

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

AÑO LII

Santiago de Chile, Enero-Junio, 1998

Nº 189

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 (1945-1996) [50 volumes (1945-1996)]	
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

EDITORIAL	5
LUIS MERINO. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción	9
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT. La posibilidad de una retórica musical hoy	37
TRIBUNA	
El XIII Festival de Música Chilena	53
CORIÚN AHARONIÁN. Al rescate de buenas tradiciones	53
OMAR CORRADO. El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y re- flexiones	59
GABRIEL MATTHEY CORREA. Las encuestas del Festival	66
FERNANDO CARRASCO. Los Festivales de Música Chilena: algunas reflexiones.	76
ALIOCHA SOLOVERA. Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competen- cia?	77
CRÓNICA	
Creación musical chilena	80
Compositores chilenos en el país	80
Música chilena en el exterior	89
Otras noticias	90
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
<i>René Amengual, un enamorado de la música</i> , por Cristián Guerra Rojas	97
<i>Creadores musicales chilenos</i> , por Víctor Rondón	98
<i>La música española en el siglo XIX</i> , por Miguel Castillo Didier	99
<i>Introducción a la música en veinte lecturas</i> , por Víctor Rondón	100
<i>Cuadernos de Música Iberoamericana</i> , por Cristián Guerra Rojas	101
<i>Revista Resonancias</i> , por Alicia María Pedroso	102
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Del barroco al clasicismo en la América virreinal</i> , por Guillermo Marchant	103
SURANTIGUA. <i>Música virreinal latinoamericana y catedralicia chilena</i> , por Cristián Guerra Rojas	104
<i>Chile contemporáneo en el sonido. Ensemble Bartók</i> , por Guillermo Marchant	105
<i>Homenaje a Harold Gramatges, Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victo- ria</i> , por Alicia María Pedroso	107
RESÚMENES DE TESIS	
Víctor Rondón. <i>Música misional en Chile (1583-1767)</i>	107
Guillermo Marchant. <i>El Libro Sesto de María Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII</i>	109
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTE A 1997	110

Comité Editorial

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
Profesor, Facultad de Artes, Universidad de Chile

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

GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT
Universidad de Oldenburgo, Alemania

RODRIGO TORRES
Profesor, Facultad de Artes, Universidad de Chile

CORIÚN AHARONIÁN
Compositor, Montevideo, Uruguay

OMAR CORRADO
Universidad Nacional del Litoral,
Argentina

GABRIEL MATTHEY CORREA
Presidente, Consejo Chileno de la Música

FERNANDO CARRASCO
Presidente, Asociación Nacional de Compositores de Chile

ALIOCHA SOLOVERA
Profesor, Facultad de Artes, Universidad de Chile

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

CRISTIÁN GUERRA ROJAS
Profesor, Facultad de Artes, Universidad de Chile

VÍCTOR RONDÓN
Profesor, Facultad de Artes,
Universidad de Chile

ALICIA MARÍA PEDROSO
Magister en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile

GUILLERMO MARCHANT
Profesor, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación,
Valparaíso

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

EDITORIAL

Señales de (re)activación de la música contemporánea en Chile

Es posible que, en tiempos futuros, el año 1993 sea considerado como un hito importante dentro de la vida musical chilena de fin de siglo, por cuanto es un punto de inflexión que cambia la trayectoria de los acontecimientos musicales de nuestro país. De hecho ese año significó la reactivación de una serie de instituciones que se encontraban dormidas o rezagadas, junto al surgimiento de nuevos espacios para la música, de donde comenzaron a brotar ideas, creaciones, motivaciones y, en general, diversos proyectos y realizaciones artísticas.

Cabe señalar que esta (re)activación es bastante amplia, pues comprende a la música docta, folclórica y popular; al nacimiento de nuevas escuelas de música, al nacimiento de nuevas carreras de composición, de nuevas revistas musicales, de conjuntos, cátedras instrumentales, programas de magister en musicología y composición, postítulos y diplomados en gestión y administración musical, estudios de grabación, ediciones fonográficas y antologías corales en partitura, encargos y concursos de composición, espacios de encuentros, conciertos, festivales, organizaciones y tanto más (ver RMCh a partir de: año XLVIII/181 [enero-junio, 1994] en adelante).

Dentro de este proceso, junto a la gestión y esfuerzo que están realizando las propias instituciones y organizaciones musicales, cabe mencionar una serie de instancias o fondos concursables que han significado un valioso apoyo financiero, como es el Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación (FONDART), la Fundación Andes, algunas corporaciones culturales y municipalidades, además de institutos binacionales, tales como el Instituto Chileno-Norteamericano, el Goethe Institut y el Centro Cultural de España, entre otros.

Claro está que todo esto es demasiado reciente y aún no logra articularse convenientemente, pues ha surgido en forma muy dispersa y los esfuerzos por establecer vínculos y generar una red requieren de mayor tiempo. Por de pronto, poco a poco van aflorando señales positivas que insinúan que «algo nuevo está ocurriendo» para la vida musical chilena. De perseverar esta tendencia, es probable que en el mediano plazo se logre apreciar resultados más permanentes y articulados, que ubiquen a la música en un nuevo nivel de presencia e influencia dentro de nuestra sociedad.

Ahora bien, en el trasfondo de este proceso hay un cambio radical que es de suma importancia destacar, cual es el hecho que se haya empezado a percibir —y a pensar— a Chile como un país descentralizado, diverso y multicultural, constituido por un conjunto de regiones y culturas locales interconectadas que, a su vez, se empiezan a relacionar con el mundo en forma diferente e indepen-

diente, sin la soberbia mediatización de Santiago. De esta forma, del viejo esquema de confundir la unidad con la uniformidad (impuesta y dirigida por Santiago), se está observando una transformación a una dinámica muy diferente y estimulante, cual es buscar la unidad en la diversidad, lo cual es clave para dejar ser y fluir a nuestra "polifonía cultural" –tanto tiempo reprimida–, con el consecuente enriquecimiento que ello significa para Chile.

Dentro de esta nueva dinámica, gradualmente comienzan a surgir nuevos centros culturales, focos de creación y núcleos de trabajo, que obligan a repensar al país y a reubicarse en él en forma radicalmente diferente. Es cierto que esto puede resultar paradójico ahora que estamos viviendo tiempos tan difíciles, con tanto materialismo, tecnocracia y consumismo; pero las artes son así: se potencian justamente cuando existe mayor adversidad y, de paso, vitalizan a la cultura en general. La sed llama al agua, el espíritu reclama su parte y, sea como sea, aflora a la superficie.

Lo anterior no significa que todo esté comenzando desde cero, sino que es la perspectiva la que está cambiando. Hay instituciones y organizaciones muy antiguas, como la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), la Federación de Coros de Chile (FEDECOR), agrupaciones folclóricas, conservatorios, escuelas y conjuntos musicales, entre otras, que en estos últimos años se han venido replanteando su posición y forma de ubicarse y relacionarse con un país que busca la descentralización.

Por ejemplo, en el ámbito específico de la música docta contemporánea, una primera señal articulada dentro de este proceso fue el Festival de Música Contemporánea realizado en el año 1994 en la ciudad de Temuco, organizado por el Departamento de Cultura de la Municipalidad de Temuco. Por primera vez en la historia de Chile, 15 compositores, junto a 15 intérpretes y 3 musicólogos, viajaron a esa ciudad a vivir la música actual. A ellos se sumó la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Temuco, que tuvo una interesante participación en el Festival. Y no sólo se trató de música, pues hubo propuestas diversas, donde confluyeron el teatro, la poesía, la música y la arquitectura. Esta idea inmediatamente generó interés en la vecina ciudad de Valdivia, la cual, el año 1996, realizó el Primer Encuentro de Música Chilena Contemporánea, con músicos invitados de Concepción, Santiago, Temuco y Valdivia. Posteriormente, el año 1997, se realizó el Segundo Encuentro, abriendo sus puertas a Latinoamérica, con la simbólica visita del compositor Celso Garrido-Lecca a esas hermosas tierras sureñas.

En el norte, gracias a un proyecto FONDART 1996, desde Arica se viajó a la zona central para realizar una compilación de músicos chilenos contemporáneos, con grabaciones y videos, destinados a un uso didáctico, en una ciudad fronteriza que a la distancia busca acercarse a la música actual. Lo propio ha hecho el Departamento de Música de la Universidad de La Serena, en el mes de octubre de 1996, con la ilustre visita de Gustavo Becerra, gracias a un proyecto FONDART, y los Encuentros Musicales de La Serena –ya en su decimoquinta versión– que se realizan anualmente en el mes de enero, donde se incluye música chilena, latinoamericana y universal.

Paralelamente, en Santiago también se ha observado una paulatina (re)activación de la música contemporánea. Por ejemplo, el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, año a año ha venido fortaleciendo, —con ayuda del FONDART—, sus Festivales de Música Contemporánea, con una importante participación de público y una gran variedad de compositores de diferentes épocas, incluidas las referencias de otros países. Por su parte, Juventudes Musicales de Chile inició el año 1994 los encuentros anuales de Nuevas Resonancias Musicales. La ANC, gracias a un proyecto FONDART 1993-94, actualizó el archivo de microfilms de música de autores nacionales (Sala de Música y Medios Múltiples, Biblioteca Nacional) y el archivo de partituras de compositores chilenos (Facultad de Artes, Universidad de Chile) hasta el año 1993. Además, organizó en los años 1995 y 1996 conciertos y mesas redondas en homenaje a Fré Focke y sus discípulos chilenos, estableciendo puentes con el pasado, con la intención de recuperar importantes hilos conductores de nuestra historia musical. Por su parte, la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, el año 1995, inició los ciclos anuales de Creación y Educación, donde profesores, intérpretes, alumnos y compositores han tenido la posibilidad de conocerse e intercambiar ideas y experiencias en torno a la música de hoy. A esto hay que agregar el proceso de restauración, —iniciado en 1992 y concluido en 1996—, de las grabaciones conservadas en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, colección heredada del desaparecido Instituto de Extensión Musical. El proyecto de restauración contó con la cooperación de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, la Fundación Andes, FONDART y el Fondo Universitario de las Artes (FUAR). Gracias a su realización, en la actualidad se encuentran traspasadas a sistema digital (DAT) todas las obras de compositores chilenos grabadas desde 1946, lo que representa un volumen de más de 300 horas de música.

El campo de la música sinfónica —que es el más afectado y talón de aquiles de nuestra creación musical actual—, poco a poco está rebrotando, aunque por ahora tímidamente. La Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) está llamando a un concurso bianual para composiciones sinfónicas, incluyendo como premio la interpretación de la obra ganadora. Asimismo, el Centro de Extensión Artística y Cultural (CEAC) de la Universidad de Chile, desde el año 1997, por primera vez está realizando anualmente concursos para jóvenes directores latinoamericanos y compositores chilenos, cuyos premios consisten en invitar a los ganadores a participar en la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigiendo, en el primer caso, y estrenando la obra seleccionada, en el segundo. Otras orquestas también están interpretando obras chilenas y contemporáneas en general, pero aún en forma muy ocasional, sin una política de difusión clara y sistemática al respecto.

En el área de la música de cámara también existe una serie de conjuntos e intérpretes que han estado difundiendo la música contemporánea chilena, latinoamericana y/o universal. Entre otros, se pueden mencionar los siguientes: Ensemble Bartók, Quinteto Proarte, Musicámara-Chile, Quadrivium, Ensemble de Vientos del Instituto de Música de la Universidad Católica, Cuarteto

Sur, Cuarteto Austral, junto a una serie de solistas, dúos y agrupaciones ad-hoc. Por otra parte, la música electroacústica ha tenido un especial desarrollo en los últimos años, con varios compositores que están trabajando en ese campo.

Así entonces, según se aprecia, el proceso de (re)activación de la música contemporánea en Chile se está expandiendo como un abanico. Sin ir más lejos, recientemente, como broche de oro, se produjo la recuperación del Festival de Música Chilena —en su versión decimotercera—, por parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Después de casi 30 años, se volvió a reeditar gracias al FONDART, el recién pasado mes de enero. El Festival se realizó mediante una convocatoria abierta y se presentaron sobre 80 obras (sin estrenar), quedando seleccionadas 34, con tendencias estéticas muy diversas. En él participaron compositores chilenos y extranjeros residentes en Chile, junto a chilenos que viven fuera del país. Sólo se incluyó música de cámara, en esta primera versión, pero se espera en el futuro ampliar la convocatoria a música sinfónica, tal como fue originalmente. Lo cierto es que esto es de suma trascendencia, pues se recupera parte de la tradición de nuestra vida musical, lo cual contribuye a que esta (re)activación de fin de siglo adquiera mayor relieve y consistencia. De esta manera, ha de esperarse que el proceso continúe tomando fuerza y ampliando sus proyecciones, de modo que signifique una sólida plataforma para iniciar el siglo XXI con entusiasmo y en sintonía con el tiempo que nos toque vivir.

Gabriel Matthey Correa

Presidente del Consejo Chileno de la Música

Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción

por
Luis Merino Montero

I. INTRODUCCIÓN

El 3 de mayo de 1997 se extinguió en Montevideo, Uruguay, la vida de Francisco Curt Lange, a los noventa y tres años de edad. A través de su larga vida, Francisco, o Pancho, como lo conociéramos sus amigos, dejó un legado inmenso y fecundo que compromete la gratitud por igual de musicólogos, intelectuales y de toda persona que tenga que ver con el quehacer cultural de América, desde el norte del continente hasta su confín en el extremo sur. Como un homenaje al momento de su partida, hemos considerado hacer no una necrología a la manera tradicional, sino que un perfil general de su quehacer multifacético, el que necesariamente deberá ser muy selectivo, a partir de la información disponible en nuestro país, Chile, cuyo objetivo prioritario es contarles, sobre todo a las generaciones más jóvenes de músicos y musicólogos latinoamericanos, quién fue y qué hizo Francisco Curt Lange por la integración cultural de nuestro continente.



Francisco Curt Lange, en 1935, disertando sobre "Americanismo musical" en Salta, Argentina. Fotografía aparecida en el Boletín Latino-Americano de Música, Lima, año II, tomo 2, abril de 1936, p. 120.

A este respecto, manifestamos nuestro reconocimiento más sincero a la *Revista Musical* de Venezuela, país donde Lange viviera hasta poco antes de su muerte. En el número X/28 (mayo-diciembre, 1989) se le rindió un homenaje al ilustre sabio, en el mejor estilo de un *Festschrift*, prologado por José Antonio Abreu, el entonces Ministro de la Cultura y Presidente del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). Posteriormente, en el número XI/29 (enero-junio, 1990) aparece un detallado índice de las colecciones cooperativas y colectivas publicadas por Francisco Curt Lange entre 1935 y 1958, encabezado por un documentado estudio del musicólogo Humberto Sagredo Araya. Ambas publicaciones contienen un caudal copiosamente rico de información que no está disponible en ninguna otra bibliografía de América, de Estados Unidos o Europa, la que ha sido de una gran utilidad para configurar este homenaje, el que deberá ser ampliado más adelante por estudios específicos más profundos que se refieran a la miríada de facetas de su obra.

II. COMIENZOS EN ALEMANIA

Francisco Curt Lange nació el 10 de diciembre de 1903, en Eilenburg, Prusia, en el seno de una familia de clase media alta de amplia cultura, la que se estableció en Bremen el año 1912 y lo estimuló a una amplia formación en lo espiritual, lo humanístico y lo artístico, que culminó en estudios superiores en las universidades de Leipzig, Munich y Bonn.

Excelente dibujante, recibió el diploma de arquitecto de la Universidad de Munich. Realizó también estudios de filosofía, con especial énfasis en Nietzsche, además de antropología, etnología y romanística. Todo esto sirvió de marco para una formación integral en la música de acuerdo a las antiguas categorías medievales de la *musica practica*, la *musica theorica* y la *musica especulativa*.

Después de cursar estudios básicos de piano, violín, armonía, contrapunto y composición, Lange siguió estudios avanzados de dirección de orquesta con el renombrado Arthur Nikisch y de órgano con el no menos famoso Karl Straube. Junto a estudios de acústica con Rudolph Ibach, realizó su preparación en investigación musical con lo más granado de los maestros que florecieron durante la edad de oro de la musicología histórica, tanto alemana como centroeuropea. En un artículo insuperable Jorge Velazco, el destacado director de orquesta y musicólogo mexicano¹, entrega un exhaustivo panorama en castellano de estas figuras formadoras de Lange como musicólogo. Entre ellos se puede señalar a Erich von Hornbostel, uno de los patriarcas de la musicología comparada; Adolf Sandberger, dedicado estudioso del renacimiento (siglo XVI) y el alto clasicismo de Viena; Ernst Bücken, importante impulsor de los nuevos enfoques que surgieron entonces dentro de la historiografía musical alemana; Curt Sachs, el célebre e influyente impulsor de la organología; Georg Schünemann, investigador del lied y la canción folclórica alemana, además de

¹Jorge Velazco, "La confluencia intelectual y académica en la formación escolástica y la obra de investigación de Francisco Curt Lange", *Revista Musical de Venezuela* (en adelante RMV), X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 207-223.

ser figura clave en la renovación de la educación musical en Alemania; Max Seiffert, uno de los motores de publicaciones fundamentales tal como la colección *Denkmäler deutscher Tonkunst* (Monumentos de la Música Alemana) y revistas que marcaron hitos tales como el *Archiv für Musikwissenschaft* y la *Sammelbände der Internationaler Musikgesellschaft*. Otras figuras alemanas que tuvieron una gran influencia en la formación de Lange fueron Hermann Abert y dos destacados exponentes de la investigación acerca de la música de Beethoven, Ludwig Schiedermair y Paul Mies. A ellos se agrega el musicólogo belga Charles Jean Eugène van den Borren, autor de trabajos fundamentales sobre la historia de la música flamenca, quien jugó un papel clave en su tesis doctoral acerca de la polifonía de los motetes neerlandeses (*Über die Mehrstimmigkeit der Niederländischen Motetten*, Bonn, 1929).

III. ESTADA EN URUGUAY

La grave crisis económica y política de Alemania entre las dos guerras mundiales que se manifestara en la República de Weimar, lo impulsan a cruzar el océano en búsqueda de nuevas oportunidades. Después de visitar varios países decide radicarse en el Uruguay. Junto con establecerse en Montevideo recibe la nacionalidad uruguaya, y desposa, en 1926, a quien fuera su fiel compañera, María Luisa Vertiz, con quien tendría dos hijos. Inicia así el primer período de su vida latinoamericana, el que se extiende hasta el año 1948.

Se vive entonces en América Latina el surgimiento de un sistema estatal fuertemente impulsor de la educación y la cultura. El gobierno uruguayo llama a Lange a colaborar en la creación de una organización musical estatal, centralizada y compleja, afín en sus lineamientos a los organismos educacionales y culturales centroeuropeos. Los vínculos de Lange con el gobierno uruguayo se mantienen hasta el fin de sus días, cuando desempeñara la función de agregado cultural de Uruguay en Caracas.

Con la visión de un verdadero estadista, Lange apreció que una sólida educación musical constituye la condición *sine qua non* del desarrollo de la música y la musicología de un país, siempre que pueda irradiarse a todos los sectores de la población, de acuerdo al así llamado "proyecto democratizador" de la modernidad². Esto hace insoslayable la renovación de la institucionalidad decimonónica. De ahí el entusiasmo con que Lange trabaja en pro de la Discoteca Nacional, la educación musical infantil del Uruguay y el empleo de la naciente difusión radioeléctrica como medio de educación de las masas y como factor de difusión artística y científica.

Paralelamente, Lange visualizó que su labor no podía agotarse en un marco exclusivamente local, sino que debería irradiarse en una perspectiva continental. Lanzó entonces en la década de 1930 su planteamiento sobre el

² Nestor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Editorial Grijalbo, 1989), p. 32, en especial lo relativo al proyecto democratizador de la modernidad, el "que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral".

americanismo musical en artículos publicados entre 1934 y 1939 en diversos medios informativos de Nueva York, Tlaxcala (México), Ciudad de México, Santo Domingo (República Dominicana), La Habana, Caracas, Bogotá, Lima, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Río de Janeiro, en los que formuló un llamado amplio en pro de la integración musical continental, que abarcaba América del Sur, América Central y América del Norte, incluyendo en esta última a los Estados Unidos. Su visión de este movimiento no fue en términos de un simple regionalismo o subregionalismo, sino que en lo que Arturo Ardao denomina como “una nacionalidad en proceso histórico de organización”³.

En uno de estos escritos, dedicado “A Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile”, Lange señaló lo siguiente⁴:

“El Americanismo Musical es aún idea y acción reunidos en un solo hombre que no ha encontrado hasta hoy día la forma ni los medios para que todo este movimiento logre llegar a un cauce lógico, de anchos diques de protección, para evitar un exagerado esfuerzo físico y una tensión llevada a lo máximo por la ausencia total de los aportes materiales”.

“Pero el Americanismo, ¿no lo dijimos en nuestras pláticas?, es lucha en medio de los contrastes, de las contradicciones, de la dimensión muchas veces desoladora de un Continente que aún no se ha encontrado a sí mismo”.

“Saludo en Ud. a un compañero de lucha que comprendió y estimuló al Americanismo desde sus comienzos”.

Contactos como éstos fueron imprescindibles para que Lange, con reciedumbre verdaderamente nietzscheana, pudiera poner en práctica sus propósitos americanistas. Fue así como, durante su residencia en Montevideo, inició el establecimiento de fuertes vínculos con Brasil, a cuya cultura musical le dedicaría sus mejores esfuerzos como musicólogo. Con el apoyo, entre otros, de Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Lange hizo un viaje desde Montevideo a Río de Janeiro. En un día de primavera de 1934 desembarcó en el puerto de Río de Janeiro acompañado por su esposa y su hijo Hermann⁵. Pronunció una conferencia sobre el americanismo musical en el Instituto Nacional de Música y estableció múltiples contactos con las fuerzas musicales vivas en Río de Janeiro y São Paulo⁶.

Ese mismo año trabó una estrecha amistad con Heitor Villa-Lobos, quien sería uno de sus grandes apoyos en las actividades de investigación que desarrollaría ulteriormente en archivos del Brasil, para lo cual efectuaría numerosos viajes desde Uruguay⁷. En 1943 lanzó la idea de la instalación de una discoteca pública en la capital del estado de Recife, la que se materializaría algunos años

³Cf. Arturo Ardao, “Panamericanismo y latinoamericanismo”, en Leopoldo Zea (ed.), *América Latina en sus ideas* [Serie América Latina en su cultura] (UNESCO: Siglo Veintiuno Editores, 1986), p. 170.

⁴Editorial, *Boletín Latino-Americano de Música* (en adelante BLAM), III (abril, 1937), pp. [7-8].

⁵Luis Heitor Corrêa de Azevedo, “Francisco Curt Lange y el Brasil. Nuestro primer encuentro (1934)”, RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 45.

⁶*Ibid.*, pp. 46-47.

⁷Cf. *ibid.*, p. 46 y el homenaje de José Vieira Brandão en *ibid.*, p. 91.

después⁸. Ésta fue la primera de las discotecas públicas que logró organizar en el Brasil, con la finalidad de preservar y difundir tanto la música artística como la de tradición oral entre toda la gente, de acuerdo a su ideal ampliamente democrático de la educación musical. Entre 1944 y 1946 realizó su tercera visita, e inició su trabajo de investigación de la cultura musical en Minas Gerais y sobre la música brasileña del siglo XX, junto a otros tópicos que comunicaría ulteriormente en artículos, monografías y libros.

En lo institucional, fundó en 1938 el Instituto Interamericano de Musicología –continuador de la labor del Instituto de Estudios Superiores creado anteriormente– con sede en Montevideo, acogiendo la resolución aprobada por la VIII Conferencia Internacional Americana celebrada en Lima el 24 de diciembre de 1938 junto a las recomendaciones que en el mismo sentido se extendieron en el Congreso Internacional de Musicología, realizado en Nueva York en 1939, y la primera Conferencia Interamericana sobre Música (*First Inter American Conference in the Field of Music*), celebrada en Washington D.C., el mismo año, eventos todos en los que a Lange mismo le cupo una participación decisiva. El Instituto fue oficializado por decreto del gobierno uruguayo, fechado el 26 de junio de 1940, y lleva las firmas de Alfredo Baldomir, Presidente de la República, Alberto Guani, Ministro de Relaciones Exteriores, y Toribio Olaso, Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social. El artículo segundo del decreto establece las siguientes finalidades principales del Instituto⁹:

a) el fomento de las relaciones interamericanas en el arte musical; particularmente el intercambio de obras y la realización de conciertos de música americana.

b) la incorporación temporaria al Instituto, de profesores y estudiantes superiores que deseen profundizar sus conocimientos en los Archivos del Instituto y hacer conocer sus investigaciones.

c) la organización de un Centro de Investigaciones que atienda el estudio del pasado musical del continente y estimule su actual producción folklórica, musicológica y pedagógica.

d) la formación de la Biblioteca Interamericana de Música, del Archivo Nacional de Partituras y del Museo Interamericano de Instrumentos Musicales.

e) la publicación de estudios individuales y colectivos en los órganos oficiales de publicación del Instituto, y la edición de música inédita americana.

f) la preparación de un plan para constituir la Asociación Interamericana de Compositores Contemporáneos, de la Asociación Interamericana de Musicología y de la Asociación Interamericana de Pedagogía Musical.

g) la organización de Congresos periódicos que faciliten las reuniones de los profesionales más representativos de cada país y la exhibición y discusión de sus trabajos y proyectos.

h) contribuir en las actividades que corresponden a la Cooperación Intelectual Internacional que desarrollan los países americanos, en cumplimiento de los diferentes acuerdos suscritos”.

La materialización de las finalidades señaladas para el Instituto Interamericano de Musicología en la letra “e” se iniciaron anteriormente, en 1935, con la publi-

⁸José Césio Regueira Costa, “Curt Lange en Recife”, *ibid.*, p. 86.

⁹BLAM, VI/6 (abril, 1946), pp. 15-16.

cación del primer volumen del *Boletín Latino-Americano de Música* (BLAM). Su formato se dividía en dos grandes partes, una dedicada a los estudios y la segunda consistente en un suplemento musical con la publicación de música inédita americana. Este formato se mantiene en el volumen III publicado en 1937 en Montevideo, en el volumen IV publicado en Bogotá en 1938, en el volumen V publicado en 1941, también en Montevideo, y en el volumen VI publicado en 1946 en Río de Janeiro. Por el contrario, el volumen II, publicado en Lima en 1936, carece de suplemento musical, si bien contiene un alto número de ilustraciones de obras de artistas plásticos preminentemente peruanos y en menor medida bolivianos, chilenos, argentinos y uruguayos, cuya selección revela los profundos conocimientos de Lange en el campo de las artes visuales¹⁰.

De las páginas de los estudios publicados en estos seis volúmenes, tanto como de los suplementos musicales que acompañan los volúmenes I, III, IV, V y VI, fluye en plenitud generosa la mirada americanista de Lange. En el volumen I (1935) incluye diez artículos dedicados a América Latina, de autores provenientes de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú y Colombia. Aparte de los escritos por el mismo Lange a los que se hace referencia en la sección V del trabajo, se destacan los de Andrés Sas sobre la música inca, el de Carlos Isamitt sobre la trutruca, el de Mario de Andrade sobre "Os congos" del Brasil, el de J. T. Wilkes sobre la música contenida en el códice de Gregorio de Zuola, el de Luis Heitor Corrêa de Azevedo sobre José Maurício Nunes Garcia y el de H. I. Gallac sobre la obra musical de Juan Carlos Paz. La segunda sección contiene un artículo de J. Pullen Jackson de Nashville, Tennessee, sobre cantos populares estadounidenses y del gran musicólogo austríaco Paul Pisk sobre la creación musical. La tercera sección contiene cinco artículos sobre un tópico prioritario para Lange, la educación musical, entre los cuales cabe señalar un estudio del gran compositor y maestro chileno Pedro Humberto Allende. Este volumen marca un hito clave en la historia de la musicología latinoamericana, no sólo por su perspectiva americanista integral, sino que por considerar en igualdad de condiciones a la música de tradición oral prehispánica, la indígena vigente y la folclórica, además de la música de tradición escrita colonial, decimonónica y del siglo XX. Muy decidora es, además, la inclusión de un estudio sobre el gran pionero argentino del serialismo dodecafónico en Latinoamérica que fuera Juan Carlos Paz, en cuanto a revelar la apertura permanente de Lange a la innovación estilística en un período de la historia musical latinoamericana fuertemente dominado por los así llamados nacionalismos de raigambre folclorista o indigenista.

El enfoque y la estructura señaladas para el volumen I se mantienen en los cinco restantes. En el volumen II (1936) se registra un crecimiento notable, puesto que la sección de estudios latinoamericanos se expande a veinte traba-

¹⁰Un completo índice del BLAM (por autores, por temas, por países, biobibliográfico de los colaboradores, de fotografías individuales, de ilustraciones y nomenclaturas diversas) se encuentra en RMV, XI/29 (enero-junio, 1990), pp. 1-57. Un igualmente completo índice de los cinco suplementos musicales (por compositores, por géneros musicales y por países) se encuentra en *ibid.*, pp. 59-71.

jos (de autores provenientes de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú y Bolivia), la de estudios estadounidenses a cuatro trabajos y la de estudios europeos a siete trabajos. Se agregan dos secciones, una de trabajos didácticos, rotulada como "Conferencias-Clases", y una sección de estudios asiáticos, con un artículo de Ch. Meng de Nueva York sobre la música e instrumentos musicales de la China. Este volumen, impreso en Lima, está dedicado a la Universidad Mayor de San Marcos, la más antigua de América Latina, por lo que asumen una especial relevancia los estudios de investigadores peruanos tales como César Arróspide de la Flor, F. Ibáñez, Andrés Sas, G. Salinas Cossio y Carlos Raygada.

La tendencia expansiva se incrementa ligeramente en el volumen III (1937), dedicado a la Universidad de Chile a través de su entonces Rector, Juvenal Hernández Jaque y el Decano de la Facultad de Bellas Artes, Domingo Santa Cruz, quien escribe sobre el enfoque del problema artístico en Chile. La sección de estudios latinoamericanos contiene veintiún trabajos, la de estudios estadounidenses seis trabajos, la de estudios europeos ocho trabajos y la de educación musical seis trabajos. Junto a Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia y Colombia se incluyen trabajos sobre dos países no cubiertos en los dos volúmenes anteriores, México (a cargo de Manuel Ponce, José Rolón, J. L. Mariscal y Rubén Campos) y Venezuela. En concordancia con la dedicatoria a la Universidad de Chile se destacan, aparte del trabajo de Santa Cruz, un estudio de Carlos Isamitt sobre organología mapuche, los apuntes de Jorge Urrutia Blondel sobre los albores de la historia musical chilena y la completa información que preparara María Aldunate sobre la labor de la Asociación Nacional de Concier-tos Sinfónicos de Chile. Mención especial merece el trabajo de Luis Heitor Corrêa de Azevedo sobre la gloria operática del Brasil decimonónico, Carlos Gomes. En la sección de estudios europeos, en consonancia con el espíritu renovador de Lange, figuran trabajos sobre la entonces música contemporánea de Austria por Paul Pisk, Polonia por J. Freiheiter y Checoslovaquia por K. Reiner. Además, E. Krenek escribe sobre la entonces "música nueva" y A. Haba sobre la música de cuartos y sextos de tono. Para una mayor variedad se agrega un suplemento de artes plásticas latinoamericanas en el que J. Nucete Sardi presenta un panorama sobre la pintura y escultura de Venezuela junto al mismo Lange, quien publica un trabajo sobre Guzmán de Rojas, el pintor boliviano de la masacre del Chaco.

El volumen IV (1938) está focalizado en los estudios latinoamericanos, tanto en términos de cantidad (puesto que contiene cuarenta artículos) como de cobertura. Se destacan los trabajos sobre las diferentes manifestaciones de la cultura musical de Colombia, país al que está dedicado el volumen, entre los que se pueden señalar el esbozo histórico sobre la música colombiana de José Ignacio Perdomo Escobar, el estudio sobre la musicología indígena de la Amazonia colombiana, de Fray Francisco de Iguazada, y dos trabajos de Gregorio Hernández de Alba sobre la música indígena en Colombia y sobre las representaciones musicales en las esculturas prehistóricas de San Agustín. Además contiene trabajos de autores de países ya representados en los tres volúmenes anteriores tales como Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Bolivia, Venezuela y

México, junto con agregarse artículos de autores provenientes de Paraguay, Ecuador, Honduras, Costa Rica y Cuba. Debido al tamaño que alcanzó la sección dedicada a los estudios latinoamericanos, la destinada a estudios estadounidenses sólo incluye un trabajo a cargo de Nicolás Slonimsky, y no se incluyen secciones dedicadas a otras culturas. En todo caso, una representatividad de los países latinoamericanos como la que Lange lograra en este volumen IV, no ha sido superada hasta el momento ni por el mismo Lange durante su vida, ni por ningún otro editor de publicaciones periódicas americanas.

Por contraste, tanto el volumen V (1941) como el volumen VI (1946) fueron dedicados a culturas específicas. El volumen V está dedicado a la cultura musical norteamericana y contó con el apoyo de Charles Seeger como editor asociado. La primera parte está consagrada a los estudios estadounidenses y consta de 46 artículos. En ella colaboraron músicos de la prosapia de Marshall Bartholomew, compositores del nivel de Aaron Copland, Henry Cowell y George Perle e investigadores de la talla de Warren Dwight Allen, Philip Barbour, Ralph S. Boggs, Frances Densmore, Melville Herscovits, George Herzog, Otto Kinkeldey, Paul Pisk (después de radicarse en los Estados Unidos) y Lota M. Spell. La temática es de una variedad y completitud acorde con la visión integral que Lange tenía de la música y la musicología. Es así como en el conjunto de trabajos se aborda la música indígena (Frances Densmore, George Herzog), la música folk (Phillips Barry, Ralph S. Boggs, George Herzog, Reed Smith, Lota M. Spell), la música afroamericana (Melville Herscovits), el jazz (Max Margulis, William Russell, C. E. Smith), la creación musical norteamericana (Henry Cowell, Friede Rothe, Charles Seeger, Burnet Tuthill), la ópera en los Estados Unidos (Williard Rhodes), la danza de cámara y ballet (John Martin), el emergente serialismo dodecafónico (George Perle) y la musicología en los Estados Unidos (Otto Kinkeldey).

A estos temas se agregan otros, tales como bibliotecas musicales (Arthur Prichard Moor), periodismo musical (Alfred Frankestein), radiodifusión (Philip Barbour, Ernest La Prade, Davidson Taylor y G. D. Wiebe), educación musical (Peter W. Dykema, Willen van de Wall, Roy Dickinson Welch, Augustus D. Zanzig), musicoterapia (Ira M. Altschuler, Bessie Shebesta, Isabel Parkman), organizaciones musicales profesionales (Warren Dwight Allen), Hollywood (Aaron Copland), empresarios (J. H. Thuman) bandas musicales (Peter Buys) y manufactura de instrumentos musicales (Robert Young). Comprende además una segunda parte de estudios latinoamericanos, con doce trabajos, de los cuales seis provienen de México y los restantes de Chile, Argentina, Uruguay y Cuba.

Por su parte, el volumen VI está dedicado a la cultura musical del Brasil. Le cupo a Heitor Villa-Lobos un papel clave en la obtención del financiamiento¹¹, que permitió la impresión de la primera parte con veinticuatro artículos –escritos o traducidos al portugués– de autores brasileños tales como Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade, Octavio Bevilacqua, Oscar Lorenzo Fernández,

¹¹BLAM, VI/6 (abril, 1946), p. 8.

João Souza Lima, Pedro Sinzig y el mismo Heitor Villa-Lobos, junto a estudiosos norteamericanos como Melville J. Herskovits y Carleton Sprague Smith, que abordaron tópicos de la cultura musical del Brasil.

Un proceso similar de crecimiento y consolidación se advierte en los suplementos musicales. Aquel que acompaña el volumen I (1935) contiene doce obras, de las cuales cinco son de creadores de Argentina (una de éstas corresponde a cuatro canciones del código de Zuola), cuatro al Brasil, dos a Chile y una obra a Uruguay. Cabe señalar que dos de ellas son cantos escolares de compositores educadores como Pedro Humberto Allende y Heitor Villa-Lobos, de acuerdo a la prioridad que Lange asignara a la educación musical escolar. En el suplemento musical que acompaña al volumen III (1937) el número de obras disminuye a seis, de las cuales dos obras corresponden a Perú, dos a Uruguay, una a Brasil y una a Argentina (ocho canciones del código de Gregorio de Zuola). En el suplemento musical que acompaña al volumen IV (1938) el número total de obras aumenta a treinta, de las cuales trece obras corresponden a Argentina, siete a Chile, tres al Brasil, tres al Perú, dos a Colombia, una a Bolivia y una a México. En el suplemento musical que acompaña al volumen V (1941) el número total de obras aumenta a treinta y cinco; de ellas treinta y cuatro obras son de compositores estadounidenses y una es del chileno Carlos Isamitt, como ilustración musical de un estudio publicado en el volumen V del BLAM. Figuran en este suplemento algunos de los más importantes creadores norteamericanos de la época como Elliott Carter, Aaron Copland, Henry Cowell, Paul Creston, David Diamond, Charles Ives, Walter Piston, Quincy Porter, William Schuman y David van Vactor. De Charles Ives, Lange publicó *The Unanswered Question* (traducida como *La pregunta incontestada*) en versión para cuarteto de flautas, trompeta y cuarteto u orquesta de cuerdas. Ésta es la obra más famosa de Ives, que recién sería publicada en los Estados Unidos cuarenta y ocho años después¹². De gran interés resulta la *Suite* en el II modo de los 12 tonos para piano de George Perle, entonces un joven creador y teórico muy poco conocido. Según el mismo Perle, cuando se publicó el volumen V del BLAM, “era casi imposible hallar a alguien interesado en la obra de la segunda Escuela Vienesa”, especialmente si se trataba de una figura joven. La *Suite* es la primera obra editada de Perle y su estudio titulado “La evolución de la serie tonal. El sistema modal de los doce tonos”, que aparece en el volumen V del BLAM, es su primer trabajo publicado¹³. Éste sería elaborado posteriormente en su libro *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*, de gran influencia en la teoría de la música contemporánea.

Un sentido similar de estabilidad y renovación campea en el suplemento musical del volumen VI (1946). Lange combina el tradicionalismo nacionalista del *Chôro* de José Vieira Brandão para conjunto de cámara, el *Bombo* de Luiz Cosme o el *Tostão de chuva* (Lundú) de Camargo Guarnieri para voz y conjunto de cámara, con el inimitable estilo de la *Bachiana brasileira* N°6 para flauta y

¹²Cf. el homenaje de George Perle, RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 44.

¹³Cf. *ibid.*, pp. 43-44.

fagot de Heitor Villa-Lobos y dos tempranas obras del dodecafonismo brasileño, la *Sonatina 1944* de César Guerra Peixe para flauta y clarinete y la *Música de cámara 1944* para conjunto instrumental de Claudio Santoro, entre las diecinueve obras de compositores brasileños que constituyen este suplemento. A este respecto, el mismo Santoro ha escrito lo siguiente¹⁴:

“Curt Lange fue para mí uno de los factores decisivos para emprender la carrera de composición. Ha sido el primer crítico y musicólogo de reputación internacional que me apoyó teniendo fe en mi música y editando dos obras mías cuando me encontraba con la edad de veinte años”.

Esta actitud de gran ecuanimidad en lo estilístico y estético la explica el mismo Lange en los siguientes términos¹⁵:

“Ante ese panorama deslumbrante del futuro de las Artes en América, poco importa que una música sea nacionalista o universal, tanto más porque el péndulo oscila y la vida de una tendencia es contada, por la ley misma de la renovación constante. Lo que interesa a nosotros es la solidez de la preparación profesional y como resultado de ésta, *música* que resista el examen de los contemporáneos y la acción del tiempo como obra de arte”.

Ideas como éstas ejercieron en su momento una fuerte influencia en el destacado creador brasileño Marlos Nobre, quien las considera como “uno de los mayores estímulos que recibí para continuar mi carrera de compositor”, y agrega: “Estas ideas expuestas por Curt Lange se delinearon con tal perfección ante mí que llegaron a ser inmediatamente el impulso vital para mis opciones estéticas”¹⁶. En similares términos se ha expresado el compositor panameño Roque Cordero, en relación al volumen IV del BLAM¹⁷:

“Al leerlo me di cuenta de que ese Boletín sólo podía ser fruto del trabajo intenso y eficiente de un hombre con gran fe en los destinos de nuestra América india, quien, extendiendo una mano hacia el pasado histórico y otra hacia el mundo presente, invitaba a los músicos creadores de nuestro continente a unirse al coro de compositores del mundo, pero con una voz que fuese reconocida por su independencia y su fuerte personalidad”.

En términos más generales, el importante músico argentino-germano Mauricio Kagel evalúa en los siguientes términos el impacto que le provocara el BLAM¹⁸.

“Sólo quiero decirle, muy estimado Curt Lange, que su incesante trabajo esclarecedor me sirvió como punto de referencia justo en aquella edad en la cual el apetito por saber nos obliga a devorar casi más las páginas que los alimentos. Su ‘Boletín Latino-Americano’ era ya entonces estimado como una empresa única, monomaniaca,

¹⁴Claudio Santoro, “A mi viejo amigo Curt Lange”, *ibid.*, p. 49.

¹⁵BLAM, VI/6 (abril, 1946), suplemento musical, Proemio; citado por Marlos Nobre, “Saludo al profesor Dr. Francisco Curt Lange”, RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 30.

¹⁶Citado por Marlos Nobre en *ibid.*

¹⁷*Ibid.*, p. 33.

¹⁸Mauricio Kagel, “Para Francisco Curt Lange”, *ibid.*, p. 81.

de afán cosmopolita en un medio ligeramente provinciano que temía medirse con ejemplos de valor universal”.

La “edición de música inédita americana”, como una de las finalidades principales del Instituto Interamericano de Musicología, se cumplió también a través de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores creada en 1941¹⁹. El “Primer ciclo de publicaciones” contempló la edición, entre 1941 y 1942, de treinta obras para piano, violín solo, viola sola, voz y piano o conjunto instrumental, medios de cámara y coro.

La edición del “Segundo ciclo de publicaciones” se inició en 1943. En su conjunto, se dieron a conocer hasta 1952 sesenta y seis obras de muchos, entonces jóvenes, creadores de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Colombia, México, Cuba y los Estados Unidos, que posteriormente alcanzarían renombre continental y mundial. A modo de ejemplo, se puede señalar que a través de esta Editorial las *Pastorales* para violín y piano de Carlos Isamitt, obra de 1939 y que es la primera composición chilena conocida que emplea el serialismo de doce tonos, se proyectó en una perspectiva americana. *Mutatis mutandis*, la edición preparada por Lange de *Latin-American Art Music for the Piano*, consistente en *Twelve Contemporary Composers selected and provided with a Preface and Biographical Data* (Nueva York: Schirmer, 1942), permitió la diseminación en los Estados Unidos, de doce compositores de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Venezuela y México, apoyándose en las “políticas del buen vecino” fomentadas por el presidente Franklin Delano Roosevelt durante la Segunda Guerra Mundial²⁰. Por otra parte, de la fecunda labor de colaboración de Lange con el musicólogo venezolano Juan Bautista Plaza, surgió la edición de doce partituras de renombrados maestros venezolanos del período colonial²¹. Fue éste el primero de los *Denkmäler* en el continente americano, y su publicación fue posible gracias a la colaboración del Ministerio de Educación Nacional de Venezuela con el Instituto Interamericano de Musicología.

Entre las finalidades principales del Instituto Interamericano de Musicología, junto a la edición de partituras, estaba “la realización de conciertos de música americana”. Para no alargar demasiado estas líneas no entraremos en mayores detalles sobre este punto. Baste señalar que a Lange le cupo una participación decisiva en acciones tempranas, tales como el Primer Festival Iberoamericano de Música realizado en Bogotá, Colombia, el año 1938. Desde entonces figuró entre las personalidades que más contribuyera a la diseminación de la música americana, tanto dentro como fuera del continente.

¹⁹Un completo índice de las obras aparecidas en la editorial (cronológico, alfabético, por géneros musicales y por países) se encuentra en RMV, XI/29 (enero-junio, 1990), pp 91-100. En pp. 109-111 figura el índice por autores y países del único número que apareciera (en Montevideo) de la revista *Música Viva*, “Órgano Oficial de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores”, editado por Lange con la colaboración de Hans Joachim Koellreutter.

²⁰Un completo índice de las obras aparecidas en esta serie (alfabético y por países) se encuentra en RMV, XI/29 (enero-junio, 1990), pp. 101-104.

²¹Un completo índice (cronológico y por compositores) se encuentra en *ibid.*, pp. 105-107.

IV. ESTABLECIMIENTO EN ARGENTINA

Después de su fructífera labor en Montevideo, Lange se estableció en Argentina a fines de la década de 1940. Gracias a su gestión se creó, el 20 de noviembre de 1948, por Ordenanza N° 64 de la Universidad Nacional de Cuyo, el Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales, que incluía en su estructura un Departamento de Musicología que conjugaba la docencia formativa con la investigación. El compositor y organista belga, Julio Perceval, asumió la dirección del primero. La del Departamento de Musicología recayó en el Dr. Lange, junto a la de la *Revista de Estudios Musicales*, fundada por él como publicación periódica del Departamento.

A través de la *Revista de Estudios Musicales* (1949-1954) Lange desarrolló una labor plétórica y estimulante al más alto nivel profesional y académico, al editar trabajos sobre diferentes aspectos de la música de tradición escrita y de tradición oral americana preparados por estudiosos de Argentina, Brasil, Chile, Perú, Bolivia, Nicaragua, El Salvador, Costa Rica, México y los Estados Unidos. A ellos se agregan las sustantivas monografías escritas por él sobre la música en el Brasil y la música argentina en el período de la dominación hispánica en diferentes regiones del país, sobre las que se entregan mayores detalles en la sección de este artículo referido a su obra musicológica²². Con absoluto desinterés apoyó a otros historiadores en la investigación documentada en archivos sobre la música del pasado argentino. Esto lo demuestra el trabajo de Rodolfo Barbacci sobre la "Documentación para la historia de la música argentina, 1801-1885" que apareció el año 1949²³ y la publicación, entre 1950 y 1954 en esta Revista, de la investigación de Pedro Grenón sobre los inicios de la música instrumental en Argentina, en una "segunda edición, revisada, aumentada y provista de un prólogo" del Dr. Lange²⁴. Con su amplitud de enfoque disciplinario editó, además, artículos sobre relaciones entre música y literatura, sobre armonía y técnica coral escritos por musicólogos americanos y de las Islas Baleares. Igualmente dio cabida a estudios sobre compositores europeos tales como Heinrich Schütz, J.S. Bach, Mozart y Richard Strauss, sobre el folclore musical italiano y el de Extremadura (España) o sobre la cultura musical africana, preparados por especialistas de todo el continente americano, de España y del resto de Europa. Siguiendo la tradición del *Boletín Latino-Americano de Música* agregó al número I/1 (agosto, 1949) un pequeño suplemento musical con obras de compositores de Argentina, Brasil, Cuba y Mallorca (Islas Baleares). En 1951 aparecieron dos series anexas a la Revista, la Serie Contemporánea Americana con obras del mexicano Manuel Ponce y del argentino Floro Ugarte y la Serie Histórica Ame-

²²Un completo índice de la *Revista de Estudios Musicales* (por autores, por géneros, por países y de ilustraciones) aparece en RMV, XI/29 (enero-junio, 1990), pp. 73-87.

²³Rodolfo Barbacci, "Documentación para la historia de la música argentina, 1801-1885", *Revista de Estudios Musicales*, I/2 (diciembre, 1949), pp. 11-63.

²⁴Pedro Grenón, "Nuestra primera música instrumental- Segunda edición, revisada, aumentada y provista de un prólogo de Francisco Curt Lange", *Revista de Estudios Musicales*, II/5-6 (diciembre, 1950, abril, 1951), pp. 11-96; III/7 (diciembre, 1954), pp. 173-220.

ricana con el Archivo de Música Religiosa de la Capitanía Geral de Minas Gerais al que se hace referencia en la sección VII del presente artículo, dedicado a su obra musicológica²⁵.

V. ESTADOS UNIDOS, BRASIL, EUROPA

Tal como sucede con frecuencia en América Latina, el hermoso proyecto de Lange fue prematuramente truncado por problemas institucionales de la Universidad Nacional de Cuyo. A contar de 1956, Lange se desempeñó como profesor invitado en universidades norteamericanas y entre 1958 y 1960 permaneció en Minas Gerais realizando investigaciones sistemáticas en calidad de experto de la UNESCO. En el otoño de 1958, con ocasión de una visita a su amigo y antiguo colaborador Hans Joachim Koellreutter, entonces director de los Seminarios de Música en la Universidad Federal de Bahía, Lange conoció a Werner Meyer-Eppler, reputado científico y profesor de su alma mater, la Universidad de Bonn. Invitado por Koellreutter y con el auspicio de la Embajada de la República Federal de Alemania en Río de Janeiro, Meyer-Eppler dictaba un ciclo de conferencias en la Universidad de Bahía relativas al impacto de las innovaciones en el campo de la electroacústica en la creación musical contemporánea. Desde entonces, hasta la muerte de Meyer-Eppler en 1960, ambos cultivaron una gran amistad. Con su espíritu de renovación constante y su mirada americanista, Lange intervino activamente para prolongar la presencia de Meyer-Eppler en el continente latinoamericano, lo que permitió la presentación de conferencias de este científico sobre la música electroacústica en la Universidad de Chile con un impacto similar al que tuvo en Brasil²⁶.

Después de una estada como profesor visitante en la Universidad de Texas, Lange se desempeñó como Agregado Cultural Honorario de la Embajada de Uruguay en Bonn entre los años 1961 y 1963. A su regreso a Alemania, Joseph Schmidt-Görg, compañero de estudios y decano de musicología, le rindió un homenaje en la Universidad de Bonn²⁷. Lange estableció desde entonces múltiples contactos con figuras del calibre del Prof. Dr. Richard Jakoby, presidente del Consejo Alemán de la Música y el Prof. Dr. Egon Kraus, director de la Oficina de Enlace para las Relaciones Internacionales de este Consejo²⁸, el Prof. Dr.

²⁵Un completo índice de estas ediciones musicales (por autores, por géneros musicales y por países) se encuentra en RMV, XI/29 (enero-junio, 1990), pp. 88-89.

²⁶Cf. Elena Ungehever, "Sobre las relaciones del homenajeado [Lange] con la Universidad de Bonn, especialmente con el profesor Meyer-Eppler, el científico que enseñó a los músicos la revolución electrónica", RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 59-62. Acerca de la visita de Meyer-Eppler a Chile, cf [Alfonso Letelier], "Editorial", RMCh, XIII/64 (marzo-abril, 1959), pp. 4-5. La RMCh publicó de Meyer-Eppler, "Principios de la música electrónica" (*ibid.*, pp. 6-10). La traducción del alemán estuvo a cargo de José Vicente Asuar, uno de los pioneros de la música electroacústica en Chile, quien en el mismo número (pp. 11-32) agrega su trabajo "En el umbral de una nueva era musical", el que abrió importantes senderos en la creación musical chilena.

²⁷Juan Pedro Franze, "Francisco Curt Lange cumple 70 años", RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 5.

²⁸Cf. Richard Jakoby y Egon Kraus, "Para Francisco Curt Lange en su octogésimo quinto aniversario", *ibid.*, pp. 14-15.

Christian H. Mahling, decano del Instituto de Musicología de la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia y presidente de la Sociedad Internacional de Musicología²⁹, el Prof. Dr. Robert Günther, catedrático-jefe en etnomusicología de la Universidad de Colonia³⁰, el Prof. Dr. Ernst Apfel, decano del Instituto de Musicología y actual profesor emérito de la Universidad Saarland³¹; el Prof. Dr. Dietrich Briesemeister, director del Instituto Ibero-Americano, Berlín³², y el Prof. Dr. Helmut Federhofer, director del Instituto de Musicología de la Universidad de Johannes Gutenberg de Maguncia en Graz (Gorizia), Austria³³.

