultz quiera rendir un “homenaje” a Edward Hanslick. La frase citada fue escrita en 1854, es decir, dos años después de la publicación del *Catecismo positivista* de Comte y de *La dama de las camelias* de A. Dumas, y un año después del estreno de *La traviata* de Verdi; esto es, fue escrita en medio del choque de las resacas encontradas del positivismo y del romanticismo decimonónicos. Y, sin embargo, Hanslick encarna una visión con la cual podemos identificarnos plenamente después de transcurridos 150 años desde que la puso por escrito, a pesar de que tanto el romanticismo como el positivismo ya se nos han quedado atrás.

Pero hay en el título —o mejor, en el subtítulo— de la obra otro término que quisiera comentar: el “sentido”. “Del sonido al sentido musical”, reza el subtítulo. ¿Pero qué significa “sentido”? Pocas palabras hay más elusivas que ésta. A veces, leyendo a antiguos pensadores griegos, he tenido la impresión de que nosotros llamamos “sentido” a lo que ellos llamaron *logos* —pero impresión subjetiva, por cierto, que sería completamente incapaz de demostrar—. Y aun cuando estuviera en lo cierto, no hemos avanzado nada, porque nuevamente ¿qué significa *logos*? Procuremos, entonces, acercarnos a la noción de “sentido” siguiendo a la propia autora de este libro.

Para ello, recojo al azar el siguiente pasaje de la Introducción: “La experiencia musical nos sitúa en esa posibilidad de plenitud de sentimiento donde el yo se desvanece en sonido(...) A veces, sentimos como testimonio de nuestra existencia un extraño dolor, un desasosiego del alma que no sabe bien hasta dónde puede llegar. Pocas experiencias espirituales pueden describirse con los rasgos de esa gozosa angustia. A veces llegamos a pensar, por eso, que la plenitud de esa vivencia estética es una forma de oración, un rezo: que la gozosa angustia nos une misteriosamente con el sentido magno del universo”.

Subrayo en este pasaje dos expresiones: “un desasosiego del alma que no sabe bien hasta dónde puede llegar” y “la plenitud de esa vivencia es una forma de oración”. Las subrayo porque no puedo evitar vincularlas con un pasaje, relacionado también con la música, en la obra de San Agustín, ese gran buscador africano de sentidos. El pasaje en que pienso contiene una intuición a mi modo de ver sumamente profunda, pero revestida de un error también profundo, como solían ser las intuiciones agustinianas. Andaba él buscando el núcleo de nuestra interioridad psíquica y espiritual —es decir, la única fuente de donde puede brotar cualquier sentido para nuestra existencia—; lo halló (correctamente, a mi juicio) en la memoria, que nos permite enlazar los diferentes momentos de nuestro pasado, de nuestro presente y del futuro que esperamos en una recolección y un recogimiento unificante. Por eso, percibió de inmediato la analogía entre este permanecer de lo pasajero o pasar de lo permanente con la música. Nuestra existencia, dijo, es como el canto de una canción; en ella, la expectativa de lo futuro —las notas que aún he de cantar— pasa constantemente al presente de mi canto para quedar relegada de inmediato al pasado; pero el todo conserva su unidad y la identidad de lo múltiple en lo mismo. Esta “salvación” de la totalidad es operada precisamente por la memoria, la facultad nuestra en que se halla en depósito la canción completa. Ello permite alcanzar el sentido. La existencia humana, como la canción, adquiere sentido en la integración y permanencia de los elementos temporales pasajeros de las que la música es una imagen.

Cierto es que Agustín cometió un error brillante —como todo lo suyo— al hacer la comparación mencionada. Dijo que la existencia humana es como el canto de una canción que conozco. En ello se equivocó, porque no conocemos la partitura de la canción de nuestra vida; por eso, al entonar cada nota, no sabemos a ciencia cierta si ella será consonante o disonante con el acorde que nos entregará el acompañamiento musical, esto es, el mundo que nos rodea con sus imprevisibles circunstancias. Pero este error de Agustín nos sugiere que acaso la relación entre los términos de la imagen empleada pudiera ser precisamente la inversa de la que hemos utilizado. Es posible que nuestra vida no sea como la ejecución musical, pero sí que la música —como creación, ejecución o simple audición— sea en cambio como la vida: búsqueda de unidad en la diversidad, búsqueda de sentido en los sonidos al modo de la búsqueda de sentido en los acontecimientos. No sabemos, dice Margarita Schultz, hasta dónde puede llegar el alma en su desasosiego; pero lo sentimos como una oración, en que nos recogemos en torno a nuestro propio centro en busca del sentido de nuestra existencia en el contexto del sentido del universo.

Joaquín Barceló

Javier Suárez-Pajares y Xoán M. Carreira, editores. *The Origins of the Bolero School*. En *Studies in Dance History, The Journal of the Society of Dance History Scholars*, volumen IV, número I, primavera, 1993, vi+133 pp.

Este volumen, de bella presentación gráfica, tiene como editores a Javier Suárez-Pajares y Xoán M. Carreira e incluye contribuciones de ellos y de Enrique C. Ablanado y de Antonio Álvarez Cañibano. La traducción al inglés de los trabajos fue realizada por Elizabeth Coonrod Martínez, Aurelio de la Vega y Lynn Garafola. La versión inglesa fue editada por Lynn Garafola, a quien pertenece el prefacio. En éste se señala que la serie *Studies in Dance History* se originó en la conferencia sobre "Danza en las culturas hispánicas", que tuvo lugar en la New World School of Arts, en Miami, en 1991. Entre los participantes en aquel simposio se contaron Xoán Carreira y Javier Suárez-Pajares, quienes presentaron ponencias sobre la *Escuela bolera*. Ambos musicólogos pertenecen a la joven generación de estudiosos españoles que miran con nuevos ojos el pasado cultural de su país, incluida su rica y variada herencia dancística.

El trabajo de Suárez-Pajares, titulado "Historical Overview of the Bolero from its Beginnings to the Genesis of the Bolero School", entrega una reseña que va desde las primeras apariciones del término "bolera" en documentos impresos y termina con la exportación de la danza a través de los Pirineos, en la década de 1830. Citando a varios autores que fijan el nacimiento del bolero "no más atrás" de mediados del siglo XVIII y que la califican como una "versión lenta de la seguidilla", el investigador avanza hacia ubicaciones más concretas, como la de Francisco Asenjo, quien, en 1879, daba como fecha de la creación del bolero el año 1780, y lo calificaba como "legítimo vástago de las seguidillas". La historia de la danza es desarrollada por el autor en dos apartados: I) período de formación, desde los comienzos a 1794; II) período de enriquecimiento, desde 1794 hasta *circa* 1801. Ya hacia 1792, el baile había tenido una gran difusión y habían proliferado las escuelas de bolero. Un tercer apartado estudia las reformas introducidas hacia 1801 por Requejo-Cañada, bailarín del Palacio Real y violinista de la Capilla y la Cámara Real, autor de varias series de boleras teatrales, en las cuales, preservando la base de la danza original, la presentó en una nueva luz, con varias innovaciones. Un cuarto apartado estudia la bolera después de Requejo. Se analizan aquí las consecuencias de la invasión francesa, tanto para la difusión del baile en Francia, antes de que en la década del 30 la extendieran por Europa Dolores Serral y Mariano Camprubí, como para el abandono que se produjo en algunos lugares de las innovaciones de Requejo. Se demuestra que en Sevilla las reformas de aquél nunca se impusieron, precisamente allí donde la forma teatral de la bolera dio lugar a la conocida como Escuela de la bolera. Es el bolero que había pasado a Francia el que, por primera vez, se presenta sistematizado en la obra del bailarín Antonio Cairón, en 1820, con el sugestivo título de *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón y aumentado de una explicación exacta y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*.

Antonio Álvarez Cañibano entrega una investigación detalladísima y acuciosamente documentada sobre "La compañía de la familia Lefebre en Sevilla". A fines de 1810, se produce la llegada de esta

“compañía-familia” de bailadores franceses, en el clima de la ocupación napoleónica. De febrero a junio de 1811, la compañía actúa casi diariamente. Se recuerdan los nutridos y variados programas de las temporadas 1811-12 y 1812-13. Los franceses habían aprendido de tal modo el repertorio de danzas españolas, que el Teatro Cómico presentaba en 1812-13 a la compañía de Lefebre como “nacional”, y el público veía en los bailadores de boleras auténticos bailarines españoles. El estudio se extiende hasta 1814, cuando el grupo de bailadores de bolera se reduce a sólo cinco artistas españoles que habían trabajado junto a los franceses.

Enrique Ablanado presenta “Iconografía del bolero”, serie de 32 figuras, pinturas, grabados y dibujos, de fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX, que ilustran distintos aspectos del baile de la bolera y de otras danzas que llegaron a cruzar los Pirineos y a conocerse en Francia, como la “Cachucha”.

Xoán Carreira hace un documentado recuento de los “Bailarines extranjeros de España en la segunda mitad del siglo XVIII” y de los “Ballets ejecutados en el Teatro de los Caños del Peral, Madrid, y otros teatros españoles, 1787-1799”.

Javier Suárez-Pajares presenta una “Colección de textos” sobre el origen del bolero, que comienza con los sainetes de Ramón de la Cruz anteriores a 1770 y los manuscritos de tonadillas de la colección Francisco Barbieri, de la Biblioteca Nacional de España, así como artículos publicados en las décadas de 1760 y 1770, en diarios como *El pensador* de José Clavijo y Fajardo, y otros. Comentario especial, entre los textos presentados, merece la obra de Fernández de Rojas *Libro de Moda o ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño. Escrito por un Filósofo Currutaco y corregido nuevamente por un señorito Pirracas*, editado en Madrid en 1795, libro que entrega múltiples y valiosas noticias sobre el bolero.

