

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

AÑO LI

Santiago de Chile, Enero-Junio, 1997

Nº 187

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

DECANO
LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES, CONICYT Y LA SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO
DE AUTOR (SCD)

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES.....	US\$ 45.00
INDIVIDUAL ISSUES.....	US\$ 25.00

SUBSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 8.000
------------------------------	----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 5.000
ESTUDIANTES	\$ 2.500

Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)

- | | |
|--|------------|
| a) 50 volúmenes (1945-1992) [50 volumes (1945-1992)] | |
| Para el extranjero (All foreign countries) | US\$ 1.050 |
| Para Chile | \$ 150.000 |
| b) Números sueltos (Individual issues) | |
| Para el extranjero (All foreign countries) | US\$ 15.00 |
| Para Chile | \$ 3.500 |

Estos precios incluyen envío por correo aéreo
(All prices include air mail postage).

COLECCIÓN DE 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-2]. Valioso documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell.
3. **Cantos de 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 2.100

Tel. (563) 678 1337 FAX (562) 671 1435

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

SUMARIO

Homenaje a Carlos Botto, Premio Nacional de Arte en Música, 1996 . .	9
INÉS GRANDELA DEL RÍO. Carlos Botto Vallarino, Premio Nacional de Arte en Música, 1996	11
INÉS GRANDELA DEL RÍO. Catálogo de las obras musicales de Carlos Botto Vallarino	21
FRANCISCO CURT LANGE †. Las bandas de música en el Brasil . . .	27
JÜRGEN RODELAND. Restauración del órgano histórico Sauer de la Catedral de Loja, Ecuador	37

DOCUMENTOS

Los años cincuenta en Chile: una retrospectiva	
JUAN ORREGO-SALAS. La década 1950-60 en la música chilena .	42
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT. Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile	45
EDUARDO MATURANA. Veinte años en mis recuerdos	48
MIGUEL AGUILAR. Recuerdos de cincuenta años	49
TOMÁS LEFEVER. Fré Focke: el compositor y el maestro	50
MANFRED MAX NEEF. Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles	52
LENI ALEXANDER. Recordando a Fré Focke	54
JUAN ALLENDE-BLIN. Fré Focke y la tradición de Anton Webern	56
CIRILO VILA. A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros . .	58
GABRIEL MATTHEY CORREA. Mi relación con la música chilena de los años 50	60

TRIBUNA

Cultura musical y neoliberalismo económico: una prospectiva	
CELSO GARRIDO-LECCA. El arte en la economía neoliberal . . .	63
ROLANDO CORI. Cultura musical y neoliberalismo	65
ALEJANDRO GUARELLO. El compositor y el neoliberalismo económico	67

CRÓNICA

Creación musical chilena

RODRIGO TORRES. VI Festival de música contemporánea chilena	69
GABRIEL MATTHEY. Compositores chilenos en el XI Festival de La Habana, 1996	70
Compositores chilenos en el país	71
Música chilena en el exterior	81
Otras noticias	84

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Emilio Casares Rodicio (dir). <i>Cuadernos de Música Iberoamericana</i> , vol. I, por Cristián Guerra	93
Eduardo Carrasco y Mili Rodríguez (eds.). <i>Situación de la música clásica en Chile</i> , por Cristián Guerra	94

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Música para piano. Compositores chilenos</i> . Casete stereo, por Víctor Rondón	96
<i>Música chilena del siglo XX</i> , vol. I. CD, casete stereo, por Víctor Rondón .	97
<i>Reflauta. Música chilena contemporánea para flautas dulces</i> . CD digital, por Fernando García	98
<i>Música chilena del siglo XX</i> , vol. I. CD, casete stereo, por Inés Grandela .	99

In Memoriam

Blanca Hauser (1906-1997)	100
-------------------------------------	-----

ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 1996	101
--	-----

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.

Colaboraron en este número (en orden de aparición)

INÉS GRANDELA DEL RÍO,
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

FRANCISCO CURT LANGE †,
Caracas, Venezuela.

JÜRGEN RODELAND,
Wuppertal, Alemania.

JUAN ORREGO-SALAS,
Universidad de Indiana, Bloomington.

EDUARDO MATURANA,
Toronto, Canadá.

MIGUEL AGUILAR,
Universidad de Concepción.

LENI ALEXANDER,
Santiago, Chile.

TOMÁS LEFEVER
Santiago, Chile.

JUAN ALLENDE-BLIN,
Essen, Alemania.

GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT,
Universidad de Oldenburgo.

MANFRED MAX NEEF,
Universidad Austral de Chile.

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

CIRILO VILA,
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

CELSO GARRIDO-LECCA,
Lima, Perú.

ROLANDO CORI,
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

ALEJANDRO GUARELLO,
Pontificia Universidad Católica de Chile.

RODRIGO TORRES,
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

LUIS ADVIS,
SCD y Facultad de Artes,
Universidad de Chile.

NIVIA PALMA,
FONDART

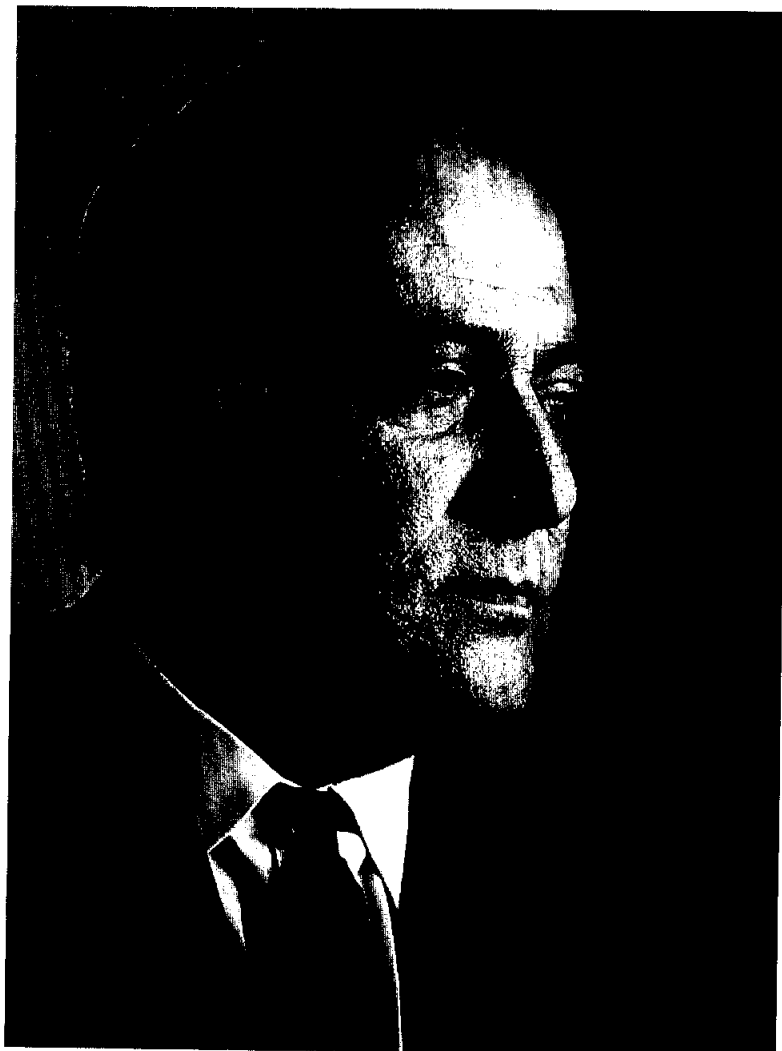
CRISTIÁN GUERRA,
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

VÍCTOR RONDÓN,
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
y Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"

Impresa en los talleres de
IMPRESOS UNIVERSITARIA, S.A.
San Francisco 454-Santiago de Chile

Homenaje a Carlos Botto
Premio Nacional de Arte en Música
1996



Carlos Botto Vallarino, Premio Nacional de Arte en Música, 1996

por
Inés Grandela del Río

El 23 de septiembre de 1996, Carlos Botto Vallarino fue galardonado con el Premio Nacional de Arte en Música. En el acto oficial realizado en el mes de diciembre el Ministro de Educación Sr. José Pablo Arellano se refirió a sus aspectos más destacables, como son la sólida formación académica, la calidad y creatividad de su obra composicional y su sobresaliente labor docente que ha dejado profundas huellas en varias generaciones de intérpretes, investigadores y docentes.

Sin duda, su labor pedagógica tiene una innegable proyección, tanto nacional como internacional a través de sus numerosos y destacados discípulos. Así, también, ha contribuido con aportes decisivos y perdurables al patrimonio musical chileno. En este sentido su labor creativa ha sido significativa y relevante.

En esta ocasión en que la *Revista Musical Chilena* rinde un merecido homenaje al nuevo Premio Nacional de Arte 1996, maestro Carlos Botto, quisiera transcribir las palabras de una destacada personalidad del mundo artístico, el compositor Juan Orrego-Salas, Premio Nacional de Arte 1992. En una carta personal dirigida al maestro Botto, con ocasión de su nombramiento como Profesor Emérito de la Universidad de Chile, dice: "me he alegrado profundamente, o mejor dicho, emocionado por saberte reconocido en tu extensa carrera musical, cuya calidad y honradez es lo que merece realzarse por encima de su extensión. Me siento muy orgulloso y agradecido cuando te leo mencionar el que hayas sido mi discípulo. No necesito decírtelo, puesto que tú lo sabes como maestro, que el mejor alumno es aquél de quien el profesor más aprende. Éste fue tu caso para mí; en el corto espacio de tiempo que te tuve como alumno, fue mucho lo que aprendí, de modo que soy yo hoy, el que agradezco".

El nuevo Premio Nacional de Arte ha dicho en varias ocasiones que su carrera musical es producto de "puras casualidades". Más que casualidades, diríamos que Carlos Botto ha sabido aprovechar con inteligencia las oportunidades que se le han ido presentando en el difícil camino del músico y maestro. Nacido en Viña del Mar el 4 de noviembre de 1923, a temprana edad inició sus estudios de piano con la Sra. Odelia Malfatti. En el año 1936 ingresó a la Academia Valparaíso donde participó en los cursos de diferentes profesores. Recordando aquellos años, nos dice: "mi formación en el piano era muy baja porque [...] había recibido una enseñanza para gente sin intereses profesionales"¹. Sin embargo no abandonó sus estudios musicales y en 1948 ingresó al Conservatorio Nacional de Música

¹Juana Corbella. "Carlos Botto Vallarino 'maestro de maestros'", Tonus, Santiago, Radio Beethoven, N° 135, mayo de 1992, p. 3.

en Santiago, donde terminó la carrera de piano con la profesora Herminia Raccagni. Paralelamente, estudió composición con los maestros Gustavo Becerra, Domingo Santa Cruz y Juan Orrego-Salas. En 1955 obtuvo el grado de Licenciado en Interpretación Instrumental (piano). Además del recital, se exigía en aquella época una "memoria" para obtener el grado de licenciado. Por tal motivo compuso los *Entretenimientos pedagógicos* para la enseñanza del piano en los niños. Entre 1956 y 1957 estudió en Nueva York con Luigi Dallapiccola, gracias a una beca concedida por la Fundación Guggenheim. Entre 1961 y 1968 fue director del Conservatorio Nacional de Música. Su gestión, como tal, estuvo plena de realizaciones: se sistematizaron los estudios musicológicos, egresando de aquella licenciatura en musicología profesionales de alto nivel. A raíz de la sistematización de los estudios de musicología, pensó, también, en la necesidad de formar profesores especializados en materias teóricas, tales como lectura, armonía y ritmo-auditivo. De esta carrera de Teoría General egresaron excelentes profesores que hoy día se desempeñan en instituciones de todo el país. Por el momento esta especialidad se encuentra discontinuada; sería deseable que luego de actualizados sus contenidos y metodologías, esta disciplina volviera a formar parte de los planes de estudios de nuestra Facultad.

También la carrera de Pedagogía en música recibió un importante impulso con la ampliación y profundización de las materias propiamente musicales. Por otro lado, se iniciaron las actividades del Instituto Interamericano de Educación Musical, y Carlos Botto, en su calidad de director, dio su aprobación para comenzar a recibir los primeros alumnos extranjeros.

El maestro Botto ha sido miembro de la Asociación Nacional de Compositores de Chile y ha formado parte de su directorio. Fue redactor jefe de programas en el Instituto de Extensión Musical entre 1954 y 1958. Durante 13 años, entre 1961 y 1974, ocupó el cargo de presidente de Juventudes Musicales de Chile, labor que fue reconocida veinte años después, en agosto de 1994, cuando le fue otorgada la calidad de Primer Socio Honorario de la actual corporación. En aquella ocasión su presidente, Sr. Andrés Maupoint, se refirió en su discurso a la alta calidad humana y profesional de Carlos Botto, y el pianista Alfredo Perl (su ex alumno) interpretó la *Sonata* op. 42 del maestro, obra dedicada a este joven pianista.

El premiado compositor ha sido distinguido con invitaciones al Festival Casals de Puerto Rico en 1957, oportunidad en la que actuó como representante de Chile, y a la ex República Democrática Alemana en 1966, por medio del Ministerio de Cultura. En su curriculum figuran numerosas distinciones provenientes de distintos ámbitos: Diploma de Caballero Oficial de la Orden al Mérito de la República de Italia, en 1965, galardón que se le otorga a los descendientes de italianos que destacan por su labor en el extranjero; Diploma de Honor en reconocimiento a su labor "en pro de la cultura chilena", concedido por la Municipalidad de Valparaíso, en septiembre de 1975; Diploma de Honor por su valiosa contribución al desarrollo del arte de la música en nuestro país, otorgado por la Municipalidad de Viña del Mar, con ocasión del cincuentenario del Conservatorio Isidor Handler (junio de 1992). Ese mismo año la Corporación



Carlos Botto a la edad de 5 años.



Carlos Botto junto a Herminia Raccagni en la Trinità del Monti, Piazza Spagna, el 11 de noviembre de 1957.



De izquierda a derecha: Aaron Copland, Pablo Garrido, Celso Garrido-Lecca y Carlos Botto con ocasión de la venida de Aaron Copland a Chile en 1963.

Cultural de Las Condes, con el auspicio del Fondo Universitario de las Artes, organizó un ciclo de homenajes a los compositores chilenos Juan Orrego-Salas, Gustavo Becerra y Carlos Botto. El 27 de mayo el evento en homenaje a este último se inició con los comentarios musicológicos a mi cargo y luego se interpretaron cuatro de sus obras más importantes: *Diez preludios* op.3, *Cuatro cantares quechuas* op.11, *Partita* op. 22 y *Cuarteto* de cuerdas op. 5². En julio de 1993 recibió el premio “Charles Ives”, otorgado por el Instituto Norteamericano de Cultura, que consiste en el encargo de una creación musical experimental en el plazo de un año. La obra compuesta para esta ocasión fue la cantata titulada *Tiempo* op. 43, para contralto, clarinete, cello y piano, interpretada posteriormente por el Ensemble Bartók. En enero de 1995 la Sociedad Chilena del Derecho de Autor le confirió la calidad de Socio Emérito de esa corporación.

La nutrida labor pedagógica de Carlos Botto se ha centrado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, acción que se ha hecho extensiva a otras instituciones del país, tales como el Instituto de Música de la Universidad Católica, entre 1969 y 1980, y la Escuela Moderna de Música, en dos etapas, 1968-1970 y 1990-1996. En octubre de 1993 la Universidad de Chile confirió al músico la calidad de Profesor Emérito en reconocimiento “a su eficiente labor académica y por una destacada contribución a la Educación Superior”.

En la actualidad el galardonado compositor está jubilado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, pero continúa su labor en forma privada.

La actividad docente del maestro Botto ha sido ampliamente reconocida. Ha abarcado disciplinas teóricas y prácticas como historia de la música, análisis de la composición, armonía y piano. Músico por sobre todo, es también un pedagogo innato, siendo el objetivo principal de su docencia la formación integral del músico. Ha puesto su creatividad al servicio de la docencia elaborando un valioso material de estudio. Es así como hoy disponemos de su interesante aporte a la pedagogía básica del piano, como también a la enseñanza de la armonía. Estos apuntes, de un significativo valor metodológico, han sido entregados sin reserva a sus alumnos y ex alumnos que los siguen utilizando como material de apoyo. Nos parece importante destacar un aspecto de la personalidad del maestro como músico-pedagogo. Su docencia se ha enmarcado siempre en un sabio manejo de los aspectos prácticos y teóricos de la música, los que son dosificados según las capacidades, grado de madurez y nivel de desarrollo de cada alumno.

El “secreto” del éxito pedagógico de don Carlos es precisamente este equilibrio entre lo práctico y lo teórico, aspectos ambos que confluyen en igualdad de significación en la formación del músico. Sabemos que una formación unilateral es estéril y no produce verdaderos artistas autónomos y creativos.

Al respecto quisiéramos citar un fragmento de la carta que Alfredo Perl enviara a Carlos Botto, cuando éste fue honrado con la calidad de profesor emérito de la Universidad de Chile. Dice: “Don Carlos, quisiera agregar a los numerosos mensajes de buenos deseos y felicitación por su investidura como

²Los intérpretes fueron: Elvira Savi (piano), Carmen Luisa Letelier (contralto), Jaime de la Jara (violín), Fernando Ansaldi (violín), Enrique López (viola) y Patricio Barría (cello).

profesor emérito, uno muy especial de gratitud, gratitud que no es sólo la del alumno que durante 12 años recibió la formación musical y artística más completa que pudo haber deseado, sino que también la del niño y adolescente que tuvo en su maestro un importante guía e influencia en su desarrollo personal. Cuesta separar estos dos ámbitos cuando se ha llegado a ver el arte como algo estrechamente relacionado con la vida misma”.

Sobre los aspectos específicos de la actual enseñanza del piano en Chile, el distinguido pedagogo y compositor es muy preciso en sus acotaciones. En una entrevista concedida a la revista *Tonus*, manifiesta su preocupación por la actual formación de los pianistas. Se refiere a los programas que no dan “la necesaria importancia a la formación técnica, que los profesores no se den el tiempo para controlar la capacidad de lectura a primera vista del alumno y que no se incentive a este último al conocimiento de un repertorio más vasto”. Más adelante agrega: “la preparación técnica es tremendamente importante. Mecánica, mecánica, mecánica. De tal manera que cuando llegan a enfrentarse con dificultades técnicas en un determinado repertorio, estas dificultades ya están resueltas. La enseñanza de un repertorio y la técnica tienen que ser relacionadas. No se deben iniciar obras que contienen dificultades técnicas no trabajadas y tratar de solucionarlas paralelamente. El alumno debe estar preparado técnicamente para abordar un determinado repertorio. Por otra parte, esto permite al alumno una práctica continua de lectura, lo que facilita a continuación la elección de un repertorio adecuado para él”³.

Desde los comienzos de su carrera como compositor, Botto ha tenido importantes reconocimientos. Obtuvo consecutivamente cuatro premios en los Festivales de Música Chilena: en 1950 mención honrosa por sus *Variaciones* op. 1, para piano; en 1952 Primer Premio y Premio de Honor con *Diez preludios* op. 3, para piano; lo mismo en 1954 con el *Cuarteto* op. 5, para cuerdas, y en 1956 con *Siete cantos al amor y a la muerte* op. 8, para voz y cuarteto de cuerdas. A éstos se agrega, en 1960, el Premio Fundación Olga Cohen de Pení por los *Poemas de amor y soledad* op. 12, para canto y piano.

En la *Revista Musical Chilena* N° 157 del año 1982, aparece un análisis detallado de la obra composicional de Botto⁴; en consecuencia en el presente artículo sólo destacaremos los aspectos más relevantes de su creación, completando la información sobre aquellas obras compuestas con posterioridad a 1982.

Puede observarse en el catálogo de la obra musical del reciente Premio Nacional, un orden correlativo por opus y años, que va desde el op. 1, compuesto en 1947, hasta el op. 55, obra recientemente compuesta y que aún no ha salido a la luz. La tendencia hacia el género solístico y de cámara es evidente, siendo el núcleo de su creación la música para piano y la canción. Es clara la influencia de su formación pianística y el gusto por la voz humana, tal vez herencia de sus ancestros italianos. A ésta se le une la vital motivación poética.

³Juana Corbella, op. cit., pp. 6-7.

⁴Inés Grandela. “Carlos Botto Vallarino: compositor y maestro”, RMCh, XXXVI/157 (enero-junio, 1982), pp. 65-106.

Podríamos sintetizar las características de su obra creativa en los siguientes puntos:

1. Presencia del elemento didáctico en una cantidad importante de obras como, por ejemplo, *Entreteneimientos pedagógicos* para la enseñanza del piano en los niños, que incluye 155 piezas y ejercicios progresivos; los trozos para *Mi amigo el piano*, editado por la Escuela Moderna de Música, y aquellos del *Pianista chileno*, vols. I y II. En obras de mayor envergadura se evidencian también rasgos asociados a aspectos técnicos específicos del aprendizaje del piano, como el estudio de cuartas (*Preludio* Nº 10) y el problema de arpeggios (*Preludio* Nº 4).
2. Estilo personal e independiente, con rechazo de cualquier dogmatismo que coarte su propia individualidad. Su estilo es ajeno tanto a los esquematismos pasados como a los ultravanguardismos.
3. Preferencia por las formas breves y piezas de carácter, que podríamos asociar con el romanticismo: variaciones, preludios, scherzos, caprichos, bagatelas, fantasías, canciones, etc.
4. Compositor familiarizado con el piano, lo que redundaba en un aprovechamiento de las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento en su forma tradicional.
5. Uso frecuente de contrastes de carácter y humor, abarcando una amplia forma de matices expresivos.

La mayoría de las obras compuestas después de 1982 han sido estrenadas y muchas cuentan con una edición grabada (ver catálogo). Intérpretes de gran nivel, como el guitarrista Luis Orlandini, han motivado a Carlos Botto a la composición de obras específicas para el instrumento, como la *Fantasia* Nº 2 op. 37, para guitarra sola, compuesta con ocasión del tricentenario del nacimiento de J.S. Bach. El tema de esta obra son las notas correspondientes al nombre de B.A.C.H. Más adelante volverá a recurrir a este procedimiento en la *Sonata* Nº 2 op. 49, para piano. La *Sonata* op. 42, dedicada a Alfredo Perl, fue estrenada en Frutillar en 1993 y luego, en el mismo año, en el Teatro Municipal de Santiago. En el extranjero pianistas chilenos de reconocido prestigio como el ya citado Alfredo Perl, María Iris Radrigán y Elma Miranda, incluyen regularmente obras del comentado creador en sus programas.

Entre sus últimas obras podemos destacar las interpretaciones de Cecilia Plaza para la *Partita* Nº 2 op. 36, estrenada en 1985. Carlos Riesco dice de esta obra: "La *Partita* en referencia, muy bien escrita para el instrumento, nos revela un compositor que ha alcanzado un acendrado estilo que no pretende ser 'modernista', sin que por ello deje de ser un fiel reflejo estilístico de nuestra época. Tiene la capacidad, como pocos, para dejar traslucir su intimidad espiritual mediante el manejo de los sonidos, sin estridencias o recursos que no respondan, fielmente, a lo que él busca expresar. Las diferentes partes, contrastantes entre sí, que constituyen la *Partita*, forman una unidad, un todo, sólido y firme"⁵.

⁵ Carlos Riesco. "Anacrusa' una nueva agrupación musical", RMCh, XL/165 (enero-junio, 1986), p. 92.



El Rector de la Universidad de Chile, Dr. Jaime Lavados Montes, junto a Carlos Botto en ocasión del homenaje rendido a éste por la Orquesta Sinfónica de Chile, el 10 de enero de 1997, por habérsele otorgado el Premio Nacional de Arte.

Una interpretación memorable es también la de María Iris Radrigán de la *Sonata* N° 2 op.49, obra dedicada a la pianista. Su estreno tuvo lugar el 9 de noviembre de 1996 en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, en el marco del VI Festival de Música Contemporánea Chilena, organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica. En aquella ocasión la institución se sumó a los homenajes para el nuevo Premio Nacional de Arte en Música.

Como dijéramos anteriormente, la *Sonata* op. 49 está basada en las notas correspondientes al nombre de B.A.C.H. (Si bemol, La, Do, Si becuadro). Los tres movimientos tradicionales de la sonata están unidos y la obra completa se basa en el motivo de cuatro notas, el cual es desarrollado en todas sus posibilidades melódicas y contrapuntísticas. Comienza con una figuración en *tempo vivo*, pasaje muy brillante que va a desembocar en un tema más tranquilo (*espressivo cantabile*). Una breve reexposición con la figura inicial cierra esta sección en forma sonata muy concentrada. Sin corte alguno pasa al *adagio* que corresponde al segundo movimiento. Contrapuntístico y siempre basado en el mismo motivo, este movimiento es de carácter *cantabile molto espressivo*, que trasunta el origen romántico del pianismo del compositor. Algunos pasajes libres conducen al tercer movimiento, *presto*, de carácter *scherzando* y muy rítmico y vital (ver ejemplo musical).

2. María Iris Rodríguez

SUNNY PIANO (coloratura) 0149 CARLOS BUTT

Vivo al. 16-400

7 brillante

Ped.

crescendo

(rit)

pensante (atempo)

Espressivo can-to-ló-fo
más tranquilo

vall-dism

sordina

3º rec-pas-sa

al-tro

sacac sord.

Tomar la medición metronómica solo como referencia

Primera página del manuscrito de Carlos Botto de su *Sonata* N° 2, Op. 49, para piano.

Actualmente Carlos Botto acaba de finalizar tres nuevas obras. Se trata de *Tres piezas breves* para cuarteto de cuerdas, *Humorada* para piano a cuatro manos, y *Estampas sureñas* para piano, que esperamos sean estrenadas pronto.

La valiosa personalidad de don Carlos denota, entre otros atributos, una intransable honestidad artística y humana que se traduce en un rechazo a toda manifestación de publicidad vana, reacción innata frente a la mediocridad. La agudeza de sus observaciones, el acierto en sus comentarios siempre francos, unidos a un sutil sentido del humor y a su carácter emocional y afectuoso, le han granjeado el cariño, simpatía y respeto de quienes lo rodean.

El otorgamiento del Premio Nacional de Arte en Música representa un merecido reconocimiento a la calidad y trascendencia artístico-cultural de la obra realizada por un músico que ha contribuido decisivamente al bien ganado prestigio de la música chilena.

Bibliografía

- Aguilar, Miguel. "Diez preludios para piano de Carlos Botto", *RMCh*, XX/44 (enero, 1954), pp. 72-73.
- . "Carlos Botto: cuarteto de cuerdas", *RMCh*, X/48 (enero, 1955), pp. 55-61.
- "Botto, Carlos". En John Vinton (ed.), *Dictionary of Contemporary Music*. Nueva York, E. P. Dutton, 1974, p. 143.
- "Botto Vallarino, Carlos", *Diccionario Bibliográfico de Chile*. Duodécima edición. Santiago, Empresa Periodística Chile, 1962-64, pp. 186-187.
- Bustos, Raquel. "Carlos Botto Vallarino, *Tres canciones corales*, op. 20", *RMCh*, XXXII/141 (enero-marzo, 1978), p. 57.
- Cáceres, Eduardo. "La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea", *RMCh*, XLIV/174 (julio-diciembre, 1990), pp. 57-110.
- "Carlos Botto", *Compositores de América*. Washington, D.C., Unión Panamericana, 1968, vol. 14, pp. 25-29.
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la Música en Chile*. Santiago, Editorial Orbe, 1973, 192 pp.
- . *Oyendo a Chile*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1979, 139 pp.
- Corbella, Juana. "Carlos Botto Vallarino, maestro de maestros", *Tonus*, Radio Beethoven, N° 135, mayo, de 1992, pp. 3-7.
- Falabella, Roberto. "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile, segunda parte", *RMCh*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 77-93.
- Garrido, Pablo. "Música Chilena 1954", *La Nación*, Santiago, 26 de diciembre, 1954, p. 9.
- Goldschmidt, A. [Albrecht]. "Cuarto concierto de cámara de música chilena", *La Hora*, Santiago, 8 de diciembre, 1950, p. 4.
- Grandela, Inés. "Carlos Botto Vallarino: compositor y maestro", *RMCh*, XXXVI/157 (enero-junio, 1982), pp. 65-106.
- . "Botto Vallarino, Carlos", *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Ministerio de Cultura de España, Sociedad General de Autores de España (SGAE). En edición.
- . *Discurso de presentación del prof. Carlos Botto con ocasión de su distinción como Profesor Emérito de la Universidad de Chile*, 6 de octubre, 1993. Inédito.
- Heinlein, Federico. "Obras chilenas para piano", *El Mercurio*, Santiago, 29 de julio, 1980, c15.
- Orrego-Salas, Juan. "Quinto Festival de Música Chilena", *El Mercurio*, Santiago, 4 de diciembre, 1956, p. 9.
- Peña Fuenzalida, Carmen, Rodrigo Torres Alvarado y Pablo Meléndez Haddad. "Música", *Enciclopedia Temática de Chile*, tomo 21, Santiago, Sociedad Editora Revista Ercilla Ltda., 1988, 128 pp.

- Quiroga, Daniel. [Tres Poemas de James Joyce], *RMCh*, XIII/66 (julio, 1959), p. 121.
- Riesco, Carlos. "Impresiones sobre la música de Carlos Botto", *RMCh*, XVIII/89 (julio-septiembre, 1964), pp. 79-86.
- . "Anacrusa' una nueva agrupación musical", *RMCh*, XL/165 (enero-junio, 1986), pp. 85-94.
- Salas Viu, Vicente. "Conciertos de la semana", *El Mercurio*, Santiago, 17 de mayo, 1964, p.5.
- Torres, Rodrigo. *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores. 1936-1986*. Santiago, Editorial Barcelona, 1988, 129 pp.
- S.f. "Estreno en Nueva York de obra de Carlos Botto", *RMCh*, XVI/80 (abril-junio, 1962), p. 77.
- . "Montecinos es un pianista supremo. Declara crítico", *La Estrella*, Valparaíso, 19 de abril, 1963, p.7.
- . "Carlos Botto, Premio Nacional de Música" Santiago, *El Mercurio*, 24 de septiembre, 1996, c1 y c6.

Catálogo de las obras musicales de Carlos Botto Vallarino

por
Inés Grandela del Río

1. Este catálogo se ha confeccionado sobre la base de una revisión de los anteriormente realizados⁶ y conversaciones con el compositor.

2. Los rubros que se incluyen se ajustan al siguiente orden:

- a) Título.
- b) Partes de la obra señaladas por el compositor.
- c) Número de opus (abreviado *Op*).
- d) Año de composición.
- e) Medio (ver lista de abreviaturas).
- f) Autor del texto (abreviado *Text*).
- g) Duración aproximada (abreviada *Dur*).
- h) Editor (abreviado *Ed*).
- i) Fonograma editado (abreviado *Fon*).
- j) Lugar, fecha e intérpretes del estreno (abreviado *Estr*).
- k) Observaciones (abreviado *Obs*).

3. Las abreviaturas empleadas son:

A	alto, contralto	MS	manuscrito
arp	arpa	ob	oboe
Bar	barítono	Orq	orquesta
cb	contrabajo	pf	piano
cdas	cuerdas	pic	piccolo
cl	clarinete	qto	quinteto
clv	clavecín	S	soprano
co	coro	sax	saxofón
cofem	coro femenino	T	tenor
comx	coro mixto	V,VV	voz, voces
cor	corno francés	va	viola
cuart	cuarteto	vc	violoncello
dir	director	vg	viola da gamba
fg	fagot	vn	violín
fl	flauta	vol	volumen
fl du	flauta (s) dulce	vto	vientos
FMCh	Festival de Música Chilena		
gui	guitarra		
IEM hel	edición heliográfica del ex Instituto de Extensión Musical.		
Mez	mezzosoprano		

⁶Serie *Compositores de América*, vol. 14 (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1968), pp. 25-29.

Inés Grandela del Río. "Catálogo de la obra musical de Carlos Botto Vallarino", *RMCh*. XXXVI/157 (enero-junio, 1982), pp. 92-106.

Himno, 1947, V, pf, Ed: MS, Obs: himno para conmemorar el centenario de la fundación de la ciudad de Linares. Extraviado.

Variaciones, Op. 1, 1947, pf, Dur: 10'30", Ed: MS, Fon: casete *Antología Festivales de Música Chilena*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1995, vol.3, lado B, N° 2, Estr: Santiago, diciembre 7, 1950, II FMCh, Teatro Municipal, Elvira Savi (pf), Obs: sobre un tema original, dedicadas a Herminia Raccagni. Obtuvo Mención Honrosa en el II FMCh, 1950.

Tres vals (1. Moderadamente, 2. Plácidamente, 3. Movido), Op. 2, 1949, pf, Dur: 8'15", Ed: MS, Obs: obra revisada en 1995. Dedicados a Nora Álvarez Sgolía.

Diez preludios (1. Maestoso, 2. Allegretto grazioso, 3. Lento, 4. Allegro molto marcato, 5. Allegretto, 6. Allegro giocoso, 7. Moderato, 8. Scherzando, 9. Allegro moderato, 10. Allegro), Op. 3, 1952, pf, Dur: 10'45", Ed: IEM, serie O, N° 4, Fon: grabados en Chile por Asfona, VB 1065, Elvira Savi (pf); casete *Antología Festivales de Música Chilena*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1995, vol.6, lado A, N° 1, Estr: Santiago, diciembre 9, 1952, III FMCh, Teatro Municipal, Elvira Savi (pf), Obs: dedicados a Elvira Savi. Obtuvo el Premio de Honor y el Primer Premio en el III FMCh, 1952.

Doce canciones (1. *Canciones de siega*: a. Blanca me era yo, b. Oh, cuán bien segado, c. Esta sí que es siega; 2. *Canciones de boda*: a. Tálamo de amor, b. Por un sí dulce amoroso, c. Esta novia se lleva la flor; 3. *Canciones de amor*: a. Blancas coge Lucinda, b. Si os partierades al alba, c. Pobres negros ojuelos; 4. *Canciones Sacras*: a. Mañanitas floridas, b. A la esposa divina, c. Esta es la justicia), Op. 4, 1952, V, pf, Text: Lope de Vega, Dur: 16', Ed: IEM hel, Estr: *Canciones de siega*: Santiago, junio 7, 1965, Teatro Antonio Varas, Angélica Montes (V), Ellen Tanner (pf); *Canciones de boda*: Santiago, noviembre, 1953, Teatro Carrera, Clara Oyuela (V), Fré Focke (pf); dos de las *Canciones de amor* fueron estrenadas en Viña del Mar, febrero 2, 1960, Palacio de Bellas Artes de la Quinta Vergara, Hernán Würth (V), Federico Heinlein (pf), Obs: las *Canciones de siega* están dedicadas a Teresa Orrego; las *Canciones de boda* están dedicadas a Carmen Barros; las *Canciones de amor* están dedicadas a Hernán Würth; las *Canciones sacras* están dedicadas a Laura Krahn.

Cuarteto de cuerdas (1. Largo-allegro, 2. Molto moderato, 3. Vivo), Op. 5, 1951-1953, cuart cdas, Dur: 13'30", Ed: IEM hel, Fon: casete *Antología Festivales de Música Chilena*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1995, vol.9, lado A, N° 1, Estr: Santiago, noviembre 26, 1954, IV FMCh, Teatro Municipal, Cuarteto del Conservatorio Nacional de Música, Obs: "Dedicado a Agustín Culléll, Jaime de la Jara, Abelardo Avendaño y Jorge Román, entusiastas miembros del Cuarteto de Cuerdas de Conservatorio Nacional de Música (1954)". Obtuvo el Premio de Honor y el Primer Premio en el IV FMCh, 1954.

Entretenimientos pedagógicos para la enseñanza del piano en los niños, Op. 6, 1955, pf, Dur: 1 hora 40', Ed: IEM hel, Obs: dedicados a Odelia Malfatti. Esta obra didáctica fue escrita para optar al grado de Licenciatura en Interpretación Musical con mención en piano.

Pecherías, pf, Obs: treinta piezas breves para piano, en dos volúmenes (extracto de la obra anterior). Primer volumen dedicado a Odelia Malfatti, segundo volumen dedicado a Matilde Opazo.

Divertimento (1. Obertura, 2. Primera danza, 3. Recitativo, 4. Intermedio, 5. Segunda danza, 6. Final), Op. 7, 1955, vn, va, vc, Orq cdas, Dur: 13'40", Ed: IEM hel, Estr: Concepción, 1956, Teatro Concepción, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Armando Sánchez Málaga (dir), Obs: "Dedicado a Tere y Armando" [Sánchez Málaga].

Siete cantos al amor y a la muerte (1. Es de día, 2. Noche tibia, 3. Una noche de luna, 4. Se ha desprendido una hoja, 5. Miro las hojas muertas, 6. Dame ese laúd, 7. Voy a hacer un viaje), Op. 8a, 1956, T, cuart cdas, Text: *La flauta de jade*, poemas anónimos chinos, Dur: 16'45", Ed: Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1958 (distribuida por Peer International Corporation, Nueva York), Fon: casete *Antología Festivales de Música Chilena*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1995, vol 10, lado A, N° 2, Estr: Santiago, diciembre 3, 1956, V FMCh, Teatro Municipal, Hernán Würth (V), Cuarteto Santiago, Obs: "Dedicada a Carmen Orrego que las sugirió". Obtuvo el Premio de Honor y Primer Premio en el V FMCh, 1956. La obra también se ha ejecutado por voz y orquesta de cuerdas.

Siete cantos al amor y a la muerte, Op. 8b, 1958, V, Orq cdas, Obs: versión de la obra anterior.

El médico a palos (música incidental), 1956, conj inst, *Text*: Molière, *Estr*: Santiago, 1956, Teatro Antonio Varas, *Obs*: obra encargada por el ex Instituto del Teatro de la Universidad de Chile.

Sonatina (1. Allegro moderato molto, 2. Alegretto mosso), *Op.* 9, 1958, pf, *Dur*: 6'15", *Ed*: IEM hel, *Estr*: Santiago, diciembre 4, 1959, Salón Filarmónico, Ariadna Colli (pf), *Obs*: dedicada a Ariadna Colli.

Tres caprichos (1. Allegro, 2. Sostenuto arioso quasi senza tempo, 3. Svelto), *Op.* 10, 1959, pf, *Dur*: 10'5", *Ed*: IEM hel, *Estr*: N° 3: Santiago, julio 13, 1961, Instituto Chileno Británico de Cultura, Mariana Grisar (pf). Obra completa: Nueva York, mayo 4, 1962, Town Hall, Roberto Eyzaquirre (pf). Estreno en Chile de la obra completa: Santiago, agosto 31, 1964, Teatro Antonio Varas, Flora Guerra (pf), *Obs*: el N° 1 está dedicado a Flora Guerra, el N° 2 a Giocasta Corma y el N° 3 a Mariana Grisar.

Cuatro cantares quechuas (1. Mi flor de kantu, 2. Piedra sólo piedra, 3. Dulce sauce, 4. Hoy no me iré), *Op.* 11, 1959, V, pf, *Text*: anónimo, *Dur*: 7'10", *Ed*: IEM hel, *Estr*: Santiago, agosto 15, 1960, Teatro Antonio Varas, Manuel Cuadros (V), Elvira Savi (pf), *Obs*: la primera versión fue escrita para B, qto vtos, arp, va, vc. Posteriormente fue definitivamente descartada y reemplazada por la actual versión para V y pf, que está dedicada a Manuel Cuadros.

Poemas de amor y soledad (1. In the dark pine wood, 2. Rain on Ragoon falls softly, 3. Lean out of the window, 4. The moon's grey golden meshes, 5. Gentle lady, 6. Sleep now), *Op.* 12, 1959-1962, S, pf, *Text*: James Joyce, *Dur*: 11', *Ed*: IEM hel, *Estr*: N°s 2, 3 y 4: Santiago, agosto 10, 1959, Teatro Antonio Varas, Siri Garson (V), Alfonso Montecino (pf), *Obs*: dedicados a Siri Garson Montecino. La versión inicial incluía los números 2, 3 y 4. Posteriormente el compositor agregó los números 1, 5 y 6. Obtuvo el premio Fundación Olga Cohen de Pení en 1960.

Tres piezas íntimas (1. Salmo, 2. Despedida, 3. Lamento), *Op.* 13, 1952-1959, pf, *Dur*: 10', *Ed*: MS, *Fon*: casete *Seis obras para piano*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1985, *Estr*: Santiago, noviembre 5, 1980, Sala Isidora Zegers, Cecilia Plaza (pf), *Obs*: la N° 1 fue completada en 1952, la N° 2 en 1953 y la N° 3 en 1959. La N° 1 está dedicada a Edith Fischer, la N° 2 a María Teresa Petronio y la N° 3 es un homenaje a Pedro Humberto Allende y está dedicada a Rafael de Silva.

Érase una vez (música para ballet), 1960, Orq, *Ed*: MS, *Estr*: Santiago, junio 8, 1960, Teatro Municipal, Ballet de Arte Moderno, libreto y coreografía de Raúl Galleguillos. *Obs*: ballet basado en música de Steckel y Toch, orquestada por Carlos Botto.

Himno para la Escuela de Parvularias de la Universidad de Chile, 1960, V, pf, *Ed*: MS.

Cuatro baladas (1. La vie, 2. La ronde, 3. La fille mort dans ses amours, 4. Il faut nous aimer), *Op.* 14, 1961, V, pf, *Text*: Paul Fort, *Dur*: 6', *Ed*: MS, *Obs*: dedicadas a Ivonne Herbos.

Fantasia, *Op.* 15, 1961-1962, va, pf, *Dur*: 6'20", *Ed*: IEM hel, *Estr*: Santiago, mayo 29, 1962, Biblioteca Nacional (examen público de Licenciatura), Manuel Díaz (va), Pauline Jenkins (pf), *Obs*: dedicada a Pauline y Manuel Díaz.

Academias del jardín (1. Prólogo, 2. La rosa, 3. Décima, 4. El mirto, 5. Las clavelinas, 6. Madrigal), *Op.* 16, 1962, S, pf, *Text*: Polo de Medina, *Dur*: 4'50", *Ed*: IEM hel, *Estr*: Santiago, junio 1963, Biblioteca Nacional, Clara Oyuela (S), Zita Müller (pf), *Obs*: la obra lleva el siguiente subtítulo: "Bocetos para V y pf" y está dedicada a Clara Oyuela. Fue comisionada para el Tercer Festival Internacional Americano celebrado en Washington, D.C.

Canción y danza, *Op.* 17, 1962, cb, pf, *Dur*: 3'10", *Ed*: MS, *Estr*: Santiago, 1962, Sala Valentín Letelier, Adolfo Flores (cb), Carla Hübner (pf), *Obs*: esta obra está dedicada a Adolfo Flores y es una transcripción de *Canciones de amor* op.4, N°s 1 y 2.

Dos momentos místicos (1. Oración, 2. Romance), *Op.* 18, 1962, V, pf, *Text*: Fray Luis de León (N° 1), adaptación de texto anónimo (N° 2), *Dur*: 2'30", *Ed*: IEM hel, *Estr*: Roma, 1962, Instituto Latinoamericano, Inés Pinto (V), Lucía Gacitúa (pf), *Obs*: la obra está dedicada a Inés Pinto y fue revisada en 1964.

Pequeñas piezas (1. Ruego, 2. Marcha), 1963, pf, *Ed*: Elena Waiss y René Amengual (ed.), *Mi amigo el piano*, 10ª edición (Santiago: Escuela Moderna de Música, s.f.), p. 56 (N° 1), p. 57 (N° 2).

Seis miniaturas (1. Miniatura, 2. Casi tonada, 3. Danza, 4. Tango, 5. Íntima, 6. Tocata), *Op.* 19, 1956-1965, clv, *Dur.* 7'15", *Ed.* MS, *Estr.* Santiago, julio 1970, Salón de Honor de la Universidad Católica, Lionel Party (clv).

Seis piezas breves (1. Miniatura, 2. Casi tonada, 3. Danza, 4. Tango, 5. Íntima, 6. Tocata), *Op.* 19b, 1969, pf, *Dur.* 7'15", *Ed.* Carlos Botto (ed), *El pianista chileno*, vol. II, serie D, N° 2 (Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, 1969), pp. 7-14, *Obs.* transcripción para piano de las *Seis miniaturas* op. 19, para clv.

Dos pequeñas piezas (1. Casi vals, 2. Burla), 1965, pf, *Dur.* 50", *Ed.* Carlos Botto (ed), *El pianista chileno*, vol. I, serie D, N° 1, segunda edición (Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, 1976), p. 4 (N° 1), p.26 (N° 2).

Tres canciones (1. Lluvia [SSA], 2. Nostalgia [ATB], 3. Vecina [T y B solistas, SATB]), *Op.* 20, 1965-1966, co, *Text.* Juan Guzmán Cruchaga, *Dur.* 3'20", *Ed.* Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Serie C, Obras Corales, 1974, *Obs.* obtuvo una mención honrosa en el Primer Concurso de Composición Coral 1967, organizado por la Asociación Nacional de Compositores y la Asociación de Educación Musical.

Tres canciones (1. Madrigal, 2. Flores mustias, 3. Lied), *Op.* 21, 1966, V, pf, *Text.* Rubén Darío, *Dur.* 10", *Ed.* MS.

Partita (1. Enérgico, 2. Moderato, 3. Allegretto mosso, 4. Improvisando, 5. Tempo di valzer (con humor), 6. Tempo misurato (frenético), 7. Scherzando (vivo), 8. Largo melancólico, 9. Pomposo (sarcástico), 10. Sin rigor (largo), 11. Final (allegro giocoso), *Op.* 22, 1967, pf, *Dur.* 8'15", *Ed.* IEM hel, *Estr.* Santiago, 1976, Goethe Institut, Elvira Savi (pf), *Obs.* la obra está dedicada a Alfonso Montecino y se basa en un tema de Domingo Santa Cruz.

Cadenza (para el concierto de Mozart para piano y orquesta en Re menor, K.V. 466), 1970, pf, *Ed.* MS, *Obs.* escrita para Oscar Gacitúa.

Sonatina (1. Allegretto grazioso, 2. Andantino cantabile, 3. Allegro), *Op.* 23 N° 1, 1973, fl du S, *Dur.* 5', *Ed.* MS, *Estr.* Santiago, enero 20, 1973, Instituto de Música de la Universidad Católica (examen público de licenciatura), Carmen Lavanchy (fl du), *Obs.* dedicada a Carmen Lavanchy.

Sonatina (1. Moderato, 2. Scherzo: vivo, 3. Andante melancólico, 3. Allegro giusto), *Op.* 23 N° 2, 1973, fl du S, *Dur.* 5'30", *Ed.* MS, *Obs.* dedicada a Mirka Stratigopoulou.

Tres cantares criollos (1. Se fue de mi cariño, 2. La mujer que da en querer, 3. Mi soledad), *Op.* 24, 1974, V, gui, *Text.* Juan Guzmán Cruchaga (N° 1), anónimo castellano (N° 2), adaptación de una idea de Pedro Prado (N° 3), *Dur.* 8', *Ed.* MS, *Obs.* dedicados a Margot Loyola.

Fantasia, *Op.* 25, 1974, gui, *Dur.* 7'40", *Ed.* *Antología de música chilena para guitarra* (Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, 1978), pp.32-38, *Estr.* Santiago, diciembre 1982, Sala Isidora Zegers, Luis Orlandini (gui), *Obs.* dedicada a Oscar Ohlsen.

Nueve bagatelas, *Op.* 26, 1974, fl du, *Dur.* 8', *Ed.* MS, *Obs.* las Bagatelas N°s 1, 2, 3 y 4, para tres fl du, y las Bagatelas N°s 2, 4 y 5, para dos fl du, son transcripciones de trozos de los *Entretenimientos pedagógicos*, op.6.

Suite antigua, (1. Obertura: grave, 2. Primera danza: allegro, 3. Segunda danza: allegretto, 4. Tercera danza: moderato, 5. Cuarta danza: allegro, 6. Final: allegro), *Op.* 27 N° 1, 1974, 2 fl du (ST), *Dur.* 5'50", *Ed.* MS, *Obs.* dedicada a Pelayo Santa María (*In memoriam*).

Sonatina, (1. Allegretto, 2. Molto moderato, 3. Vivo), *Op.* 27 N° 2, 1974, 2 fl du S, *Dur.* 2'20", *Ed.* MS.

Scherzo, *Op.* 28, 1974, fl du (SATB), *Dur.* 3'40", *Ed.* MS.

Capricho, *Op.* 29, 1974, cl, *Dur.* 1'40", *Ed.* MS, *Estr.* Santiago, enero 16, 1975, Sala Isidora Zegers (examen público de licenciatura), Rubén Guarda (cl), *Obs.* dedicada a Rubén Guarda.

Transcripciones de piezas breves para piano de compositores chilenos (Adolfo Allende: *La cantarita*; Próspero

Bisquertt: *Burritos, Marcha, Chaplín, Interludio, Regalona*; Armando Carvajal: *Miniatura, Marcha, Ronda, Tristeza*, 1975, qto vto (fl, ob, cl, cor, fg), Ed: MS.

Fantasia, Op. 30 N° 1, 1978, 2 fl du iguales (S o T), Dur: 1', Ed: MS, Obs: dedicada a Mario Arenas.