A contar de 1980 participa en diversos encuentros científicos internacionales relativos a la música colonial latinoamericana realizados en Roma (1980), Bruselas (1983, 1984, 1985), Venecia (1984), Madrid (1985), Lecce (1985) y Prato (1988). En 1984, en Venecia, se constituyó legalmente el *Istituto per lo Studio della Musica Latino Americana durante il periodo colonial* (IMLA), siendo elegido Lange como presidente y Aníbal Cetrangolo como director³⁴.

VI. ESTADA POSTRERA EN VENEZUELA

Mediante las actividades que se han señalado y múltiples otras que sería largo reseñar, Lange a contar de 1961 establece un sólido vínculo que permite proyectar la música americana al Viejo Mundo. Para cualquier investigador ésta podría ser la culminación de la labor de toda una vida. Pero no fue así para Lange. En 1986, a los 83 años de edad, inició una nueva y la postrera etapa de su vida, radicándose en Caracas como Agregado Cultural en la Embajada de Uruguay en Venezuela y echando a andar renovados proyectos como musicólogo: asesorar a la Biblioteca Nacional de Venezuela en el proceso de clasificar su biblioteca personal adquirida por esta institución; dirigir la reputada *Revista Musical de Venezuela*, auspiciada por la Fundación Vicente Emilio Sojo, de amplia irradiación musicológica en Venezuela y América Latina y apoyar, desde 1989, la realización del *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispano-americana*, el que representa la concreción de dos proyectos visionarios planteados por él a comienzos de la década de 1940, el *Léxico Latino-Americano de*

²⁹Cf. *ibid.*, p. 23.

³⁰Cf. *ibid.*, pp. 26-28. El Prof. Dr. Robert Günther editó *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982), para lo cual contó con la colaboración fundamental de Lange, gestada durante su período como Agregado Cultural Honorario de la Embajada del Uruguay en Bonn [Cf. RMV, XI/29 (enero-junio, 1990), pp. XXXI-XXXII]. Un índice de esta publicación (por autores, por temas, por países y por ilustraciones) se encuentra en RMV, XI/29 (enero-junio, 1990), pp. 113-119.

³¹Cf. RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 32.

³²Cf. *ibid.*, p. 72.

³³Cf. Hellmut Federhofer, "La Missa subtítulo Sanctae Cordulae de Sigismund Caballero de Neukomm", *ibid.*, p. 105.

³⁴Aníbal E. Cetrangolo, "La musicología americanista en Europa", *ibid.*, pp. 112-116.

Música y el Índice Bibliográfico Latino-Americano de Música, desde la Conquista hasta la fecha³⁵.

VII. OBRA MUSICOLÓGICA

En la *Revista Musical de Venezuela*, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 225-245, figura una bibliografía de escritos de Lange aparecidos en diarios, revistas (musicológicas y generales), ediciones de música y como libros.

Esta bibliografía asciende a 256 entradas. Excluye "todos los trabajos realizados sobre temas europeos publicados en Europa, al igual que la totalidad de sus ensayos sobre filosofía moderna y contemporánea, sus investigaciones pedagógicas y numerosos trabajos sobre sociología, antropología, artes plásticas y arquitectura"³⁶. La nota introductoria a la bibliografía "deja constancia que una considerable porción de su obra permanece inédita: 18 volúmenes sobre el período colonial argentino, 12 volúmenes sobre el período colonial de Minas Gerais (Brasil), a razón de 450 páginas por tomo, y trabajos sobre aspectos musicales en Venezuela, México y otros países latinoamericanos". A éstos se agregan las restauraciones de "30 obras del período de los compositores mulatos del Brasil y cinco manuscritos correspondientes al período colonial argentino". El autor de la bibliografía calcula que el volumen aproximado de la obra inédita de Lange asciende a "40.000 páginas sin incluir sus *Memorias* en tres gruesos volúmenes"³⁷.

La bibliografía tampoco incluye las entradas escritas por Lange para diccionarios o enciclopedias tales como el *Diccionario Riemann*, el *Sohlmann's Musiklexikon* (Estocolmo) o la *Enciclopedia Musical Ricordi* (Milan). Tampoco abarca las traducciones que Lange hiciera al castellano de no menos de 280 trabajos "destinados a un mayor conocimiento de la literatura musical latinoamericana, estadounidense y universal, con el fin de elevar los niveles de conocimiento en sus lectores"³⁸.

Se excluyen también las reseñas publicadas por Lange. Si a todo esto se agrega el número de materiales destruidos en el incendio que en 1958 incineró en Buenos Aires su biblioteca y sus archivos, es dable concluir que cualquier generalización que se haga sobre la bibliografía de Lange es provisoria y sujeta a revisión ulterior.

No obstante todas estas salvedades, un examen de la bibliografía publicada en la *Revista Musical de Venezuela* revela la gran variedad de temas que atrajeron la atención de este sabio. Una somera mención de ellos permitirá una primera

³⁵ Ambos figuran entre las actividades internacionales señaladas en el artículo 3° del proyecto del Reglamento Orgánico del Instituto Interamericano de Musicología, redactado por el mismo Francisco Curt Lange en julio de 1940 [BLAM, VI/6 (abril, 1946), p. 18].

³⁶ RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 225.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

aproximación a un desideratum que deberá ser abordado a la brevedad, una bibliografía clasificada de toda su obra publicada³⁹.

La amplitud de los temas se conjuga con la gran variedad de medios informativos en que aparecieron los trabajos de Lange. Él fue un maestro en emplear los diarios de una gran parte del continente para dar a conocer sus ideas, planteamientos o resultados de sus trabajos, lo que le permitió una comunicación expedita a nivel nacional o continental, especialmente en décadas como las de 1930 y 1940, carentes de revistas musicológicas tanto en número como en frecuencia de circulación.

Escribió también artículos en diarios musicales (tales como *América Musical* o *Mercurio Musical* de Buenos Aires o el mismo *Buenos Aires Musical*), en revistas culturales o académicas, además de revistas musicales o musicológicas de América Latina y del extranjero. Sus trabajos figuraron en actas de congresos musicológicos o generales realizados especialmente en Estados Unidos y Europa, como capítulos de libros musicológicos o generales, como prefacios de ediciones musicales o musicológicas y, por supuesto, como libros y folletos escritos íntegramente por él.

Se puede, a modo de ejemplo, ilustrar las estrategias seguidas por Lange en la comunicación de algunos tópicos relevantes de su quehacer como musicólogo, mediante las cuales articuló dos o más de los medios informativos señalados. En el caso del americanismo musical, el escrito más temprano señalado en su bibliografía aparece en 1934 en una revista cultural mexicana, *Reforma Social*, de Tlaxcala, México⁴⁰. Aparte de las referencias al tema en el *Boletín Latino-Americano de Música*⁴¹, artículos sobre el americanismo musical aparecieron en 1935 en la *Revista Brasileira de Música*⁴², en 1936 en la *Revista de Arte* que se editara en la entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile⁴³, en 1937 en *América Musical* de Buenos Aires⁴⁴ y en 1938 en la revista *Ultra* de La

³⁹Cf. Robert Stevenson, "Francisco Curt Lange on his 75th Birthday", *Inter-American Music Review*, I/1 (otoño, 1978), p. 1.

⁴⁰"Americanismo musical", *Reforma Social* (Tlaxcala, México), I/2 (1934), pp. 1-13 [p. 227]. En el caso de aquellos ítem de la bibliografía de Lange que se mencionan en la presente sección del artículo, pero que no han podido ser examinados por quien escribe estas líneas, se indica entre paréntesis cuadrado la o las páginas en que aparecen en la bibliografía publicada en RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989). No se indica en nuestras notas el nombre del autor a menos que corresponda a una persona diferente a Francisco Curt Lange.

⁴¹Cf. el editorial del BLAM, I/1 (abril, 1935), pp. 9-12; "Arte musical latinoamericano, raza y asimilación", *ibid.*, pp. 13-28; "Editorial", BLAM, II/2 (abril, 1936), pp. 17-19; "Suma de las relaciones interamericanas en el campo de la música", BLAM, V/5 (octubre, 1941), pp. 11-22.

⁴²"Americanismo musical, idéas para una futura sociología musical latino-americana", *Revista Brasileira de Música*, II/2 (junio, 1935), pp. 93-113. Este artículo, publicado en noviembre de 1935, debe agregarse a la bibliografía editada en la RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 225-245.

⁴³"Apuntes sobre un americanismo cultural y artístico", *Revista de Arte* (Santiago de Chile), II/10 (1936), pp. 1-7. En la bibliografía publicada en la RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 225-245, el año se indica como 1934 [p. 228].

⁴⁴"Americanismo musical. Una visión retrospectiva desde su primera etapa", *América Musical* (Buenos Aires), I/1 (1937), pp. 5-23; I/2 (1937), pp. 35-44 [p. 227].

Habana, con una presentación del gran musicólogo cubano Fernando Ortiz⁴⁵. Además aparecieron escritos sobre el tema en diarios latinoamericanos, tales como *La Tribuna* de Santo Domingo (República Dominicana) en 1937⁴⁶, *El Universal* de México, D.F., en 1938⁴⁷ y *El Universal* de Caracas (Venezuela) en 1939⁴⁸. Este último año el americanismo musical es tratado entre los *Papers read at the International Congress of Musicology* realizado en Nueva York⁴⁹.

En el caso de su monumental trabajo sobre la cultura musical de Minas Gerais, Brasil, iniciado entre los años 1944 a 1946, Lange publicó en *O Diário* de Belo Horizonte, el mismo año 1944, una primera información sobre el valor de los resultados obtenidos a poco de iniciar su investigación⁵⁰. Un año más tarde (1945) puso en conocimiento de la opinión pública, a través del *Jornal do Commercio* de Río de Janeiro, el peligro que significaba el uso de los manuscritos archivales como material para fuegos de artificio⁵¹. Sólo en 1946 apareció el primer trabajo musicológico propiamente tal sobre este tema en el *Boletín Latino-Americano de Música*, el que sirvió de base para un conjunto de artículos y libros que verían la luz en fecha posterior⁵². Una estrategia similar, en el empleo de los medios informativos siguió en el caso de sus descubrimientos sobre Louis Moreau Gottschalk en este período. Previo a la aparición en Argentina de la monumental monografía editada en 1950 en la *Revista de Estudios Musicales*⁵³, Lange publicó sendos artículos periodísticos sobre el tema en 1944 en el diario *Correio de Noite* de Río de Janeiro⁵⁴ y en 1945 en el *Jornal do Commercio* de Recife⁵⁵.

El corpus de los escritos publicados de Lange se puede dividir en cuatro grandes grupos. El primero abarca los estudios que enfocan a la cultura musical de América Latina desde las perspectivas específicas de las diferentes naciones.

El grueso de estos escritos, que aparecen en la bibliografía editada en la *Revista Musical de Venezuela*, se concentra en dos grandes temas: la música del Brasil y

⁴⁵"Hacia un americanismo musical positivo", *Ultra* (La Habana), VI/34 (1938), pp. 371-373 [p. 234].

⁴⁶"Americanismo musical", *La Tribuna* (Santo Domingo), 4 de octubre, 1937 [p. 227].

⁴⁷"Americanismo musical", *El Universal* (México D.F.), 16 de agosto, 1938, p. 2 [p. 227].

⁴⁸"La posición de Venezuela frente al americanismo musical", *El Universal* (Caracas), 22 de enero, 1939 [p. 238].

⁴⁹Cf. RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 227.

⁵⁰"Considero que a música em Minas Gerais teve sempre vida e criadores propios", *O Diário* (Belo Horizonte, Brasil), 16 de septiembre, 1944 [p. 230].

⁵¹"Um pirotécnico de Minas Gerais utilizava partituras em edições 'princeps' para fabricar foguetes de artificio", *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro), 1 de noviembre, 1945 [p. 244].

⁵²"La música en Minas Gerais. Un informe preliminar", *BLAM*, VI/6 (abril, 1946), pp. 409-494.

⁵³"Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869)", *Revista de Estudios Musicales*, II/4 (agosto, 1950), pp. 43-216; II/5-6 (diciembre, 1950 - abril, 1951), pp. 97-350.

⁵⁴"Esplendores passados da música brasileira. Estão sendo exhumados dos arquivos e Biblioteca Nacional. Reconstituição da vida de Gottschalk. Fala o Dr. Francisco Curt Lange, Presidente do Instituto Interamericano de Musicologia", *Correio da Noite* (Rio de Janeiro), 18 de julio, 1944 [p. 233].

⁵⁵"Gottschalk no Brasil. Aspectos da personalidade e da vida do grande músico norteamericano focalizados pelo professor Francisco Curt Lange", *Jornal do Commercio* (Recife, Brasil), 1 de febrero, 1945 [p. 234].

la Argentina. El tratamiento de ambos países demuestra aquella amplitud característica del trabajo musicológico de Lange, puesto que aborda temas del así llamado período colonial (siglos XVII y XVIII), del siglo XIX y del siglo XX.

En el caso de Brasil, ya se ha hecho referencia a sus importantes descubrimientos sobre la cultura musical de Minas Gerais, que diera a conocer a contar de 1944 en diversos medios informativos de Brasil, además de Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela, Cuba, México, Estados Unidos y Europa. Es así como fue publicado en Mendoza, Argentina, el año 1951, el *Archivo de Música Religiosa de la Capitania Geral de Minas Gerais, Brasil (siglo XVIII)* con la puesta en partitura de obras de José Joaquín Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto y Francisco Gomes da Rocha, colección que mostró por vez primera a la comunidad musical y musicológica de América Latina, el valor de una cultura sustentada exclusivamente en el esfuerzo del mulato de la región. La preparación de esta colección revela, además, otra faceta de Lange puesto que, ante la precariedad institucional que advirtiera entonces en Brasil para la preservación de este tesoro, se llevó consigo, primero al Uruguay y después a la Argentina, el conjunto de documentos que había logrado reunir en sus trabajos de investigación. Imperturbable ante el revuelo mayúsculo que esto causó en el Brasil, Lange devolvió los papeles sólo cuando se creó un organismo en Ouro Preto, que permitiera conservar estos materiales para el conocimiento y estudio de sus legítimos propietarios⁵⁶.

Junto a la edición de partituras, Lange realizó un trabajo descomunal para sacar a la luz la documentación básica que sirviera de base al estudio riguroso y razonado de la música y el respectivo contexto de Minas Gerais. A la divulgación de esta faceta ha contribuido nuestra *Revista Musical Chilena* con la publicación en ella, entre 1967 y 1968, de la monografía sobre “La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, siendo su director el musicólogo chileno, prof. Samuel Claro Valdés⁵⁷. Es este trabajo el que el importante musicólogo español Miguel Querol Gavaldá encontrara “especialmente atractivo” en la producción musicológica de Lange, además de novedoso gracias precisamente al estudio documental de los archivos de las hermandades⁵⁸. Este rigor y acuciosidad documental también caracterizan las investigaciones de Lange sobre figuras de la relevancia de José Maurício Nunes Garcia y Louis Moreau Gottschalk en la cultura musical del Brasil, junto con servir de base para la vi-

⁵⁶Cf. Rui Mourão, “Aspectos de una lucha difícil”, RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 35-38; Ernani Aguiar, “En forma de declaración: bajo el signo de Francisco Curt Lange”, *ibid.*, pp. 56-57; Eurico Nogueira Franca, “Curt Lange y la música de Minas Gerais”, *ibid.*, pp. 76-77; Joacyr Andrade, “Sufrimiento de los pioneros”, *ibid.*, pp. 95-96.

⁵⁷“La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, parte I, RMCh, XXI/102 (octubre-diciembre, 1967), pp. 8-55; parte II, RMCh, XXII/103 (enero-marzo, 1968), pp. 77-149.

⁵⁸Miguel Querol Gavaldá, “Francisco Curt Lange, descubridor de un nuevo mundo musical”, RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 69-71.

sión general de la música brasileña decimonónica aparecida en *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*⁵⁹.

En lo que respecta al siglo XX, Lange se cuenta entre los tempranos panegiristas de Heitor Villa-Lobos, con su artículo titulado "Villa-Lobos, um compositor de transcendência universal" aparecido en Río de Janeiro en 1934⁶⁰. Además de su actividad como creador, Lange era un admirador profundo del *canto orfeónico* y del famoso sistema de *mano-solfa* que Villa-Lobos empleaba y difundía por todas las regiones del Brasil, que permitía incorporar a niños de las escuelas públicas del país, en grandes números, a la práctica de la música. En 1940 Villa-Lobos había demostrado el sistema con un éxito estruendoso en un concierto coral con alrededor de 700 alumnos de las escuelas públicas uruguayas, entre las diversas actividades que cumpliera en Montevideo, gracias a una invitación cursada por el mismo Lange⁶¹.

En su artículo "Villa-Lobos, un pedagogo creador"⁶², Lange analiza en mayor detalle esta faceta del compositor brasileño, que resultaba completamente afín a sus ideales de una educación musical plural, democrática y participativa, la que consideraba esencial para el desarrollo musical de América Latina. Esta preocupación e ideas las expresó Lange en un conjunto de escritos publicados entre 1930 y 1945⁶³.

Además de lo referido a Villa-Lobos, Lange publicó un comentario sobre la ponencia presentada por Marlos Nobre en el Festival de Maracaibo, Venezuela, en 1977, publicado en la revista *Heterofonía*, de México el año 1978⁶⁴. Según ya se indicara, Nobre es otro de los compositores brasileños del siglo XX que mantuvo estrechos vínculos de amistad con Lange, reforzados por una común y amplia visión americanista.

Una estructura similar a la señalada para Brasil se advierte en las investigaciones de Lange sobre Argentina, a pesar que el número de trabajos publicados es considerablemente menor. Cabe señalar en primer término el conjunto de artículos, monografías y libros sobre la actividad musical en el período de la dominación hispánica en diferentes regiones del país, tales como Córdoba, La

⁵⁹"A música no Brasil durante o século XIX (Regencia-Império-República)", *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, pp. 121-166.

⁶⁰"Villa-Lobos, um compositor de transcendência universal", *Festa* (Río de Janeiro), 1934 [p. 245].

⁶¹Cf. el homenaje de José Vieira Brandão en RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 90-91.

⁶²"Villa-Lobos, un pedagogo creador", BLAM, I/1 (abril, 1935), pp. 189-196.

⁶³Se puede señalar, a modo de ejemplo, a los siguientes tres artículos periodísticos: "El disco en la educación estética del niño", *El Universal* (Caracas), 30 de enero y 1 de febrero, 1939 [p. 232], "La educación estética de los niños, adolescentes y mayores", *ibid.*, 3 de febrero, 1939 [p. 235] y un tercero relativo al concurso de bandas de música y la "educação estética das masas", *O radical* (Río de Janeiro), 11 de abril, 1945 [p. 235]. En relación a este último tema cabe agregar el artículo póstumo escrito por Lange y publicado en nuestra RMCh: "Las bandas de música en el Brasil", *RMCh*, LI/187 (enero-junio, 1997), pp. 27-36.

⁶⁴"Un discurso de trascendencia. La ponencia presentada por el compositor brasileño Marlos Nobre en el Festival de Maracaibo" *Heterofonía* (México, D.F.), XI/4, N° 61 (julio-agosto, 1978), pp. 10-13. La ponencia de Marlos Nobre está editada como "La problemática de la música latinoamericana" en *ibid.*, pp. 14-19 y fue además publicada en *RMCh*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 125-130.

Rioja, Catamarca, Santiago del Estero, Salta, Santa Fe, Corrientes, Rosario y Humahuaca⁶⁵. Algunos de estos trabajos ponen un énfasis especial en la fabricación de órganos en el período colonial argentino. En *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert* aporta Lange una síntesis sobre la música argentina decimonónica⁶⁶. En cuanto al siglo XX, su trabajo sobre Juan Carlos Paz, publicado en 1938, es nuevamente revelador de aquella apertura permanente a la renovación musical que le acompañara a través de toda su vida, que se trasunta también en “Roberto García Morillo, compositor argentino de vanguardia” publicado en 1940, en el diario de Montevideo *La Mañana*⁶⁷.

El caso de Venezuela reviste facetas interesantes. Por un lado está el apoyo brindado por Lange al musicólogo venezolano Juan Bautista Plaza en la década de 1940, al que ya se hizo referencia, del que surge la edición de obras de maestros coloniales como Juan Landaeta, José Angel Lamas, Cayetano Carreño, Juan Manuel Olivares, Caro de Boesi, Pedro Nolasco Colón y José Francisco Velásquez. Aparte de esto, la bibliografía consigna en las décadas de 1930 y 1940, un artículo periodístico aparecido en *El Universal* de Caracas el 6 de febrero de 1939 en homenaje al maestro Vicente Emilio Sojo⁶⁸ y otro artículo aparecido en el mismo diario el 10 de febrero de 1939, concerniente a las revelaciones “excepcionales” que proporcionó José Antonio Calcaño sobre la recopilación e investigación del folclore venezolano y la necesidad de su prosecución⁶⁹. Fruto de su residencia en Caracas, en la fase postrera de su vida, los aportes de Lange a la cultura musical venezolana cobran nuevos bríos con la publicación de trabajos sobre la musicalidad del general José Antonio Páez⁷⁰, Juan Bautista Plaza⁷¹, el prólogo al estudio de musicólogo uruguayo-venezolano Hugo López Chirico sobre *La cantata criolla* del maestro venezolano Antonio Estévez⁷² y su estudio sobre la Asociación Cultural de Música de Cámara de Caracas al cumplir catorce años de labor ininterrumpida⁷³.

⁶⁵A modo de ejemplo se puede señalar la monumental monografía “La música eclesiástica argentina en el período de la dominación hispánica (una investigación)”, *Revista de Estudios Musicales*, III/7 (diciembre, 1954), pp. 15-171, que establece las bases de esta línea de investigación de Francisco Curt Lange.

⁶⁶“La música en la Argentina del siglo XIX”, *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, pp. 65-91.

⁶⁷“El compositor argentino Juan Carlos Paz. Su presentación en la Universidad de Montevideo”, *BLAM*, IV/4 (octubre, 1938), pp. 799-829. La referencia al artículo sobre Roberto García Morillo aparece en *RMV*, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 243.

⁶⁸“El maestro Vicente Emilio Sojo. Un animador y organizador decisivo del futuro musical de Venezuela”, *El Universal* (Caracas), 6 de febrero, 1939 [p. 232].

⁶⁹*El Universal* (Caracas), 10 de febrero, 1939 [p. 238].

⁷⁰“La musicalidad del general José Antonio Páez”, en *Bi-Centenario de José Antonio Páez* (Caracas: Biblioteca Nacional, 1990), pp. 13-17 [p. 237]; “La musicalidad del general José Antonio Páez” (ampliada con nuevos aportes documentales), *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1991 [p. 237].

⁷¹“El maestro Juan Bautista Plaza y su Monumenta de la Música Colonial de Venezuela”, *Juan Bautista Plaza, temas de música colonial venezolana, biográficos, análisis, documentación* (Caracas, 1990), pp. 11-19 [p. 232].

⁷²Prólogo, Hugo López Chirico, *La cantata criolla de Antonio Estévez* (Caracas, 1987), pp. 3-27 [p. 242].

⁷³Cf. *RMV*, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 242.

El interés de Lange por la cultura musical peruana se manifiesta, como ya se ha señalado, en la edición del volumen II del *Boletín Latino-Americano de Música* en 1936. De su misma pluma, aparecen en su bibliografía un estudio sobre la evolución de las artes en el Perú publicado en 1936 en Montevideo⁷⁴, otro de corte sociológico editado el mismo año en Lima sobre el pasado, presente y futuro del Perú⁷⁵ y un artículo periodístico sobre la situación de la música del Perú aparecido el 14 de julio de 1948 en el *New York Times*⁷⁶. En 1962, en Bruselas, se edita su estudio en francés sobre la música de los incas y los peruanos en la época precolombina⁷⁷, el único publicado a la fecha sobre la música precolombina americana.

Los escritos sobre su segunda patria, Uruguay, revelan con nitidez las tres grandes facetas del quehacer americano de Lange, la musicología, la educación musical y la organización musical. Dentro de la primera se pueden señalar su estudio sobre León Ribeiro, aparecido en 1937 en el *Boletín Latino-Americano de Música*⁷⁸, y la síntesis sobre la cultura musical decimonónica del Uruguay, que forma parte de *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*⁷⁹. Dentro del segundo y tercer grupo figuran sus escritos sobre la OSSODRE⁸⁰, la Discoteca Nacional⁸¹, sobre la educación musical infantil en el Uruguay⁸² (1941) y su informe en idioma inglés dedicado al canto gregoriano en el Uruguay, que presentó al simposio internacional sobre "Gregorian Chant in Liturgy and Education", realizado en Washington D.C. en junio de 1983⁸³.

Los escritos de Lange sobre Colombia que figuran en su bibliografía fueron todos publicados en 1938. Uno de ellos es un artículo periodístico aparecido en *El Tiempo* de Bogotá del 22 de septiembre de 1938, en el que enfoca la falta de cohesión interna que advirtiera en la situación de la música en Colombia⁸⁴. Los otros dos figuran en el cuarto volumen del *Boletín Latino-Americano de Música* dedicado a Colombia y editado en Bogotá. Uno es un estudio sobre el gran patriarca de la música colombiana del siglo XX, Guillermo Uribe-Holguín⁸⁵. El otro está dedicado al gran defensor de la causa americanista que

⁷⁴"La evolución de las artes en el Perú", *Ensayos* (Montevideo), 1936, pp. 161-183 [p. 236].

⁷⁵"Pasado, presente y futuro del Perú. Apuntes de sociología peruana", *Palabra* (Lima), N° 3 (1936), pp. 3-7 [p. 241].

⁷⁶"The State of Music in Perú", *The New York Times*, 14 de julio, 1948 [p. 243].

⁷⁷"La Musique des Inkas et des Peruvians à l'Epoque precolombien", *Les Beaux Arts* (Bruselas), 1962, pp. 8-16 [p. 237].

⁷⁸"León Ribeiro. Documentos de su vida", *BLAM*, III/3 (abril, 1937), pp. 519-536.

⁷⁹"La música en el Uruguay durante el siglo XIX", *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, pp. 333-343.

⁸⁰"Organización musical en el Uruguay. I: La Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica", *BLAM*, I/1 (abril, 1935), pp. 111-131.

⁸¹"Fonografía pedagógica, III - La Discoteca Nacional", *BLAM*, IV/4 (octubre, 1938), pp. 99-131.

⁸²"La educación musical infantil en el Uruguay. Una nueva orientación", *BLAM*, V/5 (octubre, 1941), pp. 619-629.

⁸³Cf. RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 235.

⁸⁴Cf. *ibid.*, p. 238.

⁸⁵"Guillermo Uribe Holguín", *BLAM*, IV/4 (octubre, 1938), pp. 757-795.

fuera Guillermo Espinosa, director a la sazón de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia y organizador del Festival Ibero-Americano de Música realizado en 1938 en Bogotá⁸⁶, el que sirviera de marco a Lange para incorporar a Colombia a la causa del americanismo musical, con la consiguiente edición del Boletín y el correspondiente suplemento musical.

En cuanto a otros países de América Latina, la bibliografía consigna un artículo publicado en *El Tiempo* de Bogotá, del 31 de agosto de 1938, relativo al concierto de música chilena realizado en el Festival Ibero-Americano de Música de Bogotá⁸⁷, un perfil periodístico de la personalidad del compositor mexicano Manuel M. Ponce, aparecido en *La Mañana* de Montevideo en 1961⁸⁸, y la necrología del compositor cubano Alejandro García Caturla editada en Caracas en 1990⁸⁹.

La concepción del americanismo musical preconizado por Lange incluía, como ya se ha dicho, la cultura de los Estados Unidos, al que está dedicado el quinto volumen del *Boletín Latino-Americano de Música* publicado en Montevideo en 1941, junto al suplemento musical. Un año antes, gracias a sus buenos oficios, ilustres visitantes de la música norteamericana, tales como Ralph H. Boggs, Lazare Saminsky, Carleton Sprague Smith y Marshall Bartholomew frente al Yale Glee Club se hicieron presentes en Montevideo, lo que motivó la aparición de un artículo periodístico suyo en *La Mañana* de Montevideo⁹⁰. Un año después, la visita a Montevideo de Leopold Stokowsky (a quien le ligara una larga amistad) frente a la All American Youth Orchestra y del prestigioso compositor Aaron Copland, impulsó la aparición de otros dos artículos en el mismo diario⁹¹. En décadas posteriores, apoyaría con denuedo al profesor Robert Stevenson, a través del diario *Buenos Aires Musical*, frente a la demora en Perú de la edición de la primera ópera estrenada en las Américas, *La púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, descubierta anteriormente por el Dr. Stevenson⁹². Igualmente, saludaría con entusiasmo a través de la revista mexicana, *Heterofonía*, la aparición en 1978 de la revista *Inter-American Music Review*, dirigida por el Dr. Robert Stevenson, como “un nuevo vocero musicológico de las Américas”⁹³, publicando el año 1979, en esta última revista, una visión crítica de la relación de Charles Seeger con el movimiento del americanismo musical⁹⁴.

⁸⁶“Guillermo Espinosa y la Orquesta Sinfónica Nacional”, *ibid.*, pp. 23-54.

⁸⁷Cf. RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 232.

⁸⁸Cf. *ibid.*, p. 238.

⁸⁹“Alejandro García Caturla. In Memoriam”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), Nº 279 (octubre-noviembre, 1990), pp. 218-233 [p. 226].

⁹⁰Cf. RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989) p. 230.

⁹¹Cf. “El propósito americanista de Leopold Stokowsky”, *La Mañana* (Montevideo), 1941 [p. 232]; “Un compositor norteamericano en Montevideo: Aaron Copland”, *La Mañana* (Montevideo), 1941 [p. 244].

⁹²“Robert Stevenson y la ‘Púrpura de la rosa’. Primera ópera estrenada en las Américas”, *Buenos Aires Musical*, Nº 464 (1974), pp. 1, 4 [p. 243].

⁹³“Una nueva revista, un nuevo vocero musicológico de las Américas”, *Heterofonía* (México D.F.), XII/2, Nº 65 (marzo-abril, 1979), pp. 4-6.

⁹⁴“Charles Seeger and Americanismo Musical”, *Inter-American Music Review* (Los Angeles, California), I/2 (primavera-verano, 1979), pp. 245-251.

Un segundo grupo de escritos enfoca temas que cubren dos o más de los actuales países de América Latina. Éstos pueden ser las capillas de música ambulantes alemanas en Brasil y otros países de América Latina⁹⁵, los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitter y su propagación en Brasil y Chile durante el siglo XIX⁹⁶ y la importante actividad musical de los jesuitas en el extremo sur de América Latina. Le corresponde a nuestra *Revista Musical Chilena* el honor de haber publicado en 1986 y en 1991 los dos únicos artículos que el incansable Francisco diera a la luz pública sobre el extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767)⁹⁷. En esta última línea de investigación se inscriben los importantes aportes que Lange hiciera sobre la figura y la obra de Domenico Zipoli (junto a Lauro Ayestarán y Robert Stevenson), mediante escritos publicados en Belo Horizonte, Brasil (1953)⁹⁸, Colonia (1972)⁹⁹, Córdoba, Argentina (1976)¹⁰⁰, Roma (1985)¹⁰¹, Bruselas (1986)¹⁰², Caracas (1990)¹⁰³ y Prato (1991)¹⁰⁴. Dentro de una perspectiva más general se pueden mencionar, también dentro de este segundo grupo, a la síntesis (en inglés) sobre "Colonial Music in Latin American Lands" publicada en 1939 en Nueva York, en la *Revista Musical America*¹⁰⁵, y a otra síntesis (en italiano) sobre el estado de la investigación relativa al barroco musical latinoamericano, editada en Roma en 1982¹⁰⁶.

El tercer grupo abarca los escritos de Lange publicados en América Latina relativos a la música de arte europea. En el segundo volumen del *Boletín Latino-Americano de Música*, publicado en 1936 en Lima, aparecen sendos artículos sobre Franz Schubert y Richard Strauss¹⁰⁷, compositores que constituyen la materia de dos artículos periodísticos anteriores, aparecidos en 1936 en el diario *El Comercio* de la capital peruana¹⁰⁸. Figuran también en la bibliografía artículos aparecidos en diarios o revistas de Buenos Aires, Montevideo y Caracas sobre J.S. Bach¹⁰⁹, Beethoven¹¹⁰, la sinfonía de Beethoven a Mahler desde un pun-

⁹⁵"As capelas de música ambulantes alemães no Brasil e outros países da América Latina", *Anais de História* (Instituto de Letras, História e Psicologia, Assis, São Paulo, Brasil), 1979 [p. 229].

⁹⁶"Los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitter y su propagación en Brasil y Chile durante el siglo XIX", *Revista de Música Latino Americana - Latin American Music Review* (Austin, Texas), I/2 (otoño-invierno, 1980), pp. 213-252.

⁹⁷"El extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767)", primera parte, *RMCh*, XI./165 (enero-junio, 1986), pp. 4-58; segunda parte, *RMCh*, XLV/176 (julio-diciembre, 1991), pp. 57-96.

⁹⁸Cf. *RMV*, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 240.

⁹⁹Cf. *ibid.*, p. 230.

¹⁰⁰Cf. *ibid.*, p. 231.

¹⁰¹Cf. *ibid.*

¹⁰²Cf. *ibid.*, p. 238.

¹⁰³Cf. *ibid.*, pp. 230, 233.

¹⁰⁴Cf. *ibid.*, p. 231.

¹⁰⁵"Colonial Music in Latin American Lands. Present Religious and Secular Art Background", *Musical America* (Nueva York), vol. IX (septiembre, 1939), p. 8 [p. 230].

¹⁰⁶"Situazione attuale delle Ricerche sul Barroco Musicale Latino-Americano", *Barroco Latino-Americano* (Roma, 1982), pp. 37-44 [p. 243].

¹⁰⁷"Schubert", *BIAM*, II/2 (abril, 1936), pp. 267-277; "Ricardo Strauss", *ibid.*, pp. 279-288.

¹⁰⁸Cf. *RMV*, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 242 y 243.

¹⁰⁹"Alrededor del Magnificat de J.S. Bach", *La Mañana* (Montevideo), 1940 [p. 226].

¹¹⁰"La perspectiva histórica de Beethoven", *Polifonía* (Buenos Aires), 1970, 7 pp. (separata) [p. 238].

to de vista sociológico¹¹¹ y las vicisitudes del diario de Cósima Wagner¹¹², Lange evidenció además un profundo interés por la música rusa, considerando sus trabajos publicados sobre el antiguo canto religioso ortodoxo ruso al unísono (Caracas, 1990)¹¹³, sobre la música nacional rusa desde Glinka hasta Rimsky Korsakov¹¹⁴ y “A música na U.R.S.S.” que apareciera en Río de Janeiro en 1945¹¹⁵. Con su refinada cultura complementó estos trabajos con otros en los que relaciona la música y la literatura, en temas tales como *Pushkin* y su influencia en la música nacional rusa¹¹⁶, *Goethe y la música*¹¹⁷ o *Wagner y Nietzsche* en conmemoración del centenario de la inauguración de la *Festspielhaus* de Bayreuth¹¹⁸. Sobre Nietzsche elaboró también un ensayo, publicado en Caracas en 1990, en el que aborda su relación con la crisis moral de nuestro tiempo¹¹⁹. Este grupo incluye también traducciones del alemán e inglés que hiciera de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare-Mendelssohn y del *Manfredo* de Byron-Schumann para la temporada 1937 del SODRE en Montevideo¹²⁰. Dentro de su actividad inmensa e inagotable estos últimos constituyen el paralelo en la música de los no menos de 280 trabajos musicológicos traducidos por Lange al castellano, a los que ya se hiciera referencia.

El cuarto grupo abarca los escritos relativos a problemas del folclore y a su visión de la musicología. En el segundo volumen del *Boletín Latino-Americano de Música*, publicado en Lima en 1936, dio a conocer su estudio sobre sistemas de investigación folclórica y su empleo en el acervo de la música artística¹²¹. Entre 1944 y 1948 dio a conocer en artículos periodísticos aparecidos en diarios de Recife, Brasil, su punto de vista en cuanto a que el folclore debía ser conservado en su estado primigenio, advirtiendo que las elaboraciones hechas por músicos profesionales crean confusión respecto del folclore auténtico y lo desnaturalizan, lo que acarrea el peligro de su extinción¹²². Por lo tanto, la auténtica música folk de América Latina debe ser investigada y preservada¹²³. La música popular urbana o mesomúsica, tan genialmente teorizada por el musicólogo argentino Carlos Vega, no

¹¹¹“La sinfonía de Beethoven a Mahler desde un punto de vista sociológico”, *Letras* (Montevideo), 1932, pp. 71-74 [p. 237].

¹¹²“Vicisitudes del diario de Cósima Wagner”, *Imagen* (Caracas), N° 100-62 (1990), pp. 32-33 [p. 244].

¹¹³“El antiguo canto religioso ortodoxo ruso al unísono”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), N° 277 (1990) [p. 231].

¹¹⁴Cf. RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 237-239.

¹¹⁵“A música na U.R.S.S.”, *Revista Leitura* (Rio de Janeiro), N° 28 (abril, 1945), pp. 16-18 [p. 228].

¹¹⁶“Pushkin y la influencia en la música nacional rusa”, *BLAM*, II/2 (abril, 1936), pp. 289-296.

¹¹⁷“Goethe y la música”, *Letras* (Montevideo), III/11-42 (1938) [p. 234].

¹¹⁸“Wagner y Nietzsche”, *RMV* (Caracas), IV/9-11 (enero-diciembre, 1983), pp. 187-221.

¹¹⁹“Nietzsche y nuestro tiempo. Consideraciones en torno a una crisis moral”, *Imagen* (Caracas), N° 100-67 (1990), pp. 14-15 [p. 240].

¹²⁰Cf. RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 244.

¹²¹“Sistemas de investigación folklórica y el empleo del acervo folklórico en la música artística”, *BLAM*, II/2 (abril, 1936), pp. 143-156.

¹²²Cf. RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 226, 240, 244.

¹²³*The Investigation and Preservation of Authentic Folk Music in Latin America*, traducción al inglés de Norman Fraser (Londres: BBC, 1942) [p. 243].

fue un área de interés para Lange, si bien estaba plenamente consciente de la importancia de la radiodifusión como medio de comunicación masiva a contar de la década de 1930¹²⁴.

En cuanto a la musicología, la posición base de Lange fue, como ya se declaró, que su cultivo se sustentaba, primero que nada en la práctica de la música misma. Se puede abundar sobre este punto citando sus propias palabras:¹²⁵

“No quise nunca dejar de ser un músico práctico, y estando en Alemania me dediqué a toda clase de actividades dentro de lo que es música propiamente... Es la única forma de mantener la musicología viva. De otra manera los trabajos resultan estériles. Y esto se ve a cada momento.

Lo estoy observando inclusive hoy, y me satisface siempre cuando me encuentro con alguien que es en primer término músico y después musicólogo. Porque el complemento es la musicología; la base es la música. Yo siempre he luchado por esto”.

Un documento fundamental sobre este punto fue publicado en 1949 en Mendoza en la *Revista de Estudios Musicales*¹²⁶. En este trabajo, Lange expone los criterios y el plan de estudios para la formación de musicólogos en el Departamento de Musicología del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales de la Universidad Nacional de Cuyo. El plan de estudios abarcaba la musicología en sus tres aspectos disciplinarios: sistemático, comparativo e histórico en una perspectiva general americanista y sobre la Argentina en particular, en forma acorde con la concepción humanística que Lange tenía del saber musicológico. En un penetrante estudio, la destacada estudiosa argentina Irma Ruiz lo califica como “un proyecto trunco”, puesto que nunca se pudo materializar plenamente, lo que infligió un daño notable al desarrollo de la musicología, no sólo en la Argentina, sino que en toda la América Latina¹²⁷. A pesar de ello, Lange mantuvo incólume su interés por el desarrollo de la disciplina en nuestro continente, según trasuntan sus trabajos sobre la enseñanza de la musicología en el Brasil (1984-1985)¹²⁸, un balance sobre el progreso de la musicología en la América Latina hasta la década de 1970, publicado en Buenos Aires y São Paulo¹²⁹, y su visión sobre el pasado, presente y futuro de la musicología publicado en la prestigiosa revista mexicana *Heterofonía*¹³⁰. Cabe agregar su artículo sobre las relaciones entre la musicología y la crítica musical aparecido en Caracas en 1984¹³¹.

¹²⁴Cf. “Sobre radiodifusión”, *El Universal* (Caracas), 18 de enero, 1939 [p. 243].

¹²⁵Citado por Abel Carlevaro, “Para el Dr. Francisco Curt Lange, al cumplir sus 85 años”, *RMV*, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 67.

¹²⁶“A manera de prólogo”, *Revista de Estudios Musicales*, I/1 (agosto, 1949), pp. 13-36.

¹²⁷Irma Ruiz, “Un proyecto trunco”, *RMV*, X/28 (mayo-diciembre, 1989), pp. 98-105.

¹²⁸“Sobre o ensino da musicologia no Brasil”, *Boletín*, Sociedade Brasileira de Musicologia (São Paulo, Brasil), N° 2 (1984-1985), pp. 122-129 [p. 243].

¹²⁹“El progreso de la musicología en la América Latina. Un balance”, *Ritmo* (Buenos Aires), III/3, pp. 4-16 [p. 232]; “O progresso da musicologia na América Latina (um balanço)”, *Revista de História* (São Paulo, Brasil), N° 109 (1977), pp. 227-269 [p. 240].

¹³⁰“Pasado, presente y futuro de la musicología en la América Latina”, *Heterofonía* (México D.F.), II/12 (mayo-junio, 1970), pp. 14-22; III/13 (julio-agosto, 1970), pp. 13-17; III/14 (septiembre-octubre, 1970), pp. 5-9.

¹³¹“Cómo ve un musicólogo la crítica musical”, *RMV*, V/12-13-14 (enero-diciembre, 1984), pp. 137-145.

VIII. PERSPECTIVAS

La obra de la magnitud y el alcance desarrollada por Lange concitó el reconocimiento de muchas personas. Al *Festschrift* concurrieron musicólogos de Argentina, Brasil, Chile, México, Puerto Rico, Estados Unidos, España, Portugal, Francia, Italia y Alemania. Además, participaron compositores relevantes de Chile (Juan Orrego-Salas), Argentina (Mauricio Kagel), Uruguay (Héctor Tosar), Perú (José Carlos Campos, Edgar Valcárcel y Armando Sánchez Málaga), Brasil (Marlos Nobre y Claudio Santoro), Panamá (Roque Cordero), Costa Rica (Bernal Flores y Jorge Luis Acevedo), Cuba (Harold Gramatges y Aurelio de la Vega), México (Manuel Enríquez) y Estados Unidos (George Perle). También se hicieron presentes intérpretes musicales, educadores y críticos musicales, autoridades culturales, periodistas, políticos y diplomáticos. Al ser capaz de generar una red como ésta de personas aunadas por los ideales del americanismo musical, gracias a la voluntad y esfuerzo personal desplegados por Lange a través de su vida, se demostró que los principios de este movimiento, según lo manifestado por el destacado musicólogo norteamericano Carleton Sprague Smith, “se mantienen completamente válidos hasta hoy día”¹³².

En este proceso tuvo una injerencia decisiva la fuerte personalidad de Lange, que le permitía superar toda suerte de obstáculos gracias a la conjugación de una gran reciedumbre de carácter con una caballería extrema en el trato personal. El renovado dinamismo de su juvenil espíritu era constantemente apoyado por su afición deportiva. En su juventud fue campeón de natación y saltos ornamentales¹³³. Cuando le conocí personalmente en Caracas el año 1983, con ocasión del I Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos, se levantaba todos los días a las 8.00 de la mañana a nadar con sus ochenta años de edad. Once años más tarde, al reunirnos de nuevo en Caracas con ocasión del Tercer Festival de la Música del Pasado de América nos invitó a su departamento a tomar el té con Patricia Swinburn viuda de Claro. Allí nos deleitó con las impresiones de sus viajes al sur de Chile y el goce que había tenido al escalar nuestra abundante geografía montañosa que le recordaba tanto la de su nativa Europa. Esto fue dulcificado por el amor profundo a su familia, por su esposa María Luisa Vértiz cuyo amor mantuvo vivo siempre y por sus dos hijos, quienes con frecuencia le acompañaron en sus giras por América¹³⁴. Su fuerte carácter le permitió no sólo superar incontables barreras externas, sino que también sobrellevar aciagos golpes del destino, como fuera el fallecimiento de su esposa¹³⁵, la temprana e inesperada partida de su musicalmente dotado hijo Hermann¹³⁶ o el incendio en la ciudad de Buenos Aires que arrasó el año 1958 con la totalidad de su biblioteca, su archivo y los bienes de su hogar.

¹³²Homenaje de Carleton Sprague Smith, RMV, X/28 (mayo-diciembre, 1989), p. 82.

¹³³José Césio Regueira Costa, “Curt Lange en Recife”, *ibid.*, p. 87.

¹³⁴Juan Orrego-Salas, “Francisco Curt Lange, precursor”, *ibid.*, p. 40.

¹³⁵Cf. Emmanuel Pouchepadass, “Mi amigo el profesor Francisco Curt Lange”, *ibid.*, p. 48.

¹³⁶Cf. Juan Pedro Franze, “Francisco Curt Lange cumple 70 años”, *ibid.*, p. 5. Claudio Santoro, en “A mi viejo amigo Curt Lange”, evoca que le dio clases de violín a Hermann Lange (*ibid.*, p. 50).

Como americanos estamos profundamente agradecidos de Lange, pero también tenemos una deuda igualmente profunda con él. Debemos continuar manteniendo y poniendo en práctica los principios que él impulsara a lo largo de su fecunda vida.

En la antesala de un nuevo milenio continúan los problemas que él observara en la década de 1930, las deficiencias en nuestros sistemas de educación musical en cuanto al alcance masivo, acceso democrático y calidad, la carencia de ediciones suficientes de partituras y fonogramas de la obra de nuestros compositores, la precariedad en la preservación de los documentos que testimonian nuestro pasado cultural, la falta de la "segunda audición" (en los pocos casos que se ha logrado la "primera audición") de la obra de los compositores americanos en sus respectivos países y en el continente en su conjunto. Otras condiciones han sufrido un gran deterioro. La obra de Lange pudo ser posible no sólo por su dedicación personal, sino que por el fuerte apoyo recibido del Estado en países como Uruguay, Brasil, Argentina y Venezuela. Hoy día el Estado se bate en retirada como promotor de la educación y la cultura en la mayoría de nuestros países, según se ha discutido en recientes Tribunales de nuestra Revista, lo que obliga a directivos y administradores culturales a buscar fondos alternativos que permitan mantener en funcionamiento estructuras de suyo precarias. A esto se agrega que la privatización e industrialización comercial de medios de comunicación masiva como la radio y la televisión, cierran virtualmente el acceso a cualquier otra manifestación que no sean algunos limitados tipos de música popular urbana.

Esto ha producido una forma de inversión de las condiciones en que se desenvuelve la actividad cultural. Durante las décadas de 1930, 1940 y 1950, el americanismo musical preconizado por Lange se sustentaba en la interconexión de fuertes procesos de desarrollo a nivel nacional. Hoy día, con la creciente globalización planetaria, un fuerte americanismo musical es en muchos casos una necesidad imprescindible para un desarrollo a nivel nacional, puesto que permite articular entre sí las fortalezas de cada país y reforzar las debilidades que existan en ellos, a fin de establecer las bases de una mejor interacción entre América y el resto del mundo.

Para llevar adelante su labor, Lange tuvo que realizar un fenomenal volumen de correspondencia por correo. "No responder una carta", decía él, "es negar un saludo"¹³⁷. Hoy día existe la INTERNET, el correo electrónico y la informática. Existe además en América Latina un número mayor de musicólogos y de revistas musicológicas que en las décadas de 1930 y 1940. Tenemos mejores medios para que musicólogos, compositores, intérpretes, educadores y críticos musicales, administradores culturales, políticos y diplomáticos puedan conversar entre sí, para establecer lazos en la forma de una red americana que sea un referente supranacional que impulse el desarrollo de la cultura musical del continente. Podemos y debemos impulsar este proceso como un reconocimiento, en hechos más que en palabras, al legado de Lange en pro de la integración americana. Para ello debemos empaparnos de su ciclópea voluntad, que

¹³⁷Eurico Nogueira Franca, "Curt Lange y la música de Minas Gerais", *ibid.*, p. 77.

transformó su idea del americanismo musical en una realidad tangible. De otra manera, no habría sido nada más que una de las tantas utopías frustradas en su materialización por las fuerzas formidables que, durante el pasado siglo y el actual que ya termina, han impedido la integración efectiva de los americanos.

La posibilidad de una retórica musical hoy

por
Gustavo Becerra-Schmidt

REFLEXIONES SOBRE SU REFORMULACIÓN A PARTIR DE
LA MÚSICA OCCIDENTAL.

*...Aún echo de menos mis orejas,
pero las enrollé para dejarlas
en un puerto fluvial del interior
de la República de Malaqueta.*

No puedo más con la razón al hombro.

Quiero inventar el mar de cada día. ...
Pablo Neruda¹

0. Cuestión previa. Como toda discusión sobre un tema determinado es ésta una que opera en un metaplan lingüístico. Se trata por lo tanto, de un debate meta-retórico y sus planteamientos pertenecen a ese plano. Este tratamiento tiene una relación excepcional con la posibilidad de ejemplificar los distintos aspectos de la discusión. Sin embargo, no es posible aquí presentar una batería de ejemplos, pues ellos excederían, por pertenecer necesariamente a distintos estilos y culturas, los límites de este trabajo.

La retórica ha sido planteada hasta aquí principalmente en relación con la comunicación con un solo lenguaje, estilo o sistema de signos históricamente determinados. En este trabajo se intenta iniciar su reformulación para la música en un mundo que es cada vez más globalmente intercultural. Ahora se trata de abstraer la esencia del concepto de figura² y estructura del discurso para cualesquiera estados vigentes de los lenguajes históricos. Nos referiremos aquí a los lenguajes que organizan los estímulos acústicos en el tiempo, comúnmente llamados "música".

0.1 Aunque la retórica en Occidente fue planteada primero en y para el idioma griego, su evolución posterior se da en la interculturalidad de Roma, en la que se manejan los idiomas griego y latín, con todas sus implicaciones musicales, especialmente en la declamación³. La retórica viene siendo usada, cada vez más,

¹En *La verdad*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1964, p. 104.

²Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, p. 9.

³G. Becerra-Schmidt: "Musikalische Deklamation", en *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994, pp. 507-512. Ver además de Gert Ueding/Bernd Steinbrink: *Grundriss der Rhetorik*, Stuttgart-Weimar; Vrlg. J.B. Metzler, 1994, pp. 28, 29-230; Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, pp. 9, 10-18; Han-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*, Hildesheim-Nueva York: Georg Olms Verlag, 1979, pp. 6-11.

en un abanico mayor de idiomas y su planteamiento empieza a diferenciarse. En esta diferenciación no es necesario que se hable expresamente de retórica. Así ocurre cuando se la aplica en la pedagogía⁴, especialmente en los métodos que la llevan a la práctica, como en la publicística con la introducción de la retórica científica⁵, en la que su relación con la música es de una importancia excepcional.