Cierra el volumen una cuidadosa bibliografía preparada por Carreira y Suárez-Pajares.

Miguel Castillo Didier

Reseñas de fonogramas

Música chilena para guitarra del siglo XX, vol.II. Intérprete Luis Orlandini. Sello SVR Producciones, CD, SVR-1009, 1993.

En 1991 apareció editada la primera *Antología de la música chilena para guitarra del siglo XX*. Este segundo volumen con 10 obras de compositores nacionales viene a completar el proyecto. La interpretación está a cargo del guitarrista chileno Luis Orlandini.

Luis Orlandini es un joven intérprete formado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Becado por el Servicio Alemán de Intercambio Académico, realizó estudios de postgrado en la Escuela Superior de Colonia entre 1987 y 1990. En Chile y en Europa ha realizado una exitosa carrera actuando en importantes salas. Orlandini ha efectuado grabaciones para radios de Alemania, Suiza, Holanda y España. Su repertorio es amplio, destacándose especialmente el latinoamericano. En Chile ha estrenado más de treinta obras de compositores nacionales.

El presente fonograma contiene obras de Santiago Vera, José Miguel Tobar, Renán Cortés, Gabriel Matthey, Pablo Aranda, Horacio Salinas, Rolando Cori y Eduardo Cáceres.

La *Suite modo tonal* de Santiago Vera fue compuesta en 1977. Sus partes son: Preludio, Sarabanda, Rondó y Cantus Firmus, Chacona y Giga. Desde una perspectiva actual evoca la música barroca, con una mezcla de elementos tonales y modales. *Refracciones* (1986) del mismo autor son seis micropiezas en las cuales se explotan diversos parámetros guitarrísticos, siendo la última pieza una síntesis de las anteriores. Hay una búsqueda de la ampliación sonora del instrumento. De José Miguel Tobar, compositor que ha realizado exitosos trabajos musicales y videos para la televisión, Orlandini interpreta *Son*, obra compuesta en 1986. Está en estilo toccata, fuertemente rítmica y vivaz. *Suonare* (1988) de Renán Cortés es una obra compuesta por encargo que ha merecido interpretaciones de varios guitarristas.

Gabriel Matthey aparece en este fonograma representado por el *Preludio* N°2, obra dedicada a Luis Orlandini. La primera composición de Matthey fue para guitarra sola y sus posteriores estudios de ella con la profesora Liliana Pérez Corey le aportaron valioso conocimiento del manejo del instrumento, aspecto que se hace manifiesto en este preludio vital y rítmico. *Ilógica* y *Algop-6* pertenecen al más joven de los compositores aquí representados, Pablo Aranda, nacido en 1960. Estas obras son de 1986 y 1990-1991 respectivamente. La primera es de estilo puntillista y forma atomizada. La segunda se destaca por su riqueza rítmica con pasajes en estilo bartokiano. Contiene secciones contrastantes de velocidad y carácter.

Horacio Salinas, músico integrante del conocido grupo musical "Inti Illimani", compuso *Cristalino* como homenaje al legado musical de Agustín Barrios. En esta obra aparecen elementos rítmicos del folklore latinoamericano. La obra de Rolando Cori, *Alabanzas para la guitarra* fue escrita en 1982 como parte de las actividades desarrolladas en el taller de composición dirigido por el profesor Cirilo Vila, en un intento de solución personal frente a las propuestas composicionales de Claude Debussy.

Este compact se cierra con *Tres Mo-Men-tos* de Eduardo Cáceres, obra de 1986. Como varias de las obras de este fonograma, fue escrita a petición del guitarrista Luis Orlandini. Consta de tres movimientos característicos encabezados por las siguientes indicaciones: "Cauteloso", "Obsesivo" y "Audaz". Es destacable la interpretación de Luis Orlandini de estas obras pertenecientes todas a compositores formados en gran medida en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Inés Grandela del Río

Leni Alexander. *Balagán*, teatro para escuchar. Casete. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1994.

Leni Alexander junto a Eduardo Maturana, Fré Focke, León Schidlowsky y otros, forman parte del grupo de compositores que introdujo significativos cambios en el medio musical chileno en la década del cincuenta, a través de nuevas posturas creacionales planteadas desde el serialismo dodecafónico.

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, pp. 130-132.

Por desgracia, todos esos importantes autores han sido excluidos injustificadamente, de manera casi total, de las programaciones musicales desde hace dos décadas. Resulta, por tanto, particularmente atractivo escuchar la última obra de la mencionada compositora, dirigida y producida por ella misma y editada bajo los auspicios del FONDART. Se trata de *Balagán* (caos, en hebreo), un *Hörspiel*, forma que no es nueva en la producción de Leni Alexander -el año 1993 estrenó en el Goethe Institut su *Chacabuco. Ciudades Fantasma* [RMCH, XLVIII/181, (enero-junio, 1994), p. 130], referido al campo de concentración creado por la dictadura militar en esa antigua oficina salitrera. El *Hörspiel* es una suerte de radioteatro, que Leni Alexander ha traducido acertadamente como "teatro para escuchar", usual en Alemania, pero prácticamente desconocido en Chile. En esta forma de expresión la palabra, el relato verbal, juega un papel de capital importancia y la música ilustra, de manera más o menos abundante, el acontecer dramático.

Balagán, cuyo libreto pertenece a la compositora, aborda los extraordinarios sucesos ocurridos a raíz de la epidemia de encefalitis letárgica, o enfermedad del sueño, que entre 1916 y 1927 dejó casi 5 millones de muertos e incontables enfermos en estado vegetativo. Estos pacientes, gracias a una droga -la L Dopa- descubierta en un hospital de Nueva York, regresaron sorprendentemente a la vida en 1969. Sobre las alucinantes experiencias de algunos de esos enfermos y médicos tratantes, la compositora creó un texto dramático que transmite las impresiones de "jóvenes" que reviven siendo ya ancianos en un entorno absolutamente diferente al que dejaron, sin haber tenido conciencia de su proceso de envejecimiento. Este extraño viaje al que el auditor es arrastrado, es comentado musicalmente por Leni Alexander en forma parca y precisa, con breves pinceladas sonoras que subrayan determinados elementos y situaciones que a la autora interesa resaltar. En su obra la creadora utiliza siete actores (Loreto Araya, Claudio Bello, Sandro Larenas, Sara Pantoja, Juanita Rubilar, Coca Rudolphi y Pedro Vicuña) y un conjunto de seis instrumentos. Para el trabajo de efectos y montaje electroacústico la compositora contó con la colaboración del ingeniero de sonido Ricardo Calvo.

Leni Alexander muestra en *Balagán*, una vez más, no sólo su capacidad y talento, sino, además, su siempre despierta imaginación y creatividad.

Fernando García

Saxofones para Sax, concierto homenaje. Casete. Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile, [1994].

En una acción digna de reconocimiento general, el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile editó una casete con el concierto de homenaje al centenario de la muerte de Alfonso Sax. Dicho recital fue organizado y dirigido por el distinguido saxofonista cubano Miguel Villafruela y en él tomaron parte el mencionado instrumentista y los alumnos de la cátedra de saxofón que éste formó en 1994. El referido concierto se realizó en la Sala Isidora Zegers el 12 de agosto de 1994 y sirvió para mostrar la extraordinaria labor realizada por el notable músico cubano durante el año.

El lado A de la casete contiene la participación de diez de los alumnos del profesor Villafruela, que interpretaron las siguientes obras: *Dos piezas* de Eugène Bozza (Edén P. Carrasco, saxo alto; Sergio Valenzuela, piano); *Aria* de André Ameller (Marcos Espinosa, saxo alto; Sergio Valenzuela, piano); *Genêts et Bruyeres* de Jean Meyer (Claudio Chaparro, saxofón alto; Sergio Valenzuela, piano); *Dos miniaturas*, op.145, de Alexandre Gretchaninoff (Rodrigo de Petris, saxofón barítono; Leonora Coloma, piano); *Ronda* de Charles Jay (José Gutiérrez, saxofón alto; Sergio Valenzuela, piano); *Dos piezas fáciles* ("Spleen" y "Parada", op.138, de Jean Absil (Pablo Torrealba, saxofón tenor; Sergio Valenzuela, piano); *Cuatro danzas* de Jean Bouvard (José Gutiérrez, Marcos Espinosa y Claudio Chaparro, saxofones altos), y los cuartetos para saxofones *Petite suite* ("Allegro moderato", "Allegro grazioso", "Poco allegro, giocoso" y "Vivace") de Paul Arma y *Chinese Rag* de Jean Matitia (José Gutiérrez y Claudio Chaparro, saxofones altos; Pablo Torrealba, saxofón tenor; Rodrigo de Petris, saxofón barítono). Todos los intérpretes demuestran talento y resuelven los problemas que les plantean las diferentes obras con seguridad, virtud que nace de una muy buena enseñanza técnico-musical del maestro de la cátedra de saxofón.