Fantasia, Op. 30 N° 2, 1978, 4 fl du (SATB), Dur: 2', Ed: MS, Obs: la obra está dedicada a Carmen Lavanchy y lleva el siguiente subtítulo: "A manera de diferencias".

Scherzo, Op. 31, 1978, pf, Dur: 4'40", Ed: MS, Estr: Santiago, junio 29, 1980, Sala Isidora Zegers, Elma Miranda (pf), Obs: dedicado a Elma Miranda.

Transcripción (del álbum *Piezas infantiles de René Amengual*), 1978, 3 fl du, Ed: MS.

Canciones (1. Ronda [SA], 2. Enigma [SSA], 3. Concierto [2 VV], 4. Luciérnaga [SA], 5. Villancico [doble coro a 2 VV]), Op. 32, 1979, 8 VV infantiles, Text: adaptación de anónimo tradicional (N° 1), Antonio Machado (N° 2) Carlos Botto (N° 3) Juan Guzmán Cruchaga (N° 4), del folclore americano (N° 5), Enrique de la Cerdá (N° 6), Dur: 8', Ed: Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1980, Estr: N° 2: Santiago, diciembre 14, 1979, Instituto de Chile, Coro Ars Viva, Waldo Aránguiz (dir), Obs: el N° 1 está dedicado a Inés Poblete, el N° 4 está dedicado a María Eugenia Saavedra y el N° 6 está dedicado a Teresita de la Cerdá. Presentados bajo pseudónimo al concurso coral infantil convocado por la Asociación Nacional de Compositores de Chile en el Año Internacional del Niño (1979). El N° 2, Enigma, obtuvo una Mención Honrosa y es un homenaje a René Amengual.

Tres canciones (1. Hallazgo, 2. Amanecer, 3. Ronda), Op. 33, 1981-83, cofem, Text: Gabriela Mistral, Dur: 4', Ed: MS.

Raquel, Op. 34, 1983-84, Bar, fl, ob, arp, Text: Raquel Blaustein (texto hebreo traducido al español), Dur: 4', Ed: MS, fon: casete *Chile canta a Israel*, IRT. Obs: obra comisionada por la Embajada de Israel.

Tonada, Op. 35, 1984, fl, gui, Dur: 2'5", Ed: MS, Fon: casete *Un concierto para flauta y guitarra*, FA FGC8, Estr: Santiago, diciembre 1, 1995, Sala Isidora Zegers, Luis Orlandini (gui), Alfredo Mendieta (fl).

Partita N° 2, Op. 36, 1985, pf, Dur: 11'30", Ed: MS, Fon: casete *Primer encuentro de música contemporánea*, Anacrusa, AMA GEC'86, Estr: Santiago, octubre 3, 1985, Goethe Institut, Cecilia Plaza (pf).

Fantasia N° 2, Op. 37, 1985, gui, Dur: 5', Ed: MS, Estr: Santiago, agosto 1986, Goethe Institut, Luis Orlandini (gui), Obs: lleva como subtítulo: "En el nombre de Bach". Compuesta con ocasión del tricentenario del nacimiento de J.S. Bach.

Sonatina pastoral, Op. 38 N° 1, 1986, pf, Dur: 5', Ed: MS, Est: dedicada a Margarita Herrera.

Homenaje a Liszt, Op. 38 N° 2, 1986, pf, Dur: 4'15", Ed: MS, Fon: casete *Segundo encuentro de música contemporánea*, Anacrusa, EMI GEC'88, Estr: Santiago, noviembre 4, 1986, Instituto Goethe, Elvira Savi (pf), Obs: dedicada a Elvira Savi.

Instantáneas (1. Burlesca, 2. Melancólica, 3. Rústica), Op. 39, 1992, fl du, vg, pf, Dur: 5'5", Ed: MS, Fon: CD *Música chilena para dúos y tríos de flautas dulces, viola da gamba y piano*, SVR Digital Producciones, Estr: Santiago, octubre 17, 1993, Víctor Rondón (fl du), Miguel Angel Aliaga (vg) y Ana María Cvitanic (pf).

Scherzo N° 2, Op. 40, 1992, pf, Dur: 3', Ed: MS, Estr: Santiago, noviembre 9, 1993, Instituto Norteamericano de Cultura, Dafna Barembain (pf), Obs: dedicado a Dafna Barembain.

21 melodías (con dificultades progresivas destinadas al método de Rafael del Giudice), Op. 41a, 1992, sax, Ed: MS.

Seis piezas breves, Op. 41b, 1992, arp, Dur: 6', Ed: MS.

Sonata (1. Largo, 2. Allegro energico), Op. 42, 1992, pf, Dur: 12', Ed: MS, Estr: Frutillar, febrero 1993, Alfredo Perl (pf); Santiago, mayo 12, 1993, Teatro Municipal, Alfredo Perl (pf), Obs: dedicada a Alfredo Perl.

Tiempo, Op. 43, 1993-94, A, cl, vc y pf, Text: Gabriela Mistral, Dur: 11', Ed: MS, Fon: grabación en proceso,

Ensemble Bartók, *Estr.* Santiago, agosto 1, 1995, Sala Claudio Arrau, V Festival Internacional de Música Contemporánea del Ensemble Bartók, Carmen Luisa Letelier (A), Valene Georges (cl), Eduardo Salgado (vc), Malcom Troup (pf) y Cirilo Vila (dir), *Obs.* compuesta como "Encargo de una obra musical Charles Ives" del Instituto Chileno Norteamericano.

Dos canciones (1. Edicto, 2. Fábula boba), *Op.* 44, 1994, comx, *Text.* Andrés Sabella, *Dur.* 3', *Ed.* MS.

Evocación, *Op.* 45, 1994, 2 pf, *Dur.* 3', *Ed.* MS, *Estr.* Santiago, octubre 17, 1996, Sala Isidora Zegers, Olivia Concha (pf) y Mariana Grisar (pf), *Obs.* dedicada a Gustavo Becerra.

Invocación, *Op.* 46, 1995, 2 fl, pf, *Dur.* 5', *Ed.* MS, *Estr.* Santiago, octubre 29, 1996, Sala Elena Waiss, Bárbara Perelman (pf), Pedro Meneses (fl) y Gisella Mornhinweg (fl).

Ocho preludios (Alegremente fluido, 2. Andante cantabile, 3. Largo y solemne, 4. Allegro scherzando, 5. Andante, 6. Alegre, 7. Tranquilo, 8. Festivo), *Op.* 47, 1995, pf, *Dur.* 10', *Ed.* MS, *Estr.* primer cuaderno, Santiago, agosto 17, 1995, Salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Ana María Cvitanic (pf), *Obs.* primer cuaderno dedicado a Ana María Cvitanic, segundo cuaderno dedicado a Daniela Costa.

Soliloquio (secuela del *Op.* 29), *Op.* 48, 1995, cl, *Dur.* 4', *Ed.* MS, *Obs.* dedicado a Luis Rossi.

Sonata N° 2 (1. Vivo, 2. Adagio, 3. Presto), *Op.* 49, 1996, pf, *Dur.* 11', *Ed.* MS, *Estr.* Santiago, noviembre 9, 1996, Centro de Extensión Universidad Católica, María Iris Radrigán (pf), *Obs.* divertimento sobre B.A.C.H. Dedicada a María Iris Radrigán.

Siete piezas íntimas para piano compuestas al antiguo estilo de salón (1. Tres miniaturas, 2. Cuatro "glosas"), *Op.* 50, 1996, pf, *Dur.* 7', *Ed.* MS, *Obs.* Tres miniaturas dedicadas a Valentina Paolinelli y Cuatro "glosas" basadas en motivos recordatorios, subtítuladas "Al antiguo estilo de salón".

Poema, *Op.* 51, 1996, pf, *Dur.* 4', *Ed.* MS.

Tres preludios, *Op.* 52, 1996, gui, *Dur.* 4', *Ed.* MS, *Obs.* dedicados a Eugenio González.

Tres caracteres (1. Enérgico, 2. Doliente, 3. Burlesco), *Op.* 53, 1996, cuart cdas, *Dur.* 6', *Ed.* MS.

Humorada, *op.* 54, 1997, pf a cuatro manos, *Dur.* 2', *Ed.* MS.

Estampa sureña, *op.* 55, 1997, pf, *Dur.* 7', *Ed.* MS, *Obs.* encargo del Concurso de Ejecución Musical Doctor Luis Sigall de Viña del Mar, edición 1997.

Las bandas de música en el Brasil

por
Francisco Curt Lange()*

Hablar de las bandas de música significa dirigirse a la gente del interior, abrir un paréntesis sentimental en el trajinar de los agitados días de hoy y tender la mirada con cierta tristeza hacia una tradición que está en vías de desaparecer. En las últimas cuatro décadas nuestra humanidad se ha venido acostumbrando a perder hábitos y a enterrar recuerdos sentimentales vinculados estrechamente a la vida tranquila, de una atmósfera inconfundible, de nuestra población de tierra adentro. Los que migraron a la capital irán a escuchar la banda del Cuerpo de Bomberos, la de los Fusileros Navales, la del Cuerpo de Aviación, a esos vistosos, marciales y compactos grupos que salen en días festivos a la calle? ¿Irán a la plaza, —circundada por una corriente ininterrumpida de autos y motonetas, con el trepidante sonido de las bocinas—, para asistir a un concierto de la Banda Municipal aumentada, no pocas veces, a cien figuras con violoncellos y contrabajos adicionales, exhibiendo un repertorio aristocrático propio, muchas veces, de las orquestas sinfónicas? ¡No! Sus recuerdos volarán hacia la pequeña banda de un ambiente pueblerino que formó parte de su existencia, irán a parar junto a ese aparato sonoro reducido —pero estimadísimo—, de un núcleo social del que era expresión filarmónica, júbilo patriótico o fondo sonoro en las vueltas por la plaza, en que se cambiaban miradas con las chicas en horas de la retreta dominguera. La banda de villas y pequeñas ciudades era su organismo indispensable, su elemento más adecuado de animación.

Quiero hablarles de las bandas del interior del Brasil cuya historia arranca de los tiempos coloniales en que múltiples organizaciones musicales se dedicaban al ejercicio de la música religiosa, actuando al mismo tiempo en cortejos fúnebres, casamientos, reuniones de solaz o como bandas de regimiento. Si bien, aparentemente, la intensa actividad musical en los templos no tendría relación con las bandas, de su ejercicio y de su práctica surgieron las actividades menores que he citado. Las bandas, tal como nosotros las hemos visto y oído, representan, con su típico instrumental, parte de la expansión espiritual en el siglo XIX, en que la función de la Iglesia perdía su fuerza aglutinadora de todos los días a consecuencia de una infiltración, no sólo de ideas filosóficas renovadoras, sino también de una proporción cada vez mayor de música profana. La formación del concepto banda es propio de ese período en que desapareció el monopolio de los países madres (España y Portugal) y en que vinieron, con la apertura de los puertos, instrumentos de viento procedentes de Inglaterra, Alemania y Francia, de la misma manera como fueron importados cada vez en mayor número, los pianos.

(*) Estando este número de la *Revista Musical Chilena* en proceso de impresión, llegó la lamentable noticia del fallecimiento, el 3 de mayo del presente, del Dr. Francisco Curt Lange, que enluta la musicología latinoamericana.



Santa Lucía de Rio das Velhas. Inauguración de una escuela. Fotografía tomada a principios del siglo.

Con el cambio del sistema político, mejor asentado desde 1850 en adelante, los partidos tradicionales, el liberal y el conservador, recurrían también a las bandas para su propaganda en actos cívicos, junto a los discursos en las reuniones al aire libre o en locales cerrados, y para festejar con grandes desfiles el triunfo electoral.

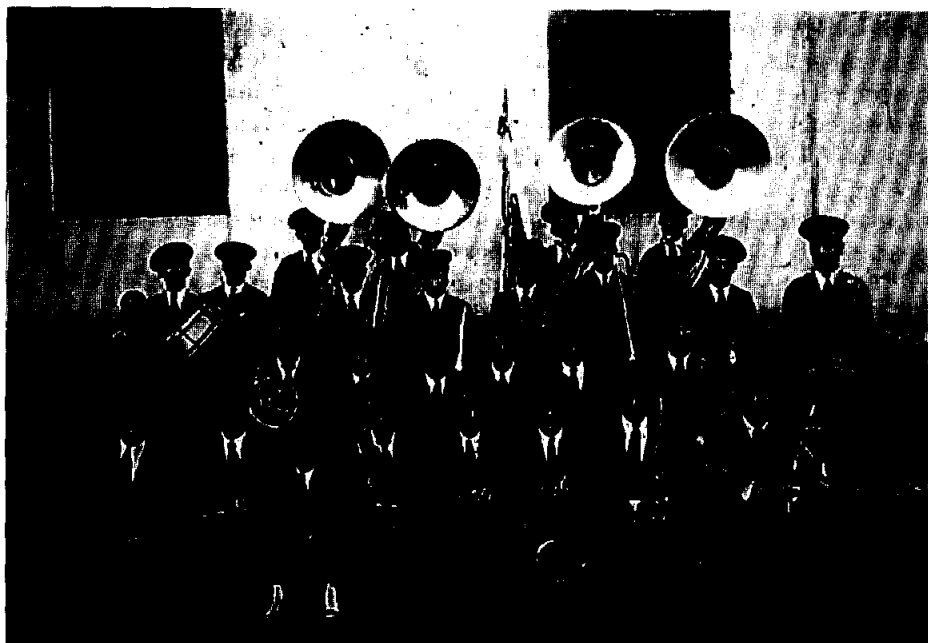
No sabría decir exactamente si la existencia de dos bandas, aún en los pueblos más pequeños del Brasil y particularmente de Minas Gerais, viene desde comienzos del parlamentarismo o de tiempos más remotos. Quizás sea el producto de esa extraordinaria abundancia de músicos profesionales que existió durante el período de la extracción del oro y de los diamantes, que continuaron proliferando en el siglo XIX, pero ahora en condición de aficionados. A todo esto hay que agregar la inmigración italiana y alemana que trajo consigo nuevos repertorios y también nuevos instrumentos, técnicamente perfeccionados. Cuando se leen en investigaciones históricas las disposiciones municipales o los manifiestos de intendentes y gobernadores sobre el valor cívico y el deleite artístico y educacional que atribuían estos patricios a las bandas, justificando así una erogación para la compra de un instrumental completo y la manutención de los músicos, se tiene que sentir simpatía por los prohombres de la historia municipal y provincial del siglo XIX, preocupados por la formación de buenos conjuntos cuyos instrumentos eran traídos, las más de las veces, en penosos y largos viajes a través de los Andes o de extensas llanuras donde todavía amenazaban los malones de indios. ¡Cómo se apreciaba el valor de cada instrumento en el primer cuarto del siglo XIX, lo

prueba el hecho de que se metió entre rejas, previo castigo corporal, a todos los músicos de la banda de un regimiento en Mendoza, Argentina, porque en un descuido les habían robado las embocaduras de sus clarinetes! La protesta de la prensa local por este acto cruel *manu militari*, al imponer tan rigurosa disciplina, se estrelló contra el crudo hecho de haber quedado trunco el conjunto. No hay que mencionar a determinados países como descollantes en este amor por las bandas. Desde México, Cuba, Chile y Argentina hasta Venezuela, la voluntad de poseerlas en las aldeas, villas o pequeñas ciudades era una sola.

Lo que hoy significa para muchos aficionados del tipo poco reflexivo y mal informado, sin perspectiva histórica, una manifestación decadente e imperfecta, fuera de lugar, en aquellos lejanos tiempos y también hasta hace muy poco, ha sido el orgullo de cada poblado, el elemento de cohesión social, el vehículo que modificaba como las modas el gusto, presentando nuevos repertorios. Inclusive en las zonas mediterráneas de un país eran organismos importadores de novedades e involuntariamente culpables de transformaciones del folclore regional con elementos de las piezas de su programa dominical o festivo. Las danzas de salón, fragmentos de zarzuelas, operetas y óperas se aglutinaban con elementos tradicionales, formando nuevas expresiones coreográficas, vocales e instrumentales.

Quizás correspondan al Brasil las palmas en esta rama del ejercicio musical por medio de instrumentos de viento, no porque sea el mayor país del sector iberoamericano de este hemisferio en extensión y población, ni tampoco porque su pueblo haya tenido y siga conservando una extraordinaria vocación por la música. Ni siquiera fue la indiscutible ventaja de no haber abierto en su cuerpo social y su estructura económica sangrientas heridas, revoluciones y asonadas, por tratarse de una monarquía. La fuerza de mi argumento reside en algo distinto, es decir, en el hecho incontrovertible de que en cada población del interior del Brasil, pero principalmente en Minas Gerais, por pequeña que fuese cada villa, existían –y aún siguen existiendo– dos bandas rivales entre sí. En un puñado de casas donde parecería ridículo pensar en la existencia de una sola y mísera banda, encontraremos siempre dos, bien nutridas, trajeadas y provistas de repertorio. Estas bandas, provenientes, como dije, de antiguas tradiciones, también representan una especie de organización de beneficio mutuo que posee su local propio en el que se ensaya regularmente, su archivo de música y la colección de instrumentos, propiedad inalienable de cada entidad. Tiempo atrás, se distribuían a fin de año los dividendos que daban sus actividades y no faltaban ocasiones en que se auxiliaba a un componente o a un familiar de éste en casos de necesidad, recurriendo a la caja de la corporación.

Esta tradición proviene de las hermandades y cofradías que proliferaban en todo el Brasil y en grado mayor en el estado de Minas Gerais, donde evolucionó, según mis descubrimientos, una fabulosa actividad musical, encabezada por compositores geniales. Y no poco influyó, si bien hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, la Irmandade de Santa Cecilia, protectora de los músicos, imagen fiel de la famosa *Real Irmandade de Santa Cecilia dos Músicos e Cantores* de Lisboa, organización fundada en 1603 y protegida por los propios



Cachoeira de Campo. Local de la Euterpe Cachoeirense. Fotografía tomada en 1944.

reyes y la corte en tiempos en que cada soberano, príncipe o duque era músico consumado.

Cuando fui huésped de la ciudad de Recife y del gobierno de Pernambuco, en 1944, el intendente de Goiana, ciudad de unos 20.000 habitantes, insistió mucho en que la visitara. El día que llegué a esa ciudad, situada en el linde entre los estados de Pernambuco y Paraíba, me esperaron también las dos bandas rivales de la población, cada una en sus respectivas sedes, o sea, su propiedad. Las dos eran casi centenarias. Una se llamaba en boca del pueblo "A Curica", como queriendo compararla socarronamente con un pájaro chillón que lleva ese nombre, y la otra, "A Saboeira", pues era más pobre, sus componentes tenían un solo uniforme y antes de salir en días festivos a la calle, había necesidad de mandar lavar y planchar la vestimenta oficial de la banda.

Esas organizaciones se hallan perfectamente constituidas como si tuviesen carácter jurídico, tienen un director, que es una especie de presidente y administrador al mismo tiempo, y un regente, que viene a ser el director musical de la entidad. Además, cada conjunto tiene su estandarte y una mascota, generalmente un chico de edad escolar, que luce gallardamente el uniforme y la gorra de los músicos y marcha al frente de la banda en toda presentación pública. En aquella oportunidad, con mi visita reiteradas veces anunciada y por tanto, transformado en "personaje", la recepción de bienvenida tenía forzosamente ribetes de ceremonia para esa gente sencilla y buena. En una de las dos bandas mencionadas, el regente ya se había preparado, colocando en los atriles un repertorio popular,

pero precedido nada menos que por el movimiento lento de la *Patética*. Dándome su batuta, me pidió que dirigiera este trozo. Debo declarar, con sinceridad, que para mí fue un momento muy emocionante percibir la afinación perfecta y hallarme ante una interpretación correcta lograda por el regente de su conjunto. No hay que olvidar que los integrantes de la banda no podían poseer referencias concretas sobre la personalidad y obra de Beethoven, pero sí tenían que haber sentido como mensaje trascendente el valor de esa música. Durante la ocupación del nordeste brasileño por los holandeses, el gobernador trajo desde Den Haag los mejores naturalistas, pintores y también los músicos que formaron una banda excepcional que hacía oír su repertorio, que supimos era totalmente europeo. Indiscutiblemente el amor del brasileño nordestino por las bandas ha sido providencial y tuvo gran trascendencia al trasladarse mucha gente proveniente de esta región a la capital de Río, donde obtuvieron inmensos éxitos en la formación de bandas marciales.

De esa región nordestina, el noreste del Brasil, han surgido desde tiempos remotos fabulosos instrumentistas, quienes más tarde integraron las bandas de Río de Janeiro y ascendieron, en varios casos, por medio de un gran esfuerzo, a ser compositores y destacados directores, luego de haber realizado estudios reglamentados en el Instituto (hoy Escola) Nacional de Música. Bastaría que el lector permaneciera en Recife durante el Carnaval para sentir la precisión y afinación de las bandas que preceden el cortejo del *Frêvo*, tocando sin cesar durante cuatro noches y tres tardes, desde el sábado hasta la madrugada del Miércoles de Ceniza, permitiéndose aun el lujo de transformar, al regresar a sus casas, los *frêvos* preferidos (todos están en mayor) en tono menor, por la tristeza que les causaba la culminación del carnaval.

Sin embargo, para no perder el hilo de estos recuerdos, debemos volver a Minas Gerais, para detenernos un poco más en las bandas de ese estado central, montañoso y vastísimo. ¿Cuál sería el repertorio de las bandas del siglo XVIII actuando en casamientos, entierros y saraos? Al lado de los tocadores de caramellas, flautas, clarinetes, trompas, pistones y fagotes, existían también los músicos dedicados a instrumentos de cuerdas, que cultivaban un repertorio compuesto nada menos que por dúos, tríos, cuartetos, quintetos (divertimentos y casaciones) de Haydn, Mozart, Pleyel, Boccherini y otros. Esta música, encontrada por mí entre viejos papeles, era llevada a las reuniones en el Palacio del Gobernador y era tocada para estudio consciente de sus formas y armonía en las sedes de las corporaciones musicales. No faltaban hacendados que poseían, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, su coro y conjunto instrumental de músicos formados por negros esclavos, que tocaban desde el *Stabat Mater* de Pergolesi hasta las oberturas de Rossini, un repertorio que databa de medio siglo o más. No debe extrañar, pues, la presencia de la música en todas aquellas manifestaciones de la vida que para esa gente exigían una exaltación o intensificación.

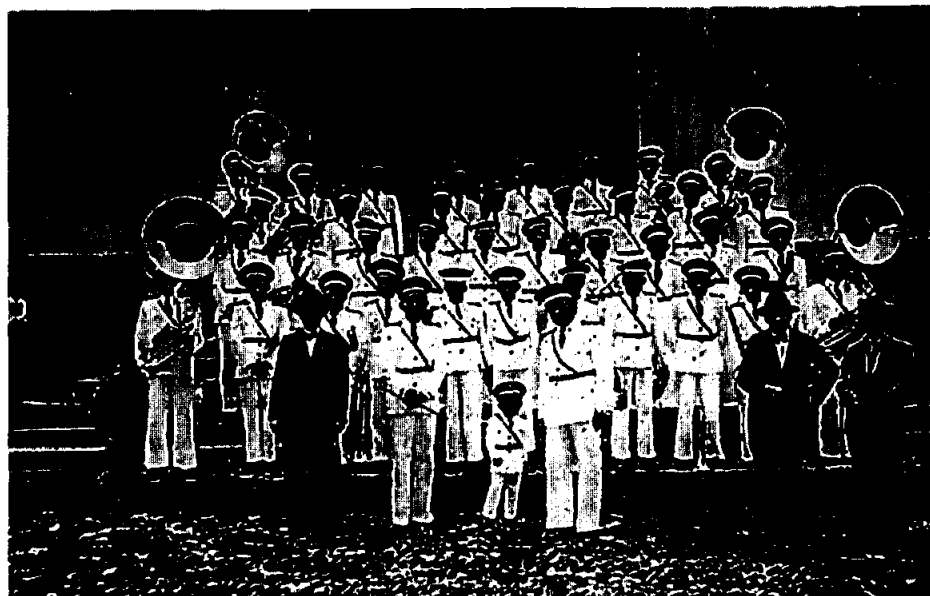
En el siglo XIX las bandas de cada villa cultivaban un repertorio que aún forma parte de su archivo, aunque depositado en anaqueles destinados al olvido. La juventud contemporánea gusta de expresiones del tiempo presente, tanto más porque tiene derecho a exigirlos. Hace unos decenios a las actividades de las

corporaciones musicales –servicio de música religiosa y función pública de banda– se ha sumado la de los bailes en días sábados y domingos y en tiempos de Carnaval. Esta actitud es de sobrevivencia hasta que la mecanización también los elimine de estos lugares con tocadiscos, altoparlantes y la televisión.

Eximios copistas, grandes instrumentadores, los regentes de banda fueron muy competentes y también muy celosos de sus funciones y de la entidad a ellos confiada. Su caligrafía, de tanto copiar música, era magnífica y su oído era tan envidiable como su memoria musical. Cuántos casos se cuentan de regentes que oían de la banda rival una pieza nueva –incorporada al repertorio de una retreta por primera vez–, y que les bastaba oírla una o dos veces para ir a casa o a la sede de la corporación para fijar la melodía en el papel, instrumentarla de la misma manera y presentarla al domingo siguiente para sorpresa del rival, como habiéndola recibido en el último correo.

Con estos maestros de banda he vivido horas muy felices oyéndolos hablar del pasado, cuando todo era barato y cualquier función de música rendía económicamente lo suficiente como para que todos los miembros quedaran satisfechos. Se hacían viajes a pie para tocar en poblaciones vecinas, sin reparar en las distancias para nosotros asombrosas, regresando en la madrugada del día siguiente. También se iba en ferrocarril a poblaciones más distantes para participar en festejos religiosos y cívicos, permaneciendo alejados del pueblo durante días y repartiendo al regreso el producto del viaje. En Ouro Preto, de visita en la sastrería de Luis Marzano, nos pusimos a conversar sobre repertorio de bandas después de almuerzo. Mi amigo trajo inmediatamente varios de sus clarinetes para mostrarme la calidad de estos instrumentos y tocar sus piezas de bravura con excepcional limpieza. Se nos fue la tarde en éstas y otras reminiscencias.

En los tiempos difíciles del siglo XIX, con pocas comunicaciones, se hacían penosos viajes para llegar a Río de Janeiro. En un viaje a la capital el fundador de la Sociedad Musical Santa Cecilia de Sabara, José Magalhaes, aprovechó para comprar un nuevo contrabajo destinado a su entidad. En aquella época el Río das Velhas que bordea la ciudad todavía era navegable. Cuando asomó la embarcación pequeña en el recodo del río, la familia, ansiosa de saludar a Don José después de tantos meses de ausencia, no lo vio sobre la borda, pero sí un negro cajón. Todos rompieron a llorar pensando en la muerte del patriarca. Éste estaba en la cabina y sólo después pudo explicar, al asomarse, que era el cajón protector de su flamante contrabajo. En Cachoeira de Campo, que fue en tiempos coloniales residencia veraniega de los gobernadores de Villa Rica, existen dos bandas: la Euterpe Cachoeirense, que cumplió sus cien años tiempo atrás, y la banda União Social, algo más joven, surgida de conflictos internos de la primera. José Avelino Neves Murta, regente de la Euterpe, era Administrador de Haciendas de descendientes de la Casa Imperial del Brasil, pero al mismo tiempo excelente músico. José de Lemos, regente de la União Social, asumió su labor en 1894. Quedando ciego en 1925 dejó de trabajar, pero siguió dirigiendo su conjunto con todo celo, llevado de la mano por su mascota en días de desfile. En 1959, estando de regreso con mi señora de un período de investigación en Ouro Preto, pasamos por Cachoeira de Campo. Se veía en un costado de la carretera una aglomeración de



Ciudad de Mariana. Sociedade Musical "União 15 de Novembro" al cumplir 51 años de existencia. Fotografía tomada en la histórica Iglesia de la Orden Tercera de São Francisco, el 15 de noviembre de 1952.

gente. Me detuve para preguntar por el motivo de aquella congregación. El maestro Lemos cumplía años –había rebasado ya los ochenta. Subiendo por la falda de un promontorio hasta su casa, me encontré con el anciano, rodeado de familiares, de miembros de su banda y por la banda de la Sociedad Santa Cecilia de Itabirito, que había venido a presentar su mensaje sonoro al maestro octogenario. Para la tarde se esperaban otros conjuntos, aparte de la banda de Ouro Preto y de poblados vecinos, la banda rival Euterpe Cachoeirense, porque en tales días se dejaban las diferencias y conflictos de lado. Cuando se festejó el centenario de la Euterpe Cachoeirense, el número de bandas que participó del homenaje fue aún mayor. Aquella tarde apacible y soledad volví a escuchar *valsas* y *dobrados*, cuadrillas y polkas, tocadas con unción, entusiasmo extraordinario y buena afinación.

La aparición del cinema causó la primera herida en el tradicional ensayo de los sábados, antesala de la actuación en día domingo. Algunos de los integrantes jóvenes faltaban porque iban con su festejada a ver la película. Con la creciente industrialización de diversas regiones, hasta entonces predominantemente agrarias, muchos componentes de la banda se ausentaban durante el día a una fábrica distante y sólo volvían, cansados, por la noche. Algunos faltaban la semana entera. Hay que agregar todavía el grave problema de la carestía de los instrumentos e inclusive, de las cuerdas. Un juego de cuerdas para contrabajo costaba una fortuna para gentes de un salario y un nivel de vida bajos. Si es posible contar con los recursos para reponer algunos instrumentos solamente, también se producen

problemas de afinación con aquellos que no se han podido renovar. Reemplazar el instrumental viejo por otro nuevo de una banda que suele componerse de unos 20 a 30 músicos se ha vuelto un propósito irrealizable, utópico. Se cuentan por docenas a poblaciones, antiguos lugares de extracción de oro y diamantes, que son verdaderos fantasmas, esqueléticos sobrevivientes de otros tiempos de opulencia en que reinaba el bienestar en ellas, donde se daban cita las bandas rivales, con directores de elevada categoría que nada tenían que envidiar a los profesionales. No pretendo analizar el porqué de la decadencia económica de determinados lugares, que arrasó también con sus manifestaciones musicales. Los papeles de música pertenecientes a los otrora vastos archivos fueron víctimas de gusanos, de la humedad y del fuego o migraron, en el mejor de los casos, en abierta dispersión, hacia diferentes lugares del Estado. A través de esos documentos que muestran al final de la partichela de cada voz o cada instrumento la firma del copista, el lugar y la fecha en que se hizo la copia, es que se considera increíble el que hayan existido en esos poblados decadentes, hombres tan capaces —y algo más—, compositores tan duchos e inspirados para la música de salón y de calle de su tiempo, y que además eran celosos guardianes de la antigua música religiosa.

Un género especial del Brasil son sus *dobrados*, marchas genuinas de ese país que en tiempos idos tomaron por molde el *pas redoublé* francés, marcha militar que los alemanes llamarían *Eilmarsch*. Es increíble el número de *dobrados* escritos por brasileños vueltos creaciones anónimas al correr del tiempo. Una recopilación de estos materiales, que yacen olvidados y muchas veces incompletos en los archivos, formaría un repertorio interesante, digno de la historia social del Brasil, que no puede ser escrita sin tener presente la trascendencia de la música en el vivir cotidiano y en los días de descanso. Olvidar a los heroicos portadores del cancionero de los conjuntos de viento significaría quitarle el broche que marca esta introspección en la evolución de la sociedad brasileña. Y de la misma forma deberían ser tenidas en cuenta las características *valsas* brasileñas, *dengosas* como allí se suele decir, y de otras muchas formas de la música de salón.

No faltaban virtuosos en esas bandas: en el clarinete, la flauta, el ophicleide, el pistón, interpretando fantasías, paráfrasis, variaciones sobre temas de óperas provenientes de Europa o escritas en el Brasil. Los *choros* brasileños, las típicas serenatas llamadas *serestas*, eran tocadas por pequeños conjuntos de músicos y cantores y representan a su vez esa parte sentimental de los recuerdos de antaño, como quien dice, de ayer. Cuando la Municipalidad de Recife me obsequió con dieciséis representaciones folclóricas y un carnaval fuera de tiempo, en pleno mes de diciembre, iluminando calles y plazas, incluyó también una serenata en Olinda, cercana capital, teniendo en cuenta el plenilunio. A la hora señalada nos encontramos con dos *violeiros*, un flautista y un cantor. Era casi medianoche, el disco redondo de la plateada luna tropical se hallaba en el cenit bañando las empinadas calles de la histórica ciudad con un efluviio de luz jamás visto con tal intensidad y sumergiendo al mismo tiempo las callejas transversales en una imponente e impenetrable negrura. Surgían las primeras melodías en la solitaria calle junto a la población dormida, cuando sentíamos un cauteloso abrir y cerrar de ventanas y postigos, viendo asomarse una cabeza. Pocos instantes después se

abría la puerta de calle, integrándose a nuestro grupo uno y otro habitante, *violão* en mano, la voz semiqueda juntándose a las otras. La noche era tibia y saltar de la cama poniéndose pantalón y camisa demandaba pocos minutos. Nuestra caravana iba engrosando sus filas, los cantares cobraban intensidad y no pocas mujeres, acompañadas por sus familiares, se hicieron presentes, aprovechando el tiempo de nuestra vuelta por una calle vecina para vestirse. Cuando rompían los primeros clarones del nuevo día, ya en los jardines de la parte baja de la ciudad nos dijimos adiós unos a los otros, *seresteiros* ocasionales. De siete entusiastas iniciales habíamos llegado a reunir un grupo compacto cercano a las cien personas.

Sin embargo, tan rápida ha sido la transformación de costumbres, o mejor dicho, el desvanecimiento de tradiciones firmes y queridas, que hoy ese acontecimiento, aún natural en 1944, no se repetiría. El episodio narrado, en apariencia nada tiene que ver con las bandas. Pero al concepto banda —de centenaria vida en el Brasil—, a la expresión viva de ese aparato sonoro, está unido estrechamente un “pueblo músico”. ¿No deberíamos colocar esta frase en pretérito? La transformación de la economía hogareña causada por innúmeros factores de la vida mecanizada de hoy, particularmente en el terreno de las comunicaciones, impone su dictatorial sello en el vivir diario a través de una burda nivelación de las preciosas diferenciaciones regionales. El asesino de lo que nosotros amamos no ha sido la marcha implacable del tiempo, sino la música comercializada, irradiada sin discriminación alguna.

Radio Nacional de Río de Janeiro tuvo la feliz idea de hacer revivir la era de las bandas y tomando como símbolo el nombre de una de ellas, Lira de Xopoto, auspició audiciones de conjuntos que se trasladaban desde el interior expresamente a la capital, brindando una audición con lo mejor de su repertorio. Bandas pequeñas y bandas mayores han venido desfilando por los estudios de esa empresa de difusión. Regresando confortados a su villa, estos conjuntos sentían un estímulo momentáneo, efímero, porque el aspecto material que roe su existencia sólo puede ser detenido con recursos. Yo mismo elevé al Gobierno de Minas Gerais un proyecto de celebración anual de certámenes de bandas con el otorgamiento de premios a las mejor afinadas y de mejor repertorio. Todas estas iniciativas tuvieron una sola finalidad: mantener viva la tradición en las pequeñas bandas del interior. Aun así, su desaparición es apenas cuestión de tiempo. En su lugar podrían surgir bandas integradas por los operarios de las industrias, siempre que sus directorios tengan sensibilidad por una manifestación tan sana del pueblo. La inversión en un instrumental moderno y el sueldo de un regente causarían un impacto pequeño en el rubro del exceso de ganancias que se invierte en una sala de primeros auxilios, viviendas económicas o un equipo de fútbol.

El día en que nazca y se imponga este difícil proyecto, morirá definitivamente la tradición que ha amalgamado a una sociedad en horas de solaz y rivalidad de un conjunto con el otro para superarse en ejecución y repertorio. La familiaridad de este nuevo tipo de banda ya no estaría basada en afectos hondos, enraizados en el pueblo, rodeados de recuerdos de infancia y del vivir en común, por vistosos que sean los nuevos uniformes, por perfecto que sea el instrumental y por grande que sea el conjunto. Podríamos decir que un organismo integrante de la vida de

un pueblo ha sido sustituido por otro, recreativo-industrial, fabricado por las circunstancias. Las viejas bandas actuaban dentro de los muros, con el sentimiento y sacrificio del pueblo que los sostenía cariñosamente. La uniformidad de las viviendas, junto a usinas, talleres y altos hornos, no proporciona el calor de antaño. Además, cuántas industrias existen cuyos operarios viven dispersos en una enorme área sin la menor cohesión y familiaridad entre sí y de procedencia dispersa en las cuatro direcciones cardinales del gran Brasil.

En todos los tiempos las manifestaciones del arte popular han estado sometidas a cambios, pero los cambios de hoy marchan muy de prisa. Con un dejo de melancolía y un adiós al pasado, poblado de bellos recuerdos sonoros y un sinnúmero de afectos personales, nuestra memoria se aferra a la imagen de las bandas de Minas Gerais y a sus fogosos *dobrados*, sus chispeantes polcas, sus altivas cuadrillas, sus melódicas *valsas* y sus marciales marchas de desfile.

*Restauración del órgano histórico Sauer de la Catedral de Loja, Ecuador**

por
Jürgen Rodeland

La restauración del órgano histórico Sauer de la Catedral de Loja por los Hermanos Oberlinger, de Windesheim, da motivo para informar sobre ella y sobre un valioso instrumento de muy especiales características¹.

ASPECTOS HISTÓRICOS

El instrumento fue construido en 1892 por W. Sauer². Una placa, perdida hace tiempo, indicaba, según tradiciones orales, que el órgano había sido importado desde Europa durante el episcopado de Monseñor José María Masía y Vidiella. En los archivos existen sólo escasas noticias³. Hacia 1892 consta un desembolso de 500 sucres "para completar el pago del órgano pedido para nuestra Catedral". El Dr. Ricardo Moreno, "organista y maestro de canto" recibió 192 sucres "para su viaje a Santa Rosa y envío del órgano de la catedral". A un segundo organista, cuyo nombre no se menciona, se le pagan 96 sucres; al "fuellero", 16 sucres en el año. En el instrumento, una inscripción escondida informa sobre las personas involucradas en la instalación del instrumento: "Valentin Sigmund Oscar Legner Richard Legner/ letztbeide weilen in Amerika". La segunda línea significa: "los dos últimos residen en América". Sigmund era aparentemente un colaborador de Sauer que viajó solo desde Frankfurt an der Oder a Ecuador e instaló allí el órgano, junto con dos inmigrantes alemanes, tal vez hermanos. En dos tubos se encuentra grabado el nombre "Franz". Se sabe que la casa Sauer tuvo un empleado de ese nombre, quien durante 50 años armonizó "a lo largo y ancho de media Europa órganos pequeños y grandes"⁴. No parece posible que Franz haya viajado personalmente a Loja, ya que en ese tiempo estaba trabajando en la armonización de un instrumento en Alemania⁵. Pero pudo haber una primera armonización en los talleres de Sauer.

Dadas las condiciones viales sudamericanas en el siglo pasado, antes de la apertura del Canal de Panamá, el transporte del órgano fue difícil. En Loja se mantiene todavía el recuerdo de la conducción del órgano en partes "a las

*Traducción de Jochen Streiter.

¹Un informe detallado sobre el proceso de restauración aparece en el anuario *Acta Organológica*, editado por Alfred Reichling, 1996. Ingo Bubendorfer publicó un resumen en *Ars Organi*, N° 43, 1995, pp. 175-177: "Die Restaurierung der historichen Sauer-Organ der Kathedrale in Loja/Ecuador".

²Hans-Joachim Falkenberg. *Der Orgelbauer Wilhelm Sauer (1831-1961). Leben und Werk*, Lauffen, 1990 (con amplia bibliografía).

³Facturas de la iglesia, *Archivos de la Catedral de Loja*.

⁴Falkenberg, *op. cit.*, p. 26.

⁵Iglesia de Flonheim (Rheinhessen, Alemania). Archivo Parroquial.

espaldas de jóvenes y mulos”, desde el puerto en el Pacífico hasta los Andes occidentales.

Con la restauración de 1994 se logró recuperar una obra de arte histórica, que posee un valor especial como patrimonio cultural a causa de su rareza. Cabe subrayar que mientras en Europa misma muchos órganos Sauer han sido objeto de transformaciones de acuerdo a gustos de distintas épocas, el instrumento de Loja no sufrió modificación alguna.

LA DISPOSICIÓN

Los nombres originales de los registros, según sus respectivos tiradores son:

I teclado manual (Do a Fa3)

Bourdon	16	Docena	2 2/3
Montre	8	Rohrflöte	4
Flûte Harm.	8 Do a Si: transmisión de Montre	Octavin	2
Viola di Gamba	8	Mixtur 3 rangs	
Prestant	4	Trompette Do a Si2	8
Tremblante doux en el conducto ⁶			

II teclado manual (Do a Fa3)

Prestant	8	Fugara	4
Cuerno de gamusa	8	Flauto Dolce	4
Flute trav.	8 Do a Si: transmisión de Bourdon	Flautino	2
Bourdon	8	Hautbois (lengüeta libre)	8

Teclado de pedales (Do a Re1)

Bombarde	16	Soubasse	16
----------	----	----------	----

Palancas:

Copula Ped.: Acoplamiento del pedal

Copula: Acoplamiento de los teclados

Appel Positif: Tutti del II teclado

Tutti: Tutti del órgano

Expression: maneja la caja expresiva del II teclado; puede fijarse en las dos posiciones finales.

Se conservaron en su estado original 798 de los 987 tubos labiales, 122 de los 123 tubos de lengüeta y 11 de las 123 nueces de éstos. El coro de los tres registros de lengüetas libres es de especial curiosidad; igualmente el trémolo (tremblante) en el conducto portaviento del I teclado, lo que puede considerarse anacrónico en

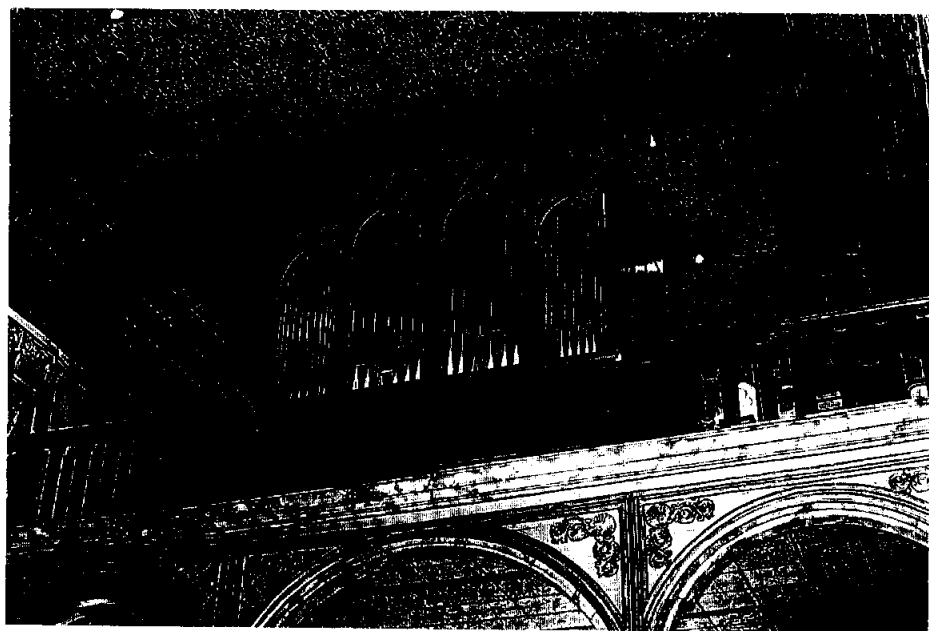
⁶La placa faltante fue reconstruida en 1994.

un instrumento de secreto a pistones. ¿Acaso Sauer realizó en Loja un concepto propio o desarrolló un experimento lejos de las influencias de otros “expertos”?

LA RESTAURACIÓN

En 1993 el autor de estas líneas encontró el instrumento en un estado desastroso. Insectos, humo, polvo, terremotos, ladrones en pos de piezas de metal, vandalismo juvenil, pero también “reparaciones” no profesionales, habían arruinado al órgano. Desde hacía aproximadamente 40 años estaba sin uso.

La caja, en su estado en 1993, presenta interrogantes. El órgano no tenía fachada. Desde la nave de la iglesia se veían al lado izquierdo las persianas de la caja expresiva, seguramente fabricadas en el taller de Sauer, si se considera su extraordinaria calidad. A la derecha había un tabique de madera trabajado de modo bastante primitivo, que contrastaba notablemente con la caja, por lo que considero imposible que proviniera del taller de Sauer. A pesar de la falta de fachada, el instrumento estaba completo en su disposición original. Para protección del órgano, se encargó en Loja la fabricación de una caja nueva y cerradiza, según planos de la casa Oberlinger, de acuerdo al modelo del órgano Sauer de Oberflörsheim, construido en 1890. Ya que una nueva fachada compuesta por costosos tubos de estaño, pero mudos, hubiera constituido un despilfarro, se añadió un nuevo registro al Pedal, un Principalbass de 8 pies. Sus tubos quedan en la fachada. El secreto de válvulas cónicas para este registro es de construcción



Vista general del órgano de la Catedral de Loja.

nueva, hecha al estilo de Sauer. Posee una segunda consola para un registro de Violonbass de 8 pies de madera.

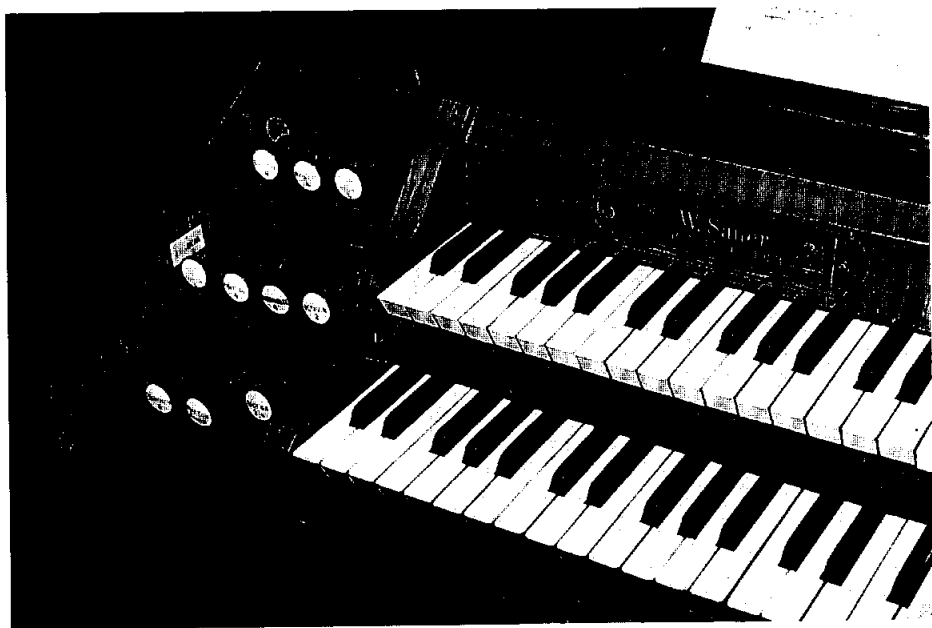
Con el fin de recuperar todas las funciones originales del instrumento, se procedió a la reparación de todas las piezas dañadas y la reposición de las perdidas, según modelo de otros órganos Sauer. Se repararon los pedales para los "fuellers", indispensables en una ciudad de frecuentes apagones; y se adicionó un soplador eléctrico.

Todos los trabajos se efectuaron en Loja en un lapso de 16 semanas, excepto la reconstrucción de las piezas faltantes y la restauración de las teclas de los manuales, que se hizo en Frankfurt an der Oder.

La reinauguración del órgano tuvo lugar los días 7 y 8 de septiembre de 1994, en el marco de las fiestas de los 400 años de la Virgen del Cisne.

IMPORTANCIA DE LA ORGANERÍA DE WILHEM SAUER

Wilhelm (1831-1916) fue uno de los más destacados organeros alemanes del siglo pasado. Sus obras poseen un sonido de estilo inconfundible, influido por elementos franceses, a raíz de la pasantía que hizo Sauer en París en los talleres del famoso artista francés Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899). Sus instrumentos son considerados históricos y de ahí la importancia de la restauración de uno de los escasos ejemplares conservados en su estado original, como el de la Catedral de Loja.



Teclado del órgano Sauer de la Catedral de Loja.

El órgano Sauer más grande se encuentra en la Catedral de Berlín (4 teclados manuales, 113 registros). El Opus 1000 se instaló en Wiesbaden y posee 50 registros. Éste es uno de los últimos del artista. La mayoría de sus instrumentos fueron fabricados para países europeos. Pero América Latina recibió al menos ocho: Loja y Guayaquil en Ecuador, Cajamarca en Perú, Río de Janeiro (dos órganos, uno de concierto de 46 registros y 3 teclados manuales) y Santos, en Brasil; Buenos Aires (dos instrumentos). En América Latina, donde la protección de los órganos históricos es casi nula, la recuperación del valioso instrumento de Loja constituye un acontecimiento muy importante.

