

# UNIVERSIDAD DE CHILE

## Facultad de Artes

VERSION IMPRESA  
VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0716-2790  
ISSN: 0717-6252



# REVISTA MUSICAL CHILENA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

---

Año LV

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2001

Nº 195

---

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 Y CONICYT.

# REVISTA MUSICAL CHILENA

## PRICE LIST

### SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

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

### SUSCRIPCIONES PARA CHILE

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

### NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL .....	\$ 5.000
ESTUDIANTES .....	\$ 2.500

### Revista Musical Chilena en microficha (on microfiche)

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

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

## COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

Recientemente la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes y discos compactos de creadores e intérpretes chilenos en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series *Música vernácula*, *Música y poesía* y *Documentos históricos*.

- 1. Romances cantados.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folclórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folclorista Gabriela Pizarro (casete).
- 2. Música de la Isla de Pascua.** [CMCH-02]. Valioso documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell (casete).
- 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 la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi (casete).
- 4. El Rey David de A. Honegger.** [N°1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes (disco compacto).

### Precios (incluye envío postal)

Para Chile: por cada casete .....	\$ 3.000
por cada disco compacto .....	\$ 4.700
Para el extranjero: por cada casete .....	US\$ 20.00
por cada disco compacto .....	US\$ 25.00

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

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

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

## SUMARIO

Información para los colaboradores .....	5
Homenaje a Carlos Riesco .....	7
SANTIAGO VERA RIVERA. Carlos Riesco Grez. Premio Nacional de Arte, mención Música 2000 .....	8
SANTIAGO VERA RIVERA. Catálogo de las obras musicales de Carlos Riesco Grez .....	35
JUAN PABLO GONZÁLEZ. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos .....	38
 TRIBUNA	
ROSARIO SALAS EDWARDS. Problemática de la música popular en Chile .....	65
GABRIEL ROJAS MARTORELL. La música en el norte de Chile .....	67
ERNESTO GÚARDA. El canto coral en el sur de Chile .....	69
VICTOR ALARCÓN DÍAZ. Crecer Cantando: una visión hacia el futuro de la música coral en Chile .....	70
GUILLERMO CÁRDENAS D. El canto de los niños y la reforma educativa .....	72
EDUARDO TORRES ZÚÑIGA. Perspectivas del canto colectivo en nuestra sociedad actual, como consecuencia de una propuesta de gestión .....	74
 CRÓNICA	
Creación musical chilena	
Primer encuentro chileno-alemán de música electrónica y electroacústica para el nuevo milenio, por Eduardo Cáceres .....	77
Compositores chilenos en el país .....	78
Música chilena en el exterior .....	83
Otras noticias	
Manifiesto de los compositores latinoamericanos, por Manuel de Elías .....	87
 RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Jaime Ingram. <i>Historia, compositores y repertorio del piano</i> , por Fernando García .....	94
Fabio Salas Zúñiga. <i>El rock: su historia, autores y estilos</i> , por Alvaro Menanteau .....	95
<i>Himno Nacional de la República de Chile. Antología de versiones vocales e instrumentales</i> , por Rogelio Gormaz É. ....	95
Geneviève Dournon. <i>Guía para la recolección de músicas e instrumentos tradicionales</i> , por José Pérez de Arce .....	96
 RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
Crónica de poesía y estética del <i>Cuarteto de cuerdas N°2</i> de Alfonso Montecino .....	98
<i>Octuor de Violoncelles</i> (Octeto de violoncellos de la ciudad de Beauvais) .....	99
<i>Hernán Jara. Flautas y cuerdas. Música chilena y latinoamericana</i> , por Diana Gutiérrez T. ....	100
<i>El sur comienza en el patio de mi casa</i> (Rafael Díaz) por Gabriel Matthey Correa .....	102
<i>Compositores chilenos</i> . (Música para violín solo interpretadas por Isidro Rodríguez), por Gabriel Matthey Correa .....	103
<i>Saxofón en concierto. Compositores chilenos 1988-1998</i> , por Julia Grandela .....	105
<i>Miranda: su flauta y la música. Obras para flauta travesera de autores de la biblioteca musical de Francisco de Miranda</i> , por Miguel Castillo Didier .....	106
<i>Música para un nuevo tiempo. Celso Garrido Lecca</i> , por María Paz Valenzuela P. ....	107
<i>Proteo, objeto para armar, oír, ver e interpretar</i> (Jorge Martínez), por Fernando García .....	108
<i>Jezira</i> (Leni Alexander) por Cecilia Carrère Oettinger .....	109
<i>Oscar Ohlsen. Esquinas. Música chilena para guitarra</i> , por Cecilia Carrère Oettinger .....	110
 RESUMEN DE TESIS	
Zoila Vega Salvatierra. <i>Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa (Perú) del siglo XX</i> .....	111
 IN MEMORIAM	
Clara Oyuela (1907-2001), por Hanns Stein .....	113
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTE A 2000 .....	114

*Comité de Honor*

MIGUEL AGUILAR, Universidad de Concepción, Chile  
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldenburgo, Alemania  
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos  
ROBERT STEVENSON, Universidad de California, Los Angeles, Estados Unidos

*Comité Editorial*

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena  
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile  
MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica  
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile

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

SANTIAGO VERA RIVERA, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
JUAN PABLO GONZÁLEZ, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile  
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
ROSARIO SALAS EDWARDS, Compositora y locutora radial, Valparaíso  
GABRIEL ROJAS MARTORELL, Director del Coro del Magisterio, Antofagasta y Presidente del Consejo Regional de la Música, II Región  
ERNESTO GUARDA, Director de coros y compositor  
VÍCTOR ALARCÓN DÍAZ, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile  
GUILLERMO CÁRDENAS D., Universidad de Santiago de Chile  
EDUARDO TORRES ZÚÑIGA, Presidente Nacional de la Federación Nacional de Coros  
EDUARDO CÁCERES, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
JOSÉ MIGUEL CANDELA, Compositor  
MANUEL DE ELÍAS, Presidente-Fundador del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, México  
ALVARO MENANTEAU, Escuela Moderna de Música  
ROGELIO GORMAZ E., Magíster en Artes mención Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
DIANA GUTIÉRREZ T., Magíster en Artes mención Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
MIGUEL CASTILLO DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile  
MARÍA PAZ VALENZUELA P., Magíster en Artes mención Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
CECILIA CARRÈRE OETTINGER, Magíster en Artes mención Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
ZOILA VEGA SALVATIERRA, Magíster en Artes mención Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile  
HANNS STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile

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

## Información para los colaboradores

1. Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publica artículos acerca de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, que aborden tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de diferentes marcos disciplinarios. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.
2. Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* (Casilla 2100, Santiago, Chile). La *RMCh* sólo publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en castellano e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación, y de 15 carillas a doble espacio, en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial, y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un disquette 3,5 en programa compatible con Microsoft Word, en formato RTF. El apellido del autor debe aparecer junto al número de página en el extremo superior de cada página del texto. Tanto los ejemplos musicales como las tablas, mapas, fotos u otro material similar, deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

*Bolero*, op. 81, cc.1-12

6. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítems bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente. El nombre del autor, título del libro, ciudad, editor y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera.

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: A. Monteverde y Cía.

En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, la entrada debe hacerse de la siguiente forma.

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Londres : Macmillan, pp. 563-565.

En caso que una publicación sea de dos o más autores la entrada deberá hacerse de la siguiente forma.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otro listado. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.