0.2 Las retóricas particulares, especialmente las monoculturales, han ido perdiendo, en las circunstancias (semióticas) actuales, su eficacia⁶ y es conveniente pensar en su replanteamiento como métodos o técnica general en las comunicaciones con grupos históricos determinados. Éstos se diferencian más por el uso que hacen de sus “lenguajes” en la comunicación que por el conjunto de elementos y reglas con las que forman expresiones compuestas. Hay extensos conjuntos de elementos compartidos. Éstos y sus reglas se están mezclando más por contacto directo con grupos de recepción que por aprendizajes apoyados en teorías. Este proceso de mezcla es omnipresente en los medios de comunicación sociales o de masas y su fuerza (acaso también su violencia de contacto) se nota en todo momento. Esto nos lleva a la situación poco realista de pretender usar retóricas particulares, por ejemplo nacionales o las de una cultura que haya tenido hasta ahora un destino histórico común, en campos que escapan definitivamente a los límites de aquélla. Los idiomas se llenan de “extranjerismos”, la arquitectura muestra estilos históricos y exóticos y la música se internacionaliza. Hay larga tradición de tango en Finlandia, el jazz es conocido en todo el mundo y la música indo-ibero-afroamericana está en su casa tanto en Japón como en Europa. Añadamos a esto que el imperialismo cultural europeo ha causado en el pasado –junto a la exportación de sus idiomas–, una especie de fondo común de formas para la música seria, de concierto, docta o como se la llame. Así, todo el mundo, sujeto de alguna manera a las metrópolis europeas, ha terminado por producir óperas, sonatas, fugas, ha seguido los estilos europeos y le ha tocado finalmente, espero, padecer el “sarampión” de la música dodecafónica y serialista⁷. El pentafonismo oriental e indoamericano invaden el mundo. *Ragas* indúes, *patets* javaneses y *maqamat* árabes determinan músicas de circulación internacional, tanto en los géneros populares como en la música seria.

⁴Wolfgang Klafki: “Unterricht-Didaktik, Curriculum, Methodik”, en *Das Fischer Lexikon “Pädagogik*, Hans H. Groothoff (Editor), Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 316-321.

⁵Elisabeth Noelle-Neuman: “Wirkung der Massenmedien”, en *Das Fischer Lexikon*, (junto a Winfried Schulz, editor), Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1971, pp. 328-332. Aprovecho de recordar aquí el esquema de organización del objeto de la mayoría de los contenidos de los spots publicitarios, conocido por su sigla “AIDA”, donde “A” está para “attention”, “I” para “interest”, “D” para “desire” y el último “A” para “action”.

⁶Pese a esfuerzos semióticos supremos, como los de Deryck Cooke en su monografía intitulada *The Language of Music*. O de Leonard Meyer: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

⁷La expresión sobre el serialismo como “sarampión” o enfermedad infantil en la música occidental pertenece a Llorenç Barber y aparece en su monografía sobre Mauricio Kagel.

0.3 El crisol de la cultura del Globo está al rojo vivo pero no es nuestra intención esperar que se enfríe, sino arriesgar el quemarnos las manos en el intento de reflexionar sobre sus propiedades en la comunicación, bajo el signo de la retórica, en especial de la música.

1. CUESTIONES GENERALES, PREMISA GENERAL.

QUÉ ES LA RETÓRICA. QUÉ ES LA RETÓRICA MUSICAL

La retórica, especialmente la musical, es desconocida por la mayoría de las personas que activa o pasivamente están sometidas a su acción. Y, lo que es más sorprendente, es ignorada en sus publicaciones analíticas por la mayor parte de los musicólogos de este siglo. Se la conoce, fuera del ambiente profesional, más bien motejada de “técnica para expresar vacíos de contenido”. Así, se la ha despreciado, abusado y mal entendido sin acercarse a sus raíces, las que se insertan en lo profundo de las comunicaciones en un contexto social histórico. Pero, van siendo más los que, al plantear problemas de relación con grupos receptores, lectores, espectadores y público en general, se acercan a la retórica. El desarrollo de la psicología general y de la música⁸ tanto social como individual, de la teoría y práctica de las comunicaciones, han planteado y documentado problemas que, desde el clasicismo griego, han preocupado y ocupado a aquellas personas que se interesan por las comunicaciones o que ejercen profesiones que se basan en ellas, como la publicística, la pedagogía y la política. Estos problemas se refieren a las condiciones de recepción de mensajes (atención, vocabulario como conjunto de signos usados en la comunicación, reglas para la formación de expresiones complejas, novedad de los contenidos o de las formas, etc.). Todos estos problemas han sido materia de la retórica desde hace siglos.

Como premisa general de este trabajo se plantea el hecho de que no es necesario concebir la retórica unida a sólo un sistema de signos, lenguaje o idioma. Es posible operar con ella en campos históricamente determinados (o realmente existentes) integrados por elementos cuya vigencia se demuestre o se mida en el acto de la comunicación.

No podemos menos que definir operativamente el concepto de retórica antes de seguir adelante. Lionello Venturi la define como “el arte destinado al propósito práctico de persuadir e impresionar”. (Nótese aquí su relación con la psicología, especialmente como teoría cognitiva del comportamiento)⁹. Deriva la expresión, como la mayor parte de los autores, de la voz griega *rhetor*, orador o locutor público. Pero, su definición se puede aplicar a toda forma de expresión, especialmente a aquellas que operan en el tiempo (para nosotros, *ars tempí*).

⁸En *Dictionary of Philosophy*. Dagobert D. Runes, editor, 1958, p. 271.

⁹Sobre aspectos psicosociales resulta interesante leer las ponencias de los congresos sobre la teoría de la actividad (*Congress of Activity Theory* 1986 y 1988), aparte de los escritos de Aleksey Nikolaevich Leont'ev: *Tätigkeit, Bewußtsien, Persönlichkeit*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1977, pp. 7-17 y de Wolfgang Martin Stroh: *Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit*, Stuttgart: Bertold Marohl Musikverlag, 1984, pp. 11-19, 214; M.S. Pranibratzewa: *Methodik des Psychologieunterrichts*, Berlin: Volk und Wissen, 1974, pp. 91-101. Contiene interesantes observaciones sobre la atención y sus formas y estados.

De todas maneras, las artes del espacio o plásticas, son percibidas por el espectador en una secuencia temporal determinada por éste y por el autor. Siguiendo a Aristóteles nos acercaremos a una concepción más bien técnica. Pero, no compartimos su idea de considerarla como contrapartida de la dialéctica, tal como se la va entendiendo ahora, y en la forma que se utilizará más adelante en este trabajo. Nos hace gran impresión que el estagirita la considere, entre otras cuestiones como “la posibilidad de descubrir teóricamente lo que puede producir en cada caso la persuasión” (Rhet., 1 2 1355 b)¹⁰. Su división del discurso en *exordio* (con una posible narración añadida a su continuación), construcción, refutación y epílogo, le pertenece también. Esta organización tiene, a nuestro juicio, un carácter formal funcional. Este concepto evoluciona, se completa y detalla en *exordio* o introducción *narratio* o noticia histórica del objeto, *propositio* o parte principal sobre la que se extienden las expresiones, *confirmatio* o desarrollo y demostración de la parte principal, *confutatio* o rechazo de las afirmaciones u opiniones erradas y contrarias y *conclusio*, resultado o conclusión, llamada también *peroratio*¹¹. Para operar podemos concluir provisoriamente en que la esencia común a todas estas definiciones y descripciones es que,

la retórica es una técnica para motivar y desarrollar la atención del o de los receptores (auditores o espectadores) en el proceso de la comunicación.

Como veremos más adelante, este proceso es dialéctico. Una dialéctica determinada por la interacción entre los participantes en una comunicación, por medio de las expresiones usadas en este proceso. La retórica musical cumple con sus medios propios y con otros la función de esta técnica.

1.1 *El campo en que se da una retórica*

La socialización musical. Condiciones y supuestos para el funcionamiento de la retórica musical tradicional.

La retórica funciona o se da en un campo histórico, frente a determinados grupos receptores, con todas sus características culturales entre las cuales figura su socialización musical, como experiencia activa y pasiva (hacer música, oír música). Ésta tiene por lo general componentes que proceden de la tradición, como experiencia ágrafa y de la música oída pasivamente, sea ésta apoyada o no por alguna forma de escritura o técnica de acumulación y recuperación de informaciones para su ejecución o audición. La condición principal para el funcionamiento de la retórica consiste en la existencia de elementos y reglas comunes en el idiolecto de los participantes en el proceso comunitario. Este conjunto que representaría la intersección de los idiolectos individuales (conjunto

¹⁰Compárese con: Johannes Susenbrotus, en Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber-Verlag, 1985, pp. 14-16.

¹¹Compárese con Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Music und Rhetorik im 16. -18. Jahrhundert*, Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1979, p. 5. Compárese también la organización del texto en la retórica tradicional con la misma función en la publicística (ver “AIDA” en nota 4, supra).

de elementos o signos y reglas acumuladas en la mente de un individuo), puede darse como preexistente en el proceso o puede generarse o incorporarse a los idiolectos en el proceso mismo, como es el caso para músicas radicalmente nuevas para los participantes en una comunicación pero que son capaces de incorporar, en su transcurso, tanto los elementos nuevos como sus reglas de conexión. *La retórica no funciona habitualmente sobre la base de nuevos lenguajes formulados que sea necesario aprender técnica o académicamente antes de participar en una comunicación eficiente.* Hay casos excepcionales que funcionan así y su carácter críptico suele permanecer por siglos, sin perjuicio de que sus aspectos retóricos puedan funcionar para los iniciados. *Sin embargo, sólo las desviaciones o exclusiones de lo esperado (novedad, ruptura, contravención, etc.) permiten cumplir el objetivo de la retórica. Cabe decir en este punto que la carencia de expectativas, que es el corolario de lo anterior, por parte de los grupos receptores, la hace imposible.* Esta técnica opera por medio de recursos llamados *figuras*¹², dentro de la organización formal detallada más arriba. En la música se van presentando figuras análogas a las que proceden de la literatura y otras que le son propias. La forma que aquí se plantea es una forma en la comunicación, no un hecho puramente sintáctico. La semiótica, adecuadamente formulada para este caso, admitiría en su plano pragmático a la retórica en su conjunto. Pero, retornemos a las *figuras*. Éstas no se pueden aplicar como un recetario pues su eficacia está limitada, entre otros, por lo procesos de inducción psicológica¹³. Su aplicación puede conducir a la saturación de los grupos receptores y a efectos nulos o acaso contrarios a los previstos, como el uso excesivo de una metáfora que acaba por ser un lugar común. Esto confirma su carácter dialéctico.

1.1.1 La tradición y sus casos en el momento presente. Condiciones y supuestos para el funcionamiento de una retórica musical hoy

La transmisión oral o, más extensamente, aquella que es ágrafa, interactúa con la retórica de las obras escritas de manera que ambas van incorporando modificaciones en su seno. Esto se da de distintas formas. El vehículo normal de su generación es la comunicación. Ésta puede ocurrir en grupos funcionales (trabajo, tiempo libre, hacer música, oír música) o en grupos heterogéneos unidos por algún tipo de idioma. Esto se puede aplicar a grupos de grupos como países y naciones, cuando éstos cumplen con la condición de tener un destino cultural común. De estos grupos hay muchos y muy distintos. Pero hay, con el avance de las comunicaciones a fines de este siglo, un incremento de lo que podemos llamar un *destino cultural global* lo cual hace posible la formulación de una retórica general. Surge o se va creando una intersección entre las distintas culturas, las cuales empiezan a cambiar en forma cada vez más sincrónica. Los

¹²Véase Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, pp. 11-18.

¹³Cabe mencionar aquí de Nahum Efimovich Ischlonsky: *Brain and Behavior* (ideas centrales). Existe traducción al castellano: *Cerebro y conducta: la introducción como mecanismo fundamental de la actividad neuropsíquica*, traducción de Marta Barrios, Buenos Aires: Editorial Paidós.

contenidos de las comunicaciones, especialmente las masivas, no sólo son, ni mucho menos predominantemente, entregados en forma tradicional. Todo tipo de acumuladores y recuperadores de información son empleados en esta tarea, entre ellos diversas formas de escritura y grabación musicales.

1.1.2 La música tradicional con apoyo de la escritura musical en Occidente

La música tradicional tiene una relación diferenciada con la transmisión oral que se puede agrupar en torno a su mayor o menor relación con sintaxis formuladas (en textos teóricos o teórico-prácticos, como sistemas, estilos o técnicas), con tendencia a limitar o excluir la improvisación sin reglas establecidas. O, como ocurre en la segunda mitad de este siglo, a formular rigurosamente los aspectos sintácticos de una obra, contenga ésta partes improvisadas o no o, incluso, sea ésta predominantemente improvisada. Este aspecto se acerca a la forma de operar de tradiciones no europeas, como algunas de África, Asia y América. Se trata aquí principalmente de melodiosos y ritmosos (*riffs*, *ragas*, *talas*, *jatis*, *patets*, *maqamat*, *wazns*, etc.).

1.1.2.1 La música seria

La música seria, de conciertos, estética o *docta vel regularis* a entender de Grocheo es, desde la invención de la solmización por Guido D'Arezzo, una música que va recogiendo lo que va siendo la tradición y la va fijando por los medios de la escritura, por lo menos así es en Occidente, la que se va perfeccionando hasta detalles que hacen impráctica su lectura. Pero, ninguna escritura ha llegado a dominar el flujo de los detalles de la práctica musical, incluyendo en ella el pensamiento, como representación mental de la música. Siempre permanece un campo sobre el que sólo se puede hablar o hacer oír para mostrar y tratar de reproducir esos detalles tan huidizos. Ni siquiera la grabación de la música satisface esta necesidad, pues sólo logra reproducir lo que suena, pero no las situaciones de su recepción. Aquí viene en nuestra ayuda la retórica pero, sin garantía de éxito pues, sus *figuras* tienen una eficacia limitada (en el tiempo) por su naturaleza dialéctica. Por otra parte la música seria no escapa a la moda, lo cual revela que las situaciones prácticas de su recepción varían y que sus *figuras* (retóricas) se debilitan o se agotan. Que los compositores o teóricos hagan mención de ello no es materia de este escrito. Se ha advertido en estos últimos lustros que la búsqueda de valores definitivos ha sido una tendencia predominante. Permítasenos decir aquí también, que la retórica que observa un espectador-auditor no puede ser la misma que la que percibe un ejecutante ni, menos aún, un teórico. La deformación profesional es aquí un factor fatal pues es muy difícil, si no imposible, oír como nuevo lo que se ha hecho más veces de lo que permite el propio recuerdo y la propia sensibilidad asociada a éste.

1.1.2.2 La música popular

La música llamada "popular" goza a fines de este siglo de una atención teórica poco común. Se escriben importantes y numerosos tratados sobre su estructu-

ra, propósitos y formas de lograr su mayor adecuación en la ejecución¹⁴. Se unen en este campo los tratadistas de la musicología sistemática a los etnomusicólogos. Pesa, sin embargo, para la música popular, en estos momentos, mucho más su relación estrecha con la moda y la publicidad, que su relación con algunas formas de exégesis. Pues en aquéllas se emplean *figuras* retóricas sin que sea obligatorio que se haga conciencia o mención expresa de ellas (ver también nota⁴).

1.1.3 La música tradicional propiamente tal

1.1.3.1 El folclore

Esta forma de expresión cultural se ha entendido primordialmente en relación a su funcionalidad, sin embargo siempre ha existido la posibilidad de tratar sus expresiones como ejercicio, aprendizaje o simple goce de su ejecución y recepción. Esto puede ocurrir, además de la música, en otros campos, tales como la cocina, el vestuario, la arquitectura, la decoración, etc. En la medida que los elementos y las estructuras que determinan las expectativas sean comunes a un grupo receptor podrá funcionar la retórica. Esto es, podrá haber desviaciones, excepciones, rupturas y contravenciones a las expectativas de los grupos receptores de manera que su atención sea captada y eventualmente desarrollada.

1.1.3.2 La música de transmisión oral sin función específica y su relación con otros tipos

Como se ha indicado más arriba, la música tradicional puede alejarse, en el mismo proceso de su recreación y transmisión, de su funcionalidad inicial. Su práctica puede, por lo tanto, cambiar de distinta manera. En el proceso actual, de creciente tecnificación, se puede observar una disminución de la actividad en los grupos que son alcanzados por las formas tradicionales de la música. De esta manera la falta de actividad musical debilita las formas de recepción (ver también *Activity Theory*, nota⁸). Así, la música popular es mayoritariamente, consumida en forma pasiva, incluso el folclore se ha transformado parcialmente en un espectáculo. En éste puede ocurrir que el "espectador" conozca la función de lo que oye o que la ignore. Puede ocurrir, además, que la función misma no se cumpla aunque la "sintaxis" (las condiciones formales) se respete. Esto puede reducir y debilitar el funcionamiento de las *figuras* de la retórica ya que las expectativas del receptor son menores. A fines de este siglo y con la aparición de programas interactivos, como son algunos juegos y las formas de cine-video de esta clase, es de esperar que surja alguna forma de hacer música interactuando con obras en las que el espectador-actor-compositor vaya determinando qué alternativas usa, con posibilidades de variar, violar o exceptuar las reglas formales de la obra con la que se comporta creativamente. Esto sería muy conveniente, en el sentido de la teoría de la actividad mencionada más arriba, fortaleciendo con ello su relación con el arte que le ocupa en su interacción.

¹⁴Dollase, Rösenber y Stollenwerk: *Das Jazz Publikum* y de Axel Jungluth: *Jazz Harmonielehre*, ambos Mainz: Schott's Söhne, 1978 y 1981, respectivamente, como también de Richard Bobbit: *Rock Idiom*, Belmont-California: Wadsworth Publishing Co., 1976.

El distinguido musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán llamaba muy acertadamente a la forma funcional *in vivo* y a aquella hecha espectáculo *in vitro*. Es obvio que la retórica se encontrará con distintas expectativas entre los que participan activamente en un acto folclórico y aquellos que sólo observan, pudiendo algunos, los que saben de qué se trata, diferenciarse de aquellos que sólo presencian el hecho folclórico y lo traten, ojalá, de incorporar a su acervo personal (a sus idiolectos). Si a todo esto añadimos que la pasividad del auditor-espectador puede incrementarse con la recepción de videos y, por último, con grabaciones al mismo tiempo que se incrementa su capacidad de abstracción con exclusión de su participación activa en la producción o ejecución de lo que oye.

1.2 *Los mecanismos básicos de la retórica en general y en especial de la musical. La organización del discurso. Las figuras. Su naturaleza dialéctica*

Procesos básicos en el trabajo retórico son: la invención, la disposición o elaboración, la decoración y la “pronunciación” o elocución o también acción (si nos acercamos a Cicerón). Todos estos conceptos son aplicables a cualquier tipo de música. Sin embargo, cuando examinamos algunas ayudas ofrecidas por Christian Weise¹⁵ en sus *Loci topici* vemos que su utilización en la música requiere de una definición de estos lugares en forma adecuada para que sean usados con propiedad. Para entrar en este problema veamos esta docena de lugares que comentaré para la música apenas presentados.

a) *Locus notationis*: es jugar con el “nombre”. En música, entendida como su inmanencia, podría ser jugar con temas o motivos o también, con melo o ritmotipos.

b) *Locus à genere*: alabar o destacar a una persona exaltando su rango. Si personificamos un tema, como en algunos *Leitmotive* (Wagner o Prokofieff en *Pedrito y el Lobo*), éste puede ser solemne por su acompañamiento o ritmo, o brillante según se elija una instrumentación con esa carga semántica aún válida para Occidente: bronces (llamar la atención antes de un hecho solemne o importante), tambores (recordar ocasiones marciales), timbales (danzas ecuestres o cabalgaduras marciales), coro (solemnidad, religiosidad, espiritualidad, etc.) y otras.

c) *Locus definitionis*: descripciones, en caso necesario, de personas que lo necesiten. También aquí se puede tomar un tema musical que necesite de una descripción o de descripciones. Lo cual bien puede tener la forma de un desglose musicalmente comentado, por ejemplo variado, de sus partes. En general podemos decir que puede ser el acto de mostrar las propiedades de una expresión musical. Tiene también valor informativo.

¹⁵Christian Weise: *Grundriß zu einer vernunftmäß. REDEKUNST*, 1730, Y. Hptst. § ~1. En Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Hildesheim/Nueva York: Georg Olms Verlag, 1979, p. 4.

d) *Locus partium*: división en partes que se desarrollan. Como se ve aquí hay poca diferencia con el *locus definitionis*. Sin embargo ésta es esencial, como lo es la diferencia entre variación y desarrollo. Nótese aquí el carácter cíclico del primero y el de proceso continuo del segundo.

e) *Locus causae efficientis*: descripción de la parte causante de una persona o sujeto a tratar en lugar de su totalidad. Esto podría equivaler a la selección de una componente germinal o decisiva en un tema como causa de procesos o desarrollos.

f) *Locus causae finalis*: cuando una cuestión o persona se presenta en función de su objetivo o finalidad. En música esto puede ser representado por el proceso que lleva a un punto culminante. Éste puede ser puramente estructural o puede ser un punto semánticamente codificado como, por ejemplo, una cita en la que culmina un pasaje o toda una obra. Como ejemplo musical europeo podemos dar el “nacimiento” del tercer tema de la cuarta fuga del primer cuaderno del *Clave bien temperado* de Juan Sebastián Bach.

g) *Locus causae formalis*: preformación de contenido y apariencia. De esto hay mucho en las músicas formalistas de solución única.

h) *Locus causae materialis*: aquí se menciona el material o el fundamento de una cosa o tema y su forma de uso. Esta posibilidad se acerca a lo que son las reconstrucciones estilísticas o a las invenciones de sistemas con sus elementos, reglas de composición y normas de aplicación.

i) *Locus effectorum*: aquí se presenta lo hecho causado o realizado por una persona. Veo aquí, por el momento, dos posibilidades para la música: una persona o varias improvisan o se presenta una obra o parte de ella. Dependiendo de la oportunidad, este lugar es idéntico con la mención o con la cita.

j) *Locus adjunctorum*: la persona muestra –o sobre la persona se muestra–, todos sus atributos personales, de tiempo y lugar que le corresponden. Habría aquí para la música la posibilidad de presentar acumulativamente sus atributos. En los estrechos (*stretti*) de fugas puede ocurrir esto o en algunas formas de *quodlibet*. También ritmo y melotipos son acumulables.

k) *Locus contrariorum*: presentación de lo que no es la persona (o tema o asunto) o que no son sus atributos. La música tiene muchas posibilidades de excluir determinados conjuntos de propiedades sintácticas o semánticas para contradecir o contrastar en algún momento de una obra o de un proceso.

l) *Locus comparatorum*: cuando una cosa distinta es comparada con nuestro tema. Como se ve este lugar es el género próximo del anterior que es uno de sus casos. Si es totalmente distinta, es idéntica con lo anterior y si parcial puede ser alguna forma de transformación o variación. A lo menos así es posible en la música.

Aquí nos parece que hay campos de *figuras* nuevos que no se contienen expresamente en la docena presentada y comentada. Muestro por el momento dos que bien podrían ser, además, lugares de lugares.

I) Lugar de homogenización: en este lugar se abandona, suprime o tiende a igualar tratamientos o elementos o cualesquiera otros rasgos característicos de heterogeneidad.

II) Lugar de heterogenización: éste es un lugar antonímico del anterior, en el cual una homogeneidad dada es abandonada.

En general se puede decir que la búsqueda de antónimos para la retórica histórica puede llevar al descubrimiento de nuevos lugares y que lo mismo, si se hace con las *figuras*, puede llevar a nuevas *figuras*.

Respecto de la organización formal de un discurso o *dispositio* están de acuerdo la mayor parte de los teóricos de la retórica. Damos como ejemplo la versión de M. Christian Weißenborn¹⁶ junto a mis ejemplos y comentarios sobre algunas interpretaciones posibles.

a) Exordio: la introducción (*captatio benevolentiae*, suscitar el interés del oyente). En música es muy frecuente tanto en la presentación de los materiales más importantes como en la preparación del ánimo del auditor.

b) Narración: noticia histórica sobre la materia o el asunto. En música la presentación y tratamiento de los materiales temáticos o atemáticos. También se puede tratar aquí de materiales generadores, como en algunas culturas no europeas.

c) Proposición: parte principal sobre la que versará el discurso. En música es aquella parte que trata del o de los temas predominantes o la que predomina sin que sea obligatoria su tematicidad. Ocurre con obras hechas de números separables pero que ostentan una estructura de conjunto de, a lo menos, la misma importancia.

d) Confirmación: desarrollo y demostración del tema o asunto. En música desarrollo y síntesis de las propiedades (sintácticas) adquiridas en su transcurso. Existe además la posibilidad de construir expresiones musicales que sean tratadas como silogismos o sorites. Esto es, expresiones calculables o decidibles¹⁷ lógicamente. Estas expresiones pueden tener, además, propiedades semánticas y estar sujetas a una práctica (pragmatis) plausible frente a grupos receptores.

e) Negación (*confutatio*): rechazo de opiniones contrarias al asunto de demostrar. En música esto puede ser expresado por la supresión de caminos errados, desechables o contrarios a la voluntad creadora, presentados en su transcurso (o de

¹⁶M. Christian Weißenborn: "Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie, 1713", p. 38. En Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Hildesheim/Nueva York: Georg Olms Verlag 1979, p. 5.

¹⁷Gerold Stahl: *Introducción a la lógica simbólica*, Santiago: Editorial Universitaria, 1971, pp. 101-148.

acuerdo a una sintaxis determinada) en una versión “corregida”, aceptada o deseada por el autor (como en la introducción del cuarteto o cuerdas llamado *La difícil resolución*, de Beethoven).

f) Conclusión o peroración: resultado y cierre del discurso. En música pueden ser o las secciones o las partes que indican la perspectiva final de una forma o de un proceso musical.

Primer balance provisorio

Hasta aquí se puede observar que no es necesario plantear la retórica en función de un sistema determinado, sea éste un lenguaje o se trate de la música. Pasemos ahora a las *figuras* y veamos si ellas son posibles en la música desprendida de un estilo histórico y de una referencia cultural determinados. Para ello tomaremos como guía las *figuras* tratadas en el diccionario de la música de Riemann¹⁸ (59 *figuras*) debido a que éstas son menos que las descritas por otros autores como Unger (155 *figuras*) y Bartel (ca. 300 *figuras*). Acude en nuestra ayuda el hecho de que muchas *figuras* tienen distintos nombres sin que su estructura y objeto varíe en forma considerable.

1.3 Definiciones histórica y operacional de figura. Criterios de organización de las figuras

1.3.1 Definiciones históricas

En las definiciones históricas se nota la polarización entre los criterios descriptivo y funcional. En estas formas o imágenes se describe, se supone, cuando lo descrito tiene una validez en la comunicación, el aspecto exterior o configuración sintáctica de las expresiones (Terencio, Lucrecio, Varro). En el uso idiomático platónico-aristotélico se sustituye el término “esquema”¹⁹. Estas definiciones son una reducción de lo que realmente ocurría en la comunicación, en la cual tenían un valor decisivo las técnicas de acción y recitación, que la retórica contemporánea estudia consecuentemente.

1.3.2 Definición operacional

1.3.2.1 *Figura retórica musical es toda desviación, alteración, excepción, contravención a las expectativas del auditor, llamando así su atención o desarrollándola o incrementándola consecuentemente*²⁰. Corolario de esto es que puede haber una retórica general, pero que la validez de las *figuras* está limitada por la historia de los grupos receptores. Ejemplo de esto pueden ser *figuras* que son nuevas –y por lo tanto válidas– para un grupo y son lugares comunes para otros.

¹⁸Hugo Riemann: *Musiklexikon (Sachteil)*, Mainz: Schott, 1967.

¹⁹Compárese con: Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, p. 11.

²⁰Compárese con José Ferrater Mora: *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Impresora Argentina S.A. 1965, tomo II, pp. 570-573.

1.3.3 Algunos criterios sobre la organización de las *figuras*

1.3.3.1 En lo que respecta a la palabra hablada, los planteamientos retóricos que se refieren a ella equilibran mejor los aspectos sintácticos con aquellos que se refieren a las formas de presentar el discurso. Así, por ejemplo, Susenbrotus, divide las *figuras* en *tropos* (giros) y esquemas, subdividiendo los primeros en *dictionum* y *orationum* y los últimos en *grammatica* y *rhetorica*. Esta división nos muestra que aquí las *figuras* se extienden más allá de la retórica. Por último, Susenbrotus subdivide la gramática en ortografía y sintáctica y, la retórica en *dictionum*, *orationum* y *amplificationis*²¹.

1.3.3.2 No ocurre así con los planteamientos musicales. Wolfgang Caspar Prinz²², llega a extremos sintactistas notables. Su clasificación de lo que es *figura* en la retórica musical se queda en la descripción de su inmanencia. Así, divide sus formas en no sonoras (que no detalla) o pausas, y sonoras. Éstas las subdivide en simples y compuestas.

Las simples las divide a su vez en cinco grupos:

a) “de camino ordenado”, como acentos, trémolo, grupo, medio círculo y media tirada; b) “que permanecen” como los *bombi* (repeticiones de sonidos oscuros u opacos); c) “que saltan”, como los saltos simples o compuestos; d) mixtas, como *corta* (compuesta de tres notas), *messanza* (mezcolanza) y *suspirans* y e) *suspensas* o volantes, como trino o pequeño trino (*trilletto*).

Las compuestas las divide en tres grupos:

a) continuas, como círculo, tirada, *bombilans* (a base de repeticiones de notas) y pasaje; b) suspensas o volantes, como *tremamento longo* y c) mezcladas, como *mezcolanza compuesta*.

Es notorio que el autor no comenta en esta sinopsis el efecto que estas *figuras* puedan tener, a excepción, tal vez, de la *figura* simple *suspirans*. Trataremos aquí de no separar la teoría de las *figuras* (*Figurenlehre*) de su efecto en el auditor (*Affektenlehre*).

1.3.4 Algunas posibilidades de replanteamiento, a fines de este milenio. Cuestión que bien puede tratarse en artículos separados en una serie con uno o más autores.

1.3.4.1 Las *figuras* históricas se pueden reordenar de acuerdo con los nuevos conocimientos de la psicología, la musicoterapia, la neurología musical, la acústica y la sociología de la música.

1.3.4.2 Las *figuras* actuales históricas y “nuevas” pueden ser analizadas en los procesos de cambio que se han observado en los últimos decenios. Cambios de “moda”, de estilo y de lenguaje, tratando de medir su eficacia frente a grupos determinados, por ejemplo de “consumidores” de determinadas músicas.

²¹Ver nota 9, *supra*.

²²En Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, pp. 36-39.

1.4.1 *Figuras* para despertar la atención del oyente

Aunque, en cierta medida todas las *figuras* de la retórica podrían despertar la atención del auditor, previsto el caso de que estén al comienzo de sus reacciones como receptor, hay algunas que llenan con más eficacia esta función.

1.4.1.1 Las *figuras exclamatio* e *interrogatio*, cumplen eficazmente esta función. En el transcurso de un proceso se pueden obtener resultados similares, para los casos de pérdida de la atención, con las *figuras abruptio*, *aposiopesis* (comienzo del silencio) y *homoioteleuton* (pausa general). Hay otra *figura* llamada *tnesis* (cor-te), que es similar a *abruptio*. Es obvio que estas *figuras* pueden ser planteadas en cualquier cultura musical.

1.4.1.2 En la retórica general se presentan *figuras* que pueden escapar al lenguaje, sea éste literario o musical. Estas *figuras* se agrupan en el campo retórico llamado *actio*. A este campo pertenecen las *figuras* extramusicales que se refieren al silencio previo a una ejecución y a la expresión corporal del ejecutante y a otras circunstancias de tipo escénico. Estas *figuras* pueden variar según las épocas o estilos de una cultura, o de una cultura en otra. En la música occidental existe, desde el desarrollo del llamado teatro musical, una tendencia a usar *figuras* que usan el ritual del concierto o de la ópera como base para la creación de sus recursos retóricos. “Obras” en las que no se oye ni un solo sonido “musical” o en las que los instrumentos aparecen, pero no para ser empleados como fuentes de sonido. Pensamos aquí en alguna obra de Hesos y Cage o en otra, en la que se altera el ritual de la ópera, como *Staatstheater* de Kagel. Pertenecen también a este tipo de retórica a partir de un ritual, la concepción de la *Erstes Improvisierendes Streichorchester* (primera orquesta improvisadora de cuerdas), iniciada entre otros por Wolfgang Martin Stroh. En qué medida esto vaya siendo posible en otras culturas se está viendo en la interacción multicultural del globo, aunque se pueden esperar, para el caso que las costumbres rituales sean “sagradas” o de un alto grado de inamovilidad, que ocurran primero catástrofes antes de que se acepten alteraciones, excepciones o rupturas de su orden.

1.4.1.3 Las *figuras* musicales y las extramusicales se pueden presentar en forma conjunta, determinando por lo menos tres campos distintos. Los campos de las artes y sus *figuras* no musicales, por ejemplo literarias, plásticas –para el caso de los decorados trajes y luces en el teatro–, o de movimiento, –para los casos de la expresión corporal como ocurre en la mímica y en la danza–. Luego está determinado el campo de la música propiamente tal y, finalmente, *figuras* en las que intervienen dos o más formas expresivas, aparte de la música.

1.4.2 *Figuras* para incrementar o poner en detrimento la atención del oyente

Aquí podemos tomar las *figuras* “positivas” (que suscitan o desarrollan la atención) dadas por algunos tratadistas advirtiendo que para cada *figura* es posible definir una antónima (var más arriba) que produzca el efecto contrario. De que esto sea necesario lo podemos comentar brevemente con la necesidad de

bajar la atención del espectador-auditor para poder “sorprenderlo” adecuadamente.

1.4.2.1 *Figuras* como *anabasis* (ascenso), *katabasis* (descenso), *fuga* (en el sentido de movimiento veloz de escape), *climax* (*gradatio*, *auxesis*, *ascensus*), *hyperbole* e *hypobole* (exageración y minimización), *circulatio* y *tirata* son fácilmente realizables en campos musicales muy heterogéneos histórica o geográficamente.

En cambio, las *figuras* melódicas como *passus*, *saltus*, *pathopoeia* (generación de emociones o pasiones) o *synhaeresis* (conjunción), requieren un alto grado de convencionalidad que puede diferir radicalmente de una cultura a otra o aun de un estilo a otro. Así, por ejemplo, hay estilos, como el puntillismo weberniano, que usan constantemente los saltos, lo cual elimina como posibilidad de *figura* a éste. Los distintos sistemas escalares determinan que lo que pueda ser grado para uno pueda ser salto para otro. La inevitable “localidad” de los aspectos semánticos envueltos en la generación de emociones y sentimientos es extrema, si es que nos quedamos en un campo de semióticas definidas por socialización. Otra es la situación si nos apoyamos en los efectos síquicos o fisiológicos de los elementos musicales; por ello se usan o se pueden usar en formas religiosas, como el chamanismo o en algunos métodos de las distintas musicoterapias.

Hay una serie de *figuras* de énfasis o repetición que pueden intentarse en cualesquiera culturas musicales. Así, la *anadiplosis* o simple repetición, también la *analepsis* (incorporar, repetir), la *anaphora* (repetición reiterada al comienzo de partes periódicas del discurso musical), la *anaploke* (traslape, *hyperbaton*). Algo más complejas, como la *epanalepsis* (repetición con miembros interpolados tipo ABCDA, donde las letras representan cualesquiera tipos de expresiones parciales de una forma o de un proceso musical), la *epistropha* o reversión o la *epiphora* o agregación (puede ser de los tipos ABCD o ABCD, EFGD, HIJD...). La *figura* llamada *mimesis* es fácilmente posible, ya que todas las lenguas conocidas tienen partes miméticas imitativas u onomatopoiéticas, lo cual se refleja en las respectivas músicas. Así también la *figura* llamada *pallilogia* que imita un motivo o parte mínima constitutiva de un lenguaje musical, como la *paronomasia*, también llamada *agnominatio* que sirve al mismo propósito expresivo cada vez con nuevos medios. Finalmente es posible variar el sentido gramatical o el significado de una expresión musical, como ocurre en la *figura* llamada *hypallage*, sometiéndola a contextos especiales. Esto puede ocurrir hasta con *Leitmotive* o con lo que llamamos cadencia o aún más, se pueden interpolar subexpresiones no esenciales de tal modo que el sentido de la frase no se altere por su supresión (como ocurre con algunas interpolaciones no temáticas en las voces de una fuga). Todo resulta razonablemente posible en culturas muy heterogéneas.

1.4.3 *Figuras* más expuestas a cambios de sentido en la actualidad

1.4.3.1 Así ocurre con las *figuras* llamadas *mora* (silencio o retraso), *prolongatio*, *retardatio*, *cadentia duriuscula* (cadencia con saltos y disonancias), *consonantia impropia* (consonancia en un lugar equivocado) y *mutatio toni*. Estas *figuras* están sujetas por el momento a reglas sintácticas muy estrechas, lo que reduce su vali-

dez, por lo menos en Occidente, a determinados estilos históricos. Naturalmente que estas *figuras* se pueden construir, pero su valor retórico puede variar y ser ocasionalmente nulo. Hay estilos históricos en los que las pausas son demasiado frecuentes como para construir con ellas *figuras* retóricas. Otro tanto ocurre con los saltos y las disonancias. Los primeros demasiado frecuentes y las últimas pueden estar emancipadas.

1.4.4 *Figuras* menos expuestas a cambios de sentido en la actualidad

1.4.4.1 Puede ocurrir esto con el *antitheton* (antítesis, *cantrapositiu contentiu*), con la *catachresis* (abuso), con la *congeries* (acumulación de *figuras*). Asimismo puede presentarse con la *ellipsis* (supresión), con la *heterolepsis* (consistente en tomar expresiones o contenidos de otras voces, roles o expresiones sincrónicas en un contexto), con la *metabasis* (exceder límites), con la *metalepsis* (intercambio de expresiones o elementos). Este tipo de *figuras* clasificada en el diccionario de Riemann como de contexto o forma composicionales contiene además las llamadas *multiplicatio*, *noema* (pensamiento, expresión, pasaje), *parrhesia* (libertad en el discurso) y *pleonasmus* (exceso). Se contiene, además, en esta clasificación el *fauxbourdon*, como *figura* retórica, de cuya exportabilidad, tanto temporal como geográfica, no se puede esperar mucho.

Segundo balance provisorio.

Hasta aquí se puede observar que mientras más general la concepción de las *figuras*, más exportables resultan. En cambio, mientras crece su especificidad, menos probable resulta su exportabilidad. Esto abre, también en nuestros días, el paso a falsas interpretaciones, de las que vive el cosmopolitismo musical antes de su internacionalización.

1.4.4.2 Los adornos empleados por cantantes e instrumentistas, en tiempos pasados, y escritos en detalle en gran parte de la música occidental de los últimos siglos, se pueden encontrar en todo el globo. Sin embargo, estos adornos tienen todavía significados fuertemente divergentes. Tal es el caso para las *figuras accentus* o *superjectio* (lanzar hacia arriba), *anticipatio*, *bombo* o *gropo* (conjunto de notas o sonidos repetidos), *passaggio* (entendido como variación o coloratura), *tremolo* (temblor) y *trillo*.

2. FIGURAS NUEVAS, O POR CREAR, EN UN CAMPO TÉCNICO Y CULTURAL RENOVADO

2.1. El desarrollo de los parámetros de color instrumental y vocal y de los *tempi*, además de las situaciones nuevas en las músicas de notación analógica, llevan a plantear nuevas metáforas. La introducción de la música computacional (como se ha tematizado más arriba) y su ejecución no concertante o teatral obligan a redefinir una porción de recursos, entre ellos una serie de *figuras* retóricas musicales. Y, finalmente, las nuevas formas de la simultaneidad, las que van más allá de lo multicultural y que avanzan, con ayuda de los nuevos medios técnicos a campos más y más heterogéneos, pero que, debido a los modernos medios de comu-

nicación, avanzan simultáneamente hacia una nueva homogeneidad, de la que se nutrirá una metarretórica musical de aplicación global. Ésta no tiene por qué oponerse al desarrollo de características locales manifestadas en identidades culturales de todo tipo, las que, mediante el desarrollo de una eficacia retórica en la comunicación, podrán ser mejor apreciadas, distinguidas e individualizadas, del conjunto de las manifestaciones culturales de la humanidad.

El XIII Festival de Música Chilena

La reedición de los Festivales de Música Chilena, realizada entre el 12 y el 20 de enero recién pasado, cerró un largo compás de espera de veintinueve años en la continuidad de estos eventos, lapso en el que fue cristalizando la imagen de ellos para las nuevas generaciones como hitos lejanos y míticos de una época otra, como memoria y marca indeleble de una vocación cívica de crear comunidad —entre músicos y público— en torno a la música chilena contemporánea (1948-1969).

La resonancia y especial significado que adquirió este sencillo “resucitamiento”, provocó, entre otras cosas, el poner en tensión dos épocas de nuestra historia reciente en el eje de la comunicación de la creación musical culta, aquella con la tinta aún fresca. Con el fin de dar cauce a la reflexión sobre estos tópicos entre los músicos y la comunidad, convocamos a la Tribuna de este número de la revista a un distinguido grupo de músicos que asistieron al Festival a exponer y compartir sus comentarios y apreciaciones; ellos son el compositor, crítico y musicólogo Coriún Aharonián (Montevideo, Uruguay), el compositor y guitarrista Fernando Carrasco, presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, el musicólogo Omar Corrado (Santa Fe, Argentina), el compositor Gabriel Matthey, presidente del Consejo Chileno de la Música, y el compositor Aliocha Solovera, miembro del equipo organizador de la versión N° 13 de estos Festivales.

Rodrigo Torres

Al rescate de buenas tradiciones

La interrupción de la leyenda

Aun para un compositor latinoamericano de mi generación, los Festivales de Música Chilena constituían algo legendario. Y algo de lo mucho que se había perdido en los años de la barbarie. Por esa sola razón, la posibilidad de que se volvieran a poner en pie me pareció una magnífica iniciativa, digna de todo apoyo.

Detenidos en pleno período republicano tras el decimoprimer, realizado en 1969, los festivales tuvieron una reaparición fugaz y acotada en 1979, sin per-

der, en plena dictadura, la exigencia de calidad¹. Chile daba, también en ese terreno, un ejemplo de constancia y continuidad difíciles de lograr en América Latina. Ahora, en 1998, su replanteo implicaba muchos riesgos para quienes asumían la responsabilidad de organizarlos. En la década del 1980 había sido la Agrupación Musical Anacrusa la que había rescatado la idea de situaciones removedoras de la creación musical culta, organizando con gran eficiencia numerosos eventos de gran trascendencia e imborrable recuerdo, que constituyeron una de las señales de la resistencia cultural. Poco después, la Universidad Católica ponía en marcha un festival que, al tener respaldo universitario, se constituía, de hecho, en sucesor de los once realizados entre 1948 y 1969 por la Universidad nacional. Había en ellos búsqueda de calidad e intención de amplitud de miras. En ambos casos había una innovación respecto a los festivales del pasado: se introducía, con mayor o menor énfasis, una visión de lo que acontecía fuera de Chile.

Chile isla

Este detalle, que podría pasar inadvertido en ese momento, se constituye hoy, después de este XIII Festival, en una de las innovaciones posibles. Uno de los grandes problemas de la creación musical culta en Chile ha sido su vocación de insularidad respecto al resto de América Latina, y –al mismo tiempo– su epigonalidad conservadora respecto a los centros nortños de poder, exportadores e imponentes de modelos artísticos.

La presencia de compositores chilenos en eventos realizados en otros lugares del continente ha sido por lo menos escasa en los últimos tres decenios. No se trata de una particularidad chilena, pero se da también en Chile. Resulta difícil ver a un joven chileno estudiante de composición en algún curso de temporada efectuado en otro país latinoamericano. Y resulta difícil ver a un compositor –joven, maduro o anciano– en festivales o seminarios o talleres realizados fuera de Chile.

El aislamiento resultante de esta ausencia en tierras extranjeras pero hermanas es siempre nocivo, en Chile como en cualquier otro país. El compositor queda mucho más prisionero de su propio ombligo, y el movimiento compositivo en su totalidad se muerde la cola. No hay casi posibilidades de apoyarse en la experiencia del colega de otro lugar de América Latina, como las hubo de alguna manera en las décadas del 1950 y del 1960, tanto en la música culta² como en la popular³. Algunos individuos se salvan por su propia capacidad de saltar por encima de los obstáculos de la vida o por su talento excepcional (Vio-

¹Véase el muy completo artículo de Luis Merino. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". *Revista Musical Chilena*, XXXIV/149-150 (enero-junio, 1980), pp. 80-105.

²Véase el excelente artículo-manifiesto de Gustavo Becerra a propósito de la "Sinfonía para cuerdas" del coetáneo uruguayo Tosar: "Sinfonía N° 2 para cuerdas de Héctor Tosar" *Revista Musical Chilena*, XI/55 (octubre-noviembre, 1957), pp. 5-23.

³Véase el libro testimonial de Osvaldo Rodríguez *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena* (Ediciones Literatura Americana Reunida, Madrid, 1984).

leta Parra sigue siendo una referencia ineludible, también en este caso). Pero el movimiento creativo en su conjunto se estanca y retrocede en su vivencia del momento histórico propio. Sobre todo cuando inciden circunstancias políticas que dramatizan la insularidad (la dictadura fascista en Chile, el bloqueo imperial a la soberanía revolucionaria en Cuba).

Entender como fundamental la información auditiva permanente de lo que acontece en la música fuera de fronteras (tanto en los países hermanos como en el imperio) resulta pues una cuestión de vida o muerte para un movimiento compositivo. Y pienso que éste deberá ser un punto a considerar en la planificación futura de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, bien como parte de los Festivales (que no podrían dar espacio suficiente para tanta información faltante), bien como parte de una programación permanente, amplia, bien estructurada, y bien publicitada, a lo largo de todo el año.

Chile excepción

Es curioso. La insularidad tiene sus contrapesos. En la mayor parte de los países de América Latina a nadie se le ocurriría organizar (ni dejar organizar) un festival de lo que el país está produciendo en materia de música culta. En el Uruguay, por ejemplo, con una treintena de compositores vivos en actividad, gobernantes nacionales y municipales, dirigentes universitarios o de instituciones musicales oficiales, fundaciones y espónsores, esquivan la responsabilidad histórica. En muy pocos países se da por descontada la importancia de tal tipo de eventos para la salud de la vida cultural del propio país: en México, en Brasil, en Venezuela. En Chile, la actitud colonial implícita en el quehacer cultural latinoamericano no ha llegado a cegar a los responsables de la cosa pública, y, por el contrario, les permite imitar ciertas actitudes de los países poderosos, entendiendo que hay una fuerte razón detrás de ellas. La importante tradición chilena de los festivales bienales había marcado las décadas del 1950 y 1960, y había producido en su transcurso una efervescencia compositiva envidiable, similar a la que el Uruguay pudo haber tenido en épocas más lejanas pero que supo perder sin pudor, pedazo a pedazo. Este reencuentro con esa tradición en enero de 1998 fue posible por la responsabilidad asumida, en Santiago, como otra, por la Universidad de Chile, por el apoyo del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura del Ministerio de Educación, y el patrocinio de la Asociación Nacional de Compositores y del Consejo Chileno de la Música. Y por la gran eficiencia en todos los detalles organizativos de un equipo humano sólido y entusiasta.

Enero de 1998

El solo anuncio del XIII Festival de Música Chilena convocó decenas de compositores, de los que un jurado de selección programó 34, en estrenos de otras

tantas obras de cámara. Un público atento –y mayormente joven– siguió las peripecias durante cinco intensos conciertos, votó a sus favoritos al término de cada uno de ellos, y concurrió a escuchar a los seleccionados para una rueda final en dos últimos conciertos. El aire era de fiesta, de feliz encuentro, de brindis. De los músicos chilenos, de los chilenos de dentro con los chilenos radicados fuera del país, de los noveles con los maduros.

Llamó poderosísimamente la atención el alto nivel interpretativo general de todo el Festival. Las ejecuciones fueron de primerísimo nivel, con un desfile interminable de más de un centenar de serios y responsables instrumentistas y cantantes que habían dispuesto de varias semanas para estudiar sus respectivas partituras. El público recibía una imagen correcta de lo que sus coterráneos habían estado produciendo, y los compositores se sentían respetados y responsablemente transmitidos. Señalo este aspecto de la elevada calidad interpretativa del Festival, porque el lector común difícilmente imagina que no es ésa la norma de este lado del continente, cuando de ejecuciones por organismos oficiales se trata. Sería injusto en este caso dar nombres. Y me resulta muy injusto el no darlos. Es difícil encontrarse con una responsabilidad tan sostenida en situaciones de estreno de obras contemporáneas, en cualquier rincón del así llamado Primer Mundo.

Los conciertos fueron sistemáticamente filmados en tres cámaras por un equipo competente, partituras en mano, y registrados además en grabación digital. Quien llegara tarde o decidiera salir a tomar aire, podía seguir el concierto, con excelente calidad de sonido e imagen, en el hall de acceso de la acogedora Sala Isidora Zegers, en pleno centro de la ciudad. El público recibía cada día un programa cuidadosamente impreso, que transcribía además los textos de las obras que los tuvieran.

Las composiciones, la selección previa, la votación posterior

Obviamente, la calidad de la treintena de estrenos resultó muy despareja. Pero el amplio criterio de selección, ejercido tras tantos años de silenciamiento del Festival y discutible en otras circunstancias, permitió conocer las tendencias muy diversas que coexisten en el país, así como la palabra de todas las generaciones de creadores, desde las de algún septuagenario ilustre hasta la de numerosos jovencitos estudiantes. Faltó la obra de algunas figuras importantes, ya sea por implicancia en las tareas organizativas, ya por no tener obras sin estrenar en el país (condición *sine qua non* para participar en el Festival, que quiso conservar ese principio establecido en el primero, efectuado hace 50 años, en 1948). Así, no se pudo escuchar composiciones de, por ejemplo, algunos representantes de la generación joven, como Eduardo Cáceres, una personalidad muy destacada de ésta, o de algunos de los héroes del pasado –lejano o cercano–, como Leni Alexander, Gustavo Becerra, León Schidlowsky, Cirilo Vila y Gabriel Brncic, o de jovencitos que ya han iniciado con éxito su trayectoria, como Francesca Ancarola, que ha preferido un dudoso curso de canto en el extranjero a las angustias cotidianas de la tarea compositiva.

Carente de esa base mínima de información acerca de la música de nuestros días –y por ende de habituación con sus códigos, sus tics, sus lugares comunes, sus posibles riesgos–, el principio de votación universal amenazó con hacer naufragar el decoro del Festival. Sin referentes suficientes, hasta el público de “profesionales” quedaba a la deriva, y sus votaciones no resultaban más lúcidas que las de los supuestos legos. Un torpe ejercicio de estudiante con lenguaje de un siglo atrás podía recibir igual cantidad de votos que un refinado trabajo de un compositor consumado, y la descalificación podía alcanzar a algunas de las propuestas más inquietas e inquietantes, en una situación que hubiera alimentado abundantemente las visiones elitistas de los Ortega y Gasset de otrora.

El primer premio, con todo, se salvó de dejar en evidencia tal problemática. De lo escuchado, el público concedió la mayor cantidad de votos a Juan Orrego Salas (1919) por su *Partita* opus 100 (1988) –obra que cerraba el quinto concierto–, quizás influenciado por el anuncio de que el anciano compositor había sido uno de los galardonados en 1948. Se trata de una obra muy bien construida pero algo alargada, donde el notable oficio puede resultar retórico en el primero y último de sus cuatro movimientos, pero hace posible la comprobación del buen compositor en los dos movimientos centrales (con un hermoso comienzo en el segundo, y un refinadísimo e impresionante final en el tercero –que ojalá hubiera sido el magnífico final de la obra toda–).

Las obras particularmente destacables

Obviamente, sólo el tiempo permitirá emitir juicios más fundamentados. Y, en ese sentido, el lector debe tener en cuenta que este artículo se está escribiendo exclusivamente en base al recuerdo de lo escuchado, y gracias a las anotaciones –siempre escasas– que el musicólogo y el crítico suelen hacer en sus programas, al igual que muchos escuchas “no profesionales”. Las grabaciones, una vez que estén disponibles, constituirán la posibilidad de arrepentirse para siempre de lo escrito aquí.