LA CASA OBERLINGER HERMANOS

Esta casa fue fundada en 1860 por el bisabuelo de los actuales dueños. Posee una severa tradición y una rica experiencia, manteniendo un nivel artesanal y artístico muy elevado. Tiene un departamento especial de restauraciones, dedicado a la recuperación de órganos históricos. Sus instrumentos se encuentran en los cinco continentes, incluida América Latina. Su sede está en Windesheim, Alemania. El órgano Oberlinger más grande se encuentra en la Marktkirche de Wiesbaden y posee 4 teclados manuales y 90 registros. Está a pocos pasos del Casino de esa ciudad, donde resonó por muchas décadas el desafortunadamente desaparecido Opus 1000 de Sauer.

DOCUMENTOS

Los años cincuenta en Chile: una retrospectiva

Introducción

“Se precisa del momento para crear la eternidad”. Ese fue el comentario que el maestro Fré Focke escribió en la partitura de la nueva obra que le presentaba su entonces discípulo Manfred Max Neef. Medio siglo más tarde, el 5 de junio de 1996, Focke, holandés errante ahora definitivamente ausente, gatillaba un nuevo momento de eternidad en el evento en que músicos chilenos —muchachos de los 40/50— se reunían públicamente junto a los muchachos de los 90. En esa coyuntura —como señala Gabriel Matthey— el silencio histórico fue virtualmente superado por el testimonio vivo de sus protagonistas y se estableció un puente de comunicación intra e inter generacional.

Estas páginas son una prolongación escrita de ese momento, enriquecido con las voces de otros músicos, miembros de la diáspora chilena de tantos y tantos años. Representan, además, un esfuerzo de la Revista Musical Chilena en pro de la activación y enriquecimiento de nuestra memoria y tradición musical.

Los fragmentos testimoniales aquí reunidos constituyen una inusitada y saludable convergencia en la que se palpa el pulso y sentido de una época bullente de actividad. Cristalizan, como lluvia fresca, recuerdos del Chile musical y artístico de los años 50, que sugieren renovadas aproximaciones e interpretaciones de ese tiempo ido —dimensionado como fiesta, como certidumbre de expansión y despegue cultural—, de los que surge por contraste un dramático testimonio del tiempo que vivimos y las tareas que se vislumbran para el siglo que viene.

Rodrigo Torres

La década 1950-60 en la música chilena

Domingo Santa Cruz, inspirador y cabeza en la Universidad de Chile de cuanto se había logrado en el terreno de la música, escribió —al cumplirse la primera mitad de este siglo—, que ésta se había levantado de constituir “una actividad de rango secundario” a gozar de “una jerarquía de calidad primera en el campo intelectual”¹.

Esto constituía una realidad absoluta. Era la descripción de un despertar y crecimiento que, por lo menos, había colocado a Santiago a un nivel musical que sólo podía disputarle Buenos Aires en Latinoamérica, y reconocido en Estados Unidos y Europa. Yo había podido comprobarlo en una reciente gira por Inglaterra, Francia e Italia y poco antes en Estados Unidos.

La segunda mitad del siglo se inicia en la música dentro de la Universidad de Chile con una Facultad de más de veinte años, bajo cuya égida funcionaba un Conservatorio que había sobrepasado los cien años de enseñanza especializada de la música, y un Instituto de Extensión Musical de casi diez años dedicados a la difusión de aquélla a través de los conjuntos que financiaba.

Al margen de la Universidad de Chile comenzaba a surgir una serie de instituciones dedicadas a la enseñanza y difusión, expandiendo el patrocinio de la música más allá de su propia órbita, y lo que es más importante, más allá de la capital, lo que con algunas excepciones se había realizado antes.

Esto es —creo yo— lo que caracteriza a la década que se me ha pedido analizar, la distingue de las precedentes, en que el quehacer musical pareció limitado, casi en su totalidad, a lo ofrecido por la Universidad de Chile y circunscrito a Santiago.

¹ Domingo Santa Cruz. “Medio siglo” (Editorial), RMCh, VI/37 (otoño, 1950), p. 3.

Preferiría, a estas alturas de mi vida, cumplir con lo que se me ha pedido, más bien recordando que analizando, y pidiendo que se acepte toda la carga de ficción que el recuerdo acarrea. Quiero pensar que las omisiones en que incurra serán involuntarias, o tal vez, consecuencia de querer olvidar los sueños no realizados o los propósitos no cumplidos.

Lo que ofrezco entonces es una imagen personal de la década 1950-60. Y así la veo.

Como un período de gradual complementación, y a veces, enmienda, de lo que hasta entonces había realizado por la música la Universidad de Chile. Esto se lleva a efecto con el establecimiento de nuevas organizaciones –ajenas a esta universidad–, o de iniciativas internas encaminadas a perfeccionar o cambiar los rumbos existentes.

Mientras la Orquesta Sinfónica dependiente del Instituto de Extensión Musical comenzaba a testimoniar el desgaste producido por la falta de un estatuto orgánico que le permitiera renovarse con concursos periódicos, abriéndole las puertas a nuevos instrumentistas, nace la Orquesta Filarmónica con sangre fresca e inicia sus temporadas en el Teatro Municipal bajo la dirección de Juan Matteucci (1955). Los esfuerzos de Víctor Tevah como titular de la Sinfónica, su reconocido talento, intuición y entusiasmo, no fueron suficientes para detener el desequilibrio y anarquía que este conjunto revelaba, lo que ya durante algunos años habían hecho notar no sólo muchos directores huéspedes extranjeros, sino que miembros de la misma orquesta.

Para mí este problema fue crucial en esta década, especialmente en los años en que desempeñé la dirección del Instituto (1958-59), posición que acepté condicionada a proveer el estatuto que faltaba para levantar el nivel de la Sinfónica y ofrecer las posibilidades de progreso que le eran necesarias. El estatuto se estudió cuidadosamente, considerando los problemas profesionales y humanos que eran parte del proceso de renovación y progreso que se buscaba.

Sin embargo, en el recuerdo de mi gestión, este esfuerzo quedó engastado entre aquellos propósitos que no se cumplieron, que antes mencioné. ¿Razones?... Se dieron varias. O más bien, interpretaciones, que hasta el presente no alteran el contenido de lo que me propuse.

Y no fue sólo la Filarmónica la que en esa década surgió para satisfacer el gusto por la música orquestal que la Sinfónica se había encargado de despertar en el público. La actividad de conciertos se expandió en todas direcciones y rebasó los límites de la capital; a Concepción (1951), Valparaíso (1955), La Serena (1956), Valdivia (1960), Viña del Mar (1960) y otros lugares donde se establecieron conjuntos orquestales de diferentes dimensiones. Recuerdo con veneración y gusto los nombres de Wilfried Junge, Marco Dusi, Jorge Peña, Agustín Cullell, Héctor Carvajal, Sigisfredo Erber, Ramón Campbell e Isidor Handler, asociados a esta obra.

Pero la presencia del Instituto de Extensión Musical en esta década no sólo estuvo acoplada a la Sinfónica. El Ballet Nacional, otra de sus ramas, había florecido con esplendor impulsado por la imaginación y perseverancia de Ernst Uthoff, por las inolvidables coreografías del Ballet Jooss y por las que este artista agregó a su repertorio: *Coppelia*, *Petruschka* y *Carmina Burana*, entre otras. Su obra y la de sus colaboradores, heredados también del Ballet Jooss, no se limitó al montaje de ese repertorio que triunfó en Chile y en el extranjero, sino que se concretó también en la formación de muchos coreógrafos chilenos, como los que se destacaron ya en esa década: Patricio Bunster, Malucha Solari y Octavio Cintolessi.

También se observa en el Ballet la propagación de este género mas allá del auspicio de la Universidad de Chile. Testimonio de esto son el Ballet Zulima, el Ballet Experimental Zsedenyi y luego el Ballet de Arte Moderno en el Teatro Municipal (1955).

Me alegra recordar esto como también lo que el Instituto de Extensión Musical proveyó al país a través del Coro de la Universidad de Chile. La expresión del canto colectivo en la Universidad me era profundamente afín desde que yo la había puesto en movimiento en la Universidad Católica una década antes, o poco más. Mario Baeza había iniciado y dirigía el conjunto de la Universidad de Chile con el entusiasmo e imaginación necesarios para haberlo colocado junto al prestigiado Coro de Concepción de Arturo Medina.

El canto coral constituyó otra fuente generosa de diseminación en Chile. Ya habían surgido directores de la categoría de Hugo Villarroel, Waldo Aránguiz, Sylvia Soubllette, Marco Dusi, Erasmo Castillo, Lucía Hernández, el Mario Baeza de Antofagasta y los que me pesa que escapen a mi memoria. Universidades, escuelas, comunidades religiosas y seglares, centros regionales, se habían transformado en núcleos de una actividad coral, unida por la Federación de Coros de Chile, ejemplo

en Latinoamérica, y paradigma de lo que me ha parecido característico de esta década de expansión de la actividad musical en el país.

En el terreno de la composición, muchas actividades se sumaron a las de la Universidad de Chile en favor de estimular al creador y promover el conocimiento de su obra. Recuerdo entre otras iniciativas, la que en forma independiente prosperó en el Conservatorio gracias a la visión de Gustavo Becerra, quien reunía a sus alumnos en talleres orientados al contacto con las estéticas que surgían de la música contemporánea. El adiestramiento de las técnicas tradicionales y académicas que allí imperaba no le era suficiente al compositor joven, quien con frecuencia buscó ayuda en la enseñanza particular o en la que pudiesen ofrecerle otros planteles. El Taller Experimental del Sonido creado por José Vicente Asuar en la Universidad Católica (1957) fue uno de éstos, que al mismo tiempo contribuyó a la producción de las primeras obras de música concreta y electroacústica.

Las visitas de Pierre Boulez (1954) y Werner Meyer-Eppler (1959) contribuyeron muy efectivamente al desarrollo de estas últimas técnicas en Chile.

En lo que se refiere a la promoción de la música chilena, los Festivales Bienales establecidos por el Instituto de Extensión Musical, combinados con un ingenioso sistema de concurso que investía al público asistente, junto a los músicos en sus diferentes especialidades, en jurado, logró despertar un interés sin precedentes por la obra de nuestros compositores.

La década que recuerdo se inició con el segundo de éstos, los que desgraciadamente se sucedieron en un gradual proceso de deterioro, en que el sectarismo estético, el personalismo y hasta la política llegaron a interferir con el libre proceso de votaciones con que originalmente se contó.

Vicente Salas Viu se preguntó entonces si acaso estos festivales no constituían “¿una bella iniciativa en derrota?”². Yo diría que, a pesar de las valiosas obras que hasta el momento habían sido consagradas por este sistema de votaciones, a esas alturas su duda se justificaba plenamente.

Sin embargo, el compositor chileno no quedó al desamparo, ni su música dejó de ser promovida. El sistema de Premios por Obra, establecido por el Instituto, siguió ofreciendo una ayuda permanente a la creación y otras iniciativas—independientes de la universidad—, se encargaron de la promoción de ésta, confirmando a otro nivel el fenómeno expansionista a que antes me he referido.

La Asociación Nacional de Compositores a través de sus conciertos en el Salón Sur continuó con la difusión de la obra de los compositores chilenos, junto a las más destacadas de la música contemporánea en general, y la Agrupación Tonus (1950) abrió sus programas a la de los músicos más jóvenes y a las creaciones de índole experimental.

En la docencia musical este fenómeno expansionista se hizo presente en todo el país con la creación de muchas escuelas de enseñanza especializada y centros regionales que ofrecieron medios a las prácticas de orquesta y coro. La Escuela Moderna de Música encabezó una larga lista en Santiago, a la que se agregó el Departamento de Música de la Universidad Católica (1959), amparando una especialidad que antes no había existido como parte de la educación musical en Chile, la de la práctica de la música pre-barroca, que el Conjunto de Música Antigua (1954) proveyó, junto al coro, orquesta de cámara y otras agrupaciones que en este plantel se establecieron.

El Conservatorio, como exégeta de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de Chile en el terreno docente, siguió distinguiéndose en la formación de instrumentistas, mientras que en el terreno de la teoría y composición, como ya lo hemos dicho, no logró complementar la práctica de las técnicas tradicionales con la exploración de las más recientes que el siglo XX exhibía.

En la órbita de la musicología sucedió algo semejante, permaneciendo apegado a los cursos de información histórica y análisis, los que escasamente ayudaban al desarrollo de las técnicas modernas de investigación musical. Afortunadamente, el Instituto de Investigaciones Musicales (1947), dependiente de la Facultad—por lo menos en el terreno de la etnomusicología—, logró compensar en parte la ausencia de métodos formativos basados en el examen histórico y bibliográfico y estudio comparativo y analítico de la música.

¿Y qué subsiste en mi memoria de la actividad operística en esta década? Fuera de los esfuerzos de Clara Oyuela que con el auspicio esporádico del Instituto logró presentar algunas obras cuidado-

²Vicente Salas Viu. “Los festivales de Música Chilena, ¿una bella iniciativa en derrota?”, *RMCh*, XIII/66 (julio-agosto, 1959), p. 6.

samente montadas –escénica y musicalmente–, y que fueron incentivo para revelar la hermosura de muchas voces jóvenes, recuerdo haber observado el progresivo levantarse del Teatro Municipal –que celebró sus cien años de existencia (1857-1957)–, para recuperar el pasado prestigio de sus temporadas líricas.

Imposible sería borrar de mis recuerdos los Premios Nacionales de esa década, Domingo Santa Cruz (1951), Próspero Bisquertt (1954) y Alfonso Leng (1957), como también, olvidar las pérdidas para la música chilena que significaron, primero, el fallecimiento inesperado de René Amengual (1954) y luego de Enrique Soro (1954), Pedro H. Allende (1959) y Próspero Bisquertt (1959).

Y junto al legado de mis colegas que habían cumplido su misión en este mundo, guardo en mi memoria la experiencia de las primeras obras de los que entonces ingresaban al caudal de desarrollo de la música chilena; Leni Alexander, José Vicente Asuar, Juan Adolfo Allende, Carlos Botto, Roberto Falabella, Celso Garrido, Eduardo Maturana, Carlos Riesco, León Schidlowsky y las de quienes eran mis discípulos y se abrían su camino en esos años.

Se me hacen presentes los esfuerzos realizados en esta década por la Asociación de Educación Musical en favor de levantar el nivel de la enseñanza de la música en las escuelas públicas, como también, los diversos reajustes administrativos que entonces comenzaron a producirse desde las alturas del decanato de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, hasta la dirección de los institutos dependientes de ésta, incluyendo la Sinfónica, el Coro Universitario, el Conservatorio Nacional de Música, y aun, la Revista Musical Chilena.

¿Se buscaban nuevos rumbos y soluciones? ¿Se requería el ingreso de nueva sangre orientadora de la actividad universitaria? ¿Respondía todo esto al cambio que en muchos aspectos se vislumbraba en el país?

Éstas son todas preguntas que requieren respuesta, pero no dentro de los límites que ahora se me ha solicitado respetar. Sin embargo, ninguna de ellas podría contestarse acertadamente sin observar hacia dónde evolucionaba el patrocinio universitario de las artes y cómo éste iba a ser afectado por la evolución socio-política de las siguientes décadas.

Juan Orrego-Salas

Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eitler

En esa época había en Chile una gran actividad musical. El Instituto de Extensión Musical con sus grupos orquestales, de cámara y su conexión con el Coro Universitario, sustento de los inolvidables Festivales de Música Chilena; el Teatro Municipal de Santiago y la Orquesta Filarmónica; los institutos de intercambio cultural alemán y británico; las asociaciones de educadores musicales, de canto coral, de compositores afiliados a la SIMC; las actividades musicales de la Universidad Católica. En este ambiente bullente había, sin embargo, algunas deficiencias en la presentación de la música contemporánea posterior al expresionismo, aunque sin faltar precursores, entre los cuales me acuerdo de dos, para mí especialmente importantes. El primero de ellos, Carlos Isamitt, y el último, el insobornable compositor y violista Eduardo Maturana, de quien conocí obras seriales antes de la llegada de Fré Focke. Este vacío de presencia, principalmente de música contemporánea europea, lo trataron de llenar, en un esfuerzo enorme, los integrantes del grupo TONUS, impulsado desde su origen por esa personalidad generosa, desprejuiciada e impetuosa, de gran calidad artística, que fuera el compositor argentino, de origen tirolés, Esteban Eitler. Integraron este grupo en forma bastante estable Fré Focke, Hans Löwe, Eduardo Maturana y, en menor grado, Rodrigo Martínez. Muy distinto es el ambiente que enfrenta el grupo Anacrusa, durante la dictadura militar en Chile. Este último grupo es necesario tematizarlo también y verlo comparativamente en relación a la transición que vive Chile en estos momentos.

Debo destacar que tanto Esteban Eitler como Rodrigo Martínez me hicieron la mayor impresión social y humana. No sólo eran músicos excelentes, sino que unían en sus personas las músicas popular y seria, para mí, una meta político cultural que no ha perdido su valor hasta ahora. Ése era el profesionalismo que aspiraba a ver en el futuro de la música, especialmente la chilena. Había en el mundo en el que yo aprendí a ser músico una idea social excluyente respecto de la música seria. Ella era para la "gente decente". La música popular y la folclórica eran "para los rotos". Bueno, esto era de alguna manera Temuco, al principio, pero después en Santiago me tocó ver que, sin declaraciones divisorias, operaba esta idea en la conducta de las personas que oían una música que llamaban "clásica".

Interesante sería investigar para llegar a saber cuáles fueron las realizaciones de "Don Esteban" (Eitler) y "Don Roy" (Martínez) en el campo de sus actividades radiales y en boites y cabarets del Santiago de los cincuenta. Ambos eran eximios arregladores de música popular y de la "otra". Así, por ejemplo, Martínez arregló en forma incomparable mi "lancero" para la pieza de teatro *Como en Santiago*, de Barros Grez, para un programa de radio. Y vaya a saber uno dónde quedaron las partituras y las partes de esas fértiles actividades de estos músicos. No hubo entonces de nuestras filas un "exégeta", cronista o historiador que se ocupara de estas cuestiones en esa época. Sólo se conservan, y esto en forma escasa para sus realizaciones, algunos testimonios de sus actividades en la *Revista Musical Chilena*, publicación que ojalá restituya ahora algo de lo perdido en su ocasión.

En la *Revista Musical Chilena* se comenta, entre las "Actividades chilenas", la creación de la Corporación Musical de la Radio Chilena con la intervención de "ejecutantes, musicólogos y poetas"³. Esta corporación recibe trabajos de Fré Focke, Leni Alexander y Esteban Eitler. Aquí vuelve a mostrarse cómo este último músico va extendiendo sus actividades al ámbito profesional de las radios, cosa que venía haciendo a su paso por todos los países en que trabajara. Hablaba con todo el mundo que tenía acceso a salas utilizables para presentaciones públicas de música, especialmente de aquella, entonces todavía de vanguardia, en doce tonos. Sin embargo tampoco aquí eran sus puntos de vista estrechos. Creo que sería útil tratar de reconstruir lo que logró realizar como promotor de conciertos o en todo lo que participó, como ejecutante. De algunas presentaciones habrá anuncios, comentarios o críticas y de sus actuaciones cabaretísticas y radiales se podrían consultar las informaciones (tal vez las planillas de ejecución) del Pequeño Derecho de Autor. Cosa parecida ocurre con Rodrigo Martínez, a quien se le recuerda en el mundo "serio" como el excelente ejecutante de los *Contrastes* de Bartók o del *Quinteto* con clarinete de Mozart. Pocos querrán acordarse de ambos tocando el saxofón en algún club nocturno de Santiago. En la parte no "seria" pertenecía también a este tipo de músicos el tenor Hanns Stein, a quien tanto debe una porción de músicos chilenos que harían bien en acordarse de él. Lo curioso de todo esto es que muchos de los músicos que hicieron música moderna en los cincuenta provenían de la música popular o, por lo menos, de la música de café. El pasado de los músicos sinfónicos de entonces era de las áreas de baile o café, o de los orfeones del ejército o de la policía. Por lo visto, fueron pocos los que hicieron conciencia de estas circunstancias y se portaron en forma consecuente. Entre ellos el incomparable percusionista Jorge Canelo, quien para fortuna del país hiciera escuela de eficiencia, desprejuicio y generosidad profesional. Aquí conviene decir que estos músicos, que con frecuencia dormían poco, hicieron por la música "seria", "de conciertos", "docta" o como se la llame, mucho más que muchos sesudos músicos serios, cuya mente dividida seguía ignorando la unidad de la música, ignorando con ello incluso a las personas que practicaban ambos géneros y a sí mismos, en la medida en que oían, entendían y apreciaban la música que excluían.

Como decía más arriba, Esteban Eitler y el grupo TONUS no eran unilaterales en su presentación de la música desconocida. Así, por ejemplo, se ocuparon de divulgar todo aquello que a su juicio lo merecía, sin limitaciones históricas. Lo único, eso sí, es que en cuanto a grupo, TONUS hacía música y seria, especialmente aquella que consideraban de vanguardia. Esteban Eitler no sólo fue el promotor principal del grupo, sino que fue un ejemplo de profesionalismo en todo sentido. Daba clases de flauta, copiaba sus propias partes, con o sin la ayuda, muy eficiente por cierto, de su mujer, y organizaba exposiciones de sus dibujos y pinturas, que eran de un constructivismo cercano a Klee o Kandinsky. Eitler era capaz de escribir a una velocidad que pocos han alcanzado y poseía, además, una

³ RMCh, IX/46 (julio, 1954), p. 57.

capacidad muy grande de improvisar, tanto musicalmente como en cuestiones organizativas. Una vez, en el Instituto Chileno Británico de Cultura, en la Calle de Teatinos, al faltar el clarinetista en una obra de Schidlowsky para este instrumento y cuarteto de cuerdas, tomó sencillamente su flauta y tocó la parte a primera vista, dando las explicaciones del caso. La versión fue excelente, lo cual reveló que entendía en grado sumo la música que estaba interpretando.

En la *Revista Musical Chilena* se reconoce la labor del grupo TONUS en la vida de conciertos de Chile, especialmente su rol en la difusión de la música contemporánea⁴. Las salas frecuentadas por el grupo son las de los institutos Chileno-Alemán y Chileno-Británico de Cultura. Se destacan entonces los estrenos de el *Tombeau de van Gogh* de Fré Focke y el *Divertimento 1953*, para flautín, viola, clarinete y piano, de Esteban Eitler⁵. En 1955 el grupo TONUS ya se ha ganado un puesto en la crónica de conciertos de la *Revista Musical Chilena*, considerándosele incluso uno de los conjuntos más prestigiosos del país⁶. Durante el año 1957 crece la actividad del grupo, que concentra sus actividades en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, donde se da cabida a compositores chilenos, argentinos, brasileños, norteamericanos y europeos. Pero no sólo esto ocurre: también llega a enriquecer el grupo la distinguida flautista alemana Clara Fries. En 1957 aparece una relación muy importante que reseña la *Revista Musical Chilena*, aquella entre el grupo TONUS y el Cuarteto Santiago, conjunto de una labor sostenida a lo largo de lustros en el panorama de conciertos chilenos e iberoamericanos⁷. En este breve recuerdo, más "a salto de mata" que en forma hilvanada, me vuelve la alegría de haber notado, en su ocasión, el asentamiento del grupo TONUS ya admitido, por decirlo así, en cualquier salón. Pero, como decía más arriba, se puede buscar mucho todavía sobre la labor del grupo que nos ocupa, especialmente de su mayor y mejor promotor, Esteban Eitler.

De natural inquieto, Esteban Eitler decidió volver a Brasil, donde había iniciado una labor parecida a la que realizó en Chile. Allí, en el país donde al llegar por primera vez y pasara el examen médico obligatorio para emigrar, le dijera el médico, admirado de su buen estado, "você cuida muito a sua saúde". Allí, contradicciones del destino, enfermó para no volver a recuperarse.

Ahora se presenta el problema de cómo recordarlo mejor y yo pienso: a un realizador incansable sólo se le puede recordar adecuadamente haciendo cosas. No creo que un panorama de los cincuenta se pueda quedar en una serie de relatos como éste, de manera que pongámonos a las órdenes de quienes quieran recordar lo que hicieran los ejecutantes que, en parte, ya hemos mencionado y los compositores, que sería lato enumerar aquí y que bien pueden merecer una retrospectiva y, para los que todavía están activos, unos encargos conmemorativos. Cristián Morales Cossio que se encuentra en Barcelona estudiando con Gabriel Brncic, entre otros, contándome su experiencia en un curso en Zaragoza en que tuvo la suerte de trabajar con León Schidlowsky, quien junto a Leni Alexander y Abelardo Quinteros tuvieron la fortuna de estudiar con Fré Focke y de oír sus obras estrenadas por el grupo TONUS, me dice en uno de sus párrafos:

"Recuerdo que iba a clases con Hernán [Ramírez Ávila] y me hablaba de ustedes (Schidlowsky, García, Falabella, Ortega, Merino, Leni Alexander, Becerra, etc.) y todo eso era para mí como un cuento, incluso casi como una leyenda. Además, se agrega otro hecho importante, es la generación post-golpe militar 1973 (los Guarello, los Alcalde, los Cáceres, etc.), que tampoco tuvo gran contacto con nosotros. Creo que nuestra generación se formó bastante solitaria y hubiese sido de gran importancia el haberlos encontrado en algún punto de nuestra historia"⁸.

Tal vez por ahí pueda ir alguna actividad que, recordando la labor del grupo TONUS, dé el impulso inicial a un encuentro generacional. Esta idea, que parece tan difícil de realizar, no lo es tanto, pues estas generaciones tienen mucho que decirse y que aprender los unos de los otros. ¡Todavía es tiempo!

⁴ *RMCh*, IX/47 (octubre, 1954), p. 60.

⁵ *RMCh*, X/48 (enero, 1955), pp. 72, 73.

⁶ *RMCh*, X/50 (julio, 1955), p. 44.

⁷ *RMCh*, XI/54 (agosto-septiembre, 1957), p. 99.

⁸ Mail de Cristián Morales Cossio a Gustavo Becerra-Schmidt (25.09.1996).

Un encuentro que no debe ser como una cicatriz que oculte una herida, ni como un *mea culpa*, sino como una posibilidad real de revivir y revisar lo que se ha hecho, para así adecuar mejor este rico fondo, a fin que sirva de base a la creación musical del futuro y su ejecución pronta y eficiente frente a un público que la haga suya como cultura contemporánea.

Gustavo Becerra Schmidt

Veinte años en mis recuerdos

Tengo razones poderosas para pensar que la década de los 40 posee una importancia histórica en los acontecimientos musicales de Chile. Pienso, además que estos hechos influyeron en el desarrollo cultural de una generación de músicos que entregaron lo mejor de sus actividades artísticas y humanas.

Veamos cómo estos lapsos de tiempo hicieron lo suyo: el 7 de enero de 1941 se inicia a la vida oficial del país la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Armando Carvajal. El Instituto de Extensión Musical cumplía así su más importante postulado al mismo tiempo que terminaba con la inseguridad laboral de un gremio que, a las puertas del Teatro Municipal, se congregaba en espera de actuaciones y conciertos esporádicos.

Ese mismo año soy aceptado como alumno regular en el Conservatorio Nacional de Música. Asisto a clases de instrumento con el profesor Werner Fischer, donde me encuentro con Agustín Culléll, alumno destacado pese a su corta edad. Tengo oportunidad de conocer a Gustavo Becerra, a Pedro D'Andurain entre otros, menores en edad. Al cabo de un par de años estamos empeñados en arduos ensayos: la *Sinfonía concertante* de Mozart interpretada por Culléll, Becerra y yo en la viola. Por esos lados de la Plaza Nuñoa Gustavo nos hace cantar motetes. Escuchamos *Vida de un héroe* de Strauss en una sesión memorable con Daniel Quiroga, Becerra, un servidor y otros músicos jóvenes.

El Conservatorio es un hervidero. La sala en que don Samuel Negrete –mi profesor de armonía y director del plantel educacional– admite discusiones acaloradas sobre estética y tendencias musicales, al mismo tiempo que ensayan las pequeñas orquestas del Conjunto Instrumental que dirige el maestro Carvajal y la Orquesta del Centro de Alumnos. Yes que el Centro de Alumnos ha programado un concierto en uno de los teatros más importantes de la capital. Dirigirá Mario Baeza Marambio, actuando en cello Juan Matteucci.

Pero no se detienen los proyectos del Centro. Decidimos irradiar cultura, encontrarnos con el público. Edita, por lo tanto, la revista musical *Pauta*, en cuyo primer número publico un artículo sobre el músico Edgar Varèse. Este escrito me proporciona la amistad y camaradería de un músico consagrado: Pablo Garrido.

No termina aún la década de los 40 cuando ocurren dos hechos importantes: aparece *Euphonia*, que coincide con la llegada de un músico holandés, el maestro Fré Focke. Es el año 1947.

Tengo ante mis ojos un programa de *Euphonia*, de su primer concierto, efectuado en la Sala del Ministerio de Educación, lugar de cultura que se encontraba en la Alameda, entre las calles de Estado y Ahumada. Viejos tiempos que no respetaron el comercio o el llamado progreso. Ése y otros lugares fueron usados por *Euphonia*.

Del maestro Focke tengo en el recuerdo una muy vívida reunión en casa de Pablo Garrido. Interpreta algunos de sus trabajos pianísticos; acompaña a D'Andurain en obras de Garrido y mías, un ensayo de sonata para violín que se quedó a mitad de camino. Conversamos largo, departimos agradables momentos de amistad y camaradería profesional.

En el intertanto las actuaciones de *Euphonia* cobran inusitado interés. Sus programas y publicidad la anuncian como Sociedad Internacional de Música, dadas sus conexiones con grupos de vanguardia continentales y algunas relaciones con Europa y América del Norte. Tenemos críticas encomiásticas de nuestros conciertos, como asimismo por actuaciones radiofónicas. ¡Música moderna, atonal, difundida por radio!

Pero la década toca a su fin. *Euphonia* muere por inanición, quizá por incuria. El maestro Focke se ha relacionado con lo que dio por llamarse pomposamente oficialismo, aunque él sabrá conservar

su independencia. Estrena algunas obras orquestales en versiones de la Orquesta Sinfónica y monta obras de cámara con elencos del Instituto de Extensión Musical. Pero se supone que el maestro está ajeno a todo partidismo, y así lo hace saber en una entrevista. Dedicado a la enseñanza, logra reunir en clases particulares a lo más selecto de la juventud chilena, la mayor parte renuentes a las disciplinas del Conservatorio.

Desde Buenos Aires nos anuncia su llegada el compositor y virtuoso flautista Esteban Eitler. La nuestra era una relación antigua, razón por la cual me correspondió recibirlo y acomodarlo en algún lugar de la capital. El *primum vivere* latino estaba más o menos resuelto: tocará la flauta en una de las orquestas de una emisora radial. Por mi parte me dedico a copiar música profesionalmente. En estos días termino con un *Cuarteto* de cuerdas de Becerra. Pero nos reunimos a planificar. A organizar un grupo de ejecutantes. No pocos desvelos y sí un golpe de suerte fue el que nos deparó su nombre: TONUS, así, con mayúsculas de ese momento en adelante.

Largas temporadas de conciertos, no solamente en la capital, sino también en provincias; charlas sobre música dodecafónica y tendencias modernas. Recuerdo una intervención en la sala de la revista *Pro-Arte* en que Agustín Cullell y yo ejecutamos una obra de George Perle, músico norteamericano, para violín y viola. Se programa para todo público con un cierto sentido pedagógico. Los conciertos son eclécticos. Todas son voces generosas de un auténtico despegue cultural. Porque es ciertamente un extraño caso esta cruzada que hace exclamar peyorativamente a Gustavo Becerra: "¡Ah, son cosas de los 'dodecagónicos'!". ¿Becerra, quizá opacado por la experiencia sonora, él, un maestro consagrado a tan temprana edad, logró espantarse frente a la pujanza del grupo y a la tendencia que él mismo adscribiría en alguna oportunidad?

TONUS se proyecta hacia el futuro. Quedan los programas con los nombres de los autores que han sido ejecutados. Todos significan algo y poseen su respectivo lugar en la cultura de un pueblo. Y es que TONUS ha sembrado en tierra fértil, así lo han reconocido los críticos musicales de la época, así lo reconocemos nosotros. Sí, nosotros que hemos sido un eslabón de la cadena. A la distancia y los años, que no han pasado en vano, agradecemos a la suerte que nos puso en esa senda, el camino de TONUS, vivo en el tiempo y en la historia de mi país, la historia que, digo yo, mantiene su continuidad cuando el maestro Cullell dirige una de mis obras o el cantante Hanns Stein y otros cantan mis canciones. Programas recientes así lo confirman.

Eduardo Maturana

Recuerdos de cincuenta años

Para un compositor, evocar el pasado implica inevitablemente destacar aquellas circunstancias que produjeron un efecto perdurable en el estilo que paulatinamente íbamos elaborando. Así, por ejemplo, no puedo olvidar el enorme asombro que me produjo la primera audición de *Pierrot lunaire* de Schoenberg, que casualmente escuché desde una radio argentina. ¿Cuánto pude captar en esa época de una obra que aún hoy me conmueve?

Muy diferente fue mi primer contacto con la obra de Charles Ives, que descubrí en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura de Santiago, en cuya discoteca había tanto la partitura como la primera grabación de la Sonata *Concord*. Enfrentar una obra tan ajena a toda la música que había conocido previamente era como despertarse una mañana "convertido en un horroroso insecto".

Mientras *Pierrot lunaire* llegaba a los límites de un lenguaje que podía asimilar con los conocimientos teóricos que entonces poseía, Ives me fascinaba con un idioma que comprendía intuitivamente pero cuya clave me era indecifrabla.

Gracias a un curso de apreciación musical que dictó Juan Orrego-Salas, me enteré del método de composición con doce sonidos creados por Schoenberg y el libro de Leibowitz *Schoenberg y su escuela* me puso en contacto por primera vez con la obra de Anton Webern. En dicho libro se incluye un brevísimo pasaje de las *Variaciones* Op.27. Soy incapaz de describir la emoción que experimenté al escuchar mentalmente ese fragmento que abría para mí las puertas de un mundo que hasta entonces había estado oculto.

A todo esto, yo había decidido dedicarme exclusivamente a la música e ingresé al curso de composición de Jorge Urrutia Blondel, en el Conservatorio Nacional de Música. Paralelamente a nuestra formación académica, los jóvenes compositores tuvimos el privilegio de comentar con Gustavo Becerra, Juan Adolfo Allende y Juan Pablo Izquierdo, importantes aspectos de la música contemporánea. Tampoco puedo dejar de mencionar el diálogo permanente que mantuvimos en esa época con mi amigo y compañero de estudios, José Vicente Asuar.

Fue en ese momento, en que convergían tantos estímulos significativos, que se estrenó en los Festivales de Música Chilena la *Sinfonía Deirdre* de Fré Focke. Retrospectivamente, pienso que lo que más me impresionó fue la forma cómo en la música de Focke se reunían dos corrientes aparentemente antagónicas de la música del siglo XX, la de Schoenberg y la de Stravinsky. Yo no conocía todavía las *Variaciones* para orquesta de Anton Webern y tampoco podía adivinar que el propio Stravinsky, en la última etapa de su carrera, estaba realizando la misma síntesis.

Después tuve oportunidad de conocer a Fré Focke como estupendo pianista y excepcional acompañante, y recuerdo memorables interpretaciones de los *Poemes pour Mi* de Messiaen, las variaciones de Webern y *Tombeau de Van Gogh* del propio Focke.

En esa época yo estaba escribiendo mi primera obra sinfónica, la *Obertura al teatro integral* y resultó inevitable que le solicitara a Fré Focke clases de orquestación, a lo que él accedió con la generosidad que le era característica.

Para Focke, la orquestación no era concebible en abstracto, puesto que a su entender la música debía componerse directamente para orquesta. Esto determinaba que sus clases no trataran de detalles de instrumentación, sino más bien de conceptos composicionales.

Lo que a mí más me llamó la atención fue el énfasis que Focke ponía en la melodía. En una ocasión tocó al piano el primer tema de la *Sinfonía Eroica* y decía: "Esto es pura armonía" y sólo cuando terminaba el arpeggio y empezaba el cromatismo descendente agregaba: "Aquí empieza la melodía".

Pese a que Focke fue alumno de Webern, no propiciaba la técnica de composición con doce sonidos, sino más bien lo que él llamaba atonalismo libre.

Hay tres momentos particulares que para mí fueron inolvidables. El primero fue cuando en una de sus clases tocó *Tombeau de Van Gogh* y me fue explicando la relación de cada trozo con los cuadros del pintor.

En otra ocasión tocó al piano la ópera *Deirdre*, de la cual la *Sinfonía* que yo conocía era un extracto.

En el tercero de estos momentos, Focke evocaba a su maestro y me contaba que Webern tenía todas sus partituras enrolladas y cuidadosamente atadas con una cinta. Ocasionalmente, Webern tomaba una de estas partituras, desataba la cinta y, luego de tocarla y comentarla, la enrollaba y amarraba con esmero y la restituía a su lugar, junto al resto de sus obras.

Miguel Aguilar Ahumada

Fré Focke: el compositor y el maestro

Debo dar testimonio de que fue bajo la dirección e influencia de Fré Focke que yo obtuve el título de persona con conocimiento y conciencia del mundo y de la vida, capaz de proponerme un proyecto lúcido y consecuente con mi naturaleza y circunstancia y de enfrentar la emergencia de mi propia identidad, en un viaje sin regreso hacia lo desconocido que deberá conducirme hacia la consecución de mi objetivo final.

Habiendo elegido el ser compositor y luego de varios intentos fallidos de adaptarme a las normas socioculturales propias de un país como el mío, dependiente y tercermundista, intenté probar suerte en el estudio de la composición con maestros tales como Enrique Soro y Pedro Humberto Allende, sin resultados realmente satisfactorios, hasta que por fin y gracias al decisivo apoyo de Fré Focke yo visualizo por primera vez la posibilidad de convertirme en un creador musical en condiciones de formularse un proyecto de vida consagrado a la realización de una obra artística y con suficiente visión e información acerca de lo que ocurre en la vastedad de su entorno cultural, más allá de los balbuceos de un lenguaje regional de americanos hispanoparlantes, forzados por la dependencia, a una imita-

ción incondicional de los modelos que ofrece el hemisferio norte. Vivamente estimulado por la orientación que recibo de mi maestro, logro tomar contacto con las fuentes del pensamiento musical europeo más avanzado, traspasando así la barrera de incomunicación y desamparo en el que el magro ambiente cultural del Chile de los años 40 me tenía sumido. Es por todo esto que descubro en la presencia de Focke esa energía de cambio que abre mi conciencia hacia la investigación y evaluación de mi entorno sociocultural local no sólo en lo musical, sino en un ámbito mucho mayor que enriquece mi pensamiento y mi discurso, consiguiendo hacer de mí un testigo presencial de ese macrofenómeno que, desde el norte del planeta, me anuncia una vida nueva que en vertiginosas transformaciones crea al mismo tiempo una nueva propuesta de realidad jamás antes presentida.

Me dice Focke: "deja de soñar, Tomás, porque las cosas son para hacerlas ahora". Y Focke le habla de esta manera a un hombre que es ya un compositor, a un hombre que no necesita imaginarse que lo es. Pude asistir así a mi propio despertar, desde mi ferviente relación con el universo sonoro y también desde lo que ocurre en el ser de ese arte que por entonces sufre alteraciones tan profundas, que desde allí nada aún puede asegurarse en referencia a su futuro más próximo. Y en cuanto a mi ingreso en el espacio de los nuevos lenguajes e ideas estéticas contemporáneas, esto ocurre, o mejor dicho, es una consecuencia del diálogo ininterrumpido que por ese tiempo sostengo con mi maestro, en el que la calidad de su información y su concepto de lo que constituye el fenómeno de mutación en el aspecto y el comportamiento de los sistemas de materia, le dan forma en mi mente a la idea de composición con que trabaja la energía en la articulación de las partes de una determinada totalidad.

Todo esto proporciona una referencia constante a la dignidad y a la consecuencia de un oficio que se afina profundamente en la tradición de la más antigua cultura del norte de Europa y se proyecta en la gratitud del que bien conoce el valor de la maestría, tal como me fuera revelado por Focke respecto de su relación con Webern y muy especialmente la que mantuvo con Willem Pijper, su maestro más directo, a quien el se refirió siempre con el mayor afecto y admiración.

Ignoro cómo Focke aparece en nuestro país. ¿Qué razones, hechos y circunstancias conducen sus pasos hasta nosotros? ¿Por qué Chile? Ya que para mí nunca dejó de ser una sorpresa el encontrármelo a boca de jarro saliendo de su sala en la Academia Musical de Providencia, el lugar en que él establece su cátedra de composición. Un espacio tan poco significativo y por otra parte segregado de lo que por ese tiempo constituía el gobierno musical en nuestro país. En resumen, un hecho insólito, cualquiera sea el punto de vista desde el que se lo contemple. Sin embargo, algo me dice que la presencia de Focke en Chile se origina en una decisión personal del maestro y no de un real interés de las autoridades por su prestigio profesional.

Al parecer, la personalidad de Fré Focke fue bastante resistida en nuestro ambiente musical, al menos en un comienzo, aunque muy luego se capta que sus méritos son más que suficientes y tanto es así que él no tarda en ir ocupando cada vez más los espacios centrales de la música chilena, aunque siempre al margen de lo oficial y lo que es más importante para el desarrollo de nuestra vida musical, él termina por conquistar la atención y el entusiasmo de la avanzada de los compositores jóvenes, muchos de los cuales se convierten en sus alumnos e incondicionales seguidores y aun cuando no se integra a nuestra docencia universitaria, sería injusto no recordar su brillante desempeño como director y pianista en las temporadas regulares de conciertos y de ópera. Ya a propósito de su maestría como pianista, no puedo menos que recordar en estas páginas la maravillosa experiencia de la que fui asombrado testigo, clase a clase, en mi condición de alumno y de músico, en relación con su altísima facultad de lectura e interpretación de cualquier especie de partitura. Leía a primera vista con un impecable sentido del papel de cada uno de los componentes y parámetros articulados como partes de ese todo que es la obra. Nunca olvidaré el éxtasis de esa lectura, paradigma, magna proyección del nivel en que opera el oficio musical del viejo mundo occidental.

Como ya lo he expresado antes, fue gracias a Focke que muchos de nosotros llegamos a tener una idea más radical y decantada acerca de quién era Webern y qué representaba, tanto en el atonalismo serial de la Segunda Escuela de Viena como en el devenir de la música moderna, admitiendo que con respecto a las dos instancias antes mencionadas, Webern no está solo. También está Alban Berg. Con todo y por razones de sensibilidad y sadomasoquismo, Alban Berg aparece para muchos como un creador más atractivo (desde el enfoque de las naturalezas afectivamente más impulsivas) que el autor de la microforma y se presta mejor para desencadenar las sensaciones y sentimientos que hacen vibrar a un gran número de oyentes que encuentran su satisfacción en el

desgarramiento y la autocompasión, a través de la espectacularidad de su paleta orquestal y el clima impactante que fluye sin tregua desde el suspenso de los encadenamientos cromáticos hasta sus irresistibles climas que desarrollan toda la carga de los motivos-guías. Aún recuerdo cómo frente al hermetismo emocional de Webern, Focke nos mostraba a un Berg que descubre su razón de ser en la hondura del tormento y esto entre la música y el teatro y sobre todo como un iniciado en los misterios del arte, de un arte en el que el alma zozobra al borde de la destrucción final. Para Focke, Webern es sinónimo de la idea musical en estado puro, sin comentarios de relleno, puro soporte para la idea, siempre en el extremo de lo posible. En cambio su referencia sobre Berg es escueta, de una exagerada parquedad. Cuando se refiere a Berg, lo hace con el mayor respeto, pero haciendo notar que tal artista no representa su búsqueda, que él no lo sigue porque eligió otro camino, pero que aun siendo así la grandeza de aquel artista no le es para nada indiferente. No lo sigue por un umbral que le impone su naturaleza, ya que Focke no es un impulsivo que se desborda, como el autor de *Luhí*, por lo que se halla más cómodo en el espacio del ritmo, como principio ordenador. Esto explica la presencia de su primer estilo (1938) tan afín con el Stravinsky que más nos convence, pero afín también con el contrapunto de un Hindemith “que vuelve a Bach”.

Al observar de qué manera realiza Focke su gestión docente, siempre llamó mi atención esa permanente actitud suya de insistir sobre un tema que para él constituye el aspecto más relevante de todo el arte de la composición y del cual se obtiene la perfecta unidad de la obra, cualquiera sea la naturaleza de la idea que el compositor haya elegido como propuesta. Y tal tema no es otro que el de la lógica interna con que el artista es capaz de articular las partes de un todo musical. ¿Y en qué obra él encuentra ese modelo que necesita imponer a sus alumnos, como la palabra principal del discurso sonoro? En los maestros clásicos. En Mozart y en Beethoven, pero sobre todo en Mozart, encarnación de lo perfecto. Mozart constituye el paradigma, y luego nos explica cómo este sentido de la lógica interna se vuelve a manifestar en el arte de Webern como esa síntesis en que la idea se propone a sí misma como toda la obra, desplegando su propia diversidad en un juego ideocéntrico que por eso mismo rechaza todo lo que es ajeno a su identidad. Pero no obstante su ininterrumpida contemplación de la obra de Webern, yo puedo intuir que es en Mozart donde el profesor Fré Focke encuentra por fin la razón de ser de su pasión creadora y de la excedencia de su magisterio.

Tomás Lefever

Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles.

La década de los cincuenta fue una fiesta. Quienes la vivimos de muchachos apasionados por el arte, la recordamos con melancólica nostalgia. Los impulsos creativos brotaban y se manifestaban por todas partes: los conciertos al aire libre y las ferias de artes plásticas en el Parque Forestal, donde nacían descubrimientos y encuentros; los talleres en el barrio de la calle Villavicencio donde en torno a pintores, escultores, bailarines, músicos, poetas y mimos, circulaban pálidas y nerviosas muchachas dispuestas a enamorarse del que iba a ser el artista más grande del mundo; el inolvidable *Il Bosco*, templo de la cultura, donde los jovencitos podíamos cruzarnos con los venerables maestros ya bien pasada la medianoche (don Acario Cotapos era cliente asiduo), y donde en torno a un poema o a una propuesta musical se originaban pasiones y enemistades eternas que, por cierto, a la noche siguiente se disipaban en aras de nuevos odios y amores; los Festivales de Música Chilena y las elaboradas tácticas que utilizábamos para poder colarnos sin pagar a la galería del Teatro Municipal.

Hasta 1950 tenía clases particulares de piano con el maestro Osvaldo Rojo, y estudiaba composición por mi cuenta. A pesar de lo mucho que la música me apasionaba, siempre mantuve mi quehacer musical como parte de mi estricta intimidad. Siempre me gustó compartirla sólo en pequeñas tertulias con buenos amigos. Probablemente por eso me he sentido siempre libre para hacer y experimentar sin aprensiones ni inhibiciones. Pienso que ello ayudó en gran medida a la hermosa relación que, a los diecisiete años de edad, habría de entablar con mi maestro Fré Focke. Pero valga un preámbulo antes de entrar en esa historia.

En 1950, siendo hijo de padres alemanes, me invitaron a integrar el *Singkreis*, que era el coro de descendientes de alemanes que dirigía Arturo Junge, maestro notable a quien Chile tanto le quedó debiendo. Nos preparábamos para viajar a Alemania. Se trataba de una invitación con motivo del primer centenario de la llegada de los colonos alemanes al sur del Chile. Esa experiencia me marcó para el resto de mi vida.

Después de ser recibidos por el Presidente Theodor Heuss y el Canciller Konrad Adenauer, a quienes ofrecimos sendas serenatas en sus residencias, cantamos en más de cuarenta ciudades, casi todas dolorosamente destruidas. A pesar de la desolación y privaciones aún reinantes, en todas partes éramos recibidos por coros y grupos musicales locales. Allí comprendí por primera vez la infinita potencia de la música como vehículo de redención y resurrección.

Dos personajes que, musicalmente, convergerían más tarde en Chile me impactaron imperecederamente. El primero fue Carl Orff a quien, acompañando a un amigo, le escuché tres inolvidables lecciones magistrales en la *Münchner Musikhochschule*. El segundo, Sergiu Celibidache, dirigiendo la parcialmente reagrupada Filarmónica de Berlín, en las ruinas de la Ópera. Fue la primera vez en mi vida que lloré en un concierto. El recordar su versión de la ópera *Egmont* de Beethoven, en ese entorno de desolación, todavía me estremece profundamente. Esas experiencias, y otras más vividas durante el viaje, integraron la música en mi vida para siempre.

Al regresar a Chile, y siendo estudiante en la Escuela de Economía de la Universidad de Chile, decidí estudiar composición formalmente. Por recomendación de alguien que no recuerdo, me dirigí, con algunas partituras, a la Academia Musical de Providencia. Toqué para su director, que me pareció un tanto pomposo, y que había sido discípulo de Humperdinck. En un rincón escuchaba sentado un sujeto alto y delgado que intuitivamente me pareció agradable. Cuando terminó la audición, y después de haber sido criticado por el director por no haber tocado exactamente lo que estaba escrito en mi partitura, fui aceptado como alumno. Me retiré menos contento de lo que había esperado y a mi lado caminaba el señor delgado y agradable. Lo miré y le pregunté: "¿y tú quién eres?". Me contestó: "soy un compositor holandés". Iniciamos una grata conversación en alemán mientras nos encaminamos por la calle Miguel Claro hasta llegar a la puerta de su casa. Cuando estiró la mano para despedirse, le dije impulsivamente: "quiero estudiar contigo". Sonrió, me dio unos golpes en la espalda y me respondió: "te espero el martes a las cuatro".