7. Las referencias bibliográficas pueden hacerse entre paréntesis en el texto del trabajo o en nota a pie de página. En ambos casos se señala el apellido del autor seguido del año de publicación y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo,

Hirsch 1988: 49-50

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa, página y columna, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65, c.2.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

*Jornal do Commercio*, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p.1, c.6.

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid* o *idem*.

En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en un listado alfabético al final del texto.

8. Para los artículos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno tres ejemplares de la *RMCh*.

HOMENAJE A CARLOS RIESCO

Premio Nacional de Arte en Música  
2000





*Carlos Riesco Grez*  
*Premio Nacional de Arte, mención Música 2000\**

por  
*Santiago Vera Rivera*

CLAVES DE APROXIMACIÓN

El recién iniciado verano de 1925 fue inolvidable, el sol de la mañana con todo su esplendor brillaba sobre la ciudad de Santiago, reflejando un colorido contraste entre el verde de las montañas y el azul intenso del cielo. Sus habitantes casi en éxtasis disfrutaron de un paisaje maravilloso e irrepetible. Para los santiaguinos era un regalo de una navidad anticipada y para el país también lo era, ya que ese día 23 de diciembre nació Carlos Riesco Grez. En ese mismo año, algunos meses antes, también nacieron Gustavo Becerra Schmidt (actualmente radicado en Alemania y Premio Nacional de Arte, mención música en 1971) en Temuco y Darwin Vargas Wallis (1925-1988) en Talagante. Por otra parte, el mundo perdió a Erik Satie (1866-1925), un creador inolvidable, pero recibió a cambio, en Francia a Pierre Boulez y en Italia a Luciano Berio. En consecuencia, se puede afirmar que en 1925 se formó un quinteto de compositores que nos han legado un patrimonio musical de un valor incalculable.

Nuestro compositor nació bajo el signo zodiacal de Capricornio, al igual que Juana de Arco, Benjamin Franklin, Albert Schweitzer, Pablo Casals y Martin Luther King. Por ello no es extraño que su naturaleza esté encadenada por Saturno. El severo planeta de la disciplina le exige un comportamiento tranquilo, acciones prácticas y seriedad de intención. Su personalidad irradia una tenue melancolía y gravedad. Trabajador persistente y de una admirable resistencia a las provocaciones, presiones y decepciones. Pacífico por excelencia, rinde culto a las tradiciones y al respeto por el empleo del lenguaje. El correr de los años por él no pasará ni física ni espiritualmente. Los lazos familiares le inspiran un sentimiento muy próximo a la reverencia y devoción. Dotado de un fino sentido del humor que le posibilita reírse de sí mismo en más de alguna ocasión. Su humanismo es tan fuerte, que no escatima esfuerzo en dar sin pedir nada a cambio. Su romanticismo es ocultado por una ligera timidez. Amante de los libros, el arte, la buena mesa y por sobre todo de la naturaleza.

\*Los dibujos musicales son de Raúl Donoso.

Con estos códigos secretos descubiertos, podemos acercarnos mejor al compositor y entender su fortaleza espiritual, ya que siendo muy niño estuvo a las puertas de la muerte. Sin embargo, fue capaz de resistir la enfermedad severa que lo mantuvo por largo tiempo en cama, con el más eficaz de los tratamientos, el que consistía en dosis diarias de amor a la música, a través de un acordeón que le regalaron sus padres. La música fue la armadura que lo protegió y, por agradecimiento hacia ella, jamás la abandonó.

Fue el tercero de los cinco hijos del matrimonio conformado por el ingeniero civil Carlos Riesco y doña Olga Grez Irrázaval. Su familia no era particularmente aficionada a la música y, por ello, es enigmático el amor que el compositor manifestó desde su primeros años de vida por este arte, sentimiento que queda claramente expuesto en una entrevista concedida al diario *El Mercurio*, donde se afirma que “por iniciativa propia apenas tenía seis años cuando les pidió a sus padres que le pagaran clases de piano”, y más adelante el propio compositor comenta: “Insistí tanto, que mi papá arrendó un piano para las clases; ellos pensaban que esto sería pasajero”. En seguida el articulista señala que “el gusto le duró poco, a los nueve años enfermó de bronconeumonía y estuvo un año en cama. Ya de alta, el médico le dijo que se olvidara del piano”. Afirma Carlos Riesco: “Estudiar el instrumento implica un desgaste físico muy grande y debido a la enfermedad yo ya no estaba en condiciones”. Prosigue la entrevista señalando que “entonces, como consuelo, su padre le regaló un acordeón. Aunque había teclas, no era lo mismo, así cuando cumplió los quince años llegó con la novedad a su casa: se había matriculado de nuevo en un curso de piano. Convencidos de que nada lo apartaría de la música, sus padres cedieron y lo apoyaron. No en vano, desde pequeño cantaba influido por la radio, y cuando ya tuvo la edad suficiente, la secretaria de su padre, fanática de la ópera, comenzó a llevarlo al teatro. De aquellas incursiones infantiles recuerda con gracia la ocasión en que, durante una escena de *Tosca*, la protagonista del drama de Puccini salta al vacío. Sin embargo, más que dramática la escena fue cómica. El ímpetu del salto, y quizás la buena calidad de los resortes del colchón sobre el cual caía la *prima donna* —oculto a los ojos del público—, devolvieron del vacío por un instante a la suicida”. Más adelante, Riesco dice: “Me di cuenta que llevaba la música dentro; no podía estar sin ella”, y posteriormente afirma: “Soy un convencido de que no se puede obligar a estudiar música a quien no le gusta, porque puede ser algo tan denso y aburrido. Pero si se tiene la vocación, no hay cómo evitarlo”<sup>1</sup>.

Sus estudios primarios y secundarios los realizó en el colegio inglés Grange School, cuya sólida formación moral lo marcará el resto de su vida, transformándolo en un perfecto “gentleman” londinense, según palabras del compositor Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987)<sup>2</sup>. Al finalizar sus estudios en 1943, ingresó a estudiar composición en la Universidad de Chile con Pedro Humberto Allende (1885-1959). Previamente a su ingreso a la universidad, estudió teoría y solfeo con el prestigioso profesor Luis Vilches, y piano con el renombrado Fedor Gleboff. La relación musical que se produjo con el maestro Allende fue muy especial, tal como se refleja en una anécdota que cuenta el propio Riesco: “El mismo

<sup>1</sup>González S. 2000: A 12.

<sup>2</sup>Santa Cruz 1988: 286-287.

año que recibió el Premio don Pedro Humberto Allende (1945) y teniendo yo 20 años, compuse mi primera obra, *Semblanzas chilenas*, para piano con tres movimientos: *zamacueca*, *tonada* y *resbalosa*. Esta obra pretendía dedicársela a mi maestro y con ese objetivo se la mostré para su análisis y comentario. Allende, al escucharla, me miró severamente y me dijo: '¡Es muy fea!' Por supuesto que tan lacónico comentario me hizo desistir de la dedicatoria". Esta anécdota viene a demostrar el gran sentido del humor que nuestro compositor posee, porque cada vez que la cuenta ríe hasta las lágrimas. No debe extrañar que su primera obra reflejara su apego a tradiciones chilenas, pues desde pequeño pudo apreciar y valorar el folclore de la zona central y la riqueza de la cultura mapuche, al tener sus padres propiedades en Catemu, en San Felipe, y en Quintrilpe, Temuco. En la misma época, la enorme generosidad de Carlos Riesco lo impulsa a donar, de manera absolutamente reservada, numerosos instrumentos mapuches al Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad de Chile.