Orrego Salas mostró una vez más su notable oficio, que lo ha hecho merecedor de respeto a nivel internacional desde hace varias décadas. Pero delató al mismo tiempo cierto aroma añejo en su lenguaje, y poca afinidad con las tijeras, instrumento compositivo básico, si los hay. Además de la de Orrego, hubo un conjunto de hermosas composiciones, de las que quisiera destacar las de Celso Garrido-Lecca (1926), Fernando García (1930), Sergio Ortega (1938), Gabriel Matthey (1955) y Marco Antonio Pérez (1966). Y varias obras elogiables, como las de Miguel Aguilar (1931), Alejandro Guarello (1951), Jorge Martínez (1953), Juan Carlos Vergara (1969) y Paola Lazo (1969).

Arte poética (1988, versión 1996), de Miguel Aguilar, para cantante, clarinete, corno, violín y violonchelo, sobre textos de Vicente Huidobro, es muy “generacional”, pero de buena y límpida factura. Hay un invisible lazo que une con coherencia estilística esta obra reciente a los logros de su temprana juventud (la breve y valiosa *Obertura al teatro integral*, de 1954, por ejemplo). Alejandro Guarello, docente respetado y músico de larga trayectoria, constituye un

buen ejemplo de ese Chile isla, en el que pareció quedar, por años, prisionero de una incomprensible y paralizadora obediencia a los neoacademicismos disfrazados de contemporaneidad. Seguramente nos falta conocer eslabones importantes de su producción, porque parece estar en un momento fermental de cuestionamiento de esa actitud quietista, con los inevitables quiebres en la lógica del decurso musical que los autocuestionamientos suelen producir. En *Cuarterola*, para flauta, marimba, piano y violonchelo, logra dar un paso adelante, demostrar su buen oficio y mantener el interés. Jorge Martínez, en *Quid est veritas?* (1983), para piano, se arriesga en un árido juego acórdico con duraciones diferenciadas, que lo delata como bien informado acerca de lo que ocurre en el resto del mundo –cosa no habitual en los compositores más jóvenes de Chile, herederos de ese viejo complejo de insularidad del país, y en su mayoría muy ingenuos– y lo muestra “de vuelta” de todo ello. Juan Carlos Vergara muestra en *Trance* (1997), pieza electroacústica comandada “en vivo” por computadora, tener buena pasta, musicalidad, y saber sobreponerse a la fascinación de la tecnología para lograr una buena construcción. Paola Lazo hace en *Kaliz* (7) (1996) un interesante tejido minimista para dos pianos.

Celso Garrido-Lecca es un peruano que vivió buena parte de su vida en Chile. Su *Canciones de hogar* (1986/1987), sobre textos de César Vallejo, para cantante popular amplificada, guitarra amplificada y cuarteto de cuerdas, resulta simplemente excelente, y profundamente emotiva. Garrido-Lecca es sin duda uno de los grandes compositores que ha dado América Latina. Huidobro sirvió también de punto de partida para *Retrospecciones* (1994), una composición de Fernando García también excelente, refinada y concentrada, escrita desafiadamente para cantante, saxofón contralto y piano. Otro de los compositores latinoamericanos de referencia, Sergio Ortega, constituyó la principal sorpresa para muchos que habíamos desesperado por sus años de incomprensible populismo. El brillante joven compositor de mediados de la década del 1960 había navegado en forma aparentemente desorientada durante las décadas del 1970 y del 1980, con disciplina jesuítica y desafiante tozudez, a la deriva de las herencias malditas de los estalinismos que fueran habituales en algunas izquierdas latinoamericanas. En el XIII Festival las cosas fueron netamente distintas. Su *Tacuabé* (1991/1992), una muy riesgosa “música para viola y narrador”, acomete con austeridad un cálido texto de Eduardo Galeano sobre un tema que los uruguayos no hemos tenido la valentía de abordar, y resuelve muy bien su obra, que esquiva un comienzo retórico y logra además evitar la casi inevitable demagogia potencial a que podía haberse prestado el tema. Gabriel Matthey da en sus *Estudiantinas*, serie S2 (1996/1997), para saxo contralto, el gran salto que prometía desde hace algunos años, en los que prefería la actitud de timidez isleña de los compositores de su generación. La obra, que parte de un planteo anti-trascendente con la excusa de suministrar material de interés musical para uso de docentes de interpretación instrumental, es no sólo muy-muy buena, sino que posee una notable carga expresiva, con un sensible uso del silencio como materia sonora. *Sillons* (1996), de Marco Antonio Pérez, discípulo de Ortega, es un muy buen trabajo (con un probable tropiezo al final), estructurado

para un dúo no habitual: clarinete y violonchelo.

No es poca materia valiosa en un solo festival con obras exclusivamente de cámara de compositores de música culta de un único país.

Coriún Aharonián

El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y reflexiones

La reedición de los Festivales de Música Chilena, que tuvo lugar en enero último, y la amable invitación de sus organizadores, nos permitieron participar en vivo de un evento cuya historia prestigiosa conocíamos a través, sobre todo, de artículos de la *Revista Musical Chilena*. En su lectura, recorriamos con admiración una saga que no se produjo, en esos niveles organizativos, de continuidad, convocatoria y trascendencia, en nuestro país, Argentina. Entendimos nuestro lugar como observadores o analistas de lo que se produjo en este renacimiento como el de quien debe ejercitar una doble mirada, o mejor dicho una mirada bifocal: capaz, por una parte, en un “plano general”, de reconocer situaciones y problemáticas comunes a la producción musical culta de nuestros países, que comparten similares vicisitudes histórico culturales, sin sacrificar, por otra, las particularidades que hacen a la individualidad de los hechos y los procesos, reveladas sólo por un “primer plano”. Nos pareció igualmente importante extender este enfoque a otros ejes, centrando, por ejemplo, la atención en el acontecimiento individual, pero sin perder de vista su posición en la serie, sus antecedentes y, especialmente, su proyección, en la cual no podemos sino acompañar solidariamente los deseos y los esfuerzos de quienes encararon, con resultados sobresalientes, el desafío de poner nuevamente en marcha estos encuentros.

Releyendo algunos capítulos de la historia de los Festivales¹, comprobamos que algunas de las situaciones que observamos han dado ya lugar a numerosas reflexiones en distintos momentos. Estas líneas pretenden entonces reconsiderar la vigencia de esas problemáticas, así como las que se suman en los nuevos escenarios artísticos y culturales de este tiempo.

Reglamento y convocatoria

Pero vayamos a cuestiones puntuales que se presentan a partir de la convocatoria. En su artículo 8, la misma establece las funciones del Jurado de Admisión,

¹En particular el exhaustivo trabajo del Dr. Luis Merino, «Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia», en *Revista Musical Chilena*, XXXIV/149-150 (enero-junio, 1980), pp. 80-105.

constituido, impecablemente por representantes de distintos sectores involucrados, el que “resolverá cuáles obras tienen los méritos y condiciones para figurar en los programas del Festival, considerando sólo aspectos técnico-musicales”², sin mayores precisiones sobre ellos. Cabe preguntarse si las mismas se refieren al respeto de las plantillas instrumentales establecidas, la corrección mínima de la escritura instrumental, las dificultades de ejecución, las posibilidades tecnológicas disponibles para las piezas electroacústicas, o si intervienen otros parámetros de evaluación para elegir, como en este caso, 34 obras de un conjunto de 81, el mayor en la historia de los festivales³. Sería quizás interesante, necesario y hasta formativo explicitar en el reglamento, hasta donde ello sea posible, los criterios que presiden este arduo e imprescindible trabajo de selección previa, ya que, a nuestro juicio, los aspectos técnicos musicales están inseparablemente ligados a los conceptuales y estilísticos, y, en consecuencia, al problema del valor.

Esta edición del Festival presentó novedades con respecto a las anteriores en lo que hace a los medios y dispositivos admitidos. Por un lado no se contó ya con la posibilidad de ejecutar obras sinfónicas, situación que se repite lamentablemente en la vida musical de nuestros países; por otro, se incorporó la categoría de obras electroacústicas, para cinta sola o con hasta dos ejecutantes. Las piezas instrumentales podían incluir un máximo de seis intérpretes, según formato establecido con precisión, excepto en lo que hace a la percusión, terreno siempre desbordante a la hora de establecer sus límites. Una apreciación general sobre los medios admitidos revela algunas exclusiones que no dejan de ser significativas: la de instrumentales provenientes de otras áreas y prácticas relativamente “descentradas” de la tradición académica –músicas populares, “étnicas”, etc.–, y la multimediática, que comprende aquellas manifestaciones en que los dispositivos puestos en juego desbordan la economía estrictamente sonora. Es posible que el medio musical, que conocemos sólo fragmentariamente, no requiera de estas aperturas. Es probable asimismo que el enorme esfuerzo de reactivación del encuentro haya exigido una restricción en este sentido. Pero puede darse también que se trate de un núcleo conceptual proveniente de la constitución misma del campo de la música culta, que se reproduce con un cierto automatismo y bloquea otras propuestas más abarcativas.

Ante la posibilidad de que ejecutantes de valía toquen sus obras, es comprensible que la mayor parte de los compositores en actividad, habitualmente excluidos de la vida musical “normal”, opte por presentar obras instrumentales en el Festival, ya que las electroacústicas –sobre todo “puras”– no requieren de esa instancia interpretativa que paraliza a menudo la comunicación de la producción contemporánea. Esto explicaría por qué hubo tan pocas obras en esta categoría –sólo dos–, sobre todo teniendo en cuenta que varios de los compositores cuyas piezas instrumentales fueron seleccionadas utilizan con frecuencia estos medios. La excelente decisión de abrir un espacio para la creación

²Reglamento, p. 3.

³Según lo que deducimos de la información proporcionada en el artículo citado de Luis Merino.

electroacústica se potenciaría si se acompañara con un soporte reglamentario que favorezca, mediante algún mecanismo a estudiar, la presentación de obras electroacústicas.

En otro sentido, resultaría de gran utilidad requerir a los compositores participantes al menos su fecha de nacimiento y la de composición de la obra presentada, e incluir estos datos en los programas. Es cierto que conocer la edad de los compositores puede influir en el juicio sobre su obra, y que éste puede ser perjudicial, en una primera apreciación, para los más jóvenes, pero no es menos cierto que el juicio no puede establecerse en el vacío: la valoración ape-la invariablemente al contexto. Así, en lo que se refiere a las edades, la obra de un autor de veinte años puede presentar algunos problemas técnicos solucionables con el trabajo y la experiencia, y los mismos problemas resultarían menos admisibles en un compositor avezado. Logros formales y expresivos relativamente modestos pueden ser indicios de una personalidad musical promisorio, merecedora de estímulo en un joven, y no en un creador experimentado. En relación con las fechas de composición, una obra escrita hace tiempo puede presentar respuestas avanzadas a las preguntas técnicas y conceptuales de su momento y ya no en el actual, si bien el compositor, al aceptar ponerla a disposición del público, apuesta a la vigencia de la misma, o asume la responsabilidad del eventual desfase. Estas consideraciones provienen del hecho de que, al habernos procurado los datos antes citados, comprobamos que las edades de los compositores participantes cubren una franja que va, si nuestros cálculos son ciertos, de los 24 a los 79 años, y que se escucharon obras compuestas con más de treinta años de diferencia –entre 1965 y 1997–. Nuestra apreciación del hecho musical no puede prescindir de esta información. De lo anterior surgiría la siguiente cuestión: si el objetivo central del Festival es “incentivar la creación musical chilena”⁴, ¿se privilegiará la puesta en contacto de los públicos con las obras no estrenadas, al margen de cualquier criterio cronológico, o el estímulo a la producción de obras nuevas?

Votaciones

Este aspecto tan identificatorio del Festival ha suscitado nuestro interés y curiosidad, al observar su funcionamiento como instancia problemática de articulación entre el meritorio propósito de “crear un público comprometido con la música chilena, que expresara su opinión a través de un cauce democrático, y que de manera creciente desarrollara una actitud crítica hacia la música nacional”⁵ y el carácter “no esencialmente competitivo”⁶ del encuentro, que otorga sin embargo distintas categorías de premios.

Los resultados de las votaciones, se sabe, suelen ilustrar más sobre el estado de la conciencia –musical, en nuestro caso– de los votantes –oyentes–, de sus

⁴Reglamento, p. 1.

⁵Merino, Luis, art. cit., p. 83.

⁶Reglamento, art. 1, p. 1.

archivos valorativos personales y grupales, de sus horizontes de expectativa, que sobre la calidad intrínseca –si tal cosa existiera y fuese, además, accesible al conocimiento y al lenguaje– de los hechos –obras– sometidos a votación. Pero sin internarnos en semejante pesimismo gnoseológico, repasemos algunos aspectos referidos concretamente a las votaciones en esta oportunidad. Uno de ellos es el de la cantidad de votantes. Si tenemos en cuenta los números históricos –981 votantes en 1948, 737 en 1950, 1.500 en 1952, 802 en 1954⁷– y los comparamos con los de quienes aceptaron participar como tales en esta edición –un promedio aproximado de 50⁸–, concluiremos en que el problema mayor es lo minúsculo de la muestra, cuyos resultados aparecen demasiado permeables a las afinidades grupales, pertenencias generacionales y posicionamientos en el campo, que no desaparecen, pero se diluyen y relativizan en los volúmenes mayores. Por otro lado, llama la atención la desproporción entre la cantidad de público asistente –que fue creciendo a medida que avanzaba el Festival, hasta colmar la capacidad de la Sala Isidora Zegers– y la de votantes. Cabe pues preguntarse si tal nivel de abstención obedece a un desacuerdo con el método de consulta, a la falta de compromiso con lo escuchado –en el sentido en que se hablaba antes–, a la autoexclusión –en especial en el público general– por no considerarse en condiciones de emitir juicios ante una producción nueva, u otras causas que ignoramos, pero que no parecería ocioso intentar dilucidar como parte del balance general.

En cuanto a los resultados en sí, sorprende la notable aproximación entre los puntajes otorgados a cada obra por el público general y el público especializado. Podemos plantear, a partir de ello algunas hipótesis: que el primero sea más calificado de lo que se supone, y se adjudique a sí mismo menor competencia en el momento de decidir en qué categoría de votantes interviene, o que ambos formen parte de un campo cultural considerablemente homogéneo en sus criterios valorativos, o bien que los factores antes señalados sobre las conductas de los votantes influyan más que las evaluaciones técnicas específicas. Como quiera que fuere, se podría pensar, empírica o prejuiciosamente, que, como comportamiento global, el público general tiene conductas más conservadoras. Sin embargo, algunas de las obras aparentemente más difíciles, o cuyo lenguaje plantea exigencias ciertas a la audición, obtienen más puntaje en el público general que en el especializado, como ocurre, por ejemplo, con *Quid est veritas?* de Jorge Martínez –4,7 y 3,4 puntos, respectivamente–, con *Sillons*, de Marco Antonio Pérez –5,1 y 4,8–, o con *Estudiantinas* de Gabriel Matthey –6,0 y 4,3–. Es probable que en el público especializado actúe con mayor rigor el poder normativo de las tradiciones académicas, y en el general, tal vez proveniente de otras franjas del campo cultural, o de otros segmentos del consumo musical, la expectativa más vanguardista que se proyecta desde esas otras experiencias. Mencionemos también las muy significativas diferencias en las evaluaciones de los especialistas sobre una misma obra: a *Tu recuerdo Víctor*, de Willem

⁷Merino, Luis, art. cit., p. 83.

⁸Según las actas oficiales labradas luego de cada concierto.

Dragstra, un votante de este grupo le otorgó 0 y otro 10; la pieza citada de Marcos Pérez mereció un 2 y un 10. El análisis de este criterio errático que exhibe el conjunto de votos especializados, así como las comparaciones establecidas entre ambos sectores de votantes, nos llevaría a una sociología del público que escapa a nuestras capacidades y a los límites de estas líneas, por lo que queda sólo bosquejado como interrogante.

¿Qué significa en realidad, en el contexto tanto del Festival como de la vida musical de nuestros países, que una obra sea premiada? Es muy difícil que la obra se integre a los repertorios normales de quienes la estrenaron, los que, a veces a su pesar, deben adecuar sus programas a las exigencias de los circuitos de la música culta, entre las cuales nunca figura la de incluir obras contemporáneas, y menos aun locales. En un primer nivel de análisis, las distinciones dejan simplemente constancia de las obras que más gustaron a los asistentes a los conciertos. Sin embargo, dada la trascendencia del evento, de las personalidades musicales que convocó y convoca, de las obras premiadas en su rica historia, las distinciones operan, en los más jóvenes, como una instancia de legitimación que va configurando lentamente las jerarquías y definiendo las ocupaciones de los espacios institucionales. Adquieren, además, una proyección diferente, porque se constituyen en modelos de lo que las audiencias aprueban, y cumplen así una función canónica.

Una pregunta que se formuló en los numerosos y enriquecedores encuentros que rodearon las actividades del festival fue la de la conveniencia o no de integrar a un único conjunto, los trabajos de los estudiantes de composición con los nombres consagrados. Estimamos que, si bien poner codo a codo las obras de un compositor novel y las de figuras históricas fundamentales puede parecer arriesgado, permite sin embargo un mapeo interesante de la actualidad musical, instaura un diálogo generacional que es necesario restablecer en nuestros países, y representa una apuesta al futuro que forma parte de las tradiciones más arraigadas de los Festivales: por ejemplo, en 1950, se premió la obra de un joven de 25 años llamado Gustavo Becerra....⁹.

De todas formas, no podemos soslayar el hecho de que la votación del público transpone un procedimiento democrático a un terreno donde las cosas lo resisten encarnizadamente: el de los valores estéticos¹⁰. Si esto es así, ¿cuáles serían entonces los límites de la democracia en estos arrabales del consumo planificado? Privados de ella en nuestras concretas historias recientes, ¿no dramatizaremos y extrapolaremos excesivamente nuestras convicciones democráticas, obsesionados como estamos por su fragilidad o su ausencia en las realidades cotidianas? ¿No sería más pertinente, en todo caso, dejar que las obras suenen y desligarlas de la obligación del sufragio?

⁹Cf. Merino, Luis, art. cit.

¹⁰Sobre este problema, enfocado desde otros ángulos, puede leerse el texto de la conferencia de Beatriz Sarlo dictada precisamente en la Universidad de Chile y publicada en Santiago: «Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa», en *Revista de Crítica Cultural*, 15, nov. 1997, pp. 32-38.

Las obras

Una de las características salientes del conjunto de 34 obras presentadas en este Festival fue su notable heterogeneidad. Si bien es posible constatar fidelidades generacionales a determinadas técnicas y concepciones musicales, la ordenada sucesión histórica de estilos se quiebra rápidamente. Esto resulta muy evidente, en especial, en numerosos compositores jóvenes que trabajan al margen de cualquier preocupación evolutiva. Coincidimos con Sergio Ortega¹¹ en saludar las ventajas de la multiplicidad que sacude las obligaciones de escuela de las sucesivas academias, modernistas o no. También con las expresiones de Cirilo Vila, Gustavo Becerra y Orrego-Salas¹², quienes acuerdan en el hecho de que la calidad no depende de los recursos y procedimientos puestos en juego. A pesar de ello, como nadie puede desprenderse de sus pre-juicios, conviene al menos explicitarlos: quien esto escribe adjudica un valor significativo a las opciones por una sensibilidad sonora y musical contemporánea, atentas al estado del material y al debate conceptual de la actualidad en la que se inscriben las prácticas artísticas e intelectuales, en particular en los casos de los nuevos creadores. Desde este punto de vista, la mayor parte de la producción escuchada aparece sumamente cauta en su relación con los lenguajes contemporáneos y con los riesgos que suscita la exploración de los márgenes de las convenciones de escritura.

Resulta obviamente imposible reseñar todas las obras escuchadas. Lo que sigue es un breve comentario, ordenado casi azarosamente, de las que nos parecieron, desde distintas perspectivas, particularmente representativas, dejando constancia de la relatividad del juicio emitido a partir sólo de una o dos audiciones de un repertorio que merece un estudio más detenido. Las *Canciones de hogar* (1986–87), para voz, guitarra y cuarteto de cuerdas, de Celso Garrido-Lecca, sobre poemas de César Vallejo, constituyeron un momento singular de los recitales. En un lenguaje refinado y esencial, el compositor consigue un fluir musical hondamente conmovedor, de una emocionalidad a la vez intensa y contenida, velada y lírica, apoyada en la superlativa y arriesgada conjunción de un comportamiento instrumental predominantemente cromático con las inflexiones diatónicas de la voz, tratada con sumo respeto por la comprensibilidad de los textos. En su *Partita* op. 100 (1988), para saxofón alto, violín, violonchelo y piano, acreedora de la Distinción de Honor, Juan Orrego-Salas despliega su maestría en la escritura camarística, desarrollando sus ideas en los marcos de formas sólidas que no excluyen la apelación a la complicidad del oyente en el reconocimiento de citas –no textuales– de obras célebres (el color armónico y el diseño melódico ondulante que recuerdan al *Bolero* de Ravel en el segundo movimiento), y logrando momentos de notable virtuosismo

¹¹Entrevista en Radio Beethoven, 16 de enero de 1998.

¹²Propósitos expresados en distintas publicaciones, reproducidos en González, Juan Pablo, «Universalism-Identity-Composing. Towards a Collective Poetics of Contemporary Chilean Composers», en *World New Music Magazine*, 7, 1997, pp. 70-80: 74-75.

compositivo, como en el “Adagio penseroso”. En *Arte poética*, para canto, clarinete, corno, violín y violonchelo, de Miguel Aguilar, el programático texto de Vicente Huidobro da lugar a una construcción sólida, estructurada a partir de una interválica atonal angulosa y fragmentada. La música de *Retrospecciones*, de Fernando García, un trío para canto, saxofón alto y piano, sobre textos también de Huidobro, asume, sin propósito ilustrativo alguno, la atmósfera sugerida por los poemas elegidos, y explora registros que van de la sutileza y levedad del segundo a la descarga feroz del tercero, del sonido largo y la austeridad del primero a la desolación del último, en una calculada sucesión de densidades y silencios de gran eficacia expresiva. Escrita para viola y un narrador que lee un texto de Eduardo Galeano, *Tacuabé* (1992), de Sergio Ortega, revela la persistencia del autor en una concepción de lo musical que no le teme a las fuertes y explícitas marcas referenciales. Aquí, los intérpretes alternan sus apariciones, sin superponerse, generando una trayectoria discontinua en la que la viola, en una gestualidad interna tensa y concentrada, exigente y sin concesiones, sugiere, en los armónicos finales, convergencias con el texto. Las *Estudiantinas* para saxofón alto de Gabriel Matthey, parte de una serie de obras compuestas en función de proveer a los instrumentistas de materiales que los familiaricen con las técnicas contemporáneas, sobrepasan ampliamente el propósito didáctico inicial, y constituyen un conjunto contundente de piezas rigurosas, despojadas, maduras. Tanto *Sillons* (1997), de Marco Antonio Pérez, para clarinete y violonchelo, como *Quid est veritas?* (1983), para piano, de Jorge Martínez (1953), revelan escuchas y reflexiones en sintonía con algunas de las preocupaciones compositivas contemporáneas: la primera, concisa y con marcado énfasis en la materialidad del sonido –modulaciones úmblicas, multifónicos– y en su capacidad generadora de la forma; la segunda, en acordes plaqué de ardua uniformidad rítmica, en recorridos armónicos con distintos grados de tensión regulados por la decisión del intérprete en el ordenamiento de los módulos, resoluciones paradójicas o “virtuales”, producidas por los armónicos mediante el juego de pedales. *Cuarterola*, de Alejandro Guarello, exhibe una arquitectura formal coherente, en la cual se vierten pasajes ornamentales sincrónicos de rítmica irregular, intervenciones del piano sin resonancia por la acción sobre el encordado y cadencias solistas.

Si sólo nos fuera permitido mencionar tres intérpretes de los numerosos –57– y muy calificados que actuaron en el festival, coincidiríamos sin duda con muchos de los asistentes si destacásemos la refinada musicalidad y la inmensa inteligencia concertante de Cirilo Vila, la fascinante entrega virtuosística de Miguel Villafruela, y la emoción tan expuesta de Magdalena Matthey, cuya interpretación, alejada de los estereotipos estilísticos y de emisión de la canción de cámara tradicional, resultó de indudable efectividad en la obra de Celso Garrido–Lecca.

Saludando al XIV

Unas pocas líneas finales para poner de relieve la impecable organización del acontecimiento en todos sus niveles, desde lo gerencial a la producción ejecutiva de cada concierto; desde la programación a la infraestructura técnica y las relaciones institucionales, todo ello llevado a cabo en medio y a pesar de una apoyatura mediática –salvo unas pocas y valiosas excepciones– prácticamente inexistente. En nuestras realidades latinoamericanas, donde la lógica del mercado arroja cada vez con mayor fuerza la producción cultural a la marginalidad y al desamparo, importa destacar el apoyo del FONDART, e insistir en que es función idelegable del Estado la de proteger las minorías culturales. La continuidad de los Festivales constituirá sin duda una instancia sustantiva en un proyecto de crecimiento de la vida musical que los actores sociales privilegian en su agenda¹³, y que no podemos sino acompañar fraternalmente desde aquí al lado.

Omar Corrado

Las encuestas del Festival

1. Introducción

El XIII Festival de Música Chilena se realizó lo más fiel posible a su idea original, a excepción de que en esta ocasión se convocó –por razones prácticas y presupuestarias– sólo a la música de cámara. El objetivo de ello fue poner a prueba las “reglas del juego” que se usaron en los años ‘60 y observar en la práctica qué aspectos siguen vigentes y cuáles es necesario modificar. Han pasado casi 30 años desde 1969, cuando se hizo el último Festival y está claro que su reglamento deberá actualizarse para las próximas oportunidades en base a la experiencia adquirida en esta reciente reedición, realizada entre los días 12 y 20 de enero de 1998, teniendo especialmente en consideración el nuevo contexto en que se encuentra la actividad musical chilena.

Sin duda que uno de los aspectos más controvertidos del Festival fueron las encuestas. En el caso de los compositores hubo al menos cuatro posiciones al respecto: a) considerar absurdo ser evaluados, como si se tratase de una tienda deportiva, y optar lisa y llanamente por no participar; b) ser indiferente a las encuestas, por considerarlas irrelevantes al lado del largo proceso que normalmente tarda en asimilarse esta música; c) subestimar las encuestas valorando mucho más el hecho de tener la posibilidad de estrenar y escuchar música

¹³Cf. García, Fernando, «El compositor en el medio chileno», en *Agenda de la música chilena para el próximo siglo*, Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1996, pp. 42-45.

en vivo; d) manifestar cierto interés por las encuestas, como una forma de conocer las preferencias del público. Adicionalmente, varios compositores manifestaron su molestia e incomodidad al verse publicados en los muros del foyer de la sala Zegers, en tablas con los resultados de las votaciones.

No obstante lo anterior y con conocimiento previo del reglamento, el nivel de participación fue bastante amplio y diverso. De hecho se recibieron más de 80 obras inéditas y, por razones de capacidad, el comité seleccionador del Festival eligió 34 para ser incluidas en los 5 conciertos de la semana, entre los días 12 y 16 de enero, de las cuales quedaron 12 seleccionadas para la fase final, realizada los días 19 y 20 de enero. Esta alta convocatoria –aparte de responder a la fuerza que tiene la historia y la tradición–, indica claramente que el interés por estar en el Festival fue muy superior a las controversias causadas por las encuestas. La presencia de Sergio Ortega, actualmente residente en Francia, y de Celso Garrido-Lecca, que ahora vive en Perú, junto a la reaparición de compositores que por mucho tiempo no se les veía –ni se les escuchaba–, como Abelardo Quinteros y René Novoa, otorgó un “toque” especial a los encuentros. También fue importante la presencia de representantes de diferentes regiones de Chile y la sorpresiva reaparición de Cecilia Plaza, estrenando sus primeras obras como compositora, quien –se recordará– en la década del 80 realizó una trascendente labor pianística, como intérprete de música contemporánea. Por otra parte, la presencia de ilustres invitados de países vecinos, como fue el musicólogo Omar Corrado, de Argentina, y los compositores y musicólogos Graciela Paraskevaïdis y Coriún Aharonián de Uruguay, enriqueció enormemente las veladas musicales.

Respecto al público, el porcentaje que participó de las votaciones (menos del 25%) lo hizo con bastante interés y responsabilidad, según se observó en los conciertos. Para algunos, el hecho de poder opinar sobre música fue una gran novedad y, para otros, fue una forma de sentirse protagonistas y poner más atención a las audiciones. No obstante, más del 75% prefirió sólo escuchar, lo cual puede interpretarse al menos de tres formas: a) como un rechazo o indiferencia a las encuestas; b) como un interés y valoración del puro hecho de escuchar estrenos musicales y compartir con los compositores y músicos en general; c) como una desinformación o imposibilidad de ajustarse al reglamento que, entre otros requisitos, exigía estar inscrito en un registro diario, a más tardar 15 minutos antes de iniciado el concierto, para poder participar en las encuestas.

Ahora bien, es comprensible que para muchas personas la realización de las encuestas haya resultado inapropiada, más todavía si en la actualidad todo se cuantifica y mide con índices y cifras que no logran interpretar realmente a la gente. Hay un natural rechazo a las estadísticas, por cuanto la frialdad del pragmatismo y del marketing parece reducir a las personas a simples números. Sin embargo, hay campos del saber como las ciencias, la antropología, la sociología, la sicología y la propia musicología, donde los números pueden significar un valioso instrumento de análisis para lograr un mejor conocimiento de determinados comportamientos de la naturaleza o del ser humano. Así entonces, sin desconocer las discrepancias causadas por las encuestas y dado que la

información está disponible, parece interesante realizar un análisis simple de ellas, acaso como una forma de evaluar qué utilidad real pueden prestar, más allá de crear un ambiente de competencia o de servir para definir un grupo de obras premiadas.

2. Características de la Encuesta

El reglamento del Festival explica detalladamente la forma en que debe realizarse la encuesta. Entre otras indicaciones establece dos categorías de votantes: a) Público Especialista (PE) y b) Público General (PG), con una escala de 1 a 10 puntos para la evaluación de las obras, y una ponderación del puntaje según los factores 0.65 y 0.35 respectivamente. Además establece que la contabilización de los votos es de carácter público, a cargo de una comisión especial conformada por: a) un representante del Departamento de Música, quien la presidirá; b) un representante de la Asociación Nacional de Compositores y c) un representante del Consejo Chileno de la Música. Asimismo, el reglamento exige que el resultado de cada día quede registrado en un acta firmada por la comisión a cargo del recuento. Posteriormente, establece que para tener derecho a voto en la fase final del Festival (19 y 20 de enero), las personas deben haber asistido y votado al menos en 3 de los conciertos de preselección (12 al 16 de enero), de tal manera de tener una referencia amplia de la música presentada, que les permita emitir una opinión con propiedad.

Cabe señalar que todas las exigencias anteriores fueron rigurosamente controladas, a través de la inscripción y registro diario de los votantes, junto a la presencia de testigos en el recuento del puntaje.

3. Universo de votantes

Durante los conciertos de la etapa de preselección (primeras audiciones entre el 12 y 16 de enero), el público asistente varió entre unas 160 y 200 personas aproximadamente, lo cual significó un promedio de 180 personas, vale decir un 60% de la capacidad total de la sala (300 personas), sin contar a los intérpretes que al menos fueron 15 personas por concierto. No obstante, los dos últimos días (19 y 20 de enero), cuando se interpretaron las 12 obras de mayor puntaje, la sala estuvo al máximo de su capacidad, incluso con gente de pie. Este hecho demuestra que el Festival tuvo una proyección creciente, pues día a día se fue propagando la noticia de los conciertos, hasta culminar al final con la sala desbordante.

Ahora bien, hay que precisar que las 120 personas que se incorporaron en la última fase, no forman parte del universo de votantes, pues, como ya se dijo, el reglamento exigía haber votado al menos 3 veces en la etapa de preselección para tener derecho a voto en los dos conciertos finales. Por ello, y para ser coherente en el análisis, durante los 7 días de Festival se considera como universo de votantes a 180 personas fijas, cifra que se usa en adelante como referente para todos los cálculos porcentuales.

4. Criterios y bases del análisis

En primer lugar, considerando que hubo sentimientos encontrados respecto a la realización de las encuestas y su publicación, se excluye de este análisis la identificación de los compositores y obras participantes. Por lo tanto, los puntajes no se usan aquí en el sentido competitivo sino como un recurso para caracterizar las tendencias y comportamientos generales de lo ocurrido.

En segundo lugar, por la misma razón expresada en el párrafo anterior, no es posible identificar estilos ni hacer correlaciones estéticas, aunque sí se pueden hacer comentarios generales al respecto. Entrar en ese nivel implicaría trabajar directamente con las audiciones y partituras, lo cual daría lugar a un análisis mucho más extenso que escapa a los objetivos de este trabajo.

5. Análisis de algunos resultados

5.1 Evolución de la población de votantes

En la tabla siguiente se incluye la información del número de personas que votaron día a día, lo cual permite conocer la evolución del nivel de participación durante el Festival.

Tabla N°1
Población de Votantes

Día	Público General		Público Especializado		Total de Votantes		Total de Abstenciones	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Lu 12	23	12.78	28	15.55	51	28.33	129	71.67
Ma 13	23	12.78	25	13.89	48	26.67	132	73.33
Mi 14	19	10.56	25	13.89	44	24.44	136	75.56
Ju 15	13	7.22	27	15.00	40	22.22	140	77.78
Vi 16	14	7.78	24	13.33	38	21.11	142	78.89
Lu 19	10	5.56	19	10.55	29	16.11	151	83.89
Ma 20	10	5.56	24	13.33	34	18.89	146	81.11
Promedio:	16	8.89	24.6	13.67	40.6	22.56	139.4	77.44

a) El porcentaje promedio de participación durante todo el Festival fue de un 22.56%, vale decir votó menos de la cuarta parte de los asistentes (universo de referencia 180 personas).

b) Dentro de los votantes predomina el público especializado. Esto no significa que el público general tuvo menos interés en votar, sino que, proporcionalmente, a los conciertos asistieron mucho más personas especializadas que público general.

c) El nivel de participación del público general fue disminuyendo sistemáticamente a través del tiempo. El último día votó menos de la mitad (10) de los que votaron el primer día (23). Esto puede explicarse debido a que el público general estuvo constituido especialmente por familiares de los músicos participantes y, por lo tanto, no asistieron a todos los conciertos. Con ello, por reglamento, perdieron su derecho a votar los dos últimos días.

d) En el caso del público especializado, el comportamiento fue más regular, pues el nivel de participación tendió a mantenerse constante en el tiempo.

5.2 *Consistencia de las evaluaciones*

Dentro del análisis es interesante observar el comportamiento del público en cuanto a su consistencia en la evaluación a través del tiempo. Así por ejemplo, en la tabla N° 2 se puede apreciar lo siguiente:

a) El comportamiento del público general (PG) es diferente al del público especializado (PE); el primero tiende a asignar más puntaje y a ser más parejo en las evaluaciones, en cambio el segundo es más discriminatorio. Esto se puede explicar considerando que el PG tiene menos referentes y, por lo tanto, menos prejuicios en relación al PE que tiene más información de referencia y puntos de comparación para hacer sus evaluaciones.

b) De acuerdo a lo anterior, y considerando que el promedio ponderado entrega un comportamiento bastante coherente, se estima razonable diferenciar la ponderación en un 65% para el PE y en un 35% para el PG, especialmente si se trata de un número reducido de votantes. Según lo indican los resultados, las diferencias en el comportamiento del PE y del PG se complementan muy bien con la ponderación usada. Cabe señalar, sin embargo, que este criterio no es necesariamente válido para un número grande de votantes, pues en tal caso se esperaría una mayor compensación de las diferencias y, por lo tanto, tendencias más parecidas en los resultados.

c) Durante la etapa de preselección (lunes 12 al viernes 16 de enero), el valor del promedio ponderado de las votaciones fue prácticamente constante, salvo el día jueves. Esto indica que el nivel de recepción fue parejo, a excepción del jueves en que el concierto fue mejor recibido por el público votante.

d) Los días finales los puntajes fueron superiores, lo cual demuestra coherencia en el comportamiento de los votantes, por cuanto las obras seleccionadas reconfirmaron su preferencia.

Es interesante destacar, sin embargo, que los puntajes parciales de las obras no coincidieron entre su primera y segunda versión, lo que indica que la interpretación –y puesta en escena– también influyó. Hubo versiones mejores y otras inferiores a la primera vez, que el público pudo comparar pues ya tenía la referencia en su memoria.

Tabla N° 2
Promedio de las Evaluaciones
(Escala de 1 a 10)

Día	Nota PE	Nota PG	Promedio ponderado
Lu 12	5.7	5.9	5.8
Ma13	5.3	6.5	5.7
Mi 14	5.6	5.9	5.7
Ju 15	6.1	7.2	6.5
Vi 16	5.3	6.2	5.6
Lu 19	6.9	7.5	7.1
Ma 20	7.0	7.1	7.0

5.3 Tendencias en el comportamiento del público

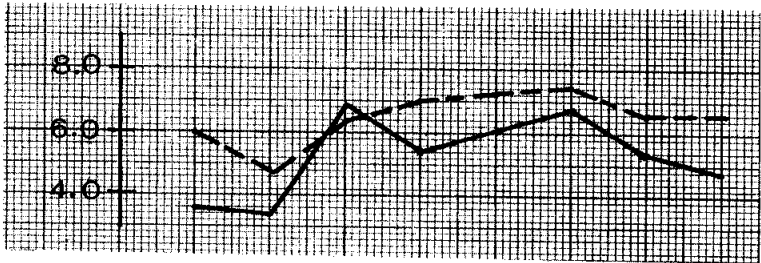
Como ya se ha dicho, en este análisis no se individualiza a ninguna obra, por cuanto sólo interesa estudiar el comportamiento general del público y ver qué utilidad puede entregar este tipo de encuestas. Una forma efectiva de hacerlo es mediante las curvas que se incluyen en los gráficos siguientes, pues permiten tener una visión general en un sólo golpe de vista. En ellas se puede observar, entre otros aspectos, las coincidencias y diferencias entre el PG y el PE, junto a las tendencias de cada concierto¹:

(Simbología: — — — — = PG ; ————— = PE)

Lunes 12 de enero

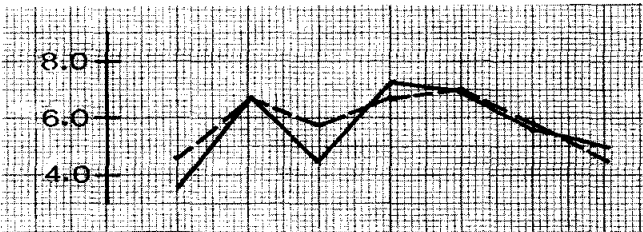


Martes 13 de enero

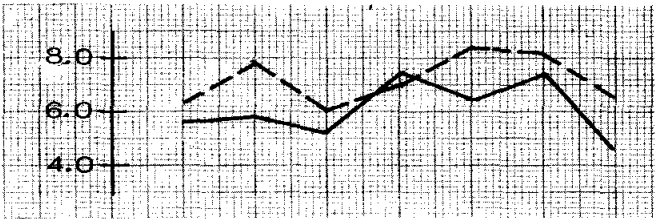


¹Diagramas dibujados por Raúl Donoso.

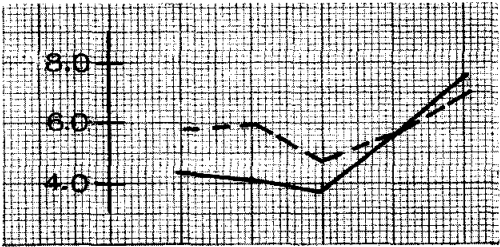
Miércoles 14 de enero



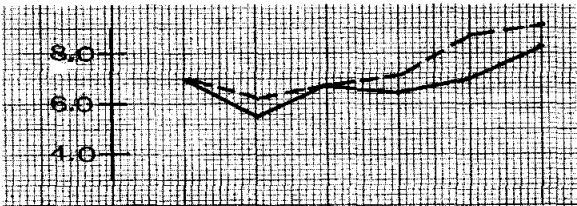
Jueves 15 de enero



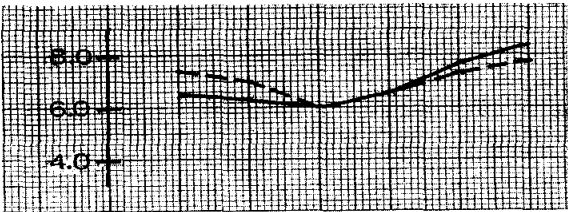
Viernes 16 de enero



Lunes 19 de enero



Martes 20 de enero



- a) En general no se observa una gran diferencia en cuanto a la tendencia del comportamiento del PG y del PE. Claro está que, tal como se dijo en el punto anterior, el PE es más discriminatorio en las evaluaciones, por cuanto hace más diferencias entre los puntajes mínimos y máximos, lo cual se refleja en una mayor fluctuación y amplitud de las curvas.
- b) Casi siempre el PG asigna más puntaje que el PE, lo cual podría explicarse debido al mayor asombro –por la novedad y/o extrañeza– que pudiera experimentar el PG frente a un tipo de música que se escucha muy poco en la vida cotidiana.
- c) No obstante lo anterior, en general las preferencias coinciden. Prácticamente en todos los conciertos los mayores y menores puntajes están asignados a las mismas obras (puntos más altos y más bajos de las curvas correspondientes).
- d) Claramente, las obras más novedosas tienden a ser mal evaluadas. Tanto el PG como el PE demostraron ser bastante conservadores y, evidentemente, asignaron los puntajes en base a los referentes que tienen a la mano (al oído).
- e) El PG tiene preferencia a las obras más “oreja”, más cercanas a lo popular, con melodías más claras o “efectos especiales” de sonido o de puesta en escena por parte de los intérpretes. El PE no actúa muy diferente, aunque sus preferencias tienen además una importante componente neoclásica.
- f) El público no está preparado para escuchar el silencio musical. Esto coincide en que la mayoría de los compositores tampoco presentó obras donde el silencio fuera importante.
- g) Casi siempre las obras que inician los conciertos tienen menos puntaje, lo cual podría indicar que no es una posición favorable, por cuanto el público necesita una preparación previa para concentrarse en la audición. La tensión y alto nivel de ruidos experimentados durante el día pueden explicar esta distorsión en la percepción musical que, por cierto, introduce un factor subjetivo extramusical en el resultado de la evaluación.
- h) Los días 19 y 20 de enero, las curvas del PG y PE son muy parecidas, lo cual demuestra que hubo coherencia en el público votante, pues fueron consecuentes y coincidentes en sus preferencias, con alto grado de consenso en las obras seleccionadas.

5.4 Influencia de las conformaciones instrumentales en el puntaje

Es interesante analizar si existe una influencia del tipo de agrupaciones instrumentales en la apreciación musical del público. Para ello, en la Tabla N° 3 se incluye un resumen estadístico con el tipo de agrupaciones, su frecuencia, % de participación y el promedio ponderado de las evaluaciones del PG y el PE.

- a) Se observa claramente que las obras de 4 o más instrumentos tienen una mejor aceptación del público.
- b) También se aprecia que el uso del texto es decisivo en el nivel de recepción de las obras, siendo mejor evaluadas que las puramente instrumentales.
- c) El comportamiento de los compositores coincide con el del público, pues muestran la misma tendencia en cuanto a preferir el uso de agrupaciones instrumentales mayores y música con texto.

d) Respecto a las obras electroacústicas no se puede dar una opinión, pues sólo se presentaron dos y ello no permite sacar una conclusión comparable al resto. Sin embargo, su mayor puntaje deja la inquietud de que esta música puede ser de interés para el público.

Tabla N°3
Cuantificación de obras según tipo de agrupaciones e instrumentación

Agrupación/ Instrumentación	Número de obras	%	Promedio ponderado
Solistas	5	14.71	5.3
Dúos	4	11.77	5.7
Tríos	3	8.82	5.5
Cuartetos-Sextetos	11	32.35	5.9
Obras con Texto	9	26.47	6.2
(Obras electroacústicas)	(2)	(5.88)	(6.6)
Total de obras	34	100.00	—

6. Comentarios finales

- El análisis anterior tiene validez sólo para el XIII Festival de Música Chilena y no es extrapolable a otros casos. Para obtener conclusiones más generales habría que considerar varios festivales diferentes y observar si ocurren tendencias de comportamiento que sean comunes.
- Si bien el nivel de participación en las encuestas fue bajo (menos del 25%), es una muestra suficiente para el análisis y, por lo tanto, se estima que un mayor número de participantes no habría cambiado significativamente los resultados.
- Este “ensayo analítico” demuestra que, sin necesidad de entrar a emitir juicios estéticos ni a comparar obras o nombres de compositores, es posible hacer un estudio –en abstracto– que permite sacar valiosas conclusiones sobre la tendencia del comportamiento del público frente a un determinado tipo de música.
- Lo anterior se traduce en que las encuestas pueden ser un instrumento útil; sin embargo, hay que buscar procedimientos que eviten crear un ambiente competitivo –que podrían dañar la libertad creadora e introducir vicios–, para lo cual es mejor no exhibir el detalle de los resultados. Bastaría con publicar sólo los nombres de las obras preseleccionadas y, finalmente, de las obras galardonadas, dentro de un proceso confidencial y supervisado por personas autorizadas de previo conocimiento público.
- El Festival de Música Chilena es un lugar de encuentro con la música, los músicos y el público en general, donde hay diferentes formas de relacionarse con la música, sea como manifestación artística y/o como manifestación social, lo cual, a su vez, implica diferentes lecturas e intereses de los acontecimientos que ocurren en torno a ella. La música se ofrece y vive dentro de la tríada compositor-intérprete-auditor, en un espacio público donde todos tie-

- nen la posibilidad y la libertad de crear o recrear lo que están escuchando.
- En la evaluación pueden influir muchos factores que escapan a la obra en sí misma. Por ejemplo, aparte de la interpretación y de la puesta en escena, puede incidir el nivel de información y experiencia musical de los auditores. Por otra parte, cuando se trata de un público no muy numeroso y con un alto predominio de gente vinculada a la música –que conoce a los compositores y a los intérpretes–, pueden influir los vínculos afectivos o profesionales, entre otros aspectos ya mencionados.
 - Las encuestas no sirven para emitir juicios de valor definitivo sobre las obras y menos para establecer una categorización de mayor a menor calidad, pues el proceso de selección de la música requiere de muchos años de experiencia y referencia auditiva para que realmente sea objetivo.
 - Las encuestas son útiles para conocer las tendencias de comportamiento del público en determinadas circunstancias, lo cual puede significar valiosos aportes a la sociología de la música si es que se realiza un estudio sistemático de varias encuestas durante un período importante de tiempo.
 - En tal sentido, sería muy interesante hacer encuestas a los futuros festivales de música chilena, de tal manera de disponer de al menos 5 ciclos para analizar cuál es el comportamiento y su posible evolución. La continuidad de festivales podría influir en la cultura del público, generando un mayor nivel de participación –con los referentes de años anteriores–, lo cual probablemente podría enriquecer su percepción, haciéndola más crítica frente a la música tradicional y efectista, y más exigente frente al verdadero sentido de la aventura creadora.
 - Los resultados de las encuestas también pueden servir a aquellos compositores que prefieren guiarse por el gusto de la gente y no por su libertad y aventura creadora.
 - Hay una clara y preocupante desinformación de parte del público y falta de referentes actuales en el campo de la música de tradición escrita (o docta), por cuanto las tendencias en los resultados de las encuestas fueron dirigidas a la música más tradicional y no a las nuevas propuestas. Esto demuestra la urgente necesidad de actualizar los programas de estudio y de conciertos. Si ello no se realiza pronto, en tres años más estaremos viviendo de la música decimonónica europea, vale decir, de la música hecha en otro continente y del siglo antepasado.
 - Los Festivales de Música Chilena, junto a otros encuentros con la música contemporánea, pueden ser una valiosa ayuda para ir actualizando nuestra vida musical, abierta al pasado y al presente y a toda la música universal que, hoy por hoy, en el mundo cada día más globalizado en que vivimos, implica a América, Europa, África, Asia y Oceanía.

Gabriel Matthey

Los Festivales de Música Chilena: algunas reflexiones

Felicitamos al Departamento de Música de la Facultad de Artes por retomar la iniciativa de realizar los Festivales de Música Chilena, esta vez en la edición XIII.

A través de nuestra historia había resultado propio de esta Facultad el esfuerzo de mostrar la creación musical que se desarrollaba en su interior. Sin embargo en las últimas décadas su énfasis en materia de difusión –creemos– estuvo orientado especialmente a la música europea de los siglos anteriores.

Reponer este evento resultó muy estimulante y pudimos participar en él en los más diversos ámbitos. Se enviaron 84 obras de las cuales fueron interpretadas 34, lo que muestra una gran cantidad de trabajo realizado sin estrenar, ya que una de las bases de la convocatoria al Festival era que fuesen obras inéditas.

Se podía percibir a simple vista tanto la capacidad de trabajo colectivo de sus organizadores, como el entusiasmo del público, con gran presencia de estudiantes, compositores, musicólogos e intérpretes.

No nos cabe duda que hay que hacer todos los esfuerzos posibles para que puedan continuar estos Festivales con la periodicidad que se estime conveniente.

Sin embargo, ocurrida ya esta exitosa jornada cabe hacer algunas reflexiones, sólo con el sentido de que ellas puedan servir como un aporte.

Para comenzar, creemos que sería saludable que antes de realizar una nueva convocatoria se pudiera intercambiar opiniones, entre el Departamento de Música y los diversos protagonistas del reciente Festival, dada la relevancia y magnitud de un acontecimiento como éste.

Podríamos, por ejemplo, revisar si es conveniente que este Festival tenga características de competencia. No es tan claro que esto sea beneficioso para la creación.

En cuanto a las obras participantes en el Festival reciente, escuchamos grandes diferencias de oficio entre ellas. Es probable que esto se deba a la participación simultánea de compositores de vasta trayectoria junto a otros que recién comienzan su camino en la creación.

Para terminar, pensamos que un elemento de fondo sería estudiar las bases de la convocatoria (que para esta oportunidad fue la misma de fines de los años '60) y al evaluar lo realizado, modificarle algunos puntos que con seguridad permitirán ir elevando cada vez más el nivel de nuestros queridos Festivales de Música Chilena.

Fernando Carrasco

Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia?

Para muchos el XIII Festival de Música Chilena representó una continuación de los antiguos festivales de música chilena interrumpidos desde el año 1969. Personalmente no sé en qué medida es posible establecer una continuidad con los antiguos Festivales de Música Chilena, aparte de la dada por el reglamento; pero sí creo que más importante que buscar o guardar esta continuidad es responder a la actual realidad social y cultural. Con esto quiero decir que las bases pueden y deben ser cuestionadas en la medida que lo requieran los nuevos tiempos.

Quisiera comenzar planteando algunas dudas referentes a las mencionadas bases y su relación con los principales objetivos de estos Festivales.

La primera duda que surge es si el Festival de Música Chilena es realmente un festival –en el sentido de ser una muestra– o es una competencia. En Europa, por ejemplo, los festivales de música contemporánea no suelen tener un “ganador”; eso es algo más propio de los festivales de música popular, como es el caso del Festival de la Canción de San Remo o el de Eurovisión. En la música docta, en cambio, se distingue claramente entre una competencia y un festival, a los que se asignan objetivos muy diferentes. La finalidad principal de una competencia es descubrir músicos desconocidos y facilitarles la carrera artística; razón por la cual la mayoría de las competiciones definen en sus bases un límite de edad y garantizan el anonimato de los participantes. Los festivales, por otra parte, tienen una función bastante más amplia, ya que en mayor medida incentivan la creación de la música artística y se responsabilizan de su difusión, algo que hoy en día los medios de comunicación no asumen por estar guiados por un interés netamente comercial. Hay festivales que tienen competiciones anexas –como el Wien Modern– en las que se integra a las obras ganadoras para ser ejecutadas en el marco del festival.