Así, sin saber quién era, me inicié como discípulo de Fré Focke. Retrospectivamente, lo que más le agradezco fue su respeto hacia mi libertad creativa. Corrigiéndome dentro de mi propio furibundo neorromanticismo, poco a poco, con gran delicadeza, me fue estimulando nuevos apetitos expresivos. Recién a los seis meses me entreabrió la puerta de la Escuela Vienesa, lo que me resultó una revelación desconcertante y asombrosa. Lo hizo no sólo presentándome a su maestro Anton Webern, sino haciéndome participar de los *Tombeau de van Gogh*, que en ese momento, verano de 1951, estaba componiendo. Verlo trabajar y exponer la razón de cada opción escogida era un privilegio excepcional y profundamente revelador.

Solíamos hacer excursiones juntos. Amaba la naturaleza y le gustaba escalar cerros. Esos paseos, en que alejados de la música hablábamos de las alegrías y dolores del mundo, fueron para mí tanto o más formadores que las jornadas en torno al piano. Era un hombre de enorme cultura y sensibilidad. También solíamos ir juntos a las tertulias musicales en la casa de Margarita Friedemann. Fue allí donde escuché por primera vez el *Wozzeck* de Alban Berg. Mi impresión fue tan sobrecogedora que no pude articular palabra. Recuerdo que caí en una especie de estado de introspección profunda que me mantuvo en silencio por un par de días.

Un día en el invierno de 1952 llegué a mi clase con la partitura de la primera parte de una *Fantasia sinfónica* en que había estado trabajando secretamente. Apenas se la entregué, se sentó al piano y la tocó a la perfección. Me hizo cuatro correcciones, curiosamente todas relacionadas con mi tratamiento del oboe. Enseguida tomó su lápiz de grafito y escribió en la cubierta de la partitura: *Man braucht den Moment um die Ewigkeit zu schaffen* (se precisa del momento para crear la eternidad), firmó, se levantó del piano y, sin decir nada, me dio un abrazo. Fue uno de los instantes más felices de mi vida. Guardo esa partitura manuscrita como uno de mis grandes tesoros.

El mundo que me abrió Fré Focke se sigue expandiendo hasta el día de hoy. Como maestro fue, al menos para mí, todo lo que un discípulo puede soñar.

Por esos mismos tiempos surgió una iniciativa que comprometió con notable entusiasmo a

muchos jóvenes que se iniciaban en la vida musical. Fue el proyecto *Todo Chile canta*, del querido maestro Mario Baeza que, a la sazón, era Director Titular del Coro de la Universidad de Chile. Fuimos muchos los que recibimos una capacitación básica para formar y dirigir agrupaciones corales en todas partes y a todos los niveles. A mí me correspondió la responsabilidad de organizar el coro de la Escuela de Economía, de la Escuela de Educadoras de Párvulos, ambas de la Universidad de Chile, y de obreros de una fábrica textil que quedaba en la calle Independencia. A la vuelta de un par de años había centenares de coros en Chile, y se hicieron encuentros que fueron notables.

Los estímulos estaban por todas partes. Gracias a la amistad de mis padres con don Enrique López, que era administrador del Instituto de Extensión Musical, podía yo entrar de vez en cuando a los ensayos de la Orquesta Sinfónica en el Teatro Municipal. Allí me reencontré con la música de Carl Orff bajo la conducción de Celibidache. Se trataba de la preparación del inolvidable estreno de *Carmina Burana* con el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical y coreografía de Ernst Uthoff. Las discusiones entre ambos maestros, en alemán por cierto, eran clases magistrales dignas de una antología.

Celibidache era increíble. Iba a todos los ensayos sin partitura, y su precisión y niveles de exigencia y perfección no daban tregua. Recuerdo incluso la sorpresa de los músicos cuando llegó a ensayar la *Égloga* de don Domingo Santa Cruz, sin la partitura que le había sido entregada sólo dos días antes. Su versión del *Pájaro de fuego* de Stravinsky me provocó lágrimas por segunda vez.

Podría continuar recordando episodios en torno a las tantas posibilidades de enriquecimiento espiritual que, en aquellos días, estaban al alcance de nosotros los jóvenes. Pero queden hasta aquí los recuerdos de un músico adolescente.

A pesar de la música que nunca se tocó, del poema que nunca se leyó, de la escultura que se negó a emerger de la materia, de la danza que nunca se presentó, del lienzo que quedó para siempre olvidado en el desván; a pesar de todo lo que no fue o de lo que no se plasmó, fueron, sin embargo, inagotables las cosas que contribuyeron a que esa época valiera tanto la pena de ser vivida. Quizás nunca antes, y, con certeza, nunca después, se compartió tanto en Chile entre todas las manifestaciones de la creación artística. Por lo menos así era con nosotros los jóvenes, que no tuvimos vergüenza de soñar.

¿Que todo tiempo pasado fue mejor? Para los que fuimos muchachos en los cincuenta, estoy convencido que sí.

Manfred Max Neef

Recordando a Fré Focke

Fré Focke llegó a Chile en 1947, dos años después de terminada la segunda guerra mundial. Llegó desde Suecia, donde había vivido el año antes de emprender su viaje hacia América del Sur y haber pasado todavía dos años en su país, Holanda. Entre 1941 y 1944 fue alumno de composición de Anton Webern, en Viena, donde trabajó también como pianista, lo que fue, junto con su actividad como compositor destacado, un campo donde mostrar cualidades sobresalientes.

En Suecia había conocido a Claudio Arrau y otros artistas chilenos, quienes lo estimularon para que se viniera a vivir a Chile. Así, viajó a nuestro país con su mujer Ria, cantante de ópera, y su pequeño hijo René, radicándose en Santiago.

Yo supe de su presencia en Chile por mi profesora de armonía y contrapunto –amiga de Arrau–, la maestra Lucila Céspedes, quien fue una profesora maravillosa y competente. Desde un comienzo ella se dio cuenta de la fuerte personalidad artística de Fré Focke, a quien había escuchado interpretando sus obras para piano en casa de amigos. Ella me habló de él, convencida desde un principio que Focke sería el profesor adecuado para mí. En ese tiempo yo había escrito ya varias obras, sobre todo para piano, que a Lucila Céspedes le gustaron pero que encontró “extrañas” y casi incomprensibles. Habló con Fré Focke sobre mi música, quien se interesó por mis trabajos y me esperó al día siguiente. Siempre me acuerdo del primer encuentro que tuve con Focke en su pequeña casa, que estaba situada en el fondo del jardín de la mía, en la calle Miguel Claro. Me recibió muy amablemente y se sentó enseguida

al piano, tocando mi música. Rápidamente tuvimos un muy buen contacto, aceptándome como alumna. Fui su primera alumna en Chile y durante cinco años Focke fue mi profesor de composición, hasta que dejó el país para ir a Francia.

Estos cinco años como alumna de Fré Focke no solamente significaron clases de composición con un maestro excepcional. Sentí que se abrían puertas, cuya existencia me era desconocida hasta ahora. Detrás de aquellas puertas podría descubrir una música, una manera de pensar la música y escucharla, que desde ese momento fue una revelación para mí. Y así debe haber sido la reacción de una gran parte del público, que más tarde asistió a los conciertos para escuchar música contemporánea.

En primer lugar, Focke empezó a familiarizarme con la música serial, cuya técnica aprendió con Webern. Aunque todavía existe la creencia, él nunca la usó, porque encontraba aquella técnica demasiado lejana a su modo de pensar la música. Me dio a conocer las obras de Schoenberg, Anton Webern y sobre todo la música de Alban Berg, su ópera *Wozzeck*, que él amaba sobremanera. (Es inolvidable cómo Focke tocaba esta música, leyendo la partitura de orquesta en el piano). Más tarde analizamos *Pelleas et Melisande de Debussy*. Verlo cantar las distintas voces de la ópera, acompañándose con el piano, fue para mí un verdadero acontecimiento. Y el final de este camino hacia el pasado fue *Die Winterreise* de Schubert, quizás una de las obras que más lo emocionaron. ¿Por qué ese viaje hacia "atrás" en la historia musical? Porque, como explicó él, de esta manera se puede comprender mejor la música contemporánea, volviendo a sus "orígenes", a la transición de la música tonal a la serial y atonal, solamente así se pueden entender los detalles de los cuales surge una composición, como también el rol semántico que constituye la obra.

Todo aquello que Focke explicó y enseñó en ese tiempo, desde 1948 hasta 1957, año en que volvió a Europa, tuvo enorme influencia en los músicos chilenos. Comenzaron muchas controversias sobre la música contemporánea, lo que fue un hecho fertilizante y creativo, como siempre ocurre cuando se discute sobre ideas nuevas. Varias de las obras de Focke se estrenaron en esa época. También por entonces, junto a Eduardo Maturana y Esteban Eitler, fundaron el grupo TONUS que, por muchos años, permaneció como centro para la ejecución de música contemporánea, uno de los primeros en constituirse en Chile. En esos años hubo una enorme efervescencia en el campo musical. Tanto en las nuevas creaciones de los jóvenes compositores, como en las programaciones de los conciertos, incluyendo los famosos Festivales de Música Chilena, que en los años cincuenta y sesenta, estimularon enormemente la producción de los compositores. Desgraciadamente, una gran parte de esas épocas "fértils" pertenece definitivamente al pasado, ya que –aunque es un hecho exterior–, las programaciones de conciertos han disminuido en intensidad y creatividad. Habría que buscar las causas de cómo y por qué esto ha podido suceder. ¿Quizás una indiferencia generalizada? ¿Y cómo trabajar consecuentemente para un nuevo auge en la música?

Por supuesto la relevancia de un compositor como Fré Focke en Chile ha sido indiscutible. Pero la vida musical de un país, de una sociedad, no puede depender de una sola persona. Quizás debiéramos estar atentos y ser más abiertos hacia ideas y conceptos nuevos. Tal como escribe Focke en uno de sus últimos poemas:

"Cada sonido es una transición: medium.
Medium entre sueño y realidad.
Creación e interpretación se unen.
Están cerca el uno al otro, como el suspiro y el aire".

Los últimos veinte años de su vida Focke se dedicó casi exclusivamente a la poesía, a escribir; él no componía. Estando ya muy enfermo lo vi por última vez en el verano de 1988, cuando lo visité en el sanatorio de Bergen, Holanda. Fue un encuentro muy emocionante. Los dos sabíamos que nos veíamos por última vez.

Leni Alexander

Fré Focke y la tradición de Anton Webern

Es posible que sólo en 1950 haya yo estrechado por primera vez la mano de Fré Focke. Recuerdo que la lectura del libro de René Leibowitz *Introduction à la musique de douze sons*, que compré en la librería de la Universidad de Chile a fines de 1949, me indujo a tomar clases de composición con este ex alumno de Anton Webern. Pero debo dejar constancia que tal vez a partir de 1948 los discos del *Pierrot lunaire*, que Arnold Schoenberg había grabado en Nueva York pocos años antes, me habían emocionado profundamente dejándome marcas indelebles.

Otro paso más atrás en mis recuerdos: la enseñanza de mi tío Pedro Humberto Allende me había hecho descubrir, años antes, las obras de César Franck con su "forme cyclique". Pronto comprendí que mi tío había desarrollado creativamente esta técnica, especialmente en su *Concierto* para violoncello y orquesta, compuesto sobre una serie de siete notas (mi, re, la, sol, do, si, mi). Pero este método pertenece a una larga tradición que va desde Machaut a través de Josquin des Prés, Beethoven, Schumann, Franck hasta Debussy, junto a Schoenberg, Berg y Webern en cuyas obras una constelación de intervalos garantiza la unidad de una composición. La técnica serial con sus doce sonidos se me reveló ya entonces como una lógica consecuencia de esta tradición.

La enseñanza de Fré Focke no elucubraba con tales ideas. Su fascinación consistía en la confrontación directa con las sonoridades. Su modo de expresión no era la teoría. Fré Focke era un pianista sensible, con un sentido exquisito de las sonoridades. Sus demostraciones se realizaban pianísticamente citando algún lied de Hugo Wolf, algún pasaje de un drama de Wagner o ciertos compases de Claude Debussy. Y de esta manera convencia. Frecuentemente sin hablar una sola palabra. O muy pocas. Las absolutamente necesarias.

Las mejores conversaciones, las mejores enseñanzas de Fré Focke se concretaban a través del piano.

Muchos años más tarde y después de conocer más detalladamente las teorías de los tres genios de Viena me preguntaba si Fré Focke las había percibido conscientemente. Hoy creo que él filtró la complejidad del pensamiento weberniano, que abarcaba un inmenso campo de sutiles relaciones basadas especialmente en el análisis de las sonatas de Beethoven, y las convirtió directamente en sonidos.

Las obras maestras creadas por Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern son una proyección sublime del pensamiento beethoveniano. Partiendo de allí, realizaron un nuevo lenguaje musical con caracteres inconfundibles e imborrables.

Fré Focke percibió el extracto sonoro de estos geniales pensamientos musicales, especialmente de su profesor Anton Webern, con la ingenuidad irritante de aquellos que no preguntan sino que sólo responden.

Al recapitular mis experiencias de aprendizaje con Fré Focke debo ahora agregar mis conocimientos que se han ido acumulando sobre otros alumnos de Anton Webern. Uno de los más eminentes fue Philip Herschkowitz¹.

¹Philip Herschkowitz (o Filip Herscovici) nació el 7 de septiembre de 1906 en la ciudad rumana de Jasi. A la edad de 14 años inició sus estudios musicales. En 1927, al finalizar su aprendizaje en el Conservatorio de su ciudad natal, partió a Viena. Desde 1928 hasta 1931 estudió composición con Alban Berg. En 1932 siguió un curso de dirección de orquesta con Hermann Scherchen. En 1935 continuó sus estudios de composición con Anton Webern hasta el año 1939, en que —siendo judío— debió abandonar Austria, ocupada desde 1938 por los nazis. Poco después de haber regresado a Rumania se radicó en la ciudad de Czernowitz y se convirtió en ciudadano soviético a causa de las transformaciones políticas del año 1940. Al invadir las tropas nazistas la Unión Soviética, Herschkowitz huyó hacia Taschkent e hizo la mayor parte del camino a pie. Después de años de peregrinación se radicó en 1946 en Moscú. Sólo en 1987 pudo regresar a Viena, ciudad que Herschkowitz había considerado siempre como su verdadera patria espiritual. Allí murió el 5 de enero de 1989.

Su obra de compositor es original e importante. Gracias a su viuda y las investigaciones del joven compositor Klaus Linder, se han podido reunir en estos últimos años las composiciones diseminadas de Herschkowitz.

Interrogado Herschtowitz, poco antes de su muerte, sobre el supuesto nazismo de Webern, respondió que el solo hecho de haberle dado lecciones gratuitas durante varios años –aun después de la anexión de Austria al Tercer Reich, siendo ya peligroso el tener contactos amistosos con un judío– era una prueba de que Webern había conservado su integridad moral. Cuando Herschkowitz y su esposa –amenazados por el nazismo– se vinieron a despedir del venerado maestro un día en septiembre de 1939 para partir a Rumania, Anton Webern se explayó en minuciosos detalles sobre Mozart.

No es ésta la ocasión para narrar las terribles peripecias sufridas por Herschkowitz huyendo de los nazistas y refugiándose en la Unión Soviética. Sus manuscritos los dejó a cargo de buenos amigos músicos en Viena, sin sospechar que poco más tarde estas personas iban a ser víctimas de la sistemática persecución racial y cultural del nazismo.

Huyendo de un lugar a otro, conservando sólo una recomendación efusiva de Anton Webern, se instaló Herschkowitz finalmente en Moscú. La guerra por una parte y las directivas culturales enunciadas y practicadas en la Unión Soviética por otra, impidieron durante muchos años a Philip Herschkowitz componer y continuar una obra que había comenzado promisoriamente en Viena en 1928. Sólo a partir de 1960 pudo Herschkowitz reanudar su labor de compositor. Sin concesiones, sin compromisos compuso hasta su muerte una serie de obras de música de cámara, ciclos para voz y piano o conjunto instrumental, eligiendo poemas de Federico García Lorca, Paul Celan, su amigo de la infancia y juventud, o Rainer Maria Rilke. Una invención sonora absolutamente original, una estructura melódica y armónica con la plena densidad del total cromático, unidas a la finura y precisión de su lenguaje, son características que contrastan vivamente con la música que se compone a su rededor, producto de la pérdida y de la destrucción de una tradición creativa ordenada por los funcionarios stalinistas.

Para por lo menos esbozar la imaginación sonora de Philip Herschkowitz quisiera referirme a *Automne*, madrigal para soprano y un conjunto de cámara. El poema es de Guillaume Apollinaire y el conjunto de cámara se compone de los siguientes instrumentos: 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, 4 cornos, 2 trompetas, tambor militar, cassa y 12 violines que despliegan diversas constelaciones predominantemente de doce sonidos en los registros agudos.

Paralelamente a su labor de compositor comienza Philip Herschkowitz en los años 60 a escribir una serie de análisis que resumen las enseñanzas especialmente de Anton Webern. La base de estos estudios analíticos la constituye la obra de Beethoven. El discurso sonoro condensado en sus sonatas guía el pensamiento de Herschkowitz no para fomentar criterios retrógrados, sino, al contrario, para desarrollar un nuevo lenguaje. Estos textos de Herschkowitz demuestran la continuidad de la tradición: con sorpresa puede constatar el lector que el pensamiento beethoveniano se ha infiltrado mágica, pero conscientemente, por ejemplo, en la cantata de Webern *Das Augenlicht* o en el *Concierto* para violín de Schoenberg. Herschkowitz descubre las funciones que emanan de las transposiciones de la serie como un sutil equivalente a las funciones tonales que articulan una sonata. Sus escritos constituyen el compendio más completo de estas teorías, las que trazan un puente entre los detalles de la forma sonata y el pensamiento dodecafónico. La plausibilidad y la plasticidad del lenguaje tanto de Schoenberg como de Berg o de Webern provienen de una fantasía creativa arraigada profundamente en las obras del pasado.

Gracias al joven compositor Klaus Linder, que ha logrado ubicar los manuscritos diseminados de Philip Herschkowitz en diversas bibliotecas y colecciones, he podido apreciar el valioso aporte de este músico extraordinario tanto a través de sus composiciones como asimismo de sus análisis que revelan aspectos menos conocidos del inmenso aporte de sus maestros Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern.

Música de cámara y varios ciclos para voz femenina y orquesta de cámara constituyen lo primordial de su obra. Sus composiciones muestran una clara línea consecuente a las enseñanzas que él recibió; Herschkowitz jamás se adaptó a las directivas que se imponían en la Unión Soviética, de allí que sus obras no se ejecutaran en ese país.

Philip Herschkowitz anotó, a partir de los años 60, las enseñanzas que él recibiera de Anton Webern. Éstas se basaban en las concepciones de las formas beethovenianas, así como el empleo creativo de ellas por Arnold Schoenberg y Anton Webern.

Cuatro tomos con los textos analíticos que Herschkowitz escribiera en lengua rusa han sido editados por su viuda Lena Herschkowitz en Moscú; pronto aparecerá un quinto tomo con los artículos que su autor escribió en alemán editado por Klaus Linder y Lena Herschkowitz.

Fré Focke y Philip Herschkowitz fueron dos discípulos de Anton Webern con vidas y obras extremadamente diferentes. Herschkowitz debió huir de Viena en 1939 abandonando la ciudad y los amigos que constituían su patria espiritual. Focke fue alumno de Webern durante la guerra en medio de la destrucción sistemática de una tradición, cuando el grupo en torno a Schoenberg había debido partir al exilio; y no hay que olvidar que algunos de ellos fueron asesinados precisamente en aquellos años. La obra de muchos de ellos fue dispersada o destruida.

Nuestro deber es recolectar los fragmentos de las tradiciones, víctimas de un vandalismo cuyas huellas no han desaparecido definitivamente sino que siguen corroyendo muchas mentes. Pero esta labor no dará resultados creativos si no se realiza con la sensibilidad que sabe diferenciar y con los conocimientos que conducen a apreciar.

Juan Allende-Blin

A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros...

Antes que nada quisiera manifestar mi más sincera complacencia por esta tan valiosa cuanto muy necesaria iniciativa de *Revista Musical Chilena*, en el sentido de ir al rescate de un período especialmente rico y significativo en la historia de lo que ha sido, hasta hoy, la creación musical en Chile. Y digo esto porque me parece cada día más imperiosa, urgente y saludable la tarea de recuperar –críticamente– nuestra memoria musical; es decir, más allá de lo que constituye la historia oficial de la música en Chile –parcial y sesgada, como todas las historias oficiales– y superando –con una más adecuada perspectiva, hija del tiempo transcurrido– los prejuicios, malentendidos y prematuras canonizaciones que jalonan –muchas veces por razones extramusicales que no es del caso consignar aquí– nuestro pasado musical, asumir, con amplitud y desprejuicio, una revalorización crítica de nuestros compositores y, sobre todo, de sus obras, que es lo que finalmente cuenta.

Es en este contexto, entonces, que el abrir un espacio para una adecuada y justa valoración de lo que fue, para el medio musical chileno, la significativa presencia del eminente músico holandés Fré Focke y, a través suyo –dada su calidad de discípulo de Anton Webern y para una música *docta* como la nuestra, singularmente epigonal y eurocentrista– la enriquecedora y decisiva influencia de la así llamada segunda escuela de Viena constituye, sin lugar a dudas, un inapreciable aporte.

Lo que yo pueda a mi vez aportar es, sobre todo, el recuerdo y visión de un estudiante de música de las muy venerables aulas conservatoriles de aquel entonces que, no habiendo tenido por lo tanto el privilegio de ser directamente alumno del maestro Fré Focke, pudo aquilatar debidamente sus muy altas calidades de pianista y compositor, tanto en los conciertos habituales como en los Festivales de Música Chilena de aquellos años; por otra parte, mi amistad y frecuentación con algunos de sus discípulos –entre ellos el muy sapiente y weberniano Miguel Aguilar, el siempre imprevisible y creativo Tomás Lefever, la habitualmente sorprendida y sorprendente Leni Alexander– me han permitido, entonces y ahora, apreciar sus genuinas dotes de maestro.

Debo decir, además, que los años cincuenta y el comienzo de los sesenta fueron, para mí, los años determinantes de mi aprendizaje musical en Chile y que, curiosamente, los azares de la vida hicieron que, en 1950 y 1951, yo debiera finalizar mis estudios de armonía bajo la tutela de dos de las figuras más prominentes y significativas en la renovación del quehacer musical de aquellos años: Gustavo Becerra y Juan Allende-Blin, respectivamente; en todo caso, en términos de cultivada apertura y coherente rigor, ellos han sido y continúan siendo, para mí, los dos maestros paradigmáticos y más decisivos en lo que fue mi formación composicional en el país y, por ende, en mi desempeño docente posterior. Por sobre todo fueron, a la par de Fré Focke, animadores e inquietadores constantes –desde dentro o desde fuera de las más bien conformistas aulas conservatoriles– de la vida musical chilena de aquel entonces, en abierta oposición y transgresión respecto del oficialismo musical imperante.

Para entender cabalmente todo esto, es preciso saber que a partir de los años 30 y, muy especialmente, en la década del 40 y en la inmediata posguerra, la así llamada música *docta* chilena

—salvo muy contadas y honrosas excepciones—había ido adoptando una posición cada vez más cercana a la de una especie de fundamentalismo germanizante, con características exclusivas y excluyentes en que, por ejemplo, era de buen tono menospreciar a los grandes maestros italianos del *bel canto*, como Verdi o Puccini y, asimismo, a creadores de la talla de Albéniz o Tchaikovski, todos ellos bajo sospecha, quizá en razón de su excesiva popularidad ... Para no hablar de la música popular urbana, absolutamente excluida de la enseñanza oficial. A esto se unía —grave distorsión del quehacer musical, sin duda, que haría crisis en el bullado y memorable conflicto sinfónico del año 1959— una subvaloración, tan malsana como presuntuosa, del intérprete musical en general y del músico de orquesta en particular.

Y si traigo todo esto a cuento, es tan sólo para que puedan apreciarse mejor las contradicciones del gusto oficial de la época. En efecto, si se considera que, sobre todo en la inmediata posguerra, el mundo musical postulaba dos opciones casi irreconciliables entre una renovación progresista —derivada fundamentalmente de Schönberg y sus discípulos, en especial de Anton Webern— y una postura más bien conservadora y pasadista —representada por los más diversos neoclasicismos y “vueltas hacia”, no deja de sorprender que el germanismo *chilensis* —probablemente por una muy provinciana falta de oficio y de rigor— descalficara, precisamente, la única opción que podía asegurar la sobrevida de la gloriosa tradición germánica, orgánicamente renovada; inclinándose, en consecuencia, por una así llamada “vuelta a Bach” —más aparente que real— pregonada, como es sabido, por el alemán Paul Hindemith, quien ya no era, por cierto, el joven iconoclasta y radical de la primera posguerra —vinculado a la ópera y la música popular— sino un respetable adulto, más biem academicista y conservador y ya convenientemente pasado por el tamiz del implacable pragmatismo norteamericano... En todo caso —y es éste uno de los mayores melentendidos— se trataba de un compositor de relevante trayectoria como intérprete de viola y premunido de un sólido oficio compositivo: el que sólo puede dar la tradición. Sin embargo y por lo mismo, es justo consignar que en algunos de los más jóvenes compositores —Amengual, Orrego-Salas, Botto, Becerra— ya sea por un mayor oficio o por haber recibido influencias más vivificantes y cercanas a nuestras raíces latinas e hispánicas —Ravel, Falla, Bartók, Prokofiev— afloraban, sin duda, un frescor y un lirismo de buena ley.

Es en estas circunstancias, entonces, que en 1952, con ocasión del III Festival de Música Chilena —el primero a los que me fue dado asistir— el público musical santiaguino, seguramente más culto y más al día que el actual, pudo conocer una obra sinfónica realmente significativa y deslumbrante: la *Primera Sinfonía* (sobre temas de la ópera *Deidre*) de Fré Focke: obra que desencadenó las más vehementes y enconradas reacciones del público y que, en nuestro medio musical, provocó lo que el compositor Fernando García definió muy acertadamente, en cierta ocasión, como “el efecto Focke”. Es decir, la comprobación fehaciente de que existía una música verdaderamente contemporánea, realizada con absoluta maestría del oficio y cargada de tensión expresiva y arrolladora vitalidad: todo lo cual se vio corroborado dos años después, con el estreno de la *Segunda Sinfonía* en el IV Festival de Música Chilena (1954).

Junto con las obras del maestro empezaron a conocerse las de los discípulos, igualmente rigurosas, renovadoras y vitales: Miguel Aguilar, Leni Alexander, Juan Allende-Blin (desde 1957 radicado en Alemania), Celso Garrido-Lecca (desde 1973 radicado nuevamente en Perú), Tomás Lefever y León Schidlowsky (desde 1969 radicado en Israel), por citar a los más representativos; a los cuales hay que agregar al ilustre pionero Eduardo Maturana, uno de los fundadores y animadores de la agrupación TONUS, al siempre alerta Gustavo Becerra —quien, a fines de 1952, pudo ofrecer por primera vez un curso abierto sobre serialismo dodecafónico en el recinto del viejo Conservatorio— y, muy especialmente, a su genial discípulo Roberto Falabella, prematuramente desaparecido; sin olvidar, por cierto, a José Vicente Asuar, pionero de la música electroacústica en el país. Así, en los sucesivos Festivales de Música Chilena y en otros memorables conciertos —como uno realizado en el Aula Magna de la Universidad Católica, a fines de 1957— se fue imponiendo, con sostenido fuego, una verdadera vanguardia musical, fecunda y liberadora; la cual alimentó, a su vez, una nueva explosión creadora en los años 60, representada principalmente por los discípulos del maestro Becerra, en el ámbito del así llamado Taller 44. Vanguardia que, en la mayoría de los casos, encontró sus fuentes de renovación no sólo en la vanguardia europea de aquel entonces, sino también —y es éste un interesante fenómeno en el cual sería necesario profundizar— en una lúcida valoración de lo vernáculo —no olvidemos que en estos años hace su aparición la sin par Violeta Parra—; como asimismo, en una

desprejuiciada y muy saludable valoración de la música popular urbana –la *mesomúsica*, como la designaba todavía el maestro Becerra en su cátedra de composición siguiendo al musicólogo argentino Carlos Vega; todo lo cual significó, además, una justa revalorización de algunos de los más personales y perdurables compositores nacionales: Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt y Acario Cotapos. Y, por último, algo asimismo fundamental: una adecuada y digna valoración del intérprete musical –del cual los compositores siempre tenemos mucho que aprender– en un trabajo mancomunado y fecundo, en actitud de mutuo respeto y colaboración: que es como debe ser y como siempre ha sido, en el caso de los más grandes maestros.

Todo este magnífico proceso se vio –previsible pero no por eso menos violentamente– interrumpido el año 1973, por razones sobradamente conocidas ... Lo cual generó –ya sea por exilios involuntarios o por autoexilios voluntarios– un nuevo cúmulo de malentendidos y falaces valoraciones; agravadas, a su vez, por la entronización del dios mercado –inevitablemente– también en el mundo de la cultura y de la música.

Y es por eso, entonces, que nos parece de primera importancia el que –por razones de identidad y de verdad musical –más allá del rescate en un recuerdo, todavía teórico, para el cual la *Revista Musical Chilena* nos ha abierto generosamente sus páginas, es fundamental recuperar los autores y las obras del periodo en cuestión, tanto en nuestra vida de conciertos como en proyectos futuros de grabación; incluyendo, por cierto, las del mestro Fré Focke. Sólo así podremos redescubrir y valorar realmente, algunas de las obras capitales y más decisivas del patrimonio musical chileno.

Cirilo Vila

Mi relación con la música chilena de los años 50

El día 5 de junio de 1996 a las 12:00 hrs., se realizó una mesa redonda en la sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde participó un grupo importante de compositores, alumnos directos de Fré Focke, los que fueron Miguel Aguilar, Leni Alexander, Tomás Lefever y Manfred Max Neef. Junto a ellos estuvieron Fernando García y Cirilo Vila. Personalmente, como presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) y organizador de la mesa, me correspondió ser el moderador.

El encuentro estuvo enmarcado dentro de un proyecto mayor, que incluyó un concierto de música de Anton Webern, Fré Focke y compositores chilenos, realizado el 21 de diciembre de 1995 en la Sala América de la Biblioteca Nacional, y un concierto de cierre y culminación, realizado a sala llena en el Instituto Goethe el mismo día 5 de junio de 1996, a las 19:30 hrs., en el que se interpretó música de Anton Webern, Fré Focke, Miguel Aguilar, Leni Alexander, Juan Allende-Blin, Roberto Falabella, Celso Garrido Lecca, Tomás Lefever, Eduardo Maturana, Manfred Max Neef y León Schidlowsky. El proyecto fue posible gracias al apoyo de las embajadas de Austria y Holanda, y en la organización, junto a mí colaboraron Cirilo Vila y el compositor holandés, residente en Chile, Willem Dragstra.

Si bien desde algunos años atrás personalmente ya había tenido un primer acercamiento a la música de la década del 50 –gracias a mi amistad con varios de los compositores citados en los párrafos anteriores–, fue en este proyecto concreto donde experimenté mi mayor acercamiento hacia ellos, su música y su historia. Supe más de la importancia que tuvo Fré Focke, de su genialidad como músico, maestro y compositor; de su rica relación con sus alumnos; de la marginalidad que tuvieron que soportar debido al rechazo del círculo de “compositores oficiales” de la época, etc.

Por razones que fundamento más adelante, el 5 de junio de 1996 significó para mí un día histórico. Moderar la mesa redonda, con la presencia –en carne y hueso– de connotados compositores de una parte importante de nuestra historia musical, me llenó de emoción, nerviosismo, respeto, asombro y admiración. Fueron tantas las impresiones y sensaciones que viví simultáneamente que, tal vez por ofuscamiento, pocas veces he estado tan serio como en aquella ocasión. Sentí llenar un profundo vacío de mi vida musical: carencias y ausencias postergadas por demasiado tiempo. Sentí ser parte de una expectación y ansiedad colectiva, compartida por los asistentes. Sentí que se ataban muchos cabos sueltos, acercándome a una verdad más completa, aunque fuera fugazmente. Tuve

sentimientos encontrados —de vergüenza, culpabilidad e impotencia—, al asistir a un acto de reconocimiento público de emergencia, demasiado atrasado, sin alternativas reales para difundir una música que merece, con creces, ser difundida. Sentí estar compartiendo un momento trascendente, en que por unos minutos el silencio histórico era superado por el testimonio vivo de sus protagonistas.

Ahora bien, dar un testimonio respecto a mi relación con la música chilena de los años 50 me llama inmediatamente a dar un testimonio respecto a mi experiencia con la historia, la memoria y tradición musical chilena en general, por cuanto los vacíos, los eslabones perdidos (o escondidos) de la cadena, abundan no sólo por esos años, sino que en muchas otras décadas de nuestro pasado musical.

Tales vacíos los sufrí ya al comenzar mis estudios musicales en el colegio, después en algunas escuelas especializadas y, finalmente, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde nunca pude sentir la presencia de una tradición musical chilena, donde nunca pude encontrar el espacio, los hilos conductores, los eslabones que me pudieran vincular con mi pasado. Sólo hubo hechos aislados, comentarios de pasillos y conciertos ocasionales que, como puntas de iceberg, daban ciertas pistas sobre la existencia de un mundo musical mayor que, por diversas razones, permanecía oculto, misteriosamente, casi como un tema tabú. En realidad esta situación, al menos en el ámbito de la música de tradición escrita o docta, no era más que un reflejo de lo que en general ocurría a nivel de la educación y difusión musical de todo (o casi todo) el país.

Paralelamente, acaso como un contrapunto de vida, en mi ambiente familiar materno (tribu bastante fuerte y numerosa, enraizada en la cultura campesina y costina), estuve siempre rodeado de música folclórica y popular chilena (y a veces también argentina y mexicana), a un nivel tan cercano y directo como las creaciones y el canto de mi propia madre y mis tíos. Después, en mi adolescencia, escuché bastante música popular chilena a través de la radio, que, sobre todo en la década del 60, tuvo una destacada presencia en el medio. Asimismo en esa época, los Beatles y otros conjuntos o cantantes internacionales empezaron a ser referentes importantes no sólo para Chile.

De esta manera, al entrar al mundo académico de la música me vi enfrentado a un mundo polarizado y contradictorio, donde por una parte tenía un pasado y una tradición musical chilena muy cercana (gracias a mi familia y a la radio de la época), y por otra tenía un pasado y una tradición musical casi puramente europea, a veces cercana y a veces muy lejana, que heredé gracias a mi formación académica. No obstante, cuando tomé conciencia de la falta de paternidad y maternidad musical en el ámbito de la música chilena docta, me di cuenta de que era, en cierta medida, un huérfano, un “músico sin pasado”, como diría Roberto Escobar. Me sentí afectado por un profundo vacío histórico, por una falta de referentes chilenos (y latinoamericanos) que gatillaron en mí un conflicto que no me ha dejado tranquilo hasta hoy día, acaso como carencias que me motivan a trabajar, a buscar y a descubrir un mundo oculto (pero muy cercano) que está latente y pujante, tratando de salir a la superficie de la vida cotidiana.

Nací el año 1955, vale decir en medio de la susodicha década del 50 y en medio del siglo XX, después de dos guerras mundiales que marcaron el devenir de la cultura occidental contemporánea. Por ello, siento que pertenezco a una generación “pivote”, que o bien sirve de puente generacional entre las dos mitades de este siglo, o bien sirve de quiebre generacional, dejando el correspondiente vacío histórico, sin responder por el destino de las futuras generaciones.

Es más, las generaciones nacidas el 50 nos enfrentamos a otro quiebre que también es clave dentro de nuestra historia. Me refiero al golpe militar de 1973 y a la posterior dictadura que se prolongó hasta 1989. En el golpe, muchos estábamos iniciándonos en la universidad y otros estaban concluyéndola; vale decir, nos encontrábamos en un momento decisivo, lleno de expectativas, consolidando nuestra personalidad y definiendo nuestras opciones futuras. No obstante, el golpe cambió completamente el curso de los acontecimientos. En el caso particular de la música, desapareció la ley que permitió la existencia del Instituto de Extensión Musical y de los Festivales de Música Chilena y, con ello, una importante actividad musical (hilos que estaban tejiendo nuestra historia) cayó en el silencio más absoluto. Así, por estas razones y sinrazones, nuevamente se generó un profundo vacío que nuestra generación vivió y sufrió en carne propia. Y así también hubo varios compositores exiliados que abandonaron el país. Otros enmudecieron y otros se sometieron (o adaptaron) a las nuevas leyes que imperaron en el régimen militar. Incluso hubo una generación completa de compositores (anterior a la nuestra) que simplemente no existió. Con ello, las vertientes

de nuestra historia se siguieron interrumpiendo, la cadena perdió más eslabones y, en general, la cultura chilena cambió profundamente, haciéndose muy difícil empalmar al Chile de antes de los 70 con el Chile actual.

Pero el problema creo que es más complejo aún. Acaso responde a una matriz estructural adquirida en la colonia, y reforzada en los siglos siguientes, que está fuertemente arraigada en nuestra mentalidad. Chile vivió por siglos ligado a España, a través del Virreinato del Perú, y desligado de lo que ocurría en su territorio (salvo las guerras). De esta manera, Chile nació como un país que ocultó lo que había adentro (acá) y vivió de lo que había afuera (allá), sin desarrollar con ello –al menos explícitamente– el sentido de lo propio y el sentido de pertenencia. Y esta forma de vida, sin duda, explica en gran medida el predominio de una “cultura implícita”, tan peculiar nuestra, a veces oculta y a veces confusa y ambigua (donde las cosas no se dicen por su nombre), que naturalmente no responde ni corresponde a la cultura oficial y académica. En este ámbito, Chile se acostumbró a vivir de la cultura europea, al extremo de llegar a ser “más papistas que el papa” en muchos aspectos. De allí que en las academias uno se sienta como un huérfano, desarraigado y en contradicción con la cultura que le toca vivir en la vida real de cada día. Y en el caso de la música la situación es extrema, por cuanto, a pesar de estar a punto de concluir el siglo XX, nuestra educación musical y las temporadas de concierto se basan principalmente en la música europea del siglo pasado; vale decir, nuestros centros musicales significan importantes reservas de la música decimonónica europea.

Lo anterior se refuerza doblemente por nuestro largo aislamiento geográfico, que concurdo en que imprimió en nosotros un fuerte carácter isleño e introvertido, tal como lo han sostenido muchos investigadores. Y ello se tradujo en un marcado “complejo de carencia”, que explica nuestra tendencia a sobreestimar y copiar ciegamente todo lo de afuera. Así, en el campo de las artes, hoy seguimos dependiendo fuertemente de Europa; y en otros ámbitos, la dependencia es cada día más fuerte de los Estados Unidos.

Centrándome ahora específicamente en la música docta, resulta que ella se enseña en las academias y, por lo tanto, es víctima directa del síndrome europeo. El complejo de carencia nos pesa mucho y la tendencia es buscar permanentemente los referentes musicales en el viejo continente. Es más, buscamos la aprobación y reconocimiento europeo como único camino posible para validar y legitimar “nuestra música”. De allí entonces que todo lo que se origine acá tienda a permanecer oculto y aparentemente olvidado, restándole importancia. Los compositores jóvenes (y no tan jóvenes) van a buscar su “pasaporte artístico” a Europa, y vuelven con las últimas novedades para ubicarse cómodamente en la “vanguardia chilensis”. De esta manera, cualquier escuela creativa que se empieza a generar en Chile tiende a desaparecer, interrumpida por quienes prefieren legitimarse en Europa. De allí que la historia musical chilena sea en realidad la “historia de los procesos interrumpidos”; de allí que nos cueste tanto tener nuestros propios referentes. Y es importante aclarar que no es por mala memoria; sino por nuestro “complejo de carencia” (e inferioridad), el cual nos mueve constantemente a “ocultar” lo nuestro y a añorar y a copiar lo de afuera.

Este comportamiento es el que origina nuestra “cultura implícita”, que lleva a operar a nuestra memoria a un nivel inconsciente. Y por ello no estamos acostumbrados a enfrentarnos cara a cara con nosotros mismos. Y por ello creo que la experiencia del 5 de junio fue tan intensa (y para algunos desconcertante). Fue la punta de un iceberg que surgió por un momento; la memoria implícita que súbitamente se hizo explícita, el inconsciente que se hizo consciente, lo propio que afloró en medio de la “copia (in)feliz de otros edenes”.

Encontrarme directamente con protagonistas de nuestra historia musical, de nuestra herencia y tradición, fue establecer un puente generacional, ligar un cordón umbilical, recuperar eslabones perdidos y vitales que me comprometen y entusiasman enormemente.

Estoy cierto que sin pasado no hay presente ni futuro que valga: Sin tradición, la vanguardia –si es que existe– se transforma en un peligroso y engañoso esnobismo.

Gabriel Matthey Correa

TRIBUNA

Música y neoliberalismo económico: una prospectiva

Introducción

A partir de la presente edición la Revista Musical Chilena agrega esta Tribuna a sus páginas como sección permanente. Su sentido es el constituir un espacio abierto a la reflexión y el debate, libre e informado, sobre temas o fenómenos relevantes del hacer musical de nuestro tiempo. Se intenta así dar continuidad a una política editorial que, en otros momentos de su historia, tuvo fecunda proyección en el medio.

Las opiniones vertidas en cada Tribuna expresarán el pensamiento de sus autores y no necesariamente el del comité editorial de la revista. Según las prácticas del ejercicio democrático, existirá el derecho a réplica.

Inaugura esta Tribuna un comentario a tres bandas del impacto en la dimensión cultural, artística y musical del modelo económico neoliberal vigente en Chile y la mayor parte de los países latinoamericanos, fenómeno que ha generado preguntas que resuenan con fuerza en estos últimos años.

La impronta de tal sistema socioeconómico en el espíritu de esta época finisecular; sus fracturas o fisuras culturales y artísticas; los cambios que provoca la acción privatizadora de lo público—considerando un continuo histórico más amplio—y las tradiciones que amenaza; el funcionamiento de la trama institucional estatal, el desplazamiento y eventual reciclamiento de sus funciones públicas, son tópicos por donde despliegan su opinión y pronóstico los compositores Celso Garrido-Lecca, Rolando Cori y Alejandro Guarello.

Son textos abiertos, testimoniales, que interrogan este tiempo desde el oficio de la invención musical y desde la posibilidad (o imposibilidad) de ser comunicada a sus contemporáneos.

Rodrigo Torres

El arte en la economía neoliberal

En un encuentro de compositores en la ciudad de Morelia, México, en julio de 1992, los músicos allí presentes redactamos un Manifiesto para que fuese entregado a los medios de comunicación de sus respectivos países, empleando los canales personales de cada uno, con el fin de expresar la enorme preocupación respecto a que “los gobiernos se desentienden o se han desentendido de obligaciones y responsabilidades frente a sus propios pueblos al suprimir o restar importancia a servicios culturales afectados por supuestas prioridades económicas” y hacer ver “que estos servicios son indispensables para el desarrollo de las expresiones musicales de nuestros países, frente a los productos comerciales locales y foráneos”. Han pasado cuatro años y por cierto no ha cambiado la situación y aun podría decirse que ha empeorado. Al margen que estas acciones la mayoría de las veces son líricas para los oídos sordos de los gobiernos, teníamos entonces el imperativo ético de alzar la voz por nuestra profesión. Ese imperativo es hoy día mayor, debido a la nueva posición adoptada por la mayoría de nuestros países al asumir la economía de libre mercado con sus implicaciones a nivel mundial. Urge en el presente comprender las variaciones que afectan al arte y especialmente a la música, en los parámetros de la economía neoliberal y replantear la función del estado frente a la creación, la difusión y la promoción de la música.

“El estado no canta ni baila” dijo un Ministro de Educación del Perú, para establecer que el estado no tendría por qué intervenir en el sostenimiento de los elencos artísticos que dependían hasta ese entonces de él. Era el anuncio oficial de los nuevos tiempos que se avecinaban, aunque esa frase bochormosa no significó un cambio radical hasta hoy. Pero ahora es cada vez más claro que el estado

tiende a que las opciones futuras del arte y de la música estén sujetas exclusivamente a la ley de oferta y demanda. Es decir, se pretende dejar a la sociedad la responsabilidad de asumir, de acuerdo a sus necesidades y sobre todo a sus gustos, el uso de los valores estéticos que más le acomoden. En esta situación, el nuevo empresario emergente es, en realidad, el que consumirá –y digo consumirá– el arte.

Si bien esta realidad es parte de la historia del arte, la música por su propia especificidad necesita de una infraestructura que sólo el estado sería capaz de otorgar. ¿Qué entidad podría sostener permanentemente una orquesta sinfónica o un conservatorio en nuestros países? Saturno no puede devorar a sus hijos. El estado tiene la obligación de regular las distorsiones del mercado que puedan producirse y que perjudiquen a la sociedad, como es el caso de los monopolios y oligopolios, como competencia imperfecta. Existe, pues, el “bien común” como principio considerado dentro de la estructura de la economía actual. Y sobre esta premisa, la cultura es un bien común de la sociedad y como tal debe ser considerada. El estado tiene el deber de ponerla al servicio de la comunidad, pues no sólo debe ser su preocupación el bien material, sino también los bienes espirituales, porque la cultura determina la “identidad de los pueblos y forja su personalidad histórica. Dentro de ella, el arte en todas sus formas y expresiones es la concreción de ese espíritu en su sentido social-histórico”, como fundamenta el citado manifiesto de Morelia. Sin embargo, los gobiernos de turno, con mentalidad puramente economicista, desdennan aquello que no es prioritario en su escala de valores factuales y son renuentes a comprender el rol e importancia del arte en la sociedad, aunque sólo sea como balance al mercantilismo distorsionador. Al decir del compositor chileno Gabriel Matthey ese mercantilismo convierte a la sociedad en “menos humana por su masificación, donde la diversidad se transforma en uniformidad, donde las necesidades y demandas son manejadas por el propio mercado y los seres humanos pierden todo espacio real de participación, transformándose en esclavos”.

Se trata de un carácter general de nuestra época frente al cual el Manifiesto de Morelia, y todos aquellos que podrían venir en el futuro, no tendrán efecto. Puedo aparecer dentro de un pesimismo generalizado, pero más bien diría que estoy dentro del escepticismo crítico de artistas de hoy. Hablo de escepticismo, no de derrotismo, pues proseguir en la tarea creativa implica una demostración de fe en la capacidad de subsistencia del arte auténtico que, como otras veces en la historia, volverá a recuperar los lugares de los que viene siendo desplazado.

En el panorama de los medios de comunicación, la televisión es una ausente de la cultura y diría que es la fuente de su devaluación. No hay medio más enajenado y distorsionador de los valores. En muchos de nuestros países el estado tiene un canal oficial, como es el caso de Perú, lo que no impide, que esté al servicio de lo comercial y solamente ofrezca un programa de misceláneas culturales, de apenas una hora cada semana. La falta de una política cultural desperdicia las posibilidades inmensas que podría tener la incorporación en programas de difusión, de la orquesta y los elencos de danza y teatro que, en el caso peruano, pertenecen a entidades oficiales. Y la razón es que hoy en día se le exige a las instituciones de la cultura que busquen sus propios recursos. La orquesta, el ballet y el teatro deben ser empresarios y publicistas, en desmedro de lo artístico, para poder realizar sus presentaciones, lo cual lleva obviamente a estar a merced del gusto y exigencia del grueso público o del patrocinador, cuyos programas deben obtener, en primer lugar, dinero. Es ésta la causa de la decadencia actual de las programaciones de conciertos, de los espectáculos de ballet y, en fin, de todos los elencos oficiales.

El mundo actual está inundado de música. En el lugar que nos encontremos estará sonando alguna grabación que la mayoría de las veces no escuchamos. Esto trae consigo una saturación sonora que afecta la apreciación interna y consciente de las grandes obras y más de aquellas que se nos presentan por primera vez. Esta situación se agrava a causa del papel que desempeñan los intereses económicos en la difusión de la música en general. La industria discográfica de carácter transnacional, al inventar falsos valores musicales con exclusivos criterios de mercancía, crea la necesidad de su consumo por el gran público. También en el terreno de la música docta, se busca la primacía de lo fácilmente vendible, ofreciendo determinado período musical o al cantante de multitudes con el repertorio manido de costumbre, o al director de orquesta famoso, conformando un gusto dudoso en el aficionado. Los productos elaborados de la música comercial llegan principalmente a la juventud, que no tiene ningún criterio valorativo porque en la educación escolar, con las adopciones tecnocráticas y pragmáticas actuales, por lo menos en el Perú, se ha suprimido la enseñanza de la música y del canto coral, perdiéndose una herramienta fundamental en la formación humanística del educando.