Nuestro desarrollo musical, en la corta historia de la música docta chilena, fue posible gracias a la labor realizada por un gestor cultural extraordinario: Domingo Santa Cruz Wilson (Premio Nacional de Arte, mención música en 1951), quien en 1940 creó el Instituto de Extensión Musical (IEM), organismo que permitió la fundación de numerosas instituciones musicales, las que en definitiva promovieron un desarrollo músico-cultural desconocido hasta ese período en nuestro país. Fue en esa época que Santa Cruz y Riesco iniciaron una amistad que los uniría hasta la muerte del primero en 1987, a pesar de la diferencia de edad que existía entre ambos. Por esta amistad se atreve Carlos Riesco a solicitarle a Santa Cruz que interceda con sus padres para que le permitan viajar a perfeccionar sus estudios musicales en Estados Unidos. Domingo Santa Cruz Wilson escribe en su Discurso de recepción a Carlos Riesco como miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes: "A fines de 1946, Carlos Riesco, joven compositor recién egresado del curso de Pedro Humberto Allende, llegó a mi casa a pedir un extraño favor: que concurriera a la suya, a un almuerzo familiar en pleno, en el que sus padres y hermanos deseaban oír mi parecer antes de aceptar el pedido que les había hecho de costearle un tiempo de estudios en Estados Unidos. Convine, por cierto en ir; resolví manifestar allí el convencimiento que me asistía de estar ante un joven de evidente talento, de espíritu estudioso, músico, diría, 'sin remedio', desde que era uno de los primeros casos por mí vistos, muchacho de su posición, que se alejara de todos los convencionales caminos –abogado, médico, ingeniero, etc.–, para lanzarse en el incierto y a todas luces absurdo de la composición musical. Agradecí, además, la confianza que en mí se depositaba. Un día primaveral y caluroso llegué hasta la mansión espaciosa y elegante que su padre poseía entonces en la calle Agustinas, cerca de la Plaza Brasil. La mesa de comedor era solemne, grande, y en torno de ella se hallaba reunido, lo que más que familia, denominaría el clan. D. Carlos Riesco, padre, a quien no conocía, me recibió escrutador y severo. Era mucho mayor que yo. Con la madre de nuestro académico, Olga Grez Irarrázaval, había habido en cambio, un acercamiento y amistad; el resto de los comensales, algunos aún niños, miraba a este inesperado huésped con mal disimulada curiosidad. Mis opiniones respecto del caso fueron afirmativas y sin ninguna duda: si la familia –hecho poco frecuente entre nosotros– en vez de solicitar ayudas estatales que podían favorecer a algún joven carente de recursos, estaba en situación de

enviar al músico a perfeccionarse al extranjero, debía hacerlo. Constituía no sólo un ejemplo, sino, además, un efectivo servicio a la cultura del país. Así fue como, en enero de 1947, partió nuestro amigo rumbo a Nueva York<sup>3</sup>.

Carlos Riesco recuerda su partida a Estados Unidos en la entrevista concedida al diario *El Mercurio* de la siguiente forma: “Para mí fue importante, porque había muchos autores que acá no se conocían, como Bela Bartók. Tuve la ocasión de conocer mucha música”<sup>4</sup>. En el período de 1947 a 1949 estudió en Tanglewood con David Diamond y con Aaron Copland; ambos compositores estadounidenses fueron alumnos de la “maestra de música del siglo XX”, Nadia Boulanger (1887-1979). Simultáneamente fue alumno de piano de Rafael Silva (alumno destacado de Claudio Arrau) y de composición con Oliver Messiaen (1908-1992), una de las figuras musicales más importantes del siglo XX. Riesco cuenta una anécdota extraordinaria que le sucedió con el maestro Messiaen: “El maestro me pidió que le mostrara una obra contrapuntística; le llevé la *Passacaglia y fuga* para piano (obra de examen que tuve que crear para ingresar a la New York University); el maestro, sentado en su escritorio, la analizó y leyó con sumo cuidado todas sus páginas; al final me aconsejó algunos cambios para mejorar su desarrollo, sugerencias que tomé muy en cuenta y que obviamente las realicé. Mi sorpresa fue mayúscula cuando Messiaen días después interpretó mi obra enteramente de memoria”.

En esa misma época dirigieron la Orquesta Sinfónica de Chile los afamados maestros europeos Erich Kleiber, Fritz Busch y Hermann Scherchen. En nuestro país estos grandes directores dirigieron obras de Pedro Humberto Allende, René Amengual (1911-1954) y Domingo Santa Cruz. Los conciertos programados con las obras de estos compositores fueron grabados con la mejor tecnología disponible en aquellos tiempos. Es importante destacar que, por esos años, Europa vivía el drama de la posguerra. Esa situación dramática imposibilitó la realización de registros sonoros de estos maestros, aun cuando estaban en el apogeo de sus carreras. El actual archivo sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile posee las grabaciones mencionadas anteriormente, las que tienen un valor patrimonial incalculable para el país. La gestión que realizó Carlos Riesco en Estados Unidos permitió la llegada a Chile de los equipos de grabación más sofisticados de esa época, lo que permitió iniciar registros sonoros permanentes de las obras de los compositores chilenos y universales. Domingo Santa Cruz Wilson escribe en su Discurso de recepción comentado anteriormente: “Debo añadir que durante su permanencia en Estados Unidos, Riesco cumplió numerosos encargos de la Facultad de Bellas Artes –integrada entonces tanto por músicos como artistas plásticos– y ayudó en un hecho de importancia: el envío a Chile de gran parte del obsequio de equipos hecho en tiempos de Roosevelt por el Secretario de Estado, Mr. Summer Welles, a través de las oficinas del Coordinador de Asuntos Culturales, Nelson Rockefeller, el actual Vicepresidente de su país, indebida e inexplicablemente retenidos en Nueva York por un abusivo despachador de aduanas, por desgracia chileno. Nuestro amigo logró, sin violencia pero con efectiva y amenazante notificación, traerlo al cumplimiento de su deber. Fue así como, en corto tiempo, recibimos gran número de bultos conteniendo repuestos indispensables,

<sup>3</sup>Santa Cruz 1988: 280.

<sup>4</sup>González S. 2000: A 12.

materiales y equipos utilísimos de duplicación y copia tanto de fotostáticos como de microfilm”<sup>5</sup>.

De regreso al país en 1949, Carlos Riesco es elegido miembro de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) y fue nombrado secretario del Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile. Posteriormente llegó a ser presidente y director, respectivamente, de ambas instituciones. Tres años más tarde, en 1952, Riesco viajó a México a estudiar con el prestigioso compositor español Rodolfo Halffter (1900-1987), quien se exilió en ese país después de la Guerra Civil española. Al año siguiente se trasladó a París y en el lapso de tres años desarrolló una intensa vida musical al interior de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea (SIMC), trabajando en el directorio junto al compositor francés Arthur Honegger (1892-1955). Paralelamente, estudió con la notable y exigente maestra francesa Nadia Boulanger, junto con el reconocido compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992). Durante su estadía en Europa, su obra *Cuatro danzas* para orquesta fue seleccionada para el Festival de la SIMC de 1954 en Haifa (Israel). Al año siguiente el Ballet de France estrenó en el Festival de Santander, en España, su ballet *La Candelaria* y luego la misma compañía la presentó en Zagreb en la ex Yugoslavia. En nuestro país, en 1955, fue grabada por la recién creada Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago, bajo la dirección de Juan Matteucci (1921-1990), uno de los fundadores de la señalada orquesta (ver foto 1).