El lado B de la casete incluye la actuación del maestro Miguel Villafruela en el homenaje a Sax. En la primera obra, *Historia del tango* ("Bordel", "Café", "Night club" y "Concert d'aujourd'hui") de Astor Piazzola, en una excelente versión para saxofón soprano y guitarra del propio Villafruela, el saxofonista es acompañado por el brillante guitarrista, también cubano, Carlos Lloró. En las otras dos obras, *Jazz Window*, fantasía para saxofón alto y piano de Pablo Garrido, y *Brazileira*, de la Suite "Scaramouche" de Darius Milhaud, Villafruela contó con la eficiente colaboración de la pianista Clara Luz Cárdenas. Las magníficas interpretaciones de las obras mencionadas, ayudan a comprender los notables resultados obtenidos por Villafruela con sus alumnos, pues no sólo demuestran la gran calidad como instrumentista del músico cubano, sino, también, su manejo de los estilos de las creaciones abordadas y su maestría en la concertación. Es necesario resaltar la inclusión de la obra de Pablo Garrido, obra estrenada en 1934 e injustamente olvidada, ya que es poseedora de una serie de bondades que la hacen merecedora de mantenerse en el repertorio de la música chilena de nuestro siglo.

Esperemos que la iniciativa del profesor Villafruela, inteligentemente recogida por el Departamento de Música, de publicar una casete en que se ven los progresos de la labor realizada por dicho Departamento, en este caso de la cátedra de saxofón, sea seguida por la edición de otros fonogramas con similares objetivos, ya que ello colabora a formar una visión clara del estado de la música en el país.

Fernando García

Índice de números publicados correspondientes a 1994

ÍNDICE ALFABÉTICO DE CONTRIBUCIONES FIRMADAS

- Aharonián, Coriún. La muerte de Manuel Enríquez. N°182:121.
- Benjamin, Gerald R. "Dramme per musica" en las obras de Juan Orrego-Salas, opera 76-106. N°182:44.
- Dannemann, Manuel. In memoriam. Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993). N°181:146.
- García Muñoz, Carmen. In memoriam. Roberto Caamaño (1923-1993). N°181:146.
- Huseby, Gerard V. (ed.). Bibliografía Musicológica Latinoamericana. N°181:7.
- Merino, Luis. Editorial. Alfonso Letelier Llona (1912-1994). N°182:7.
- . Catálogo de la obra musical de Juan Orrego-Salas (1989-1992). N°182:101.
- . Samuel Claro Valdés, musicólogo por sobre todo. N°182:105.
- Orrego-Salas, Juan. Discurso de aceptación del Premio Nacional de Arte (1992). N°182:11.
- . Altazor y la Missa *In tempore discordiae*. N°182:14.
- Peña Fuenzalida, Carmen. Bibliografía selectiva de publicaciones de Samuel Claro Valdés. N°182:116.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

- B.O.B.: Brenio Onetto Bächler
- D.Q.N.: Daniel Quiroga Novoa
- H.A.: Honoria Arredondo
- I.G.: Inés Grandela del Río
- J.M.: Jorge Martínez
- J.P.G.: Juan Pablo González
- L.B.: Luis Brahim
- M.C.D.: Miguel Castillo Didier
- Libros
- Samuel Claro Valdés. *Rosita Renard, pianista chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1993, 318 pp. Una casete bajo el mismo título. D.Q.N. N°182:137.
- Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes. *Chilena o cueca tradicional. De acuerdo a las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994, 543 pp. J.P.G. N°182:139.
- Helga Lühning (editora). *Beethoven Werke: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*. München: G. Henle Verlag, 1990; vol.I, xviii+278 pp; vol II, 112 pp. B.O.B. N°181:141.
- Herbert Massmann y Rodrigo Ferrer. *Instrumentos musicales: artesanía y ciencia*. Santiago: Dolmen Ediciones, 1993, 191 pp. L.B. N°181:143.
- Mario Milanca Guzmán. *La música en El Cojo Ilustrado 1892-1915*. Caracas: Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela-Ediciones de la Presidencia de la República, 1993; 2 vols. vol. I, 428 pp.; vol.II, 505 pp. M.C.D. N°182:140.
- John M. Schechter. *The Indispensable Harp*. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1992, [viii]+288pp. J.M. N°181:142.
- Carlos Seoane y Andrés Eichmann. *Lírica colonial boliviana*. La Paz:Editorial Quipus, 1993, 167 pp. I.G. N°182:140.
- Fonogramas y videos
- Grupo Trehuaco de Canto Tradicional. *Una hermosa golondrina, cancionero narrativo tradicional y popular*. Casete. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1992. H.A. N°181:144.
- Oswaldo Jaque F. *Danzas campesinas y tradicionales de Chile*. Ministerio de Educación. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1992.

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, pp. 133-144.

Video color, 36', fascículo, casete. H.A.
Nº181:145
Ana María Rosado. *We've got (Poly) Rhythm*. Disco

compacto. Albany, Troy 087, 1992. I.G.
Nº181:144.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Compositores chilenos en el ballet

Beuchat, Carmen. (Leni Alexander), **"Menetekel"*, Nº182:135.

Cartagena, Miguel. (Víctor Jara), "Cuando muera la tarde", Nº181:139.

Concha, Gaby. (Juan Lemann), "La vaca Cornelia", Nº182:135.

Pinto, Jaime. (Sergio González), "Los juegos del hielo", Nº181:139.

Riveros, Hilda. (Carlos Ledermann), "Guitsara", Nº181:139, Nº182:135; (Alejandro García), "Tiempo de percusión", Nº181:139.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS

Aedo, Marcelo. *Mar, polo sur, cielo*, Nº181:133.

Acosta, Cristián. *Trío*, Nº181:132,134; *Música para piano, voz y silla*, Nº181:134.

Advis, Luis. **Murales Extremeños (Cantata de Extremadura y América)*, Nº181:138; **Suite latinoamericana*, Nº182:130; *El amor*, Nº182:131.

Aguilar, Miguel. **Quodlibet*, Nº181:130; *Fragmentos sobre "El Castillo" de Kafka*, Nº181:133.

Aguilera, Carmen. *Inco-nexos*, Nº181:133; *Cámara*, Nº181:134.

Alcalde, Andrés. **Tranquillein; Kin; Talla*, Nº181:130; *Aria*, Nº181:130, 131; *Opiniones*, Nº181:133, Nº182:129; *Canzona instrumental*, Nº182:129.

Alexander, Leni. **Chacabuco. Ciudades fantasmas*, Nº181:130, Nº182:128; *Dishona; Meralo; Mocolomusic; Maramoh; La vida es más corta que un día de invierno; Schiga; Lo extraordinario aparece en lo cotidiano; Los disparates*, Nº181:138.

Aliaga, Jorge. *Lap II*, Nº181:134.

Allende, Adolfo. *No sé si son verdes*, Nº182:128.

Allende, Pedro Humberto. *Estudios Nº4 y Nº5*, Nº181:130, Nº182:129; *Tonadas Nº5 y Nº6*, Nº181:137; *Mientras baja la nieve, Balada matinal*, Nº182:128, 131; *Tonada Nº8*, Nº182:129; *Se bueno*, Nº182:131; *Mensajero de Dios*, Nº182:135.

Allende Blin, Juan. *Proflis; Samech; Transformations V*, Nº181:137.

Alvarado, Boris. *Troy*, Nº181:130; *Hiroshima*, Nº181:132, 139; *Jump*, Nº181:134.

Amenábar, Juan. *Juego a tres*, Nº181:131, Nº182:135; **Algunas preguntas; *Ogromo*, Nº181:135; **Dos balsas*, Nº181:135; *Caballo del alba*, Nº181:136; *Akustika*, Nº182:135; *Viernes Santo*, Nº182:136.

Amengual, René. *Transparencias*, Nº181:129; *Miedo*, Nº182:136.

Ancarola, Francesca. *Mikado*, Nº181:130, 132,133,139; **Eólico*, Nº181:131; *Amanecer y noche*, Nº181:133; *A*, Nº181:134.

Aranda, Pablo. *Dos micropiezas*, Nº181:129; *Tres micropiezas*, Nº181:134, 139, Nº182:127; *Ilógica*, Nº181:138, Nº182:135; *Algop-6*, Nº181:138, Nº182:135.

Araya, Antonio. *Acis*, Nº181:130.

Araya, Nelson. *Tango de Morrison*, Nº181:133.

Arenas, Mario. *Alturas andinas*, Nº181:134.

Asuar, José Vicente. *Cuatro piezas instrumentales*, Nº182:132.

Barrientos, Iván. *Estudio frente a un lago de Escenas de Aysén, y Romanza colonial*, Nº181:136, Nº182:136; **Romanza del sur*, Nº182:127, 130, 136; **Lluvia de día; *Vals del sur Nº1; *Laguna escondida; *Vals del sur Nº2; *Romanza de paz; *Romanza chilota*, Nº182:127,136; *Preludio y allegro en tempo de giga*, Nº182:130; *Junio en un café*, Nº182:136; *Cascada de la Virgen; Mirada azul del mar*, Nº182:136.

Becerra, Gustavo. **Concierto de cámara*, Nº181:129; *Sonata*, Nº181:132, 134, Nº182:128; *Partita II*, Nº181:132; *Sonata II*, Nº182:129.