En esta edición del festival el público envió una señal muy clara, manifestada en su poco interés por participar en la votación (lo contrario de lo que se sabe de los antiguos festivales, donde el público participaba con mucho entusiasmo). Claro que esta falta de motivación se podría atribuir a un sistema de votación relativamente complejo (había que estar inscrito en una lista de votaciones con un compromiso de asistencia a un mínimo de tres conciertos). Pero quisiera encontrar una razón más de fondo. Creo que en este caso se trata de un rechazo al culto de los números, un rechazo a expresar vivencias musicales con equivalentes numéricos; y, también, un rechazo al culto de los perdedores y ganadores. En este sentido, el Festival de Música Chilena es y debe ser mucho más que una competencia, por lo que creo en el futuro será necesario bajarle el perfil al aspecto competitivo. Esto lo quiero remarcar porque hubo a mi juicio una sobreexposición de este aspecto, manifiesto en el énfasis que se dio a la ceremonia de premiación y en la notoria presencia de los resultados parcia

les computarizados. No es necesario explicar que el hecho de publicar a diario los resultados parciales de la votación hizo que quedaran conocidos los nombres de los "perdedores", algo que no se estila en ninguna competencia.

Al respecto, espero que los organizadores no hayamos emitido una señal equivocada, pues creo que todos estamos de acuerdo en que en una competencia donde no hubo un jurado constituido, no se garantizó el anonimato de los participantes y votó una minoría del público (según mi cálculo entre 20 y 30% del público total), el ganador es lo menos importante.

Con esto no quiero decir que habría que marginar la opinión del público, sino darle una forma de expresión más apropiada. Acerca de cuál sería esa forma más apropiada es un tema que no tocaré aquí, pero es algo que se debería discutir entre los organizadores del próximo Festival.

Por otra parte, al revisar los programas del Festival, lo que más sorprende es la gran cantidad de compositores cuyos nombres habitualmente no aparecen en los conciertos de música contemporánea. De alguna forma esto marcó y otorgó un sello especial a este festival. Participó una serie de jóvenes creadores, varios de ellos estudiantes de composición, y un gran número de compositores de cierta trayectoria pero menos divulgados en Chile (entre éstos, también compositores chilenos que residen fuera del país).

Estoy de acuerdo en que un festival como éste no sea espacio exclusivo para los "consagrados" y esté abierto para el mayor número de compositores nacionales, pero creo que hubo cierta desproporción en desmedro de los "consagrados" provocada principalmente por su reglamento y las circunstancias en las que se organizó.

Su realización fue confirmada relativamente tarde, por haber estado sujeta al fallo del concurso del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART, convocado por la división de Cultura del Ministerio de Educación. Por otro lado, las bases del reglamento del Festival estipulan que las obras ejecutadas deben ser estrenos en Chile. En la práctica esto significó que si un compositor no tenía una obra sin estrenar tampoco disponía del tiempo necesario para escribirla, quedando así sin posibilidades de participar. Estas circunstancias favorecieron claramente a los compositores menos divulgados. Es importante, entonces, remarcar que la selección de las obras programadas fue condicionada más por las circunstancias mencionadas que por el criterio del jurado encargado de tal proceso. Es cierto que hay festivales importantes, como el de Donaueschingen, donde sí se favorecen estrenos, pero en este caso las obras son encargadas especialmente. Me temo que en el caso del Festival de Música Chilena la condición de que las obras sean estrenos está relacionada con el ya mencionado aspecto competitivo y veo aquí una razón más para votar en contra de un festival-competencia. Dadas las dimensiones del medio chileno, creo más importante que las obras sean recientes a que sean estrenos para que de este modo el festival constituya una muestra amplia y objetiva de la creación musical más relevante.

Refiriéndome ahora a las obras presentadas, diría que predominó una tendencia conservadora y tradicional. Este aire tradicional estuvo presente en

su forma más radical en algunas obras que calificaría de “neorromanticismo ingenuo”. Me refiero concretamente a obras como *Ofrenda In nomine* de Abelardo Quinteros, *Canción de Septiembre* de Víctor Biskupovic o *Pieza para cuarteto* de Ernesto Guarda. Por la forma en que enfrentan el lenguaje tradicional, más que de postmodernidad hablaría en este caso de “premodernidad” (algo que se debe posiblemente al limitado conocimiento de la música europea de la postguerra en Chile).

De otra forma aparece lo tradicional en algunos de los compositores más jóvenes, como Andrés Ferrari, Mario Feito, Oscar Carmona, Antonio Carvallo y otros, donde es visible una búsqueda de un lenguaje contemporáneo a través de un oficio tradicional. Yo diría que esto se debe a que entre los más jóvenes es muy fuerte la creencia de que el compositor debe dominar primero que nada el oficio tradicional, lo que no implica una postura en sí conservadora ni antimoderna. Por esto a estos compositores los considero como transitoriamente tradicionales.

Obras como *Canciones de hogar* de Celso Garrido-Lecca, *Te recuerdo Víctor* de Willem Dragstra o *Estudiantinas* de Gabriel Matthey, sí podríamos calificarlas de postmodernas. En estas obras lo tradicional se revela más como consecuencia de una renuncia a lo “moderno” y no como una nostálgica búsqueda de modelos del pasado.

Por lo general quedó claro que el público se inclinó por las obras escritas en un lenguaje más tradicional, lo que causó que algunas composiciones excelentes, como *Sillons* de Marco Antonio Pérez, fueran muy mal evaluadas. Esta línea dedicada a explorar el fenómeno sonoro y temporal más allá de los límites de concepciones convencionales de armonía y ritmo, fue la más escasa de las presentes en este festival. Dentro de esta línea quisiera también mencionar algunas obras que me parecieron interesantes, como *Cuarterola* de Alejandro Guarello y *Música para quinteto de metales* de Cristián Morales.

No quisiera aparecer aquí como defensor de alguna tendencia en particular; sin embargo lo que eché de menos fue una mayor variedad, no solamente en el lenguaje en sí, sino también en la manera de comunicar o presentar una obra (¿toda obra tiene que comenzar con un saludo, luego un aplauso?, ¿el público debe necesariamente estar separado del escenario?, ¿los músicos deben siempre permanecer sentados en el mismo lugar?, etc.). No hubo ni una obra con efectos escénicos ni alguna innovación en el sentido antes mencionado. Prácticamente no hubo música electroacústica (con excepción de una sola obra) ni tampoco combinación de ejecución en vivo con *live electronic* (en la obra de Carlos Silva, *Entorno II*, la grabación no era más que una percusión que eventualmente pudo haber sido ejecutada en vivo). Diría, en síntesis, que no hubo nada que se pudiera considerar experimental; e insisto: no porque crea que la música deba ser hoy en día experimental, sino porque tales tendencias son parte de la necesaria variedad y son algo ya común en los festivales de música contemporánea en el resto del mundo.

Aliocha Solovera

C R Ó N I C A

Creación musical chilena

Compositores chilenos en el país

Según las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena*, entre el 1 de octubre de 1997 y el 31 de marzo 1998 se han interpretado en el país las obras de compositores nacionales que se mencionan a continuación.

Centro Cultural Montecarmelo

El 19 de diciembre, en el patio central de la institución, se presentaron la Orquesta Nacional Juvenil y la Orquesta Juvenil de Santiago dirigidas por Guillermo Rifo y Felipe Hidalgo. En el programa se incluyó una selección de transcripciones de obras conservadas en el archivo musical de la Catedral de Santiago, realizadas por Doris Ipinza. Las obras seleccionadas para la ocasión fueron: *Pastoral* de José de Campderrós, *Con amor pastores todos*, villancico anónimo, *Festivos zagales venid a mi voz* de José Antonio González y *Un músico que segando el punto*, atribuido a Zapata.

Instituto Chileno Norteamericano

El martes 4 de noviembre se inició el XI Ciclo de Pianistas Jóvenes '97 en el Auditorio del Instituto Chileno Norteamericano. En ese primer concierto, a cargo de Dafna Barenboim, figuró en el programa *Preludio* N° 3 de Carlos Botto; en el segundo concierto, el jueves 6 del mismo mes, se presentó Mario Cervantes, quien incluyó en su programa *Andante appassionato* de Enrique Soro; en el tercer concierto, el 11 de noviembre, actuó Edith Tagle y en su recital interpretó *Estudio* N° 7 de Pedro Humberto Allende; el cuarto concierto, realizado el 13 del mismo mes, estuvo a cargo de Gonzalo Paredes, quien presentó *Tonada* N° 10 de Pedro Humberto Allende; el quinto recital contó con la presencia de Carla Sandoval y se realizó el 18 de noviembre; ella eligió la *Tonada* N° 6 de Pedro Humberto Allende como autor nacional; en el sexto concierto, realizado el 20 de noviembre, actuó Daniela Acosta y en su recital incluyó *Cuatro preludios*, op. 47B de Carlos Botto. El séptimo y último concierto del XI Ciclo se realizó en la Sala Arrau del Teatro Municipal el 26 de noviembre; allí se presentó Javier Gutiérrez, quien interpretó *Estudios* N° 5 y N° 6 de Pedro Humberto Allende.

Instituto de Chile

El 6 de octubre, en el auditorio del Instituto de Chile, la Academia de Bellas Artes organizó un recital del guitarrista chileno Luis Orlandini con obras de compositores nacionales. En el programa se escucharon piezas de los siguientes autores: Jorge Urrutia Blondel (*Sugerencias de Chile*, op. 1, N° 1), Carlos Botto (*Fantasia* N° 2, op. 37, sobre el nombre de Bach), Juan Orrego-Salas (*Esquinas*, op. 68), Fernando García (*Tres piezas breves*), Jaime González Piña (*Imágenes de Chile*), Cirilo Vila (*Algunas sugerencias sobre el tema: "Otra cosa es con guitarra..."*), Santiago Vera Rivera (*Anagógica*), Miguel Letelier (*7 preludio breves*), Juan Lemann (*Rapsodia*) y Fernando Antireno (*Stratus*, para guitarra y sonidos electrónicos).

El 12 de noviembre la Academia Chilena de la Lengua presentó en el auditorio del Instituto de Chile una lectura de poesía de los miembros de la familia Vicuña Navarro. A esta familia de poetas pertenece el compositor Ariel Vicuña, de quien no sólo se escuchó la lectura de algunos de sus poemas, sino también dos obras para guitarra: *Veleidoscopia* y el estreno de *Puente*, interpretadas por Juan Mouras.

Museo de Bellas Artes

En el mes de enero de este año se realizó un ciclo de recitales titulado Música en el Museo de Bellas Artes. Dentro de este ciclo, el 18 de enero se presentó el dúo formado por el oboísta Guillermo Milla y el guitarrista Juan Mouras. En el programa se incluyó, de este último, *Sonatina concertante*. Siempre, como parte del ciclo, el 25 del mismo mes se efectuó un concierto del guitarrista Juan Mouras. En esa ocasión se presentaron las siguientes obras de autor chileno: *Veleidoscopía* de Ariel Vicuña; *Estudios* N^{os} 1, 4 y 7 y de Pablo Délano, *Milonga perpetua* y *Aire del altiplano*, vals de Juan Mouras.

Sala SCD

La pianista Karina Glasinovic ofreció un recital en la Sala SCD el 4 de noviembre. En su programa figuraron los siguientes autores chilenos: A. Castillo (*Toccata*), Ricardo Escobedo (*On Board*) y Eduardo Cáceres (*Fantástica araucánica*).

El 10 de diciembre se realizó un concierto con obras de compositores chilenos jóvenes. El programa, que estuvo dedicado a Pablo Meneses, fallecido trágicamente, fue el siguiente: Pablo Meneses, *Tristeza de primavera* (Rodrigo Caro, piano); Miguel San Martín, *Piano Trio* (Ximena Aguila, violín, Rodrigo García, cello, Fernando Ortega, piano); Jorge Aravena, *Suite* (Carolina Caveró, flauta, Andrea Mourges, clarinete, Montserrat Miranda, fagot); Andrés Ferrari, *Fuga* (Raúl Orellana, violín, Alberto Castillo, viola, Hugo Arriagada, cello); Abraham Padilla, *Adentro* (Marisol Infante, Raúl Orellana, violines, Marcela Moreno, viola, Gisella Plaza, cello, Alejandro Rivas, saxo alto, director: Abraham Padilla); Raúl Céspedes, *Tres breves* (Diego Castro, Raúl Céspedes, guitarras); Antonio Carvallo, *Triángulo* (Elisa García, Carolina Caveró, flautas, Astrid Arredondo, piano); Pablo García Huidobro, *De tarde, tedio y renacer* (Elizabeth Mendieta, piano); Daniel Osorio, *3 pequeñas piezas para piano* (Carolina Holzapfel, piano); Mauricio Córdova, *Ártica*, sobre poemas de V. Huidobro (Nora Miranda, soprano, Lucy Earle, oboe, Cristián Díaz, clarinete, Rodrigo Kanamori, percusión, Víctor Véliz, cello); Oscar Carmona, *Ausencias*, con textos de Cecilio Carmona (Claudia Trujillo, soprano, Marta Montes, piano). Finalmente se repitió la obra de Pablo Meneses con la que se comenzó el concierto.

Teatro Novedades

El 18 de octubre se presentó la Orquesta Juvenil de Santiago, bajo la dirección de Felipe Hidalgo. En el programa de ese día se contempló *Cachimbo* del compositor Guillermo Rojas.

El 28 de diciembre, convocado por la Central Unitaria de Trabajadores y el Comité de ex dirigentes de la Central Única de Trabajadores, Confederaciones, Federaciones y Sindicatos nacionales y exonerados políticos, se realizó un acto conmemoratorio de la matanza de la Escuela Santa María de Iquique bajo el título de "Recuperación de la memoria histórica de los trabajadores". El acto artístico se cerró con la presentación de la *Cantata Santa María* de Luis Advis, por el grupo de teatro de pobladores, niños y estudiantes de la comuna El Bosque "Felicitas Orth".

Universidad Católica, Centro de Extensión

A partir del 16 de noviembre y hasta el 19 del mismo mes se realizó, en el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile, el VII Festival de Música Contemporánea Chilena, que contó con aportes del FONDART. El primero (16 de noviembre) de los cuatro conciertos, denominado "De referencia", incluyó obras de autores extranjeros del siglo XX de diferentes estéticas: John Cage, Anton Webern, Arnold Schönberg, Luciano Berio, Lars Graugaard, Giacomo Manzoni y Celso Garrido-Lecca (*Preludio y Toccata*, 1993). En el segundo concierto (17 de noviembre) se interpretó *ALF* para flauta (Alejandro Lavanderos) de Boris Alvarado; *Trio* para violín (Rubén Sierra), viola (Penélope Knut) y cello (Celso López) de Rodrigo Cádiz; *Septeto* para clarinete (Francisco Gouet), corno (Edward Brown), fagot (Jorge Espinoza) y cuarteto de cuerdas (Rubén Sierra, Cristián Fernández, violines; Penélope Knut, viola; Celso López, cello) de Hernán Ramírez; *Cuatro estructuras* para quinteto de bronce (Eugene King, Javier Contreras, trompetas; Edward Brown, corno; Kevin Roberts, trombón; Jeffrey Parker, tuba) de Fernando García, y *Seasons*, interpretado por el Ensamble de Vientos de la Universidad Católica (Alejandro Lavanderos, flauta; Jorge Postel, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Edward Brown, corno; Jorge

Espinoza, fagot; Javier Contreras, trompeta; Kevin Roberts, trombón; Jeffrey Parker, tuba) de Edward Brown. En el tercer concierto (18 de noviembre) se presentaron las siguientes obras: *Duo est* para dos guitarras (Héctor Sepúlveda, María Luz López) de Renán Cortés; *Tres caracteres*, a cargo del Cuarteto Sur (Juan Sebastián Leiva, Marisol Infante, violines; Claudio Aliocha Gutiérrez, viola; Alejandro Tagle, cello) de Carlos Botto; *Ciclo* para cuarteto (Cuarteto Sur) de Aliocha Solovera; *Eólica* para cello (Patricio Barria) de Juan Lemann; *Tab* para tuba (Jeffrey Parker) de Pablo Aranda, y *Mambo* para flauta (Alejandro Lavanderos) y piano (Svetlana Kotova) de Jorge Springinsfeld. En el último concierto (19 de noviembre) se presentaron seis obras: *6 Estudiantinas*, *Serie s.2* para saxofón (Miguel Villafruela) de Gabriel Matthey; *Entrelunas* para violoncello (Claudio Santos) y piano (Marcela Mazzini) de Eduardo Cáceres; *Solitario IV* para violín (Isidro Rodríguez) de Alejandro Guarello; *Mentaciones-Standard* para piano (Miguel Ángel Jiménez) de Iris Sangüeza; *Villancico simple para una navidad de pájaros* para flautín (Alejandro Lavanderos) de Cirilo Vila, y *Dishona* para mezzosoprano (Soledad Díaz), flauta (Guillermo Lavado), saxo tenor (Miguel Villafruela), viola (Enrique López), contrabajo (Álvaro Toledo) y percusión (Carlos Vera, José Díaz), dirigidos por Aliocha Solovera, de Leni Alexander.

El 27 de noviembre, en el Aula Magna del Centro de Extensión, el Ensemble de Vientos de la Universidad Católica (Eugene King, Javier Contreras, trompetas; Edward Brown, corno; Kevin Roberts, trombón; Jeffrey Parker, tuba), ofreció un concierto en el que interpretaron *Cuatro estructuras* de Fernando García.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 3 de octubre se efectuó la séptima presentación de Música de Cámara de Autores Chilenos, que todos los años hace la Agrupación MUSICAMARA-CHILE, siendo en esta ocasión auspiciada por FONDART. Esta Panorámica de la música chilena del siglo XX contempló las siguientes obras: *Suite populaire* para dos guitarras (María Luz López, Héctor Sepúlveda) de Edmundo Vásquez; *Suite Talagante* para clarinete (Francisco Gouet), viola (Lencka Viveros) y piano (Lila Solís) de Darwin Vargas; el estreno de *Dichos y alcances* para arpa (Jeanette Espinoza) de Fernando García; *Romanza del sur* y *Romanza colonial* para guitarra (Juan Mouras) de Iván Barrientos; *Sonatina concertante* para oboe (Guillermo Millas) y guitarra (Juan Mouras) de Juan Mouras; *Pater Noster* de Juan Lemann y *Aleluya* de Juan Amenábar, ambas para coro (Coro Magnificat, directora: Marcela Canales), finalizando el programa con el reestreno del *Ave María* de Jaime González para soprano (Nora Álvarez), flauta (Carolina Caverro), clarinete (Francisco Gouet), cello (Augusto Hernández), arpa (Patricia Reyes), percusiones (Pedro Marambio, Rodrigo Araya) y piano (Lila Solís), bajo la dirección del autor. El compositor Jaime González comentó las diferentes obras y la profesora Lila Solís tuvo a su cargo las palabras iniciales del concierto.

El 7 del mismo mes (octubre) se efectuó un concierto de homenaje al compositor Cirilo Vila, con ocasión de celebrarse su sextuagésimo aniversario. El acto se inició con breves palabras de la directora del Departamento de Música de la Universidad de Chile, Sra. Clara Luz Cárdenas, y continuó con la presentación de las siguientes tres obras de autores nacionales, todos formados en la cátedra de Cirilo Vila: *Alabanza por la guitarra* (Romilio Orellana, guitarra) de Rolando Cori; *Pour Klavier* para piano (María Paz Santibáñez) de Alejandro Guarello, y *Entrelunas* para cello (Angela Acuña) y piano (Karina Glasinovic) de Eduardo Cáceres. Seguidamente, habló el Presidente del centro de alumnos, Sr. Álvaro Cabrera, se montó un breve audiovisual, "Navegaciones y regresos" de Rodrigo Torres y Reinaldo Torres, que contiene testimonios sobre el homenajeado, y pronunció un discurso el Decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino. Luego se escucharon obras de otros tres alumnos de Cirilo Vila: *Algo-p-6* para guitarra (Luis Orlandini) de Pablo Aranda; *Rin* para flauta (Guillermo Lavado) y piano (Luis Alberto Latorre) de Andrés Alcalde, y *Preludio N° 1* y *N° 2* para guitarra (Mauricio Valdebenito) de Gabriel Matthey. El concierto-homenaje finalizó con trabajos de Cirilo Vila: sus arreglos de *Te recuerdo Amanda* y *Luchín* de Víctor Jara, para voz (Gabriela Lehmann) y piano (Cirilo Vila) y las obras originales de Vila "*In Memoriam*" *al aire nuestro de cada día (que fue, alguna vez, tan azulado...)* para clarinete (Valene Georges), *Canto a Jerusalén* para contralto (Carmen Luisa Letelier), clarinete (Valene Georges), cello (Eduardo Salgado) y piano (Karina Glasinovic) y *Algunas sugerencias sobre el tema: "Otra cosa es con guitarra"* (Luis Orlandini, guitarra).

En el tercer concierto de la IV Temporada de Extensión de académicos y profesores del Departamento de Música, realizado el 9 de octubre, se programó al violinista Alberto Dourthé, acompañado por

el pianista Jorge Hevia, quienes interpretaron, entre otras obras, *Berceuse* de Pedro Humberto Allende. El cuarto concierto de esa misma temporada, efectuado el 16 del mismo mes, estuvo a cargo del guitarrista Luis Orlandini; éste incluyó en su programa *Fantasia* N° 2, op. 37, de Carlos Botto y *Siete preludios breves* de Miguel Letelier.

Los días 27, 28, 29 y 31 de octubre se llevó a efecto la Semana de Música Contemporánea Chilena. Se inició el 27 con un recital de la pianista Elmira Miranda en el que interpretó: Alfonso Leng, *Diez preludios*; Carlos Botto, *Diez preludios* y Juan Orrego Salas, *Sonata op. 60*. El día 28 se presentaron dos diaporamas realizadas por Silvia Sandoval: *Compositores chilenos mistralianos*, con música de obras de Pedro Humberto Allende, Juan Amenábar, René Amengual, Carlos Botto, Pablo Délano, Roberto Escobar, Alfonso Letelier, Gloria López, Pedro Núñez Navarrete, Jorge Rojas-Zegers, M. Eugenia Romo y M. Luisa Sepúlveda, grabadas en casete por el Coro Arsís XXI bajo la dirección de Silvia Sandoval. El segundo diaporama proyectado fue *Naturaleza*, correspondiente al primero del ciclo *Gabriela Mistral como integradora de las artes*. Tiene música de René Amengual, Roberto Escobar, Pablo Délano y Alfonso Letelier. Finalizada la proyección de ambos diaporamas actuó el ensamble vocal Arsís XXI, que interpretó: *Hallazgo* de Alfonso Letelier, *Apegado a mí* de Pedro Núñez Navarrete, *Doña Primavera* de María Luisa Sepúlveda y *Canción del maizal* de Pablo Délano, todas con versos de Gabriela Mistral. Al día siguiente ofreció un recital la pianista María Angélica Castelblanco. Presentó: *Suite* N° 2, op. 32, de Juan Orrego-Salas, *Sonata* de Federico Heinlein, *Sonatina* de Carlos Riesco, *Sonatina* de René Amengual y *Sonata* N° 2 de Alfonso Leng. La Semana de Música Contemporánea Chilena finalizó el 31 de octubre con un concierto de alumnos de composición de los maestros Juan Amenábar y Miguel Letelier. Se interpretaron las siguientes obras: *Contrastes* para piano de Lautaro Mura, *Soliloquio* para piano de Roberto González, Tres movimientos para flauta, piano, clarinete y dos percusiones de Paolo Foschi, *Des-Ilusión* para piano de Carolina Holzapfel, *Tres pequeñas piezas* para piano de Daniel Osorio, y ¿*Qué es eso?* para piano y dos actores de Igor Cerda.

También, el 28 de octubre, en el ciclo de Conciertos de Medio Día, se presentó un recital de cámara en que se incluyeron tres *Tonadas* de Pedro Humberto Allende. Estas piezas fueron interpretadas, en versión para dos guitarras, por Salvador Saavedra y Víctor Padilla.

El 7 de noviembre se efectuó un concierto con obras de jóvenes compositores. Se presentaron las siguientes piezas: *Tres pequeñas piezas* para piano (Carolina Holzapfel) de Daniel Osorio; *Adentro* para cuarteto de cuerdas (Davor Mirić y Mario Castillo, violines, Marcela Moreno, viola, Gisella Plaza, cello) y saxo (Alejandro Rivas) de Abraham Padilla; *El cruce*, obra electroacústica de Miguel Fernández; *Ka-1* para flauta (Cristián Vásquez), oboe (Lucy Earle), clarinete (Henry Cáceres) y fagot (Rogelio Aravena) de Cristián Vásquez; *Sonata* para piano (M. Paz Santibáñez) de Antonio Carvallo; *Ártica*, con textos de Vicente Huidobro, para mezzosoprano (Nora Miranda), flauta (Claudia Riquelme), clarinete (Cristián Díaz), percusiones (Rodrigo Kanamori), cello (Víctor Véliz) de Mauricio Córdova. *Adentro* y *Ártica* fueron dirigidas por Abraham Padilla.

El 23 de diciembre se presentaron obras colectivas compuestas por alumnos de Licenciatura en Música e interpretadas por ellos mismos. Éstas fueron: *¡Ah!* de María Francisca Bustos y Francisco Loayza; *Caprichosa disonancia* de Iván Hidalgo, Leonardo Solari y Rodrigo Valenzuela; *Astral* de Luis Arriagada, Guillermo Tapia y Vladimir Zurita; *Lo ignoro* de Mauricio Gajardo, Rodrigo Herrera y Pedro Gutiérrez; *Orfeo* de Javier Holzapfel, Darma Morales y Horacio Contreras; *Gitano* de Dina Pérez, Rocío Dorta y Denise García; *Aires extranjeros* de Milena Viertel, Pedro Pagliai y Waldo Castillo; *Incisiva menor* de Ana María Campos, Darco Flores y Viviana González; *Nostalgia* de Cristián Waymann, Federico Dannemann y Jaime Reyes; *Miel subterránea* de María Paz Moya, María Carolina Guzmán y Francesca Bosman; *Tiempo de colección* de Juan Pablo Del Despósito y Alexandro Torres; *Suite Sweet Loreta Martín* de Pedro Pablo Silva, Cristián Ahues y Edgard Ugarte; *Cabalgando hacia el sur* de Pedro Ramírez y Porfirio Alfaro, y *El tren de Paraguay a Los Andes* de Pablo Bustos, Gerson Vilches y Rodrigo Peña.

El 10 de enero se presentó el Taller de Música Latinoamericana. En la primera parte se escuchó *Tu recuerdo Amanda* de Víctor Jara, en un arreglo coral en que actuó el coro formado por los participantes del Taller y el Coro de Bellas Artes, y en la segunda parte se interpretó la elegía de Luis Advís *Canto para una semilla*, con textos de Violeta Parra. Como relatora actuó María Violeta Espinoza y la dirección estuvo a cargo de Claudio Acevedo.

Entre el 12 y el 20 de enero se realizó el XIII Festival de Música Chilena. En él participaron las siguientes composiciones en las fechas que se indican: El 12 de enero: *Canción de septiembre* para guitarra

(Romilio Orellana) de Víctor Biskupovic; *Sillons* para clarinete (Francisco Gouet) y cello (Celso López) de Marco Antonio Pérez; *Peso de cadáver* para piano (Clara Luz Cárdenas) de Eleonora Coloma; *Difracciones* para dos violines (Héctor Viveros, Mauricio Vega), dos violas (Claudio Cofré, Luis José Recart), dos cellos (Clara Juri, Cristián Gutiérrez) de José Miguel Fernández, que dirigió Aliocha Solovera; *Arte poética*, con texto de Vicente Huidobro, para canto (Carmen Luisa Letelier), clarinete (Henry Cáceres), corno (Jaime Ibáñez), violín (Mauricio Vega) y cello (Clara Juri), dirigidos por Carlos Zamora, de Miguel Aguilar; *Te recuerdo Víctor* (En memoria de Víctor Jara), con los textos de Víctor Jara "Estadio Chile" y "Paloma verte quiero", para canto (Nora Miranda), clarinete (Francisco Gouet), violín (Héctor Viveros) y cello (Celso López), dirigidos por Aliocha Solovera, de Willem Dragstra, y *Canciones de hogar*, con textos de César Vallejo, para canto (Magdalena Matthey), guitarra (Luis Orlandini) y cuarteto (Cuarteto Sur: Sebastián Leiva y Marisol Infante, violines, Claudio Gutiérrez, viola, Alejandro Tagle, cello) de Celso Garrido-Lecca. El 13 de enero, *Capricho a cinco* para dos flautas (Wilson Padilla, Jaime Kächele), oboe (Osvaldo Molina), clarinete (Cristián Díaz) y cello (Cristián Gutiérrez) de Arjel Vicuña; *Quid est veritas?* para piano (María Paz Santibáñez) de Jorge Martínez; *Tres poemas*, con textos de Miguel Arteche, para canto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Elvira Savi) de Cecilia Plaza; *Dialogos* para violín (Jaime de la Jara) y guitarra (Luis Orlandini) de Jaime González; *Tres piezas informales* para clarinete (Alejandro Ortiz), vibráfono (Juan Coderch) y cello (Clara Juri) de Federico Schumacher; *Tacuabé*, con texto de Eduardo Galeano, para narradora (Marés González) y viola (Luis José Recart) de Sergio Ortega; *Las manos del día*, con textos de Pablo Neruda, para tenor (Jaime Caicompai), flauta (Jaime Kächele), clarinete bajo (Rubén González), percusión (Rodrigo Kanamori), piano (María Paz Santibáñez) y cello (Cristián Gutiérrez), dirigidos por Aliocha Solovera, de Hernán Ramírez, y *Viernes Santa*, con textos del Nuevo Testamento y Gabriela Mistral, para tenor (Jaime Caicompai), oboe (Osvaldo Molina), fagot (Jorge Espinoza), trompeta (Rodolfo Castillo), trombón (Rodolfo Bravo) y tuba (Carlos Daniel Herrera) de Carlos Zamora, quien dirigió su obra. El 14 de enero: *Laberintofonía* (Alba I) para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Sur) de Ernesto Guarda; *Movimiento* para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Sur) de Andrés Ferrari; *Sonata al Jazz* (Homenaje a P.W. Hunt), para flauta (Jaime Kächele), clarinete (José Olivares), violín (Héctor Viveros), cello (Clara Juri) y guitarra (Luis Orlandini) de Santiago Vera; *Cuarterola* para flauta (Guillermo Lavados), marimba (Miguel Zárate), piano (Luis Alberto Latorre), cello (Celso López) de Alejandro Guarello, quien dirigió su obra; *Ofrenda in nomine* para cello (Patricio Barría) y Cirilo Vila (piano) de Abelardo Quinteros; *Sonata* para bronce (Quinteto Metropolitano: Luis Durán, Cristián Flores, trompetas; Jaime Ibáñez, corno; Jorge Cerda, trombón; Carlos Daniel Herrera, tuba) de Juan Pablo Barrera, y *Música* para quinteto de metales (Quinteto Metropolitano, que dirigió Carlos Zamora) de Cristián Morales. El 15 de enero: *Encandombé* para flauta (Wilson Padilla), clarinete (Cristián Díaz), percusión (Rodrigo Kanamori), piano (María Paz Santibáñez), violín (Daniela Rivera) y cello (Alejandro Tagle), bajo la dirección de Aliocha Solovera, de Rafael Díaz; *Dos piezas negras* para piano (Ariadna Coli) de Oscar Carmona; *El espejo de agua*, sobre textos de Vicente Huidobro, para canto (Carolina Robleros), cello (Silvia Palma) y piano (Inés Grandela) de Antonio Carvallo; *Retrospecciones*, con textos de Vicente Huidobro, para canto (Rosario Cristi), saxofón alto (Miguel Villafruela) y piano (Clara Luz Cárdenas) de Fernando García; *Pieza* para cuarteto (flauta: Wilson Padilla, clarinete: José Olivares, vibráfono: Rodrigo Kanamori, piano: Ruth Sánchez) de René Novoa; *Entorno II* para saxo soprano (Miguel Villafruela) y percusión (cinta magnetofónica) de Carlos Silva, y *Trance*, pieza de música electrónica de Juan Carlos Vergara. El 16 de enero: *Kaliz* para dos pianos (Pablo Morales, María Paz Santibáñez) de Paola Lazo; *Estudiantinas Serie S2*, para saxofón alto (Miguel Villafruela) de Gabriel Matthey; *Trío N° 1* para flauta (Jaime Kächele), oboe (Osvaldo Molina) y fagot (Jorge Espinoza) de Miguel San Martín; *Quasi fantasía en quasi trío*, para flauta (Wilson Padilla), cello (Alejandro Tagle) y piano (Ruth Sánchez) de Mario Feito, y *Partita*, op. 100, para saxofón alto (Miguel Villafruela) violín (Jaime de la Jara), cello (Patricio Barría) y piano (Cirilo Vila) de Juan Orrego Salas. El lunes 19 de enero se repitieron las obras de Quinteros, Guarello, Ortega, Schumacher, Novoa y Orrego-Salas; y el martes 20 se repitieron las piezas de Silva Carmona, Ferrari, García, Plaza y Garrido-Lecca (ver "Tribuna", pp. 53-79 de esta *RMCh*).

El 21 de enero presentó un recital de canto Viviana Mella, en el que interpretó dos canciones de Enrique Soro: *Non m'ami pin* e *Il canto della luna*.

Universidad de Chile, Salón de Honor

El 5 de enero, con ocasión de inaugurarse las actividades de la Comisión de Proyecto Institucional (CPI) de la Universidad de Chile, en el Salón de Honor de la Casa Central, actuaron la soprano Gabriela Lehmann y el pianista Cirilo Vila. Éstos interpretaron *Sabelliades para Ruisenor Rojo*, con textos de Andrés Sabella, de Fernando García y de *Te recuerdo Amanda*, con texto y música de Víctor Jara, en arreglo de Cirilo Vila para canto y piano.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

En el segundo concierto de la Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, realizado el 13 de noviembre y repetido al día siguiente, en el Teatro de la Universidad de Chile, se presentaron dos obras de autor chileno: *Incursiones III* (Introducción y allegro) de Fernando Sandoval y *Variaciones* para orquesta de Juan Pablo Barrera. La orquesta fue dirigida por el maestro peruano David del Pino Klinge.

En la Temporada de Verano, en el concierto dedicado al 57º aniversario de la Orquesta Sinfónica de Chile, efectuado el 9 de enero y repetido el 10, se interpretó *Danza fantástica* de Enrique Soro. La orquesta fue dirigida por David del Pino Klinge. El 17 del mismo mes el mencionado conjunto sinfónico, siempre bajo la dirección de David del Pino Klinge, incluyó en su programa *Andante* para cuerdas, de Alfonso Leng, como un homenaje al violinista Horacio Marambio, integrante de la Orquesta Sinfónica repentinamente fallecido.

Los días 18 y 19 de marzo la Orquesta Sinfónica de Chile realizó, en el Teatro de la Universidad de Chile, la II Lectura de Nuevas Obras de Compositores Chilenos y paralelamente se efectuó la II Selección de Directores Latinoamericanos, cuyos participantes tuvieron a su cargo la presentación de las nuevas composiciones. El primer día Ligia Amadio leyó *Abro la ventana para pensar en mi país* de Rafael Díaz, y Fernando Guerra dirigió *Pukará* de Carlos Zamora. Al día siguiente, David Rosenmeyer presentó *Sinfonía* Nº 1 de Juan Pablo Barrera y Lanfranco Marcelletti leyó *Bachiana* de Hernán Ramírez. El jurado de la II Lectura de Nuevas Obras asignó el primer lugar a la obra de Rafael Díaz, el segundo lugar a la obra de Juan Pablo Barrera, el tercero a la de Carlos Zamora y el cuarto a la de Hernán Ramírez.

Universidad de Santiago de Chile

El 1 de octubre, en el Aula Magna de la Universidad de Santiago, se presentó el decimoquinto concierto de la Temporada de Conciertos 1997 de dicha universidad. En la referida ocasión actuó la Orquesta Clásica de la Universidad Santiago de Chile, bajo la batuta del director invitado Gerardo Burgos, y en su programa figuraron las siguientes obras de autor nacional: *Sur*, para cuerdas y percusión, de Sergio González; *Suite en modo tonal*, para guitarra (Luis Orlandini) y orquesta, de Santiago Vera, y *Tres danzas chilotas*, para cuerdas, arpa, acordeón y percusión, de Guillermo Rojas. La velada se inició con la entrega de la Medalla de la Música, otorgada por el Consejo Chileno de la Música (ver "Otras noticias", pp. 90-91 de esta *RMCh*).

En diciembre, siempre en el Aula Magna de la Universidad, se celebró el concierto aniversario del Coro de la USACH. En el programa se contemplaron versiones corales realizadas por Tomás Lefever de los romances *Los celos* y *Las señas del marido*, así como tres piezas de su ciclo *Cantautores de Iberoamérica*. El coro fue dirigido por su titular Guillermo Cárdenas.

Otras salas

En septiembre pasado la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, bajo la dirección de Guillermo Rifo, se presentó en el Teatro Teletón. En esa oportunidad presentaron *Tríptico* de Vicente Bianchi y *Andante* de Alfonso Leng.

El 9 de octubre, para iniciar la Temporada de Música de Cámara 1997, la Corporación Cultural de Las Condes ofreció, en la Sala El Rosario, un concierto del violinista Jaime de la Jara y del guitarrista Luis Orlandini, quienes presentaron dentro del programa de ese día *Glosas*, op. 91, de Juan Orrego-Salas.

El 27 de noviembre, en el Gimnasio Municipal de Puente Alto, se presentó la Orquesta Nacional Juvenil dirigida por Guillermo Rifo. En el programa figuró la pieza de Enrique Soro titulada *Danza fantástica*.

El 28 de noviembre, en el Edificio Diego Portales, con ocasión del lanzamiento de las Cartillas Temáticas sobre Comunicación y Relaciones Familiares, se presentó al Quinteto Artemúsica (Carolina Ramírez, flauta; Víctor Astorga, oboe; Cristián Díaz, clarinete; Alejandro Meléndez, corno; Paulina González, fagot). Entre las obras interpretadas, el conjunto presentó una versión para quinteto de vientos de *¡Ay, ay, ay!* de Osmán Pérez Freire.

El 3 de diciembre pasado, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, se presentaron los guitarristas María Luz Martínez, Héctor Sepúlveda y Christian Uribe, académicos de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. En el programa se contempló: *El joven Sergio* y *Anticueca* N° 3 de Violeta Parra, *Suite popular* de Edmundo Vásquez y *Por diversos motivos*, dúo de Jaime González.

El 18 de diciembre, en la Explanada Cultural de la Estación Baquedano del Metro de Santiago, se presentó la Orquesta Sinfónica Juvenil bajo la dirección de Guillermo Rifo. En el programa figuraron los siguientes villancicos que se conservan en los archivos de la Catedral de Santiago: *Con amor pastores todos*, de autor anónimo; *Celebremos con pompa*, de José de Campderrós, y *Un músico que cegando el punto*, también de autor anónimo. Se programó a Claudia Barriga, Carolina Dawabe e Iván Gutiérrez para que actuaran como solistas.

El Coro de la USACH, dirigido por Guillermo Cárdenas, en el mes de diciembre, actuó en la Casa de la Cultura de la Municipalidad de San Miguel y en la 2ª Temporada de Conciertos del Colegio de Los Sagrados Corazones. En el programa presentado en ambas ocasiones se incluyó: *Los celos*, *Las señas del marido* y tres piezas del ciclo *Cantautores de Iberoamérica* de Tomás Lefever, *Todo cambia* de Julio Numhauser, *Mercado Testaccio* y *La fiesta de la Tirana* de Horacio Salinas.

El 14 de marzo, en el Anfiteatro del Parque Bustamante, se presentó la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas. En el programa se incluyó el *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng.

El 17 de marzo del presente año se presentó el Trío de Cámara, compuesto por Hernán Jara (flauta), Guillermo Milla (oboe) y Juan Mouras (guitarra), en el auditorio del Centro Cultural de España. En el programa se incluyeron las siguientes obras de autor chileno: *Suite Aysén* de Iván Barrientos; *Glosario* de Fernando García, y *Tango argentino* N° 2 (estreno), para guitarra, *Milonga perpetua*, para oboe y guitarra, y *Danza mapuche*, para flauta, oboe y guitarra, de Juan Mouras.

El 6 de enero de este año se presentó en el Goethe Institut un concierto del Taller de Música Contemporánea, que dirigió el compositor Pablo Aranda y que contó con el apoyo del FONDART. Entre las obras programadas figuró *Di...* de Pablo Aranda. En su realización participaron: María Iris Radrigán, piano, Hernán Muñoz, violín y Claudio Morales, viola, quienes actuaron bajo la dirección del autor.

En las Regiones

IV Región

Con el apoyo de la Secretaría Regional Ministerial de Educación de la IV Región y el FONDART, el Trío Serenata (Jaime Kächele, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra) efectuó tres giras por esa región entre septiembre y noviembre del año 1997, realizando 16 conciertos. El 29 de septiembre se presentó el conjunto en el Teatro Municipal de La Serena; el 30, a medio día, actuó en el Teatro Municipal de Vicuña y, a las 4 de la tarde, en el Teatro Municipal de Paihuano; el 1 de octubre, a las 11 de la mañana, realizó una presentación en la Escuela de la localidad de Churumata y a las 16 horas otra en la Casa de la Cultura de Coquimbo; el día 2 efectuó su última presentación de esta primera gira en la IV Región, en la Escuela Internado de La Higuera. En todos estos lugares el Trío Serenata interpretó el siguiente programa: Iván Barrientos: *Suite Aysén*, para oboe, flauta y guitarra; Fernando García: estreno de *Glosario*, obra dedicada al Trío; Juan Mouras: *Suite latinoamericana*, para flauta y guitarra, y Violeta Parra: *Gracias a la vida*, en versión para flauta y guitarra. La segunda gira, que contempló el mismo programa, abarcó las siguientes localidades y en las fechas que se indican: 7 de octubre, Illapel (Casa de la Cultura); 8 de octubre, 12 horas, Los Vilos (Escuela Municipal) y 16 horas, Salamanca (Salón Parroquial), y 9 de octubre, Canela Baja (Escuela Internado Agrícola). En la tercera gira el mencionado grupo artístico se presentó el 17 de noviembre en Pichasca (Liceo Politécnico Internado), el 18, a las 14 horas, en la Casa de la Cultura de Combarbalá y, a las 19 horas, en el Liceo de Punitaqui. El programa interpretado en estos conciertos fue el mismo de las dos giras anteriores. El día 19 de noviembre, a las 11 horas, los intérpretes actuaron en la Escuela Municipal de Chañaral Alto, a las 16 horas, en la Escuela de Música de

Ovalle y, a las 18 horas, en el Salón Auditorium de la Municipalidad de esa misma ciudad. En estos últimos tres conciertos el programa fue: *Suite Latinoamericana* de Juan Mouras, *Suite Aysén* de Iván Barrientos y *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

V Región

El 28 de noviembre, en la Iglesia del Cristo Pobre de Cartagena se realizó un recital musical en el marco del Festival de las Artes de esa localidad. En el referido recital, entre otras cosas, se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *Luchín* de Víctor Jara, en versión para canto y piano de Cirilo Vila, y *Chile*, con texto de Pablo Neruda, de Marcelo Fortín; ambas obras fueron cantadas por Juan Carvajal, además se escuchó *Sabelladas para Ruiseñor Rojo* (textos: Andrés Sabella) de Fernando García que cantó la soprano Gabriela Lehmann. El pianista acompañante fue Cirilo Vila.

El 27 de diciembre en la Quinta Vergara de Viña del Mar, la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, bajo la dirección de Guillermo Rifo, presentó las siguientes obras de autor nacional: *El mercado de Testaccio*, *Medianoche*, *América novia mía*, *La fiesta de la Tirana*, *Sensemaya* y *El corazón a contra luz* de Horacio Salinas; *Canna austina* y *tarantella* de Rodrigo de Simone, y *La cueca* de Guillermo Rifo.

VI Región

El 25 de noviembre, en la Catedral de Rancagua, se presentó la Orquesta Nacional Juvenil, bajo la dirección de Guillermo Rifo. En esa ocasión la Orquesta interpretó *Preludio* N° 1 de Alfonso Leng y *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

VIII Región

El 10 de octubre se estrenó la ópera *El ahijado de la muerte* con música de Wilfried Junge y libreto de Jaime Fernández, basada en un cuento de los hermanos Grimm. La obra, en un prólogo y dos actos, fue presentada en el Teatro Concepción. Actuó la Orquesta Sinfónica de Concepción, el Coro de Concepción, que preparó Marcelo Vásquez, y el Conjunto de Danza "Orpiz", todos bajo la dirección general del maestro español Alexis Soriano. La dirección teatral, la iluminación y el vestuario estuvieron a cargo de Jaime Fernández y la escenografía la diseñó Eduardo Meissner. El barítono bajo Rodrigo Navarrete cantó el papel de Padre, el tenor Rubén Martínez el papel de su hijo Dr. Bernardo, el rol de la Muerte lo representó el bajo Mateo Palma, el de El Demonio el tenor Enrique Salgado, el Arcángel estuvo a cargo de la soprano Myriam Singer, la Muchacha fue interpretada por la soprano Marcela Maturana, el tenor Isaac Verdugo actuó como el Potentado, el barítono Igor Concha hizo el papel de Emir y su hija Zorraida fue representada por la soprano Claudia Virgilio. El proyecto de crear y representar esta ópera fue apoyado por FONDART.

El ahijado de la muerte fue conocida por el público santiaguino el 26 de noviembre, en el Salón de Honor de la UMCE, gracias a un video grabado por la Universidad de Concepción.

X Región

II Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia

Entre los días 2 y 4 de octubre de 1997 se realizó en la ciudad de Valdivia el II Encuentro de Música Chilena Contemporánea, con una participación de músicos y público tanto o más entusiasta que la observada en el Primer Encuentro realizado en septiembre de 1996 (RMCh, L/186, [julio-diciembre, 1996], pp.90-92). La presencia de intérpretes y compositores de Concepción, Santiago, Valdivia y, especialmente, de Celso Garrido-Lecca del Perú, significó una gran diversidad con una componente latinoamericana extra que enriqueció la programación. Este hecho es muy significativo, toda vez que se empieza a crear un nuevo espacio anual para la música contemporánea, con audiencia garantizada, que rompe con el centralismo y el mito de que el arte actual sólo es posible en Santiago. Hay que recordar que la ciudad de Valdivia tiene una importante tradición musical, la cual se ha hecho evidente en los dos Encuentros, al presenciar el gran interés y apertura de la gente -de todas las edades- para escuchar y conocer la música de hoy.

El II Encuentro fue organizado por el Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, gracias a la gestión de Héctor Escobar, director del Conservatorio y violonchelista, y de Ximena Cabello,

pianista y académica, junto a la colaboración de profesores de la misma institución. Contó con el patrocinio de la I. Municipalidad de Valdivia, la Dirección de Extensión de la Universidad Austral de Chile y un grupo de empresas privadas de la región. También fue muy importante el respaldo del rector de la Universidad, profesor Manfred Max-Neef, quien además es compositor y activo participante de estos Encuentros. Desde Santiago colaboró la Asociación Nacional de Compositores de Chile, ANC, cuyo actual presidente es Fernando Carrasco. Por otra parte, estuvieron los estudiantes, que con gran interés asistieron a los conciertos, charlas y talleres realizados. Finalmente, el público que, sin que la lluvia les fuera un obstáculo, repletó las salas para escuchar y recibir un poco de música nueva.

Se realizaron cuatro conciertos. En la Sala Ainilebu, a las 11:30 horas, el día 2 de octubre, se efectuó un primer concierto educacional. En éste se escucharon las siguientes obras: *Nilnovisubsole*, pieza electrónica de Fernando Carrasco; *Simpay*, para guitarra (Patricio Ruiz-Tagle), de Celso Garrido-Lecca; *Tres momentos*, para guitarra (Patricio Ruiz-Tagle), de Eduardo Cáceres; *Partita N° 1* (estreno), para piano (Ximena Cabello), de Gabriel Matthey; *I will pray*, para mezzosoprano (Pérsida Montes) y piano (Ignacio Moreno), de Juan Amenábar, y *Cuatro introspecciones* (estreno), para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Austral: Hernán Jara y Patricio Contreras, violines; Osvaldo Urrutia, viola, y Héctor Escobar, cello), de Fernando García. El segundo concierto educacional se realizó al día siguiente en la misma sala y a la misma hora. El programa fue el siguiente: *Nubes* (de Unidades de comunicación expresiva), obra electrónica de Cristián López; *Danza bajo un sol naciente* (estreno) para guitarra, y *Batucada Blues*, para el mismo instrumento, ambas de Víctor Biskupovic, quien las interpretó; *Villancico de pájaros* (estreno), para flautín (Sergio Carrasco), de Cirilo Vila; *Soliloquio I*, para flauta traversa (Sergio Carrasco), de Celso Garrido-Lecca, y *Tres caracteres*, op. 53 (estreno), para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Austral), de Carlos Botto.

Además de los conciertos reseñados, se efectuaron otros dos en el Hotel Pedro de Valdivia. En el primero de estos recitales, el 2 de octubre a las 19 horas, se contempló el siguiente programa: Juan Amenábar: *Sueño de un niño*, obra electroacústica; Manfred Max-Neef: *Melancofonía por Schubert* (estreno), interpretada al piano por su autor; Eduardo Cáceres: *Tres momentos* y Celso Garrido-Lecca: *Simpay*, ambas obras para guitarra (Patricio Ruiz-Tagle); Celso Garrido-Lecca: *Preludio y Toccata* (estreno en Chile) para piano (Ximena Cabello); Juan Amenábar: *I will pray*, spiritual para voz (Pérsida Montes) y piano (Ignacio Moreno) con texto de Rosa Cruchaga; Gabriel Matthey: *Partita N° 1* (estreno) para piano (Ximena Cabello), y Fernando García: *Introspecciones* para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Austral). El segundo concierto se efectuó el 3 de octubre a las 20 horas y se interpretaron las siguientes obras: *Nilnovisubsole*, obra electrónica de Fernando Carrasco; *Danza bajo un sol naciente* y *Batucada Blues* de Víctor Biskupovic, ambas para guitarra (Víctor Biskupovic); *Música nocturna*, para piano (Ximena Cabello) de Juan Amenábar; *Soliloquio I*, para flauta (Sergio Carrasco) de Celso Garrido-Lecca; *Villancico de pájaros*, para flautín (Sergio Carrasco) y *Rapsodia chilensis: una primavera para el profeta*, para piano, ambas de Cirilo Vila, quien interpretó la segunda; *Tres caracteres*, op. 53, para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Austral) de Carlos Botto; *Teatro para escuchar: El fugitivo* (estreno), para narrador (Pablo Teillier), procesador digital y objetos electrónicos (Cristián López) y percusiones (Giorgio Vara), de Cristián López, y *Chiloé, Dueto agua, y Mobile*, para contralto (Beatriz Hermosilla), violín (Patricio Contreras), flauta (Sergio Carrasco), piano (David Montaña), cello (Alejandro Mariángel), contrabajo (Pablo Matamala) y cinta magnetofónica, de Pablo Matamala.

El sábado 4 de octubre, día de cierre del Encuentro, durante la mañana, se realizó una reunión con los compositores presentes con el objetivo de evaluar el trabajo realizado y dar ideas para el III Encuentro de Música Chilena Contemporánea, programado para el año 1998. Enseguida, al mediodía, los estudiantes ofrecieron un concierto donde pudieron dar a conocer sus propias obras las cuales fueron escuchadas por los compositores y, posteriormente, fueron causa de intercambio de opiniones e ideas al respecto. En la tarde, para concluir, hubo difusión y entrevistas especiales en las radios locales, acerca de todo lo ocurrido en el Encuentro.

Como balance final, quedó una muy buena sensación, con tres días de intenso trabajo e intercambio musical, lo cual dejó todas las expectativas abiertas y las ganas de encontrarse nuevamente el año 1998 en Valdivia, en torno a la música contemporánea.

F.G./G.M.

Otras actividades

El 16 de noviembre, en la Sala Diego de Rivera de Puerto Montt, se presentaron la soprano Gabriela Lehmann y el pianista Cirilo Vila. En el programa que interpretaron figuraron las siguientes obras: *Sabellíades para Ruiseñor Rojo* (textos de Andrés Sabella) de Fernando García; *Té recuerdo Amanda y Luchín*, textos y música de Víctor Jara, en arreglo para voz y piano de Cirilo Vila, y *Piececitos* (texto de Gabriela Mistral) de Charo Jofré.