Foto 1. Carlos Riesco trabajando en la partitura del ballet *La Candelaria* en Santander, España.

<sup>5</sup>Santa Cruz 1988: 281.

Nuestro compositor siempre gestionó proyectos que ayudaran a la promoción y difusión de las obras musicales, especialmente de sus colegas. Destaca en este sentido su labor como secretario del Instituto de Extensión Musical (IEM) en la década del 50 y desde 1966 hasta 1973 como director. Un año más tarde, según queda establecido en la *Enciclopedia Temática de Chile*, “deja de operar la Ley N° 6.696, que reglamentaba su financiamiento, deducido de un porcentaje del impuesto a los espectáculos”<sup>6</sup>. Cabe consignar que su trabajo en el Instituto de Extensión Musical fue en gran parte “ad honorem”. Posteriormente y siguiendo con su compromiso de vida para con la promoción, estímulo y difusión de la música docta chilena, creó en la década del 80 junto al recordado maestro Juan Amenábar (1922-1999) el sello fonográfico EUTERPE, con el que lograron editar varios fonogramas con obras de compositores chilenos.

Con algunas claves y enigmas develados, estamos en condiciones de comprender por qué en el presente, y a pesar que podría Carlos Riesco estar dedicado sólo a dar cumplimiento a los numerosos encargos de obras musicales, sigue en forma infatigable con la tarea de impulsar la edición de discos compactos con obras de compositores chilenos, videocasetes con exposiciones de obras de artistas plásticos y de obras teatrales chilenas. Sus convicciones a este respecto las señala en la entrevista a la que ya se hiciera referencia: “Estamos preocupadísimos por lograr difundir la música chilena. No se conoce, fundamentalmente, porque no hay grabaciones. Y si a esto sumamos que, salvo notables excepciones, las orquestas y conjuntos de cámara no interpretan ni siquiera cuando salen de gira obras de chilenos, estamos mal”. En la misma entrevista más adelante, declara: “Afuera tienen un gran respeto [por la música chilena]. Por el contrario, la gente tiene un prejuicio en Chile: es malo por ser chileno. Es una manera de ser, no sé si es la influencia topográfica, las montañas que nos achatan. A mi juicio, no hay nada que distinga mejor la idiosincrasia de un pueblo que su música, y no me refiero sólo al folclor”. En otro párrafo y refiriéndose a la citación que le hiciera llegar la Comisión de Educación y Cultura del Senado para que diera su parecer respecto a la inclusión de la categoría de artes musicales en la actual ley de premios nacionales, manifestaba lo siguiente: “Yo dije que esto tenía una importancia muy grande, porque pone en el tapete a un artista que, por lo general, es absolutamente desconocido”. A uno de los honorables le pareció exagerado su comentario y Riesco, sin perder tiempo, lo instó a mencionar una obra de Alfonso Letelier (1912-1994), Premio Nacional de Arte 1968. “Se puso verde y me dijo: ‘Esta es una zancadilla’. Entonces hice la misma pregunta al resto de la comisión, y nadie la respondió”<sup>7</sup>.

El jueves 31 de agosto de 2000, Carlos Riesco Grez fue galardonado con el Premio Nacional de Arte mención Música. En la ceremonia oficial realizada el 10 de octubre de 2000 en el Salón de Honor de la Cancillería, la Ministra de Educación, señora Mariana Aylwin, señalaba su “notable trayectoria, amplitud e importancia de su obra como compositor; por su destacada y permanente labor de difusión, promoción y estímulo a la creación musical chilena, y también por la exce-

<sup>6</sup>Peña, Torres y Meléndez 1988: 46.

<sup>7</sup>González S.2000: A 12

lencia de su trabajo como secretario del Instituto de Extensión Musical (IEM) en la década del 40-50”.

En esta oportunidad en que la *Revista Musical Chilena* rinde un merecido homenaje al nuevo Premio Nacional de Arte mención Música 2000, maestro Carlos Riesco, estimo oportuno recoger las palabras escritas por Domingo Santa Cruz Wilson en su discurso de recibimiento de Carlos Riesco como nuevo miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes: la música de Riesco “es de expresión sobria, sintética, elaborada con buen gusto y reúne la ironía con la tristeza quieta y soñadora. ¿Cómo compendiarla en breves comentarios? En él no hay desvíos, ni sendas musicales paralelas; posee un estilo que en el transcurso de los años se hace más seguro y personal y, curiosamente para lo antes observado en torno a su objetividad, su ‘Sachlichkeit’, dirían los alemanes, se dirige ahora hacia un mundo eminentemente dramático. Nos acercamos. El camino que en adelante siga que, espero sea largo y fecundo, lo ignoramos, pero es ascendente y debe serlo mucho más”<sup>8</sup>.

#### CLAVES PROPIAS DE APROXIMACIÓN

Para la cabal comprensión y mejor conocimiento de su pensamiento y quehacer artístico, es fundamental conocer las claves propias de Carlos Riesco, las que necesariamente tienen que ser entregadas por él mismo.

Nos adentramos en sus reflexiones con las siguientes preguntas:

SVR - ¿Qué síntesis podría hacer de su iniciación en la música y de su dilatada actividad creadora?

CRG - Desde muy temprana edad, a los seis años, tomé conciencia plena de que la música ejercía una atracción muy fuerte en mi ser. En efecto, mientras jugaba, solo o acompañado, siempre cantaba melodías que me brotaban espontáneamente en mi imaginación. También me acompañó el deseo de aprender a tocar algún instrumento, especialmente piano, por ser este un instrumento que había tenido la oportunidad de conocer en casa de mis abuelos paternos. Durante un período de tres años tuve clases particulares, habiendo hecho un progreso bastante importante. Desgraciadamente, al poco tiempo después de haber cumplido los nueve años, mi salud se vio afectada por una bronconeumonía, enfermedad muy grave en aquellos años, que me obligó a guardar cama durante un año. Debido a esta dolencia, debí interrumpir mis estudios de piano durante varios años, estudios que pude reanudar recién al cumplir los quince años. En paralelo, también comencé entonces los estudios de teoría y solfeo con el profesor Luis Vilches, quien se preocupó, especialmente, de ir afinando, paso a paso, la capacidad de mi oído interno, disciplina que me permitió comenzar a anotar mis primeros intentos en el arte de componer. Debo reconocer que fue Luis Vilches el profesor que con mayor fuerza me aconsejó que me dedicara al estudio profesional de la música. Es así, entonces, que al finalizar los estudios secundarios en 1943, el profesor Vilches me puso en contacto con el compositor Pedro Humberto Allen-

<sup>8</sup>Santa Cruz 1988: 290.

de y pude iniciar mis estudios de armonía, contrapunto, formas musicales e iniciar, seriamente, la composición musical; en paralelo, seguía los cursos de historia de la música que impartía Jorge Urrutia Blondel en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, sin abandonar, por cierto, los estudios de piano, pero ya en calidad de ramo secundario.