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

- Bello, Joaquín. *Detrás del arco iris; De los Himalaya a los Andes; Reminiscencias; Centros magnéticos; Rapa Nui; Nocturnos*, N°181:135.
- Bianchi, Vicente. ***Misa a la chilena*, N°181:137.
- Bisquertt, Próspero. *Balada*, N°181:130,132, N°182:129; *Trois esquisses (Air chilien, Marine, Paysage)*, N°182:129.
- Botto, Carlos. *Scherzo* N°2, op.40, N°181:130; *Instantáneas*, op.39, N°181:131, N°182:135; *Sonata*, op.42, N°181:131; *La Rosa; Décimas* (de *Academias del jardín*), N°181:133, N°182:127; *Preludios; Canciones quechuas*, N°181:139; *Décima y Las clavelinas*, N°182:128; *Fantasia* N°2, op.37, sobre el nombre de Bach, N°182:128; *Ronda*, N°182:136.
- Bravo, Pablo. *Trasfiguraciones*, N°182:132.
- Brcic, Gabriel. *Vade retro; Clarinete tres; Concierto gótico*, N°182:128.
- Brown, Edward. *Canzona IV. Por la paz*, N°181:130, 131, 137.
- Bustos, Javier. *Tryculo*, N°181:130.
- Cabezas, Estela. **Sonata*, N°181:133; *Achimalén, Las lágrimas, El arco iris, Una nave y Las manos*, N°182:129.
- Cáceres, Eduardo. *Epigramas*, N°181:130,131, 137, N°182:128; *Zig-Zag*, N°181:130; *Cuando miro para atrás*, N°181:134; **La pulga; *El pichiche*, N°181:135; *3 mo-men-tos*, N°181:138, N°182:135; *Seco, fantasmal y vertiginoso*, N°182:132.
- Candela, José Miguel. *El pentágono; For Export*, N°181:134.
- Cangrejo (seudónimo). *Cangrejo*, N°181:134.
- Cantón, Edgardo. *Balada*, N°181:129,134; *Preludio*, N°181:130, N°182:129; *Zahir*, N°181:131, N°182:135; *Dédalos, Puede Ser, Dualidad para uno*, N°181:139, N°182:131.
- Carrasco, Eduardo. *Cueca; Lunita de lejos*, N°181:134.
- Carrasco, Fernando. *Catártica*, N°181:132; *Trihuela*, N°181:132.
- Casanova Vicuña, Juan. *El huaso y el indio*, N°182:130.
- Clavero, Luis. *Danza araucana*, N°181:132.
- Cordero, Cecilia. *Abaco; Zeto*, N°181:130.
- Cori, Rolando. *Canto de gratitud*, N°181:130; *Give me your Heart*, N°181:131, N°182:132, 135; *Alabanzas por la guitarra*, N°182:135.
- Cornejo, Mauricio. *Cuatro es uno*, N°181:134.
- Cortés, Renán. *Muro*, N°181:133; *Lamento de la tierra*, N°182:131; *Suonare*, N°182:135.
- Cotapos, Acario. *Sonata fantasía*, N°182:130.
- Cuadra, Gonzalo. *Pater Noster*, N°181:134.
- Chuaqui, Miguel. *Juego*, N°181:132; **Invocación*, N°181:133.
- Deichert, Guillermo. *Fantasia de concierto*, op.10, N°182:131.
- Délano, Pablo. *Fantasia*, N°181:129; **Canciones de asombro*, N°181:131; *Las canciones de Natacha*, N°181:131; *Sonata* N°1, N°181:133; *Evocación*, N°181:133, 136; *Canciones a Gabriela*, N°181:133; **Navidad en Chile*, N°181:134; **Cachimbo; *Danza antigua*, N°181:135; *Resonancias de Rapa Nui*, N°181:136; *Balada de la estrella*, N°181:137, N°182:136; *Noche*, N°181:137, N°182:136; *Los pies, Estudios* N°1,3,6 y 7, N°181:137; *Ecos australes; Evocación*, N°181:139; *Dos canciones (*Espiral)*, N°182:129; *Piececitos; Canción del maizal*, N°182:136.
- Díaz, Rafael. *Solo de violín intervenido*, N°181:132,133; *Encandoble*, N°181:139; *Kaweskar*, N°182:131.
- Escobar, Alejandro. *Malambo-Meditación*, N°181:133.
- Escobar, Roberto. *Symphonia Fluminis*, N°181:129; **Sinfonía coral "Andrés Bello"*, N°182:130; *La lluvia lenta*, N°182:136.
- Escobedo, Ricardo. *On Board*, N°181:132.
- Espíndola, Marcelo. *Partisu*, N°181:132.
- Falabella, Roberto. *Estudios emocionales para piano*, N°181:130, 135; *Sonata para violín y piano*, N°181:132, N°182:136.
- Flores, Adolfo. *Estudio*, N°182:136.
- García, Fernando. *Comentarios breves*, N°181:129, N°182:132; **Instantes; *Pasión y muerte*, N°181:130,131, 137, N°182:128; **Cuatro micropiezas para quinteto de vientos; Voz preferida*, N°181:132; **En el parque*, N°181:135, 136; ** *Navegaciones (De viajes y dolores y Nostalgias y regresos)*, N°181:137; **Serie*, N°182:128; **Aconteceres en el traspatio; *Desde Joan Miró*, N°182:129; *Sabelliades a Ruiseñor Rojo (Dibujo de enero, Lengua de erizo, Balletto azul marino)*, N°182:130.
- Garrido, Celso. **Cuatro danzas populares andinas*, N°181:132, N°182:136; *Orden* N°1, N°181:133; *Dúo concertante*, N°181:134; *Simpay*, N°181:136; *Suite*, N°181:139; *Sonata fantasía*, N°182:128; **Soliloquio*, N°182:129.
- Garrido, Pablo. *Jazz Window*, N°182:129, 130.
- Gómez, Marco. *Yo sólo la veo a ella*, N°181:134.
- González, Jaime. *Quinteto*, N°181:131; *Tema con variaciones*, N°181:133; **A cantar un villancico*, N°181:133; *Antivísperas (Agua de otro río, El tiempo aprisiona tu rostro, Amaba el mar)*, N°182:129.

- González, Sergio. *Ritmos divididos*, N°181:129, 132, 139.
- Groppa, Vladimir. *El vértigo*, N°181:134.
- Guarello, Alejandro. *Pour Klavier*, N°181:130; *Pseudo variaciones*, N°181:132, 139; *Solitario V*, N°181:132; *Trío 1982*, N°182:127.
- Guzmán, Federico. *Zamacueca* N°3, N°182:129.
- Heinlein, Federico. *Concertante* para oboe y fagot; *Pena de mala fortuna*, N°181:129, 134, N°182:130; *Danza* para clarinete, fagot y piano, N°181:130, 136; **Queridas aguas*, N°181:130; *Sonatina*; **Philines Lied*, N°181:135, N°182:128; *Tres*, N°181:136; *Queridas aguas*, N°181:137; *Tripartita*, N°181:139; *Tres canciones españolas* (*Los olivos grises*, *La plaza tiene una torre*, *La lluvia*), N°182:127; *Die Wiese*, *Vida mía*; *Balada matinal*, N°182:128, 131; *No hay tiempo que perder*, N°182:128.
- Herrera, Silvia. *Asares*, N°181:130.
- Hurtado, Ramón. *Vals y romanza*, N°181:133.
- Isamitt, Carlos. *Impromptu*, N°181:133; *Tres pastorales*, N°182:130.
- Mackenna, Carmela. *Sub Rosa*; *Volkstied*; *Winter*; *Poema de amor*, N°182:128.
- Lemann, Juan. *Akustika*, N°181:131; **La tortuga aburrida*; **Danza provenzal*, N°181:135; *Pieza para dúo*, N°181:137; *Maestranzas de noche*; *Puentes*, N°182:128; *Obertura de concierto*, N°182:130.
- Leng, Alfonso. *Andante*, *Doloras* N°3 y 4, N°181:129, 137; *Doloras* N°1,2,3 y 4, N°181:136, N°182:128,130; *Sonata* (1950), N°181:137, N°182:128; *Andante para cuerdas*, N°182:130, 136.
- Letelier, Alfonso. *Estancias amorosas*; *Canción de los pinos*, N°181:129; *Nocturno*, N°181:130, N°182:128; *Canciones de cuna*, op.13, N°181:136; *Dos canciones*, N°181:137; *Canción*, op.13, N°182:129; *Pinares*, N°182:136.
- Letelier, Miguel. **Paseo*; **Diversión*; **Sorpresa tonal*; **A la española*, N°181:135; *Siete preludios breves*, N°182:128.
- López, Gloria. *Meciendo*, N°182:135.
- Loyola, Francisco. *El juego de los insectos*, N°181:133.
- Martínez, Jorge. **Tres micropiezas*, N°181:133; *Me dijo una tarde*, *Ya va subiendo la luna*; *Marzo pasa volando*; *El niño mudo*; *Poema 19*, *Poema 9*, *Suite Argentina*, N°182:127.
- Matthey, Gabriel. *Cuarteto Las Condes*, N°181:130; *Dúo I*, N°181:131, N°182:135; **Parrianas* (*Homenaje a Violeta Parra*), N°181:131,134, N°182:127, 128; *Composiciones para desorientar a la música*, N°181:131; *Juegos otoñales*, N°181:133; *Sinfonía de cuna*, N°181:134; **Melí*; **Regle*; **Mari epu*, N°181:135; *Preludio*, N°182:135.
- Maupoint, Andrés. *Cinco piezas para cuarteto*, N°181:129, N°182:131; *5 piezas*, N°181:132; **Tapiz* N°2. *El unicornio en la fuente*, N°181:133, 134; *Tres piezas sobre Tristán e Isolde*, N°181:133,139; *Sonata*, N°181:133; *Sueños de Zarathustra*, N°181:133; *L'étoile a pleuré rose...*; *Cinco piezas para cuarteto*, N°181:139; *Música sobre cuentos de Guy de Maupassant*; *Preludios* N°1 y N°4, N°182:127.
- Miqueles, Jaime. *Quinteto*, N°181:139.
- Miranda, Carlos. **Nusta*, N°182:129.
- Mora, Mario. **Espaciamento*, N°181:132; *Llamada*, N°181:133; *La caída final*, N°181:134.
- Morales, Cristián. *Trío*, N°181:132,133, N°182:131; *Ab obo*, N°181:132; *No fui el torturado*, N°181:134; *Erial*, N°182:127,128, 131; **Romántica*, N°182:129, 131; *Nada más*, *Testamento* N°2; *Ley-Icono-Semeion*; *Fonix*, N°182:131.
- Morales, Cristián y Chañaral Ortega. **Fanfarría*, N°182:129, 131.
- Morel, Marcelo. *Tierra y Alba* (de *Canciones de soledad*), N°181:133.
- Mouras, Juan. *Preludio*; *Allegro in tempo de giga*, N°181:136; *La parábola del brujo*; *Cuatro cantos sobre Alturas de Machu Picchu*, N°182:132.
- Muñoz, Franklin. *Ida y vuelta*, N°181:130.
- Núñez Navarrete, Pedro. **Canción de cuna*, N°182:129; *Apegado a mí*, N°182:130, N°182:135; *Dulzura*, N°182:135.
- Orrego-Salas, Juan. *Castilla*; *Rústica*, op.35, N°181:129,130; *Variaciones serenas*, *Las flores del romero*, N°181:129, N°182:130; *De los montes vengo de Romances Pastorales*, op.10, N°181:129, N°182:128,130; *Serenata concertante*, op.40; *Pastoral y Scherzo*, op.42, N°181:132, N°182:136; *Mobili*, op.63, N°181:132; *Simplice y Allegro de Serenata concertante*, N°181:135; *Variaciones sobre un canto*, N°181:136; **El chivo que no podía estornudar*, N°181:136; *El alba del alhelí*, op. 29 (*Madrigal del peine perdido*, *La gitana*); *Sonata de estío*, op.71, N°182:127, 130; *Trío* N°2, op.75; *Sonata* op.9 para violín y piano, N°182:128; *Quattro liriche brevi*, op.61, N°182:129; *Obertura festiva*, op.21; *Concierto* N°1, op.28; *Sinfonía* N°2, op.39; *Alabanza a la Virgen*, op. 49 (*Ofrenda*); *Variaciones y fuga sobre un tema de un pregón*, op.18; *Canciones en el estilo popular*, op.80 (*Oda al aire*, *Oda a la cebolla*, *Oda al pan*), N°182:130; *Presencias*, N°182:132; *Missa in tempore discordiae*, N°182:136.