XI Región

El 11 y 12 de noviembre pasado la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dirigida por Guillermo Rifo se presentó en Coyhaique interpretando *Húsar de la muerte* de Horacio Salinas.

Música chilena en el exterior

Se ha tenido noticias de presentaciones de obras de autor nacional y otras actividades realizadas por compositores chilenos en diversos lugares:

Concierto de Paulina Zamora y Pablo Mahave en EE.UU.

En marzo de 1997 el dúo formado por la pianista Paulina Zamora y el cellista Pablo Mahave, ambos graduados en la Universidad de Indiana, fueron invitados por la Universidad EAFIT y la fundación Mazda a ofrecer tres recitales en Colombia. Entre los autores que dichos concertistas presentaron figuró Carlos Botto, de quien Paulina Zamora interpretó *Tres valsos*, op.3, para piano.

Gira del Ensemble Bartók por América del Norte

Con 16 años de vida recién cumplidos, el Ensemble Bartók viajó a Norte América en el marco de la visita realizada por el Presidente de la República Eduardo Frei a Canadá. La gira del grupo musical se realizó entre el 21 de noviembre y el 4 de diciembre, y en ella participaron Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello y Karina Glasinovic, piano. El 23 de noviembre el Ensemble ofreció su primer concierto en Estados Unidos, en el Museo de la ciudad de Los Angeles, y fue transmitido en directo por radio KUSC a todo el sur de California. El 25 se presentó en Vancouver, Canadá, en la Simon Fraser University, con un programa que incluía, al igual que en Los Angeles, las siguientes obras de autores nacionales: *India hembra* (texto: Enrique Valdés) de Guillermo Rifo, *Queridas aguas* (texto de Raúl Zurita) de Federico Heinlein, *Rin* (texto del compositor) de Luis Advis, *Pasión y muerte* (texto de Vicente Huidobro) de Fernando García, *Nocturno* (texto del compositor) de Alfonso Letelier y *Epigramas* (texto de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres. El 27 de noviembre, en Toronto, Canadá, ofreció un recital para la Chubb Insurance Company, uno de los auspiciadores de la gira, en que figuraron *India hembra* (texto: Enrique Valdés) de Guillermo Rifo y *Cueca* (texto de Jaime Silva) y *Rin* (texto del compositor) de Luis Advis. Al día siguiente el Ensemble Bartók actuó en una de las salas de la Place des Artes de Montreal y el 1 de diciembre se presentó bajo los auspicios de la Embajada de Chile en la Universidad de Ottawa; en ambas ocasiones repitió el programa de Los Angeles. El 3 de diciembre, nuevamente en Estados Unidos, el conjunto realizó un concierto en Wichita, Kansas, a mediodía, en la Escuela de Música de la Universidad del Estado, presentando un programa similar al de Toronto, y en la tarde Valene Georges ofreció una clase magistral frente a la Wichita Clarinet Society, en la que contó con la colaboración del resto de los integrantes del Ensemble Bartók.

Gira del Dúo Kächele-Mouras a Bolivia

El dúo formado por el flautista Jaime Kächele y el guitarrista Juan Mouras realizó una gira a Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. El día 20 de octubre, a las 16 horas, en el Instituto de Bellas Artes de esa ciudad, realizaron una clase magistral en la cual Juan Mouras interpretó su *Milonga perpetua*. Ese mismo día, a las 20 horas, en el Auditorio del Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI) ofrecieron un recital. En su programa el dúo Kächele-Mouras incluyó: *Tres duettinos* de Pedro Núñez Navarrete, *Cuatro proposiciones* de Fernando García, *Serenata Lago Verde* de Iván Barrientos y *Suite latinoamericana* de Juan Mouras.

Homenajes a Juan Allende-Blin en sus 70 años

El septuagésimo cumpleaños de Juan Allende-Blin está celebrándose en Europa. El 26 de febrero pasado se transmitió por la Radio de Colonia (WDR) un homenaje al compositor en el que se incluyeron algunas de sus obras, entre estas, *Cuarteto* de cuerdas. Igualmente, en la ciudad de Essen se realizaron dos conciertos celebratorios de sus 70 años. El primero en esos conciertos, efectuado el 7 de marzo en la Kreuzeskirche, el organista Gerd Zacher interpretó todas las obras para órgano solo de Juan Allende-Blin. En el segundo, realizado el 8 de marzo en la Alte Synagoge, se presentaron las siguientes obras del compositor nacional: *Fuen fjiddische Lieder aus dem Ghetto* para barítono (Kantor Marcel Lang de Basilea) y conjunto instrumental, dirigido por Klaus Linder; *Transformations IVy Zeitspanne*, ambas para piano (Thomas Guenther), y el *Hoerspiel Muttersprachlos*. Por otra parte, el 12 de enero, en la Filarmonía de Berlín, se estrenó de Allende-Blin *Walter Mehring-ein Wintermaerchen. Imaginaere Szene fuer Bariton und Kammerorchester* bajo la dirección de Klaus Linder y actuando como solista el barítono Reiner Holthaus. Además, la Radio Alemana (DLF) transmitió el 26 de diciembre pasado *Die Farben der Musik des Meeres - Juan Allende-Blin, ein Portraet des Komponisten als Hoerspielmacher*; la Radio de Colonia (WDR), el 20 de enero, difundió su pieza *Rapport sonore / Relato sonoro / Klangbericht*, y el 24 de enero, en la Radio Alemana (DLF), Juan Allende-Blin disertó sobre Hans Helfritz.

Música chilena en Dinamarca

Organizado por la sociedad Musica Nova, con especial colaboración de la arpista chilena radicada en Dinamarca, Sofía Asunción Claro, y auspiciado por la Embajada de Chile en Dinamarca, se efectuó en el Estudio 2 de la Radio de Dinamarca, el 25 de enero de 1998, un concierto con obras de compositores chilenos para cello y piano. Las partes de piano estuvieron a cargo de la pianista brasileña Valeria Zanini y aquellas para violoncello las ofreció el cellista danés Niels Ullner. Este concierto fue acompañado por comentarios de Mogens Andersen, encargado de la programación de la música contemporánea de la Radio Danesa, quien entrevistó brevemente a Valeria Zanini y a Gustavo Becerra-Schmidt. Para cello solo se ofreció *Cello-Concert* de Gabriel Brncic y *Quiriván* de Sergio Ortega. Para piano se presentó únicamente *Domuns* de Alejandro Guarello; y para cello y piano *Viajando con Paul Klee* y *Cuaderno de zoología*, ambas de Fernando García, además de la *Sonata N° 4* de Gustavo Becerra-Schmidt. Estas mismas obras fueron presentadas, con el auspicio de la Embajada de Chile, en La Torre Redonda (The Round Tower) de Copenhagen, el 2 de marzo.

Composiciones de Allende, Orrego-Salas y otros en Europa

La pianista y profesora Olivia Concha viajó a Bélgica a comienzos de este año con el apoyo de la Universidad de La Serena. Entre las actividades que dicha académica realizó, figuró una serie de conciertos, a dos pianos, en los que participó la pianista belga Chantal Levie. En el programa de dichos conciertos figuraban sólo compositores chilenos. El 26 de febrero presentaron, en la Sala de Conciertos de Cámara de la comunidad Europea, en Bruselas, Bélgica, un recital con las siguientes obras: *Pequeña suite* de Pedro Humberto Allende, *Diferencias del retablo*, op. 102, de Juan Orrego-Salas, *Evocación*, op. 45, de Carlos Botto, *Romerías* (para piano a cuatro manos) de Fernando García, *Ballet sobre un cuento de brujas* de Gustavo Becerra y *Pantomima de El amor brujo de M. de Falla* en transcripción para dos pianos de P. H. Allende. El 1 de marzo se presentaron en Bormen, con el mismo programa, en un recital privado para compositores y músicos belgas, concierto que fue grabado por una radio latinoamericana de Bruselas; y el 4 de marzo el recital se repitió en el Aula Magna de la Universidad de Heidelberg, Alemania.

*Otras Noticias**Medalla de la música*

El Consejo Chileno de la Música, miembro del Consejo Internacional de la Música (CIM, UNESCO), comprometido con la vida musical chilena y en respuesta a su misión como organismo rector del quehacer artístico nacional, estimó muy justo y necesario entregar un premio de reconocimiento y agradeci-

miento a aquellas personalidades que se hayan destacado por su trayectoria y aporte a la música. Por tal razón, por primera vez en Chile, en el año 1997 entregó la Medalla de la Música.

Dentro de su filosofía de trabajo, el Consejo considera a la música como un solo "continuo" integrado, donde confluyen la música étnica, folclórica, popular y docta. Y dentro de este "continuo", también considera fundamental el rol que cumple la educación e investigación musical. Debido a ello, la Medalla de la Música se otorgará anualmente en las áreas de música docta, étnica y/o folclórica, popular, educación e investigación musical. En las bases está contemplado hacerlo en el marco de la Semana de la Música (1 al 7 de octubre) de cada año, pudiendo quedar el premio desierto -en una o más áreas- en caso de no existir candidatos que reúnan los méritos suficientes como para recibirlo.

En esta primera ocasión, la medalla se entregó en una ceremonia especial que se realizó el Día Internacional de la Música (1 de octubre), en el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, a las 19:30 hrs., como parte del XV Concierto de la Temporada Oficial de la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago. Con un discurso de reconocimiento, agradecimiento y merecidos elogios a los premiados, ante las autoridades y público presentes, el Consejo Chileno de la Música se honró en otorgar la Medalla de la Música a las siguientes personalidades:

En música docta, a don Arnaldo Tapia Caballero, connotado pianista y profesor chileno, con una brillante trayectoria internacional, que le permitió llevar la música chilena y universal a diversos lugares del mundo, incluyendo a países como Australia y Nueva Zelandia. Numerosas veces fue invitado a dictar clases magistrales tanto en Europa como en América, siendo galardonado y reconocido en varias oportunidades. Uno de los aspectos que lo caracterizó en sus giras fue presentarse siempre como un "pianista chileno". Actualmente vive en Santiago y tiene más de 90 años de edad.

En música folclórica, a don Santos Rubio, destacado folclorista, payador y compositor, maestro de muchos músicos chilenos que hoy andan repartidos por diferentes rincones del país. Profesor de guitarra, guitarrón, arpa y acordeón, profundo conocedor de la cultura campesina, ha enseñado en la Universidad de Chile, y en la actualidad lo hace en los sectores de El Principal y La Puntilla, de la Comuna de Pirque. Asimismo, continúa creando y cantando, nutriendo al público chileno con su arte a lo humano y a lo divino.

En música popular, a don Valentín Trujillo, conocido ampliamente a través de la TV, destacándose como pianista, compositor, orquestador, director y acompañante de afamados artistas nacionales e internacionales, con presentaciones en radio, TV y teatro, tanto en Chile como en América y algunos países europeos. A los 9 años realizó sus primeras actuaciones en diferentes radioemisoras de Santiago y, desde entonces, comenzó a proyectarse profesionalmente hacia otros países, extendiendo su trabajo a los sellos de grabación. Ha recibido numerosos galardones de reconocimiento por su labor artística y creativa.

En investigación musical, a doña Gabriela Pizarro, por su destacada trayectoria como recolectora, difusora y docente del folclore chileno. Constantemente ha estado nutriendo a conjuntos y a profesores de diferentes lugares de Chile, a través de charlas y recitales de música folclórica. Ha publicado varios fonogramas, junto a libros como *Cuadernos de terreno*, sobre el romance en Chile, y *Veinte tonadas religiosas*. Su profundo conocimiento del folclore le ha permitido ser invitada a cantar, dar clases y charlas en varios países del extranjero. Es fundadora y directora del Conjunto Millaray desde 1958 a la fecha.

En educación musical, a don Hermann Kock, destacado pedagogo, organista y director de coros, que ha realizado importantes publicaciones sobre pedagogía musical, junto a un estudio completo sobre el árbol genealógico de Juan Sebastián Bach y otro sobre los viajes de Bach, logrando con ello proyectarse internacionalmente, en especial en Alemania. En la actualidad el profesor tiene más de 90 años de edad y reside en Concepción. La medalla se le entregó en esa ciudad sureña, en una ceremonia y concierto especial realizado el Día Nacional de la Música (7 de octubre), como parte de la clausura de la Semana de la Música.

G.M.

Otras distinciones a músicos chilenos.

El martes 28 de octubre el compositor Juan Amenábar recibió el Premio Municipal de Arte 1997, en la categoría Música. La ceremonia se realizó en el salón de Honor del Palacio Consistorial de la Municipalidad de Santiago. Este municipio también premió a la escultora Matilde Pérez y al actor Tennyson Ferrada. Además, recibieron una distinción especial el bailarín y coreógrafo Fernando Beltramí y la actriz Yoya Martínez.

El viernes 21 de noviembre fue nombrado Profesor Honorario de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el internacionalmente conocido pianista chileno y compositor Alfonso Montecino. Montecino es también Profesor Emérito de la Universidad de Bloomington, Indiana.

La Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile eligió, en diciembre pasado, al académico de número Carlos Riesco como presidente de la corporación por los próximos tres años. Por lo tanto, al compositor Carlos Riesco le corresponde asumir la presidencia del Instituto de Chile por igual período.

En enero se informó que el ganador del XVII Concurso de Composición del Instituto de Música de la Universidad Católica fue el creador Rafael Díaz con su obra *Lárico*, para mezzosoprano y tenor amplificados, violín, clarinete y piano, asociada a la poesía de Jorge Teillier. El compositor Federico Schumacher recibió una mención honrosa por su creación *Ausencia de Dios*. Ambas composiciones serán estrenadas en el próximo Festival de Música Contemporánea Chilena que el Instituto de Música de la Universidad Católica organiza anualmente.

Visita de Fernando Rosas a Israel y Europa

El director de la Orquesta de Cámara de Chile, Fernando Rosas, viajó en noviembre pasado al exterior con vistas a preparar una gira europea de la orquesta que dirige. En algunos de los países que visitó ofreció la conferencia "La música chilena en el siglo XX" en la que dio a conocer grabaciones realizadas por la Orquesta de Cámara de las siguientes obras de compositores nacionales: *Doloras* N° 3 y 4 de Alfonso Leng, *Variaciones serenas* de Juan Orrego Salas y *Crónicas americanas* de Fernando García. Las conferencias se realizaron en Radio Orpheus de Moscú, Conservatorio Federico Chopin de Varsovia, Escuela de Música Szeged de Budapest y Conservatorio de Praga. Además, invitado por el Gobierno de Israel por su colaboración con la gira de la Orquesta Filarmónica de ese país a Chile, viajó a Tel Aviv, donde fue recibido por el compositor nacional León Schidlowsky, quien vive en esa ciudad desde hace 29 años.

Musicólogos chilenos en el exterior

El musicólogo Víctor Rondón asistió al IV Festival de la Música del Pasado de América, al Tercer Encuentro Internacional de Musicología y a los Primeros Cursos Magistrales de la Camerata, eventos que se realizaron del 12 al 19 de octubre de 1997 en Caracas y Valencia, Venezuela. El profesor Rondón presentó la ponencia "Un cancionero misional jesuita mapuche del siglo XVIII" al Tercer Encuentro Musicológico, el 16 de octubre. Al Encuentro fueron invitados importantes musicólogos, tales como Robert Stevenson, José López Calo, José Jorge Carvalho, Egberto Bermudes, Aurelio Tello, Walter Guido y otros.

En el marco de la red académica de intercambio musicológico "Contrapunto", entre universidades latinoamericanas y españolas, el musicólogo Juan Pablo González ofreció durante enero de 1998 el seminario "El estudio de la música popular urbana: teoría y método" en los programas de doctorado en musicología de las universidades de Valladolid y Complutense de Madrid. Juan Pablo González expuso problemas concernientes al estudio histórico, analítico, etnográfico y crítico de la música popular urbana occidental ante cerca de cien alumnos de musicología de ambas universidades, más algunos destacados musicólogos latinoamericanos y españoles.

Entre el 11 y el 14 de noviembre de 1997 se realizó en Piriápolis, República Oriental del Uruguay, la II Reunión de Antropología del Mercosur, que convocó a investigadores de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay. El tema central del encuentro, "Fronteras Culturales y Ciudadanía", tuvo precisamente relación con su carácter regional y con la situación cultural contemporánea, cuya dinámica aparece pautada por un doble movimiento: el desdibujamiento y resignificación de las fronteras por un lado y, por otro, la acentuación de lo local y de las identidades. En el marco de esta reunión se realizaron

6 mesas redondas y funcionaron 31 grupos de trabajo sobre diversos temas. El grupo de trabajo "Música, cultura y sociedad: investigaciones recientes en estudios musicales en el Mercosur", coordinado por Rafael Menezes Bastos y María Elizabeth Lucas de Brasil, reunió a 14 investigadores, entre ellos los musicólogos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Víctor Rondón y Rodrigo Torres, quienes participaron con las ponencias "Música y ritualidad misional en el Chile colonial: raíces de la religiosidad popular actual" y "Música popular y transición a la democracia en Chile: el caso del rock poblacional y la música tropical", respectivamente.

Libro de Víctor Rondón

La Revista Musical Chilena y FONDART editaron 19 canciones misionales en mapudungun contenidas en el Chilidúgü (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781) de Víctor Rondón. El texto está conformado por un estudio teórico del autor y por la edición revisada del cancionero elaborado en el siglo XVIII por Havestadt. La presentación del libro se efectuó en la Sala Fundación Andes del Museo Chileno de Arte Precolombino el 8 de enero pasado. El texto fue comentado por el Dr. Luis Merino, Director de la RMCh y Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y por el autor.

Visita de Olivia Concha a Europa

Con el apoyo de la Universidad de La Serena viajó a Bélgica la pianista y profesora de esa universidad Olivia Concha. Allí trabajó con la musicóloga Pascale Vandervellen y la restauradora de instrumentos de teclado antiguos Christine Monfort, ambas del Museo Real de Instrumentos Musicales de Bruselas, en la preparación de la próxima visita de estas especialistas a Chile, destinada a evaluar la posible restauración de cinco pianos antiguos que se conservan en el Museo Regional de Rancagua. Estas tareas se realizan en función de un proyecto aprobado por la Agencia de Cooperación Internacional (AGCI) que permitirá recuperar antiguos instrumentos. La profesora Olivia Concha, además, preparó con la pianista belga Chantal Levie un recital con obras para dos pianos de compositores chilenos. El concierto se ofreció en Bruselas, Bornem y Heidelberg (ver "Música chilena en el exterior", p. 90 de esta RMCh).

Donación de música de Carlos Teppa

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile recibió de manos de la viuda del maestro Carlos Teppa una importante donación de partituras de este cellista y compositor venezolano, fiel amigo de nuestro país, quien vino a morir a Chile el año pasado. Para el público chileno las creaciones de Teppa no son desconocidas; ya en 1979 el Quinteto de Bronces de Chile estrenó *Rítmica* en la Sala Isidora Zegers. Carlos Teppa -que además de músico fue poeta y pintor- posee un extenso catálogo en el que figuran alrededor de 200 obras, entre ellas, por lo menos 11 sinfonías, una veintena de conciertos para instrumentos varios y orquesta, más de 20 poemas sinfónicos y numerosísimas obras de cámara. En el valioso legado de Carlos Teppa recibido por la Facultad de Artes figuran 24 composiciones, entre las que se pueden mencionar los *Cuartetos* de cuerdas N° 7, 8 y 9, la *Sonata* N° 3 para violoncello y piano, la *Sonata* N° 5 ("La golondrina") para violín y piano, la *Sonata* para flauta, clarinete y piano, *Adagio stravinskiano* y *Fantasia española*, ambas para orquesta de arcos, el poema sinfónico *Florentino el llanero*, un *Concierto* para trombón y orquesta sinfónica y *Sinfonía de los recuerdos* ("La Teja"). Si a esta donación se agregan otras hechas anteriormente por el propio compositor a la Facultad de Artes, las piezas de Carlos Teppa conservadas en la Biblioteca Central de dicha Facultad llegan a un apreciable número, que incluyen las más diversas agrupaciones instrumentales. Todas estas composiciones se encuentran a disposición de los interesados en la mencionada Biblioteca.

VIII Tribuna Musical para América Latina y el Caribe (TRIMALCA)

En la ciudad de Rosario, Argentina, entre los días 3 y 5 de agosto de 1997, se realizó la VIII Tribuna Musical para América Latina y el Caribe (TRIMALCA), organizada por el Consejo Argentino de la Música y la Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario, con los auspicios del Consejo Internacional de la Música (CIM, UNESCO), del Consejo de la Música de las Tres Américas (COMTA) y de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario.

A la VIII TRIMALCA asistieron representantes de diferentes países, quienes constituyeron el Comité de Selección según la siguiente nómina: José Vicente Torres (Venezuela), Carlos Seoane Urioste (Bolivia), León Biriotti (Uruguay), Guido López Cavilán (Cuba), Germán Cáceres (El Salvador), José Augusto Mannis (Brasil), Hipólito Gutiérrez (Argentina) y Gabriel Matthey Correa (Chile). También asistieron Guy Huot, secretario general del CIM, y Daniel Cozzi, en representación de la Universidad Nacional de Rosario.

La Tribuna Musical, a nivel mundial, fue creada hace 17 años por el Consejo Internacional de la Música (CIM, UNESCO), en la ciudad de París. Su principal objetivo es incrementar el conocimiento de la música entre los cinco continentes. En respuesta a ello, en la TRIMALCA -que se realiza bianualmente- se seleccionan obras que constituyen una auténtica muestra de la música de los países latinoamericanos y caribeños participantes, para ser difundidas a través de programas radiofónicos, según las siguientes categorías: a) música folclórica y/o étnica, b) música popular con raíz folclórica y/o urbana, c) música de concierto y/o religiosa hasta el siglo XIX, y d) música de concierto y/o electroacústica del siglo XX.

Chile presentó *El conejito* (polka, anónima), *En el valle de Nilahue* (Canción romance, anónima) y *El campo chileno* (cueca de la autoría de Gabriel Morales M.), todas interpretadas por Gabriel Morales Morales, en la categoría a); *Camina la Virgen pura*, *Vamos a Belén pastores*, *Bajaron pajes y duques* y *Caminito*, obras anónimas de la época colonial chilena, siglos XVII-XVIII, presentadas en la categoría c) e interpretadas por el conjunto *Syntagma Musicum*; y, finalmente, en la categoría d) se presentó la obra electroacústica *Arena* de Francesca Ancarola, *Zahir* de Edgardo Cantón, interpretada por Ana María Cvitanic (piano) y Octavio Hasbún (flauta dulce), y *Canción de la calle* de Rafael Díaz, interpretada por Marcia McIntyre (violín), junto a Esperanza Berrocal y Paola Urbina (piano a cuatro manos).

Las obras presentadas por los diferentes países participantes en la VIII TRIMALCA fueron debidamente documentadas por cada delegado y escuchadas por el Comité de Selección, según orden establecido por sorteo previo. Enseguida, después de dos días de audición, se procedió a votar en forma secreta y se proclamó a los galardonados que se indican:

Categoría a

- Obra ganadora: *Recordando nuestro tiempo*, conga de los Hoyes de Santiago de Cuba (Cuba).
- Obra recomendada: *Candombe: "Llamadas" en el Barrio Sur de Montevideo* (Uruguay).

Categoría b

- Obra ganadora: *Homenaje a Astor Piazzolla*, para bandoneón, piano y orquesta, de Beatriz Lockart, con Elida Gencarelli (piano), Hugo Díaz (bandoneón) y la Filarmónica de Montevideo, director: Roberto García Mareco (Uruguay).
- Obra recomendada: *El choclo*, tango, con Las Tangeras (Argentina).

Categoría c

- Obra ganadora: *Antiphona de Nossa Senhora*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, con Ensemble Turicum, director: Luiz Alves da Silva (Brasil).
- Obra recomendada: *Tercio*, de José Joaquín Emerico Lobo de Mesquita, con Ensemble Turicum, director: Luiz Alves da Silva (Brasil).

Categoría d

- Obra ganadora: *Fantasia sobre una cadencia de Gesualdo*, para octeto de vientos, de Germán Cáceres, con el Octeto Académico de Caracas (El Salvador).
- Obra recomendada: *Sinfonía concertante N° 2*, de Carlos Michans, con Liza Ferschtman (violín), Dimitry Ferschtman (violoncello) y la Orquesta de Cámara de la Radio de Holanda, director: Thierry Fischer (Argentina).

Cada país participante se comprometió a transmitir este programa a través de sus radioemisoras locales, antes de la próxima TRIMALCA. Adicionalmente, las obras seleccionadas podrán ser puestas a disposición de la Unión Europea de Radiodifusión para su transmisión.

Aparte del trabajo específico de la TRIMALCA, los delegados se reunieron a tratar diferentes temas musicales de interés común, con el propósito de diseñar un plan de actividades para los próximos años. Como actividad complementaria, asistieron a un concierto especial de los músicos franceses Isabelle Hureau (flauta) y Thierry Miroglio (percusión), con obras de Iannis Xenakis, Klaus Ager, Iglesias Rossi y Regis Campos. Por otra parte, los delegados pudieron visitar el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino y la casa donde nació Ernesto Che Guevara.

La IX TRIMALCA quedó programada para el año 1999 y, en principio, se realizaría en Bolivia. Asimismo, posteriormente el año 2000 se espera extender la TRIMALCA a la Tribuna Musical de las Tres Américas, donde se invitará a participar a Canadá y a EE.UU., por cuanto estos países actualmente pertenecen al COMTA y al CIM.

G.M.

II Escuela Itinerante de Canto Coral

Entre los días 5 y 16 de enero se efectuó en Santiago la II Escuela Itinerante de Canto Coral convocada por la Asociación Latinoamericana de Canto Coral (ALACC-CHILE) que preside Mario Baeza Gajardo. En la II Escuela se desarrollaron sesiones diarias de reflexión, mesas redondas, lectura de repertorio coral latinoamericano y conciertos a los que asistieron numerosos directores, docentes, promotores, compositores, investigadores y amantes del canto coral de nuestro país y del extranjero.

Publicaciones nacionales

El 17 de diciembre, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, fue lanzado el N° 1 de *Resonancias*, revista especializada del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile. La *RMCh* junto a todos los interesados en la vida musical nacional aplauden esta iniciativa y le desean a la nueva publicación una larga y fecunda vida. En este primer número de *Resonancias*, que dirige el compositor Alejandro Guarello, figuran colaboraciones de Oscar Ohlsen, Jorge Eduardo Rivera, Gustavo Becerra-Schmidt, Víctor Rondón, Juan Pablo González, Juana Corbella y Carmen Peña (ver "Reseñas de publicaciones", pp. 102-103 de esta *RMCh*).

Además, en la redacción de la *RMCh* se han recibido las siguientes publicaciones periódicas con informaciones del acontecer musical nacional: *Música*, boletín informativo del Consejo Chileno de la Música, N° 14 de octubre, N° 15 de noviembre y N° 16 de diciembre, de 1997, y la revista *Matiz*, año II, N° 4, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, octubre de 1997. En esta última aparecen colaboraciones de Guillermo Rifo ("Edición de partituras"), Pablo Lecaros ("Sobre la identidad"), Álvaro Menanteau ("La orquesta Huambaly"), Jorge Pérez ("El órgano"), Doris Ipinza ("La entrevista con... Vicente Bianchi") y otras. Además contiene la partitura *Tributango* de Javier Farías.

Fonogramas con música chilena

El 17 de noviembre, en la Sala SCD, se llevó a efecto el lanzamiento del CD *Chile contemporáneo en el sonido. Ensemble Bartók*, fonograma editado por SVR y financiado por el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). El Ensemble, formado por Carmen Luisa Letelier (contralto), Valene Georges (clarinete), Jaime Mansilla (violín), Eduardo Salgado (cello), Karina Glasinovic (piano) y Cirilo Vila (piano y dirección musical), incluyó en su disco las siguientes obras de autor chileno: Federico Heinlein, *Queridas aguas*, con texto de Raúl Zurita; Carlos Botto, *Cantata tiempo*, op. 43, con texto de Gabriela Mistral; Luis Advis *Dos canciones* (*Cueca y Rin*), con textos de Jaime Silva y Luis Advis, respectivamente; Miguel Letelier, *Tres canciones* (*La mort favorable*, *Le détresse* y *Au dela l'ennui*), con poemas de la Condesa de Noailles; Santiago Vera, *Silogística II*, textos tradicionales de Rapa Nui; Alfonso Letelier, *Nocturno*, sobre un texto del compositor; Gonzalo Martínez, *Pierrot*, obra para clarinete solo, y Fernando García, *Pasión y muerte*, donde utiliza palabras de Vicente Huidobro (ver "Reseñas de fonogramas", p. 105-106 de esta *RMCh*).

El 9 de enero, en la Sala SCD, se dio a conocer el CD *Música para el fin de siglo* con música de Santiago Vera Rivera. El acto de presentación del fonograma comenzó con palabras de agradecimientos

del compositor, a continuación intervino el director del Instituto de Música de la Universidad Católica, Octavio Hasbún. Posteriormente se escuchó a la soprano Katalyn Karakay, acompañada por la pianista Ana María Cvitanic, cantando *Preámbulo y antiprosas* (versos de Rabrindanath Tagore) de Santiago Vera. El fonograma contiene las siguientes obras de Santiago Vera: *Silogística I*, para flauta y guitarra (Dúo Mendieta-Orlandini); *Preámbulo y antiprosas*, para voz y piano (Dúo Karakay-Cvitanic); *Silogística II*, para voz, clarinete, violín, cello y piano (Ensemble Bartók); *Arkana II*, para cuarteto de flautas dulces (Quartet de Bec Frullato); *Apocalíptica II*, para orquesta de cuerdas y piano (Orquesta de Cámara de Noruega); *Conmutaciones* para dos flautas (Víctor Rondón, Octavio Hasbún) y piano (Ana María Cvitanic), y *Arkana II*, para cello y piano (Dúo Escobar-Cabello).

El 14 de marzo, en el Pabellón Balmaceda de la Quinta Normal, se presentó el primer CD la *Agrupación Vocal Surantigua*, que dirige Pablo Ulloa, financiado por FONDART. El fonograma contiene obras de los siglos XVI al XIX; de éstas, cinco pertenecen al archivo de la Catedral de Santiago: *Con amor pastores todos*, de autor anónimo; *Primera Lección de Difuntos*, *Segunda Lección de Difuntos* "Tedet animan meam" y *Tercera Lección de Difuntos* "Manus tue", las tres de Fray Cristóbal Ajuria, y *Benedicta et venerabilis* de José Bernardo Alzedo.

Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación

Por gentileza de la Sra. Emma Garmendia, Ph.D., Directora del LAMC, y del Dr. Joseph Santo, también directivo de esa institución, la *Revista Musical Chilena* ha recibido el siguiente comunicado:

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (LAMC) de la Universidad Católica de América, Washington, D.C. y el Consejo Interamericano de Música (CIDEM), conjuntamente con Inter-American Music Friends, convocan por la presente al concurso para la adjudicación del *Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana*, destinado a libros publicados durante el bienio 1996-1997.

El primer premio consiste en un Diploma de Honor y la suma de siete mil dólares (US\$ 7.000). El plazo de recepción será entre el 1 de septiembre y el 31 de octubre de 1998.

Información completa relativa a este concurso podrá obtener en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales:

Website: <http://www.acad.cua.edu/musu/lamc/lame.htm>

E-mail: lamc@idt.net

Tel: 202-319-5835

Fax: 202-319-6280

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Besoain Armijo, Raúl. *René Amengual, un enamorado de la música*. Santiago: Tiempo Nuevo, 1997, 87 pp.

La figura de René Amengual Astaburuaga (1911-1954), como ha dicho un ilustre colega de la Escuela Moderna de Música, es una figura meteórica pero de importancia capital, puesto que su corta vida se vincula a la historia y a la imaginaria de importantes instituciones de nuestro país y de nuestra vida musical. Director del Conservatorio Nacional de Música desde 1946 hasta su muerte, co-fundador de la Escuela Moderna de Música en 1940, compositor del Himno de la Universidad de Chile, co-autor de clásicos de la enseñanza pianística chilena como *Mi amigo el piano*, *Selección de clásicos* y *Los maestros del clavicén*. Pianista, compositor y docente, todos quienes hemos tenido el privilegio de pasar por las aulas de alguna de las instituciones mencionadas, hemos tenido algún contacto con el legado artístico y pedagógico de Amengual. Pero además, existe un legado humano, en la dimensión de la calidad o de la calidez personal, que los estudios musicológicos y los catálogos de obras, tanto en el caso de Amengual como de otros grandes maestros, no contemplan. Y en ese sentido se orienta, sin desconocer la herencia musical, la obra de Raúl Besoain Armijo, financiada con el aporte del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART).

No se trata de una obra musicológica, sino de una obra de difusión del legado musical y especialmente el legado humano de René Amengual. Como el mismo autor plantea, no se trata de una tesis o de una obra modelo de originalidad, ya que todo tipo de comentarios o análisis estilísticos de las obras de Amengual y de su contexto proceden de trabajos realizados por compositores y musicólogos consagrados, como Samuel Claro, Jorge Urrutia, Vicente Salas Viu, Miguel Aguilar y Roberto Escobar. En cambio, el autor afirma que la personalidad de Amengual, "atrayente y carismática para quienes lo conocieron, es ejemplar para las nuevas generaciones y merece que sea conocida más allá del círculo estrecho de los estudiosos de la música culta de Chile" (p.17). Y en verdad, con un estilo claro y ameno, sin llegar a profundidades técnicas, históricas y analíticas que no todos comprenden, Besoain nos entrega la imagen de Amengual como la de un hombre lleno de alegría de vivir, afable, estudioso, preocupado más de los demás que de sí mismo, y sobre todo, como expresa el título de este libro, un enamorado de la música. En otras palabras y en otro sentido, el libro consigue dejarnos una leve sensación de frustración por no haber tenido la oportunidad de conocer personalmente a René Amengual. Pero queda su legado, a través de sus obras y sus discípulos. Y no podemos evitar mencionar un interesante dato que nos aporta el libro (p.43): durante el primer año de funcionamiento de la Escuela Moderna, Elena Waiss y René Amengual, verdaderos profesionales de la enseñanza, recibieron siete alumnos de piano y reprobaron a cuatro, y esos cuatro, al año siguiente, fueron los primeros en matricularse. Interesante dato histórico para quienes generan las políticas de administración, gestión y promoción de nuestras instituciones de enseñanza musical superior.

Aunque se trata de una obra de difusión, no podemos dejar de mencionar un pequeño gran desliz. En la página 50, al comentar la postura de Amengual frente a la composición musical, se menciona a Stravinsky como partidario de "una tendencia de la música contemporánea en que todo se va dejando al azar". Quizás se trata de un error en la redacción (la mención de Stravinsky aparece entre paréntesis), pero lo cierto es que, si ha habido algún compositor opuesto a ceder espacio a la aleatoriedad en la composición musical, es precisamente Stravinsky. Por otro lado, hubiera sido más efectivo en términos de difusión, precisamente, indicar en el catálogo de obras los archivos o bibliotecas donde se encuentren las partituras respectivas, así como señalar aquellas obras que están registradas en fonogramas y dónde se pueden encontrar. Sin embargo, este aspecto se ve compensado con el CD (sello SVR 3006-3) que acompaña al libro, el cual incluye tres canciones para voz y piano y tres obras de cámara de Amengual, interpretadas por músicos chilenos bajo la dirección de Guillermo Rifo y Vladimir Groppas.

En síntesis, ya que el propósito de este libro es la difusión del legado amengualiano, debe ser entendido y valorado en esos términos. Y sin duda, agradezcamos que existan personas interesadas en

este tipo de labores y pueda generarse un contacto más rico entre investigadores, profesores y difusores de nuestro patrimonio musical y artístico. De este modo, otras importantes figuras del quehacer musical chileno podrán ser conocidas, valoradas y apreciadas.

Cristián Guerra Rojas

Roberto Escobar. *Creadores musicales chilenos*. Santiago: Ediciones Ril, 1995, 149 pp.

En 1971 Escobar publicó *Músicos sin pasado*, obra que, aunque discutida y discutible, fue un aporte para esa época. Hoy día, a más de un cuarto de siglo de ese libro, el autor nos brinda una réplica inútil. La obra que comentamos repite textualmente la mayoría de los contenidos expuestos entonces, como por ejemplo las referidas a la "Tipología de la vida musical", "Creación y creatividad", "Sentido nacionalista de la música", "Temperamento chileno y soledad", "Las Generaciones [de compositores nacionales]", etc.

El tono general del escrito parece, en largos pasajes, apuntes de un borrador con algunas ideas interesantes malogradas por errores, omisiones y afirmaciones que no se siguen de ningún dato verosímil ni argumento consistente. Algunos ejemplos de lo anterior lo constituyen los acápites el "Sistema musical araucano" (p.11) -despachado sólo en doce líneas-; la afirmación referida a que la figuración internacional que han tenido en nuestros tiempos algunos tecladistas, guitarristas y cantantes, constituyen una "proyección de la música en las tertulias" (p.135); los ejecutantes chilenos son revisados bajo el ligero título de "Algo sobre intérpretes" (p.135-137) y en él aparecen músicos que hace más de una década que no ejercen públicamente su oficio y están ausentes otros plenamente activos en plazas internacionales de primera importancia¹. Más feble aún resulta su reseña de "Estudios musicológicos" (p.139-140) en donde se omiten, por ejemplo, la fundamental entrada correspondiente a música chilena en el Grove's Dictionary of Music and Musicians²; los trabajos de J.P. González y R. Torres referidos a la música popular y de A. Menanteau, al jazz³.

La publicación que reseñamos ha merecido una certera crítica del musicólogo J. P. González y a ella remitimos a quien requiera mayores evidencias de la debilidad del trabajo de Escobar⁴. Entre las falencias que éste señala, se encuentran las referidas a confusiones organológicas, errores en fechas y cronologías, omisiones de personalidades, instituciones y movimientos, sobrevaloración del círculo artístico al que pertenece el autor y deficiente manejo de fuentes. No podemos sino coincidir con la apreciación de González cuando señala que la formación y "la práctica composicional que posee Escobar, unida a su capacidad intelectual, le permite hablar con autoridad sobre creación, sumando su propia experiencia a la de otros creadores musicales [...]. Los problemas del libro aparecen cuando el autor abandona el ámbito de su competencia estética y sociológica, y penetra en el área de la musicología, siendo tan impreciso como injusto en el tratamiento de la música folclórica chilena y de la vida y obra de nuestros intérpretes y compositores [...]. Estamos frente a un autor que parece demasiado encerrado en sí mismo y que no trasluce una relación abierta con su materia de estudio. Si bien demuestra audacia y originalidad, éstas no bastan a la hora de escribir un libro que pretende dar cuenta de más de doscientos años de música en Chile en todo sus aspectos"⁵.

¹Es el caso de los clavecinistas Gabriel Pérez y Lionel Party, respectivamente. Party es desde hace años profesor en la Juilliard School of Music, en Nueva York.

²En la edición correspondiente a 1980 el título en cuestión es *Chile. South American Republic* y consta de dos secciones referidas a la música docta y tradicional, desarrolladas respectivamente por Juan Orrego-Salas y M.E. Grebe. La primera distingue tres temas: período colonial, la composición en la independencia y la vida musical a partir de la independencia; la segunda comprende los ámbitos de música aborigen e hispánica.

³Cfr. del primer autor sus tesis de licenciatura, magister y doctorado *Música popular escuchada en Chile en la década de 1930* (Universidad de Chile, 1982), *Artistic Heritage, Folk Tradition and Pop Influences in Latin-American Contemporary Music: the Chilean Case* (University of California, 1989) y *Chilean Musicians Discourses of the Eighties: a Collected Poetics and Sociocritics of Art and Popular Music* (University of California, 1990). Junto a Luis Advís ha editado además *Clásicos de la música popular chilena 1900-1960* (Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1994). R. Torres publicó *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973* (Santiago, Geneca, 1980). En esta misma editorial, Valerio Fuenzalida editó los resultados del Seminario *La producción de la música popular en Chile* (Santiago, Geneca, 1980). A. Menanteau es autor de la tesis *El jazz en Chile hasta 1945: origen y consolidación* (Universidad de Chile, 1995).

⁴Revista *Resonancias*, Santiago, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997, 1:87-89.

⁵Loc.cit., pp. 87, 88 y 89.

Lamentamos que la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) –según se indica al inicio de la publicación– diera su apoyo a un proyecto que debió evaluar con antelación. Una responsabilidad semejante debemos atribuir a la editorial Ril, cuyo comité editorial, si bien pudo no haber tenido competencia en el área, debió, al menos, haber sometido el escrito a la opinión de especialistas en el tema, que afortunadamente en nuestro medio los hay y que portan una importante tradición musicológica.

Por último quisiéramos señalar que, al menos, el diseño de portada hubiera podido tomar en cuenta cualquiera de los importantes documentos iconográficos que dispone la historiografía musical chilena, habiendo evitado el empleo de una imagen que no es representativa en absoluto de nuestra cultura musical⁶.

Victor Rondón

Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, 494 pp.

Este volumen reúne las disertaciones de los profesores que participaron en el curso de musicología de La Granda el año 1993, curso que estuvo dedicado al estudio de la música española del siglo XIX. Como lo destaca Emilio Casares, la elección del tema se hizo en la convicción de que dicha música, con excepción de algunas zarzuelas, “es una desconocida dentro y fuera” de la Península Ibérica. Las exposiciones que los distintos profesores hicieron durante el curso constituyeron, en realidad, investigaciones sobre varios aspectos de la música hispánica decimonónica, y éstas, con toda su documentación se recogieron en este libro. Los musicólogos que se dieron a esta tarea parten de la base de que “es necesario superar el agravio comparativo entre la música que en España se escribía y consumía, y la que se hacía en el resto de Europa, puesto que la historia de la música europea no es sólo la de los países alemanes y ciertos cenáculos parisinos, o la de la ópera en Italia, sino una realidad mucho más compleja y, en algunos lugares, muy próxima a la nuestra”. La empresa aparecía como bastante difícil, dada la laguna historiográfica que existe en prácticamente todos los campos de la creación musical del siglo XIX. Y esta situación se relaciona con la actitud de menosprecio que existió en el mismo siglo pasado y que se prolongó en nuestra centuria, acentuada con el condicionamiento de la historiografía por “el desastre del 98”. Los investigadores tenían que enfrentarse a esa realidad, a la falta de estudios específicos y al peso de afirmaciones contenidas en historias generales de la música española, que se han repetido como verdades incuestionables en la historiografía posterior, en cuanto a que la producción musical española anterior a la trilogía Albéniz-Granados-Falla puede considerarse decadente y falta de verdaderos valores. El juicio negativo se extendió a todos los ámbitos de la práctica musical, en una actitud de rechazo generalizado hacia el siglo XIX, actitud motivada en un ansia de modernidad en todos los planos, en lo político, en lo social y económico y en lo cultural y artístico.

Los autores de los estudios reunidos en este volumen han tenido como punto de partida el deseo de valorar, en la forma más objetiva posible, la realidad musical hispánica del siglo XIX, en una labor de investigación que ha partido de las fuentes, dejando al lado todo juicio peyorativo a priori.

El tomo se abre con un macizo trabajo de más de cien páginas de Emilio Casares, dedicado a “La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales”. Después de referirse a algunas tesis doctorales que en los últimos años han abordado ciertos temas específicos, como *Canción y sociedad en la España decimonónica* de Celsa Alonso, *La música sinfónica en el XIX español* de Ramón Sobrino, Casares presenta un panorama de los temas y conceptos más importantes: “El siglo XIX como crisis y reafirmación de la música española. La conciencia nacionalista y la restauración historiográfica”, “Inicios del romanticismo y periodización del siglo XIX”, “El factor hombre”, “El medio musical: espacios, estructuras y estrategias”, “Mundos expresivos y estructuras formales no teatrales del XIX”, “El teatro lírico: zarzuela versus ópera. Estructuración interna del lenguaje zarzuelístico”. A través de estos apartados, Casares intenta un acercamiento “necesariamente provisional” a un siglo que considera apasionante. Y entrega un marco ampliamente documentado de la realidad musical del siglo XIX y de los problemas de su estudio.

A continuación del estudio de Casares, se presentan las siguientes disertaciones: “Teatros y música escénica. Del antiguo régimen al estado burgués” de Antonio Álvarez Cañibano, “La zarzuela del siglo

⁶Se trata de una *viola de gamba* soprano, en manos de un anónimo intérprete extranjero.

XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)" de María Encina Cortizo, "El sainete lírico (1880-1915)" de Ramón Barce, "La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina" de Celsa Alonso González, "La música sinfónica en el siglo XIX" de Ramón Sobrino, "Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX" de Javier Suárez-Pajares, "La música religiosa en el siglo XIX español" de María Antonia Virgili Blanquet, "El órgano en la prensa musical del siglo XIX" de María Ángeles Alonso Fernández, "La música coral en España en el siglo XIX" de María Nagore. Finalmente, Emilio Casares cierra este imponente volumen con el estudio "La crítica musical en el XIX español. Panorama general".

En su conjunto, estos trabajos integran todo un panorama de los principales aspectos de la historia musical española del siglo pasado, dejando en claro que la centuria, lejos de ser un período de completa decadencia y de casi nula creatividad, puede exhibir la existencia de verdaderos tesoros musicales y la huella de una actividad musical extraordinaria, no sólo de profesionales, sino también de un inmenso número de aficionados. Varios de los estudios abordan materias tradicionalmente olvidadas o tratadas superficialmente en las historias generales de la música española, como la música sagrada, la música organística, el sinfonismo y la crítica musical. Naturalmente, no resultaba posible dentro de los límites del curso de musicología de La Granda, estudiar la vasta cantidad de temas que implicaría el examen de todo un siglo de vida musical en la Península Ibérica, con su variedad de regiones y expresiones populares y académicas; pero se ha logrado un acercamiento crítico y constructivo a aquella extensa y múltiple realidad musical; y en las materias tratadas se han fundamentado nuevos enfoques y se han aportado no pocos datos inéditos, extraídos de un amplio acervo documental. En síntesis, este volumen, editado por Emilio Casares y Celsa Alonso, constituye un material muy valioso para el acercamiento o el re-acercamiento a la música hispánica decimonónica, que enriquece la bibliografía musicológica de la Madre Patria.

Miguel Castillo Didier

Jaime Donoso A. *Introducción a la música en veinte lecturas*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Instituto de Música, Colección de Textos Universitarios, 1997, 139 pp.

En la presentación, el autor reconoce que su aporte debe ser entendido como apuntes surgidos en el marco de la asignatura de Apresiasi Musical, dirigidos a alumnos universitarios de carreras otras que humanidades y artes, y que algunos de los temas fueron tratados anteriormente como artículos para la revista de una emisora capitalina. También señala que el planteamiento de ese curso estuvo orientado más hacia la motivación que a la información y que el universo referido es el de la llamada música docta, clásica, selecta o seria.

Por cuanto estamos, entonces, frente a un producto pedagógico –apuntes de clases– nos ha parecido improcedente un análisis como el que merecería una publicación musicológica que planteara alguna hipótesis o nueva visión, desarrollada con un aparato crítico que permitiera distinguir las ideas propias de las ajenas y que condujesen a alguna suerte de conclusión.

Sin embargo, nos parece pertinente una revisión de los contenidos y la concepción de música expuestos en este curso. Cuatro parecen ser las unidades en que se dividen estas lecturas: una de ellas se refiere al proceso tripartito que distingue las figuras del compositor, el intérprete y el auditor; otra, revisa los elementos musicales básicos y sus aspectos formales; una tercera –la más extensa– revisa temas históricos y estilísticos desarrollados diacrónicamente desde el medioevo hasta nuestra época; por último podemos distinguir un área sistemática en que se enuncian cuestiones provenientes de áreas interdisciplinarias tales como la semiología y sociología de la música.

Estas lecturas –*lectures*?– se refieren a la música europea occidental de tradición escrita desde la edad media hasta la primera mitad del siglo XX. Como anexo, Donoso incluye reseñas biográficas de Debussy, Stravinsky, Bartók, Schoenberg y Webern. Agrega una selección de obras de compositores norteamericanos y latinoamericanos, en la que destaca someramente a los chilenos A. Alcalde, P.H. Allende, G. Becerra, A. Cotapos, A. Guarello, A. Letelier, J. Orrego Salas y D. Santa Cruz.

La concepción de "música" aquí tratada es eminentemente física y fenomenológica, es decir existe en tanto fenómeno acústico y perceptual para el oyente: "La música, en definitiva, es un hecho sonoro..."

(p.16). También es etnocéntrica por cuanto está restringida a Europa occidental, siendo referida como “arte musical particularísimo sin parangón en la historia del hombre” (p.15) y además pareciera ser ahistórica por cuanto se afirma que lo básico es que “la música depende, en primer lugar, de sí misma” (p.21). Aun cuando el autor delimita el universo musical al repertorio escrito, acierta cuando reconoce que la vigencia e importancia de otras músicas –jazz, rock, etc.– ha producido una “coexistencia inaudita de posibilidades musicales” y que “sólo el tiempo dirá qué materiales serán los perdurables y cuáles se rescatarán para intentar escribir la historia musical de nuestro siglo” (p.122). El caso es que éstas y otras músicas excluidas –popular, folk y aborígen– perfectamente pueden dar cuenta o al menos enriquecer la totalidad de los problemas planteados, con la ventaja que muchos de estos repertorios forman parte de la cultura de los alumnos universitarios.

A pesar que en nuestros días existe un consenso universal en considerar a la música en su doble condición de producto artístico y fenómeno sociocultural –así lo reconocen incluso los últimos documentos ministeriales referidos a la educación musical–, este curso se revela heredero de una concepción de la música que tiende a ser superada desde hace un tiempo. Los anteriores alcances conducen de paso al tema de la disparidad de aproximaciones, problemas y repertorios que incluye el término “apreciación musical” y a los conceptos de música que ellos plantean en diferentes aulas universitarias nacionales, cuestiones que no es posible profundizar en esta oportunidad.

Finalmente debemos destacar el tono del discurso ameno e inteligente que denota una sólida formación disciplinaria del autor en el campo de la interpretación.

Victor Rondón

Emilio Casares Rodicio (dir.). *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: Fundación Autor/Sociedad General de Autores y Editores/Instituto Complutense de Ciencias Musicales, vol.II-III, 1996-97, 565 pp.

En el número 187 de la *Revista Musical Chilena* comentamos el primer volumen de estos *Cuadernos de Música Iberoamericana*, esperando la pronta aparición de la próxima entrega. Para beneficio de toda la comunidad comprometida con la música, el arte y la sociedad, esta entrega ya ha sido publicada. Este volumen doble está dedicado a la zarzuela, y la mayor parte del material presentado procede de las actas del congreso internacional *La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia, 1800-1950*, llevado a cabo en Madrid entre el 20 y el 24 de noviembre de 1995. El prefacio, el cuaderno de bibliografía y sobre todo los treinta y dos artículos que lo integran, presentan en conjunto una consistencia, un compromiso, un rigor metodológico y una cantidad de conocimientos capaces de convencer a todo lector atento acerca de la función, el valor y la trascendencia que la zarzuela ha tenido en España e Hispanoamérica. Los treinta y dos artículos se agrupan en tres bloques: El entorno madrileño (dieciocho artículos); la zarzuela en el ámbito (español) no madrileño (siete artículos); la zarzuela en Hispanoamérica (siete artículos). En este último bloque aparece el artículo “Antecedentes del cuplet en la música rural de Chile” de Agustín Ruiz Zamora, ponencia presentada en las XI Jornadas Argentinas de Musicología, realizadas en Santa Fe entre el 22 y el 25 de agosto de 1996.