En 1945, queriendo rendir un homenaje a Pedro Humberto Allende, compuse las *Semblanzas chilenas*, obra que no le gustó para nada a Allende, por el uso armónico que yo hacía de las segundas mayores y menores, queriendo recordar el desajuste, que se produce, en el campo, entre la voz del cantante y la afinación de la guitarra, no siempre coincidente, desajuste que a mi oído resultaba muy atractivo. A partir de entonces se fue produciendo un distanciamiento cada vez mayor con Allende. Domingo Santa Cruz, el decano de la Facultad, me recomendó entonces partir a los Estados Unidos, ya que la situación en Europa era muy difícil, debido a las consecuencias que había dejado el prolongado conflicto armado, la Segunda Guerra Mundial, en ese continente.

Ya instalado en Nueva York comencé los trámites para entrar a la New York University (N.Y.U.). En calidad de prueba de examen, se me pidió componer la *Passacaglia y fuga*, obra que originalmente fue escrita para piano y que más tarde estando en México (1951) fue recompuesta, esta vez para orquesta de cuerdas, versión definitiva que fue estrenada en Ciudad de México, dirigida por el compositor y director de orquesta Luis Herrera de la Fuente. Al poco tiempo, tuve la oportunidad de conocer al compositor Aaron Copland, quien me invitó a formar parte del curso de composición que él impartía durante el verano en la escuela de Tanglewood (1947). Además, Copland me sugirió que no siguiera el curso de composición en la N.Y.U., sino que solamente los cursos de instrumentación y orquestación con Phillip James y los de musicología e historia de la música con el afamado profesor Curt Sachs, que había logrado escapar poco antes de la guerra desde Alemania, para refugiarse en los Estados Unidos.

Por estas razones entré a estudiar en una academia particular que dirigía David Diamond. Durante el verano de 1949, fui admitido nuevamente en Tanglewood, esta vez en el curso que impartía Olivier Messiaen en composición. Debo reconocer que este compositor ejerció una gran influencia en mi desarrollo musical. En efecto, al examinar mis primeras obras me dijo: "En algunos compases me encuentro con elementos musicales que me son novedosos, además hay otros elementos que no revisten mayor interés; usted posee una gran ventaja sobre mí y es que no tiene el peso de un Debussy sobre sus espaldas. Siéntase libre para componer lo que usted quiera y, por ningún motivo, imite lo que hacemos los europeos".

De vuelta en Chile, a fines de 1949, a petición de Enrique Iniesta compuse el *Concierto* para violín y orquesta, 1951, y comencé a trabajar al año siguiente en las *Cuatro danzas*. Entre 1951-52 estudié en México con Rodolfo Halffter, compositor español, y en abril de 1952 me trasladé a Francia, estudiando hasta 1955 con Nadia Boulanger; durante la estada en Francia terminé de componer las *Cuatro danzas*, el ballet *La Candelaria* y *Sobre los ángeles* para voz y piano, sobre textos de Rafael Alberti.

Durante la estada en Europa participé como representante chileno en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S.I.M.C.) que tuvo



lugar en Salzburgo, Austria, donde fui elegido miembro de la Comisión Directiva de la SIMC (1952-1955) y delegado de la SIMC ante el Consejo Internacional de la Música de la Unesco (1952-55) (ver foto 2).



Foto 2. Reunión de la SIMC en Salzburgo. Mario Peragallo (Italia); Carlos Riesco y Alfonso Letelier (Chile); Matyas Seiber y Benjamin Frankel (Inglaterra).

Desde 1956, de vuelta en Chile, desarrollé una variada labor en el terreno de la composición, la crítica musical (*Diario Ilustrado* y *Zig-Zag*) y en musicología, junto a Eugenio Pereira Salas. Además me cupo una importante participación en el Instituto de Extensión Musical, primero como secretario técnico (1950-51) y luego como director entre 1966 y 1973. En mi calidad de director del IEM, está la puesta en marcha desde 1967 de una radioemisora orientada hacia la difusión de la música europea, latinoamericana y muy especialmente de la música chilena. Igualmente se pudieron fomentar los intercambios de artistas chilenos y extranjeros, con el propósito de descentralizar, dinamizar y diversificar la actividad extensional del Instituto, y se impulsó la creación de diversos conjuntos de cámara con las primeras partes de la Orquesta Sinfónica (Quinteto Hindemith de vientos, el Conjunto de Percusión, etc.) y también el Conjunto de Cámara del Ballet Nacional y la Opera de Cámara del IEM, dirigido por Clara Oyuela, con la finalidad de dar una apertura a otras formas de expresión que también estuvieron al servicio de los compositores chilenos.

SVR - Don Domingo Santa Cruz Wilson escribió en su discurso de recepción al académico Carlos Riesco Grez que su obra podría encuadrarse en tres etapas y en base a esta opinión, estimo que las etapas con sus obras más importantes serían las siguientes:

Período de 1945 a 1955, *Semblanzas* para piano, *Passacaglia y fuga*, *Concierto* para violín y orquesta, *Cuatro danzas* para orquesta.

Período de 1955 a 1965, *La Candelaria* (ballet), *Sonata* para piano, *Concierto* para piano y orquesta.

Período de 1965 en adelante, *Sinfonía De profundis* para voz y orquesta, *Mortal mantenimiento* para voz y orquesta, *Compositio concertativa* para violín y piano.

De las tres obras más relevantes de cada período, ¿cuál es, a su juicio, la obra que refleja con más claridad el grado de desarrollo en cada una de las etapas señaladas y qué factores musicales son los que así lo determinan?

CRG - El *Concierto* para violín, compuesto en 1951 y estrenado ese mismo año por Enrique Iniesta bajo la dirección de Víctor Tevah, representa la obra de mayor envergadura de este primer período, donde por primera vez me enfrentaba a la necesidad de lograr un equilibrio sonoro entre el instrumento solista y el conjunto orquestal. De igual manera, me resultó una nueva experiencia enfocar una claridad y equilibrio fraseológico en el tratamiento melódico y un mayor empleo de las cualidades timbrísticas que ofrece la orquesta. Finalmente, debí trabajar en profundidad el desarrollo formal y el debido contraste que había que lograr entre los tres movimientos.

La oportunidad de escuchar la obra apenas terminada me permitió corregir los defectos de instrumentación y equilibrios sonoros durante mi estada en México, y dejar así una versión definitiva.

Del segundo período, siento que el ballet *La Candelaria* fue una experiencia muy valiosa, puesto que estaba sujeto a un argumento determinado que había que ilustrar mediante los medios musicales y, a la vez, permitir el desarrollo de la danza, manteniendo la unidad formal de la composición.

La obra se sostiene a sí misma en cuanto composición musical, lo que me pareció un adecuado logro, considerando la falta de experiencia que tenía en este tipo de creación.

En el tercer período, la composición de la *Sinfonía De profundis* constituyó un desafío muy importante, por cuanto la impetración que representa el texto tan expresivo de este salmo bíblico constituía de por sí un reto. De hecho, lo primero que compuse fue el *Salmo* y luego un primer movimiento que estuvo enfocado a plantear un aumento continuo de tensión, buscando así mediante esta tensión en aumento la justificación anímica que lleva al hombre a impetrar a Dios. No me pareció necesario agregar un tercer movimiento, ya que consideré que estaba todo dicho en estos dos movimientos que constituyen la obra.

SVR - En la *Enciclopedia Temática de Chile*, "Música" editada en 1988 por la Sociedad Editora Revista Ercilla Ltda, página 89, se señala que "son afines a esta corriente neoclásica compositores de dos generaciones. Entre ellos destacamos a Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondel, René Amengual, Federico Heinlein,

Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Carlos Riesco, Gustavo Becerra, Wilfried Junge". ¿Está de acuerdo con esta apreciación de considerarlo como un compositor que ayuda a estabilizar el neoclasicismo en el país y por qué?