- Ortega, Chañaral. **Humberstone*, **Vals*, **Pin Pon*, N°182:129, 131; *Courage*, *Pisagua*; *Testamento N°1*; *Una zamba para Clara*; *Cantos*, N°182:131.
- Ortega, Chañaral y Cristián Morales. **Fanfarria*; N°182:129, 131.
- Ortega, Sergio. *Así como matan negros*; *El pueblo unido*; *Pido castigo*; *Presidente Allende*; *Marta Ugarte se queda*; *Hay sangre en las calles*; *Falta el rey*; *Paz para los crepúsculos que vienen*, N°181:135.
- Osses, Bárbara. *Santiago azul*, N°181:134.
- Parra, Violeta. *Run run* (Guillermo Cárdenas); *Gracias a la vida*, N°181:129, 134, N°182:128, 130, 131; *La rosa y el clavel*, N°181:134; *Anticuca* N°1, N°182:127.
- Pérez, Ignacio. *Kumbya*, N°181:134.
- Pérez, Marco. *Canto*, N°182:132.
- Pérez, Sergio. *La fonda*, N°181:134; *Trozo*, N°181:134.
- Potockjnac, Jerónimo y José Miguel Fernández. **Do*, N°182:129.
- Pualnam, Jeannette. *Infinitos*, N°181:133.
- Puelma, Roberto. *¡Qué bellos ojos tenía!*, N°182:129.
- Ramírez, Hernán. *Trío N°2*, op.90, N°181:131, N°182:135; *Arte magnética*, N°181:132; **Kiki-riki*; **El caballito de palo*, N°181:135; *Divertimento 2*, N°181:136; *Partita*, N°181:139.
- Retamal, Julia. *10 1/2*, N°181:130.
- Reyes, Enrique. *Deberes*, N°181:130.
- Riesco, Carlos. **Viola d'amore*, N°181:131; *Passacaglia y fuga*, N°182:130.
- Rifo, Guillermo. **Retrovías*; *Campo minado*, N°181:130; *Inventiones*, N°181:132; *India hembra*, N°181:137; *Quinteto 89*; *Fragmentos*, N°181:139.
- Rojas, Marcela Paz. *Danza de las mujeres frescas*, N°181:134.
- Rojas-Zegers, Jorge. **Oratorio por los caminos del espíritu*, N°181:136; *Canto del justo*, N°182:136.
- Romo, María Eugenia. *Balada*, N°182:136.
- Rossi, Christian. *Ayelen*, N°181:133.
- Rossi, Ricardo. *Chi chi chi le le le*, N°181:134.
- Ruiz Tagle, Gonzalo. *Introducción*, N°181:133.
- Salinas, Horacio. *Aluvión*, N°181:134; *Preludio N°2*, N°182:135.
- Sandoval, Fernando. *Incursiones I*, N°181:134.
- Sánchez, Francisco. *Renovable y surco*, N°181:134.
- Sánchez, Juan Antonio. *Sychorum intybus*, N°181:133.
- Sanhueza, Pablo. *Esbozo N°1*, N°181:132.
- Santa Cruz, Domingo. *Cantos de soledad (Madre mía; Canción de cuna)*, N°182:129, 130.
- Sauvalle, Sergio. *Tres melodías de canto a lo poeta*, N°181:134.
- Sepúlveda, Ana María. *Carcajada de estrella*, N°181:132.
- Sepúlveda, María Luisa. *Preludios*, N°181:136; *Corazón*; *Ronda de paz*; *Te quiero porque te quiero*; *Ananké*, *Estudio para piano*, N°182:130; *Zamacueca*, N°182:131; *Doña primavera*, N°182:136.
- Sepúlveda, Oscar. *Bolero*. "Los sueños retóricos del señor cabeza de canoa", N°181:133.
- Schidlowsky, León. *Sexteto*, N°181:132; *Piano Quartet*, N°182:131; *Toccata*; *Carrera*; *Misa sine nomine*, N°182:132.
- Silva, Carlos. *Blues a 4*, N°181:129; **Jabiti*; *Otros blues*, N°181:133, N°182:131; *Experiación*; *Fluctuante*, N°181:133, 139; *Dúo*, N°182:131.
- Soro, Enrique. *Danza fantástica*, N°181:136; *Andante appassionato*, N°182:128, N°182:130; *Storia d'una bimba*, N°182:128; *Il canto de la luna*, N°182:128, 129; *Tres aires chilenos*, N°182:130.
- Tobar, José Miguel. *Son*, N°181:138, N°182:135; **Eco*, N°182:127.
- Toro Valencia, Víctor Hugo. **Cuarteto de cuerdas*, N°182:129.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Pastoral de Alhué*, N°181:135; *Tres tonadas*, *Vos soy la estrella más linda*, N°182:129.
- Vargas, Darwin. *Quinteto N°1*, N°181:139; *Talagante*, N°182:128.
- Vásquez, Edmundo. *Suite popular*, N°182:127; *Tientos I*, N°182:129, 136; *Tres piezas*; *La Harpe et l'Ombre*; *Carnaval*, N°182:132; *Auzielle*; *Créole*; *Lointaine*; *Ofrenda*; *Suite transistorial*; *Impressions de la Caraïbe*; *Suite populaire*; *Trío rítmico*; *Tonadas*, N°182:136.
- Vera, Santiago. *Tonadilla*, N°181:129; *Conmutaciones*, N°181:131, N°182:135; *Tres temporarias*, N°181:136, N°182:128; *Silogística II*, N°181:138, 139; *Refracciones*, N°181:138, N°182:135.
- Vila, Cirilo. **Lunática*, N°181:130, 132; **In memoriam*. *El aire nuestro de cada día*. (Que fue alguna vez tan azulado), N°181:131; ...y una flor para éstas y otras primaveras, N°181:132; *Recuerdos trascendentales*, N°181:133; **Jugando ante el espejo*; **El sapito*, N°181:135.
- Vivado, Ida. **Andante expresivo*; **Estudio alegre*, *Trozos a cuatro manos*, N°181:135; *Tránsito y permanencia*; *Canción*, N°182:128.
- Zamora, Carlos. *Cuarteto N°1*, N°181:134.
- Zegers, Isidora. *L'absence*; *Romance*, N°182:128, 129.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abarca, Gonzálo.* N°181:132.
Academia Chilena de Bellas Artes. N°181:135.
Acosta, Cristián. N°181:132,134.
Adler, Samuel. N°181:131.
Advis, Luis. N°181:138,140; N°182:131.
Aedo, Marcelo. N°181:133.
Agrupación Musical Anacrusa. N°181:130.
Agrupación Musicámara-Chile. N°182:129.
Aguilar, Armando. N°181:130.
Aguilar, Miguel. N°181:130,133; N°182:133.
Aguilera, Carmen. N°181:133,134.
Aguilera, Ricardo. N°181:134.
Alarcón, María Eugenia. N°181:135.
Alarcón, Mario. N°181:129, 130.
Alberti, Rafael. N°182:127.
Alborch Bataller, Carmen. N°182:134.
Alcalde, Andrés. N°181:130,133; N°182:129,133.
Alén, Olavo. N°182:134.
Alexander, Leni. N°181:130,138; N°182:128,135.
Aliaga, Jorge. N°181:133,134.
Aliaga, Miguel Angel. N°181:131; N°182:135.
Allende, Adolfo. N°182:128.
Allende, Alejandro. N°181:135.
Allende Blin, Juan. N°181:137.
Allende, Pedro Humberto. N°181:130,137; N°182:128,129,131,133,135.
Almaraz, Alberto. N°181:130; N°182:127.
Alsina, Elisa. N°181:135; N°182:128.
Alvarado, Boris. N°181:130,132,134,140; N°182:133.
Amenábar, Juan. N°181:131,135,136; N°182:133,135,136.
Amengual, René. N°181:129; N°182:135,136.
Ancarola, Francesca. N°181:130,131,132,133,134,140. N°182:132,133.
Ansaldo, Fernando. N°181:132; N°182:128,136.
Aranda, Pablo. N°181:129,134,138,140; N°182:127,133,135.
Aránguiz, Waldo. N°181:136.
Araya, Antonio. N°181:130.
Araya, Nelson. N°181:133.
Archivo Sonoro de Música Tradicional de la Facultad de Artes. N°182:133.
Arellano, Manuel. N°182:129.
Arenas, Hernán. N°181:134.
Arenas, Mario. N°181:134.
Arredondo, Honoria. N°182:133.
Arriagada, Jorge. N°182:132.
Asociación Nacional de Compositores-Chile. N°182:132.
Asuar, José Vicente. N°182:132.
Baeza, Mario. N°181:130,134,136; N°182:128.
Bahm, Lina. N°182:128.
Ballet Nacional Chileno. N°182:135.
Barenboim, Dafne. N°181:130.
Barrenechea, Julio. N°182:135.
Barrientos, Iván. N°181:136; N°182:127,130,134,136.
Basualto, Carlos. N°181:133.
Batalha, Luis Carlos. N°182:134.
Bautista, Eduardo. N°182:134.
Becerra, Gustavo. N°181:129, 132,134; N°182:128,129,134.
Bello, Joaquín. N°181:135.
Bernaola, Carmelo. N°182:134.
Betanzo, Fernando. N°181:132.
Beuchat, Carmen. N°182:135.
Bianchi, Vicente. N°181:137.
Biblioteca Nacional. N°181:129.
Bisquertt, Próspero. N°181:132; N°182:129.
Blanco, Juan. N°182:134.
Bodenhöfer, Beatrice. N°182:129.
Botto, Carlos. N°181:130,131,133,139; N°182:127,128,135,136.
Bravo, Fernando. N°181:129; N°182:127.
Bravo, Pablo. N°182:132.
Bravo, Patricio. N°181:136.
Bravo, Sergio. N°181:134.
Brito, Carlos. N°182:134.
Brncic, Gabriel. N°182:128.
Bronces Filarmónicos. N°181:130,131.
Browne, Eduardo. N°181:135; N°182:128.
Brown, Edward. N°181:130,131,137; N°182:133.
Bustos, Javier. N°181:130.
Bustos, Raquel. N°182:128.
Cabellos, Francisco. N°181:134.
Cabellos, Ximena. N°181:137; N°182:127.
Cabezas, Estela. N°181:133; N°182:129.
Cabrera, Sergio. N°182:128,131.
Cáceres, Eduardo. N°181:130,131,134,135,136,137,138; N°182:128,133,135.
Camarda, Nella. N°182:133.
Campbell, Ramón. N°182:133.
Candela, José Miguel. N°181:134.
Candia, Marisol. N°181:134.
Candina, Nedjelka. N°182:131.
Cánepa, María Luisa. N°181:129.
Cánovas, Mario. N°182:131.
Cantón, Edgardo. N°181:129, 130, 131,134,140; N°182:129,131,133,135.
Cárcamo, Ernesto. N°181:135.
Cárdenas, Clara Luz. N°181:132; N°182:129,130.