La producción de discos de música académica latinoamericana, tanto de los compositores del pasado como los actualmente vivos, es sumamente escasa. Los gobiernos, muchos de ellos sin una política cultural clara y coherente, no ven que la música de sus compositores representa un patrimonio cultural que debe ser difundido y conservado en centros especializados. Actualmente, con los medios técnicos con que se cuenta, con un mínimo esfuerzo y costo podría estarse editando permanentemente en discos la música nacional del país.

Podemos decir a manera de conclusión: (a) que dentro de los lineamientos de una política neoliberal, los estados en la mayoría de los casos desatienden o soslayan sus obligaciones de prestar los servicios culturales indispensables, declinándolos a la empresa privada; (b) que la acción en una economía de libre mercado no necesariamente los exime de reglamentar las "distorsiones" de este mercado, de acuerdo a su propia filosofía, donde se encuentra el arte; (c) que subsiste el prejuicio de que toda "política cultural" implica un intervencionismo del estado de carácter político, a la manera de situaciones pasadas ya trascendidas, y que a modo de justificación se dice que el estado es un mal administrador; (d) que no existe por lo tanto una "política cultural" clara y coherente de parte del estado, el que pierde así recursos humanos y de infraestructura; (e) que éste no utiliza los medios de comunicación para realizar una labor de difusión y promoción del arte —especialmente en la televisión—, que se encuentra sumida en una distorsionada cosificación del ser humano y cuyo interés supremo es el mercantilismo; (f) que la música está liberada a su propia suerte en la demanda del mercado, que por desgracia en nuestros países, por la situación de inestabilidad económico-social endémica, sólo llega a ciertos sectores de la población.

Finalmente, vuelvo a repetir que seguiremos bregando para recuperar el verdadero sentido del arte musical, porque al final de cuentas la creación estética es inteligencia en sumo grado. Y con ello llegará "el siglo de las luces" para aprender de nuevo a ser humanos.

Celso Garrido-Lecca

Cultura musical y neoliberalismo

El neoliberalismo en los países latinoamericanos tiende a tratar como mercancía todos los ámbitos de la cultura humana. El estado restringe su rol de asignar recursos y asume el de un garante de las leyes del mercado. En este modelo, las instituciones dedicadas a la cultura musical invierten energías en gestionar recursos y comercializar servicios para financiarse. Surge la pregunta si esto es bueno para la vida musical; si esto contribuye a que la música forme parte de nuestra identidad espiritual y soberanía cultural.

Como lo postula el listado siguiente, el paso de una política cultural estatal a una neoliberal significa el paso del protagonismo cultural de la elite al protagonismo de la multitud. En mi opinión, el bien de la música está en la complementación de estos polos del cuerpo social.

Política cultural estatal

Propuestas provienen de una elite ilustrada sobre la base de una ideología¹.

Existe un examen ético y estético de contenidos de las propuestas.

Protege la actividad cultural local y la identidad cultural.

Política cultural neoliberal

Propuestas provienen del ámbito multitudinario apoyado por la industria de los medios de comunicación.

Existe un examen de impacto público de las propuestas. Contenidos determinados por "estudios de mercado".

Promueve la proyección de la cultura local en ámbitos externos y la globalización de la cultura.

¹La polaridad "elite-multitud" se usa para distinguir a los protagonistas del quehacer artístico cultural en su diverso nivel de formación disciplinaria.

El estado financia un tipo de cultura. Todos tienen acceso a ella.

Posibilita el paradigma del artista que se adelanta a su tiempo.

El universo de propuestas tiende a la homogeneidad.

El estado garantiza el libre mercado de la cultura. El acceso a ella está condicionado a leyes de oferta y demanda.

Favorece una fuerte interacción y dependencia entre artista y público.

El universo de propuestas tiende a la heterogeneidad.

Resulta poco eficaz el esfuerzo de acercamiento elite-multitud, que opera hoy por medio de iniciativas como la gestión cultural, fundaciones privadas que financian proyectos culturales y leyes de reducción de impuestos a la inversión en cultura. Por la vía de las leyes mencionadas, menos del 20% de los proyectos culturales que aprueba el Ministerio de Educación para tal efecto, alcanzan financiamiento. Asimismo, instituciones culturales como el Teatro Municipal de Santiago, y cuerpos estables de música y ballet de la capital que se financian con crecientes recursos privados y decrecientes fondos públicos, son en extremo cautelosos ante las propuestas actuales de la elite en relación a tres décadas atrás.

El aparente desinterés del sector privado en la propuesta cultural de la elite se analiza considerando dos factores: la marginación y deterioro de la educación artística escolar que incapacita la recepción de las propuestas y, como resultado de lo anterior, el lucro escaso que genera su comercialización.

Creo que estas causas externas son el reflejo de una más profunda: el aislamiento de la propuesta musical de la elite radica en que desarticula ética y estética. Esto comienza con la Ilustración en América Latina durante el siglo XVIII. El arte de transmisión escrita pierde espacio público, pues pierde su proyecto ético. Se circunscribe al salón de la elite, mientras el pueblo se repliega cultivando tradiciones orales que perduran en algunos ambientes rurales. Después del surgimiento de los estados nacionales durante el siglo XIX en América, el incipiente arte de elite logra establecer un estatus gracias al apoyo estatal; pero sobre todo gracias a que una ética anima el quehacer artístico. Así, en el decreto aprobado por el Gobierno, los objetivos del nuevo Conservatorio (1850) establecían que: "En las exhibiciones y conciertos de música, el canto sea la expresión de algún sentimiento o doctrina, sentimiento interesante al gobierno de la vida moral del individuo y al progreso de la sociedad [...]"².

Ya en el siglo XX el arte musical de vanguardia encuentra, hasta la década del '60, en la Universidad de Chile el lugar privilegiado para su desarrollo. Además del mecenazgo estatal, lo anterior se fundamenta en la mística de artistas inmigrantes que huyen de los regímenes totalitarios europeos de la primera mitad del siglo (Alemania, España), y entregan en su quehacer en Chile, una nueva imagen de hombre y sociedad que despierta la atención en la elite intelectual.

Las décadas siguientes marcan la crisis y desmoronamiento de las ideologías, lo artístico se atomiza en el pluralismo postmodernista sin proyecto ético. Así, la actividad musical de la elite se vuelve glorias pasadas con cierto mercado asegurado. Entretanto, el acceso más dinámico a la riqueza hace emerger a sectores de la sociedad como posibles usuarios del arte. Como la elite paulatinamente se hace incapaz de articular una propuesta de solvencia artística y moral, la industria de las comunicaciones llena este vacío del mercado con arte de consumo masivo, sólo para entretener, desechable y sin referentes propios.

El bien de la cultura musical pasa por el diálogo elite-multitud. La multitud entiende lo artístico indisolublemente vinculado a la vida. Necesita música para la fiesta, para el ceremonial del trabajo cotidiano y la recreación. La música radial y la imagen televisiva "ambientan" el escenario de su vida cotidiana. La multitud valora una música de acuerdo a la intensidad con la cual comunica una propuesta ética, es decir, un cierto modelo de relación del hombre consigo mismo, con los demás y con su entorno. (Por ejemplo: exaltación de diversos afectos). La elite, en cambio, enseña, difunde y acude a la música como un quehacer centrado en el "objeto estético" independiente de su contexto vital. La preocupación musical de la elite es la coherencia de la propuesta en sí misma de acuerdo a códigos estéticos que ella misma elabora y que no están directamente relacionados con modelos de comportamiento.

²Samuel Claro Valdés. *Oyendo a Chile*, Santiago: Ed. Andrés Bello, 1979, pp. 77-79.

En la matriz barroca en la que se gesta Latinoamérica desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII se encuentra en vías de desarrollo un proyecto cultural donde ética y estética se complementan. Aun considerando contradictorios procesos de dominación sin concluir, persisten numerosos y elocuentes testimonios de una interpenetración de elite y multitud. Esto se manifiesta especialmente en torno a la celebración del misterio religioso, donde las expresiones populares son asumidas por la elite. En tiempos de la primera evangelización, el arte anima las verdades de fe por medio de la poesía, música e imagen. Se plasma un arte que siendo verdaderamente arte es también servicio.

El acercamiento de la empresa privada a la propuesta cultural de elite es un aspecto técnico ineludible. Sin embargo, me parece importante fomentar el diálogo elite – multitud dando espacio a propuestas cuyos contenidos signifiquen un mejoramiento de la calidad de lo festivo–ceremonial en la vida de la sociedad latinoamericana. Cuán pobre es hoy, especialmente en el ámbito urbano, lo artístico–valórico en la celebración de nuestros pueblos. Basta contemplar el profundo significado formativo y estético que encierran los romances y décimas que se recitan en la celebración barroca americana para comprender que la fiesta popular constituye, en esa época, la ocasión para divulgar la historia sagrada y profana de un pueblo, la conmemoración de los acontecimientos que constituyen la base moral de nuestra convivencia.

La fiesta debe volver a incorporar armónicamente tanto la propuesta de la multitud como aquella de la elite. La expresión multitudinaria sola, con el apoyo de la empresa, desemboca tarde o temprano en la banalidad y el funcionalismo sin mayor repercusión que el estrecho ámbito que circunscribe la celebración. Necesitamos llevar las legítimas conquistas del arte ilustrado al ámbito de lo festivo ceremonial, donde verdaderamente se expresa el alma latinoamericana.

Rolando Cori

El compositor y el neoliberalismo económico

Si enfrentamos al creador musical a la disyuntiva de ser consecuente consigo mismo o transar ante las exigencias del medio, estamos colocándolo ante la elección entre el libre albedrío, propio de un artista, o el sometimiento comercial y mercantil, propio de un ciudadano común de nuestros días.

Si consideramos al creador musical como un artista, mal le podemos exigir que se someta a un sistema que liquida toda posibilidad de desarrollo de su propia función social, el ser artista y proponer nuevas visiones y experiencias al resto de sus contemporáneos.

El neoliberalismo activo en el campo de las artes, transforma las obras en mercancía para someterlas al mercado en iguales condiciones que un bien material de consumo, sea éste suntuario o de primera necesidad. Para efectuar esta operación, la mercancía (en este caso la obra de arte) debe ser demandada por un eventual consumidor. Es más, no basta un consumidor sino miles que requieran y elijan aquella obra de arte.

¿Cómo puede, una obra, lograr tal número de adherentes y consumidores? Hay dos posibilidades básicas:

1. Montar una campaña publicitaria de difusión de aquella obra, de modo tal, que el consumidor reconozca en ella ciertos valores y utilidades para éste.
2. Que la obra no corresponda al artista, sino a la masa consumidora misma, ingresando a formar parte del continuo amorfo e indiferenciado que la rodea (música comercial propiamente tal).

Ante lo expuesto, es un error considerar a la música, en cuanto arte, como un negocio. El mercado no es capaz de regular la vida artística de un país. La prueba está en que en aquellos países donde el neoliberalismo y el libre mercado operan hace ya varios años, el estado regula y compensa sus falencias naturales, estableciendo espacios aptos para el desarrollo de las artes y distanciándose justamente de las limitaciones y exigencias del mercado. En otros casos, no es el estado quien asume esta tarea, sino fundaciones privadas que, a la manera de los antiguos mecenazgos, estimulan y promueven el libre ejercicio de la creatividad del artista.

En Chile, un país novato en el ejercicio del libre mercado y fácil presa de los vicios del

neoliberalismo, la situación del compositor no puede ser más deprimente. Los espacios de difusión o laborales a los que tiene acceso un compositor actual son mínimos y en algunos casos inexistentes.

El estado, aduciendo otras prioridades de tipo social, ha descuidado absolutamente el desarrollo de la cultura nacional cometiendo dos errores básicos:

1. Creer que el mercado debe regular toda actividad, sea comercial, educacional o cultural.
2. Creer que el arte y la música, en especial, es y sólo es aquella que la masa consumidora busca y acepta sin cuestionamientos, sin saber siquiera por qué.

La existencia de pequeños fondos concursables estatales y a veces privados no logra establecer una posibilidad de equilibrio para el normal desarrollo de la composición musical. Es más, en el caso del FONDART del Ministerio de Educación³, los fondos destinados a proyectos de creación propiamente tal no alcanzan al 10%, destinándose el resto a proyectos educacionales, de infraestructura y de difusión (preferentemente tradicional). En este caso se ha llegado a confundir la música clásica tradicional con la cultura musical de nuestro país.

La verdadera cultura es el hacer, el conocer, el investigar, el criticar, el cuestionar, etc. Consumir pasivamente, contentarse con los *statu quo*, dejar que otros actúen y decidan por nosotros, no hace más que aniquilar la identidad y la cultura de un país.

En cuanto a la música sometida a los criterios del libre mercado, en los últimos años he podido constatar que para la sociedad chilena la música —en cuanto arte— no existe como tal. Es tal la continuidad de la presencia sonora en el espacio ciudadano, que el individuo rodeado y sometido a este hábitat acústico no reconoce ni diferencia una música de otra, no requiere siquiera elegir u optar, no necesita buscar una u otra música y, lo que es más grave, ya no acepta la presencia del silencio —condición *sine qua non* para la manifestación de una obra de arte sonora.

Considerando lo expuesto, no podemos seguir engañándonos y aceptando el actual estado de las cosas. Se hace absolutamente necesario actuar y poner en discusión este problema. No podemos pretender tampoco que sea la propia comunidad la que encuentre soluciones al respecto, ya que ésta se encuentra sometida a un sistema que no permite siquiera la independencia de los grupos sociales.

La falacia y la ironía insertas en el manoseado término de “aldea global” son reflejo de una manipulación ideológica que pretende usar a la masa como consumidor y al individuo como elector, el cual, ante el descomunal cúmulo de información cruzada, termina anulado y absorbido por las decisiones macro que se toman, por no se sabe quién, en nombre de la comunidad.

El arte es un acto individual, es la expresión única y por ende novedosa de un individuo y que, una vez concretada en una obra, queda a disposición de sus semejantes. Este hecho simple y natural es el que está en peligro de desaparecer de la conducta social por efecto de una desconsiderada y brutal acción, producto de los criterios del neoliberalismo y su economía de libre mercado.

Alejandro Guallo

³Fondo para el Arte y la Cultura del Ministerio de Educación.

CRÓNICA

Creación musical chilena

VI Festival de Música Contemporánea Chilena

Como es habitual desde 1991, el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile realizó en la primavera pasada el Festival de Música Contemporánea Chilena. La organización y concepción de estas jornadas anuales –generadas como parte del programa “Música abierta. Un espacio para la música contemporánea” que dirige el compositor Alejandro Guarello– forma parte de la política de esta institución por dar continuidad a sus esfuerzos para que la nueva música tenga un lugar en la vida cultural chilena. Declaran incluso su voluntad de profundizar en este cometido intentando sobrepasar los límites de los festivales especializados y lograr, mediante la incorporación de este repertorio a las programaciones habituales de los conciertos, cambiar el actual estado de la vida musical de nuestro país.

El evento ocurrió en el Aula Magna del Centro de Extensión de la misma Universidad y, en calidad de proyecto aprobado por el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART) del Ministerio de Educación, contó con el financiamiento aportado por el mecenas institucional de los años 90 para estas actividades. En el marco del festival los organizadores adhirieron a las celebraciones del 60º Aniversario de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) y, además, festejaron y rindieron un homenaje al maestro y compositor don Carlos Botto Vallarino, recientemente galardonado con el Premio Nacional de Arte con mención Música.

Esta nueva versión introdujo algunas novedades respecto a los anteriores festivales. La primera de ellas fue que el concierto de apertura estuvo dedicado íntegramente a obras de compositores extranjeros que representan un espectro amplio de estilos y sonoridades de la música de este siglo. Con este llamado Concierto de Referencia se instaló un punto de relación entre lo que ocurre en nuestro país y el medio internacional, a la vez que marcó la culminación del trabajo del Taller de Interpretación de Música Contemporánea en el Instituto de Música que comenzó a realizarse a partir de este año. Con la colaboración de diversos músicos invitados y bajo la experta dirección del maestro y compositor bonaerense Gerardo Gandini, Profesor Visitante del Instituto, los integrantes de este Taller fueron los encargados de abrir el VI Festival.

Otra novedad fue la realización, inmediatamente después de cada uno de los conciertos, de foros abiertos al público con el fin de comentar y discutir diversos aspectos relativos a la experiencia sonora de cada jornada. Fueron planteados como invitación a los asistentes a participar activamente en cada una de estas experiencias, a fin de involucrarse en la tarea de buscar nuevos caminos y estrategias para un mejor futuro de la cultura musical en nuestro medio.

Del intercambio de puntos de vista, especialmente relevantes fueron aquellos que surgen desde la perspectiva del público auditor, cuya diversidad y autenticidad produjo interesantes contrastes con las opiniones de los músicos intérpretes y compositores.

Gracias al esfuerzo novedoso y meritorio de este festival la mayoría de las obras programadas fueron estrenos absolutos. Este criterio cardinal en la estructuración del festival constituyó también un modo de dar cuenta de la ingente actividad de creación musical existente en Chile, de llamar la atención no sólo hacia la muestra programada en esta ocasión, sino también hacia aquella dimensión aún “oculta”, la abundante y todavía silenciosa producción de numerosos compositores de diversas generaciones, la que por obvias razones de producción del festival, deberá esperar una nueva oportunidad.

En lo que corresponde al festival propiamente tal, el segundo concierto fue un espacio abierto a los jóvenes creadores –compositores o estudiantes de composición– que normalmente no tienen acceso a las programaciones oficiales de conciertos. Este año y por razones de circunstancias y oportunidad, este concierto estuvo íntegramente dedicado a la música electroacústica. Un concierto

de esta naturaleza no es habitual es nuestro medio y constituyó una experiencia que sin duda aportará nuevas perspectivas en torno a la creación musical nacional. El foro realizado después de este concierto giró en torno al tema "La experiencia de la nueva música", y tuvo como moderador a Alejandro Guarello.

En el tercer programa, llamado "Música oculta", se escucharon obras compuestas entre los años '47 y '65 las que, por diversas razones, permanecían como partituras inertes en archivos personales o institucionales. Cabe destacar entre ellas el montaje y puesta en escena de la mini ópera *Del diario morir*, de Roberto Falabella, estreno que marca un hito especial, ya que nunca se había incluido tal género musical en festival alguno realizado en Chile. Existe aquí la motivación y el deseo de que surjan nuevas propuestas en el campo de la ópera de cámara local, y que el medio se interese por este tipo de expresión musical. El tema del foro de este tercer concierto fue "Vanguardia y tradición", moderado por Cirilo Vila, en el que se abordaron estos conceptos y las connotaciones, tanto de encuentro como de contraste, que surgen al vincular la experiencia de lo nuevo, el asombro gozoso o el desconcierto frente a lo inaudito, con el recuerdo y el bagaje de la tradición.

En el último y cuarto concierto se interpretaron obras que reflejan diversas tendencias actuales de la composición chilena. La mayoría son creaciones recientes y dan cuenta de diferentes poéticas que los compositores ejercitan actualmente. El foro "Difusión y crítica musical", moderado por Gabriel Matthey, cerró el Festival, con la discusión de la actual situación de la música contemporánea en Chile, abordando los aspectos de la difusión, por una parte, y la problemática de la crítica musical por otra, aspectos de gran incidencia en la cantidad y en la calidad del contacto del público con la nueva música.

Rodrigo Torres

Compositores chilenos en el XI Festival de La Habana, 1996 (Música Contemporánea)

Cada año, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), con la colaboración del Instituto Cubano de Música, a través de su Asociación de Músicos, organiza un Festival de Música Contemporánea entre los días 1 (día internacional de la Música) y 10 de octubre. Se trata del Festival de La Habana, el cual convoca a compositores cubanos, latinoamericanos y europeos, y, como actividades principales, incluye conciertos con estrenos absolutos, audiciones comentadas, conferencias y reuniones de trabajo. El Festival fue fundado el año 1984, y desde entonces ha contado con la participación de reconocidos compositores e intérpretes, tales como Luigi Nono, Manuel Enríquez, Marlos Nobre, Leo Brouwer, Zbysław Rudziński, Krzysztof Penderecki, Sten Hanson, Ramón Barce, Tadeusz Baird, Hans Werner Henze, el pianista y compositor Gerardo Gandini, el conjunto Lontano, los directores de orquesta Joel Thome y Alez Pauk.

En la versión número XI, realizada el recién pasado año 1996, y cuya organización estuvo a cargo del compositor y director de orquesta Guido López-Gavilán, una vez más el Festival demostró la fuerza que le ha dado su continuidad y permanencia en el tiempo, convocando a diversos músicos de América Latina y Europa. Entre otros, asistieron Gabriel Brncic (Chile-España), Andrea Cohen (Argentina-Francia), Xavier Estévez (España), Julio Estrada (México), Carlos Fariñas (Cuba), Harold Gramatges (Cuba), Nina Janssen (Alemania), Mine Kawakami (Japón), Roland Krüger (Alemania), Ara Malikian (Alemania), Marisa Manchado (España), Gabriel Matthey (Chile), Danilo Orozco (Cuba), Yamir Portuondo (Cuba), Claudio Prieto (España), Irina Rodríguez (Cuba) y Roberto Valera (Cuba).

El Festival se inició el martes 1 de octubre, con una conferencia del compositor Gabriel Matthey, quien realizó una exposición sintética de la situación musical chilena, incluyendo audiciones comentadas de música chilena (*Sonata fantasía* de Acario Cotapos; *Estudio en tres* de Jaime González; *Dúo est* de Renán Cortés y *On Board* de Ricardo Escobedo, obras incluidas en el fonograma editado por la Asociación Nacional de Compositores de Chile: *Música chilena del siglo XX*, volumen I). En la tarde se realizó el concierto inaugural, en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, con las palabras del compositor Harold Gramatges, presidente de la Asociación de Músicos de la UNEAC, e interpretación de música de A. García Caturla, Leo Brouwer, F. Poulenc, J. Villa Rojo, V. Williams y T. Jannfeldt.

Todos los días se realizaron conferencias y conciertos con obras de los compositores asistentes, en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, en el Gran Teatro de La Habana y en la sede de la UNEAC. Además se interpretaron obras de John Cage, Paul Hindemith, György Ligeti, Olivier Messiaen, Francis Poulenc, Wolfgang Rihm, Erik Satie, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Joaquín Turina y Bernd Alois Zimmermann, entre otros.

El domingo 6 de octubre el compositor Gabriel Brncic ofreció una conferencia-concierto (Concierto Phonos), en que se escuchó música electroacústica de compositores vinculados a la Fundación Phonos y a la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Junto a una obra del propio Brncic, se escucharon composiciones de Alex Arteaga, Teroyoshi Kamiy, Igor Binsbergen, Carlos Lupprian, Arturo Moya, Alán Perón, y también se estrenó la obra *Irial*, del compositor chileno Cristián Morales-Ossio.

Como actividades especiales, se visitó el Instituto Superior de las Artes (ISA), donde se realizó una reunión de intercambio, con la presencia de varios músicos cubanos y extranjeros, junto al decano Sr. Roberto Chores Dotres, quien manifestó mucho interés en disponer de partituras de compositores del siglo XX, en especial latinoamericanos. Por su parte, Gabriel Matthey, en su calidad de Presidente del Consejo Chileno de la Música, tomó contacto con jóvenes estudiantes de composición y musicología, donde analizó la situación de la organización musical en Cuba, en Chile y en otros países latinoamericanos, a propósito de la enorme necesidad que existe de una mayor comunicación e intercambio.

Finalmente, como suele ocurrir en estos encuentros, en los tiempos libres hubo oportunidad para participar en interesantes conversaciones (a veces hasta altas horas de la noche), donde compartieron Gabriel Brncic, Andrea Cohen, Julio Estrada, Marisa Manchado, Gabriel Matthey y Claudio Prieto. En estas sobremesas se conversó principalmente acerca de la situación de la música contemporánea en Latinoamérica y Europa en general, y en algunos países en particular. También se habló de las políticas culturales, de otros festivales y, por supuesto, se comentó noche a noche la música escuchada durante el día, junto a las posiciones que cada cual tenía frente a ella y frente a su propio quehacer artístico.

Gabriel Matthey

Compositores chilenos en el país

De acuerdo a las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena*, entre el 1 de octubre de 1996 y el 31 de marzo del presente año, se han interpretado las obras de compositores nacionales que se mencionan a continuación.

En Santiago

Academia Chilena de Bellas Artes

El 21 de octubre de 1996, en el Hall del Instituto de Chile, la Academia de Bellas Artes ofreció un concierto homenaje al compositor Federico Heinlein (1912), en el que participaron la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi. Las obras interpretadas fueron las siguientes: *Despedida de invierno* y *Piezas para niños* (*El columpio de Robert en el paraíso*, *Sombra de un recuerdo*, *Saltemos con cuidado*, *El gato sueña con el ratón*, *In memoriam G. Gershwin*), para piano; *Quietud* (texto: Juana de Ibarbourou), *Vida mía* (texto: anónimo), *Tres canciones españolas* (*Los olivos grises*, y *La plaza tiene una torre*, textos de A. Machado, *La lluvia* texto de M. Machado), *Meciendo*, *Dame la mano* y *Nocturno*, con textos de Gabriela Mistral, y *Balada matinal* (texto: Manuel Machado), todas obras para canto y piano. El programa fue comentado por el compositor Juan Amenábar.

El 27 de noviembre, en el local del Instituto de Chile, en el Ciclo de Premios Nacionales organizado por la Academia de Bellas Artes, se realizó un concierto-homenaje al compositor Domingo Santa Cruz (1899-1987) a cargo de la contralto Carmen Luisa Letelier, la pianista Elvira Savi y los comentarios del Dr. Luis Merino. El programa presentado fue el siguiente: *Viñetas* (*Desolada*, *Clásica*),

Poemas trágicos N^{os} 2 y 5, ambas obras para piano, *Canciones del Mar* (*Las rocas*, *Balada de la animita*, *Olas*, *El viento*), con textos del compositor, *Piececitos* (texto: Gabriela Mistral) y *Cantos de soledad* (*Dolor*, *Madre mía*, *Canción de cuna*), también con textos del músico.

Biblioteca Nacional, Sala América

El 8 de octubre la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi ofrecieron un recital en la Sala América de la Biblioteca Nacional. En el programa incluyeron *Madre niña* y *Canción de cuna* (textos del compositor) de Domingo Santa Cruz; *Madrigal* (texto: Gutierre de Cetina) y *Balada* (texto: Manuel Arellano) de Alfonso Letelier; *Dame la mano* y *Meciendo* (texto: Gabriela Mistral) de Federico Heinlein, y *Cima* (texto: Gabriela Mistral) y *Du Fragst* (texto: Wilhelm Sucht) de Alfonso Leng. Al día siguiente, en la misma sala, el guitarrista Juan Mouras interpretó sus *Tres valses latinoamericanos* (*Serenata*, *Recuerdos de antaño*, *Vals altiplánico*) y sus *Poemas de la Trapananda*, además *Polka-marcha* de P. Pimentel, *La bella santiaguina* (zamacueca) de Nicolás Castillo y *Vals* de Alberto Orrego Carvallo. El 15 del mismo mes, en la Sala América, se presentaron la violinista Tamara Coll y la pianista Kenya Godoy. Esta última interpretó *Marsipia* N^o 3 de Pedro Núñez Navarrete. En el mismo lugar, el día 24 de octubre, en el concierto del cellista Roberto González, acompañado por Virna Osses se escucharon dos obras de autor chileno: *Viajando con Paul Klee* de Fernando García y *Scat* de Adolfo Flores. El 28 de octubre, el cellista Patricio Barría y el pianista Cirilo Vila actuaron en la Sala América. En su programa contemplaron *Balada* op. 84 de Juan Orrego-Salas, *Eólica* para cello solo de Juan Lemann y *Sonata* en Mi menor de Enrique Soro. El 2 de diciembre la pianista Leonora Letelier interpretó *Opiniones* de Andrés Alcalde.

Centro Cultural Montecarmelo

El 13 de noviembre, en la sala La Capilla, el dúo formado por el flautista Jaime Kächele y el guitarrista Juan Mouras ofrecieron un recital. En el programa se contempló la interpretación de *Serenata Lago Verde* de Iván Barrientos, *Tres duettinos* de Pedro Núñez Navarrete y el estreno de *Cuatro proposiciones* de Fernando García y *Suite popular latinoamericana* (*Tango*, *Vals latino*, *Milonga perpetua*) de Juan Mouras. El 20 de noviembre volvieron a presentarse, en igual sitio, los concertistas mencionados. A éstos se les sumó un pequeño grupo de seis violines, una viola, un cello, un contrabajo, un acordeón y un percusionista, y estrenaron, para finalizar este segundo recital, el *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de cámara, en tres movimientos, de Juan Mouras.

La Orquesta Nacional Juvenil, bajo la dirección de Edward Brown, actuó en el VII Festival de Música en Montecarmelo, el 21 de diciembre. Entre otras obras, dicha orquesta interpretó *Cantata por la paz* del mismo Edward Brown. Esta misma pieza se había presentado al aire libre, en el Parque Arauco, el 19 del mismo mes.

Corporación Cultural de Las Condes

En la sala El Rosario del Instituto Cultural de Las Condes se desarrolló, el 2 de octubre, un concierto de Edgar Fischer (cello) y María Iris Radrigán (piano). En el programa ofrecido se contempló la *Partita* N^o 2, para cello solo, de Gustavo Becerra. En la misma sala y siempre dentro de la Temporada 1996 de música de cámara organizada por el Instituto Cultural de Las Condes, se presentaron, el 16 del mismo mes, el violinista Jaime de la Jara, el clarinetista Luis Rossi y la pianista Adriana Balter. En dicho concierto se interpretó *Sonata* N^o 2, op. 15, para violín y piano, de Ramón Campbell.

Escuela Moderna de Música, Sala Elena Waiss

En el N^o 2 de la revista *Matiz* de la Escuela Moderna, se informa que entre el 11 y el 13 de junio de 1996 se realizó el 1er. Encuentro de Flautistas del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En el concierto de clausura del referido encuentro, realizado el día 13 en la Sala Elena Waiss, el cuarteto formado por los visitantes Lars Nilsson y Gerardo Discépolo y los chilenos Hernán Jara y Pedro Meneses estrenaron *Cuarteto* para flautas de Guillermo Rifo, escrito especialmente para dicho encuentro de flautistas.

El 29 de octubre, en la Sala Elena Waiss, los flautistas Gisela Mornhinweg y Pedro Meneses, el percusionista Álvaro Cruz y la pianista Bárbara Perelman ofrecieron un recital. En el programa presentado se incluyeron los estrenos de *Invocación* de Carlos Botto, *Tiempo de espera* de Fernando García y *Suite* de Federico Heinlein. Las tres obras son para dos flautas y piano y fueron escritas especialmente para los intérpretes mencionados.

El 10 de diciembre en la Sala Elena Waiss se clausuró la temporada de conciertos de cámara, con un recital del violista Manuel Díaz, acompañado por su esposa Betty Anne, en el piano. El programa contemplaba, entre otras, la obra *Móviles* de Juan Orrego-Salas.

Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura

El 7 de noviembre, en el mismo auditorio, como parte del X Ciclo de Pianistas Jóvenes, se presentó Javier Gutiérrez que interpretó, entre otras obras, *Temporaria* Nº 3 (*La danza del tiempo transparente*) de Santiago Vera. Dentro del ciclo mencionado, el 12 de noviembre actuó el joven pianista Samuel Quezada, que presentó *Rústica*, op. 35, de Juan Orrego-Salas. El 14 actuó Andrés Silva que programó en su recital *Tres tritonadas* de Alejandro Guarello. Christoph Scheffelt participó en el X Ciclo de Pianistas Jóvenes con un programa que incluía *El gato sueña con el ratón* de Federico Heinlein. El concierto se realizó en el Auditorio del Instituto el 19 de noviembre pasado. El 21 de noviembre, en el mismo lugar y como parte del mencionado ciclo, se presentó el joven pianista Gonzalo Paredes. En su programa se contemplaba *Tonada* Nº 10 de Pedro Humberto Allende.

El 17 de marzo, para iniciar la Temporada de Conciertos de Música de Cámara de 1997, en el Auditorio del Instituto se presentó el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano y Cirilo Vila, piano y dirección). Entre las obras presentadas figuraron las siguientes de autores nacionales: *Cueca y Rin* de Luis Advis (textos de Jaime Silva y Luis Advis), *Tiempo*, op 43, cantata de cámara de Carlos Botto (versos de Gabriela Mistral) y *Pierrot* para clarinete solo de Gonzalo Martínez.

Museo de Bellas Artes

El 22 de diciembre se inició, en el Salón Auditorium José Miguel Blanco del Museo de Bellas Artes, el ciclo de conciertos Música en el Museo. Este primer recital, dedicado a la Navidad, estuvo a cargo del guitarrista Juan Mouras, del oboísta Guillermo Milla, de un grupo de instrumentistas de cuerdas y del Coro de niños de la Corporación Cultural de Melipilla (directora: Katia Miric), quienes interpretaron las siguientes obras de compositores nacionales: *Estrellita de Belén*, villancico de Juan Mouras, letra de Carmen Navarro, y el villancico del repertorio tradicional *Señora doña María*. En el segundo recital, el 29 del mismo mes, el guitarrista Juan Mouras y el oboísta Guillermo Milla ofrecieron las siguientes obras de autores chilenos: *Preludio*, *Tonada* y *Llamada* de la *Suite Aisén*, de Iván Barrientos y *Sonatina* de Juan Mouras. El tercer concierto, efectuado el 5 de enero, estuvo dedicado a rendir un homenaje al compositor Pedro Núñez Navarrete, fallecido hace 9 años, de quien se escucharon *Mirando pasar el río*, *Rododendros* y *Azuleas*, del ciclo para guitarra *Acuarelas valdivianas*, y el primer movimiento, *Allegro*, de la *Sonata* Nº 1 para guitarra. El recital de homenaje estuvo a cargo del guitarrista Juan Mouras, quien interpretó, además, de autor chileno, *Escenas de Aisén* de Iván Barrientos. De este ciclo se hicieron oír las cuatro *Escenas* para guitarra sola: *A un bosque de ñires*, *Estudio frente a un lago*, *A un suave atardecer de estío* y *A un amigo del Baker* (vals campesino).

Sala SCD

En la Sala SCD, dentro del ciclo Lunes de Música Clásica 1996 organizado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor se presentó, el 14 de octubre, el Cuarteto Sur. En su programa interpretó el *Cuarteto* Nº 1, para cuerdas, de Gustavo Becerra. El 25 de noviembre, en el recital de la guitarrista Tatiana Muñoz Hagel se escuchó *Evocación* de Pablo Délano y *3 Mo-men-tos* de Eduardo Cáceres. En el último concierto del Ciclo de la SCD, a cargo de la Agrupación Cámara Seis (Lieselotte Hahn y Cecilia Herrera, violines, Genaro Burgos, viola, Eduardo Salgado, cello, Alejandro Bignón, contrabajo y Guillermo Rojas, piano), se presentaron entre otras obras dos piezas de autor nacional, *Alborada* de Guillermo Rojas y *Casamiento de negros* de Violeta Parra.

Teatro Municipal

El 1 de octubre pasado, en la última presentación de la temporada Concierptos de Mediodía del Teatro Municipal, actuó la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago, que dirige Santiago Meza. Entre las obras interpretadas figuró *Andante appassionato* de Enrique Soro.

En el VIII Concierto de la Temporada de la Orquesta Filarmónica, dirigida en la ocasión por Maximiano Valdés, se presentó *Estudios emocionales* de Roberto Falabella. La primera función se efectuó el 21 de noviembre, repitiéndose el programa los días 23 y 25 del mismo mes. El 27 de noviembre se presentó en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, para clausurar el X Ciclo de Pianistas Jóvenes organizado por el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, la concertista Luisa Cánepa. En su programa incluyó, de Pedro Humberto Allende, *Estudio N° 7*.

El 4 de diciembre, auspiciada por la Universidad Austral de Chile, se presentó en el Teatro Municipal el *Oratorio escénico 1850* del compositor Luis Advis y del dramaturgo Jaime Silva, con dirección teatral de Margarita Poser y dirección musical de Hugo Muñoz. En la Sala Arrau, el 18 de diciembre, ofreció un recital el barítono Pablo Oyanedel. Dentro del programa incluyó la ópera de Roberto Falabella *Del diario morir*, en cuya presentación participaron, también, el barítono Nelson Durán y el percussionista José Díaz.

El 5 de marzo se ofreció en la Sala Arrau un concierto en homenaje al Presidente de Finlandia. Participaron la soprano Johanna Rusanen, el barítono Raino Laukka, con el acompañamiento en piano de Ilkka Paanamen. Los tres artistas fineses visitaron Chile junto al primer mandatario del país europeo y programaron, entre otras cosas, *Gracias a la Vida* de Violeta Parra, en arreglo de Santiago Vera para soprano y piano.

Universidad Católica, Centro de Extensión

La Orquesta Sinfónica Juvenil ofreció un concierto en la Sala Juan Francisco Fresno del Centro de Extensión de la Universidad Católica, bajo la dirección de Carlos Correa, el 4 de octubre. En dicha ocasión, por primera vez, se escuchó en forma completa la obra *Cinco imágenes*, para orquesta, de Andrés Maupoint.

El Instituto de Música de la Universidad Católica realizó el VI Festival de Música Contemporánea Chilena en el Aula Magna del Centro de Extensión. El 6 de noviembre se efectuó el primer concierto, titulado "de referencia", que dirigió el compositor argentino Gerardo Gandini, con obras de L. Berio, R. Brendemeyer, B. Ferneyhaugh, A. Webern, E. Varèse y del propio Gandini. (En días anteriores, este compositor había dado a conocer, a través de un video, su reciente ópera *La ciudad ausente*). El segundo concierto del Festival, el 7 de noviembre, estuvo dedicado a la música chilena electroacústica de reciente factura. Se escucharon las siguientes obras: *Metalpar* de Gerónimo Potocnjak; *Lovecraft*, *Preludio de los elementos* y *Saint Michelle en carretera nocturna* de Edgardo Cantón; *Almo* de Juan Carlos Vergara; *Suite 4 caminos* (*Poema muerto*, Alicia, Canon, *Madagascar-r* [burlesca]) de Ernesto Holman; *Happy Days* de Roque Rivas; *Dame un Loop* de José Miguel Candela, y *Sax*, para grabación y saxo (Miguel Villafruela) de Mario Mora.

El 8 de noviembre se realizó el tercer concierto. En él se escucharon obras de Juan Amenábar, *Cuatro diálogos* para flauta (Wilson Padilla) y violín (Rubén Sierra); Eduardo Maturana, *Suite* para violín (Rubén Sierra) y viola (Enrique López); Juan Lemann, *Homenaje a Alfonso Leng* para piano (Miguel Ángel Jiménez); Fernando García, *Poemas árticos* (textos: V. Huidobro) para tenor (José Quilapi) y conjunto instrumental (Rubén Sierra, violín; Francisco Gouet, clarinete; Gerardo Toro, trombón; Carlos Vera, José Díaz, Gonzalo Muga y Sergio Menares, percusiones), bajo la dirección de Alejandro Guarello; León Schidlowsky, *In Memoriam* para cello (Alejandro Tagle) y percusión (Gonzalo Muga); Roberto Falabella, *Retratos* para piano (Cirilo Vila); Gustavo Becerra, *Trozo* para trombón (Kevin Roberts); Tomás Lefever, *Trio* para flauta (Alejandro Lavanderos), clarinete (Francisco Gouet) y fagot (Jorge Espinoza); Roberto Falabella, *Del diario morir*, ópera para dos voces masculinas (José Quilapi: tenor; Pablo Oyanedel: barítono) y percusión (José Díaz). Las obras de Falabella, de García y de Becerra fueron estrenos. El último concierto del VI Festival se efectuó el 9 de noviembre, y en él se interpretaron las siguientes obras: *Palíndromo*, *Palinodia*, *Palimpsesto* para vibráfono (Carlos Vera), estreno de Miguel Aguilar; *Inconexos*, para piano a 4 manos (María Paz Santibáñez y Svetlana Kotova) de Carmen Aguilera; *Polycromie* para piano (M.P. Santibáñez, S. Kotova) de Aliocha Solovera; *Eólica*

para vientos (Ensemble de Vientos de la Universidad Católica: Alejandro Lavanderos, flauta; Jorge Postel, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Jorge Espinoza, fagot; Javier Contreras, trompeta; Edward Brown, corno; Kevin Roberts, trombón) de Jorge Springinsfeld, que la dirigió; *Parranas Serie P.2* para soprano (Paula Elgueta) y conjunto (Ensemble Quadrivium: Felipe Hidalgo, violín; Jorge Levín, clarinete; Raúl Muñoz, cello; Andrés Maupoint, piano), dirigida por Aliocha Solovera, de Gabriel Matthey; *Di...* para violín (Rubén Sierra), viola (Claudio Morales), cello (Celso López) y piano (María Iris Radrigán) de Pablo Aranda, obra que dirigió su autor; *Sonata N° 2* (Divertimento sobre B.A.C.H.) para piano (María Iris Radrigán), estreno de Carlos Botto, y *Septentrión* para vientos (Ensemble de Vientos de la Universidad Católica) de Alejandro Guarello, obra dirigida por su autor. Al finalizar el concierto se le rindió un homenaje al compositor Carlos Botto, Premio Nacional de Arte, 1996.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 2 de octubre, la Agrupación MUSICÁMARA-CHILE en su VI Ciclo Anual de Conciertos 1996, presentó una "Panorámica de la música chilena del siglo XX" en adhesión a la semana de la música chilena. Comentadas por el compositor Jaime González, se escucharon las siguientes obras: *Esquinas* de Juan Orrego-Salas y *Auzielle* de Edmundo Vásquez, ambas para guitarra (Héctor Sepúlveda, guitarra); *Preludio* de María Luisa Sepúlveda y *Danza N° 2* de Edmundo Vásquez, las dos piezas para arpa (Patricia Reyes, arpa); *Tres canciones* (*Engalanada*, *Los soldados*, *Trío*), con versos de Efraín Barquero, de Sergio Ortega y *Puede ser*, con texto de Graciela de Olivari, de Edgardo Cantón, para canto (Marcelo Olivari, barítono) y piano (Ruth Sánchez, piano); *Poemas de la Trapananda*, con poemas de Manuel Miranda y Oscar Aleuy, en grabación para recitante, voz on a, guitarra y proyección de diapositivas, de Juan Mouras; *Rapsodia*, para guitarra (Luis Orlandini), de Juan Lemann; *Sonata*, para clarinete (Francisco Gouet), de Gabriel Matthey; *Estudio en tres*, para clarinete (Francisco Gouet) y piano (Lila Solís), de Jaime González; *Las canciones de Natasha*, con texto de Juana de Ibarbourou, de Pablo Délano, y *Gloria* de Jaime González, ambas obras para coro (Coro Magnificat, dir: Marcela Canales). El 3 de octubre Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano) ofrecieron un recital en la Sala Isidora Zegers. En el programa figuraron *Madre niña y Canción de cuna*, textos del compositor, de Domingo Santa Cruz; *Madrigal*, texto: Gutierre de Cetina, y *Balada*, texto: Gabriela Mistral, de Alfonso Letelier; *Dame la mano y Meciendo*, textos: Gabriela Mistral, de Federico Heinlein; *Cima*, texto: Gabriela Mistral, *Du Fragst*, texto: Wilhelm Sucht, y *Schlustück*, texto: Rainer Maria Rilke, de Alfonso Leng. El 10 de octubre, la pianista Kenya Godoy interpretó *Marsipia N° 3* de Pedro Núñez Navarrete. El 15 del mismo mes, la pianista Eliana Piñeiro, en su recital para obtener el título de Profesora Especializada en Piano Básico, incluyó la *Tonada N° 6* de Pedro Humberto Allende. Al día siguiente, en una presentación del Curso de Cámara de Percusión, se escuchó *Ronda* de Ramón Hurtado, interpretada por los percusionistas Camila Vásquez, Carlos Cabello, Rafael Soto y Alejandro Aros. El 17 de octubre el Departamento de Música de la Universidad de La Serena y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile le rindieron un homenaje al compositor Gustavo Becerra. En la ocasión, las pianistas Olivia Concha, de la Universidad de La Serena y Mariana Grisar, de la Universidad de Chile, interpretaron las siguientes obras para dos pianos: *Pequeña suite* de Pedro Humberto Allende, maestro de Gustavo Becerra; *Pieza para dos pianos* de Carlos Botto, alumno de Becerra, y *Cuento de brujas*, suite de la música que Becerra compuso para la coreografía homónima de Hernán Baldrich. El concierto del 18 del mismo mes, parte del Ciclo Premios Nacionales ofrecido por la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi, estuvo dedicado a Federico Heinlein y comentado por Juan Amenábar. Se interpretaron las siguientes obras de Heinlein: *Despedida de invierno* y *Piezas para niños* (*El columpio de Robert en el paraíso*, *Sombra de un recuerdo*, *Saltemos con cuidado*, *In memoriam G. Gershwin*, *El gato con el ratón*), ambas para piano; *Quiétude*, texto: Juana de Ibarbourou, *Vida mía*, texto: anónimo, *Tres canciones españolas* (*Los olivos grises* y *La plaza tiene una torre*, con textos de Antonio Machado, *La lluvia*, con texto de Manuel Machado), *Meciendo*, *Dame la mano*, *Nocturno*, las tres canciones con textos de Gabriela Mistral, y *Balada matinal*, todas para canto y piano. El 21 de octubre se presentó Gonzalo Paredes, quien interpretó *Tonada N° 10* de Pedro Humberto Allende. Al otro día se realizó un concierto de alumnos de Licenciatura en Composición de la Facultad de Artes. Allí se presentaron las siguientes obras: *Rondo-allegro*, para piano (María Paz Santibáñez), de Antonio Carvallo; *Y yo lloraba*, para soprano (Claudia Trujillo), cello (Víctor Véliz) y piano (Carola Bravo), de Carola Bravo; *Allegro*,

para piano, de Carolina Holzapfel, interpretada por la autora; *Poema 15*, con texto de Neruda, para tenor (Patricio Álvarez) y guitarra (Víctor Padilla), de Pablo García-Huidobro; *América* (grabación), de Cristián Acosta, *Rondó Prometeo*, para piano (Ruth Sánchez), de Andrés Ferrarri; *Marcha*, para flautín (Cristián González), flauta (Rafael Isla), saxo alto (Alejandro Rivas), trombón (Eduardo Espinoza) y percusión (Nelson Oliva, Cristián Vidart), de Camilo Brandi, quien actuó como director; *Tres danzas americanas*, para piano, de Mario Feito, que fue intérprete de su obra; *Ludo 4*, para piano a cuatro manos (Cirilo Vila, María Paz Santibáñez), del mismo Mario Feito; *Tres piezas*, para piano (Elizabeth Mendieta), de Abraham Padilla; *Para flauta* (Sergio Cabrera), de Andrés Pollak; *Preludio*, para piano (Miljenko Radovic), de Carlos Zamora, y *Tema con variaciones*, para clarinete (Gonzalo Abarca), guitarra eléctrica (Mario Mora) y bajo eléctrico (José Ihnen), de Eleonora Coloma. El 28 de octubre, el guitarrista Salvador Saavedra, en el recital que ofreció ese día, interpretó *Suite transistorial* de Edmundo Vásquez; y el 31 de octubre en el concierto del cellista Patricio Barria y del pianista Cirilo Vila, se escuchó la *Sonata en Mi menor*, para esa combinación instrumental, de Enrique Soro.

El 15 de noviembre se presentó un concierto de alumnos de composición. En éste se escucharon las siguientes obras: *Meditación*, para guitarra, de Marcel Muñoz; *Danza fuera de la carpa*, para clarinete y guitarra, *Semiótica*, para piano, *Introversión macaca* y *¡¡Ven Matta, bailemos!!* e *Izzabella*, para guitarra, de Roberto González; *La deuda* (guitarra, trompe, cantante), *Estos augurios* y *Petrodóctilo gris de ojos rosados* de Julio Carrasco; *Hoquetus*, para zampoña, guitarra y piano, de Daniel Osorio; *Descalza*, para flauta y piano, *¡Qué viene ahora!* para piano y voz, y *Vuelo sobre la hierba oscura*, para piano, contrabajo y timbales, de Pablo Meneses; *Pieza*, para piano, de Carola Bravo; *Sonata*, para piano, de Víctor Véliz; *Ludo*, para piano a cuatro manos, de Mario Feito. El 18 de noviembre Erika Sawczak Pardo, acompañada al piano por Medinat Iandieva, interpretó en su recital para recibir el título de Intérprete Superior, mención Violín, *Tres piezas* de Enrique Soro. El 21 del mismo mes se realizó una audición pública de alumnos del ciclo básico del Departamento de Música de la Facultad de Artes y en ella se interpretaron *Música* (vol. I, N^{os} 49 y 50), para piano, de Carlos Araya, por José Ramón Carril, y *Hojas muertas*, para piano, de René Amengual, por Francisca Lohans. El 22 de noviembre, Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (pianista) rindieron homenaje a Domingo Santa Cruz y los comentarios de las obras interpretadas fueron del Dr. Luis Merino. En la primera parte del programa se incluyeron *Desolada y Galante* de Viñetas, para piano, y *Poemas trágicos* N^{os} 2 y 5, también para piano, de Santa Cruz. En la segunda parte del recital, Carmen Luisa Letelier, acompañada por Elvira Savi, interpretó *Cantos de soledad* (*Dolor*, *Canción de cuna* y *Madre mía*), con textos del músico, *Piececitos*, de su obra *Cuatro poemas de Gabriela Mistral*, terminando con *Rocas*, *Balada de la animita* y *Plenilunio*, del ciclo *Canciones del mar*, también con textos del propio Santa Cruz.