CRG - No puedo afirmar que yo haya querido estabilizar el neoclasicismo en el país de manera consciente. Lo que sí puedo afirmar que el dodecafonismo, tan en boga en esa época, me resultaba totalmente ajeno, aunque pudiera usar algunos elementos técnicos propios de este sistema.

SVR - Algunas de sus obras más importantes tienen texto y todas en español. ¿Qué papel le asigna al texto en su relación texto-música? ¿Es importante el idioma?

CRG - La música se tiñe del color de los idiomas. Es así como el canto francés nada tiene en común con el canto alemán o el inglés. Estoy cierto que a través de la relación texto-música podemos llegar a manifestar un lenguaje que nos sea propio, por la afinidad tan particular que tenemos con el ritmo y color de nuestro idioma.

SVR - Su nombramiento como secretario del Instituto de Extensión Musical en la década del 50 y más tarde en la década del 80 como presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes –y posteriormente del Instituto de Chile– ¿causaron alguna alteración de su actividad creadora? ¿Qué evaluación podría hacer de su quehacer compositivo de esos períodos?

CRG - Indiscutiblemente que la actividad relacionada con la organización de la vida musical en el país me afectó en la actividad creadora. Pero debo reconocer que el ejemplo que nos dio Domingo Santa Cruz, con quien estuve muy ligado, justificó esta labor a favor del desarrollo musical del país.

SVR - El día jueves 31 de agosto de 2000 se le otorgó el Premio Nacional de Arte mención Música por "su notable trayectoria y la amplitud e importancia de su obra como compositor, además de su destacada y permanente labor en la difusión, promoción y estímulo a la creación musical chilena". Desde su posición actual como Premio Nacional, ¿qué acciones se deberían realizar para conseguir la generación de una real política de desarrollo de la música de concierto chilena, de tal modo que desarticulen el "círculo vergonzoso" que afecta a la música de concierto chilena y cambiarlo por un "círculo virtuoso"? ¿Qué papel le asignaría en este cambio a la educación musical, tanto de los conservatorios, academias, escuelas y liceos del país?

CRG - Para generar una real política a favor de nuestra creación musical chilena, me parece indispensable grabar de la mejor forma posible nuestra música, de manera que esté al alcance de la juventud y de los aficionados en general, para así alcanzar un "círculo virtuoso" que favorezca el aprecio e inclusión de las obras chilenas en los programas de conciertos públicos, tanto de las orquestas como de los ejecutantes de instrumentos.

SVR - ¿Cómo podría resumir los logros obtenidos por la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile bajo su presidencia?

CRG - Los logros obtenidos por la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile han estado encaminados en convertir a nuestra Corporación en un gran centro de documentación que incluya discos grabados con todos los adelantos técnicos, y que esperamos acompañar dentro de muy poco con las respectivas partituras, para lograr poner al alcance de los músicos profesionales y público en general tanto el documento sonoro como el documento escrito para su mayor conocimiento.

También son muy importantes las grabaciones en videocasetes de las exposiciones retrospectivas de nuestros pintores nacionales y las que se han comenzado a realizar en el campo de las obras de teatro chilenas, las que estarán disponibles para todo la gente a precio de costo.

SVR - ¿Cuáles son sus proyectos futuros?

CRG - En mis proyectos futuros están terminar las obras que me encuentro componiendo, ya que son encargos importantes a los que debo dar cumplimiento.

#### CLAVES FINALES DE APROXIMACIÓN

Con la entrega de estas nuevas claves queda por descubrir los horizontes de su obra musical. El camino será de características clásicas y por ende ternaria en décadas de temporalidad, este sendero será la base de las claves finales de aproximación a la obra musical de nuestro compositor.

El primer período (1945-1955) comprende las siguientes obras: *Semblanzas chilenas* para piano (1945), *Passacaglia y fuga* para piano (1947), *Passacaglia y fuga* para orquesta de cuerdas (1951), *Obertura sinfónica* para orquesta (1947-48), *Canzona e rondó* para violín y piano (1948), *Serenata* para orquesta (1949), *Concierto* para violín y orquesta (1950-51), *Sobre los ángeles* para voz y piano (1951/rev. 1956), *Cuatro danzas* para orquesta (1953).

La primera obra para gran orquesta que compuso Carlos Riesco fue la *Obertura sinfónica* (1947-48). De ella el compositor comenta lo siguiente: "La primera experiencia es bastante terrible, porque uno llega con una partitura que nunca ha escuchado. Tuve la suerte de que tanto el director, Víctor Tevah (1912-1988), así como los profesores de la orquesta me hiciesen recomendaciones, pequeños detalles, pero que son muy importantes para lograr los equilibrios internos en una composición". Más adelante agrega: "Toda composición cuesta crearla. Es una idea tan vaga al principio, que lentamente va tomando forma. Y lo agarra a uno día y noche; muchas veces he encontrado soluciones en sueños. Puedo pasar al lado de una persona muy conocida y no la veo, y no es por ser descortés, sino porque la composición absorbe mucho. Uno está en otro mundo"<sup>9</sup>. Las tribulaciones que cuenta Carlos Riesco la hemos vivido todos los compositores más de alguna vez en nuestras vidas musicales.

<sup>9</sup>González S. 2000: A 12.

De este período, se destacan las *Semblanzas chilenas* para piano (1945), el *Concierto* para violín y orquesta (1950-51) y las *Cuatro danzas* para orquesta (1953). Su obra *Semblanzas chilenas* para piano de 1945 incluye tres movimientos definidos con nombres de danzas tradicionales chilenas: 1. Zamacueca, 2. Tonada, 3. Resbalosa. La idea de proyectar nuestras danzas folclóricas no es antojadiza, si se toma en cuenta que, en esa época Carlos Riesco era alumno de composición del maestro Pedro Humberto Allende, creador de las *Tonadas de carácter popular chileno*, y tampoco es casualidad que el alumno con cariño le dedicara la obra a su maestro. No reparó que, a pesar de poseer algunos rasgos característicos del “nacionalismo musical de Allende”, su obra poseía mucha libertad en el empleo de los bloques de alturas, el enlace de las mismas en forma inesperada y sorpresiva, los climas generados por las tensiones de intervalos de segunda menor, la inclusión de un gran despliegue de duraciones, el descarte de bloques cadenciales modales y de la rigidez estrófica. Esto generó en su maestro la exclamación: ¡es muy feal! Exclamación que afortunadamente provocó un efecto contrario, ya que estimuló en Carlos Riesco un impulso renovador paulatino, que se puede apreciar en su *Concierto* para violín y orquesta de 1950-51. De la gestación de esta obra nos cuenta lo siguiente: “En una comida el violinista español y concertino de la Orquesta Sinfónica, Enrique Iniesta, me pidió que le escribiera un concierto para violín y orquesta. Pasaron los meses y nunca más me habló del concierto. Pensé que quizás fueron los vapores etílicos los que en algún momento de euforia le hicieron hablar de más. Sin embargo, a inicios del año siguiente, me llamaron del Instituto de Extensión Musical y al llegar de inmediato me preguntaron por el concierto, ya que Iniesta lo tenía programado para mediados de año. Luego de dar una excusa logré que se programara para fin de año; obviamente no reconocí que no había escrito nada. Salí del Instituto, en calle Agustinas con Miraflores, y me fui corriendo ‘como alma que se lleva el diablo’ hasta mi casa, en Agustinas pasado la Basílica del Salvador. Llegué a mi casa transpirando y tiritaba mucho. Estuve casi todo el día tirado en mi cama, en un estado de tensión, y como a las cinco me levanté, tomé una ducha y me puse a escribir el concierto. Durante los siguientes meses dediqué más de 18 horas diarias a terminarlo, pero nunca nadie sospechó que estaba contra el tiempo. Fue un período muy agotador. Cuando a fines de 1951 me fui a estudiar a México, lo revisé con más calma e hice las correcciones pertinentes y esta es la versión que perdura”. Este dato anecdótico es bastante común dentro de los compositores, quienes en su gran mayoría han sufrido este tipo de apremio por la entrega a tiempo del encargo musical.