- Cárdenas, Guillermo.* N°181:129.
Carnegie Hall de Nueva York. N°181:136,137.
Cartagena, Miguel. N°181:139.
Carrasco, Eduardo. N°181:134; N°182:134.
Carrasco, Fernando. N°181:132,133.
Carvalho, José Jorge. N°182:134.
Casa de la Cultura de Nuñoa. N°182:130.
Casanova Vicuña, Juan. N°182:130.
Castelblanco, María Angélica. N°181:130.
Castillo Didier, Miguel. N°181:139.
Castiñeira, José Luis. N°182:134.
Centro Cultural de España. N°181:135,136.
Centro Cultural Montecarmelo. N°181:129; N°182:130.
Centro de Alumnos, Facultad de Artes. N°182:129.
Centro de Extensión, Universidad Católica de Santiago. N°181:132,133, 140; N°182:136.
Centro Latinoamericano de Música, Universidad de Indiana. N°182:132.
Cerutti, Roque. N°181:133.
Child, William. N°181:136.
Chuaqui, Miguel. N°181:132,133.
Claro, Sofía Asunción. N°181:137; N°182:132.
Clavero, Luis. N°181:132.
Cobos, Patricio. N°182:130.
Coderch, Juan. N°181:132; N°182:129.
Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall", Mención guitarra, Viña del Mar. N°181:139.
Concurso Nacional de Composición, XIV. N°181:132,133.
Concurso y Seminario de Guitarra "Liliana Pérez Corey". N°181:139.
Congreso Iberoamericano "Música y sociedad en los años 90". N°182:134.
Conn, Frida. N°181:132; N°182:128,136.
Consejo Iberoamericano de Música. N°182:134.
Contreras, Javier. N°181:132,135; N°182:128.
Cordero, Cecilia. N°181:130; N°182:133.
Cori, Rolando. N°181:130; N°182:132,133,135.
Cornejo, Celia. N°181:136.
Cornejo, Mauricio. N°181:134.
Coro Ars Viva. N°181:136.
Coro Ars XXI. N°182:135.
Coro CODECU. N°181:136.
Coro Colegio Santa Ursula. N°181:136.
Coro de Cámara de la Universidad de Concepción. N°182:131.
Coro de Cámara de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N°182:130.
Coro de Madrigalistas, Universidad de Chile. N°181:134. N°182:130.
Coro de Madrigalistas, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N°181:129; N°182:130.
Coro de la Universidad Metropolitana. N°182:130.
Coro Liceo Pedro Poveda. N°181:136.
Corporación Cultural de Las Condes. N°182:127.
Cortés, Renán. N°181:133; N°182:131,133,135.
Cotapos, Acario. N°182:130.
Cruz, Alvaro. N°181:132; N°182:128,129,131.
Cruz Coke, Marta. N°182:133.
Cuadra, Gonzalo. N°181:134.
Cuevas, Hernán. N°181:136.
Cullell, Agustín. N°181:135.
Cvitanic, Ana. N°181:131; N°182:130; N°182:135.
De Góngora, Luis. N°182:130.
De Ibarbouvrou, Juana. N°181:131.
Deichert, Guillermo. N°182:131.
De la Jara, Jaime. N°182:130.
De la Martínez, Odaline. N°181:131.
Délano, Pablo. N°181:129, 131,133,134,135,136, 137,139. N°182:129,133,136.
De Medina, Polo. N°181:133; N°182:127.
De Minaya Yáñez, Alvaro. N°182:136.
De Pablo, Luis. N°182:134.
Díaz, Eduardo. N°181:137.
Díaz, José. N°181:132; N°182:129.
Díaz, Rafael. N°181:132,133,140; 182:131.
Díaz, Soledad. N°181:132.
Díaz, Verónica. N°181:136.
Dolbashian, Edward. N°181:129.
Dorfman, Ariel. N°182:132.
Dorta, Rocío. N°181:134.
Dukic, Zoran. N°181:136.
Dumoulin, Jean Louis. N°181:135.
Dúo Meneses-Tanner. N°182:127.
Dúo Palmiero-Martínez. N°182:127.
Dye, Ron. N°181:136.
Eastman School of Music, Universidad de Rochester. N°181:137.
Edificio Diego Portales. N°182:130.
Encuentro de Arpistas Latinoamericanos, I. N°181:136.
Encuentro Musical Rocas de Santo Domingo, IX. N°181:136.
Ensemble Bartók. N°181:130,131,134,137; N°182:128.
Ensemble Quadrivium. N°182:127,128,131.
Escobar, Alejandro. N°181:133.
Escobar, Antonio. N°181:137.
Escobar, Ramón. N°181:130.
Escobar, Roberto. N°181:129; N°182:130,133,136.
Escobedo, Ricardo. N°181:132; N°182:133.
Espíndola, Marcelo. N°181:132; N°182:129.
Espinoza, Jeannette. N°181:129; N°182:135.