Dadas las obvias limitaciones del caso, no podemos comentar cada uno de estos artículos, así que nos acotaremos a la referencia de tres de ellos, cada uno presente en un bloque diferente, debido a los aspectos heurísticos peculiares que presentan para el desarrollo de nuevas iniciativas en la investigación musical. Así, en el bloque dedicado a la zarzuela en el entorno madrileño, aparece el artículo “La zarzuela, híbrida y castiza” de Serge Salauñ. El autor plantea que el género zarzuelístico tiene un carácter mestizo, capaz de absorber materiales tanto musicales como literarios de diversa procedencia, tanto española como extranjera, y precisamente esta permeabilidad constituiría el síntoma más claro de su vitalidad. Esta postura del mestizaje o hibridación cultural como proceso articulador de formas y géneros artísticos y musicales, así como de diversas manifestaciones culturales, y como signo de la vitalidad de estas mismas expresiones, constituye un referente clave para comprender y valorar la producción artística y cultural iberoamericana y, ciertamente, de todos los continentes y de distintas épocas.

Jon P. Arregui es el autor de “Los sobrinos del capitán Grant y su estreno en Valladolid. Algunas consideraciones escénicas”, artículo incluido en el bloque dedicado a la zarzuela en el entorno español no madrileño. Este artículo afirma al comienzo que, generalmente, los estudios sobre teatro lírico no han abordado el tema de la escenografía de un modo acucioso, en circunstancias que la escenografía,

especialmente en el género bufo, es un elemento constitutivo fundamental. Con esto, queda abierta la inquietud por considerar mejor el tema del entorno físico y espacial en el cual se manifiesta el hecho musical. En verdad, esto es especialmente atinente en el caso de géneros como la zarzuela o la ópera, pero es también importante en el estudio de manifestaciones tan variadas como la música religiosa sacra, los conciertos de música sinfónica, los conjuntos de proyección folclórica o los recitales de rock.

En “Noticias y zarzuelas en Colombia 1850-1880”, artículo perteneciente al grupo dedicado a la zarzuela en Hispanoamérica, Benjamín Yépez intenta plantear un enfoque proveniente de dos disciplinas, la historia social y la antropología, para abordar el estudio de la zarzuela en Colombia. A partir de un levantamiento de datos procedentes de la prensa, el autor concluye que la zarzuela en Colombia, al margen de su calidad artística, cumplió un importante papel de “catalizador, de disipador de tensiones”, en medio de una coyuntura sociopolítica muy compleja. En este artículo, más allá del objeto de estudio específico, encontramos un incentivo para la reconstitución de la historia no oficial, la historia donde los protagonistas son las personas comunes y corrientes y no una élite escogida, cualquiera sea su carácter o procedencia. La revalorización de un amplio repertorio musical hoy considerado como repertorio menor o intrascendente artísticamente, encuentra su fundamento en la cotidianidad, donde “queda un intangible, una presencia de esperanza que justifica más de una existencia”, según expresa el mismo Yépez.

En suma, del rico conjunto de artículos que conforman este doble volumen, más allá de toda la información que nos aportan respecto a un tema específico como es la zarzuela, se desprenden tres ideas dignas de rescatar: la pertinencia de estudiar repertorios estéticamente cuestionados pero sociohistóricamente valiosos, enraizados en la cotidianidad de nuestras sociedades; la urgencia de realizar levantamientos de datos relativos a éstas y tantas otras manifestaciones musicales latinoamericanas, cruzadas por fenómenos de hibridación; la necesidad de acoger la cooperación interdisciplinaria y quizás multidisciplinaria para aproximarnos a ellas. Vayan nuestras enhorabuenas a los organizadores del congreso y a los editores de los *Cuadernos de Música Iberoamericana*, cuyo siguiente volumen esperamos ver pronto en circulación.

Cristián Guerra Rojas

Revista Resonancias. Santiago: Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 1, noviembre, 1997, 89 pp.

Definida como una publicación que acoge contenidos “que abarquen la musicología, la reflexión y la crónica entre otros tópicos”, especifica en la presentación redactada por el señor Octavio Hasbún Rojas, director del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que pretende “abrir un espacio de discusión amplio sobre nuestra realidad musical, sin eludir temáticas de polémica o crítica”.

La coherencia del material editado por el director de la revista, sr. Alejandro Guarello, da cuenta de ambos propósitos: se reflexiona, se presentan interesantes trabajos musicológicos y se critica con sabiduría y cordura, a la vez que rinde cuenta de la totalidad de las actividades del Instituto de Música y ofrece un panorama actualizado de importantes grabaciones.

Entre los artículos se destacan las entrevistas del profesor Oscar Ohlsen al reconocido guitarrista Richard Stove y al compositor chileno, radicado en Francia, Edmundo Vásquez.

Fiel a su propósito de contingencia, se presenta un interesante artículo del compositor y musicólogo Gustavo Becerra-Schmidt. *La música en un campo cultural camino de su globalización*, enlaza los aspectos del “desarrollo” urbano y la dinamización de la actividad musical.

Asimismo, merecen destacarse los ensayos del musicólogo Víctor Rondón sobre el *Symbolo Catholico Indiano de Fray Gerónimo Oré* y el trabajo del Dr. Juan Pablo González *Llamado al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena*.

El primer ensayo mencionado se conforma de manera original y rigurosa, tendiendo un nexo, hasta ahora inexistente, entre el trabajo de evangelización de los jesuitas con la religiosidad popular chilena. En el marco de lo que el propio autor describe como “musicología etnohistórica” o “etnomusicología histórica”, su aporte se establece como definitivo en el seguimiento de la actividad musical en Chile.

El trabajo del Dr. González es una versión en castellano de la ponencia presentada por su autor en

el Congreso *Music and Lifeworld. Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century*, realizado por la Universidade Nova de Lisboa en diciembre de 1996.

Los avances en el estudio de la música popular urbana, llevados a cabo por Juan Pablo González, le permiten abordar con soltura una temática poco profundizada en sus aspectos sociológicos. La problematización del argumento del Otro en la música chilena trasciende la vida musical rural para seguirla en su llegada a la ciudad, donde la interacción con nuevas condiciones de vida interviene decisivamente en su conformación.

Acostumbrados a la reseña previsible y autocomplaciente, la crítica al libro de Roberto Escobar *Creadores musicales chilenos*, en manos de Juan Pablo González, resulta tan inesperada como eficaz. Con amplio conocimiento de causa entrega antecedentes que se desvían de los planteamientos del libro para ayudar a una lectura crítica del mismo.

Resonancias se perfila como una publicación indispensable para el conocimiento de la actividad musical en Chile y los importantes trabajos publicados en sus páginas, como ensayos de referencia obligada.

Alicia María Pedroso

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Del barroco al clasicismo en la América virreinal. CD digital. Syntagma Musicum. Editorial Universidad de Santiago, 1995.

Nuestro pasado histórico ha estado siempre acompañado de un pasado musical, pero éste recién ahora cobra vida, materializándose en un sonido que nos es nuevo y que al mismo tiempo reconocemos como propio. *Syntagma Musicum* se ocupa de la tarea de rescatar ese universo: un repertorio musical que cobra realidad con una nueva razón de ser, ahora, en nuestra época, combinando la frescura de lo sorprendente con la impronta de sus antiguos orígenes. Además, en estas versiones encontramos un aporte adicional: no busque el auditor las masivas interpretaciones de la iglesia "birreynal" ni las óperas palaciegas, sino la obra pequeña, popular acaso, adaptada a las posibilidades del salón y la tertulia. Este mundo sonoro, fuera del ámbito público, se halla inmerso en las prácticas sociales de un vasto período de nuestra historia, que abarca desde el salón "birreynal" hasta comienzos de este siglo. En él convive la novedad de lo recién compuesto con repertorios recordados ancestralmente. Una partitura de teclado es compartida y repartida entre intérpretes diversos o se suple la falta de algún instrumento con otro. El fin es el goce compartido de la música y el medio sonoro no es lo importante. Es entonces el salón "birreynal" el que cobra vida en estas cuidadas recreaciones efectuadas por *Syntagma Musicum*.

Primeramente encontramos a Roque Ceruti, que abre el programa con la composición *A donde remontada mariposa* que acusa el origen milanés del autor, quien llegó a Lima en 1707 como Director Musical al servicio del virrey Castell dos Rius. Ceruti es, sin duda, responsable de la introducción del estilo italiano en la música colonial peruana. También en este estilo encontramos la composición anónima *Cantada con un violín solo a Nuestra Señora Galeón*, N° 5 de la grabación; data aproximadamente de 1730 y procede de la Catedral de Sucre. Esteban Salas (1725-1803), máximo representante de la música colonial cubana, también se suma a este estilo en su *Cantada a solo con violines y bajo Tu, mi Dios, entre galas*, N° 7 del programa. Parte importante del atractivo de esta grabación lo constituye el hecho de incluir obras instrumentales, un repertorio muy escaso en el ámbito de la América colonial. De las seis composiciones de este tipo que aparecen en el programa, cuatro son chilenas. Las otras dos son las *Sonatas VIII y X* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, español avecindado en Veracruz, México; en esa ciudad publicó en 1776 su *Explicación para tocar guitarra...*, tratado que abarca distintos aspectos de la interpretación guitarrística, siendo además una valiosísima fuente de información respecto a la práctica musical de su época. De esta *Explicación...* proceden los N°s 8 y 9 de la grabación, originalmente escritos para guitarra solista y otra guitarra que efectuara el "bajo cifrado".

Ocho son las obras chilenas que aparecen en este programa: cuatro de tradición escrita y cuatro de tradición oral. Estas últimas han sido reconstituidas en versiones acordes al espíritu del "salón" de fines

del siglo XVIII. Se trata de los N^{os} 10, 11 12 y 13 de la grabación. Las cuatro composiciones de tradición pentagráfica son inéditas y están contenidas en un manuscrito que ostenta, en su folio inicial, el título de *Libro Sesto* y el nombre de María Antonia Palacios. Dichas obras son las N^{os} 2, 3, 4 y 6 del programa. *El Libro Sesto* es una colección de composiciones instrumentales (casi todas para teclado) de origen aún incierto. Perteneció a una intérprete, María Antonia Palacios, de fines de siglo XVIII. Lo sorprendente respecto a la posible existencia de una María Antonia Palacios en Santiago de Chile en una época contemporánea al *Libro Sesto*, es que la única que responde a ese nombre sea una esclava negra que perteneció a Juan Antonio Palacios (de quien adquirió el apellido al ser bautizada); fue luego heredada por su hermano Joaquín y posteriormente legada a Gertrudis Palacios, hija de Joaquín, rica depositaria de los bienes de la familia y con fuertes lazos con la Iglesia. La música escrita en el *Libro Sesto* acaso fue recopilada para esa María Antonia: una esclava educada para cumplir su papel de intérprete ante una reunión social o en una liturgia en la capilla familiar. La copiosa cantidad de obras reunidas en el *Libro Sesto*, junto al hecho de presentar tanto obras de carácter litúrgico como profanas, hace de este manuscrito un rarísimo y único documento que da cuenta de la música que sonó en el vivir de Chile a fines del siglo XVIII. De esta colección encontramos aquí un *Juego de versos sueltos y largos* de autor anónimo (N^o 2 en la grabación) que corresponde a los cinco primeros versos del "Primer tono", seguramente para órgano. Lo hallamos en su versión de "salón", interpretados en clavecín. La *Sonata de Palomar* (N^o 3 del programa) abre la incógnita acerca de la nacionalidad del autor, ya que no ubicamos el apellido Palomar entre los compositores españoles o chilenos de fines del siglo XVIII, constituyéndose así en un desafío para la musicología americana. Los *Divertimiento VIII* y *Divertimiento VII*, N^{os} 4 y 6 de la grabación, corresponden a un conjunto de *Nueve Divertimientos Músicos para órgano compuestos por Dn. Juan Capistrano Coley*, fechados en 1789. De este autor aparecen 29 obras en el *Libro Sesto*, siendo, en la actualidad, la única fuente existente de sus composiciones. Juan Capistrano Coley fue Maestro de Capilla en la Parroquia de Santa María de Viana (Navarra) entre 1787 y 1792. Se reincorpora la obra de Coley al circuito conocido del repertorio español del siglo XVIII. El aporte que realiza *Syntagma Musicum* es, sin duda, valioso para el conocimiento de nuestra música americana. Presentamos este magnífico logro: el contexto sonoro de un época pretérita, pero viva en resonancias auténticamente propias.

Guillermo Marchant

SURANTIGUA. *Música virreinal latinoamericana y catedralicia chilena, siglos XVI al XIX*. CD digital. Agrupación Vocal SURANTIGUA, director Pablo Ulloa Valencia. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), Balmaceda 1215.

La Agrupación Vocal SURANTIGUA está formada por Alejandra Sierra Berríos (soprano I), Rosana Osses Marchant (soprano II), Cecilia Barrientos Covacich (mezzosoprano), Víctor Miranda Barrales (tenor I), Tomás González Troncoso (bajo) y Pablo Ulloa Valencia (tenor II y director). Todos ellos asumen eventual y simultáneamente el papel de instrumentistas, con instrumentos de percusión, clavecín (Osses, Guzmán), flauta travesa (Miranda), guitarra renacentista y viola de gamba bajo (Ulloa). Además, en la grabación de algunas piezas en este fonograma participan, como músicos invitados, el guitarrista y laudista Rodrigo Díaz Riquelme (vihuela), la pianista Inés Schuster Cotapos (órgano y gran órgano) y los violinistas Hernán Muñoz Julio y Adolfo Vásquez Fajardo.

Este CD, puesto en circulación oficialmente el sábado 14 de marzo en el pabellón Balmaceda 1215 de la Quinta Normal en Santiago, nos presenta música española, latinoamericana y chilena anterior al siglo XX. El rescate y valoración de nuestro legado musical integral constituye una tarea de importancia primaria para todos los que trabajamos en este ámbito. Al respecto, el área de la música colonial y de la música decimonónica constituye un campo en el cual todavía queda mucho por hacer y en el que ilustres próceres como Robert Stevenson y Samuel Claro Valdés nos han legado trabajos pioneros. En este sentido, este CD responde plenamente a tal propósito.

El fonograma nos presenta tres grupos de piezas, bajo los encabezados "Música de España", "Música de América" y "Música de Chile". Bajo "Música de España" encontramos un motete y un villancico de Francisco Guerrero (1528-1599) y un motete de Cristóbal de Morales (1500-1553). Bajo "Música de América" tenemos villancicos de diferentes clases, compuestos por distintos creadores como Gaspar Fernandes (1570-1629), Juan de Araujo (1646-1715) y Manuel de Zumaya (1680-1755), entre otros.

Además, un himno de Tomás de Herrera (aprox. 1640), *Hijos de Eva tributarios*, y el célebre *Hanacpachacussicuínin*, himno en quechua, probablemente escrito por algún compositor amerindio y recopilado por Juan Pérez Bocanegra (aprox. 1600-1680) en 1631.

En el tercer grupo de piezas, "Música de Chile", se presenta el villancico anónimo *Con amor pastores todos* (primera mitad del siglo XVIII), las *Tres Lecciones de Difuntos* de Fray Cristóbal Axuria (aprox. 1730-1815) y el motete *Benedicta et Venerabilis* del peruano José Bernardo Alzedo (1788-1878), quien residió y trabajó en Chile cerca de cuarenta años. Estas piezas constituyen parte del legado musical atesorado en el archivo de la Catedral de Santiago de Chile, cuyo rescate, estudio y difusión inició Samuel Claro Valdés y hoy son continuados por Doris Ipinza Hofmann. Destaquemos que el villancico anónimo y las piezas de Axuria fueron especialmente transcritos por Ipinza para este proyecto. Desde este punto de vista, este CD constituye un ejemplo del logro de uno de los principales objetivos de la musicología histórica, esto es, revivir la música encerrada en partituras que forman parte de una herencia cultural olvidada, pero nuestra.

Sin duda, este fonograma constituye también un logro para este grupo de profesionales que ha asumido con tesón y entrega la tarea de abocarse a la interpretación en este repertorio. Esto es doblemente destacable si consideramos las pocas luces que tenemos, desde el punto de vista de la documentación escrita, acerca de los criterios de interpretación de esta música en su tiempo y, además, si consideramos que este repertorio no constituye uno de los bienes más cotizados por la industria y el mercado musicales contemporáneos, especialmente en Chile y Latinoamérica. Contrariamente a la actitud de los europeos frente a su herencia musical, el cultivo de nuestra música anterior al siglo XX (e incluso durante éste) en nuestro continente se realiza en los límites de la marginalidad, como bien expresó Pablo Ulloa, director del conjunto, en el lanzamiento del CD. La propuesta interpretativa es convincente, las voces cuidadas, los instrumentos bien ejecutados y ensamblados con el canto. La conjugación de la erudición musicológica y de la intuición del músico intérprete, más el apoyo de instituciones como FONDART y Balmaceda 1215, han permitido que disfrutemos y apreciemos ahora una propuesta musical de calidad, la cual nos acerca más a nuestra herencia musical y cultural.

Cristián Guerra Rojas

Chile contemporáneo en el sonido. Ensemble Bartók. CD digital. SVR-6003-2. Ensemble Bartók. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART).

El conjunto de cámara Ensemble Bartók centra su razón de ser en la interpretación de la música del siglo XX, un desafío de complejidad multifacética ante la gran diversidad de propuestas que caracterizan este siglo. Creado como trío en 1981, fue ampliado a quinteto en 1983, configuración que conserva hasta hoy: voz (contralto), clarinete, violín, violoncelo y piano. Parte fundamental de su repertorio lo constituyen las composiciones concebidas especialmente para el conjunto, hecho que se trasluce en los más de 70 estrenos absolutos de obras compuestas especialmente para el Ensemble Bartók que, por su conformación y excelencia interpretativa, presenta interesantes y múltiples alternativas sonoras a los compositores. Ahora nos presenta un programa íntegramente dedicado a autores chilenos que viene a aliviar el dramático vacío de versiones grabadas de obras de nuestros compositores. Las obras incluidas en esta grabación corresponden a distintas generaciones de autores del actual siglo; su presentación es inteligentemente diversa, conformando un atractivo panorama que, en su amplitud de concepciones, nos imbuye en un mundo sonoro que fluctúa entre lo universal y lo propio. Sin embargo todo nos parece propio, aun los versos de la Comtesse A. de Noailles. Los compositores son (en orden de aparición): Federico Heinlein, Carlos Botto, Luis Advis, Miguel Letelier, Santiago Vera, Alfonso Letelier, Gonzalo Martínez y Fernando García; nos encontramos y reconocemos con todos.

Queridas Aguas, de Federico Heinlein, abre el programa. Sobre un texto del poeta Raúl Zurita, esta obra fue compuesta en 1993 para la Corporación Cultural de Las Condes (Santiago de Chile); ese mismo año es interpretada por primera vez por el Ensemble Bartók en Rochester (USA), Eastman School of Music. La presente grabación corresponde a la registrada en vivo en el momento mismo de su estreno. En segundo término encontramos la *Cantata Tiempo*, Op. 43 de Carlos Botto; el texto es de Gabriela Mistral. Se estructura en tres secciones tituladas *Amanecer*, *Tarde* y *Noche*, fue compuesta en 1994; su estreno lo realizó el Ensemble Bartók en 1995 en el marco del Quinto Festival de Música Contempo-

ránea. La grabación aquí presentada fue registrada en 1997 en el Auditorio del Instituto Chileno-Norteamericano de Santiago de Chile. A Luis Advis pertenecen los N°s 4 y 5 de este programa; se trata de dos canciones, *Cueca* y *Rin*, que reflejan la raíz folklórica que el autor evidencia desde los títulos. Fueron compuestas en forma independiente. *Cueca* en el año 1978 sobre versos del dramaturgo Jaime Silva, y *Rin* en 1981 sobre textos del propio compositor. Ambas canciones fueron originalmente concebidas para voz y piano, pero en 1995 fueron revertidas a la presente versión por encargo del Ensemble Bartók para el V Festival Internacional de Música Contemporánea organizado por el conjunto. La presente grabación fue registrada en 1997 en el Auditorio del Instituto Chileno-Norteamericano de Santiago de Chile. Los N°s 5, 6 y 7 del programa corresponden a Miguel Letelier Valdés; se trata de *Tres canciones* que, aunque compuestas separadamente, constituyen un ciclo. Los textos corresponden a la poetisa rumano-francesa Comtesse A. de Noailles. La primera canción, *La Mort Favorable*, compuesta en 1981, posee como texto un poema independiente de la poetisa; la segunda, *La Détresse*, compuesta entre 1983 y 1984, se basa en un poema perteneciente al ciclo *L'Ombre des Jours* y la tercera canción, *Au déla de L'Ennui*, compuesta entre 1983 y 1984, toma como texto otro poema independiente. La idea general de estas canciones es la muerte, pero una muerte amiga y benéfica, suerte de "solución", descanso y paz.

El programa prosigue con el N° 8, *Silogística II* de Santiago Vera Rivera. Esta obra fue compuesta en 1991 por encargo del Ensemble Bartók, al que está además dedicada; es la segunda de un ciclo de tres sobre elementos de música étnica chilena. En esta composición, estructurada en tres secciones, son utilizados tres cantos tradicionales antiguos de Rapa Nui (Isla de Pascua), un canto en cada sección. Primeramente *E te ua matabai*, invocación a la lluvia, le sigue *Ngaru Te Ariki*, juegos acuáticos, y finalmente *Tangi*, canto de la guerra de los Tupahotu. El Ensemble Bartók estrenó esta obra en 1991 en la Sala de Conciertos del Instituto Chileno-Alemán (Goethe Institut) de Santiago de Chile. A Alfonso Letelier pertenece la obra *Nocturno*, N° 9 del programa. Compuesta en 1991 sobre texto propio, se trata de la última obra del compositor; dedicada al Ensemble Bartók, fue estrenada en el Tercer Festival de Música Contemporánea ese mismo año. Daniel Quiroga, crítico del diario "El Mercurio", escribe: "...el compositor chileno que parece sentir una agobiante angustia existencial, lo dice en música con vigorosa entrega de concentrados medios expresivos..." (28-X-1991). La presente versión fue registrada en 1996 en el Auditorio del Instituto Chileno-Norteamericano de Santiago de Chile. A Gonzalo Martínez corresponde la obra N° 10 del programa: *Pierrot*. Se trata de una composición para clarinete solo, creada en 1995 y estrenada ese año en el Quinto Festival Internacional de Música Contemporánea organizado por el Ensemble Bartók. Los N°s 11 y 12 de este programa pertenecen a Fernando García. Una obra en dos partes creada en 1993, con el título de *Pasión y Muerte*. En la primera (*Pasión*) la parte vocal –gritos, quejidos–, representa el dolor y la agonía del condenado a la cruz, mientras los instrumentos representan la ira de los justos; en la segunda parte (*Muerte*) el texto, de Huidobro, es sobre la infinita diversidad de la muerte. Esta obra fue encargada y estrenada en 1993 por el Ensemble Bartók para el IV Festival Internacional de Música Contemporánea. La presente versión fue grabada en vivo en el Kilbourne Hall de la Universidad de Rochester (USA), Eastman School of Music en 1993.

Guillermo Marchant

Homenaje a Harold Gramatges, Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria. CD digital. Intérpretes varios. Magic Century Publishing, Universal S.A. de C.V. México, 1997.

Este disco compacto es el primer volumen de la serie titulada "La isla de la música" y no pudo ser más acertada la selección de su capítulo de apertura.

Con la presentación de siete obras para diversos formatos, interpretadas por artistas y agrupaciones de primer nivel, la creación del destacado compositor cubano, Harold Gramatges, queda mucho más cerca de los que consideran a la isla caribeña únicamente como generadora de música de entretenimiento.

El propio compositor, al referirse a la importante distinción expresó: "Este premio abre un espacio a la música de concierto o culta, las otras formas de música preponderante se promueven solas, pero ésta, la llamada música de concierto o culta, tiene que abrirse paso con muchas dificultades. En nuestro terreno musical no existía un premio con equivalencias al Cervantes o al Nobel, y su importancia aumenta en el hecho de que fue instaurado dentro del ámbito de la Conferencia Iberoamericana".

El primer surco del disco deja escuchar la excelente interpretación del pianista Roberto Urbay en *Tres preludios a modo de toccata* (1952-53). Conocedor de la rica timbrística de la música cubana y en especial de los recursos técnico-expresivos de la obra de Gramatges (que se prepara para grabar en su totalidad), aporta fuerza y destreza en su interpretación.

Las obras corales del maestro Gramatges han dado prácticamente la vuelta al mundo en las voces del Coro Nacional de Cuba y otras agrupaciones corales de la importancia de Exaudi o del Coro de Cámara que dirige Alina Orraca. En la presente grabación se incluyeron dos ciclos corales: *Tres madrigales infantiles* (1956) y *Cinco canciones infantiles* (1972). Ambos ciclos ponen de manifiesto la sensibilidad del compositor al elaborar un cuidadoso tejido musical que resalta la belleza de los textos de Emilio Ballagas y las rondas anónimas infantiles.

En *Diálogo* (1980) se escucha una composición trabajada a partir de la explotación de su concepción como materia sonora. Gramatges se vuelca entonces a la selección y potenciamiento de los recursos sonoros del piano y el violín, dejando traslucir textos conocidos, como el adagio de la *Sonata* en Re menor, op. 108 de J. Brahms, el rondó de la *Sonata* en La menor, op. 24 de Beethoven y el allegro moderato de la *Sonata* en La menor, op. 162 de Schubert, con la que termina la obra. La selección no es fortuita y se conforma como un diálogo entre el pasado y el presente del imaginario sonoro del compositor.

El disco cierra su presentación con una obra perteneciente al ciclo más conocido del compositor, el *Mobil III* para piano y flauta de 1977. La ejecución, por parte de los músicos más jóvenes de la presente compilación—Gustavo Corrales (piano) y Alain Alfonso (flauta)—, tampoco es azarosa. La dificultad que acompaña su interpretación ha servido como un aliento permanente para aquellos que se deciden por el escabroso camino de la música de cámara contemporánea. La cubanía es acentuada por la presencia de citas provenientes de la música tradicional y por la presencia de toques de maraca, en otro intento de “diálogo” entre lo popular y lo docto.

En resumen, un disco definitivo en el acercamiento a la creación de Harold Gramatges, compositor cubano que inaugura la era de los Premios Iberoamericanos de Música bajo la mirada silenciosa de su inspirador, Tomás Luis de Victoria.

Alicia María Pedroso

Resúmenes de Tesis

Dos nuevas tesis de postgrado presentadas por egresados del Magister en Artes con mención en Musicología dictado por la Facultad de Artes se han sumado a los fondos de la Biblioteca del Departamento de Música de dicha Facultad.

Víctor Rondón. *Música misional en Chile (1583-1767)*. Santiago de Chile, 1997, xi + 181 pp.

La actividad musical jesuita en nuestra área durante el período colonial, distingue tres espacios según su función: catequesis, fiesta y servicio divino. Esta tesis tiene como temática central —aunque no excluyente— el primer ámbito, la actividad musical catequética que misioneros católicos—principalmente franciscanos y jesuitas— desarrollaron entre los indígenas chilenos de las misiones de la Araucanía y Chiloé. El marco temporal de la investigación está determinado por la fecha de conclusión del III Concilio Limense —al que asistieron los obispos chilenos de Santiago y la Imperial— y la expulsión de la orden jesuita, en 1767. El primer evento sancionó los acuerdos y contenidos del Concilio de Trento y elaboró prescripciones precisas para el adoctrinamiento de los naturales del territorio que abarcaba el obispado limeño, desde Quito a Chiloé. El segundo marca el comienzo del fin del período de oro de la misión que los jesuitas habían hecho célebre en las provincias sudamericanas.

El trabajo —de carácter fundante en el tema— está estructurado en cuatro partes principales. La primera lleva por título “La música misional en Chile colonial y la religiosidad popular actual” y en ella se revisan los aportes más próximos en el tema general de la música religiosa colonial, como han sido los referidos a la música catedralicia. Enseguida se confrontan los dos ámbitos —catedralicio y misional— a la luz del concepto de “relevancia social” aportado por el etnomusicólogo hispano

Josep Martí y Pérez¹. Más adelante revisa bibliográficamente las “deudas y aportes” en torno a los dos ámbitos contrastados para examinar luego la actualidad de la cuestión religiosa en Latinoamérica. Lo anterior lleva a la consideración de algunas aproximaciones teóricas en torno al tema de la religiosidad popular, cuestión que a lo largo de la tesis se relaciona permanentemente con el tema misional. Al final de esta parte se plantea la hipótesis central del trabajo, que es seguida de una discusión sobre algunos enfoques y metodologías musicológicamente pertinentes.

En la segunda parte, “La misión en el siglo XVI: doctrina y ritualidad. El caso del obispo de La Imperial Fray Luis Jerónimo de Oré (1554-1630) y su *Symbolo Catholico Indiano* (Lima, 1598)” se da cuenta del período de organización de la iglesia regional y las prescripciones fundantes del proceso de evangelización de los pueblos indígenas emanados del III Concilio Limense (1582-1583) recogidos en la obra de Oré, quien en 1630 muere como obispo de La Imperial, en la actual Concepción².

Este personaje y su obra permiten articular las prescripciones tridentinas con la evangelización en el área surandina, durante el período de conquista, tomando como “intriga” —en los conceptos de Waisman³— la práctica ritual y musical aplicada al proselitismo evangélico de la Iglesia Católica.

La tercera sección, “Música misional en los siglos XVII y XVIII: la labor de los jesuitas”, desarrolla el tema de la actividad musical llevada a cabo por los miembros de la orden jesuita en nuestro territorio, principalmente en las misiones de Araucanía y de Chiloé⁴. Como en otros obisposados del área, los jesuitas fueron quienes con mayor vigor llevaron a cabo las tareas de cristianización de los pueblos indígenas, por lo que dando cuenta de su labor, se configura un panorama representativo de la actividad misional de este período.

La última parte —el estudio de caso propiamente tal— se titula “Música misional durante el siglo XVII en la Araucanía: el caso del Chilibúgú (1777) del jesuita Bernardo de Havestadt” y toma como actor principal precisamente a un misionero jesuita de origen agripense que vivió la coyuntura de la expulsión, luego de años de labor misional en las tierras de Arauco⁵. Las conclusiones incluidas al final de las secciones segunda, tercera y cuarta, son complementadas al término del trabajo. Luego de la bibliografía (129 ítem), se incluye un apéndice que recoge algunos materiales gráficos y documentales que complementan el tema de la presente tesis, defendida el día 30 de diciembre del año recién pasado.

Víctor Rondón

Guillermo Marchant. *El Libro Sesto de María Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII*. Santiago de Chile, 1997, vi+275 pp./Anexo I:11 pp./ Anexo II:41 pp./ Anexo III:70 pp./ Anexo IV:30 pp.

El eje central de esta tesis es un conjunto de *Versos sueltos y largos* que se encuentran en el *Libro Sesto* de María Antonia Palacios, un rarísimo manuscrito musical chileno de fines del siglo XVIII (ca. 1790). El desarrollo del trabajo se extiende a lo largo de tres capítulos, en los que se aborda desde distintos puntos aproximativos sus contactos con el mundo real; se trata de acercar un documento del pasado al presente, para que no sea más documento sino que parte de nuestra realidad. El periplo se desarrolla desde lo más general a lo más particular, siempre teniendo como punto de amarre un desafío: la confrontación de los *Versos* a los planteamientos de Carl Dahlhaus respecto a su validez funcional, asunto que mueve gravitadamente los propósitos de esta tesis. El musicólogo germano proporciona las preguntas a las que deberán responder los *Versos*, aunque queda establecido desde el inicio del trabajo que solamente se contestará una en profundidad; nos referimos a los “juicios”: *juicio funcional*, *juicio estético* y *juicio histórico*, es el *juicio funcional* la preocupación primordial: ¿responden los *Versos* al lenguaje modal?. Pero, por

¹“La idea de “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical”, *Trans* (revista electrónica en Internet), Ramón Pelinsky ed., N°1, junio de 1995.

²Este tema, convertido en artículo, fue publicado bajo el título de “*Symbolo Catholico Indiano* de Fray Luis Jerónimo de Oré (Lima, 1598), síntesis e interpretación de aspectos músico-doctrinales” en *Resonancias*, Santiago, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 1, noviembre de 1997, pp. 43-59.

³Cfr. “Musicologías”, *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre, 1989), pp. 15-25.

⁴Esta sección ha sido publicada como artículo con el nombre de “Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación” en *RMCh*, LI/188 (julio-diciembre, 1997), pp.7-39.

⁵Editado con el título de *19 canciones misionales en mapudungun contenidas en el Chilibúgú (1777) del misionero jesuita en la Araucanía Bernardo de Havestadt (1714-1781)*, Santiago, *Revista Musical Chilena* y Fondart, 1997, 61 pp.

tratarse de un repertorio inédito, incluido en un documento desconocido y único, el trabajo inicialmente aborda la descripción de la fuente, sus dimensiones, materiales, detalles significativos de su factura, anotaciones verbales, notación musical, repertorio y autores; en estos dos últimos aspectos el *Libro Sesto* depara desde ya inclusiones de importancia, como la presencia del primer movimiento de la *Sonata* en Do mayor del Gruppe XVI (Nº 35 del catálogo de Hoboken) de J. Haydn, la que acusa diferencias respecto a su edición original; también encontramos un corpus relativamente numeroso de composiciones de Juan Capistrano Coley y Embid, maestro de capilla en Viana (Navarra) en una época contemporánea al *Libro Sesto* y cuyas obras se perdieron en su lugar de origen durante las guerras carlistas, lo que constituye virtualmente al *Libro Sesto* en su única fuente; lo mismo ocurre con un grupo de seis “minuetes” y dos marchas para salterio compuestas por Ignaz Josef Pleyel, obras que no aparecen en el catálogo general de sus composiciones. Luego la tesis se extiende en aspectos contextuales referidos primeramente a la posible usuaria del repertorio, una María Antonia Palacios chilena, aspectos en el que nos encontramos con la sorpresiva realidad de que la única María Antonia Palacios existente en el Santiago de Chile de fines del siglo XVIII fuera una esclava negra al servicio particular de Getrudis Palacios, rica depositaria de los bienes familiares y con un fuerte compromiso con la Iglesia; un contexto que invita a futuras investigaciones interdisciplinarias entre la musicología y la sociología. Después, esta tesis presenta un estudio organológico acerca de los instrumentos requeridos por el *Libro Sesto*, centrándose especialmente en el órgano en atención a los *Versos*, y el repertorio focalizado como preocupación central; este estudio incluye un análisis comparativo entre los requerimientos del repertorio con los instrumentos preservados de nuestro pasado.

El punto medular se desarrolla en el segundo capítulo, donde luego de un análisis descriptivo de los *Versos* y su contextualización histórica, ellos son sometidos a una confrontación con los tratados teóricos más pertinentes a su época: Pablo Nassarre (1723-1724), Juan Antonio de Varas y Guzmán (1733-1735) y Antonio Eximeno (1734). El resultado sorprende: los *Versos* sí responden al lenguaje modal, demostrando que su autor conoce todos los detalles del soporte teórico más tradicional (Pablo Nassarre), conservando ingeniosamente los aspectos más relevantes de la identidad de cada uno de ellos, aun cuando la modernidad ya ha avanzado reformas que los desdibujan (Juan Antonio de Vargas y Guzmán). El *Libro Sesto* de María Antonia Palacios nos llega al presente como un documento de capital importancia, tanto en cuanto documento histórico como documento simbólico del sonido de su época; su valor radica en que es una de las muy escasas fuentes de música instrumental del período colonial hispanoamericano; su contenido ofrece una variada muestra de los usos musicales de fines del siglo XVIII en cuanto a repertorio litúrgico, festivo de Iglesia, de salón y de baile; su contenido ofrece composiciones desaparecidas en su lugar de origen (Coley), con variantes respecto a su edición original (Haydn) o que no aparecen en catálogos de autores conocidos (Pleyel). María Antonia Palacios abre un interesante campo a observar desde variados ángulos musicológicos; su repertorio puede reflejar las características organológicas de los instrumentos necesarios para su interpretación; parte de su contenido ilustra nominal y pentagrámicamente el uso de un lenguaje modal en el ámbito instrumental. Esta característica constituye al *Libro Sesto* en una fuente muy tardía al respecto en el contexto hispanoamericano, revelando una continuidad de su praxis no estudiada extensamente con antelación. Los *Versos* del *Libro Sesto* se corresponden con la sintaxis del lenguaje modal, en una manifestación más estrechamente concorde a la tradición (Nassarre) que a la modernidad (Vargas y Guzmán), se trata de una sintaxis referida específicamente a los tonos salmódicos, siguiendo una tradición fuertemente arraigada y de vieja estirpe en la música hispana; su vigencia permanece en el ámbito hispanoamericano en un momento en que los “grandes compositores” católicos han abandonado el género “Verso”. Este género continúa su vigencia en manos de “pequeños compositores”, los que han sido ignorados por la tradición europea (un problema señalado por Dahlhaus) y que es de máxima importancia estudiar para entender la real proyección de una música que, si bien de pequeñas dimensiones, se legitima en el correcto uso de un lenguaje y de una funcionalidad refuncionable. En el ámbito de la apreciación estética, deberá ser un repertorio que tendrá que someterse al juicio de un público “de concierto”, pero para ello habrá que falsear su funcionalidad, interpretándolos “en serie”. Su presencia histórica deberá ser validada por la propia historia. Por lo tanto, estos *Versos en tonos de capilla del Libro Sesto* que ahora se presenta deberán nuevamente ser música, para que de esta manera puedan “todavía ser”.

Guillermo Marchant

Índice de números publicados correspondiente a 1997

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aguilar, Miguel.* Recuerdos de cincuenta años. N° 187:49.
- . In Memoriam. Laurencia Contreras Lema (1907-1997). N° 188:120.
- Aharonián, Coriún.* Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. N° 188:61.
- Alexander, Leni.* Recordando a Fré Focke. N° 187:54.
- Allende-Blin, Juan.* Fré Focke y la tradición de Anton Webern. N° 187:56.
- Baeza Gajardo, Mario.* Música y sociedad. N° 188:98.
- Becerra-Schmidt, Gustavo.* Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. N° 187:45.
- Carrasco, Eduardo.* Música en el Chile de hoy. N° 188:97.
- Cori, Rolando.* Cultura musical y neoliberalismo. N° 187:65.
- García, Fernando.* In Memoriam. Blanca Hauser (1906-1997). N° 187:100.
- Garrido-Lecca, Celso.* El arte en la economía neoliberal. N° 187:63.
- Grandela del Río, Inés.* Carlos Botto Vallarino, Premio Nacional de Arte en Música, 1996. N° 187:11.
- Grandela del Río, Inés.* Catálogo de la obra musical de Carlos Botto Vallarino. N° 187:21.
- Guarello, Alejandro.* El compositor y el neoliberalismo económico. N° 187:67.
- Lange, Francisco Curt.* Las bandas de música en el Brasil. N° 187:27.
- Lefever, Tomás.* Fré Focke: el compositor y el maestro. N° 187:50.
- Mancini, Leonardo.* In Memoriam. Donald Little (1914-1997). N° 188:120.
- Matthey Correa, Gabriel.* Mi relación con la música chilena de los años 50. N° 187:60.
- . Compositores chilenos en el XI Festival de La Habana, 1996. N° 187:70.
- Maturana, Eduardo.* Veinte años en mis recuerdos. N° 187:48.
- Max-Neef, Manfred.* Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles. N° 187:52.
- Morales, Héctor.* Que el bosque deje ver los árboles. N° 188:102.
- Orrego-Salas, Juan.* La década 1950-60 en la música chilena. N° 187:42.
- Rodeland, Jürgen.* Restauración del órgano histórico Sauer de la Catedral de Loja, Ecuador. N° 187:37.
- Rondón, Víctor.* Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación. N° 188:7.
- Rosas, Fernando.* Mi experiencia musical en el Chile de hoy. N° 188:100.
- Ruiz Zamora, Agustín.* Aquí Macondo. Conversación con Danilo Orozco. N° 188:40.
- Torres, Rodrigo.* VI Festival de Música Contemporánea Chilena. N° 187:69.
- Vega, Carlos.* Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. N° 188:75.
- Vila, Cirilo.* A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros. N° 187:58.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

C.G.: Cristián Guerra
C.Q.: César Quezada
F.G.: Fernando García
G.M.: Guillermo Marchant
I.G.: Inés Grandela
V.R.: Víctor Rondón

Libros

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. C.G. N° 187:93.
Eduardo Carrasco y Mili Rodríguez (eds). *Situa-*

- ción 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. C.G. N° 187:94.
- Víctor Jara. *Cancionero tradicional.* Santiago: Fundación Víctor Jara, 1997, 106 pp. V.R. N° 188:116.
- Compositores colombianos: vida y obra* (Catálogo N°1). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Centro de Documentación Musical, 1992, 128 pp. C.Q. N° 188:117.

Fonogramas

- Música para piano. Compositores chilenos.* Casete stereo. V.R. N° 187:96.

Música chilena del siglo XX, vol I. CD, casete stereo. V.R. N° 187:97.

Reflauta. Música chilena contemporánea para flautas dulces. CD digital. F.G. N° 187:98.

Música chilena del siglo XX, vol I. CD, casete stereo. I.G. N° 187:99.

Alfonso Letelier: una luz del tiempo y del espacio. CD digital. SCD 3006-2/SVR. Intérpretes varios. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1996. G.M. N° 188:118.

Suite Aisén. Obras de Iván Barrientos Garrido. CD, digital audio. CD-1582. Intérpretes varios. Columbia, Sony Music Entertainment Inc., 1991. F.G. N° 188:118.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

- Compositores chilenos en el ballet, cine y teatro*
- Aguirre, Isidora. (Francisco Flores del Campo), *La pérgola de las flores*, N° 187:88.
- Bunster, Patricio. (Bruno Maderna, Luigi Nono y Leni Alexander), *Las tres caras de la luna* (Roberto Falabella), *La silla vacía* (Víctor Jara), *A pesar de todo, pues tenemos sólo una vida*, N° 187:85; (Patricio Solovera), *Canción para tres cuecas*, N° 187:88.
- Gutes, Nury. (José Pérez de Arce y Claudio Mer-

cado), *Bajo la mesa*, N° 187:88.

Riveros, Hilda. (Alejandro García), *Tiempo de percusión*, N° 187:88.

Radrigán, Juan. (Patricio Solovera), *Parábola de los fantasmas, El encontramiento*, N° 187:88.

Sienna, Pedro. (Horacio Salinas), *Húsar de la muerte*, N° 187:88.

Uthoff, Ernst, en recreación de Michael Uthoff, (Héctor Carvajal y Joseph Bayer), *Milagro en la Alameda*, N° 188:114.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS¹

- Acosta, Cristián. *América*, N° 187:76.
- Avis, Luis. *Cueca, Rin*, N° 187:72, N° 188:110; *Oratorio escénico* 1850, N° 187:74, 80; *Canta Santa María de Iquique*, N° 187:78.
- Aguilar, Miguel. **Palíndromo, Palinodia, Palímsesto*, N° 187:74.
- Aguilera, Carmen. *Inconexos*, N° 187:74.
- Aguilera, Oscar. **Cantata por la vida de Neruda*, N° 188:110.
- Alba, Antonio. *Vals español serenade, La más pícara, Zamacueca White* N° 1, N° 188:108.
- Albarracín, Freddy. *Cueca del caliche*, N° 187:80.
- Alcalde, Andrés. *Opiniones*, N° 187:72, 76; **Per Bahco*, N° 188:107.
- Allende-Blin, Juan. **Cuartetos de cuerdas*, N° 187:83; *Au bord des espaces, Mein blaues Klavier*, N° 188:112.
- Allende, Pedro Humberto. *Tonada* N° 10, N° 187:73, 75; *Estudio* N° 7, N° 187:74, N°

188:107, 112; *Tonada* N° 6, N° 187:75, 77, N° 188:112; *Pequeña suite*, N° 187:75, 77, 78; *Tonada* N° 4, N° 187:77, N° 188:105; *Tonada* N° 5, N° 187:77, N° 188:112; *Pantomima de El amor brujo de Manuel de Falla* (arreglo para dos pianos), N° 187:76, 78; *Tonada* N° 8, N° 188:105, 107.

Alzedo, José Bernardo. *Gloria Laus*, N° 187:80.

Amenábar, Juan. *Cuatro diálogos*, N° 187:74; *Preudio para recordar a Liszt*, N° 187:81, N° 188:112; *Triphico (Preudio, Contra-vals, Clusters)*, N° 187:83, N° 188:107, 108; *Caminando a Salzburgo*, N° 188:105; *Los peces*, N° 188:111.

Amengual, René. *Hojas muertas*, N° 187:76; *Himno de la Universidad de Chile*, N° 187:77, N° 188:107; *Tórtola amante*, N° 187:79, 80, N° 188:111; *La luna se enoja*, N° 187:81; *Sonatina, Berceuse trágica, Transparencias y Homenaje a Ravel*, N° 188:105; *Suite para flauta*, N° 188:110, 114.

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

- Ancarola, Francesca. *Mikado*, N° 188:112.
- Antireno, Fernando. *Paisaje de la Patagonia*, N° 188:109.
- Aranda, Pablo. *Di*, N° 187:75.
- Araya, Carlos. *Música* (vol. I, N° 49 y 50), N° 187:76.
- Aravena, Jorge. **Suite*, N° 188:106.
- Arenas, Demetrio. *Cuando Valparaíso*, N° 187:80, N° 188:111.
- Barrera, Juan Pablo. *Variaciones*, N° 187:77.
- Barrientos, Iván. *Serenata Lago Verde*, N° 187:72, N° 188:111; *Suite Aisén* (*Preludio, Tonada y Llamada*), N° 187:73, 78, N° 188:105, 106, 110; *Escenas de Aisén* (*A un bosque de ñires, Estudio frente a un lago, A un suave atardecer de estío y A un amigo del Baker*), N° 187:73, 77; *Escenas de Aisén* (*A una mujer, A un rosál de Coyhaique*), *Romanzas para guitarra* (*Lluvia de día, Laguna escondida, Romanza chilota, Vals del sur* N° 1, *Vals del sur* N° 2), N° 187:81, N° 188:105, 111; *Vals del sur* N° 3, N° 188:105; *Vals del sur* N° 4, N° 188:105, 111; *A una mujer*, N° 188:106, 111; *Cuatro vals campesinos, Romanza chilota, Finale* (de la *Suite Aisén*), N° 188:109.
- Barros, Arturo. *Cantata de Aisén, la tierra que quedó lejos*, N° 187:81.
- Becerra, Gustavo. *Partita* N° 2, N° 187:72; *Trozo*, N° 187:74; *Cuentos de brujas*, N° 187:75, 78; *Américas*, N° 187:78; *Lejana, Cueca, Variaciones para 3 guitarras, Variaciones* 1958, N° 187:78; *Cuentos de brujas*, N° 187:78; *Cinco canciones* (*El burro con camiseta, Poema con gallardete, Cantata para campanil y tambor, Bucabel de Maricastaña, Corrande de la gacela*), N° 187:79; *Romance de rosa fresca*, N° 187:79, 80, N° 188:111; *Cuarteto* N° 1, N° 188:108.
- Bianchi, Vicente. *Abejorros*, N° 187:76.
- Botto, Carlos. **Invocación* op. 46, N° 187:73, N° 188:108; *Tiempo* op. 43, N° 187:73; **Sonata* N° 2, N° 187:75, N° 188:108; **Evocación para dos pianos*, N° 187:75, 78; *Divertimento* op. 7, N° 187:77; *Tres preludios* (para piano) op. 3, N° 188:105; *Tres preludios* (para guitarra) op. 52, N° 188:106, 109; *Cuatro cantares quechuas* op. 11, N° 188:107, 108; *Scherzo* N° 2 op. 40, *Fantasia* N° 2 op. 37, N° 188:108; *Cuatro preludios* op. 47A (1ª serie), *Cuatro preludios* op. 47B (2ª serie), **Instantáneas* op. 39, *Partita* op. 22, **Dos canciones corales* op. 44 (Edicto en la Plaza de Trapala, Fábula boba), *Academias del Jardín* op. 16 (Décima), **Humorada* op. 54, N° 188:109.
- Brandi, Camilo. *Marcha*, N° 187:76.
- Brncic, Gabriel. *Estudio sobre óperas rotas, ... Que no desorganizta cap murmuri (a Joan Brossa)*, N° 187:81; *Vade retro* (diálogo N° 4), N° 188:111.
- Brown, Eward. *Cantata por la paz*, N° 187:72.
- Cáceres, Eduardo. *3 Mo-men-tos*, N° 187:73; *Fantasia araucánica*, N° 187:81; *Entre luna*, N° 187:88, N° 188:107; *La muerte de Sigfrido, La venganza de Krinhilda*, N° 187:88; *Epigramas*, N° 188:110; *Metalmambo*, N° 188:111; *Seco, fantasmal y vertiginoso*, N° 188:112.
- Candela, José Miguel. *Dame un Loop*, N° 187:74.
- Cantón, Edgardo. *Lovecraft, Preludio de los elementos, Saint Michelle en carretera nocturna*, N° 187:74; *Puede ser*, N° 187:75.
- Carmona, Oscar. **Ausencia*, N° 188:106.
- Carrasco, Eduardo. *Mi patria*, N° 188:107.
- Carrasco, Fernando. *Misa la chilena: En lo humano y lo Divino*, N° 188:106; *Lejanías, Kirihuanas, Todo bien, Guitarrosa, Yo no sé, La ilusión del pensamiento*, N° 188:109.
- Carrasco, Julio. *La deuda, Estos augurios, Petrodácilo gris de ojos rosados*, N° 187:76.
- Carvalho, Antonio. *Rondo-allegro*, N° 187:75; **Trío, Sonata*, N° 188:106.
- Castillo, Nicolás. *La bella santiaguina* (zamacueca), N° 187:72, 108; *Zamacueca*, N° 188:108.
- Céspedes, Raúl. **Cuarteto*, N° 188:106.
- Coloma, Eleonora. *Tema con variaciones*, N° 187:76; *Orquesta en la luna*, N° 187:77; N° 188:114.
- Coloma, Eleonora, José Miguel Fernández y Ricardo Escobedo. *Composición 1. I.*, N° 188:110.
- Córdova, Mauricio. **Suite chilota* (*danzas de Chiloé*), N° 188:113.
- Cori, Rolando. *Alabanzas para la guitarra*, N° 188:106, 109; *Redemptoris Mater o El amor es más fuerte*, N° 188:110; *Fiesta* N° 188:111.
- Cortés, Renán. *Dúo est*, N° 187:70.
- Cotapos, Acario. *Sonata fantasía*, N° 187:70.
- Délano, Pablo. *Evocación*, N° 187:73, N° 188:105, 108; *Las canciones de Natacha*, N° 187:75; *Sonata del verano*, N° 188:107.
- Díaz, Rafael. **El sur comienza en el patio de mi casa*, N° 188:114.
- Escobedo, Ricardo. *On Board*, N° 187:70.
- Falabella, Roberto. *Estudios emocionales para orquesta, Del diario morir, Retratos*, N° 187:74.
- Farías, Javier. **Cinco fachadas para guitarra, *Quinteto para dos guitarras*, N° 188:106; *Chorinho*, N° 188:107.
- Feito, Mario. *Tres danzas americanas, Ludo 4*, N° 187:76.
- Fernández, P. *Me entusiasmo bailando*, N° 188:108.