En la *Revista Musical Chilena* N° 42 aparece un análisis detallado del *Concierto* para violín y orquesta<sup>10</sup>; en consecuencia, me limitaré a entregar mi visión del desarrollo paramétrico de esta obra. Es notable el rendimiento sonoro alcanzado por Riesco, teniendo en cuenta la fecha de su composición, ya que en todos sus movimientos incluye notoriamente un equilibrio del tratamiento de los parámetros; es así que existe una idea general de democratizar las alturas verticales y horizon-

<sup>10</sup>S/f 1952: 168-172.

tales (no a la manera de los expresionistas alemanes), respecto de las heterometrías y polimetrías de las duraciones (ver ej. 1) y del desarrollo dinámico cuyos niveles van desde pianísimo (2 pp) hasta el fortísimo (sfz ff) y de un uso imaginativo del timbre (ver ej. 2), especialmente por la inclusión de la percusión (la que posteriormente irá in crescendo en sus obras futuras). Si a todo el juego paramétrico anterior se le adicionan los recursos agógicos, la sumatoria final nos indica que el violín solista tiene nítidos rasgos virtuosísticos en total armonía con la orquesta. En relación a la forma, el primer movimiento allegro cantabile es un allegro de sonata, el segundo movimiento lento está construido en forma de doble canción y el tercer movimiento allegro giocoso es un rondó-sonata.

Un breve comentario estimo necesario hacer respecto de las *Cuatro danzas* para orquesta de 1953 (ver ej. 3), ya que esta obra fue seleccionada por un jurado internacional para ser estrenada en el XXVIII Festival de Música Contemporánea de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea (SIMC) realizado en Haifa (Israel) en 1954. Carlos Riesco, junto a René Amengual, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas y Domingo Santa Cruz, fueron los primeros compositores chilenos que participaron con obras en festivales organizados por la SIMC.

El segundo período (1955-1965) reúne las siguientes obras: ballet *La Candelaria* (1954-1955), *Sonata* para piano (1959), *Cuatro piezas fáciles para piano* (1961), *Concierto* para piano y orquesta (1963-1965). De estas obras se destaca sin duda alguna el ballet *La Candelaria* (1954-55) y la *Sonata* para piano (1959).

En el librito del disco compacto *Música de Concierto Chilena. Obras sinfónicas de los compositores chilenos Carlos Riesco, Próspero Bisquertt y Jorge Urrutia Blondel*, aparece un análisis detallado del ballet *La Candelaria*<sup>11</sup>. Me referiré al trabajo paramétrico del compositor. El ballet mantiene, con un cierto grado de consolidación, el desarrollo paramétrico expresado en el *Concierto* para violín y orquesta. El tratamiento global de los distintos parámetros está expuesto en igualdad de condiciones, gracias al puntilloso y detallado trabajo que de ellos hace Riesco. Las alturas horizontales y verticales permiten excelentes inicios y finales de las tensiones y resoluciones. Las duraciones empleadas, a través de las heterometrías y polimetrías (ver ej. 4), junto con las fragmentación y aumentaciones de cortas y largas o viceversa, están nítidamente presentes por razones obvias. La dinámica adiciona un nivel más que el *Concierto* para violín, ya que los niveles usados van desde el pianísimo (3 ppp) hasta el fortísimo (3 fff), con el recurso de vuelo propio que otorgan los reguladores (ver ej. 5). Los ataques, a través de los esforzatos, imprimen una expresa calidad tímbrica, reforzada por el empleo de instrumentos de percusión metálica de sonido indeterminado que junto al arpa y el piano son generadores de zonas de atmósferas muy sugerentes (ver ej. 6), las que son remarcadas por el uso ingenioso de la articulación y de la sordina. El ballet posee tres cuadros *Vísperas* (Obertura-lento, Allegro-vivace, Danza de la muchacha), *Fiesta* (Nocturno, Danza de la coquetería, Lucha de los hombres, Fiesta, Pas de Deux) y *Amanecer* (Danza del extranjero, Retorno de la bendición, Danza de conjuro, Danza final).

<sup>11</sup>Peña 2000: 4-5.

The image displays a page of a musical score for the third movement of a violin concerto. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- Fls. (Flutes):** Two staves, both playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Obs. (Oboes):** Two staves, both playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cls. (Clarinets):** Two staves, both playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Fgts. (Fagots):** Two staves, playing a melodic line with dynamics *pp* and *cresc.*
- Cors. (Coros):** Two staves (labeled 1-2 and 3-4), playing a melodic line with dynamics *pp* and *cresc.*
- Trpt. (Trumpets):** Two staves (labeled 1 and 2), playing a melodic line with dynamics *pp* and *cresc.*
- Tbns (Trombones):** Two staves (labeled 1 and 2), playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tim. (Timpani):** One staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc. (Percussion):** One staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Arpa (Arpa):** One staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vn S. (Violin Solo):** One staff, playing a melodic line with dynamics *mf* and *crescendo*.
- Vlns. (Violins):** Two staves (labeled 1 and 2), playing a melodic line with dynamics *pp* and *cresc.*
- Vle. (Viola):** One staff, playing a melodic line with dynamics *pp* and *cresc.*
- /c. (Cello):** One staff, playing a melodic line with dynamics *pp* and *cresc.*
- CB. (Contrabajo):** One staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *mf*, *cresc.*), articulation (*Pizz*, *arco*), and performance instructions (*div. a 3.*). The time signature is 2/4, and the key signature has one flat (B-flat).

Ej. 1: Tercer movimiento del *Concierto para violín y orquesta*.

The image displays a page of a musical score for the first movement of a Violin Concerto. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Flutes (Fls.), Oboes (Obs.), Clarinets (Cls.), Bassoons (Fgts.), Cor Anglais (Cors.), Trumpets (Trp.), Trombones (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Violin Solo (Vn. S.), Violins (Vln.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *ff*, *g sub.*), articulation (e.g., *accia*), and performance instructions (e.g., *Piccolo*, *Tamb. Militare*, *spicc. duro*, *div.*). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The page shows a section of the score with complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Ej. 2: Primer movimiento del *Concierto para violín y orquesta*.



Ej. 3: Danza primera de *Cuatro Danzas para orquesta*.

17

FL. 1<sup>a</sup>  
2<sup>a</sup>

OB. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

CL. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

FGT. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

COR. 1<sup>a</sup>  
2<sup>a</sup>

TPTA. 1<sup>a</sup>  
2<sup>a</sup>

TRBN. 1<sup>a</sup>  
2<sup>a</sup>

PERC.