- Espinoza, Santiago.* N°182:131.
Espinoza, Jorge. N°182:128,135.
Estensoro, Juan Carlos. N°182:134.
- Facultad de Artes, Universidad de Chile.* N°181:129, 131,134,135; N°182:129,135.
Fairley, Jan. N°182:134.
Falabella, Roberto. N°181:130,132,135; N°182:136.
Federación de Estudiantes, Universidad Católica de Valparaíso. N°181:132.
Fernández, Miguel. N°182:129.
Festival de Música Chilena Contemporánea, IV. N°181:132.
Festival de Música Contemporánea de La Habana, Cuba. N°181:138.
Festival de Música Rosita Renard, III. N°181:136.
Festival Internacional de Música Contemporánea del Ensemble Bartók. N°181:131.
Festival Internacional Encuentros 94, "Insólitos del Siglo XX". N°182:132.
Festival Musique a l'Encre Frâiche, París. N°182:131.
Festival Oídos del Siglo XX. N°181:137.
Fischer, Edgar. N°181:130,132,136; N°182:127, 128.
Flores, Adolfo. N°182:128,136.
Fondo de Desarrollo de las Artes, Ministerio de Educación. N°181:131,140; N°182:133,135.
Foro Internacional de Música Nueva, XV. N°181:136.
Freeman, Robert. N°181:131.
Freeman Brown, Emily. N°181:131,135.
Fresno, Juan Francisco. N°182:129.
Friedenthal, Albert. N°182:131.
- Galdames, Miguel.* N°181:134.
Galilea, Hernán. N°181:131.
García, Alejandro. N°181:139.
García, Fernando. N°181:129, 130, 131, 132,135, 136,137; N°182:128,129,130,132,133,134.
García, Florencia. N°181:134.
García, Gonzalo. N°182:128.
García Lorca, Federico. N°181:133; N°182:127.
Garrido Lecca, Celso. N°181:132,133,134,136,139; N°182:128,129,136.
Garrido, Pablo. N°182:129.
Gazmuri, Hernán. N°182:130.
Gente Joven. N°182:129.
Geoffroy Dechaume, Sophie. N°181:135.
Georges, Valene. N°181:131,137; N°182:128.
Giarda, Luigi Stefano. N°182:134.
Giesen, Cristóbal. N°181:139.
Glasinovic, Karina. N°182:128.
- Godoy, Ruth.* N°181:129; N°182:128,130.
Goetz, Mary. N°181:136.
Gómez, Marco. N°181:134.
González, Jaime. N°181:131,133; N°182:129,133.
González, Rubén. N°181:132.
González, Sergio. N°181:129,132,139,140; N°182:129.
González Urizar, Fernando. N°181:131.
Gouet, Francisco. N°181:130, 132,139.
Grandela, Inés. N°182:130.
Graugaard, Lars. N°182:132.
Grisar, Mariana. N°181:134.
Groppa, Vladimir. N°181:134.
Grupo Congreso. N°181:139.
Grupo de Cámara de Chile. N°181:135,136; N°182:128.
Grupo de Percusión del Instituto de Música, Universidad Católica. N°181:132.
Guarda, Rubén. N°181:130.
Guarello, Alejandro. N°181:130,132,136,140; N°182:127,133.
Guerra, Flora. N°181:139.
Gutiérrez, Claudio. N°181:132.
Gutiérrez, Javier. N°181:135.
Guimaraes, María Inés. N°181:132.
Guzmán, Federico. N°182:129.
Guzmán Cruchaga, Juan. N°182:129.
- Harier, Alan.* N°182:136.
Hasbún, Octavio. N°182:135.
Heinlein, Federico. N°181:129,130,134,135,136, 137,139; N°182:128,130,131,133.
Hemsey de Gainza, Violeta. N°182:134.
Hernández, José. N°182:127; N°182:128.
Hernández, Patricio. N°181:131.
Herrera, Rodrigo. N°181:130.
Hevia, Jorge. N°181:130, 132,133,136; N°182:129.
Hidalgo, Felipe. N°182:127.
Hidalgo, Natalia. N°182:131.
Huidobro, Vicente. N°181:131,137; N°182:128, 136.
Hurtado, Ramón. N°181:133.
- Ibacache, Mauricio.* N°181:130, 132,139.
Ibarra, Guillermo. N°181:136; N°182:136.
Iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Nuñoa. N°182:130.
Iglesia del Castillo de Kronborg, Dinamarca. N°181:137.
Iglesia las Agustinas. N°181:136.
Iglesia San Francisco. N°182:131.
Iglesia Santa Catalina. N°181:137.

- Instituto Cultural Helénico.* N°181:137.
Instituto Cultural Las Condes. N°181:130.
Instituto Chileno Francés de Cultura. N°182:129.
Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. N°181:134; N°182:131.
Instituto de Chile. N°181:135.
Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile. N°181:129, 132,139; N°182:128,129.
Instituto Goethe de Montevideo. N°182:132.
Instituto Goethe de Santiago. N°181:130.
Instituto Nacional de la Juventud. N°182:129,131.
Irachet, Ignacio. N°181:135.
Isamitt, Carlos. N°181:133; N°182:130.
Izquierdo, Juan Pablo. N°181:137; N°182:132.
- Jacomet, Pierre.* N°181:133.
Jara, Hernán. N°181:130, 132,139; N°182:129.
Jara, Víctor. N°181:139; N°182:132.
Jiménez, Manuel. N°181:136.
Jiménez, Walter. N°181:135; N°182:128.
Jofré, Claudio. N°181:132.
Jornadas Musicales de Tongoy. N°181:136.
Junghaus, Egbert. N°182:132.
Juventudes Musicales de Chile. N°181:129,130,140; N°182:135.
- Karzulovic, Milenko.* N°181:133.
King, Eugene. N°181:130,131.
Kock, Herman. N°181:135; N°182:128.
Kotova, Svetlana. N°182:128.
Krassovski, Emanuel. N°182:131.
- Lamholt, Helge.* N°181:137.
Lanis, Javier. N°182:129.
Larañaga, Vicente. N°181:132,134; N°182:127, 128.
Latorre, Luis Alberto. N°181:130,132.
Lavado, Guillermo. N°181:130.
Lavados Montes, Jaime. N°181:139.
Lavanderos, Alejandro. N°182:129.
Lavista, Mario. N°182:134.
Ledermann, Carlos. N°181:135,139; N°182:135.
Lefever, Tomás. N°182:133.
Leiva, Juan Sebastián. N°181:130, 132.
Lehman, Gabriela. N°182:135.
Lehnhoff, Dieter. N°182:134.
Lemann, Juan. N°181:131,135,137; N°182:128, 130,133,135.
Lemus, Jeanette. N°181:132.
Leng, Alfonso. N°181:129,136,137; N°182:128, 130,136.
Letelier, Alfonso. N°181:129, 130,136,137; N°182:128,129,130,136.
- Letelier, Carmen Luisa.* N°181:129,131, 136,137,139; N°182:128,131.
Letelier, Leonor. N°181:130,133.
Letelier, Miguel. N°181:135; N°182:128,133.
Liceo Experimental Manuel de Salas. N°181:135.
Liga Chileno-Alemana. N°181:135.
López, Enrique. N°181:132; N°182:128.
López, Gloria. N°182:135.
López, María Luz. N°181:133; N°182:130.
Loyola, Francisco. N°181:133.
- Machado, Antonio.* N°182:127.
Machado, Manuel. N°182:127,131.
Mackenna, Carmela. N°182:128.
Mahave, Pablo. N°182:128.
Mansilla, Jaime. N°181:131,137; N°182:128.
Mantilla, Alejandro. N°182:134.
Manzo, Paolito. N°182:136.
Martínez, Jorge. N°181:133; N°182:127,133.
Martínez, María Luz. N°181:129, 130.
Matthey, Gabriel. N°181:130,131,133,134,135; N°182:127,128,133,135.
Matus, Miriam. N°181:136.
Maupoint, Andrés. N°181:129;132,133,134,137, 140; N°182:127,128,131,133.
Mejía, Juan Luis. N°182:134.
Mella, Viviana. N°182:129.
Méndez, Paulina. N°181:134.
Méndez, Rayén. N°181:134.
Meneses, Pedro. N°181:129; N°182:127.
Mercandino, María Inés. N°181:130; N°182:129.
Merino, Luis. N°181:139; N°182:134.
Milla, Guillermo. N°181:129.
Minguell, José Miguel. N°181:132.
Minoletti, Guido. N°181:134; N°182:130.
Miranda, Ana María. N°181:135; N°182:131.
Miranda, Carlos. N°182:129.
Miranda, Elma. N°182:130.
Miranda, Mario. N°182:132.
Mistral, Gabriela. N°181:133,134,137; N°182:131,135.
Montalván, Héctor. N°181:135; N°182:128.
Mora, Mario. N°181:132,134.
Morales, Cristián. N°181:132,133,134; N°182:127,128,129,131,133.
Morel, Alicia. N°181:134; N°182:129.
Morel, Marcelo. N°181:133.
Morelenbaum, Henrique. N°182:130.
Moro, Héctor. N°181:132; N°182:129.
Mouras, Juan. N°181:136; N°182:127,130,132.
Muga, Gonzalo. N°182:129.
Muñoz, Franklin. N°181:130.
Muñoz, Luis. N°182:129.
Muñoz, Raúl. N°181:132; N°182:127,128,131.