El 10 de diciembre, en la Sala Zegers, se efectuó una presentación del Curso de Música de Cámara de la profesora Elvira Savi. En esa oportunidad se escuchó *Antivíspera*, para piano (Luis Muñoz), guitarra (Víctor Padilla) y soprano (Vanessa Rojas), de Jaime González. En el concierto del 12 del mismo mes, dentro del Ciclo Música Española, los pianistas Alfredo Saavedra y Cirilo Vila presentaron *Pantomima de El amor brujo* de Manuel de Falla, en transcripción para dos pianos de Pedro Humberto Allende. El 16 de diciembre, en el concierto del Curso de Música de Cámara de la profesora Elmma Miranda, el violinista Nelson Ángel y la pianista Elizabeth Mendieta interpretaron *Tres piezas* de Enrique Soro. El 17 del mismo mes, Leonora Letelier ofreció un recital para obtener el título de Intérprete Superior, mención Piano. En el programa presentado figuró *Opiniones* de Andrés Alcalde. Al día siguiente, 18 de diciembre, en su recital, el pianista Mario Cervantes interpretó *Andante appassionato* de Enrique Soro.

El 9 de enero de 1997 el guitarrista Romilio Orellana rindió su examen-recital para optar al título de Intérprete Superior Mención Guitarra. En su programa incluyó *Orden*, para guitarra, de Fernando García.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta del director invitado Guillermo Rifo, ofreció un "Concierto Pop", el 31 de octubre, en el Teatro de la Universidad de Chile. En el programa figuró *Abejorros* de Vicente Bianchi.

La Orquesta Sinfónica de Chile –organismo dependiente del Centro de Extensión Artística y

Cultural de la Universidad de Chile—, convocó a jóvenes compositores chilenos a la lectura pública de algunas de sus obras inéditas, los días 20 y 21 de marzo en el Teatro de la Universidad de Chile, para seleccionar aquellas que se incluirán en conciertos de la Orquesta en 1998. Las siguientes obras se escucharon en la primera fecha: *Variaciones* para orquesta de Juan Pablo Barrera, *Serena* de Mario Mora y *Lo que te quería decir* de Sebastián Rehbein; al día siguiente se leyó *Introducción y allegro* de Fernando Sandoval, *Orquesta en la luna* de Eleonora Coloma y *Plutón, el noveno planeta*, de Carlos Zamora. Las obras de Juan Pablo Barrera y Fernando Sandoval fueron elegidas para ser interpretadas el año próximo por la Orquesta Sinfónica de Chile.

Otras Salas

En el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, el 2 de octubre, en el XV concierto de la Temporada 1996 de la Orquesta Clásica de esa Universidad, este conjunto, bajo la dirección de Santiago Meza, interpretó *Andante appassionato* de Enrique Soro.

El 13 de octubre la Corporación Cultural Lo Castillo, en su Temporada de Conciertos 1996 en Casa Piedra, ofreció un recital del pianista Oscar Gacitúa en que éste incluyó las *Tonadas* N^{os} 4, 5 y 6 de Pedro Humberto Allende.

El 12 de noviembre, en el Centro Cultural de España, en un recital ofrecido por Juan Mouras (guitarra) se presentó: *Tres vals latinoamericanos*, de Juan Mouras, y *A un bosque de nires, Estudio frente a un lago, A un amigo del Baker y A un suave atardecer de estío*, de la colección *Escenas de Aisén*, de Iván Barrientos. El 18 de marzo el Cuarteto Terranova interpretó *Nocturno* de Sergio Ortega, *Variaciones sobre "La jardinera"* y *Vals para la sentencia* de Violeta Parra en arreglo del Cuarteto.

El 16 de noviembre, en el Teatro Novedades, la Orquesta Juvenil de Santiago, dirigida por Felipe Hidalgo Harris, ofreció un concierto en el cual se presentó *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

En el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 8 de enero de este año, se llevó a efecto la ceremonia de graduación de los egresados de la Facultad de Artes desde 1992 a 1995. Dicha ceremonia estuvo presidida por las autoridades de la Universidad de Chile y de su Facultad de Artes. En el programa de la graduación se contempló la presentación de *Pinares* (texto: Gabriela Mistral), para coro (Coro de la Universidad de Chile, director: Hugo Villarroel), de Alfonso Letelier, *Te recuerdo Amanda* (texto: V. Jara) de Víctor Jara, en arreglo para canto y piano de Cirilo Vila, *Piececitos de niño* (texto: Gabriela Mistral) de Charo Jofré y el ciclo *Sabellíades a Ruisñor Rojo* (texto: Andrés Sabella) de Fernando García. Estas canciones fueron interpretadas por la soprano Gabriela Lehmann, acompañada por el pianista Cirilo Vila. El acto concluyó con la interpretación por el coro de la Universidad del *Himno de la Universidad de Chile* (texto: Julio Barrenechea) de René Amengual.

El 10 de enero del presente año la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por su director titular Irwin Hoffman, realizó un concierto para celebrar su 56 aniversario. En el programa ofrecido se contempló el *Divertimento* op.7, para violín, viola, cello y orquesta de cuerdas de Carlos Botto, como un homenaje al compositor.

En las Regiones

IV Región

Obras chilenas en concierto

Como despedida del viaje de perfeccionamiento del compositor Mario Arenas a Polonia, se ofreció en La Serena un concierto de cámara el 6 de septiembre de 1996, que contemplaba obras del mencionado creador.

El 3 de octubre, en el Teatro Municipal de La Serena, se presentó el joven pianista Horacio Tardito en un recital en homenaje a la Semana de la Música. Dentro del programa el intérprete incluyó *Temporaria* N^o 3 (*La danza del tiempo transparente*) de Santiago Vera. El 11 de octubre, en el mismo teatro, ofreció un concierto la Orquesta Sinfónica de La Serena bajo la dirección de Mauricio Ibacache. Para la ocasión se contempló la interpretación del *Aire chileno* N^o 3 de Enrique Soro. El 18 de octubre se realizó un Concierto Latinoamericano del grupo Andén, conformado por alumnos de

pedagogía e instrumentos de la Universidad de La Serena. En el programa se incluyeron las cantatas *Américas* de Gustavo Becerra y *Santa María de Iquique* de Luis Advis. El 24 del mismo mes, en su examen de título, la violinista Ariadna Valenzuela Colli interpretó *Estudio* de Adolfo Flores.

El 20 de noviembre, el coro de cámara de la Universidad de La Serena ofreció un concierto en que figuró *Cinco preludios maternos* del director del coro universitario y compositor Eduardo Enrique Gajardo. De este mismo autor se estrenó, el 18 de diciembre, *Sinfonía de Navidad* interpretada por el Coro Sinfónico de la Universidad de La Serena, el Coro de Niños de la Escuela Experimental de Música y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de la ciudad nortina, todos bajo la dirección de Hugo Domínguez. La *Sinfonía de Navidad* de Gajardo tiene textos del compositor.

En el Salón de la Secretaría Regional Ministerial de Educación de La Serena el dúo formado por Guillermo Milla (oboe) y Juan Mouras (guitarra) y el coro AMAYA interpretaron las siguientes obras de compositores chilenos: *Tonada*, *Llamada* y *Preludio* (de la *Suite Aisén*) para oboe y guitarra de Iván Barrientos, *Sonatina concertante* para oboe y guitarra de Juan Mouras y *Pinares* para coro de Alfonso Letelier.

Homenaje a Gustavo Becerra en La Serena

El Departamento de Música de la Universidad de La Serena, con el apoyo del Fondo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación (FONDART), organizó una serie de actividades de homenaje al compositor Gustavo Becerra entre el 7 y el 17 de octubre pasado. Dichas actividades se iniciaron con un encuentro de docentes del Departamento de Música y continuaron con talleres de composición, interpretación musical y pedagógico a cargo del compositor. Además, el 8 de octubre, en el Salón Auditorium del Departamento de Música, se presentó un programa de obras de Becerra. Se interpretaron las siguientes: *Lejana*, para coro (director: Eduardo Gajardo); *Cueca. Variaciones*, para tres guitarras (Luis Mery, Jaime Rodríguez y Francisco Vergara); *Variaciones 1958*, para piano (pianista: Valeria Prado); *Cuentos de brujas*, música para el ballet homónimo, para dos pianos (Olivia Concha y Mariana Grisar). El 17 de octubre concluyeron los homenajes a Gustavo Becerra con un concierto en la Sala Isidora Zegers, en el que Olivia Concha y Mariana Grisar interpretaron obras para dos pianos de Gustavo Becerra (*Cuentos de brujas*), de P. Humberto Allende (*Pequeña suite*) y de Carlos Botto, de quien se estrenó *Pieza para dos pianos* (ver *supra*, *Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers*).

XIV Encuentro Musical de La Serena

Durante seis días, del 6 al 11 de enero de este año, se llevó a cabo el XIV Encuentro Musical de La Serena, organizado por la Universidad de esa ciudad. Dentro del evento, el 7 de enero a medio día, se realizó un concierto homenaje a Gustavo Becerra en el Teatro Municipal, con obras para dos pianos de autores nacionales ligados a Becerra. El recital fue ofrecido por las pianistas Olivia Concha y Mariana Grisar y las obras fueron comentadas por Fernando García. El programa estuvo conformado por las siguientes piezas: *Pequeña suite*, de Pedro Humberto Allende; *Diferencias del retablo*, op. 102, de Juan Orrego-Salas; *Evocación para dos pianos*, op.45, de Carlos Botto; *Romerías*, para piano a cuatro manos, de Fernando García; *Ballet sobre un cuento de brujas*, para dos pianos y percusión, de Gustavo Becerra, y *Pantomima de El amor brujo* de M. de Falla, en transcripción para dos pianos, de P.H. Allende. En la obra de Becerra se contó con la colaboración del percusionista Raimundo Garrido. El mismo 7 de enero, en la noche, el Quinteto de Vientos Pro-Arte (Hernán Jara, flauta; Daniel Vidal, oboe; Jorge Levín, clarinete; Mauricio Ibacache, corno; Pedro Sierra, fagot) se presentó en el Teatro Municipal de La Serena. En su programa contempló *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en versión para quinteto de vientos de Guillermo Rifo.

En la plaza de armas de la ciudad de Los Vilos, el 15 de septiembre pasado, se presentó el Coro de la Universidad de Chile dirigido por Marco Dusi. Entre las obras interpretadas se incluyó *Pinares* de Alfonso Letelier, con textos de Gabriela Mistral

Música chilena en Tongoy-Puerto Velero

Entre el 10 y el 15 de febrero de este año se realizó la XI Jornada Cultural Tongoy-Puerto Velero. El día 13 se incluyó en el programa el *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng, con la participación de los

violinistas Alberto Dourthé y Héctor Viveros, el viola Claudio Cofré, el chelista Arnaldo Fuentes y el contrabajista Manuel Cortés. Al día siguiente, en un concierto del Trío Bela, la solista Valene Georges, acompañada por Cirilo Vila interpretaron *De los sueños*, para clarinete piccolo y piano, de Fernando García.

En la Plaza de Armas de la ciudad de Los Vilos, el 15 de septiembre pasado, se presentó el Coro de la Universidad de Chile dirigido por Marco Dusi. Entre las obras interpretadas se incluyó *Pinares* de Alfonso Letelier, con texto de Gabriela Mistral.

V Región

Temporada 1996 de la Universidad de Playa Ancha

En la Temporada de Música 1996 de la Universidad de Playa Ancha, en la que se recordó el 25º aniversario de la creación de su carrera de Pedagogía en Música, el 7 de noviembre, en el Palacio Rioja se presentó el Conjunto de Madrigalistas de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha, dirigido por Alberto Teichmann, en que se presentaron obras de Gustavo Becerra: *Cinco canciones* sobre poemas de Andrés Sabella (*Corranda de la gacela*, *El burro en camiseta*, *Poemas con gallardetes*, *Cantata para campanil y tambor*, *Nuevo bucal de Maricastaña*), Hernán Ramírez: *Sensemaya*, con texto de Nicolás Guillén y *Tres cuecas* (*En el campo hay una yerba*, *La palomita*, *El gallo de mi vecina*) y Alejandro Guarello: *Simulacros*, con letra de Virgilio Rodríguez.

Coro Sinfónico de la Universidad de Chile en Valparaíso

El 15 de diciembre el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Hugo Villarroel, se presentó en la Iglesia Anglicana de San Pablo. Entre las obras cantadas se escuchó *Oiga usted mi don José*, villancico de Santiago Vera.

Bronces Filarmónicos en Viña del Mar

El 22 de noviembre, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, los Bronces Filarmónicos ofrecieron un concierto en cuyo programa se contempló *Tres fanfarrias* para quinteto de bronce de Juan Orrego-Salas.

VIII Región

Actividades de la Sociedad Coral Universitaria

Entre el 1 y el 5 de octubre pasado se realizó el X Festival Nacional de Coros Universitarios, organizado por la Universidad de Talca y su coro. El 3 de octubre, en el segundo concierto oficial, el Coro de la Universidad de Concepción, dirigido por Mario Cánovas, interpretó *Tórtola amante* de René Amengual, *Romance de rosa fresca* de Gustavo Becerra y *A la orilla del río Claro* de Federico Heinlein, dentro de su programa. Por su parte, el Coro de la Universidad de La Serena, dirigido por Eduardo E. Gajardo, incluyó en su presentación *Preludios maternos*, cinco canciones compuestas por Eduardo Gajardo y textos propios. En su participación en el mismo concierto, el Coro de Cámara de la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, bajo la dirección de Carlos Hernández, interpretó un arreglo del chileno Jaime Donoso para el "Spiritual" *You gotta Cross*. El Coro de la Universidad Católica del Norte—Antofagasta (dir. Gabriel Rojas Martorell) incluyó *¡Ay, ay, ay!* de Osmán Pérez Freire; y el Coro de la Universidad de Santiago de Chile (dir. Guillermo Cárdenas) cantó tres arreglos corales que Tomás Lefever hizo de *Razón de vivir* (Víctor Heredia), *Pupila de águila* (Violeta Parra) y *Oh, qué será* (Chico Buarque). En el concierto de clausura, realizado el 5 de octubre, se escuchó a los siguientes coros, que cantaron las obras de autores chilenos que se indican: Coro de la Universidad Católica del Norte (dir. Gabriel Rojas Martorell), de Osmán Pérez Freire, *¡Ay, ay, ay!*; Coro de la Universidad de La Serena (dir. Eduardo Gajardo) de su director, *Canta mi Arauco*; Coro de la Universidad de Los Lagos (dir. Gonzalo Burgos) de Violeta Parra, en arreglo de Franklin Thon, *Volver a los 17*; Coro de la Universidad de Concepción (dir. Mario Cánovas) de Víctor Jara, en arreglo de M. Cánovas, *Te recuerdo Amanda*; Coro de la Universidad de Santiago de Chile (dir. Guillermo Cárdenas) la versión de *Oh, qué será*, de Chico Buarque, realizada por Tomás Lefever.

El 22 de noviembre pasado, en el concierto ofrecido por el Coro de Cámara de la Universidad de Concepción, se presentaron las siguientes obras de autores nacionales: *Tórtola amante* de René Amengual, *Romance de rosa fresca* de Gustavo Becerra, ¡Ay, ay, ay! de Osmán Pérez Freire en armonización de Mario Cánovas, *Cuando Valparaíso* de Demetrio Armas en armonización de Carlos Hernández, *Run, run se fue pal norte* de Violeta Parra y *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara; estas dos últimas obras armonizadas por Mario Cánovas.

En el Festival de Trabajar Cantando, realizado el 30 de noviembre en el Teatro Municipal de Concepción, el Coro de la Lotería de Concepción incluyó *Del rosál vengo* de Silvia Soublette y *Casamiento de negros* de Violeta Parra, en arreglo de Mario Cánovas.

Música chilena en la Orquesta Sinfónica penquista

El décimo concierto de la XLV Temporada de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Concepción, realizado el 16 de noviembre pasado en el Teatro Concepción y repetido al día siguiente en Talca, estuvo dedicado a la música en Chile.

El programa interpretado fue el siguiente: *Al sur del mundo*, suite sinfónica; *Pukará*, para tuba (solista: Carlos Herrera) y orquesta, *El ritual de la tierra*, suite de ballet, y *Cueca del cerro*, para orquesta, todas obras de Guillermo Rifo; además de *Estudio para percusión* de Carlos Zamora. También se dio a conocer al público penquista una serie de piezas corales, con acompañamiento instrumental, que pertenecieron al repertorio decimonónico de la Catedral de Santiago. Éstas fueron *Enamorados caminan*, de autor anónimo; *Festivos zagales*, de José Antonio González; *Este es el Maná Sagrado*, de José María Filomeno, *Un músico que segando el punto*, de Zapata, y *Gloria Laus*, de José Bernardo Alzedo. Tanto este último como Filomeno eran limeños que, avocados en Chile por largos períodos, estuvieron ligados a la Catedral de Santiago de Chile durante el siglo XIX. La Orquesta Sinfónica de Concepción, cuando lo requirió, contó con la colaboración del Coro del Colegio Médico de Concepción, dirigido por Nicolás Asiaín, y de la soprano Claudia Virgilio. Como director general del concierto actuó el maestro Guillermo Rifo.

IX Región

Actuación del Dúo Escobar-Cabello en Temuco

El dúo formado por Héctor Escobar (cello) y Ximena Cabello (piano) realizaron un recital el 4 de octubre, en el Salón Auditorium Municipal de Temuco, dentro de la Temporada Oficial de conciertos 1996, organizada por la Municipalidad de Temuco. Entre las obras interpretadas figuraron *Cuaderno de zoología* de Fernando García y *Arkana I* de Santiago Vera.

X Región

Coro de la Universidad de Chile visita la X Región

El Centro de Extensión Artística de la Universidad de Chile, con la colaboración de la Fuerza Aérea de Chile y las Municipalidades de Puerto Montt y Osorno, organizó una gira, por la X Región, del Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, dirigido por el maestro Marco Dusi, entre el 17 y el 19 de septiembre. El coro se presentó en dos oportunidades en la Sala Diego Rivera de Puerto Montt, y ofreció un concierto en la Catedral de Osorno. En el programa figuró: *Rin del angelito* de Violeta Parra, *Cueca del caliche* de Freddy Albarracín y el estreno del villancico *Por las calles de Jerusalén* de José Miguel Vidal, con textos de Gloria Bessolo.

Música chilena en Valdivia

El día 23 de agosto, en el Teatro Cervantes de Valdivia, se presentó el *Oratorio escénico 1850*, obra escénico-musical del dramaturgo Jaime Silva y del compositor Luis Advis. El *Oratorio* se repitió varias veces en esa ciudad sureña en agosto y octubre. En el montaje, enmarcado en el sesquicentenario de la inmigración alemana en Chile, cuya dirección teatral estuvo a cargo de Margarita Poser y musical de Hugo Muñoz, participaron un relator (Roberto Matamala), una relatora (Pía Rudloff) 5 *Flappers* (Ballet Municipal de Cámara de Valdivia), un coro hablado (11 actores profesionales y aficionados de

Valdivia), el Coro de la Universidad Austral de Chile (director: Hugo Muñoz) y el Coro de Niños del Instituto Alemán "Carlos Anwandter". El *Oratorio escénico 1850* se presentó también en Puerto Montt, en Osorno y, finalmente, en Santiago, el 4 de noviembre.

Compositores chilenos en conciertos valdivianos

El 20 de octubre, en la Iglesia Luterana de Valdivia, dentro del programa "La huella de Europa, Chile 96", se presentó un grupo de solistas de la Universidad Austral de Chile. Se interpretaron en la ocasión las siguientes obras de autor chileno: *Apunte* para violoncello solo (Héctor Escobar, cello) de Fernando García y *Preludio para recordar a Liszt* (Ximena Cabello, piano) de Juan Amenábar.

Dentro de la Temporada de Conciertos de Invierno de Jóvenes Talentos, organizada por el Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile y la Corporación Cultural Municipal, realizada en la Sala Ainilebu el 25 de octubre, se presentó el guitarrista Patricio Ruiz-Tagle Correa que, entre otras obras, interpretó *Orden*, para guitarra, de Fernando García.

Estreno de Maupoint en Frutillar

Durante la versión vigesimonovena de las Semanas Musicales de Frutillar, realizadas entre el 27 de enero y el 5 de febrero de 1997, se estrenó la pieza para piano de Andrés Maupoint *Cuatro estudios de sonoridades*, para piano, obra ganadora del Concurso de Composición 1996 que anualmente organiza la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). La creación de Maupoint formó parte del recital en el que participó el pianista Luis Alberto Latorre el 2 de febrero en la Sala de Concursos. El día anterior, en un concierto en que actuó el Coro de Voces Blancas de la Universidad de Talca, dirigido por Mirta Bustamante, se escuchó *La luna se enoja* de René Amengual y el 2 de febrero a mediodía, la pianista Karina Glasinovic, en su recital presentó *Fantasia araucánica* de Eduardo Cáceres.

XI Región

Estreno sinfónico-coral en Coyhaique

El 12 de octubre se estrenó en el estadio regional de Coyhaique la *Cantata de Aisén, la tierra que quedó lejos*, del compositor Arturo Barros, músico y poeta de la zona. La interpretación de la obra estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, que viajó desde Santiago para la ocasión; el Coro Polifónico de Coyhaique y el conjunto folclórico local Los Lazos, todos bajo la dirección de Guillermo Rifo.

XII Región

Música chilena en Punta Arenas

El 6 de noviembre, en el Museo de la Patagonia, Punta Arenas, en el marco del II Encuentro Pictórico de la Patagonia, el dúo formado por los guitarristas Iván Barrientos y Juan Mouras ofrecieron un recital en que incluyeron *Escenas de Aisén* (*A una mujer, A un rosal de Coyhaique*) y *Romanzas* para guitarras (*Lluvia de día, Laguna escondida, Romanza chilota, Vals del sur* N° 1, *Vals del sur* N° 2) de Barrientos.

Música chilena en el exterior

Se han tenido noticias de presentaciones de obras y actividades realizadas por compositores chilenos en diversos lugares.

Música de Brncic y Morales en Cuba

En el marco del XI Festival de La Habana, Cuba, realizado del 1 al 10 de octubre de 1996, se presentaron dos obras del compositor Gabriel Brncic: *Estudio sobre óperas rotas* (1996) para flauta en Sol y acusmática, interpretada por el flautista español Xavier Esteve y cuya parte electrónica fue realizada por Carlos Lupprian de la Fundación Phonos, y ... *Que no desorganiza cap murmur* (a Joan Brossa), para flauta baja y electrónica. La primera obra, que fue un estreno en Cuba, se presentó el 2

de octubre en la Sala Ernesto Lecuona del Gran Teatro de La Habana y la segunda, el 6 de octubre en la Sala Teatro El Sótano. Además, en esta última sala tuvo su estreno mundial la obra *Irial*, para dos guitarras y electrónica, de Cristián Morales-Ossio, también en el concierto realizado el 6 de octubre.

Gira de la Orquesta de Cámara de Chile

La Orquesta de Cámara de Chile, dependiente del Ministerio de Educación, encabezada por su director titular Fernando Rosas realizó una gira oficial por Brasil, Argentina y Uruguay entre el 15 y el 30 de septiembre pasado. El conjunto contempló dentro de sus programas el *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng, pieza que fue interpretada en el Teatro Arturo Azevedo de São Paulo, el 15 de septiembre; en el Teatro de la Fundación Banco del Noroeste de Salta, el 21 del mismo mes; en el Teatro Alberdi de Tucumán, al día siguiente, y en la Basílica de la Merced de Buenos Aires, el 23 de septiembre.

Estreno de Jorge Martínez en Italia

El 20 de septiembre pasado, en la Chiesa della Badia Fiorentina, en el centro de Florencia, durante un festival de música electrónica organizado por la asociación GAMO (Grupo Aperto Musica Oggi), se ofreció un concierto en que se estrenó *Phonei*, para soprano, magnetófono, amplificación e instrumentos varios, de Jorge Martínez. En el concierto se escucharon también obras de Steve Reich, Alvin Lucier, John Cage y otros. Durante el referido festival Jorge Martínez ofreció una conferencia sobre mito y espectáculo. Por otra parte, el compositor y musicólogo, junto con Tiziana Palmiero, representaron a Chile en el 5º Congreso Internacional sobre la Significación de la Música, organizado por la Universidad de Bolonia y el Conservatorio G.B. Martini, de esa ciudad italiana. La ponencia presentada por Martínez estuvo referida a los espacios de la significación en el palín mapuche y la de Tiziana Palmiero a la entrevista profunda en etnomusicología. El mencionado Congreso se efectuó del 14 al 16 de noviembre de 1996.

Presentación en Alemania de "Reflauta".

El 25 de septiembre de 1996 Víctor Rondón hizo la presentación de su proyecto "Reflauta" (disco compacto y partituras) en Karlsruhe, Alemania, ante la sede local de la ERTA (European Recorder Teacher Association). Entre la concurrencia se encontraban los intérpretes y maestros Martin Heidecker y Johannes Fischer. Algunas de las obras del propio Rondón y Jorge Martínez fueron posteriormente publicadas por la editora local Flautando y una reseña de este trabajo aparecerá en el volumen III de la revista *Tibia*, editada por la firma constructora y editora Moeck.

Música colonial chilena en Brasil

En el Festival de Música Antigua y Tradición Oral, realizado en Curitiba, Brasil, entre el 23 de noviembre y el 1 de diciembre, se presentó el conjunto Syntagma Musicum de la Universidad de Santiago, integrado por Miguel Aliaga (viola da gamba soprano, mandolina), Julio Aravena (viola da gamba baja), Víctor Rondón (flautas dulces), Alejandro Reyes (órgano y clave) y la soprano invitada, Kathia Ibacache. En el programa presentado el 27 en el Teatro da Fep, el grupo incluyó varias piezas musicales contenidas en el Libro de órgano de María Antonia Palacios—de 1790, aproximadamente—, recientemente encontrado por el musicólogo Guillermo Marchant. Ellas fueron: *Divertimiento VII* y *Divertimiento VIII* de Juan Capistrano Coley, *Sonata* de Palomar y *Juegos de versos sueltos y largos* de anónimos c.1790, del citado libro. Además, se interpretaron *Camina la virgen pura*, *Bajaron pajes y duques*, *Caminito caminito* y *Vamos a Belén pastores*, todos anónimos coloniales chilenos. Simultáneamente, se realizó un encuentro en que se debatieron diversos tópicos, en el que intervinieron especialistas de distintos países. Chile estuvo representado por el flautista de Syntagma Musicum, pedagogo y musicólogo Víctor Rondón, a quien le correspondió exponer, en la sesión referida a "Investigación de la música colonial latinoamericana en los últimos 10 años", sobre sus investigaciones en el ámbito de la música misional jesuita en Chile y del redescubrimiento en la Biblioteca Nacional de Santiago del *Symbolo catholico indiano*, publicado en Lima en 1598 por Fray Luis Gerónimo de Oré, importante

tratado sobre catequización y el papel de la música en ella, que ilumina los procesos de religiosidad popular para el área surandina, desde Quito a Chiloé.

Estreno de Juan Allende-Blin

El 5 de octubre de 1996, en el auditorio de la Radio de Colonia, el Cuarteto Leonardo (Demetrius Polyzoides, violín I, Gabriele Sassenscheidt, violín II; Une Ender, viola; Klaus Marx, violoncello) estrenó el *Cuarteto de cuerdas* (1995) de Juan Allende-Blin. La obra fue repetida en Mainz a comienzos de febrero de este año por la misma agrupación, así como en el museo Wilhelm Lehmbruck de Duisburg, el 20 de febrero; en la Melancthonkirche de Bochum, el 21 del mismo mes; en el Zeche Zollverein de Essen, el 22, y en la Bleckkirche, el 27 de febrero, dentro de un programa dedicado a Erich Itor Kahn. En el programa de mano de los conciertos aparece un estudio de Allende-Blin sobre Kahn.

Gira de Luis Orlandini y Juan Lemann a Rusia

La Embajada chilena en Moscú, que preside James Holger, ha propiciado la visita de artistas chilenos a Rusia. En octubre visitaron ese país el guitarrista Luis Orlandini y el compositor Juan Lemann, de quien Orlandini presentó *Rapsodia*, obra dedicada por su autor al guitarrista nacional. El 17 de octubre Orlandini dio su primer concierto en la Sala Rachmaninov del Conservatorio de Moscú, estrenando *Rapsodia* de Juan Lemann, obra que repitió en su segundo recital, ofrecido en la Sala Claudio Arrau de la Embajada de Chile en la capital rusa. El éxito alcanzado por Orlandini hizo que fuera invitado para actuar en el Festival Internacional de Música "Dialog" en Moscú, en 1997. Por su parte, Juan Lemann se reunió con autores rusos en la sede de la Asociación de Compositores de Rusia en Moscú, donde hizo una audición de obras suyas y se conversó sobre la situación de la música contemporánea tanto en Chile como en el país europeo.

Gira de la Orquesta de Cámara Nacional Juvenil de Chile

La Orquesta de Cámara Nacional Juvenil de Chile, dirigida por Carlos Correa, viajó a Colombia para participar en el V Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles, celebrado en Medellín, y ofrecer conciertos en esa ciudad y en Bogotá. La gira de la agrupación orquestal chilena, única entidad extranjera participante en el señalado encuentro de orquestas formadas por jóvenes y niños músicos, se extendió entre el 6 y el 12 de diciembre pasado. En Medellín la agrupación nacional ofreció un concierto el 6 de diciembre, en el asilo del barrio Belencito; al día siguiente actuó especialmente para jóvenes integrantes de las orquestas colombianas, y, el 9 del mismo mes, a mediodía, se presentó en una carpa instalada a la entrada de una estación del metro y, en la noche, en el Teatro de la Universidad de Medellín. En Bogotá la Orquesta fue aplaudida el día 11 en la iglesia Santa Bárbara de Usaquén y el 12 de diciembre grabó para el programa "Música para todos" que transmite Inravisión a Colombia y al mundo. La Orquesta de Cámara Nacional Juvenil de Chile llevaba en su programa el *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng.

Homenaje a Celso Garrido en México.

El 28 de enero se realizó en ciudad de México un homenaje a Celso Garrido-Lecca con oportunidad de la presentación de un nuevo fonograma con cinco obras suyas de cámara. En el acto, organizado por la UNESCO y el Instituto de Bellas Artes de México en la sala Blas Galindo del Centro de las Artes, se interpretaron la *Sonata fantasía* para cello y piano, el *Cuarteto N° 2* de cuerdas y *Soliloquio II* para cello solo, obra encargada por el cellista mejicano Carlos Prieto, quien la estrenó en ese recital.

Música chilena en Japón

El 7 de marzo de este año se presentó en Tokio la pianista japonesa Noriko Ohtake-Kanno. En su programa figuraron las siguientes obras de autor chileno: *Tríptico* (*Preudio, Contra-vals, Chusters*) de Juan Amenábar y *Domuns* de Alejandro Guarello. Ambas composiciones se estrenaron en esa oportunidad en Japón.

Nuevo estreno en Dinamarca

El 22 de marzo, en el Frederiks Bastion, Copenhague, la pianista brasileña Valéria Zanini estrenó *Signos de Altazor* (*Lágrimas de roñañol, Ya viene la golonchina, Navíos lejanos*) de Fernando García, tríptico para piano escrito por su autor en 1995.

Otras noticias

Homenajes y distinciones a músicos chilenos

El 23 de septiembre pasado, reunido el jurado compuesto por el Ministro de Educación, Sergio Molina; Jaime Lavados, Rector de la Universidad de Chile; Manfred Max Neef, Rector de la Universidad Austral de Chile; Miguel Letelier, de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, y Margot Loyola, última galardonada con el Premio Nacional de Música, en 1994, se otorgó el Premio Nacional de Arte 1996, mención Música, al compositor Carlos Botto. El maestro Botto ha recibido numerosos homenajes de diferentes instituciones por la distinción obtenida.

El 4 de octubre pasado, en ceremonia celebrada en el frontis de la Facultad de Artes, se develó una placa en la que se lee el nombre del compositor y ex decano Alfonso Letelier, que es la nueva denominación de la sede central de dicha Facultad de la Universidad de Chile. La ceremonia presidida por el decano Luis Merino, contó con la asistencia de miembros de la familia del compositor, académicos, funcionarios y alumnos de la Facultad, además de autoridades superiores de la Universidad de Chile y dirigentes de otras instituciones. El Dr. Merino en su discurso recordó la importante labor desarrollada por Alfonso Letelier por la música en Chile desde su cargo de Decano de la ex Facultad de Ciencias y Artes Musicales, antecesora de la Facultad de Artes.

Margot Loyola –acompañada por el conjunto Palomar–, efectuó una gira por Colombia en el pasado mes de octubre. Realizó trece presentaciones en diversas ciudades colombianas; en Zipaquirá recibió, de manos del alcalde, una placa conmemorativa. En Bogotá la Embajada de Chile organizó una función de gala, a la cual asistieron autoridades de gobierno, miembros del cuerpo diplomático acreditado y numeroso público. El momento culminante de la gira, para Margot Loyola, fue cuando el Ministro de Relaciones Exteriores de Colombia le impuso la condecoración Orden Nacional al Mérito en el grado de Cruz de Comendador.

Un grupo de personalidades musicales conformó una comisión para organizar un programa de homenaje al director de coros y Profesor Extraordinario de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Mario Baeza Gajardo, al cumplir 80 años de edad. Las numerosas actividades organizadas se celebraron, principalmente, entre fines de octubre y comienzos de noviembre y de ellas resaltaron el homenaje de la Corporación Teatral de Chile –de la que fue fundador–, el 26 de octubre; el concierto de homenaje de la Federación Nacional de Coros –de la que también fue fundador–, el 2 de noviembre; la ceremonia de reconocimiento del Gobierno de Chile a su labor, el 4 de noviembre; el concierto de jóvenes talentos de la Facultad de Artes, el 7 del mismo mes, en el Teatro de la Universidad de Chile; la entrega de la Medalla de Santiago, al día siguiente, en la Municipalidad de Santiago, y, el 9 de noviembre, el homenaje del Sindicato de Folcloristas de Chile en el Museo de Bellas Artes.

Actualmente, el Colegio Internacional SEK dedica un día para la música; este año, el 14 de noviembre, se realizó una serie de actividades, entre ellas un concierto de la Orquesta de Cámara de Chile del Ministerio de Educación, que dirige Fernando Rosas, en cuyo programa se incluyó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng. Las actividades del día fueron coronadas con un homenaje al director de la orquesta, al recibir en una ceremonia especial el nombre de Fernando Rosas el Pabellón de Artes y Ciencias del plantel educacional.

El 6 de enero pasado, en el Instituto Cultural de Providencia, el Círculo de Críticos de Arte de Chile hizo entrega de los premios a las mejores expresiones de las distintas actividades artísticas realizadas durante 1996. Los reconocimientos nacionales recayeron en el guitarrista Luis Orlandini, y en el director Marcelo Fortín (música) y la soprano Cecilia Frigerio (ópera) que recibieron una mención especial.

USACH encargó obra a Federico Heinlein

El 13 de enero se firmó un convenio entre el Departamento de Cultura de la Universidad de Santiago de Chile (USACH) y la Asociación Nacional de Compositores (ANC), mediante el cual la referida Universidad comisionará anualmente a un miembro de la ANC para que componga una obra sinfónica, que será interpretada por la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago. El primer compositor en recibir la mencionada comisión fue Federico Heinlein, Premio Nacional de Arte 1986.

Gustavo Becerra, presidente del CIMUS

En la reunión sostenida por el Consejo Iberoamericano de la Música (CIMUS) en ciudad de México, a mediados de febrero pasado, el compositor chileno Gustavo Becerra fue elegido presidente de dicho organismo. Además quedaron en la directiva del consejo los compositores chilenos Luis Advis y Eduardo Carrasco.

Arnaldo Tapia Caballero cumplió 90 años

El 20 de febrero el afamado pianista nacional Arnaldo Tapia Caballero cumplió 90 años de edad. Nacido en Santiago y con una extensa carrera internacional como pianista y profesor, Tapia Caballero sigue aún activo como maestro dictando clases y seminarios en el exterior, viajando con frecuencia en respuesta a invitaciones de países amigos. El aniversario del respetado músico no pasó desapercibido y fue saludado en la ocasión por los periódicos locales y por sus innumerables amigos. Arnaldo Tapia Caballero es Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile desde 1974, además es Caballero de la Orden al Mérito "Gabriela Mistral" (1988) y Profesor Emérito de la Universidad de Chile (1994), donde fue maestro de la cátedra de música de cámara por largo tiempo, hasta su jubilación.

Patricio Bunster recibió Medalla Gabriela Mistral.

El coreógrafo, bailarín y ex director del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, recibió, de manos del Presidente de la República, Eduardo Frei, la condecoración Orden al Mérito Docente y Cultural "Gabriela Mistral" en el grado de Gran Oficial. Bunster es autor de numerosas coreografías, tales como *Calauacán* (música de Carlos Chávez), *Las tres caras de la luna* (música de Bruno Maderna, Luigi Nono y Leni Alexander), *La silla vacía* (música de Roberto Falabella), *A pesar de todo, pues tenemos sólo una vida* (música de Víctor Jara) y otras. En esa misma ceremonia, celebrada el 6 de marzo, también recibieron la medalla la Actriz Delfina Guzmán, el pintor José Balmes y el poeta Nicanor Parra.

Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" 1996.

En Santiago de Chile, convocado por la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), se reunió entre el 4 y 8 de noviembre, en el marco de la Cumbre de Jefes de Estados de Iberoamérica, el jurado que seleccionó al merecedor del I Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria". Dicho jurado estuvo integrado por Virtú Maragno (Argentina), Arturo Márquez (México), Luis Merino (Chile), Álvaro Salazar (Portugal), Ramón Barce (España), Claudio Prieto (España, en representación de SGAE) y Alicia Perea (Cuba, en representación del Consejo Iberoamericano de la Música, CIMUS). Los organizadores recibieron más de 60 propuestas de importantes candidatos de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, España, México, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

El anuncio del compositor premiado, maestro Harold Gramatges, de Cuba, se efectuó en la Sala Internacional de Prensa de la Cumbre el viernes 8 en presencia del Secretario General de la VI

Cumbre, Oscar Pizarro, del Presidente del Consejo de Dirección de SGAE, Eduardo Bautista, del Director General de la SCD, Santiago Schuster y los miembros del jurado, cuyo presidente, Ramón Barce, leyó el acta ante la prensa acreditada.

Sociedad Chilena de Musicología

El 7 de diciembre pasado, en una concurrida asamblea, quedó constituida la directiva provisoria de la Sociedad Chilena de Musicología cuya función será consolidar la naciente agrupación como una sociedad científica con personalidad jurídica. En la directiva provisoria participan Juan Pablo González (presidente), del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile; Rodrigo Torres (vicepresidente), de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; Cristián Guerra (secretario), de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Guillermo Marchant (tesorero), del Departamento de Música de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso, y Lina Barrientos (vocal), del Departamento de Música de la Universidad de La Serena.

Nueva directiva del Consejo Chileno de la Música

El 18 de enero se realizó la Asamblea del Consejo Chileno de la Música en la cual se renovó su directiva. Ésta quedó conformada por las siguientes personas: Gabriel Matthey, presidente; Jaime González, secretario, Pedro Sierra, tesorero; Mario Baeza Gajardo, Héctor Campos, María Angélica Gallardo y Carlos Herrera, directores.

Juan Pablo González en Portugal

El musicólogo Juan Pablo González participó en el congreso musicológico "Música e mundo da vida. Alteridade e transgressão na cultura de século XX" organizado por la Universidad Nova de Lisboa en Cascais, Portugal. El evento se realizó durante diciembre de 1996 y González dictó en esa oportunidad la conferencia "Calling the Other: Construction of Otherness in Chilean Popular Music, 1940-1970".

II Congreso Latinoamericano de Música Popular

Entre los días 24 y 27 de marzo del presente año se realizó en el Barrio Bellavista de Santiago, en la Sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, el II Congreso Latinoamericano de Música Popular, evento organizado por la rama chilena de *The International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), con la colaboración del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" de Argentina y el Instituto Villa-Lobos de la Universidad de Río de Janeiro, Brasil, y el apoyo de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, el Ministerio Secretaría General del Gobierno, la Ilustre Municipalidad de Santiago, las Escuelas Comunes de Rock, la División de Cultura del Ministerio de Educación, entre otros.

Este nuevo congreso hizo de Santiago un centro latinoamericano de reflexión y debate sobre la música popular, importante manifestación de la cultura contemporánea. Participaron en él más de 30 investigadores extranjeros —especialmente del continente americano—, que representaron a más de 20 universidades e instituciones de sus países. De Chile asistieron investigadores de la Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Escuela de Artes de la Música Popular de la SCD e Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. Las ponencias presentadas abordaron diversos aspectos de la música popular latinoamericana de la segunda mitad de este siglo, considerando géneros tales como la canción radial, la música tropical, la música romántica, la Nueva Canción, la música andina, el rock, el jazz y la música de vanguardia. Los enfoques utilizados provinieron de la historia, la sociología, la antropología cultural, la teoría del arte, los estudios literarios, la musicología y la etnomusicología. En los 11 paneles del Congreso comunicaron sus trabajos los conferencistas Damián Rodríguez, Adriana Cornú, Omar Corrado, María Inés García, Fabián M. Pínnola (Argentina), Enrique Cámara (España), Rafael J. de Meneses Bastos, Julio Diniz, María Elizabeth Lucas, Marta Ulhôa, Alberto T. Ikeda, Rose M. Reis Garcia, Adalberto Paranhos, Samuel Araújo, Antônio Guerreiro, José Roberto Zan, Maria Angelica Madeira, Antônio Marcos A. de Souza, Acácio Tadeu, Hilton Jorge Valente, Eduardo Vicente (Brasil), Mareia Quintero (Puerto Rico),

Chalena Vásquez, Camilo Pajuelo (Perú), César Albornoz, Eduardo Carrasco, Viviana Farías, Juan Pablo González, Álvaro Menanteau, Carlos Retamal, Agustín Ruiz, Fabio Salas, Rodrigo Torres (Chile), Diane Cornell-Drury, Jane L. Florine (Estados Unidos), Zobeida Ramos (Cuba), Adrián de Garay (México), Coriún Aharonián (Uruguay).

"Encuentros fundamentales" de la SCD

Durante el año 1996 la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) organizó un ciclo denominado "Encuentros fundamentales", cuya finalidad fue reflexionar sobre los temas más relevantes en torno a la música nacional y preparar una *Agenda de la música chilena para el siglo XXI*. Para estos efectos, en mayo del pasado año se realizó el primer seminario, "Qué es la música chilena", en agosto una segunda reunión, "Valor y sentido de la música chilena en la sociedad global", y en noviembre un último encuentro, "Luces y señales para el futuro de la música chilena". Lo planteado en el primer "Encuentro fundamental" ya fue publicado y se espera la aparición pública de los materiales nacidos en las otras dos reuniones. De estos tres seminarios deberán surgir informaciones sobre la realidad de nuestra música y proposiciones para su desarrollo.

Creada la Asociación de Orquestas Juveniles Iberoamericanas

En Medellín, Colombia, se realizó a mediados de diciembre el V Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles. Aprovechando que a este evento de carácter nacional asistieron invitados de otras naciones de Iberoamérica, se efectuó una reunión entre directores de la región, que encabezan sus respectivos programas de orquestas juveniles. En dicha reunión se acordó crear la Asociación de Orquestas Juveniles Iberoamericanas. Ésta se constituyó en el marco del Convenio Andrés Bello, que forman Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador, Bolivia, Cuba, España, Panamá y Chile, que estuvo representado por Carlos Correa, director de la orquesta de Cámara Juvenil de Chile, y Claudio Pavez, coordinador del programa nacional de orquestas juveniles. También se dieron las pautas para formar una Orquesta Sinfónica Juvenil Iberoamericana, que se estrenará en la VII Cumbre de mandatarios en 1997, en Venezuela (ver *supra*, *Gira de la Orquesta de Cámara Juvenil de Chile*).

Pierre Boulez y Gerardo Gandini: socios honorarios de la ANC

Gracias a la Corporación Cultural de la I. Municipalidad de Santiago, los días 14 y 15 de octubre de 1996, el Teatro Municipal presentó a Pierre Boulez y al Ensemble Intercontemporain, quienes estuvieron en Chile como parte de una gira que incluyó, además, a Argentina y a Brasil. El lunes 14, el Consejo Chileno de la Música coordinó y convocó a músicos de diferentes ciudades del país a un encuentro especial con Pierre Boulez. La actividad se realizó en la sala Claudio Arrau, donde se escuchó una brillante versión de la *Suite* op. 29 de A. Schoenberg y enseguida se estableció una conversación abierta con el maestro. En esa oportunidad, la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) le rindió un homenaje y lo nombró socio honorario de la institución. Al día siguiente, martes 15, el conjunto visitante ofreció un memorable concierto de música contemporánea, con obras de Manoury, Webern, Ligeti y Schoenberg, siempre bajo la dirección de Pierre Boulez.

Posteriormente, durante la primera semana del mes de noviembre, estuvo de visita en el país el compositor argentino Gerardo Gandini, invitado por el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, quien, por una parte, dio dos conferencias sobre su ópera *La ciudad ausente*, estrenada el 24 de octubre de 1995 en el Teatro Colón de Buenos Aires, y, por otra, participó como director y compositor en el Sexto Festival de Música Contemporánea Chilena, organizado por el mismo Instituto de Música. El día 5 de noviembre el maestro fue invitado a una asamblea especial de la ANC, en la cual también se le nombró socio honorario. En la reunión se intercambiaron opiniones sobre la realidad de la música contemporánea en Chile y Argentina, y se esbozaron algunas ideas para realizar proyectos en conjunto.

De esta manera, la incorporación —como socios honorarios— de dos connotados maestros de la música del siglo XX, significó un broche de oro para la celebración de los 60 años de vida de la ANC, lo cual, ciertamente, enorgullece y dignifica a la institución.

G. M.

Obras chilenas en concursos de solistas

Entre el 2 y el 9 de noviembre, en el Teatro Municipal de Viña del Mar se realizó el XIII Concurso de Ejecución Musical "Doctor Luis Sigall", dedicado en esta ocasión al violoncello. En él participaron 19 instrumentistas de 12 países de América, Europa y Asia. La obra nacional obligatoria en el concurso, *Entre luna*, fue encargada al compositor Eduardo Cáceres por la Corporación Musical Orquesta Sinfónica de Viña del Mar y fue la cellista franco-argentina, Sol Gabett Timacheff, de 15 años, la ganadora del premio a la mejor interpretación de la obra de autor chileno.

El segundo Concurso y Seminario Internacional de Guitarra "Liliana Pérez Corey" se realizó en la Sala Elena Waiss de la Escuela Moderna de Música, del 4 al 12 de noviembre pasado. En esta ocasión José Antonio Escobar obtuvo el premio a la mejor interpretación de la obra chilena, titulada *Órdenes*, para guitarra, comisionada al creador Fernando García por la Escuela Moderna de Música. En el torneo participó una veintena de jóvenes guitarristas de Chile y del extranjero.

Compositores chilenos en ballet, música escénica, teatro y cine

El 9 de octubre, en el Salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), se presentó el Taller de Danza del Departamento de Educación Física de ese plantel. Dentro del programa se ofreció la coreografía *Tres etapas* de Mariela Ferreira, con música de Celso Garrido-Lecca.

El Ballet de Santiago nuevamente presentó la coreografía *Tiempo de percusión* de Hilda Riveros con música de Alejandro García. Las funciones de abono se realizaron los días 19, 20, 22 y 24 de noviembre en el Teatro Municipal de Santiago; se hicieron además otras presentaciones de carácter educacional.

Los días 18, 19 y 20 de diciembre se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo la coreografía *Bajo la mesa* de Nury Gutes y música de José Pérez de Arce y Claudio Mercado.

El 22 de marzo pasado, en la ceremonia de purificación de Villa Grimaldi —ex centro de detención de la dictadura militar—, y su cambio de nombre por Parque de la Paz, el Grupo Espiral de danza estrenó la coreografía de Patricio Bunster *Canción para tres cuecas*. El autor de la música es Patricio Solovera y la escribió en homenaje a su hermano Jorge Solovera, estudiante de guitarra de la Facultad de Artes, que la dictadura hizo desaparecer en 1976.

En el Goethe Institut de Santiago, dentro de un ciclo dedicado a Fritz Lang, se proyectaron las películas *La muerte de Sigfrido* (22.03.1997) y *La venganza de Krinhilda* (05.04.1997) con música en vivo compuesta por Eduardo Cáceres. En la primera cinta actuaron Sergio Cabrera (flauta), Francisco Gouet (clarinete), Juan Sebastián Leiva (violín), Gerardo Salazar (percusión) y Juan Carlos Vergara (sintetizador), y en la segunda Cristián Muñoz (trompeta), Paulette Joné (violoncello), Gerardo Salazar (percusión) y Juan Carlos Vergara (sintetizador); en las dos ocasiones Eduardo Cáceres dirigió desde el piano. Ambas películas se programaron, además, el 5 de abril.