- Ferrari, Andrés. *Rondó Prometeo*, N° 187:76; **Fuga*, N° 188:106.
- Filomeno, José María. *Éste es el Maná Sagrado*, N° 187:80.
- Flores, Adolfo. *Scat*, N° 187:72; *Estudio*, N° 187:78.
- Gajardo, Eduardo Enrique. *Cinco preludios maternos*, N° 187:78, 79; **Sinfonía de Navidad*, N° 187:78; *Canta mi Arauco*, N° 187:79.
- García, Fernando. *Viajando con Paul Klee*, **Cuatro proposiciones* N° 187:72, **Tiempo de espera*, N° 187:73; *Poemas árticos*, N° 187:74; *Orden*, N° 187:76, 81; *Sabellíades a Ruiseñor Rojo*, N° 187:77, N° 188:106; *Romerías*, N° 187:78; *De los sueños*, N° 187:79, N° 188:105; *Cuadernos de zoología*, N° 187:80; *Apunte*, N° 187:81; **Signos de Altazor (Lágrimas de roñañol, Ya viene la golonchína, Navíos lejanos)*, N° 187:83; *Órdenes*, N° 187:88; *Cuatro proposiciones*, N° 188:106; *Crónicas americanas*, N° 188:107; *Tres estáticas*, N° 188:107; *Pasión y muerte*, N° 188:110; *Tierras ofendidas*, N° 188:112; *Oposiciones*, N° 188:112; *Dos paisajes urbanos*, N° 188:114.
- García-Huidobro, Pablo. *Poema 15*, N° 187:76, N° 188:106; **Paz para todos aquellos que...*, **Arcoiris y De tarde y tedios y remacer*, N° 188:106.
- Garrido-Lecca, Celso. *Sonata fantasía, Cuarteto* N° 2, **Soliloquio II*, N° 187:83; **Cuarteto* N° 3, *Danzas populares andinas*, N° 188:112.
- Garrido, Pablo. *Jazz Window*, N° 188:107.
- González, Antonio. *Festivos zagaes*, N° 187:80.
- González, Jaime. *Estudio en tres*, N° 187:70, 75; *Gloria*, N° 187:75; *Antivíspera*, N° 187:76; *Canción doble*, N° 188:105.
- González, Roberto. *Danza fuera de la carpa, Semiótica, Introversión macaca, ¡Ven Matta, bailemos! Izzabella*, N° 187:76.
- Guarello, Alejandro. *Tres tritonadas*, N° 187:73; *Septentrión*, N° 187:75; *Simulacros*, N° 187:79; *Domuns*, N° 187:83, N° 188:107, 108.
- Gubbins, Benjamín. *En memoria de la inscrita*, N° 187:89.
- Heinlein, Federico. *Despedida de invierno, 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)*, N° 187:71, 73, 75; *Quiétude, Vida mía, Tres canciones españolas (Los olivos grises, La plaza tiene una torre, La lluvia)*, N° 187:71, 75; *Meciendo, Dame la mano*, N° 187:71, 75; *Nocturno, Balada matinal*, N° 187:71, 75; **Suite*, N° 187:73; *A la orilla del río Claro*, N° 187:79; *Sonatina*, N° 188:105; *Dame la mano* N° 188:107; *Queridas aguas*, N° 188:110.
- Hermosilla, Patricio. *Rosita*, N° 188:108.
- Hernández, Carlos. *You gotta Cross*, N° 187:79.
- Holzappel, Carolina. *Allegro*, N° 187:76.
- Holman, Ernesto. *Suite 4 caminos (Poema muerto, Alicia, Canon, Madagasca-r [burlesca])*, N° 187:74.
- Hurtado, Ramón. *Ronda*, N° 187:75, N° 188:108; *Estudio* N° 36, N° 188:109.
- Jara, Víctor. *Te recuerdo Amanda*, N° 187:77, 79, 80, 90, N° 188:106, N° 188:111; *El cigarrito, Dos palomitas, Lo único que tengo, La partida, Sobre la ventana*, N° 187:89; *Voy a hacer un cigarrito*, N° 187:90; *El aparecido*, N° 188:107.
- Jofré, Charo. *Piececitos de niño*, N° 187:77.
- Junge, Wilfred. *Toccata* (1986), N° 188:107, 112.
- Lefever, Tomás. *Trio*, N° 187:74; *La Serena, El nacimiento, Conde Lino, Día sábado por cierto, Los sueños del esposo, Los celos, Sufrir callando, Las señas del marido y Delgadina*, N° 188:105; **Romances iberoamericanos*, N° 188:108.
- Lemann, Juan. *Eólica*, N° 187:72; *Homenaje a Alfonso Leng*, N° 187:74; *Rapsodia*, N° 187:75, 83.
- Leng, Alfonso. *Du fragst*, N° 187:72, 75; *Schlussstück*, N° 187:75; *Cima*, N° 187:75, N° 188:107; *Andante*, N° 187:82, 83, 84, N° 188:108; *Sonata* N° 2, N° 188:105; *Doloras*, N° 188:112.
- Letelier, Alfonso. *Balada*, N° 187:72, 75; *Madrigal*, N° 187:75; *Pinares*, N° 187:77, 78, 79, N° 188:107; *Suite grotesca*, N° 188:105; *Canciones antiguas*, N° 188:114; *Cuarteto para saxofones*, N° 188:115.
- Martínez, Gonzalo. *Pierrot*, N° 187:73, N° 188:105.
- Martínez, Jorge. **Phonei*, N° 187:82.
- Matthey, Gabriel. *Parrianas Serie P. 2*, N° 187:75; *Sonata*, N° 187:75.
- Maturana, Eduardo. *Suite*, N° 187:74.
- Maupoint, Andrés. *Cinco imágenes*, N° 187:74; *Cuatro estudios de sonoridades**, N° 188:81.
- Meneses, Pablo. *Descalza, ¡Qué viene ahora!, Vuelo sobre la hierba oscura*, N° 187:76.
- Mora, Mario. *Sax* N° 187:74; *Serena*, N° 187:77.
- Mouras, Juan. *Tres vals latinoamericanos (Serenata, Recuerdos de antaño, Vals altioplánico)*, N° 187:72, 77, N° 188:105, 108, 110; *Poemas de la Trapananda*, N° 187:72, 75, N° 188:105, 108; *Suite popular latinoamericana (Tango, Vals latino, Milonga perpetua)*, *Concierto chileno*, N° 187:72; *Estrellita de Belén, Sonatina*, N° 187:73; *Sonatina concertante*, N° 187:78; *Suite latinoamericana*, N° 188:106, 111; *Miniaturas sobre canciones infantiles*, N° 188:106; *Suite infantil (Caballito blanco, Arroz con leche, Mandandirun dirun dan, Villancico del norte de Chile)*, N° 188:106; *Milonga perpetua*,

- N° 188:110.
 Muñoz, Marcel. *Meditación*, N° 187:76.
 Núñez Navarrete, Pedro. *Marsipia* N° 3, *Tres duettinos*, N° 187:72, N° 188:111; *Mirando pasar el río, Rododendros y Azaleas (de Acuarelas valdivianas)*, N° 187:73; *Sonata* N° 1, N° 187:73, N° 188:108; *Marsipia*, N° 187:75.
 Orrego Carvallo, Alberto. *Vals*, N° 187:72; *Vals* N° 2, N° 188:108.
 Orrego-Salas, Juan. *Balada* op. 84, *Móviles, Rústica* op. 35, N° 187:73, N° 188:107, 108; *Esquinas*, N° 187:75, N° 188:107; *Diferencias del retablo* op. 102, N° 187:78; *Tres fanfarrias*, N° 187:79; *Suite* N° 2, op. 32, N° 188:105; *La gitana*, N° 188:107; **Cuarteto* N° 2 op. 110, N° 188:108; *Pastorales y Scherzo* op. 47, N° 188:114.
 Ortega, Sergio. *Tres canciones (Engalanada, Los soldados (Trío), Nocturno*, N° 187:77.
 Osorio, Daniel. *Hoquetus*, N° 187:76; **Sexteto*, N° 188:106.
 Padilla, Abraham. *Tres piezas*, N° 187:76.
 Parra, Violeta. *Casamiento de negros*, N° 187:73; *Gracias a la vida*, N° 187:74, 78, N° 188:109; *Variaciones sobre La jardinera, Vals para la sentencia (en arreglo del Cuarteto Terranova)*, N° 187:77; *Pupila de águila*, N° 187:79; *Volver a los 17*, N° 187:79; *Run, run se fue pal norte*, N° 187:80, N° 188:111; *Casamiento de negros*, N° 187:80; *Rin del angelito*, N° 187:80, N° 188:107; *Anticueca* N° 4, N° 188:113; *El gavilán*, N° 188:115.
 Pérez Freire, Osmán. *¡Ay, ay, ay!*, N° 187:79, 80, N° 188:111.
 Peris, V. *Viva Chile*, N° 188:108.
 Pimentel, Carlos. *Con sentimiento de ti me alejo*, N° 188:108.
 Pimentel, P. *Polka-marcha*, N° 187:72.
 Pinedo Thayer, Gonzalo. **Credo, *Salve Regina*, N° 188:109.
 Pollak, Andrés. *Para flauta*, N° 187:76.
 Potocnjak, Gerónimo. *Metápar*, N° 187:74.
 Ramírez, Hernán. *Sensemayá*, N° 187:79, N° 188:105; *Tres cuecas (En el campo hay una yerba, La palomita, El gallo de mi vecina)*, N° 187:79; **Variaciones*, N° 188:108.
 Ramos, Manuel. *Gavota y Schotis*, N° 188:108.
 Rehbein, Sebastián. *Lo que te quería decir*, N° 187:77.
 Riesco, Carlos. *Añoranzas, Sonata*, N° 188:105.
 Rifo, Guillermo. **Cuarteto*, N° 187:72; *Pukará*, N° 187:80, N° 188:108; *El ritual de la tierra, Cueca del cerro*, N° 187:80, N° 188:108; *Fragmentos* (1983), N° 188:107.
 Rivas, Roque. *Happy Days*, N° 187:74.
 Rojas, Guillermo. *Alborada*, N° 187:73.
 Rubi, Francisco. *Artillería de costa, Colomba*, N° 188:108.
 Salinas, Horacio. *Medianoche*, N° 188:107.
 Sandoval, Fernando. *Introducción y allegro*, N° 187:77.
 San Martín, Miguel. **Pianotrio*, N° 188:106.
 Santa Cruz, Domingo. *Clásica (de Viñetas)*, N° 187:71; *Desolada (de Viñetas)*, N° 187:71, 76; *Olas, El viento (de Canciones del mar)*, N° 187:72; *Poemas trágicos* N° 2 y 5, N° 187:72, 76; *Las rocas, Balada de la animita (de Canciones del mar)*, N° 187:72, 76; *Cantos de soledad (Dolor, Madre mía, Canción de cuna)*, N° 187:72, 76; *Piececitos (de Cuatro poemas de Gabriela Mistral)*, N° 187:72, 76; *Galante (de Viñetas)*, N° 187:76; *Plenilunio (de Canciones del mar)*, N° 187:76.
 Santander, Ricardo. *Cuatro vientos*, N° 187:89.
 Sepúlveda, María Luisa. *Preludio*, N° 187:75.
 Schidlowsky, León. *In Memoriam*, N° 187:74.
 Silva, Carlos. *Entorno II*, N° 188:113.
 Solovera, Aliocha. *Polycronie*, N° 187:74.
 Soro, Enrique. *Sonata en Mi menor*, N° 187:72, 76; *Andante appassionato*, N° 187:74, 76; *Tres piezas*, N° 187:76; *Tres aires chilenos*, N° 187:77, N° 188:110; *Aire chileno* N° 3, N° 187:77; *Zamacueca*, N° 188:105; *Storia d'una bimba*, N° 188:107; *Serenatella*, N° 188:107; *Lautaro*, N° 188:108.
 Soubllette, Silvia. *Del rosál vengo*, N° 187:80.
 Springinsfeld, Jorge. *Eólica*, N° 187:74; *Noicanigami*, N° 187:88.
 Tobar, José Miguel. *Son*, N° 188:108.
 Vargas, Darwin. *Preludio* N° 1, N° 188:105.
 Vásquez, Edmundo. *Auzielle*, N° 187:75; *Suite transistorial*, N° 187:76.
 Véliz, Víctor. *Sonata*, N° 187:76.
 Vera, Santiago. *Temporaria* N° 3 (*La danza del tiempo transparente*), N° 187:73, 77, N° 188:112; *Oiga usted mi don José*, N° 187:79; *Arkana*, N° 187:80; *Suite modo tonal*, N° 188:105; *Temporaria, Anagógica*, N° 188:112.
 Vergara, Juan Carlos. *Almo*, N° 187:74.
 Vidal, José Miguel. *Por las calles de Jerusalén*, N° 187:80.
 Vila, Cirilo. *Himno de la UMCE (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación)*, N° 188:109.
 Zamacois, Joaquín. *Jota*, N° 188:108.
 Zamora, Carlos. *Preludio*, N° 187:76; *Plutón, el noveno planeta*, N° 187:77; *Estudio para percusión*, N° 187:80.
 Zegers, Isidora. *L'absence, Romance*, N° 188:107.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abarca, Gonzalo.* N° 187:76.
Academia Chilena de Bellas Artes, Instituto de Chile.
 N° 187:71, 84, 85; N° 188:105.
Acosta, Cristián. N° 187:76.
Adasme, Maribel. N° 188:111.
Advís, Luis. N° 187:73, 74, 78, 80, 85, 89, 90;
 N° 188:105, 107, 110.
Agrupación Cámara Seis. N° 187:73.
Agrupación Musicámara-Chile. N° 187:75.
Águila, Ximena. N° 188:106.
Aguilar, Miguel. N° 187:74.
Aguilera, Carmen. N° 187:74.
Aguilera, Oscar. N° 188:110.
Aharonián, Coriún. N° 187:87; N° 188:112.
Alarcón, María Eugenia. N° 187:89.
Alarcón, Rolando. N° 187:90.
Alba, Antonio. N° 188:108.
Albornoz, César. N° 187:87.
Alcalde, Andrés. N° 187:72, 76; N° 188:107.
Alcántara, Jaime. N° 188:108.
Aleuy, Oscar. N° 187:75; N° 188:105, 108.
Alexander, Leni. N° 187:85.
Aliaga, Miguel Ángel. N° 187:82, 89; N° 188:109.
Allende-Blin, Juan. N° 187:83; N° 188:112.
Allende, Pedro Humberto. N° 187:73, 74, 75, 76, 77,
 78; N° 188:105, 107, 112.
Alliende Luco, Joaquín. N° 188:110.
Altamirano, Carlos. N° 187:92.
Alvarado, Boris. N° 188:110.
Álvarez, Marcos. N° 188:106.
Álvarez, Patricio. N° 187:76.
Alzedo, José Bernardo. N° 187:80.
Amenábar, Juan. N° 187:71, 74, 75, 83, 89; N° 188:105,
 107, 108, 111, 112.
Amenábar, Francisca. N° 188:109.
Amengual, Fernando. N° 188:110.
Amengual, René. N° 187:76, 77, 79, 80, 81; N° 188:105,
 107, 110, 111, 114.
Ancarola, Francesca. N° 188:112.
Ángel, Nelson. N° 187:76.
Ansaldi, Fernando. N° 188:114.
Antireno, Fernando. N° 188:109.
Aranda, Pablo. N° 187:75.
Araos, Ángel. N° 188:109.
Araújo, Samuel. N° 187:86.
Aravena, Jorge. N° 188:106.
Aravena, Julio. N° 187:82.
Araya, Carlos. N° 187:76.
Arellano, Manuel. N° 187:72.
Arenas, Demetrio. N° 187:80; N° 188:111.
Aros, Alejandro. N° 187:75.
Arrau, Claudio. N° 188:107, 110.
Arriagada, Hernán. N° 188:109.
Arriagada, Hugo. N° 188:106.
Arteaga, Alex. N° 187:71.
Asiain, Nicolás. N° 179:80.
Asociación de Músicos de la UNEAC. N° 187:70.
Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC).
 N° 187:69, 70, 85.
Atenas, Jaime. N° 188:114.
Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile.
 N° 187:77; N° 188:108.
Avery, James. N° 188:112.
Badal, Gonzalo. N° 187:92.
Baeza Gajardo, Mario. N° 187:84, 86.
Baird, Tadeuz. N° 187:70.
Baldrich, Hernán. N° 187:75.
Ballet Municipal de Cámara de Valdivia. N° 187:80.
Ballet Nacional Chileno. N° 188:114.
Balmes, José. N° 187:85.
Balter, Adriana. N° 187:72.
Barce, Ramón. N° 187:70, 85, 86.
Barenboim, Dafna. N° 188:108.
Barquero, Efraín. N° 187:75.
Barrenechea, Julio. N° 187:77; N° 188:107.
Barrera, Juan Pablo. N° 187:77.
Barría, Patricio. N° 187:72, 76.
Barrientos, Iván. N° 187:73, 77, 78, 81; N° 188:105,
 106, 109, 110, 111.
Barrientos, Lina. N° 187:86.
Barros, Arturo. N° 187:81.
Basílica de la Merced, Buenos Aires. N° 187:82.
Bautista, Eduardo. N° 187:86.
Bayer, Joseph. N° 188:114.
Becerra, Gustavo. N° 187:72, 73, 74, 75, 78, 79, 80,
 85; N° 188:108, 111.
Besoain Armijo, Raúl. N° 188:110.
Bessolo, Gloria. N° 187:80.
Bianchi, Vicente. N° 187:76.
Biblioteca Nacional, Sala América. N° 187:72; N° 188:105.
Bignon, Alejandro. N° 187:73.
Binsbergen, Igor. N° 187:71.
Bisquertt, Próspero. N° 187:89.
Botto Vallarino, Carlos. N° 187:69, 73, 75, 77, 78, 84;
 N° 188:105, 106, 107, 108, 109.
Boulez, Pierre. N° 187:87.
Brandi, Camilo. N° 187:76; N° 188:106.
Bravo, Carola. N° 187:75, 76.
Brncic, Gabriel. N° 187:70, 71, 81; N° 188:111.
Bronces Filarmónicos. N° 187:79.
Brouwer, Leo. N° 187:70.
Brown, Edward. N° 187:72, 75.
Buarque, Chico. N° 187:79.
Bunster, Patricio. N° 187:85.

- Burgos, Genaro. N° 187:73.
 Burgos, Gonzalo. N° 187:79.
 Bustamante, Mirta. N° 187:81.
 Cabello, Carlos. N° 187:75.
 Cabello, Ximena. N° 187:80; N° 188:112.
 Cabrera, Sergio. N° 187:76, 88.
 Cáceres, Eduardo. N° 187:73, 81, 88, 89; N° 188:107, 110, 111, 112, 113, 114.
 Cage, John. N° 187:71, 82.
 Cámara, Enrique. N° 187:86.
 Campbell, Ramón. N° 187:72.
 Campos, Héctor. N° 187:86.
 Canales, Marcela. N° 187:75; N° 188:111.
 Candela, José Miguel. N° 187:74.
 Cánepa, Luisa. N° 187:74.
 Cánovas, Mario. N° 187:79, 80; N° 188:110.
 Cantón, Edgardo. N° 187:74, 75.
 Cárdenas, Clara Luz. N° 188:107.
 Cárdenas, Guillerma. N° 187:79; N° 188:105, 108.
 Carmona, Cecilio. N° 188:106.
 Carmona, Oscar. N° 188:106.
 Caro, Alejandro. N° 188:105, 106, 107.
 Carrasco, Eduardo. N° 187:85, 87; N° 188:107.
 Carrasco, Fernando. N° 188:106, 109.
 Carrasco, Julio. N° 187:76.
 Carril, José Ramón. N° 187:76.
 Carvajal, Héctor. N° 188:114.
 Carvallo, Antonio. N° 187:75; N° 188:106.
 Casa de la Cultura Manuel Magallanes Moure de San Bernardo. N° 188:110.
 Castebianco, María Angélica. N° 188:105.
 Castillo, Alberto. N° 188:106.
 Castillo, Nicolás. N° 187:72; N° 188:108.
 Catedral de Santiago. N° 187:80.
 Cavero, Carlina. N° 188:106.
 Centro Cultural de España. N° 187:77; N° 188:106.
 Centro Cultural de la Caja de Compensación Los Andes. N° 188:109.
 Centro Cultural Estación Mapocho. N° 187:88.
 Centro Cultural Montecarmelo. N° 187:72; N° 188:106.
 Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile. N° 187:76, 80; N° 188:108.
 Centro de Extensión de la Universidad Católica. N° 187:74; N° 188:107.
 Centro de Música y Tecnología de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 188:110.
 Cervantes, Mario. N° 187:76.
 Céspedes, Raúl. N° 188:106.
 Chávez, Carlos. N° 187:85.
 Chihuailaf, Elicura. N° 188:110.
 Chorens Dotres, Roberto. N° 187:71.
 Ciclo de Pianistas Jóvenes, X. N° 187:73.
 Cintolesi, Vittorio. N° 188:113.
 Claro Valdés, Samuel. N° 188:114.
 Cofré, Claudio. N° 187:79.
 Cohen, Andrea. N° 187:70, 71.
 Coley, Juan Capistrano. N° 187:82.
 Coll, Tamara. N° 187:72.
 Coloma, Eleonora. N° 187:76, 77; N° 188:110, 114.
 Concha, Olivia. N° 187:75, 78; N° 188:115.
 Concurso de Ejecución Musical "Doctor Luis Sigall", XIII. N° 187:88.
 Concurso y Seminario Internacional de Guitarra "Liliana Pérez Coreo". N° 187:88.
 Congreso Latinoamericano de Música Popular, II. N° 187:86.
 Conjunto Cuncumén. N° 187:89, 90.
 Conjunto de Madrigalistas de la Facultad de Artes, Universidad de Playa Ancha. N° 187:79.
 Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Santiago de Chile (USACH). N° 188:105, 109.
 Conjunto Folclórico Los Lazos de Coyhaique. N° 187:81.
 Conjunto Syntagma Musicum, Universidad de Santiago. N° 187:82.
 Conn, Frida. N° 188:114.
 Consejo Chileno de la Música. N° 187:71, 86, 89; N° 188:114.
 Consejo Iberoamericano de la Música (CIMUS). N° 187:85.
 Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. N° 187:81.
 Contreras, Javier. N° 187:75.
 Córdova, Mauricio. N° 188:113.
 Cori, Rolando. N° 188:106, 109, 110, 111.
 Cornell-Drury, Diane. N° 187:87.
 Cornú, Adriana. N° 187:86.
 Coro AMAYA. N° 187:78.
 Coro de Cámara de la Universidad de Concepción. N° 187:79, 80; N° 188:110.
 Coro de Cámara de la Universidad de La Serena. N° 187:78, 79.
 Coro de la Universidad Austral de Chile. N° 187:81.
 Coro de la Universidad Católica del Norte-Antofagasta. N° 187:79.
 Coro de la Universidad de Chile. N° 187:77, 78, 79.
 Coro de la Universidad de Concepción. N° 187:79.
 Coro de la Universidad de Los Lagos. N° 187:79.
 Coro de la Universidad de Santiago de Chile. N° 187:79.
 Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 188:109.
 Coro de Niños de la Escuela Experimental de Música, La Serena. N° 187:85.
 Coro de Niños del Instituto Alemán "Carlos Anwandter". N° 187:81.
 Coro de Voces Blancas de la Universidad de Talca. N° 187:81.
 Coro Magnificat. N° 188:111.

- Coro del Colegio Médico de Concepción.* N° 187:80.
Coro Polifónico de Coyhaique. N° 187:81.
Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco. N° 188:111.
Corporación Cultural Lo Castillo. N° 187:77.
Corporación Cultural de Las Condes. N° 187:72.
Corporación Cultural de Lo Barnechea. N° 188:106.
Corporación Cultural de Melipilla. N° 187:73.
Corporación Cultural de Santiago. N° 187:87.
Corporación Cultural de Valdivia. N° 187:81.
Corporación Musical Orquesta Sinfónica de Viña del Mar. N° 187:88.
Corporación Teatral de Chile. N° 187:84.
Corrado, Omar. N° 187:86.
Correa, Carlos. N° 187:74.
Cortés, Manuel. N° 187:79.
Cortés, Renán. N° 187:70.
Costa, Daniela. N° 188:109.
Cotapos, Acario. N° 187:70.
Cruz, Álvaro. N° 187:73.
Cuarteto Terranova. N° 187:77.
Cuitanic, Ana María. N° 188:105, 109.
De Ibarbourou, Juana. N° 187:71, 75.
De Garay, Adrián. N° 187:87.
De la Jara, Jaime. N° 187:72.
De Souza, Antônio Marcos. N° 187:86.
Délano, Pablo. N° 187:75, 89; N° 188:107, 108.
Departamento de Cultura de la Universidad de Santiago. N° 187:85.
Díaz, José. N° 187:74.
Díaz, Manuel. N° 187:73.
Díaz, Rafael. N° 188:114.
Diniz, Julio. N° 187:86.
Discépolo, Gerardo. N° 187:72.
División Cultura, Ministerio de Educación. N° 187:88.
Domínguez, Hugo. N° 187:78.
Dourthé, Alberto. N° 187:79; N° 188:107.
Durán, Nelson. N° 187:74; N° 188:106.
Dusi, Marco. N° 187:78, 79, 80.
Elgueta, Paula. N° 187:75.
Encuentro Musical de La Serena, XIV. N° 187:78.
Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles, V. N° 187:83.
Enriquez, Manuel. N° 187:70.
Ensemble Bartók. N° 187:73; N° 188:110.
Ensemble de Vientos de la Universidad Católica. N° 187:75.
Ensemble Intercontemporain. N° 187:87.
Ensemble Quadrivium. N° 187:75.
Escobar, Héctor. N° 187:80, 81.
Escobar, Roberto. N° 188:107, 110, 114.
Escobedo, Ricardo. N° 187:70; N° 188:110.
Escuela Moderna de Música. N° 187:72, 88; N° 188:106, 108.
Espinoza, Eduardo. N° 187:76.
Espinoza, Jorge. N° 187:74, 75.
Espoz, Álvaro. N° 188:109.
Estévez, Xavier. N° 187:70, 81.
Estrada, Javier. N° 188:106.
Estrada, Julio. N° 187:70, 71.
Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 187:75, 76, 77, 84, 86, 89; N° 188:107, 109.
Falabella, Roberto. N° 187:70, 74, 85.
Fariás, Javier. N° 188:105, 106, 107.
Fariás, Viviana. N° 187:87; N° 188:105.
Fariñas, Carlos. N° 187:70.
Farra, Ricardo del. N° 188:111.
Federación Nacional de Coros. N° 187:84.
Feito, Mario. N° 187:76.
Fernández, José Miguel. N° 188:110.
Fernández, P. N° 188:108.
Ferrari, Andrés. N° 187:76; N° 188:106.
Ferreira, Alejandro. N° 188:112.
Ferreira, Mariela. N° 187:88.
Ferreira, Marina de. N° 188:112.
Festival de La Habana, Cuba, XI. N° 187:81.
Festival de Música Antigua y Tradición Oral, Curitiba, Brasil. N° 187:82.
Festival de Música Contemporánea Chilena, VI. N° 187:69, 74.
Festival de Música Contemporánea de La Habana, XI. N° 187:70.
Festival de Música en Montecarmelo, VII. N° 187:72.
Festival Nacional de Coros Universitarios, Universidad de Talca. N° 187:79.
Filomeno, José María. N° 187:80.
Fischer, Edgar. N° 187:72.
Flores, Adolfo. N° 187:72, 78.
Flores del Campo, Francisco. N° 187:88.
Florine, Jane L. N° 187:87.
Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). N° 187:69, 78, 89, 90, 91, 92.
Fortín, Marcelo. N° 187:85; N° 188:108.
Frei, Eduardo. N° 187:85.
Frigerio, Cecilia. N° 187:85.
Fuentes, Arnaldo. N° 187:79.
Fundación Phonos. N° 187:81.
Fundación Víctor Jara. N° 187:90, 92; N° 188:115.
Gabeta, Sol. N° 188:107.
Gajardo, Eduardo Enrique. N° 187:78, 79.
Gallardo, María Angelica. N° 187:86.
Gandini, Gerardo. N° 187:69, 70, 74, 87.
García Caturra, A. N° 187:70.
García, Fernando. N° 187:72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 88; N° 188:106, 107, 110, 112, 114.
García, María Inés. N° 186:86.
García-Huidobro, Pablo. N° 187:76; N° 188:106.
Garrido, Pablo. N° 188:107.
Garrido-Lecca, Celso. N° 187:83, 88; N° 188:112, 113.

- Georges, Valene.* N° 187:73, 79; N° 188:105, 110.
Gerónimo, Fray Luis. N° 187:82.
Glasinovic, Karina. N° 187:73, 81; N° 188:110.
Godoy, Kenya. N° 187:72, 75.
Godoy, Milén. N° 188:106, 107.
Godoy, Ruth. N° 187:89; N° 188:109.
Goethe Institut de Santiago. N° 187:88.
González, Antonio. N° 187:80.
González, Cristián. N° 187:76.
González, Eugenio. N° 188:106.
González, Jaime. N° 187:70, 75, 76, 86; N° 188: 105, 111, 112.
González, Juan Pablo. N° 187:86, 87.
González, Paulina. N° 188:106, 108.
González, Roberto. N° 187:72, 76.
Gouet, Francisco. N° 187:74, 75, 88.
Gramatges, Harold. N° 187:70.
Gran Teatro de La Habana. N° 187:71.
Grisar, Mariana. N° 187:75, 78.
Grupo Coré. N° 187:89.
Grupo de Percusión, Universidad Católica. N° 188:107.
Grupo Fundación Felicitas. N° 187:89.
Grupo Werkén. N° 188:107.
Guarello, Alejandro. N° 187:69, 70, 73, 74, 75, 79, 83; N° 188:107, 108.
Gubbins, Benjamín. N° 187:89.
Guerra, Cristián. N° 187:86.
Guerreiro, Antônio. N° 187:86.
Guillén, Nicolás. N° 187:79.
Guiridi, Pedro. N° 188:106.
Gutes, Nury. N° 187:88.
Gutierrez de Cetina. N° 187:72, 75.
Gutiérrez, Javier. N° 187:73.
Gutiérrez, José. N° 188:114.
Guzmán, Delfina. N° 187:85.
Hahn, Lieselotte. N° 187:73.
Hanson, Sten. N° 187:70.
Haydn, Paulina. N° 188:106.
Heinlein, Federico. N° 187:71, 73, 75, 85; N° 188:105, 107, 110, 114.
Henze, Hans Werner. N° 187:70.
Heredia, Víctor. N° 187:79.
Hermosilla, Patricio. N° 188:108.
Hernández, Carlos. N° 187:79, 80.
Herrera, Carlos. N° 187:86; N° 188:108.
Herrera, Cecilia. N° 187:73.
Hevia, Jorge. N° 188:107, 110, 114.
Hidalgo, Felipe. N° 187:75, 77.
Hindemith, Paul. N° 187:70.
Hoffman, Irwin. N° 187:77; N° 188:110.
Holger, James. N° 187:83.
Holman, Ernesto. N° 187:74.
Holzapfel, Carolina. N° 187:76.
Huidobro, Vicente. N° 188:110.
Hurtado, Ramón. N° 188:108, 109.
Ibacache, Kathia. N° 187:82.
Ibacache, Mauricio. N° 187:77, 78.
Ibarra, Alejandro. N° 188:106.
Iglesia Luterana de Valdivia. N° 187:81.
Ihnen, José. N° 187:76.
Ikeda, Alberto. N° 187:86.
Ilustre Municipalidad de Santiago. N° 187:86.
Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. N° 187:73, 74; N° 188:113.
Instituto Cubano de la Música. N° 187:70.
Instituto Cultural de Las Condes. N° 187:72.
Instituto Cultural de Providencia. N° 187:85.
Instituto de Bellas Artes, México. N° 187:83.
Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 187:69, 74, 86; N° 188:107, 114.
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". N° 187:86.
Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N° 187:89; N° 188:114.
Inti-Ilkmani. N° 187:89, 90.
Ipinza, Doris. N° 187:89; N° 188:114.
Isla, Rafael. N° 187:76.
Jaeger, Nicolai. N° 188:112.
Janssen, Nina. N° 187:70.
Jara, Hernán. N° 187:72; N° 188:110, 114.
Jara, Víctor. N° 187:77, 80, 85, 89, 90, 91; N° 188:106, 107, 111, 114, 115.
Jennefeldt, T. N° 187:70.
Jiménez, Miguel Ángel. N° 187:74.
Jofré, Charo. N° 187:77.
Jofré, Susana. N° 188:107.
Joné, Paulette. N° 187:88.
Jornada Cultural Tongoy-Puerto Velero, XI. N° 187:78.
Junge, Wilfred. N° 188:107, 112.
Kamiy, Teroyoshi. N° 187:71.
Kawakami, Mine. N° 187:70.
Käthele, Jaime. N° 187:72; N° 188:105, 106, 110, 111.
Kevin, Roberts. N° 187:74, 75.
Kiebler, Sven Thomas. N° 188:112.
Kotova, Svetlana. N° 187:74.
Kruger, Roland. N° 187:70.
Lang, Fritz. N° 187:88.
Latorre, Luis Alberto. N° 187:81.
Laukka, Raimo. N° 187:74.
Lavados, Jaime. N° 187:84.
Lavanderos, Alejandro. N° 187:74, 75.
Lefever, Tomás. N° 187:74, 79; N° 188:105, 108.
Lehmann, Gabriela. N° 187:77, 89; N° 188:106.
Leiva, Juan Sebastián. N° 187:88.
Lemann, Juan. N° 187:72, 74, 75, 83, 89.
Leng, Alfonso. N° 187:72, 74, 75, 78, 82, 83; N° 188:107, 108, 112.

- Letelier, Alfonso.* N° 187:72, 75, 77, 78, 79, 84; N° 188:107, 114, 115.
- Letelier, Carmen Luisa.* N° 187:71, 72, 73, 75, 76; N° 188:107, 108, 110, 114.
- Letelier, Leonora.* N° 187:72, 76; N° 188:105, 107, 108.
- Letelier, Miguel.* N° 187:84, 89.
- Levín, Jorge.* N° 187:75.
- Linch, Javier.* N° 187:89.
- Ligeti, György.* N° 187:71.
- Lilla, Jorge.* N° 188:106.
- Lohans, Francisca.* N° 187:76.
- López, Celso.* N° 187:75.
- López, Enrique.* N° 187:74.
- López-Gavilán, Guido.* N° 187:70.
- Loyola, Margot.* N° 187:84.
- Lucas, María Elizabeth.* N° 187:86.
- Lucier, Alvin.* N° 187:83.
- Lupprian, Carlos.* N° 187:71, 81.
- Machado, Antonio.* N° 187:71.
- Machado, Manuel.* N° 187:71, 75.
- Machado, Marisa.* N° 187:70, 71.
- Madeira, María Angelica.* N° 187:86.
- Maderna, Bruno.* N° 187:85.
- Malikian, Ara.* N° 187:70.
- Manns, Patricio.* N° 187:90, 91.
- Mansilla, Jaime.* N° 187:73; N° 188:110.
- Maragno, Virtú.* N° 187:85.
- Marchant, Guillermo.* N° 187:82, 86; N° 188:115.
- Márquez, Arturo.* N° 187:85.
- Martínez, Gonzalo.* N° 187:73; N° 188:105.
- Martínez, Jorge.* N° 187:82.
- Marx, Klaus.* N° 187:83.
- Matamala, Roberto.* N° 187:80.
- Matthey, Gabriel.* N° 187:70, 71, 75, 86, 89.
- Matthey, Magdalena.* N° 187:89.
- Maturana, Eduardo.* N° 187:74.
- Maupoint, Andrés.* N° 187:74, 75, 81.
- Max-Neef, Manfred.* N° 187:84.
- Medina, Pablo de.* N° 188:109.
- Meléndez, Alejandro.* N° 188:108.
- Menanteau, Alvaro.* N° 187:87, 89; N° 188:114.
- Menares, Sergio.* N° 187:74.
- Mendieta, Elizabeth.* N° 187:76.
- Mendoza, Galvarino.* N° 188:110.
- Meneses, Pablo.* N° 187:76.
- Meneses, Pedro.* N° 187:72, 73; N° 188:108.
- Meneses Bastos, Rafael.* N° 187:86.
- Mercado, Claudio.* N° 187:88.
- Merino, Luis.* N° 187:71, 76, 84, 85.
- Merkel, Clemens.* N° 188:112.
- Mery, Luis.* N° 187:78.
- Mesko, Florángel.* N° 188:106.
- Messiaen, Oliver.* N° 187:71.
- Meza, Santiago.* N° 187:74, 77.
- Milla, Guillermo.* N° 187:73, 78; N° 188:105, 110.
- Ministerio de Educación.* N° 187:69, 82, 84, 86, 88, 90; N° 188:107.
- Ministerio Secretaría General de Gobierno.* N° 187:86, 88.
- Miranda, Carlos.* N° 188:106.
- Miranda, Emma.* N° 187:76; N° 188:108.
- Miranda, Manuel.* N° 187:75.
- Miranda, Mario.* N° 188:108.
- Miranda, Monserrat.* N° 188:106.
- Miric, Davor.* N° 188:106.
- Miric, Katia.* N° 187:73.
- Mistral, Gabriela.* N° 187:71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79; N° 188:107, 109.
- Molina, Sergio.* N° 187:83.
- Montes, Marta.* N° 188:106.
- Mora, Mario.* N° 187:74, 76, 77.
- Morales, Claudio.* N° 187:75.
- Morales-Ossio, Cristián.* N° 187:71, 82; N° 188:110.
- Mornhinweg, Gisela.* N° 187:73; N° 188:108.
- Mouras, Juan.* N° 187:72, 73, 75, 76, 78, 81; N° 188:105, 106, 108, 109, 110, 111.
- Mourges, Andrea.* N° 188:106.
- Moya, Arturo.* N° 187:71.
- Moya, Iván.* N° 188:109.
- Moya, Oscar.* N° 188:114.
- Muga, Gonzalo.* N° 187:74.
- Municipalidad de Osorno.* N° 187:80.
- Municipalidad de Providencia.* N° 188:114.
- Municipalidad de Puerto Montt.* N° 187:80.
- Museo de Arte Contemporáneo.* N° 187:88.
- Museo de Bellas Artes.* N° 187:73, 84.
- Museo de la Patagonia, Punta Arenas.* N° 187:81.
- Museo de Santiago.* N° 188:110.
- Muñoz, Cristián.* N° 187:88.
- Muñoz, Hugo.* N° 187:74, 80, 81.
- Muñoz, Luis.* N° 187:76.
- Muñoz, Marcel.* N° 187:76.
- Muñoz, Raúl.* N° 187:75.
- Muñoz Hagel, Tatiana.* N° 187:73; N° 188:105, 108.
- Navarro, Carmen.* N° 187:73.
- Neruda, Pablo.* N° 187:76; N° 188:106, 110.
- Nilsson, Lars.* N° 187:72.
- Nobre, Marlos.* N° 187:70.
- Nono, Luigi.* N° 187:70, 85.
- Núñez Navarrete, Pedro.* N° 187:72, 73, 75; N° 188:108, 111.
- Obregue, Francisco.* N° 188:108.
- Oherens, Omar.* N° 188:109.
- Ohlsen, Oscar.* N° 188:107, 112.
- Ohtake-Kanno, Noriko.* N° 187:83.
- Oliiva, Nelson.* N° 187:76.
- Olivari, Graciela.* N° 187:75.

- Olivari, Marcelo.* N° 187:75.
Orellana, Raúl. N° 188:106.
Orellana, Romilio. N° 187:76; N° 188:106, 112, 113.
Orlandini, Luis. N° 187:75, 83, 85; N° 188:107, 108, 112.
Orozco, Danilo. N° 187:70.
Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago. N° 187:74, 77, 85.
Orquesta de Cámara de Chile. N° 187:82, 84; N° 188:107, 109.
Orquesta Juvenil de Santiago. N° 187:77.
Orquestas Juveniles Iberoamericanas. N° 187:87.
Orquesta Nacional Juvenil. N° 187:72, 83.
Orquesta Sinfónica de Chile. N° 187:76, 77, 81; N° 188:108, 110.
Orquesta Sinfónica de Concepción. N° 187:80.
Orquesta Sinfónica de La Serena. N° 187:77.
Orrego-Carvallo, Alberto. N° 187:72; N° 188:108.
Orrego-Salas, Juan. N° 187:72, 73, 75, 79; N° 188:105, 107, 108, 114.
Ortega, Fernanda. N° 188:106.
Ortega, Sergio. N° 187:75, 77.
Osorio, Daniel. N° 187:76; N° 188:106.
Osses, Virma. N° 187:72.
Oyanedel, Pablo. N° 187:74.
Padilla, Abraham. N° 187:76.
Padilla, Víctor. N° 187:76; N° 188:106.
Padilla, Wilson. N° 187:74.
Pajuelo, Camilo. N° 187:87.
Palacio Ríoja. N° 187:79.
Palacios, María Antonia. N° 187:82; N° 188:115.
Palma, Nivia. N° 187:91.
Palmiero, Tiziana. N° 187:82.
Paranhos, Adalberto. N° 187:86.
Paredes, Gonzalo. N° 187:73, 75; N° 188:107.
Parra, Ángel. N° 187:90.
Parra, Fernando. N° 188:105, 107.
Parra, Isabel. N° 187:90.
Parra, Nicanor. N° 187:85.
Parra, Violeta. N° 187:73, 74, 77, 78, 79, 80, 90; N° 188:107, 109, 111, 112, 113, 115.
Parroquia Nuestra Señora del Carmen, Ñuñoa. N° 188:107.
Pauk, Alez. N° 187:70.
Penderecki, Krzysztof. N° 187:70.
Peralta, Cristián. N° 188:106.
Perea, Alicia. N° 187:85.
Perelman, Bárbara. N° 187:73; N° 188:108.
Pérez, Andrés. N° 187:88.
Pérez, Ernesto. N° 188:106.
Pérez, Rodrigo. N° 188:106.
Pérez de Arce, José. N° 187:88.
Pérez Freire, Osmán. N° 187:79; N° 188:111.
Peris, V. N° 188:108.
Perón, Alain. N° 187:71.
Pimentel, Carlos. N° 188:108.
Pimentel, P. N° 187:72.
Pinedo Thayer, Gonzalo. N° 188:109.
Pínola M., Fabián. N° 187:86.
Piñera, Juan. N° 188:113.
Piñeiro, Eliana. N° 187:75.
Pizarro, Oscar. N° 187:86.
Pollak, Andrés. N° 187:76.
Portuondo, Yamin. N° 187:70.
Poser, Margarita. N° 187:74, 80.
Postel, Jorge. N° 187:75.
Potoczjak, Gerónimo. N° 187:74.
Poulenc, Francisco. N° 187:70, 71.
Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria". N° 187:85.
Premio Nacional de Arte. N° 187:85.
Prieto, Carlos. N° 187:83.
Prieto, Claudio. N° 187:71, 85.
Quezada, Samuel. N° 187:73.
Quilapayún. N° 187:90.
Quilapi, José. N° 187:74.
Quintero, Mareia. N° 187:86.
Radovic, Miljenko. N° 187:76.
Radrigán, Juan. N° 187:88.
Radrigán, María Iris. N° 187:72, 75.
Ramírez, Carolina. N° 188:108.
Ramírez, Hernán. N° 187:79, 89; N° 188:105, 108.
Ramírez, Marisol. N° 188:105.
Ramos, Manuel. N° 188:108.
Ramos, Zobeida. N° 187:87.
Rehbein, Sebastián. N° 187:77; N° 188:114.
Reis García, Rose M. N° 187:86.
Retamal, Carlos. N° 187:87.
Reyes, Alejandro. N° 187:82; N° 188:109.
Reyes, Patricia. N° 187:75.
Riesco, Carlos. N° 188:105.
Rifo, Guillermo. N° 187:72, 76, 78, 80, 81, 89; N° 188:108, 114.
Rihm, Wolfgang. N° 187:71.
Rülke, Rainer María. N° 187:75.
Rivas, Alejandro. N° 187:76.
Rivas, Roque. N° 187:74.
Rodríguez, Damián. N° 187:86.
Rodríguez, Jaime. N° 187:78.
Rodríguez, Irina. N° 187:70.
Rodríguez, Virgilio. N° 187:79.
Rojas, Guillermo. N° 187:73.
Rojas, Nina. N° 188:109.
Rojas, Vanessa. N° 187:76.
Rojas Martorell, Gabriel. N° 187:79.
Rojas Zegers, Jorge. N° 188:108.
Rondón, Víctor. N° 187:82; N° 188:109.

- Rosas, Fernando. N° 187:82, 84; N° 188:107, 109, 114.
- Rosenfeld, Elizabeth. N° 188:105.
- Rossi, Luis. N° 187:72.
- Rubi, Francisco. N° 188:108.
- Rudloff, Pía. N° 187:80.
- Rudzinski, Zbigniew. N° 187:70.
- Ruiz, Agustín. N° 187:87.
- Ruiz-Tagle Correa, Patricio. N° 187:81.
- Rusanen, Johanna. N° 187:74.
- Saavedra, Salvador. N° 187:76.
- Sabella, Andrés. N° 187:77, 79; N° 188:109.
- Sacher, Gerd. N° 188:112.
- Sala América de la Biblioteca Nacional. N° 188:114.
- Sala Ainilebu de Valdivia. N° 187:81.
- Sala Blas Galindo. N° 187:83.
- Sala Claudio Arrau, Teatro Municipal. N° 187:74, 83.
- Sala Diego Rivera de Puerto Montt. N° 187:80.
- Sala Elena Waiss, Escuela Moderna de Música. N° 187:72, 73, 88; N° 188:106, 114.
- Sala Ernesto Lecuona del Gran Teatro de La Habana. N° 187:82.
- Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 187:75, 76; N° 188:107.
- Sala Juan Francisco Fresno, Universidad Católica. N° 187:74; N° 188:107.
- Sala SCD, Sociedad Chilena del Derecho de Autor. N° 187:73, 87.
- Sala Teatro El Sótano, La Habana. N° 187:82.
- Salas, Fabio. N° 187:87.
- Salazar, Álvaro. N° 187:85.
- Salazar, Gerardo. N° 187:88.
- Salgado, Eduardo. N° 187:73; N° 188:110.
- Salinas, Horacio. N° 188:107.
- Salón Auditorium José Miguel Blanco del Museo de Bellas Artes. N° 187:73.
- Salón Auditorium Municipal de Temuco. N° 187:80.
- Salón de Honor de la Universidad de Chile. N° 187:77.
- Salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 187:88; N° 188:109.
- Salón de la Secretaría Regional Ministerial de Educación de La Serena. N° 187:78.
- Salinas, Horacio. N° 187:88.
- Sánchez, Juan Antonio. N° 188:109.
- Sánchez, Pedro. N° 188:107.
- Sánchez, Ruth. N° 187:76.
- Sandoval, Fernando. N° 187:77.
- Sandoval, Silvia. N° 188:107.
- San Martín, Miguel. N° 188:106.
- Santa Cruz, Domingo. N° 187:71, 72, 75, 76.
- Santander, Ricardo. N° 187:89.
- Santibáñez, María Paz. N° 187:74, 75, 76; N° 188:106.
- Satie, Erik. N° 187:71.
- Savi, Elvira. N° 187:71, 72, 75, 76; N° 188:107, 109.
- Sawczak Pardo, Erika. N° 187:76.
- Schaeffer, Pierre. N° 187:71.
- Scheffelt, Christoph. N° 187:73.
- Schidlowsky, León. N° 187:74; 188:113.
- Schuster, Santiago. N° 187:86.
- Semanas Musicales de Frutillar. N° 187:81.
- Sepúlveda, Fidel. N° 188:106.
- Sepúlveda, Héctor. N° 187:75.
- Sepúlveda, María Luisa. N° 187:75.
- Siena, Pedro. N° 187:88.
- Sierra, Pedro. N° 187:78, 86.
- Sierra, Rubén. N° 187:74, 75.
- Silva, Andrés. N° 187:73.
- Silva, Carlos. N° 188:113.
- Silva, Jaime. N° 187:74, 80.
- Sociedad Chilena de Musicología. N° 187:86.
- Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 187:81, 86, 89, 92; N° 188:108, 110.
- Sociedad General de Autores y Editores de España. N° 187:85.
- Solís, Lila. N° 187:75.
- Solovera, Aliocha. N° 187:74, 75.
- Solovera, Patricio. N° 187:88.
- Soro, Enrique. N° 187:72, 74, 76, 77; N° 188:105, 107, 108, 110.
- Soto, Alejandro. N° 188:109.
- Soto, Rafael. N° 187:75; N° 188:109.
- Soublette, Silvia. N° 187:80.
- Springinsfeld, Jorge. N° 187:75, 88, 89.
- Stockhausen, Karlheinz. N° 187:71.
- Sucht, Wilhelm. N° 187:72, 75.
- Szlukier, Susana. N° 188:105.
- Tadeu, Acácio. N° 187:86.
- Tagle, Alejandro. N° 187:74.
- Tapia Caballero, Arnaldo. N° 187:85.
- Tardito, Horacio. N° 187:77.
- Teatro Alberti de Tucumán. N° 187:82.
- Teatro Arturo Azevedo de São Paulo. N° 187:82.
- Teatro Cervantes de Valdivia. N° 187:80.
- Teatro de la Fundación Banco del Noroeste de Salta. N° 187:82.
- Teatro del Colegio San Ignacio de El Bosque. N° 188:110.
- Teatro Municipal de Concepción. N° 187:80.
- Teatro Municipal de La Serena. N° 187:77, 78.
- Teatro Municipal de Santiago. N° 187:74; N° 188:107.
- Teatro Municipal de Viña del Mar. N° 187:79.
- Teatro Novedades. N° 187:77.
- Teatro Universidad de Chile. N° 187:76, 77, 84; N° 188:108, 114.
- Teichelmann, Alberto. N° 187:79.

- Templo Votivo de Maipú.* N° 188:106.
Thome, Joel. N° 187:70.
Thon, Franklin. N° 187:79.
Tobar, José Miguel. N° 188:108.
Toro, Gerardo. N° 187:74.
Torres, Rodrigo. N° 187:70, 86, 87, 89, 92.
Trujillo, Claudia. N° 187:75; N° 188:106, 107.
Turina, Joaquín. N° 187:71.
Ugarte, Ignacio. N° 188:106.
Ulhoa, Marta. N° 187:86.
Universidad Austral de Chile. N° 187:74,81.
Universidad de La Serena, Departamento de Música.
 N° 187:75, 78, 86; N° 188:115.
Universidad de Playa Ancha. N° 187:79.
Universidad de Santiago de Chile. N° 188:108.
Universidad de Tulca. N° 187:79.
*Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educa-
 ción.* N° 187:89; N° 188:105, 108, 114.
Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. N° 187:71.
Uthoff, Ernst. N° 188:114.
Valdebenito, Jorge. N° 188:106.
Valdebenito, Mauricio. N° 187:89.
Valdés, Maximiano. N° 187:74.
Valente, Hilton Jorge. N° 187:86.
Valenzuela Colli, Ariadna. N° 187:78.
Valera, Roberto. N° 187:70.
Vargas, Darwin. N° 188:105.
Vásquez, Alejandra. N° 188:114.
Vásquez, Camila. N° 187:75.
Vásquez, Chalena. N° 187:87.
Vásquez, Edmundo. N° 187:75, 76.
Vásquez, Patricia. N° 188:107, 109.
Veale, Peter. N° 188:112.
Vega, Osiel. N° 187:92.
Véliz, Víctor. N° 187:75, 76.
Vera, Carlos. N° 187:74.
Vera, Santiago. N° 187:74, 79, 80; N° 188:109, 111,
 112.
Vergara, Francisco. N° 187:78.
Vergara, Juan Carlos. N° 187:74, 88.
Vergara, Lorena. N° 188:108.
Vicente, Eduardo. N° 187:86.
Vidal, José Miguel. N° 187:80.
Vidal, Marcelo. N° 188:108.
Vidart, Cristián. N° 187:76.
Vila, Ciro. N° 187:72, 73, 74, 76, 77, 79, 89; N° 188:108,
 109, 114.
Vilches, Ignacio. N° 188:105, 107.
Villafruela, Miguel. N° 187:74; N° 188:107, 113.
Villa Rojo, J. N° 187:70.
Villarroel, Hugo. N° 187:77, 79.
Villela, Diego. N° 188:106.
Vivado, Ida. N° 187:89.
Viveros, Héctor. N° 187:79.
Vöhringer, Erika. N° 188:105.
Wagner, Erich. N° 188:112.
Wahl, Dieter. N° 188:113.
Williams, V. N° 187:70.
Yazigi, Graciela. N° 187:89.
Zamora, Carlos. N° 187:76,77,80.
Zan, José Roberto. N° 187:86.
Zanini, Valéria. N° 187:84.
Zegers, Isidora. N° 188:107.
Zimmermann, Bernd Alois. N° 187:71.
Zorrilla, Camilo. N° 188:109.
Zurita, Claudio. N° 188:105, 109, 110.