- Museo de Arte Moderno de Tel Aviv.* N°182:131.
- Neruda, Pablo.* N°181:129; N°182:127,128,130, 131,132.
- Nobre, Marlos.* N°182:134.
- Núñez Navarrete, Pedro.* N°182:129,130,135.
- Ohlsen, Oscar.* N°182:129.
- Olivares, Pablo.* N°181:135.
- Orellana, Romilio.* N°181:130,133.
- Orlandini, Luis.* N°181:129,137; N°182:128,133, 135.
- Orquesta de Cámara de Chile.* N°181:129; N°182: 130,136.
- Orquesta Filarmónica de Bogotá.* N°181:136.
- Orquesta Filarmónica de Ciudad de México.* N°181: 137.
- Orquesta Filarmónica de Santiago.* N°181:132.
- Orquesta Sinfónica de Chile.* N°182:130.
- Orquesta Sinfónica de Jerusalén.* N°182:131.
- Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín.* N°182: 132.
- Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil.* N°181:135.
- Orrego-Salas, Juan.* N°181:129,130,132,135,136. N°182:127,128,129,130,132,136.
- Ortega, Chañaral.* N°182:129,131.
- Ortega, Sergio.* N°181:135,136; N°182:132.
- Ortiz, Francisco.* N°181:138.
- Ortiz, Jorge.* N°181:134.
- Ortiz, Nelson.* N°181:132.
- Osses, Bárbara.* N°181:134.
- Osses, Virna.* N°181:130.
- Pacho, Manuel.* N°182:134.
- Palacios, Isabel.* N°182:134.
- Palma, Nivia.* N°182:133.
- Palmiero, Tiziana.* N°182:127.
- Paredes, Gonzalo.* N°181:135.
- Parra, Angel.* N°182:134.
- Parra, Nicanor.* N°181:134; N°182:128.
- Parra, Tita.* N°182:134.
- Parra, Violeta.* N°181:134; N°182:127,128,130, 131,134.
- Parker, Jeffrey.* N°181:130,131.
- Patrickson, Christian.* N°181:136.
- Pedrotti, Italo.* N°181:134.
- Peña Hen, Jorge.* N°182:133.
- Peñín, José.* N°182:134.
- Perea, Alicia.* N°182:134.
- Pérez, Ignacio.* N°181:134.
- Pérez, Marco.* N°182:132.
- Pérez, Sergio.* N°181:134.
- Pérez Maseda, Eduardo.* N°182:134.
- Peri, Alfredo.* N°181:130; N°182:135.
- Pfennings, María.* N°182:133.
- Pinto, Jaime.* N°181:139.
- Polanski, Roman.* N°182:132.
- Ponce, Ella.* N°181:134.
- Potockynac, Jerónimo.* N°182:129.
- Pressier, James.* N°182:136.
- Prieto, Sergio.* N°181:136; N°182:127.
- Pualnam, Jeannette.* N°181:133.
- Puelma, Roberto.* N°182:129.
- Quimbo, José.* N°182:134.
- Quinteto de Bronces Sudamericanos.* N°181:136.
- Quinteto de Vientos Pro Arte.* N°181:132,139.
- Raccagni, Herminia.* N°182:133.
- Radrigán, María Iris.* N°181:130,136; N°182: 127,128.
- Rafide, Matías.* N°182:129.
- Ramírez, Daniel.* N°181:132.
- Ramírez, Fabián.* N°181:138.
- Ramírez, Hernán.* N°181:131,132,135,136,140; N°182:135.
- Ramírez, Jorge.* N°181:131,135; N°182:128.
- Renard, Rosita.* N°182:133.
- Reszczyński, Tatiana.* N°182:135.
- Retamal, Julia.* N°181:130.
- Rettig, Francisco.* N°181:136.
- Reyes, Alejandro.* N°181:135.
- Reyes, Enrique.* N°181:130.
- Reyes, Patricia.* N°181:134.
- Riesco, Carlos.* N°181:131; N°182:130.
- Rifo, Guillermo.* N°181:130,132,137,139,140; N°182:129,130.
- Rivera, Angélica.* N°181:134.
- Riveros, Hilda.* N°181:139.
- Roberts, Kevin.* N°181:130,131.
- Robles, José Antonio.* N°182:134.
- Rodríguez, Isidro.* N°181:130.
- Rojas, Marcela Paz.* N°181:134.
- Rojas-Zegers, Jorge.* N°181:136; N°182:133, 135,136.
- Román, Jorge.* N°182:128.
- Romo, María Eugenia.* N°182:136.
- Rondón, Víctor.* N°181:130; N°182:135.
- Rosas, Fernando.* N°181:129,137; N°182:130,136.
- Rosas, José Miguel.* N°181:132.
- Rossi, Christian.* N°181:133.
- Rossi, Ricardo.* N°181:134.
- Ruiz, Raúl.* N°182:132.
- Ruiz Tagle, Gonzalo.* N°181:133.
- Saitta, Carmelo.* N°182:134.
- Sala América, Biblioteca Nacional.* N°181:129; N°182:127.

- Sala Arrau*. N°181:132; N°182:128.
Sala Domeyko de la Universidad de Chile. N°182:133,135.
Sala Isidora Zegers. N°181:133,140; N°182:135.
Sala Jacques Brel, Pantin-Paris. N°182:131.
Sala SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor). N°181:140; N°182:128,135.
Salgado, Eduardo. N°181:131,137; N°182:128.
Salinas, Horacio. N°181:134; N°182:135.
Salón de Honor de la Universidad Metropolitana. N°181:135; N°182:130.
Salón Dorado del Palacio de Bellas Artes, Valparaíso. N°181:133.
Salón Fundadores. Biblioteca Nacional. N°181:129.
Sánchez, Francisco. N°181:134.
Sánchez, Juan Antonio. N°181:133.
Sandoval, Fernando. N°181:134.
Sandoval, Silvia. N°181:134; N°182:135.
Sanhueza, Pablo. N°181:132.
Sanhueza, Paulina. N°182:133.
Santa Cruz, Domingo. N°182:129.
Santibáñez, María Paz. N°181:130,133; N°182:129,131.
Sauvalle, Sergio. N°181:134.
Savi, Elvira. N°181:129,133,135,139,140; N°182:127,131.
Scheffelt, Ahlke. N°181:135; N°182:128.
Schidlowsky, León. N°181:132; N°182:131,132.
Schkolnik, Saúl. N°182:129.
Schleiermacher, Steffen. N°181:130.
Schulz, Yugo. N°182:132.
Sección Música, Biblioteca Nacional. N°182:133.
Sechkin, Mikhail. N°182:130.
Sello SVR. N°181:140; N°182:135.
Semanas Musicales de Frutillar, XXVI. N°181:136.
Sepúlveda, Ana María. N°181:132.
Sepúlveda, Héctor. N°182:129.
Sepúlveda, María Luisa. N°181:136,140; N°182:131,136.
Sepúlveda, Oscar. N°181:133.
Sexta Tribuna Musical para América Latina y el Caribe (Mar del Plata, Argentina). N°181:139.
Sierra, Pedro. N°181:129,130,132,139.
Silva, Carlos. N°181:129,133,140; N°182:131,133.
Sinnhuber, Clarie Melanie. N°182:129,131.
Sociedad Santa Cecilia de Temuco. N°182:131.
Solís, Lila. N°181:133; N°182:129.
Soro, Enrique. N°181:136,140; N°182:128,129,130.
Sterlicht, Elizabetha. N°182:132.
Stevenson, Robert. N°182:134.
Subercaseaux, Blanca. N°182:131.
Sulic, Neven. N°182:127.
Tabja, Rodrigo. N°181:132; N°182:128.
Tagle, Alejandro. N°181:132.
Tanner, Elizabeth. N°182:127.
Tapia Caballero, Arnaldo. N°182:135.
Tavrytzky, Jaime. N°181:131.
Teatro California. N°182:131.
Teatro Municipal de Asunción. N°182:135.
Teatro Municipal de Santiago. N°181:131,132,135.
Teatro Municipal de Viña del Mar. N°181:132,135,139.
Teatro Universidad de Chile. N°181:135; N°182:130,135.
Téllez, Carmen. N°181:136.
Templo Votivo de Maipú. N°181:135.
Tobar, José Miguel. N°181:138; N°182:127,135.
Toro Valencia, Víctor Hugo. N°182:129.
Torreblanca, Enrique. N°181:134.
Torres, Rodrigo. N°182:133.
Tovar de Teresa, Rafael. N°182:134.
Trío Arte. N°181:136; N°182:127.
Trío Mistral. N°181:129,136.
Trujillo, Claudia. N°182:129,130.
Trumper, Gloria. N°182:134.
Ugalde, Ximena. N°181:132; N°182:128.
Universidad de Chile. N°182:135.
Universidad de Indiana. N°182:136.
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N°182:135.
Universidad Nacional de Bogotá. N°181:136.
Urbina, Juan Carlos. N°181:131,135; N°182:128.
Urbina, Paola. N°181:134.
Urizar, Jacqueline. N°181:132,133.
Urrutia Blondel, Jorge. N°181:135; N°182:129.
Valanes, Emilia. N°181:138.
Valdebenito, Mauricio. N°182:127; N°182:127.
Valdés, Enrique. N°181:130,137.
Valdés, Maximiliano. N°181:132.
Valenzuela, Francisco. N°181:134.
Vargas, Darwin. N°181:139; N°182:128.
Vásquez, Carlos. N°182:134.
Vásquez, Cristián. N°182:127.
Vásquez, Edmundo. N°182:127; N°182:128,132,136.
Vásquez, Patricia. N°181:129,130,133,135,140; N°182:127,130,131.
Vera, Carlos. N°181:131,132,139; N°182:129.
Vera, Santiago. N°181:129,131,136,137,138,139; N°182:128,133,135.
Vergés, Jaime. N°182:134.
Vial, Carmen Luz. N°182:135.
Vidal, Daniel. N°181:130,132,139; N°182:128.
Vila, Cirilo. N°181:130,131,132,133.

- Villafruela, Miguel.* N°182:129,130.
Villegas, María Eugenia. N°182:135.
Virgilio, Claudia. N°182:128.
Vivado, Ida. N°181:135; N°182:128,133.
Vivanco, Ricardo. N°181:132; N°182:129.
Viveros, Héctor. N°181:132.
Voehringer [Vöhringer], Erika. N°181:130; N°182:130.
Yáñez, Oscar. N°181:134.
Yazigi, Graciela. N°181:134.
Yurac, Pedro. N°181:136.
Zamora, Carlos. N°181:134.
Zapata, Julio. N°182:131.
Zegers, Isidora. N°181:134; N°182:128,129.