En la sala Killshot, el 16 de diciembre, alumnos del colegio La Girouette presentaron *Noicanigami*, obra escénico-musical cuya música fue compuesta por Jorge Springinsfeld, el que actuó, además, como director musical. La dirección teatral de la obra estuvo a cargo de Andrea Ubal.

En la tercera Muestra de Dramaturgia Nacional organizada por el Ministerio Secretaría Nacional de Gobierno, realizada en enero pasado, se presentó *Parábola de los fantasmas* de Juan Radrigán, con música de Patricio Solovera. De estos mismos autores, los días 23 y 24 de enero, en el Parque Arauco de Las Condes, se pudo presenciar la ópera *El encuentramiento*.

La compañía teatral El Gran Circo Teatro, dirigida por Andrés Pérez, presentó *La pérgola de las flores*, obra de Isidora Aguirre con música de Francisco Flores del Campo, en La Serena (9 de febrero), San Antonio (16 de febrero) y Valdivia (23 de febrero). Además, la pieza escénico-musical se programó en varias fechas en el Centro Cultural Estación Mapocho de Santiago.

El 2 de noviembre, dentro de un grupo de espectáculos ofrecidos en el Centro Cultural Estación Mapocho por la División de Cultura del Ministerio de Educación, bajo el título de Conciertos de Primavera, se presentó la película muda *Húsar de la muerte* de Pedro Sienna, con la música recientemente compuesta por Horacio Salinas.

Publicaciones nacionales

Salió a la circulación el N° 2 de la revista *Matiz*, editada por el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, correspondiente a octubre/noviembre. En este segundo número aparecen, además de noticias musicales, artículos de Álvaro Menanteau, Doris Ipinza, Guillermo Rifo y Benjamín Gubbins. De este último se publica, también, la partitura para piano de *En memoria de la inscrita* y la de Ricardo Santander *Cuatro vientos* para quinteto de vientos.

Se han recibido los N°s 3, 4, 5 y 6, correspondientes a septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1996, respectivamente, del boletín informativo *Música*, editado por el Consejo Chileno de la Música. En éste aparecen noticias diversas de la vida musical del país.

La Dirección de Extensión, la Facultad de Artes, la Facultad de Educación Física y el Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación presentaron públicamente la revista del Departamento de Música de esa Universidad, titulada *Trailunhué*. La ceremonia de presentación de este nuevo periódico musical se efectuó el viernes 10 de enero pasado en la Sala Juan Gómez Millas. En el primer número escriben, entre otros, Miguel Ángel Aliaga y Ruth Godoy.

Se recibió el N° 4 de *La Bisagra*, correspondiente a diciembre 1996 y enero 1997. Esta publicación bimestral, editada en Santiago, cuenta con una sección dedicada a la música del compositor Jorge Springinsfeld. En este nuevo número Springinsfeld escribe sobre música y desarrollo.

Fonogramas con música chilena

Salió al mercado un fonograma que sirve como complemento a la *Pequeña antología del compositor chileno*, editada por la pianista y académica de la Facultad de Artes, María Eugenia Alarcón. Realizado por esta misma profesora, es la materialización del proyecto de dicha Facultad de contribuir a la difusión de la música de autores nacionales, en este caso, de obras para piano. El fonograma contiene piezas pianísticas de Luis Advis, Pedro Humberto Allende, Juan Amenábar, Próspero Bisquertt, Eduardo Cáceres, Pablo Délano, Juan Lemann, Miguel Letelier, Javier Lynch, Gabriel Matthey, Hernán Ramírez, Cirilo Vila e Ida Vivado, interpretadas por María Eugenia Alarcón y Graciela Yazigi.

Presentación de "Victor Jara. Obra musical completa"

El 19 de noviembre de 1996 se presentó al público el libro *Victor Jara. Obra musical completa*, consistente en las partituras de 77 canciones y piezas instrumentales creadas por Jara —que fueron transcritas por Claudio Acevedo, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito—, precedidas por un estudio sobre el compositor escrito por Rodrigo Torres. La ceremonia de presentación del libro se efectuó en la Sala SCD de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, institución que, junto con el Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación (FONDART), apoyaron a la Fundación Víctor Jara en la edición de la obra composicional del desaparecido músico. Durante el acto se proyectó el video registrado en un concierto para la TV limeña, en 1973, en que Víctor Jara comenta e interpreta *El cigarrito*. Se oyeron, además, otras obras de Víctor Jara presentadas por el Conjunto Cuncumén (*Dos palomitas*), la cantante Magdalena Matthey acompañada por el guitarrista Mauricio Valdebenito (*Lo único que tengo*), la soprano Gabriela Lehmann acompañada por el pianista Cirilo Vila (*Te recuerdo amanda*, en arreglo de Cirilo Vila), el Grupo Fundación Felicita (*La partida*), el grupo Coré (*Sobre la ventana*) y el Inti-Illimani, que tocó *Charagua* junto con proyectarse un video-animación con el recordado "Tevito".

El acto de presentación del libro *Victor Jara. Obra musical completa* se inició con palabras de Joan Jara, a nombre de la Fundación Víctor Jara, luego se escuchó el discurso del compositor Luis Advis, Presidente de la SCD, seguidamente a Nivia Palma, directora del Fondo de Desarrollo para la Cultura y las Artes (FONDART), y finalmente al musicólogo Rodrigo Torres, miembro del equipo de autores de la publicación. A continuación se transcriben las tres últimas intervenciones:

"Es para la SCD una ocasión gratísima el poder compartir esta tarde, junto a la Fundación Víctor Jara, el lanzamiento de un volumen que contiene la obra completa de una de las personalidades más gravitantes de la historia de nuestra música de raíz folclórica de la segunda mitad de nuestro siglo.

Si miramos en perspectiva hacia las décadas de 1950 y 1960, observaremos cómo el quehacer creativo musical y textual ofrece una gran renovación de la música popular en sus diversos planos.

Entre otras manifestaciones, la presencia de la Nueva Canción Chilena es, marcadamente, uno de los hechos más transformadores de la respetable tradición que la precede. Esta realidad tiene que ver con la incorporación de ciertos ritmos representativos de todas las regiones de nuestro país; con la presencia de una nueva instrumentística que enriquece las posibilidades de los timbres usuales; con una melódica que trasciende los marcos convencionales desplegados hasta ese tiempo; aspecto también vinculado con una búsqueda armónica que alcanzaría niveles insospechados para nuestro medio.

Los textos, asimismo, aportan otros motivos, otros conceptos, cuyas descripciones ahondan en diversos sentimientos humanos y comunican otras realidades que, hasta esos momentos, tímidamente, asomaban bosquejados en un mínima parte de las canciones calificadas como más representativas de nuestra idiosincrasia.

La emergencia y consolidación de la Nueva Canción Chilena, en otras palabras, logró crear y establecer nuevas potencialidades creativas que, hasta hoy, subsisten y se han convertido, para gran parte de la creatividad joven chilena, en paradigmas expresivos. Actualmente, los nombres de Violeta Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Isabel y Ángel Parra, Quilapayún o Inti-Illimani, constituyen modelos de aquella singular estilística que, especialmente en Víctor Jara, adquiere una enorme relevancia.

La maestría de Jara se revela especialmente en textos siempre sugerentes de breves cuadros o escenas —no olvidemos su vínculo con el Teatro— cuyos protagonistas son la mujer trabajadora, el hombre sencillo esperanzado, el niño que juega fantasías, la gente humilde, campesina o ciudadana, tratada con profunda comprensión y ternura.

Y estos temas van unidos a una música nada de convencional, demostrativa de una capacidad creativa que no se apoyaba en aprendizajes académicos; porque la 'academia' de Víctor Jara fue solamente el poseer una rica intuición y un poder asimilador de lo que le ofreció su infancia campesina y que, más tarde, primeramente a través de su actividad en el Conjunto Cuncumén y después, solitariamente, sabría aplicar sabiamente. De allí el poco usual empleo de lo modal junto a lo tonal, juego de relaciones donde Jara es descollante, de allí la sencillez de una melodía sin pretensiones, pero poseedora de los necesarios y suficientes matices comunicadores; de allí el reflejo de ritmos primigenios, cuya economía se ve aunada a la clara intención de profundizar lo esencial y soslayar lo fácil y tentadoramente exitoso.

La empresa acometida por la Fundación Víctor Jara, con la colaboración del FONDART del Ministerio de Educación y de nuestra Sociedad, y su feliz realización, no ha sido usual ni simple, tanto en lo que se refiere al papel que ha cumplido una difícil investigación para lograr recopilar el material completo de la creación de Víctor, contenida en el volumen que hoy se lanza sino, y sobre todo, por la acuciosidad con que el trabajo de transcripción y copia ha sido realizado, en manos de dignos estudiosos que han tratado de ser irreductiblemente fieles al pensamiento original del compositor.

Saludamos hoy a la Fundación Víctor Jara y agradecemos, en nombre de todos los músicos chilenos, este aporte a la vida cultural de nuestro país".

*Luis Advis
Presidente de la Sociedad
Chilena del Derecho de Autor SCD*

"Primero que nada, quiero agradecer a los autores de la publicación que hoy se presenta por haber realizado un trabajo que constituye un aporte significativo al patrimonio musical chileno. No siendo erudita en el campo de la música, y gratamente obligada por este encuentro a pronunciarme, me permito decirles que es muy conmovedor para mí ser parte de este momento.

A comienzos de los setenta tenía diez años. Crecí en un etapa crucial de la historia de nuestro país, me hice joven y adulta en dictadura. Mi niñez y juventud, como la de tantos otros y otras, incluso más allá de consideraciones políticas, estuvo inundada por la voz, músicas y poesía de Víctor Jara. Hoy, es mi hija de 14 años, la que a pesar de la escasa difusión de su obra, interpreta sus canciones en guitarra. Muchas veces cuando llego a casa después del trabajo, siento su voz y el sonido de los acordes de la guitarra con melodías tan queridas como *Te recuerdo Amanda* o *Voy a hacer un cigarrito*. El compromiso de Víctor Jara con valores como la dignidad de las personas, la libertad y la igualdad de

oportunidades, parece no sólo estar grabado por siempre en mi memoria, sino que en la memoria del pueblo de Chile, aunque los años pasen y nuestro país cambie.

Sin embargo, adicionalmente, al apoyar este esfuerzo de compilación y difusión de la obra de Víctor Jara, el FONDART ha querido apoyar el conocimiento del ámbito fundamental de este símbolo: su sensibilidad con manifestaciones musicales propias del pueblo, sus dotes musicales y su enorme capacidad de crear, que convierten su obra en un regalo inapreciable para nuestra cultura nacional. Como uno de los pilares fundamentales de nuestro patrimonio, parece quedar aún mucho por hacer en torno al rescate de Víctor Jara —el artista—, así como de otros notables creadores chilenos. Y a nuestro juicio, esto supera cualquier tipo de identificación política o ideológica; corresponde a un deber de esta generación con las que vendrán después, ya que indudablemente un conocimiento acabado de esta obra no será sólo una fuente de perfeccionamiento para los futuros creadores, sino que también —y de ahí la importancia simbólica de Víctor Jara— una forma de acceder al significado de una época.

Y es que, sin considerarme una persona calificada en este tema, me permito una breve reflexión adicional: Víctor Jara, al igual que Violeta Parra, Patricio Manns y otros cultores, al incorporar en sus propuestas la diversidad cultural del país y, por tanto, las diversas manifestaciones tradicionales, considerando la nueva realidad chilena —ya en esa década, con gran preeminencia urbana—, revitalizaron la propuesta del canto nuevo que tanto eco tuvo en la generación de los 70, al ser capaces de traducir en sus canciones su opción social y al lograr que estas canciones lograran interpretar a una importante parte de nuestra sociedad.

Tengo la impresión que ese esfuerzo, interrumpido por las balas de los que temen a la diferencia, no ha sido retomado con la energía y claridad necesarias, salvo algunas excepciones de alta calidad. Mientras el canto urbano y folclórico nacional no logre conectarse con la nueva realidad cultural del país con la fuerza y claridad con la que lo logró en otras épocas, difícilmente logrará interpretar y convocar a las grandes mayorías.

No quiero decir con esto que haya que hacer concesiones al mercado en el trabajo creativo, por el contrario, quiero, de todo corazón, solicitarles a los creadores que recojan el imaginario colectivo de nuestro pueblo, con todas las ambigüedades y contradicciones que lo caracterizan. Y que desde ese espacio desaten la capacidad de crítica y autocritica, para recuperar lo que aparece como esencial en la propuesta de Víctor Jara: hacer de la música una motivación para seguir soñando.

Un sincero agradecimiento para la Fundación Víctor Jara por poner en nuestras manos y acercar a nuestro corazón una relectura de tan importante aporte a nuestra cultura y, al menos en mi caso, a nuestra vida; y, en especial, el reconocimiento del FONDART para quienes trabajaron en la elaboración de este libro".

Nivia Palma
Directora del FONDART

"Hay artistas que, además de creadores, abarcan, absorben y penetran en la circunstancia histórica que les tocó vivir con tal profundidad y pasión, que terminan personificándola. La obra de estos artistas no sólo conmueve a un público de individuos aislados, sino traspasa el circuito convencional de lo artístico y se proyecta a toda una generación como un modelo de vida, de sus utopías, sus gustos, su espiritualidad, su sensibilidad, su manera de entender el arte y la vida. Creo que ése ha sido el caso de Víctor Jara dentro del espacio de la música chilena de este último medio siglo, especialmente la de los años 60.

La suya es una obra con profundas raíces en la cultura popular, en las tradiciones y la historia de esta fértil provincia americana. Representa el legado de un humanista, creador de un canto solidario y colectivo, de amor, de lucha y esperanza. Su canto es compromiso de vida con la libertad y la justicia, y por estas causas fue también encendida imprecación y valiente alegato. En suma: una canción épica, latinoamericana, civil, didáctica, militante, con vocación de servicio público.

Para los miembros del equipo ejecutor de este trabajo —a nombre de quienes yo hablo en este momento—, asumir la responsabilidad de pensar y elaborar un libro que reuniera todos los cantos de Víctor, representó un desafío importante y delicado, y por sobre todo fue la posibilidad de materializar

un anhelo común, un deber moral y cultural en el que entregamos nuestras mejores energías. Nos demoramos casi tres años, tiempo que constituyó una experiencia fundamental para cada uno de nosotros. Como se sabe, en el escenario de la cronología, los días y tiempos cotidianos tienen una dimensión muy distinta que el tiempo musical, donde lo temporal transcurre con otros ritmos y se vive, incluso, como espacio de comunión con los otros, donde el pasado se encuentra con el futuro. Y esto lo constatamos en este intenso contacto con la música de Jara, cuyos cantos tienen esa condición de ser espacio de encuentro y sentido colectivo.

En esta ceremonia, de conclusión y apertura a la vez, lo que ofrecemos a la comunidad es un libro en el que la obra de Víctor Jara adquiere una presencia digna de su estatura artística. Es el fruto de un trabajo en equipo que reúne también los valiosos aportes de otros miembros honorarios de nuestro "Cartel Jara": Osiel Vega, prodigioso artesano del computador, quien dibujó las partituras; Gonzalo Badal, creativo y sensible editor quien, junto a Carlos Altamirano, diseñó y dio forma a este libro, en sí mismo valioso por su elaborada factura.

Estamos agradecidos de todos los que apoyaron este proyecto –Fundación Víctor Jara, SCD, FONDART y otros– y contentos del resultado. Creemos que este *libro-cancionero* tiene el sello de Víctor: el de la creación colectiva. Por otra parte, dentro del contexto de las publicaciones sobre música realizadas en el país, este trabajo marca un hito en cuanto es la primera publicación de esta naturaleza que reúne y presenta documentadamente toda la obra de un músico popular. Esperamos que sea seguida por muchas otras.

Nuestro intento ha sido el contribuir a instalar en un presente permanente un pedazo vital e irremplazable de ese tiempo otro, en este caso, el de la música de Víctor y su pulso eterno".

Rodrigo Torres

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Emilio Casares Rodicio (dir.). *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, vol. I, 1996, 324 pp.

La labor realizada por prestigiosas publicaciones como *Nuestra Música* de México y la propia *Revista Musical Chilena*, es en gran medida fruto del importante impulso dado por musicólogos españoles transterrados; es el caso de Adolfo Salazar en México y Vicente Salas Viu en Chile. La continuación o el complemento de esa labor es una de las motivaciones que ha resultado en la aparición de estos *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Entre sus propósitos está el preservar la memoria de los compositores y de las músicas hispanoamericanas, constituirse en órgano de expresión del Consejo Iberoamericano de la Música (CIMUS), dinamizar la investigación musical y musicológica en España e Iberoamérica y fortalecer los lazos de cooperación intercontinental ya creados en torno a la gestación del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Esto nos lo señalan Eduardo Bautista García, Presidente del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de España, y Emilio Casares Rodicio, Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), en sendos prefacios de este primer número. Los *Cuadernos* se articulan en tres secciones: el "Cuaderno de efemérides", cuyo objetivo es rememorar a los músicos de quienes se celebre alguna efemérides; el "Cuaderno abierto", cuyo objetivo es presentar reflexiones libres y científicas sobre distintos asuntos históricos, especialmente el tema de la modernidad, y el "Cuaderno de bibliografía", cuyo propósito es informar acerca de las distintas publicaciones referidas a las músicas españolas o hispanoamericanas recientemente aparecidas.

En el "Cuaderno de efemérides" de este primer número encontramos ocho colaboraciones de distintos autores acerca de siete creadores: Juan José Castro Podestá (1895-1968, artículo de Carmen García Muñoz), Juan Tellería Arrizabalaga (1894-1949, artículo de Javier Suárez-Pajares y catálogo de Belén Pérez Castillo), Eduard Toldrà (1895-1962, artículo de César Calmell), Pedro Pérez de Albéniz y Basanta (1795-1855, artículo de Gemma Salas Villar), Antonio Ripa Basque (1721-1795, artículo de Fernando Cabañas), Domingo Olleta y Mombiola (1819-1895, artículo de Antonio Ezquerro) y la bailarina y coreógrafa Encarnación López, la Argentinista (¿1895?-1945, artículo de Roger Salas), todos españoles, con excepción de Juan José Castro (argentino). En la mayoría de estos artículos podemos entrever el rigor científico de la verdadera investigación, el cual nos permite acceder a información sobre las biografías, quehacer creativo, aspectos estilísticos, proyecciones y aportes del legado artístico y musical de estos creadores en los géneros que abordaron. Algo más alejados de este marco están el artículo de Calmell sobre Eduard Toldrà y el de Salas sobre Encarnación López, pero no por eso menos interesantes. El primero de ellos está basado en la tesis doctoral del propio Calmell acerca de Toldrà, pero sólo recoge ciertos aspectos relativos al aporte de este compositor a la canción culta catalana, centrándose así exclusivamente en algunas consideraciones analíticas de la producción de Toldrà dentro de este género. Por otro lado, el artículo de Salas es más bien una antesala para emprender ulteriores investigaciones en torno a la figura de Encarnación López, en el marco de un muy fundamentado llamado de atención para rescatar del olvido a personajes trascendentales en la historia del arte, en este caso, del ballet español. También debemos señalar, desgraciadamente, unos errores de compaginación en el artículo de Ezquerro acerca de Olleta: tras la página 148 deben leerse las páginas 150 y 151, luego la 149 y se retoma el hilo normal a partir de la 152. Aunque se trata de un problema mínimo, es mejor evitar que en publicaciones de esta índole se permita este tipo de deslices.

En el "Cuaderno abierto" encontramos también ocho artículos de diferentes autores, donde podemos apreciar una clara apertura hacia distintos tipos de músicas y de problemáticas en torno a ellas. Así, el quehacer de destacados creadores españoles del siglo XIX es abordado por Celsa Alonso ("Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular"), un fecundo estudio que vincula la obra de este compositor con las tensiones sociopolíticas de fines del siglo pasado en España, y por Francesc Cortès ("Ópera española: las obras de Felipe Pedrell"), un interesante aporte para alcanzar una valoración más justa del legado de este paladín del nacionalismo musical español. Ángel Medina Álvarez

("Presencia de los músicos de América en la nueva música española"), con un aporte que reconoce el papel cumplido por distintas instancias de vinculación con Latinoamérica en el quehacer musical español contemporáneo, y Tomás Marco ("Sobre mis sinfonías"), con una aproximación a un interesante corpus sinfónico desde el punto de vista del propio compositor, se inscriben en el área de la música española docta contemporánea. La música popular latinoamericana es el campo de las contribuciones de Clara Díaz Pérez ("Estudio pragmático de la creación artística de Silvio Rodríguez"), verdadera introducción para el análisis socioestético de la obra de este célebre creador cubano, y de Luis Advis Vitaglic ("La Nueva Canción Chilena. Una estrategia de comunicación política"), definida por el propio autor como un delineamiento para ulteriores estudios musicológicos de uno de los fenómenos musicales más trascendentes en la historia de nuestro continente. Por otro lado, José Jorge de Carvalho ("Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea") y Ramón Barce ("Doce advertencias para una sociología de la música") abordan problemáticas musicales generales contemporáneas, con planteamientos que merecen ser analizados y discutidos por todos quienes tenemos algo que ver con el quehacer musical.

Finalmente, en el "Cuaderno de bibliografía", Belén Pérez Castillo (libros y partituras) y Adelaida Muñoz Tuñón (artículos) nos entregan listas de las publicaciones españolas y latinoamericanas relacionadas con la música de estas regiones, en tanto varios autores aportan presentaciones (revisiones) de algunas de estas publicaciones.

En resumen, estos *Cuadernos de Música Iberoamericana* surgen como una publicación abierta a nuestras distintas músicas, sería en sus propósitos, en su estructuración y en su contenido, un aporte innegable para el enriquecimiento de la investigación, el conocimiento y la reflexión en torno a nuestras músicas. Deseamos lo mejor para esta publicación y esperamos ver pronto el segundo número, el cual será dedicado a la zarzuela en España y, por supuesto, en Latinoamérica.

Cristián Guerra Rojas.

Eduardo Carrasco y Mili Rodríguez (eds.). *Situación de la música clásica en Chile*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1994, 238 pp.

A partir de la década de 1950 nuestro país vivió quizás la época más fecunda y rica de su historia musical, en todos sus estratos. Se llevaron a cabo interesantes proyectos en la creación, la interpretación, la educación, la investigación y la difusión de nuestra música, todo lo cual parecía augurar un esplendoroso futuro para el arte musical en Chile. Desgraciadamente, las agitaciones sociopolíticas que alcanzaron su punto climático en 1973 resultaron en el abrupto fin no sólo de esta época, sino de las vidas de algunos de los principales protagonistas de aquellos proyectos. Comenzó entonces una época oscura, de grandes retrocesos no sólo en el ámbito musical, sino en todos los ámbitos de nuestra cultura, época que alcanzó también un punto climático (o anticlimático) en los comienzos de la década de 1980. En ese tiempo la educación musical fue oficialmente suprimida como asignatura obligatoria en la enseñanza media, mientras que en la enseñanza básica se redujo a una o dos horas semanales, lo cual implicaba un golpe de gracia contra las pretensiones de una vida musical saludable en nuestro país. A partir de entonces, diversas iniciativas particulares, a niveles personales e institucionales, asumieron en distintos ámbitos la titánica tarea de rearticular la vida musical chilena.

En este marco, los días 22 y 23 de julio de 1994, en el Montecarmelo, se realizó el seminario "Situación de la música clásica en Chile", instancia organizada por la División de Cultura del Ministerio de Educación, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Personalidades de los distintos ámbitos relacionados con el quehacer musical en nuestro país (compositores, intérpretes, profesores, musicólogos, periodistas, productores) participaron a través de la presentación de ponencias y la intervención en debates. Tales ponencias fueron agrupadas de acuerdo a temas determinados: creación (tres), investigación (cuatro), educación musical (cinco), los intérpretes nacionales (tres), análisis de distintas actividades musicales (cuatro), promoción y difusión de la música clásica (cuatro), producción y financiamiento (tres). Después de la presentación de cada grupo de ponencias, se realizaron debates en torno al tema tratado, algunos de los cuales, como aquel acerca de la promoción y difusión de la música clásica, suscitaron fuertes discrepancias. Incluso, señalemos que en el debate acerca de la educación musical, uno de los responsables del título del

seminario realizó una fuerte autocrítica respecto al uso del término "música clásica", la cual aparece transcrita.

Esta publicación reúne los discursos de apertura y de clausura de este seminario, las veintiséis ponencias presentadas en aquella ocasión, agrupadas en los siete temas abordados, y aparece también la transcripción de los debates. Lamentablemente, problemas técnicos impidieron que dicha transcripción fuera completa, lo cual explica que, eventualmente, en el texto aparezcan alusiones a intervenciones que no aparecen publicadas. Quienes tuvimos la oportunidad de asistir a este evento podremos recordar, y quienes no asistieron podrán conocer todas las ideas, inquietudes, propuestas, temores y esperanzas que se verbalizaron en aquella ocasión y cada uno podrá juzgar hasta qué punto la situación de la música clásica ha cambiado, para bien o para mal, o ha permanecido igual desde esa fecha. En todo caso, no cabe duda que la labor de varias instituciones vinculadas al quehacer musical de nuestro país, especialmente aquellas reunidas en el Consejo Chileno de la Música, se basa en premisas y orientaciones expuestas durante este seminario.

Todavía queda mucho por realizar en pro de la revitalización de la música chilena, en todos sus estratos, y las orientaciones delineadas durante este seminario, vertidas en esta publicación, constituyen una excelente referencia para emprender esta tarea.

Cristián Guerra Rojas.

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Música para piano. Compositores chilenos. Casete stereo. María Eugenia Alarcón y Graciela Yazigi (pianistas). Facultad de Artes de la Universidad de Chile, mayo 1996.

Este fonograma, editado en mayo de 1996 por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, deriva de un proyecto editorial anterior (1992) de María Eugenia Alarcón, dedicado a literatura para piano de creadores nacionales y dirigido al universo de maestros y estudiantes del instrumento del ciclo básico (*Pequeña antología del compositor chileno para piano*)¹. Así se entiende el propósito eminentemente didáctico de la selección. Desgraciadamente en el escueto impreso que acompaña la casete no es posible encontrar ni una palabra de esta relación, de tal manera que aún después de repetidas audiciones, difícilmente se puede distinguir una obra de otra, un compositor de otro y un *track* de un silencio musical, como por ejemplo en el caso de las miniaturas de Matthey, al inicio del lado A y el abigarrado lado B, que incluye 23 piezas. Dada la imposibilidad inicial de ubicar con certeza cada obra en una casete, sería muy útil que la carátula indicase al menos la duración de cada una de ellas.

Una vez descubierta tal filiación, y remitidos a esa fuente confrontada con la presente grabación es posible adentrarnos en otros aspectos.

La primera observación se refiere a la identidad del fonograma. ¿Por qué no se llamó como la publicación que la generó? Se puede aducir que se debe a que esta grabación contiene además cuatro compositores que no aparecen en la antología (P. H. Allende, P. Bisquertt, L. Advís y J. Lynch). Tal inclusión me merece una segunda observación: uno de los aspectos interesantes de este proyecto radica en que la mayoría de los compositores acá antologados pertenecen a generaciones activas en la actualidad. Este universo estético, a mi parecer, pierde unidad con la inclusión de las obras de Allende y Bisquertt, por relevantes que éstas sean.

Volviendo a la correspondencia entre el texto y la grabación, considero que ambas se complementan y potencian mutuamente: la gráfica se convierte en sonido y éste se hace inteligible a un nivel más profundo a través de la notación. Vuelvo, entonces, a lamentar que tan importante detalle pueda pasar desapercibido para los destinatarios originales: los estudiantes de piano y sus maestros.

La interpretación de ambas pianistas es de pareja excelencia musical y técnica que se traduce en una buena articulación, fraseo y dinámica lo que permite que la casete se escuche con agrado y facilidad, aún para el simple aficionado. Obviamente, esto también es mérito de la destreza y arte de cada uno de los compositores convocados en este proyecto.

En relación al aspecto técnico de este fonograma pude advertir el sutil aunque persistente ruido mecánico del pedal, lo que no estoy seguro si se deba a un problema del instrumento utilizado o a la distribución y distancia de los micrófonos en relación a la caja armónica de éste. Otros elementos audibles, vueltas de páginas y aún ruidos del exterior, no alteran significativamente la recepción del fonograma. Finalmente es de lamentar que —seguramente por limitaciones presupuestarias— el formato de esta valiosa grabación no haya podido alcanzar un continente mejor que el de la cinta magnetizada de la casete, que presenta un *hiss* más allá de lo acostumbrado en este tipo de registros.

Víctor Rondón

¹ Reseña de esta obra por Inés Grandela en **RMCh**, XLVII/179 (enero-junio, 1993), p. 139. Complementando esas apreciaciones, el autor de esta reseña no puede dejar de mencionar los numerosos descuidos editoriales básicos que se traducen en la ausencia de fecha editorial, errores de paginación (obras a 4 manos de I. Vivado), imprecisiones en el índice (ver *Ogromo* y *Campanita* por ejemplo) hasta confusión en la atribución de autorías (*Peñi* es de Matthey y no de Cáceres).

Música chilena del siglo XX, vol. I. Obras para orquesta, cámara y solistas de: Isamitt, Cotapos, Aguilar, Campbell, González, Cortés, Solovera, Escobedo, Mora, Lefever. CD, Casete stereo. ANC 6003-1/SVR. Intérpretes varios. Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), 1996¹.

Una trascendental iniciativa hace pública la ANC con el lanzamiento de este volumen I de su *Música chilena del siglo XX*, en formato de casete y disco compacto².

Toda antología implica una selección, y consecuentemente, un criterio aplicado al universo de la música docta nacional de nuestro siglo. Las palabras del presidente de la ANC, el compositor Gabriel Matthey, que encabezan el folleto explicatorio, precisan que las obras incluidas "fueron seleccionadas con un procedimiento reglamentario consensuado"; no obstante, en parte alguna se aclara cuál fue este criterio. El revisar el material incluido en este fonograma tampoco ayuda a descubrirlo por cuanto éste es misceláneo: desde obras para instrumento solista hasta sinfónica; desde compositores nacidos a fines del siglo pasado hasta los nacidos en nuestra década del sesenta. Lo mismo sucede con las formas y estilos que van desde piezas de la vertiente post romántica hasta el serialismo. Un elemento común si es posible advertir: son sólo creadores masculinos. Pero no creo que este aspecto sea el que se haya querido destacar. Entonces ¿de qué es representativa la muestra seleccionada?

Las obras, desde el punto de vista formal y estético, me parecen de nivel heterogéneo y en cuanto a la interpretación, alcanzo a distinguir tres grados de relaciones: aquellas en que la interpretación me pareció mejor que la obra —como por ejemplo la que hace Karina Glasinovic de la *Sonata de otoño* de R. Campbell—, aquellas en que advierto lo opuesto, como es el caso de la *Rapsodia* para clarinete, violín y violoncello de M. Aguilar interpretada por F. Gouet, S. Leiva y C. López y aquellas en que obra e interpretación alcanzan un mismo nivel de calidad, como la creación de A. Solovera en la ejecución de G. Milla, C. López y M. P. Santibáñez. En este último grupo también incluyo a aquellas en que tanto la obra como su interpretación me parecieron no superarse en su medianía, como en el caso de las obras de J. González, interpretada por F. Gouet y L. Solís en clarinete y piano respectivamente, R. Cortés, con los guitarristas M. L. López y H. Sepúlveda y del propio A. Cotapos interpretada por Elma Miranda³.

En este último caso quizás influyó el hecho que las condiciones de grabación —en vivo— fueron distintas a las anteriores, grabadas en estudio. Este aspecto me lleva a señalar, por otra parte, la inconveniencia de mezclar en un mismo fonograma obras grabadas en una y otra modalidad ya que la idea de incluir registros en vivo presenta un valor relacionado más bien con lo histórico documental que con lo interpretativo y estético.

En suma, junto con felicitar sinceramente a los gestores de tan importante y esperado proyecto —editores, compositores e intérpretes—, sugiero que en atención a la trascendencia y proyección de esta empresa, se cuide el aspecto selectivo de obras e intérpretes toda vez que el objetivo declarado es el de ampliar y mantener la memoria musical chilena⁴, proyectándola a nivel nacional e internacional.

Víctor Rondón

¹La matriz de las obras de Acario Cotapos y Tomás Lefever se conservan en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

²Revisado el fonograma en sus dos soportes, casete y disco compacto, se advierte que en el primero la larga ficha técnica y completos comentarios incluidos no aportan dos datos que el auditor-lector interesado busca en primera instancia: la fecha de edición y/o grabación y los objetivos del proyecto junto a los criterios de selección de compositores y obras. Éstos sí se incluyen, afortunadamente, en el folleto que acompaña a la edición en disco compacto.

³Samuel Claro (*Historia de la música en Chile*, p. 145) señaló que la "exuberante imaginación y fantasía de Cotapos desbordaba del pentagrama todo lo que su inspiración le dictaba y sus obras, geniales, carecen de todo principio constructivo, en un desborde de elementos puestos en juego, con mucho de colosal mosaico, en el que abundaban momentos muy bien logrados". Estudios sobre diversos aspectos de su vida y obra en el número dedicado al compositor por RMCh, XV/76 (abril-junio, 1961).

⁴Debo agregar aquí, "de música docta", por cuanto otros tipos de música no presentan esta falencia.

Reflauta. Música chilena contemporánea para flautas dulces. CD digital. Víctor Rondón (flautas dulces). Chimuchina Records. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), 1996.

Desde hace algunos años en nuestro medio musical ha ido acrecentándose el interés por la llamada música antigua, lo que ha significado la formación de numerosos conjuntos de esa especialidad. Consecuentemente, no sólo se ha intensificado la audición de esa música, sino, también, los instrumentos de esas épocas han comenzado a practicarse y ha surgido un número interesante de buenos ejecutantes, particularmente de flauta dulce. Uno de éstos es el intérprete y editor del CD *Reflauta*, Víctor Rondón, quien se ha destacado, además, por su interés en dar a conocer las posibilidades de la flauta dulce para la música contemporánea. Para ello se impuso como tarea no solamente experimentar personalmente en el instrumento, también invitó a una serie de compositores chilenos a realizar un taller de interpretación y creación en búsqueda de nuevas técnicas de ejecución de la flauta dulce y su adecuación a las necesidades expresivas y sonoras de las estéticas musicales de hoy. Producto de tan plausible experiencia es este CD que comentamos, fonograma cuidadosamente realizado, que pone en manos y oídos del público y de los especialistas una valiosa colección de obras imaginativas y a veces audaces de cinco compositores nuestros, que aprovechan las posibilidades de la flauta dulce para mostrar diversas proposiciones, reflejo de visiones distintas y particulares del universo sonoro.

Reflauta: música chilena contemporánea para flautas dulces es un proyecto realizado gracias al aporte del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), lo que permitió, además de la publicación del CD, la edición de un limitado número de partituras de las obras que se interpretan, excelentemente copiadas, acompañadas por una serie de indicaciones y sugerencias para la interpretación de las distintas piezas elaboradas por Rondón. Esto, por tanto, permite no sólo la audición de la música, además posibilita su interpretación por los interesados. Los creadores que se incluyen en el fonograma y cuyas partituras se editan son: Guillermo Rifo (1945), Hernán Ramírez (1941), Jorge Martínez (1953), Carlos Silva (1967) y Víctor Rondón (1952).

Senda, para flauta alto, cinta magnetofónica y percusión, de Guillermo Rifo, es la primera obra del CD. Está formada por tres partes: *La ventana*, *Paseo Huérfanos* y *Senda*. En el segundo trozo, dos percusiones (pandero y cencerro) substituyen a la cinta, la que reaparece hacia el final y a la que se agrega un bombo legüero, que interpretan un ritmo que recuerda a algunos patrones del sur de nuestra América, dando comienzo así a la tercera parte, *Senda*. El opus 103 de Hernán Ramírez, *Música para flautas dulces*, es la segunda obra incluida en el fonograma comentado. En su pieza Ramírez utiliza alternadamente flautas dulces bajo, tenor y alto, con las que desarrolla un discurso que se mueve en ambientes seriales y aleatorios según sus necesidades expresivas, ayudándose, por momentos, de eficaces efectos de eco. El aporte de Jorge Martínez a la colección contenida en el CD es *Dos piezas* para flauta dulce tituladas *Mandala* y *Leitmotiv*. La primera de ellas es para flauta alto y soprano preparadas y voz; en ésta una serie de proposiciones sonoras se suceden según el orden establecido por el flautista, y se conectan mediante un sonido mantenido, utilizando la técnica de respiración circular. En el segundo trozo, para flauta dulce soprano y cinta, aprovecha la idea de la imitación canónica. La obra siguiente es *Rondón blues* de Carlos Silva, inspirada en la tradición jazzística. La pieza es para flauta dulce tenor y voz. La quinta obra del CD es *Dos piezas* para flauta alto de Víctor Rondón, *Tango* y *Rumba*; en ambas su autor aprovecha distintos recursos técnicos, tales como sonidos armónicos y multifónicos, emisión simultánea de voz y sonido, vibrato normal y otros efectos que dan variedad a las piezas. El fonograma concluye con tres improvisaciones de Rondón, en las cuales muestra sus facultades para ello: *Bárbara y los Elfos (y los chinos)*, *A veces me pongo denso* y *Cueca rara*. En las tres improvisaciones el creador e intérprete se remite a lo popular (flautas chinas, ritmos populares americanos), aludiendo en la segunda, además, a un material extraído de la obra de Ramírez. En suma, *Reflauta* contiene un grupo de obras de autores chilenos que vale la pena escuchar.

Fernando García

Música chilena del siglo XX vol. I. Obras para orquesta, cámara y solistas de: Isamitt, Cotapos, Aguilar, Campbell, González, Cortés, Solovera, Escobedo, Mora, Lefever. CD. Casete stereo. ANC 6003-1/SVR. Intérpretes varios. Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), 1996.

El presente fonograma incluye una interesante selección de obras de cámara, solistas y para orquesta de los siguientes compositores: Carlos Isamitt, Acario Cotapos, Miguel Aguilar, Ramón Campbell, Jaime González, Renán Cortés, Aliocha Solovera, Ricardo Escobedo, Mario Mora y Tomás Lefever.

Una gran variedad de estilos y medios caracteriza esta edición que se inicia con las tres canciones con material indigenista de Carlos Isamitt tituladas *Evocaciones huilliches*. La versión es de Jaime Caicompay (tenor) y Karina Glasinovic (piano). De Acario Cotapos, Elma Miranda interpreta su *Sonata fantasía*, conocida también como "Sonate Dionisiaque", una obra romántica y vanguardista a la vez, compuesta en Nueva York en 1924. El atonalismo de origen weberniano se hace presente en la *Rapsodia* para clarinete, violín y violoncello de Miguel Aguilar, obra compuesta por encargo del Instituto Cultural de Las Condes en 1990 y estrenada al año siguiente en el mismo instituto. Ramón Campbell, médico, compositor e investigador compuso su *Sonata de otoño* en 1972; esta obra hace gala de interesantes recursos sonoros que son finamente destacados por la pianista Karina Glasinovic. Dos compositores de la misma generación, Jaime González (1956) y Renán Cortés (1958), están representados en este fonograma por *Estudio en tres* para clarinete y piano (1994) y *Dúo est* para dos guitarras (1993), respectivamente.

Las *Variazioni per oboe, violoncello e piano forte* de Aliocha Solovera fueron compuestas en 1987 y estrenadas en Belgrado al año siguiente, en el XV Encuentro de compositores jóvenes de Yugoslavia. Es una obra atractiva que mantiene el interés del auditor a través de sus siete variaciones, básicamente contrastantes. A pesar de que Solovera no lleva mucho tiempo radicado en nuestro país, ya es conocido como un compositor imaginativo y de oficio. Ricardo Escobedo (1961) y Mario Mora (1967) son dos compositores formados en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. De ellos se han seleccionado *On Board* para piano y *Sinapsis* para viola, violoncello y piano, de 1990 y 1993 respectivamente.

Se cierra este CD con la *Sinfonía 1964* de Tomás Lefever, obra estrenada en la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, en 1966, bajo la dirección del maestro Agustín Cullell. La presente versión es una grabación en vivo del concierto de estreno.

Todos los compositores representados en este fonograma pertenecen a la Asociación Nacional de Compositores de Chile, institución que reinicia su sello fonográfico como una manera de mantener viva nuestra "memoria musical". Sin duda un aspecto importante es la alta calidad de las interpretaciones, que hacen posible que el público auditor conozca y valore las obras de nuestro patrimonio cultural.

Inés Grandela

IN MEMORIAM

Blanca Hauser (1906-1997)

El viernes 28 de marzo pasado, en Santiago, dejó de existir la notable soprano chilena Blanca Hauser, una de nuestras grandes figuras de la lírica entre los años 30 y 50. Había nacido en noviembre de 1906 en Temuco. Estudió en el liceo de esa ciudad, cuando Gabriela Mistral era directora. Por entonces, la futura cantante ya mostraba amor por la música y con frecuencia la directora del establecimiento invitaba a la joven a su casa para escucharla tocar guitarra. Años más tarde, cuando la niña guitarrista había alcanzado fama como cantante recibió en su camarín, después de una presentación, la sorpresiva visita de Gabriela Mistral, quien le dijo cariñosamente: "Miren en lo que vino a parar la muchacha de la guitarra".

En 1926 Blanca Hauser terminó sus estudios escolares, se trasladó a Santiago e inició los de kinesiología y servicio social. Paralelamente aprendió piano. Comenzó a estudiar canto con Consuelo Guzmán y sus rápidos progresos la llevaron a ofrecer numerosas actuaciones. En 1932 inició su carrera como cantante profesional, cuando presentó, acompañada por la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Amando Carvajal, "La muerte de amor" de *Tristan und Isolde* de Wagner. Ese mismo año interpretará partes de Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*) y Elsa (*Lohengrin*), instalándose en la vida musical chilena como la más importante soprano wagneriana local. Al año siguiente hizo sus primeras incursiones como cantante lírica, al participar en la Temporada Oficial de Ópera del Teatro Municipal. Interpretó los papeles femeninos principales de *Tosca*, *La bohème*, *Otello*, *Aïda* y *Lohengrin*. En ese mismo año comenzó su carrera internacional, al ser invitada para participar en la Temporada Lírica del Teatro Municipal de Lima. Desde ese momento se multiplicaron las actuaciones de nuestra soprano dramática, tanto en Chile como en el exterior. Además se perfeccionó en Alemania e Italia.

Durante su extensa carrera profesional —según nos relata la profesora Cecilia Margaño en un trabajo suyo inédito—, Blanca Hauser dominaba 40 papeles principales de ópera. A los títulos ya mencionados se pueden agregar *Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Cavalleria rusticana*, *Hänsel und Gretel*, *Andrea Chenier*, *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer* entre otras. Además, en su repertorio se incluían numerosas creaciones sinfónicas corales y para soprano solista con acompañamiento de orquesta, así como una infinidad de obras de música de cámara. Actuó a lo largo de todo Chile y también en importantes teatros de numerosas ciudades de América y Europa: Lima (Teatro Municipal), Montevideo (Teatro Solís), Buenos Aires (Teatro Colón), Praga (Sala Smetana y Teatro de la Ópera), Budapest (Teatro de la Ópera), Bucarest (Sala Atheneae), Berlín (Teatro de la Ópera), Leipzig, Moscú (Sala Chaikovsky), Leningrado, Kiev, Stalingrado, Odessa, para mencionar algunas.

Actuaron junto a ella grandes figuras de la lírica mundial, tales como Lauritz Melchior, Ramón Vinay, Renato Zanelli, Lidia Kindermann, Norman Gordon, Conchita Velásquez, Ferruccio Tagliavini, Antonio Salvezza y muchos más. Cantó bajo la batuta de renombrados directores de orquesta, entre ellos de su segundo esposo, Armando Carvajal, fundador y primer director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile y hombre clave en el desarrollo de la música chilena a partir de los años 20. Al nombre de Carvajal se deben sumar los de distinguidos maestros extranjeros: Erich Kleiber, Fritz Busch, Juan José Castro, Theo Buchwald, Hans Bornum, Joseph Böhm y otros. En Europa grabó numerosos discos en varios países y en ellos incluyó un muy vasto repertorio que alcanza hasta el folclore chileno, acompañándose de guitarra.

Blanca Hauser, además de su dilatada carrera como cantante, ejerció la docencia en Chile, y por muchos años, en Perú y Ecuador. En este último país dictó clases hasta poco antes de su muerte.

Fernando García

Índice de números publicados correspondientes a 1996

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aranda, Pablo.* Conversando con Mauricio Kagel. Nº 185:60.
- Baeza, Mario.* Ramón Vinay, cantante chileno. Nº 185:14.
- Barrientos Garrido, Iván.* Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena. Nº 186:40.
- Cuadra, Gonzalo.* Ramón Vinay. Un análisis vocal y discográfico. Nº 185:17.
- Fernández Grez, Margarita.* In Memoriam. Cora Bindhoff Enet (1905-1995). Nº 185:89.
- González, Juan Pablo.* Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. Nº 185:25.
- Martínez, Jorge.* Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos. Resumen de tesis de magister. Nº 185:83.
- . Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. Nº 186:73.
- Matthey Correa, Gabriel.* Celebrando el día internacional de la música. Nº 185:67.
- . Editorial. La Asociación Nacional de Compositores-Chile en sus 60 años de vida. Nº 186:10.
- Milanca Guzmán, Mario.* Teresa Carreño: manuscritos inéditos y un proyecto para la creación de un Conservatorio de Música y Declamación. Nº 186:13.
- Molina, Sergio.* Discurso [Homenaje a Ramón Vinay (1912-1996)]. Nº 185:10.
- Palmiero, Tiziana.* El arpa en Chile. Resumen de tesis de magister. Nº 185:83.
- Pedroso, Alicia.* Se devela lo invisible: la música en la narrativa de Alejo Capentier. Resumen de tesis de magister. Nº 185:84.
- Pérez de Arce, José.* Polifonía en fiestas rituales de Chile Central. Nº 185:38.
- Quiroga, Daniel.* Encargo "Charles Ives" para compositores. Nº 186:84.
- Rodríguez, Andrés.* Discurso [Homenaje a Ramón Vinay (1912-1996)]. Nº 185:12.
- Schultz, Margarita.* In Memoriam. Cora Bindhoff maestra y música. Nº 185:90.
- Stein, Hanns.* "El encontramiento". Nº 186:83.
- S.f. Bibliografía selectiva de escritos de Cora Bindhoff de Sigren. Nº 185:90.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

- F.G.A.: Fernando García Arancibia.
- G.C.D.: Guillermo Cárdenas Dupuy.
- H.A.C.: Honoria Arredondo Calderón.
- M.C.D.: Miguel Castillo Didier.
- R.S.C.: Raúl Suau Cubillos.

Libros

- Ramón Andreu Ricart. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), 1995, 187 pp. H.A.C. Nº 185:85.
- Olivia Concha Molinari. *La primera infancia y la música*. La Serena, Facultad de Humanida-

- des, Departamento de Música, Ediciones Universidad de La Serena-Chile, 1996, 74 pp. G.C.D. Nº 186:99.
- Raúl Díaz Acevedo. *Financiamiento campesino*. Santiago, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, 1994, 355 pp. H.A.C. Nº 186:98.
- Mario Milanca Guzmán. *La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro* (Caracas, 1899-1908), Biblioteca de autores y temas tachirenses, Caracas, 1995, 292 pp. 28 fotografías. M.C.D. Nº 186:98.
- La cueca, danza nacional de Chile*. Santiago: Ministerio de Educación, División Cultura, Departamento de Asesoría en Folclore del Ballet Folclórico Nacional de Chile, 1995, 50 pp. H.A.C. Nº 185:85.

Fonogramas

Música chilena catedralicia (siglos XVIII-XIX). Casete stereo. Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, Coro de solistas (dir.: Guido Minoletti), Leticia Albarracín (órgano), director general: Guillermo Rifo. Compilación y selección de las obras: Doris Ipinza. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART). 1995. F.G.A. N° 185:86.

Celso Garrido-Lecca. *Encuentros*. CD digital.

OXY, Occidental Peruana Inc., intérpretes varios. 1995. F.G.A. N° 185:86.

Taller de Montaje de Música Popular. *Fonograma de recopilación 1994-1995*. Casete. Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 1995. R.S.C. N° 185:87.

Conjunto Cuncumén. *Cosechando en el tiempo*. Casete stereo ALCE 861, Alerce Producciones Fonográficas S.A., Santiago de Chile. 1995. H.A.C. N° 186:101.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Compositores chilenos en el ballet y en el teatro

Belbel, Sergi. (Pablo Toledo), *Caricias*, N° 186:96.

Bunster, Patricio. (Víctor Jara), *Poema XV y Fuga-do*, N° 185:80.

Núñez, Maritza. (Alfonso Padilla), *Niña de cera*, N° 185:80.

Riveros, Hilda. (Celso Garrido-Lecca/ Maruja

Bromley), *Canción de cuna para despertar*, N° 185:80.

Sienna, Pedro. (Horacio Salinas), *El húsar de la muerte*, N° 186:96.

Uthoff, Ernst. (Héctor Carvajal), *Milagro en la Alameda*, N° 185:80, N° 186:96.

Vidal, José Luis y Francisca Sazie. (Santiago Vera), *Tres temporarias*, N° 186:96.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS¹

Acevedo, Remigio. *Caupolicán*, N° 186:83;

Advis, Luis. *Marcha Rancho*, N° 185:74, 76, 77;

Cueca, N° 185:77, N° 186:86; *Rin*, N° 185:77, N° 186: 86, 90, *El amor*, N° 185:82.

Aguilar, Miguel. *Poema de Vicente Huidobro*, N° 185:71; *Quodlibet*, N° 185:72; *Rapsodia*, N° 186:87, 94; *Trio miniatura*, N° 186:91.

Aguilera, Carmen. *Inco-nexos*, N° 185:72.

Alba, Antonio. *Célebre zamacueca* N° 1 "White", *Memorias de un estudiante*, *Vals español*. N° 186:90.

Alcalde, Andrés. *Allez-allez*, N° 185:73, N° 186: 86, N° 186:89; *Marimbo*, N° 186:84; *Piccolini, Jake, Marimba, Sereno, Rin, Aria, Gílimbo, Talla*, N° 186:86.

Alexander, Leni. *Méralo*, N° 185:73; *It is Time*, N° 186:84; *Mecolecomusic*, N° 186:87, 94; *Aulicio*, N° 186:88, 92.

Allende, Pedro Humberto. *Tonada* N° 7, N° 185:71, N° 186:86, 87, 88, 93; *Tonada* N° 9, N° 185:72, N° 186:88; *Estudio* N° 7, N° 185:72, N° 186:88; *Tonada* N° 8, N° 185:72, N° 186:86; *Tonada* N° 5, N° 186:87, 93; *Tona-*

da N° 6, N° 186:87, 93; *Cuatro tonadas, Tres tonadas*, N° 186:93.

Allende-Blin, Juan. *Souffle*, ***Walter Mehring ein Wintermaerchen*, ***Cuarteto*, N° 185:78; *Drei Rilke-Lieder*, N° 186:87, 94; *Rapport sonore, Zeitspanne, Mein blaues Klavier, Silences interrumpus*, N° 186:94.

Alzedo, José Bernardo. *Christus factus est y Gloria Laus*, N° 185:75.

Amenábar, Juan. *Caballo del alba*, N° 185:72, 74; *Preludio para recordar a Liszt*, N° 185:76; *Modulaciones instantáneas*, N° 186:86; *Los peces*, N° 186:86, 91; *Clusters, estudio de sonoridades*, N° 186:89.

Amengual, René. *Diez pequeños preludios*, N° 185:72; *El vaso*, N° 185:75.

Antireno, Fernando. **Stratos*, N° 185:75.

Autores anónimos. *Un músico que segando el punto, Enamorados caminan*, N° 185:75.

Barrera, Juan Pablo. *Fantasia veloz*, N° 185:73.

Barrientos, Iván. *Serenata Lago Verde*, N° 186:85, 88; *Escenas de Aisén*, N° 186:88, 92; *Llamada y Tonada de la Suite Aisén*, N° 186:90.

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

- Becerra, Gustavo. *Sonata* N° 2 (primer movimiento: allegro), N° 185:71; *Manos de obrero*, N° 185:74; ***Black Hole*, N° 185:78; *Cuarteto* N° 1, N° 186:86; *Concierto de cámara*, N° 186:87.
- Biskupovic, Víctor. *Cachimbo en La menor*, *El curanto*, N° 185:76; *Sirilla en rondó*, *Variaciones sobre Introducción a la cueca*, N° 185:76, N° 186:91.
- Bisquertt, Próspero. *Trois esquisses pour piano*, N° 185:71; *Sayeda*, N° 186:83.
- Botto, Carlos. *Diez preludios para piano*, N° 185:72; N° 186:86, 93; *Cuatro cantares quechuas*, N° 185:73; *Cantata tiempos*, N° 186:84; *Tonada* N° 186:86, 90, 93; *Cuatro preludios*, N° 186:86.
- Brescia, Domingo. *La Salinara*, N° 186:83.
- Brncic, Gabriel. *Quodlibet V*, N° 185:73; *Adagio y Scherzo*, N° 186:88; *Constanza*, N° 186:93.
- Brown, Edward. *Canzona IV (Por la paz)*, N° 185:72; *Estaciones*, N° 186:86, 87.
- Cabezas, Estela. *Evocaciones*, N° 185:71; *Las lágrimas*, *El arco iris*, N° 185:71, 74; *Saudades*, N° 185:73, 74.
- Cáceres, Eduardo. *Tubular I*, N° 185:72; *Suite popular*, N° 185:73; *Epigramas*, N° 185:75, N° 186:87, 88, 93; *Tres-Mo-men-tos*, N° 186:86, 88; *Metalmambo*, N° 186:86.
- Campbell, Ramón. *Sonata de otoño*, N° 185:81.
- Campderrós, José de. *De los coros celestiales*, *Sanc-tus y Agnus Dei*, N° 185:75.
- Cantón, Edgardo. *Dualidad para uno*, N° 185:73; *Balada*, N° 185:74, 75, N° 186:89; *Des elements*, *Saint Michel en carretera nocturna*, *Lovecraft*, N° 186:86.
- Carballo, Alberto. *Vals en Re mayor*, N° 186:88.
- Carrasco, Fernando. *Trihuela*, *Nilnovisubsole*, N° 186:86.
- Castillo, Nicolás. *La bella santiaguina*, N° 186:88, 90.
- Céspedes, Raúl. *Preámbulo y danza*, N° 185:73; **Introducción y cueca* N° 2, N° 186:87, 93.
- Cori, Rolando. **Dedicatorias*, N° 185:75; *Fiesta*, N° 186:86, 91; *Dos trozos*, N° 186:89; *Alabanzas por la guitarra*, N° 186:91.
- Cotapos, Acario. *Sonata fantasía*, N° 185:81.
- Cortés, Renán. *Dúo est*, N° 185:81, N° 186:88, 97.
- Chuaqui, Miguel. *Juego*, N° 185:73.
- Délano, Pablo. *Espiral*, N° 185:71, 74; *Fantasia*, N° 185:74; *Estudios* N° 1, N° 3 y N° 4, *Evocación*, N° 186:88; *Tres resonancias de Rapa Nui*, N° 186:92.
- Escobar, Roberto. *Quinteto de la paloma*, *Monodia serial*, *Impresiones de Balabán*, *Talagante*, *Suite de cámara*, *Rosa de los vientos*, N° 186:86; *Tres aires de Pirque (Aire de laurel, Aire de rosa, Aire de raco)*, N° 186:88.
- Escobedo, Ricardo. *On Board*, N° 185:81, N° 186:97.
- Falabella, Roberto. *Estudios emocionales para piano (1er Cuaderno)*, N° 185:71; *Temas con dos variaciones*, N° 185:73, N° 186:87; *Tres pequeñas piezas*, N° 185:74.
- Filomeno, José María. *Este es el maná sagrado*, N° 185:75.
- García, Fernando. **Miradas furtivas*, N° 185:71; *Desde Joan Miró*, N° 185:72, N° 186:85; *Cuatro momentos*, **Cuatro glosas*, N° 185:72; **Tres piezas breves*, N° 185:75; ***Juicios y opiniones*, N° 185:75, N° 186:87, 88, 93; **Tres apuntes*, *Serie*, N° 185:76, N° 186:66; **Dichos y alcances*, N° 185:77-78; *Decires de espanto y amor*, N° 186:86, 88; **De los sueños*, N° 186:87; **Oposiciones*, N° 186:90, 91; **Al oído del tiempo*, N° 186:90; **Cuaderno de zoología*, N° 186:91; ***Cinco poemas de "Horizon Carré"*, N° 186:94.
- Garrido-Lecca, Celso. *Antaras*, N° 185:71; *Música para teatro*, *Cuatro danzas populares andinas*, N° 185:72; **Cuarteto* N° 3, N° 185:77; *Orden*, N° 186:87; *Concierto*, *Soliloquio*, *Cuarteto* N° 2, *Trío para "Un nuevo tiempo"*, N° 186:93.
- Garrido, Pablo. *La sugestión*, N° 186:83.
- Giarda, Luigi Stefano. *Lord Byron*, N° 186:83.
- González, Jaime. *Antivísperas*, N° 185:74; **Imágenes de Chile*, N° 185:75; *Estudio en tres*, N° 185:81, N° 186:97; *Rapsodia*, N° 185:81; *Ensemble*, N° 186:86; *Por diversos motivos*, N° 186:86, 88, 89; **Circunstancias (de la Suite N° 2)*, N° 186:91.
- González, José Antonio. *Festivos zagales*, N° 185:75.
- González, Sergio. *Ritmos divididos*, N° 185:72, N° 186:85.
- Guarda, Ernesto. *Suavidades*, *Hallazgo*, N° 185:76, N° 186:91; *Ave María*, N° 186:91.
- Guarello, Alejandro. **Croma*, N° 185:71.
- Guzmán, Federico. *Zamacueca* N° 3, N° 185:71, 74.
- Heinlein, Federico. *El gato juega con el ratón*, *Baladas*, *Tres canciones*, N° 185:72; *Meciendo*, *Nocturno y Dame la mano*, N° 185:75; **Al anochecer*, N° 186:88.
- Hurtado, Ramón. *Preludio*, N° 186:87.
- Isamitt, Carlos. *Evocaciones huilliches*, N° 185:81.
- Junge, Wilfried. *Toccata*, N° 186:89.
- Lefever, Tomás. *Sinfonía 1964*, N° 185:81; *De cómo amó y murió el portaestandarte Cristóbal Rilke*, N° 186:87.

- Lemann, Juan. **Rapsodia*, N° 185:75, 76, 77, N° 186:89, 92.
- Leng, Alfonso. *Cima*, N° 185:72, 75; *Du, Du fragst, Schlusstück*, N° 185:72; *Dolora* N° 1, N° 185:75, N° 186:86; *Lass meinen Tränen fliesen*, N° 185:75; *Dolora* N° 3, N° 185:75, 77; *Dos preludios*, N° 185:76; *Dolora* N° 4, N° 185:77; *Cinco doloras*, N° 186:85; *Andante*, N° 186:85, 89 97; *Dolora* N° 2, N° 186:86.
- Letelier, Alfonso. *Canción* op.13, N° 185:71; *Tres canciones antiguas*, N° 185:72, N° 186:85; *Vitrales de la Anunciación*, N° 185:72; *Madrigal*, N° 185:73, N° 186:85; *Canción de los pinos*, N° 185:74, N° 186:87; *Balada*, N° 185:75, N° 186:85; *La noche, Suavidad, Sonatina*, N° 185:75; *Suite grotesca, Otoño*, N° 186:85; *Nocturno*, N° 186:87, 88, 93.
- Letelier, Miguel. **Variaciones sobre un tema de película*, N° 185:75.
- López, Cristián. **Gente llorando...*, N° 186:91.
- Martínez, Gonzalo. *Pierrot*, N° 185:75, N° 186:87, 88, 93.
- Martínez, Jorge. *Migraciones*, N° 185:72; *Dos piezas*, N° 186:97.
- Matthey, Gabriel. **Orquestina* 1 y 2, N° 185:71; **Repercusiones de los nuevos tiempos*, N° 185:73; *Parrianas*, N° 185:75, N° 186:84; *Preludio* para guitarra, N° 186:91.
- Maturana, Eduardo. **Two Songs (Alone, Ecce puer)*, N° 185:71, N° 186:87, 94; *Una cuenta que saldar*, N° 186:87, 94.
- Maupoint, Andrés. *Le fou*, N° 185:73, 81; *Tres piezas*(piano), N° 185:74; *Hombre de fuego, La memoria de las flores* (de Cinco imágenes para orquesta), **Ecos del tiempo*, **Árbol sin hojas*, **Laberinto*, **Velas negras*, N° 185:74, N° 186:89; *Cinco piezas*, *Sonata*, *Tres piezas* (cello y piano), *Tres piezas sobre Tristán e Isolda*, *Árbol sin hojas* (violín y piano), N° 185:81; *Cuatro fascinaciones*, N° 185:81, N° 186: 87, 88, 93.
- Max Neef, Manfred. **Tema con desintegraciones*, N° 185:76, N° 186:87; **Fractal* 1, **Fractal* 2, N° 186:91.
- Melo Cruz, Carlos. *Mauricio*, N° 186:83.
- Miqueles, Jaime. *Quinteto*, N° 185:72.
- Montecino, Alfonso. *La madre triste*, N° 185:82.
- Mora, Mario. *Sax*, N° 185:73; **Divertimiento*, N° 185:75, 76; *Sinapsis*, N° 185:81; *Nud*, N° 186:91.
- Mouras, Juan. *Milonga perpetua*, N° 186:85, 88, 90; *Tres vals latinoamericanos* (*Serenata, Recuerdos de antaño, Aire del altiplano*), N° 186:85; *Poemas de la Trapananda*, N° 186:88, 92; *Sonatina concertante*, N° 186:88, 90; *Preludio, Allegro en tempo de giga*, N° 186:90.
- Numhauser, Julio. *Todo cambia*, N° 186:85.
- Núñez Navarrete, Pedro. *Canción de cuna*, N° 185:71, 74; *En el pesebre dormido*, N° 185:74; *Tres duettinos*, N° 186:85, 88; *Tocata para dos*, N° 186:86; *Rododendros y azaleas*, N° 186:88; *Sonata* N° 3, N° 186:90.
- Ohlsen, Oscar. *Siete canciones populares*, N° 186:92; *La malahaña y El tortillero*, N° 186:93.
- Orrego Carvallo, Alberto. *Vals en Re mayor*, N° 186:85; *Segundo valse*, N° 186:90.
- Orrego-Salas, Juan. *Glosas*, N° 185:71, N° 186:85; *Tres fanfarrias*, N° 185:72,73; *Pastoral y Scherzo*, N° 185:72; *El madrigal del peine perdido*, *La gitana*, N° 185:72, N° 186:87; *Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón*, N° 186:86; *Prólogo, La flor del candil*, N° 186:87; *Sexteto, Concierto* para violín y orquesta, *Mobili*, N° 186:92; *Sonata*, N° 186:93.
- Orellana, Roberto. *Llanto de un suicida*, N° 185:73.
- Ortiz, Ema. *La noche, Rocío, Meciendo*, N° 185:75.
- Ortiz de Zárate, Eliodoro. *La florista de Lugano, Lautaro*, N° 186:83.
- Parra, Violeta. *Anticueca* N° 5, N° 185:71, 74; *Gracias a la vida* (arreglo de Santiago Vera), N° 185:72, 74; *Rin del angelito* (arreglo Tomás Lefever), N° 186:85; *Gracias a la vida* (arreglo de Juan Mouras), N° 186:90.
- Peris, V. *Viva Chile*, N° 186:90.
- Pimentel, P. *Con sentimiento de ti me alejo*, N° 186:88.
- Puelma, Roberto. *Que bellos ojos tenía, Serenata campera*, N° 185:71, 74.
- Ramírez, Hernán. *La palomita*, N° 185:72; *Quehaceres*, N° 185:73; *Dos trozos para coro mixto*, N° 185:82; **Divertimiento*, N° 186:86, 89; *Música*, N° 186:97.
- Ramos, Manuel. *Gavota*, N° 186:90.
- Riesco, Carlos. **Compositio concertativa*, N° 185:75, N° 186:89, *Canzona y rondó*, N° 186:89.
- Rifo, Guillermo. *Visiones*, N° 185:73; *India hermosa*, N° 185:75; *Quintay*, N° 185:77; *El ritual de la tierra*, N° 186:89; *Senda*, N° 186:97.
- Rondón, Víctor. *Dos piezas* (*Tango y Rumba*), N° 186:89, 97.
- Rubí, Francisco. *Artillería de costa, Mazurca colomba*, N° 186:90.
- Salinas, Horacio. *La ronda*, N° 186:89; *Cristalino*, N° 186:92.
- Sandoval, Fernando. *Variaciones*, N° 185:73.
- Santa Cruz, Domingo. *Canción de cuna*, N°

- 185:71; *De la montaña baja la nieve*, N° 185:72; *Canción del alcanfor*, N° 185:74; *Tres preludios dramáticos*, N° 186:87.
- Sangüeza, Iris. *Cuarteto*, N° 185:73.
- Sanhueza, Pablo. *Karkadam, Entrelazamientos*, N° 185:73.
- Schidlowsky, León. *Epitafio a Vicente Huidobro*, N° 185:73; *Eclipse*, N° 186:87.
- Silva, Carlos. *Blues*, N° 186:97.
- Solovera, Aliocha. *Variaciones*, N° 185:81.
- Solovera, Patricio. *El encontramiento*, N° 186:95.
- Soro, Enrique. *Il canto della luna*, N° 185:71, 74, 75; *Concierto para piano*, N° 185:72; *Andante appassionato*, N° 185:72, N° 186:86; *Adieu, Storia d'una bimba*, N° 185:75; *Aire chileno* N° 3, N° 185:76, 77; *Encore*, N° 185:77; *Sonata*, N° 186:85; *Rêve d'amour, Serenatella*, N° 186:88; *Lautaro*, N° 186:89.
- Soublette, Silvia. *Dos amantes dichosos*, N° 185:74; *Sabrás que te amo y no te amo*, N° 186:85; *Tres sonetos*, N° 186:89; *Suite antigua*, N° 186:91.
- Tobar, José Miguel. *Eco*, N° 185:73.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Vos sois la estrella más linda*, N° 185:74; *Música folclórica ritual de La Tirana*, N° 186:85.
- Vargas, Darwin. *Preludio* N° 1, N° 186:88, 90; *Sonata*, N° 186:92.
- Vásquez, Edmundo. *Ayacara*, N° 185:73; *Danza* N° 2, N° 185:74; *Ofrenda*, N° 186:85; *Trío rítmico*, N° 186:86; *Suite popular*, N° 186:93.
- Vera, Santiago. *Silogística*, N° 185:73, N° 186:87, 88, 93; *Tres temporarias*, N° 185:76, N° 186:91,96; **Arkana I*, N° 185:76, N° 186:91; *Arranca, arranca*, N° 185:82; *Suite Violeta*, N° 186:86, 89; *Cirrus*, N° 186:86; *Suite modotonal*, N° 186:88; *Evecciones*, N° 186:89; ***Arkana II*, N° 186:93.
- Vila, Cirilo. **Algunas sugerencias para el tema "Otra cosa es con guitarra"*, N° 185:75, 76.
- Vivado, Ida. *Acentos*, N° 185:74.
- Zamora Pérez, Carlos. *Padre nuestro kunza*, N° 185:82.
- Zapiola, José. *Stabat Mater -O quam tristis, Domine tu mihi lava pedes, Domine Jesus Christus*, N° 185:75.
- Zegers, Isidora. *Romance, L'Absence*, N° 185:71, 74.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Academia Chilena de Bellas Artes*, N° 185:75; N° 186:85, 94.
- Academia Chilena de la Lengua*, N° 185:75.
- Acevedo, Remigio*, N° 186:83.
- Advis, Luis*, N° 185:73, 74, 76, 77, 82; N° 186:86, 90, 95, 96, 97.
- Agrupación Musicámara Chile*, N° 185:71, 74.
- Aguilar, Miguel*, N° 185:71,72; N° 186:84, 87, 89, 90, 94, 96, 97.
- Aguilera, Carmen*, N° 185:72, 74.
- Alarcón, Mario*, N° 185:72; N° 186:88.
- Alarcón, Víctor*, N° 185:76.
- Alba, Antonio*, N° 186:90.
- Albarracín, Leticia*, N° 185:75.
- Alcalde, Andrés*, N° 185:73; N° 186:84, 86, 89.
- Aldunce, Miguel*, N° 186:89.
- Aleuy, Óscar*, N° 185:81; N° 186:88, 92.
- Alexander, Leni*, N° 185:73; N° 186:84, 88, 92, 94, 95.
- Allende, Pedro Humberto*, N° 185:71, 72; N° 186:86, 87, 88, 93.
- Allende-Blin, Juan*, N° 185:78; N° 186:83, 87, 93, 94.
- Alsina, Elisa*, N° 185:71,73.
- Alzedo, José Bernardo*, N° 185:75.
- Amenábar, Juan*, N° 185:72,74, 76; N° 186:86, 91.
- Amengual, René*, N° 185:72, 75; N° 186:97.
- Andreu Ricart, Ramón*, N° 185:81.
- Angán, Rafael*, N° 186:86.
- Angula, Arsell*, N° 185:80.
- Ansaldi, Fernando*, N° 185:72.
- Antireno, Fernando*, N° 185:75.
- Arenas, Mario*, N° 185:74.
- Argelaga, Jordi*, N° 186:93.
- Arrau, Claudio*, N° 185:71, 72.
- Arroyo, Alejandro*, N° 185:76.
- Asociación Nacional de Compositores de Chile*, N° 185:71; N° 186:86, 89, 90, 95, 97.
- Auditorium de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, N° 185:80.
- Aula Magna de la USACH*, N° 186:95.
- Baechli, Tomás*, N° 186:94.
- Ballet Municipal de Valdivia*, N° 186:96.
- Ballet Nacional Chileno*, N° 185:80; N° 186:96.
- Barrantes, Rosa María*, N° 185:72.
- Barrera, Juan Pablo*, N° 185:73, 74.
- Barría, Patricio*, N° 186:85.
- Barrientos, Iván*, N° 186:85, 88, 90, 92.
- Barros, Carmen*, N° 186:95.
- Basilica de Nuestra Señora de la Merced, Buenos Aires*, N° 186:93.
- Bayer, Joseph*, N° 186:96.
- Becerra, Gustavo*, N° 185:74, 78; N° 186:86, 87.

- Becerra Ibáñez, Marlene.* N° 185:74.
Bertrand, Aloysius. N° 185:81.
Biblioteca Nacional, Sala América. N° 185:71; N° 186:86.
Biskupovic, Victor. N° 185:76; N° 186:91.
Bisquertt, Próspero. N° 185:71; N° 186:83.
Botto, Carlos. N° 185:72,73; N° 186:84, 86, 90, 93.
Bravo, Fernando. N° 185:71.
Brescia, Domingo. N° 186:83.
Briceño, Hanny. N° 186:94.
Brucic, Gabriel. N° 185:73; N° 186:88, 93.
Bronces Filarmónicos. N° 185:72, 73.
Bromley, Maruja. N° 185:80.
Brown, Edward. N° 185:72, 73; N° 186:86, 87.
Brugnoli, Francisco. N° 185:80.
Bunster, Patricio. N° 185:80; N° 186:95.
Caballero, Jorge. N° 186:93.
Cabello, Ximena. N° 185:76; N° 186:91.
Cabezas, Estela. N° 185:71, 73, 74; N° 186:97.
Cáceres, Eduardo. N° 185:73,75; N° 186:86, 87, 88, 89, 93.
Caicompay, Jaime. N° 185:81.
Campbell, Ramón. N° 185:81; N° 186:89, 97.
Campderros, José de. N° 185:75.
Canales, Paula. N° 186:95.
Cáñepa, Luis. N° 186:88.
Cantón, Edgardo. N° 185:73, 74, 75; N° 186:86, 89.
Carballo, Alberto. N° 186:88.
Cárdenas, Guillermo. N° 185:82; N° 186:85.
Carrasco, Eduardo. N° 186:97.
Carrasco, Fernando. N° 186:86.
Carrasco, Mauricio. N° 186:86.
Carrizo, Abel. N° 185:79.
Carvajal, Héctor. N° 185:80; N° 186:96.
Casanovas-Remolino, Lucy. N° 185:81.
Casares, Emilio. N° 186:96.
Castillo, Francisca. N° 186:95.
Castillo, Nicolás. N° 185:81; N° 186:88, 90.
Castro, Diego. N° 185:73.
Castro, Luis. N° 186:86.
Catedral de Santiago. N° 185:75.
Centro Cultural de España. N° 185:71, 81; N° 186:85, 96.
Centro Cultural Montecarmelo. N° 185:74; N° 186:85, 95.
Centro Cultural Reyes Católicos de Bogotá. N° 186:92.
Céspedes, Raúl. N° 185:73; N° 186:87, 93.
Chamorro, Manuel. N° 186:89.
Chihuahualf, Elicura. N° 185:75; N° 186:89, 93.
Claire, René. N° 185:81.
Claro, Samuel. N° 186:95.
Claro, Sofía Asunción. N° 185:77, 78; N° 186:94.
Claudel, Paul. N° 185:72.
Cofré, Claudio. N° 186:89.
Colegio Alemán de Concepción. N° 186:90.
Colegio People Help People. N° 185:76.
Colegio Santa Úrsula de Maipú. N° 185:74.
Coloma, Leonora. N° 185:74.
Concurso de Composición, XV, Instituto de Música de la Universidad Católica. N° 185:73.
Concurso de Música de Cámara, SCD. N° 185:74, 77.
Concurso Dr. Luis Sigal, XXII. N° 185:75.
Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Playa Ancha. N° 186:97.
Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Santiago. N° 186:85.
Conjunto de Percusión de la Universidad Católica. N° 186:85.
Conjunto Sur Antigua. N° 186:95.
Consejo Chileno de la Música. N° 185:79.
Conservatorio Básico de Extensión de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 185:73, 74.
Conservatorio de Música de la Universidad Austral. N° 186:91.
Contreras, Paula. N° 186:91.
Copland, Aarón. N° 186:84.
Córdova, Mauricio. N° 185:74.
Cori, Rolando. N° 185:75; N° 186:86, 89, 91.
Coro de Cámara de la Universidad Austral de Chile. N° 185:76.
Coro de Cámara de la Universidad Católica. N° 185:74.
Coro de la Universidad Austral de Chile. N° 185:76; N° 186:91.
Coro de la Universidad de Concepción. N° 186:94.
Coro de la Universidad de la Frontera de Temuco. N° 185:76.
Coro del Teatro Municipal. N° 185:72.
Coro Madrigalistas de la Universidad de Santiago (USACH). N° 186:95.
Coro Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 185:72, 74; N° 186:87, 89.
Corporación Amigos del Teatro Municipal. N° 185:81.
Corporación Cultural de la Ilustre Municipalidad de Santiago. N° 185:73.
Corporación Cultural de Las Condes. N° 185:71; N° 186:89.
Corporación Cultural de Lo Castillo. N° 186:89.
Corporación Cultural de Pirque. N° 185:76.
Corporación Cultural Municipal de Melipilla. N° 186:90.
Correa, Carlos. N° 185:76.
Cortés, Renán. N° 185:81; N° 186:88, 89, 97.

- Corvalán, Elena.* N° 186:87.
Cotapos, Acario. N° 185:81; N° 186:89, 97.
Crecer Cantando de Santiago. N° 185:76.
Cuadernos de Música Iberoamericana. N° 186:96.
Cuarteto Sur. N° 186:86.
Cullell, Agustín. N° 186:87.
Cuitanic, Ana María. N° 186:86, 89.
Dahm, Sebastián. N° 186:95.
Délano, Pablo. N° 185:71, 74; N° 186:88, 92.
Departamento de Cultura, Municipalidad de Recoleta. N° 186:95.
Díaz, José. N° 185:72, 73.
Díaz, Pilar. N° 185:75, 76.
Doggenweiler, Julio. N° 185:74.
Domínguez, María Teresa. N° 185:74.
Donatucci, Emilio. N° 186:86, 89.
Donoso, Jaime. N° 185:73, 74.
Dourthé, Alberto. N° 186:88, 89.
Dourthé, Antonio. N° 185:71.
Dragstra, Willem. N° 186:88, 94.
Elgueta, Paula. N° 185:71, 73, 77, 81; N° 186:86, 87, 94.
Eluard, Paul. N° 186:87, 94.
Embajada de Austria. N° 186:86.
Embajada de España. N° 185:81.
Embajada de Holanda. N° 185:71; N° 186:86.
Encuentro de Música Chilena Contemporánea, I. N° 186:96.
Encuentro Musical de Rocas de Santo Domingo, XI. N° 185:76.
Ensamble de Vientos de la Universidad Católica. N° 186:86, 87.
Ensemble Bartók. N° 185:75, 77; N° 186:87, 89, 93, 94.
Escobar, Héctor. N° 185:76; N° 186:86, 91.
Escobar, Roberto. N° 186:86, 88.
Escobedo, Ricardo. N° 185:81; N° 186:89, 97.
Escuela Moderna de Música, Sala Elena Waiss. N° 185:71; N° 186:86, 97.
Espíndola, Marcelo. N° 185:72, 73.
Espinoza, Jannette. N° 185:74.
Espinoza, Jorge. N° 185:73.
Falabella, Roberto. N° 185:71, 73, 74; N° 186:87.
Fariás Ohlsen, Eduardo. N° 186:85.
Faure, Raúl. N° 185:71; N° 186:86.
Federación de Coros de Chile. N° 185:81.
Feito, Mario. N° 185:74.
Fernández, José Miguel. N° 185:74.
Festival de Música Chilena Contemporánea, V, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 185:73.
Festival de Música Rosita Renard, V. N° 185:76.
Festival Musical de Valdivia, VII. N° 185:76.
Figueroa, Eduardo. N° 186:86.
Filomeno, José María. N° 185:75.
Florentino, Juan. N° 186:89.
Focke, Fré. N° 185:71; N° 186:86, 87, 88, 91, 95, 96.
Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FON-DART). N° 186:96.
Freire Pérez, Mercedes. N° 186:97.
Frigerio, Cecilia. N° 186:97.
Fundación ANDES. N° 186:96.
Fundación Beethoven. N° 185:76, 77.
Gacitúa, Oscar. N° 186:93.
Garrido-Lecca, Celso. N° 185:71, 72, 77, 80; N° 186:87, 93.
Garrido, Pablo. N° 186:83, 95.
García, Fernando. N° 185:71, 72, 75, 76, 78, 81; N° 186:85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 96.
García Huidobro, Pablo. N° 185:74.
Georges, Valene. N° 185:75; N° 186:87, 88, 89, 93.
Germain, Thomas. N° 186:90.
Giarda, Luigi Stefano. N° 186:83.
Glasinovic, Karina. N° 185:72, 81; N° 186:87, 88, 89, 93, 97.
Godoy, Álvaro. N° 186:97.
Godoy, Ruth. N° 185:72, 74; N° 186:87, 89.
Goethe Institut de Santiago. N° 185:80, 81; N° 186:86.
Goic, Juan. N° 186:89.
González, Jaime. N° 185:71, 74, 75, 81; N° 186:86, 88, 89, 91, 97.
González, José Antonio. N° 185:75.
González, Juan Pablo. N° 186:97.
González, Mónica. N° 185:75.
González, Roberto. N° 185:71, 73.
González, Rubén. N° 186:86, 89.
González, Sergio. N° 185:72; N° 186:85.
González López, Jesús. N° 186:95.
Gouet, Francisco. N° 185:73, 81; N° 186:87, 94, 97.
Grandela Inés. N° 186:86, 88.
Graugaard, Lars. N° 185:77.
Grupo de Percusión del Instituto de Música, Universidad Católica. N° 185:71, 73.
Grupo Pentagrama. N° 185:71.
Grupo TONUS. N° 186:87.
Guarda, Ernesto. N° 185:76; N° 186:91.
Guarello, Alejandro. N° 185:71, 73.
Gulikers, René. N° 186:94.
Gutiérrez, Cristián. N° 185:71, 77.
Guzmán, Federico. N° 185:71, 74.
Guzmán Cruchaga, Juan. N° 185:71.
Hall Central del Museo de Arte Contemporáneo. N° 186:96.
Harms, Alberto. N° 186:86, 89.
Harth, Miguel. N° 186:93.
Heinlein, Federico. N° 185:71, 72; N° 186:88, 97.

- Hermosilla, Alejandro.* N° 185:80.
Hernández, Lucía. N° 186:90.
Hernández, Luis. N° 185:81.
Heufeman, Katherine. N° 185:75.
Hevia, Jorge. N° 185:73, 74, 81; N° 186:88.
Hidalgo, Felipe. N° 185:81.
Hirth, Eduardo. N° 185:72.
Hoffman, Irwin. N° 185:74, 76, 77.
Holman, Ernesto. N° 185:74.
Huidobro, Vicente. N° 185:71; N° 186:94.
Hurtado, Ramón. N° 186:87.
Ibacache, Mauricio. N° 185:72.
Ibáñez, Tania. N° 185:74.
Ilustre Municipalidad de Estación Central de Santiago. N° 186:95.
Ilustre Municipalidad de Santiago. N° 185:80; N° 186:97.
Ilustre Municipalidad de Valdivia. N° 185:76; N° 186:90.
Instituto Cultural de Las Condes. N° 185:81.
Instituto Cultural de Providencia. N° 186:89.
Instituto Chileno-Alemán de Cultura. N° 186:90.
Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. N° 185:72; N° 186:84, 94, 95.
Instituto de Chile. N° 185:75; N° 186:85, 88.
Instituto de Música, Universidad Católica. N° 185:73, 80; N° 186:96.
Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N° 186:96.
Ipinza, Doris. N° 186:96.
Isamitt, Carlos. N° 185:81; N° 186:89, 97.
Izquierdo, Joan. N° 186:93.
Jaque, Osvaldo. N° 185:81.
Jara, Hernán. N° 185:72; N° 186:86.
Jara, Jaime de la. N° 185:77; N° 186:85.
Jara, Víctor. N° 185:80.
Jiménez, Miguel Ángel. N° 185:73.
Jofré, Claudio. N° 185:77.
Jornadas de Autoevaluación en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, I. N° 185:81.
Jornadas Musicales de Tongoy-Puerto Velero, X. N° 185:77.
Joyce, James. N° 186:87, 94.
Junge, Wilfried. N° 186:89, 94.
Kächele, Jaime. N° 186:85, 88.
King, Eugène. N° 185:72.
Knuth, Penélope. N° 185:77.
Kotova, Svetlana. N° 185:72.
Lanis, Javier. N° 186:88.
Lara, Omar. N° 186:88.
Larrañaga, Jorge. N° 186:95.
Larrañaga, Vicente. N° 185:81.
Latorre, Luis Alberto. N° 185:71, 73; N° 186:86, 89, 94.
Lavado, Guillermo. N° 185:73; N° 186:89.
Lavados, Jaime. N° 185:80.
Lavanderos, Alejandro. N° 185:73.
Lazo, Paola. N° 185:74.
Lefever, Tomás. N° 185:81; N° 186:85, 87, 89, 96, 97.
Leiva, Juan Sebastián. N° 185:73, 81; N° 186:86, 87, 88, 93.
Lema, Sandra. N° 186:95.
Lemann, Juan. N° 185:75, 76, 77; N° 186:89, 92.
Leng, Alfonso. N° 185:72, 75, 76, 77; N° 186:85, 86, 88, 89, 97.
Letelier, Alfonso. N° 185:71, 72, 73, 74, 75, 80; N° 186:85, 87, 88, 93, 94.
Letelier, Carmen Luisa. N° 185:72, 73, 75; N° 186:85, 87, 88, 93, 94, 95.
Letelier, Miguel. N° 185:75.
Levín, Jorge. N° 185:72, 81.
López, Celso. N° 185:73, 81; N° 186:86, 87, 94.
López, Cristián. N° 186:91.
López, María Luz. N° 185:81; N° 186:86, 88, 89, 97.
Loyola, Margot. N° 185:76, 81; N° 186:97.
Magister en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 186:96.
Mallea, Cancio. N° 186:86, 89.
Mancini, Leonardo. N° 186:91.
Manriquez, Luz. N° 186:86.
Mansilla, Jaime. N° 185:75; N° 186:87, 89.
Manzi, Eduardo. N° 185:72.
Marambio, Jorge. N° 186:89.
Marambio, Maureen. N° 185:72.
Marchant, Guillermo. N° 186:97.
Mardones, Pamela. N° 186:95.
Márquez, Jaime. N° 186:93.
Martínez, Carlos. N° 185:81.
Martínez, Gonzalo. N° 185:75; N° 186:87, 88, 89, 93.
Martínez, Jorge. N° 185:72, 80; N° 186:97.
Martínez, María de la Luz. N° 186:87.
Matta, Roberto. N° 185:74.
Matthey, Gabriel. N° 185:71, 73, 75, 81, 82; N° 186:84, 91, 95, 96, 97.
Maturana, Eduardo. N° 185:71; N° 186:87, 94.
Maupoint, Andrés. N° 185:71, 73, 74, 75, 81; N° 186:86, 87, 88, 89, 93.
Max Neef, Manfred. N° 185:76; N° 186:87, 91, 96.
Medina, Jesús. N° 186:93.
Melo Cruz, Carlos. N° 186:83.
Mella, Viviana. N° 185:71, 74;
Menanteau, Álvaro. N° 186:96.
Menares, Sergio. N° 185:72, 73.
Méndez, Patricio. N° 185:76.
Mendieta, Alfredo. N° 186:86, 90.

- Merino, Luis.* N° 185:80.
Milostic, Julio. N° 186:95.
Milla, Guillermo. N° 185:81; N° 186:88, 90.
Ministerio de Educación. N° 185:71, 76, 77, 81; N° 186:87, 97.
Ministerio de Relaciones Exteriores, Salón de Honor. N° 185:74.
Minoletti, Guido. N° 185:75, 82.
Miqueles, Jaime. N° 185:72.
Miranda, Elma. N° 185:81; N° 186:93.
Miranda, Mario. N° 185:81; N° 186:88, 92.
Mistral, Gabriela. N° 185:74, 75, 76, 80; N° 186:91.
Montecino, Alfonso. N° 185:82.
Mora, Mario. N° 185:73, 74, 75, 76, 81; N° 186:89, 91, 97.
Mora, Maya. N° 186:95.
Morales, Alejandro. N° 185:72.
Morales, Santiago "Chago". N° 185: 80.
Moreno, Ignacio. N° 186:91.
Moreno, Ricardo. N° 186:97.
Mouras, Juan. N° 185:81; N° 186:85, 88, 90, 92.
Muga, Gonzalo. N° 185:72, 73.
Muñoz, Hugo. N° 185:76; N° 186:91.
Muñoz, Luis. N° 185:72.
Muñoz, Raúl. N° 185:81.
Muñoz, Tatiana. N° 186:86, 88, 89.
Museo Nacional de Bellas Artes. N° 186:94.
Navarrete, Héctor. N° 185:76.
Neveux, Alain. N° 185:81.
Núñez, Maritza. N° 185:80.
Núñez Navarrete, Pedro. N° 185:71, 74; N° 186:85, 86, 88, 90.
Ohlsen, Oscar. N° 186:87, 89, 92, 93.
Orellana, Roberto. N° 185:73.
Orlandini, Luis. N° 185:73, 75, 77; N° 186:85, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 97.
Orozco, Danilo. N° 186:96.
Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago. N° 186:89.
Orquesta de Cámara de Chile. N° 185:71, 76, 77.
Orquesta de Cámara Juvenil de la Escuela Municipal de Música "Juan Sebastián Bach". N° 185:76.
Orquesta Filarmónica de Lima. N° 186:93.
Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 186:87.
Orquesta Sinfónica de Chile. N° 185:74, 76, 77, 81; N° 186:88, 94, 96.
Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. N° 186:94.
Orquesta Sinfónica Juvenil de Valdivia. N° 185:76.
Orquesta Sinfónica Juvenil de Viña del Mar. N° 185:76.
Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil del Ministerio de Educación. N° 185:75, 76; N° 186:96.
Orrego, Alberto. N° 185:81; N° 186:85, 90.
Orrego, Eliana. N° 185:71.
Orrego-Salas, Juan. N° 185:71, 72, 73; N° 186:83, 85, 86, 87, 92, 93, 95, 97.
Ortega, Sergio. N° 186:83.
Ortiz, Ema. N° 185:75.
Ortiz, Fernando. N° 186:95.
Ortiz de Zárate, Eliodoro. N° 186:83.
Ossandón, Ximena. N° 185:77.
Padilla, Alfonso. N° 185:80.
Padilla, Víctor. N° 185:74.
Padilla, Wilson. N° 185:73.
Palacio Ríoja de Viña del Mar. N° 185:75.
Palacios, María Antonieta. N° 186:97.
Palma, Nivia. N° 185:81.
Parker, Jeff. N° 185:72.
Parra, Violeta. N° 185:71, 72, 74, 82; N° 186:85, 90, 97.
Pavez, Anaís. N° 185:80.
Pavez, Héctor. N° 185:80.
Paz, Juan Carlos. N° 185:78.
Peredo, César. N° 186:93.
Pereira, Hugo. N° 185:76.
Pérez Freire, Lily. N° 186:97.
Pérez Freire, Mercedes. N° 186:97.
Pérez Freire, Osmán. N° 186:97.
Pfennings, María. N° 185:80.
Pimentel, Carlos. N° 185:81.
Pineda, Sergio. N° 186:91.
Pinto, Andrés. N° 186:95.
Pinto Lagarrigue, Ernesto. N° 186:94.
Pizarro, Gabriela. N° 185:80, 81.
Plaza, Gisella. N° 185:74.
Plaza, Rita. N° 185:74.
Pollak, Andrés. N° 185:74.
Postel, Jorge. N° 185:73.
Poveda, Pedro. N° 186:89.
Prado, Pedro. N° 185:75.
Premios Ernesto Pinto Lagarrigue. N° 186:94.
Prieto, Alejandro. N° 185:75, 76.
Prieto, Berthica. N° 185:80.
Puelma, Roberto. N° 185:71, 74.
Quezada, Samuel. N° 185:72.
Quinteto Hindemith. N° 186:89.
Quiroga, Daniel. N° 185:75; N° 186:85, 95.
Radrigán, Juan. N° 186:83, 95.
Ramírez, Hernán. N° 185:72, 73, 82; N° 186:86, 89, 95, 97.
Ramos, Manuel. N° 186:90.
Ramos, Zobeida. N° 185:80.
Ravinet, Jaime. N° 185:80.
Riesco, Carlos. N° 185:75; N° 186:89.
Rifo, Guillermo. N° 185:73, 75, 77; N° 186:89, 95, 96, 97.

- Riveros, Hilda. N° 185:80.
 Roberts, Kevin. N° 185:72.
 Roca, Andreu. N° 186:93.
 Rocha, Marco. N° 185:74.
 Rodríguez, Isidro. N° 185:73; N° 186:86, 87, 89, 94.
 Rodríguez Muza, Emilio. N° 186:88.
 Román, Jorge. N° 186:86, 90.
 Rojas, Vanessa. N° 185:74.
 Rojas Zegers, Jorge. N° 185:81; N° 186:86, 90.
 Rondón, Víctor. N° 186:89, 97.
 Rosas, Fernando. N° 185:71, 76, 77; N° 186:94, 97.
 Rossi, Luis. N° 186:86.
 Royal Festival Hall, Londres. N° 186:93.
 Rubí, Francisco. N° 186:90.
 Saavedra, Alfredo. N° 186:87.
 Sacher, Gerd. N° 186:94.
 Sala Agustín Siré. N° 186:96.
 Sala Ainilebu, Valdivia. N° 186:96.
 Sala Claudio Arrau, Teatro Municipal. N° 186:85, 87.
 Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 185:73, 80, 81; N° 186:87, 95.
 Sala Juan Francisco Fresno, Universidad Católica. N° 186:87.
 Sala Santa Cecilia, Colegio Santa Úrsula. N° 186:87.
 Sala SCD. N° 185:72; N° 186:97.
 Sala Víctor Jara, Departamento de Teatro de la Facultad de Artes. N° 185:79.
 Salas, Rodrigo. N° 186:87.
 Salazar, Gerardo. N° 185:73.
 Salgado, Eduardo. N° 185:75; N° 186:86, 87, 88, 89, 93.
 Salinas, Horacio. N° 186:89, 92, 95, 96.
 Salón de Extensión de los Lagos. N° 186:92.
 Salón de Honor, Municipalidad de Santiago. N° 186:95.
 Salón de Honor, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 186:95.
 Sandoval, Fernando. N° 185:73, 74.
 Sandoval, Silvia. N° 185:80.
 Sanhueza, Pablo. N° 185:73.
 Santa Cruz, Domingo. N° 185:71, 72, 74.
 Santibáñez, María Paz. N° 185:72, 81.
 Satt, Romana. N° 186:95.
 Sauvalle, Sergio. N° 186:96.
 Savi, Elvira. N° 185:72, 73, 75; N° 186:85, 88, 89, 94, 95.
 Sazie, Francisca. N° 186:96.
 Schidlowsky, León. N° 185:73.
 Sello Alerce. N° 186:97.
 Semana Musical de Algarrobo, VI. N° 185:77.
 Semanas Musicales de Frutillar, XXVIII. N° 185:77.
 Sepúlveda, Héctor. N° 185:71, 74, 81; N° 186:86, 88, 89, 97.
 Sienna, Pedro. N° 186:96.
 Sierra, Pedro. N° 185:72.
 Singer, Miriam. N° 185:76.
 Silva, Carlos. N° 186:97.
 Silva, Francisca. N° 185:73.
 Silva, Jaime. N° 185:77.
 Silva, Ravi. N° 186:86, 89.
 Silva, Víctor Domingo. N° 186:94.
 Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 185:72, 74, 77; N° 186:97.
 Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE). N° 186:96.
 Solís, Lila. N° 185:71, 74, 81; N° 186:97.
 Solovera, Aliocha. N° 185:81; N° 186:89, 97.
 Solovera, Patricio. N° 186:83, 95.
 Soro, Enrique. N° 185:71, 72, 74, 75, 76, 77; N° 186:85, 86, 88, 89, 97.
 Soto Cuevas, Luis. N° 185:74.
 Soubllette, Silvia. N° 185:74; N° 186:85, 89, 91.
 Staatstheater, Oldenburg. N° 185:78.
 Stein, Hanns. N° 186:84, 95.
 Syntagma Musicum de la Universidad de Santiago. N° 186:95.
 Tabja, Rodrigo. N° 185:73.
 Tagle, Alejandro. N° 185:73; N° 186:86.
 Tagle Benveniste, Edith. N° 185:72.
 Teatro Blas Galindo, Ciudad de México. N° 186:93.
 Teatro California. N° 186:87.
 Teatro de la Universidad de Chile. N° 185:74, 80; N° 186:88, 96.
 Teatro de la Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso. N° 185:80.
 Teatro Municipal, Santiago. N° 185:72, 73.
 Teatro Municipal, Viña del Mar. N° 185:75.
 Teichmann, Alberto. N° 186:97.
 Tobar, José Miguel. N° 185:73.
 Toledo, Pablo. N° 186:96.
 Torres, Rodrigo. N° 186:85.
 Trujillo, Claudia. N° 186:86, 88.
 Udina, Jesús. N° 186:93.
 Ulloa, Pablo. N° 185:82; N° 186:95.
 Universidad Austral de Chile. N° 185:76; N° 186:91, 92, 96.
 Universidad Católica, Centro de Extensión. N° 185:73; N° 186:87.
 Universidad de Chile, Facultad de Artes. N° 185:80, 81; N° 186:86, 95, 97.
 Universidad de La Serena. N° 186:96.
 Universidad de Los Andes, Bogotá. N° 186:92.
 Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación. N° 186:89, 95.
 Universidad de Santiago, Aula Magna. N° 186:89.

- Universidad Educare*. N° 186:88.
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 186:89.
Universidad Nacional SEK. N° 185:74.
Urbina, Juan Carlos. N° 185:72.
Uribe, Cristián. N° 186:86.
Urrejola, Ignacio. N° 186:96.
Urrutia, Eugenio. N° 186:86.
Urrutia, Osvaldo. N° 186:91.
Urrutia Blondel, Jorge. N° 185:74; N° 186:85.
Uthoff, Ernst. N° 185:80; N° 186:96.
Uthoff, Michael. N° 186:96.
Valdés, Enrique. N° 185:75.
Valdés, Maximiano. N° 185:72.
Vargas, Darwin. N° 186:88, 90, 92.
Vásquez, Edmundo. N° 185:73, 74; N° 186:85, 86, 93.
Vásquez, Patricia. N° 185:75; N° 186:89.
Véliz, Víctor. N° 185:74.
Vera, Carlos. N° 185:72, 73; N° 186:85.
Vera, Luis. N° 186:95.
Vera, Pablo. N° 186:95.
Vera, Santiago. N° 185:72, 73, 74, 76, 82; N° 186:86, 87, 88, 89, 91, 93, 96.
Vergara, Nelson. N° 185:74.
Vidal, Daniel. N° 185:72.
Vidal, José Luis. N° 186:96.
Vila, Cirilo. N° 185:71, 73, 75, 76, 80; N° 186:85, 86, 87, 88, 93, 94, 95, 96.
Villafruela, Miguel. N° 185:73.
Virgilio, Claudia. N° 185:75.
Vivado, Ida. N° 185:74.
Vivanco, Ricardo. N° 185:73; N° 186:89.
Viveros, Héctor. N° 185:81.
Vöhringer, Erika. N° 186:86, 89.
Wang, Patricio. N° 186:83.
Webern, Anton. N° 185:71; N° 186:86.
Wurman, Vivien. N° 186:96.
Yáñez, Óscar. N° 185:72.
Yazigi, Graciela. N° 186:74.
Zamora Pérez, Carlos. N° 185:82.
Zapiola, José. N° 185:75.
Zárate, Miguel. N° 185:72.
Zegers, Isidora. N° 185:71, 74.



RILM ABSTRACTS OF MUSIC LITERATURE
International Center 33 West 42nd Street New York, NY 10036-8003 USA
☎ (212) 642-2709 📠 (212) 642-1973 ✉ bdm@cunyvms1.gc.cuny.edu