TIMB.

PIANO

VL. 1<sup>a</sup>  
2<sup>a</sup>

VLA.

V.C.

C.B.

*mp* *mf* *ff*

VIA SOBO

PIATTO SOBO

3/4 2/4 3/4 4/4

Ej. 4: Víspera del ballet *La Candelaria*.

The image displays a page of a musical score for the ballet 'Fiesta del ballet La Candelaria'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. At the top right, there is a measure number '40' in a box. The instruments listed on the left are: Fls. (Flutes), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinets), Fgt. (Bassoons), Cor. (Horns), Tpts. (Trumpets), Tbns. (Trombones), Perc. (Percussion), Timp. (Timpani), Piano, Vln. 1 & 2 (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'PRENDO PICC.', 'CON SORD.', 'Sord. viol.', 'DE LOS HOMBRES DE LA TIERRA', and 'PIANO'. There are also some performance instructions like 'GRAN CASER' and 'mp'. A second measure number '40' is visible in a box on the Percussion staff.

Ej. 5: Fiesta del ballet *La Candelaria*.

Musical score for 'Danza final del ballet La Candelaria' by Carlos Riesco Grez. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes (Fls.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fgt.), Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Trp.), Trombones (Tbns.), Percussion (Perc.), Timpani (Timp.), Arpa (Arpa), Violins (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as p, mf, pp, and f, and includes performance instructions like 'SOLO', 'VIA SORD.', 'PIATTO SORD.', 'bizz.', and 'ARCO'. The music is written in 2/4 time and spans several measures.

Ej. 6: Danza final del ballet *La Candelaria*.

Otra pieza muy interesante desde el punto de vista del desarrollo estilístico del compositor es la *Sonata* para piano de 1959. En la *Revista Musical Chilena* N° 141 del año 1978, aparece un análisis de esta obra realizado por la musicóloga Raquel Bustos Valderrama<sup>12</sup>. En su introducción general señala lo siguiente: “A instancias de su maestro (Oliver Messiaen), Riesco emprendió la búsqueda de ‘lo nuevo’ en una etapa que se iniciaría en el trabajo rítmico del ballet *La Candelaria*, ejecutado en el IV Festival Internacional de Santander, en 1955. Los elementos que configurarían este cambio de estilo se sintetizarían en una desintegración melódica al punto que cada sonido adquiere importancia vital e individual, transcrito con una grafía racional, un politonalismo, consecuencia de los dos aspectos anteriores, un intenso trabajo rítmico y, por último, una permanente búsqueda del color”. Es evidente que la idea que tiene Riesco de democratizar las alturas, a través de un empleo armónico de la verticalidad y horizontalidad, la construye a su manera. Esto da como resultante un cromatismo distinto al empleado en el serialismo, lo que, sumado a las características del desarrollo de las duraciones (incluida las articulaciones), intensidad, timbre, ataques y la manera de trabajar la forma tradicional con libertad y flexibilidad, produce un desarrollo mayor y mejor logrado que en otras obras de su catálogo (ver ej. 7).

El tercer período (1965 en adelante) lo componen las obras: *Quinteto* para instrumentos de viento (1978), *Sinfonía De profundis* para voz y orquesta (1982-1984), *Añoranzas* para clarinete y piano (1984), *Partita* para violoncello solo (1985), *Mortal mantenimiento* para voz y orquesta (1985), ballet *Presente y pasado* (1988), *La Odisea* para video (1989), *Viola d'amore* para voz, clarinete, violín, violoncello y piano (1993), *Compositio concertativa* para violín y piano (1995) y *Tres piezas* para piano (1995).

Sin lugar a vacilaciones de ninguna especie, la obra más importante de este período y, quizás, una de las más importante de todo su catálogo es la *Sinfonía De profundis* para voz y orquesta. En opinión del propio compositor, esta ha sido una de las obras más trascendentales de su carrera, tal es así que en la *Revista Musical Chilena* N° 164 de 1985, se realizó un análisis profundo y detallado de esta sinfonía<sup>13</sup>. Por lo mismo, sólo me remitiré al desarrollo paramétrico de la obra. *Sinfonía De profundis* dedicada “*Ad Maiorem Dei Gloriam*” está basada en el Salmo 129 “De profundis”, en el texto de la Vulgata y se emplea la traducción del latín de San Jerónimo.

La sinfonía tiene dos movimientos: Allegro moderato ed energico y Lento. El desarrollo paramétrico iniciado en su *Concierto* para violín y orquesta, incrementado en el ballet *La Candelaria*, es definido con mayor nitidez en su *Sonata* para piano y será en su *Sinfonía De profundis* donde en definitiva se consolidará. La altura básica es consecuencia directa del texto, cuestión nada fácil de resolver, ya que el Salmo 129 es poesía pura que es autosustentable. Por ello, cuando Riesco resuelve la simbiosis de altura-texto fundamental, resuelve todo el tratamiento paramétrico de una sola vez. De tal modo que la arquitectura sonora se establece de principio

<sup>12</sup>Bustos 1978: 59-60.

<sup>13</sup>Riesco 1985: 80-103.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 5/8), and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Performance instructions are clearly marked, including *8va alta* (8th octave high), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *fff* (fortississimo), *gliss.* (glissando), and *cresc.* (crescendo). The score concludes with a double bar line and a final chord.

Ej. 7: Allegro de la Sonata para piano.

a fin, sin necesidad de subterfugios de concesión auditiva. Esto permite, por ejemplo en el primer movimiento, que los 36 compases iniciales mantengan en las frecuencias bajas un pedal reforzado (ver ej. 8), o la gestación, a través de 26 compases de densidades graduadas (cuartos y semi-tuttis) para llegar a grandes tuttis. Estas densidades generadas por la masa orquestal no bastarían para la creación de atmósferas dramáticas. Por esa razón, en forma criteriosa y dosificada, Riesco sumará a la masa orquestal efectos tímbricos de muy buen resultado: frullatos, pizzicatos de ataques diversos (muy sugerente es el pizzicato a lo Bartók), etc. La creación de las atmósferas de esta obra obliga a racionalizar con rigor extremo el uso de armónicos, sordina, despliegue de las sonoridades de los instrumentos de percusión de sonido determinado (como, por ejemplo, el vibráfono) e indeterminado (como, por ejemplo, el platillo suspendido). Se distingue con claridad el trabajo equilibrado de las alturas verticales y horizontales. La sumatoria gradual de las mismas a partir del compás 128 consigue crear un área de tensión creciente (ver ej. 9), quebrada en el compás 152 y reiterada en un nuevo y último impulso en los compases 154-155, reforzada con intensidades que van desde el pianísimo (4 pppp) al fortísimo (4 ffff) más el empleo de los reguladores, articulaciones, ataques muy definidos y la dinámica en sintonía directa con los planos agógicos. Las grandes tensiones son resueltas gradualmente para naturalmente entrar al segundo movimiento. En este movimiento la altura principal (voz) y la duraciones básicas (texto) dominarán sin contrapeso al resto de los instrumentos (ver ej. 10), los que, no obstante, participarán en diálogos y comentarios permanentes, eso sí, siempre en un segundo plano, generando un dramatismo contundente y extraordinario. Los dos movimientos tienen formas tradicionales, tratadas con flexibilidad y libertad.

### UNA ÚLTIMA CLAVE

Carlos Riesco, en su artículo "Historia de una sinfonía" comentada anteriormente, señala: "Sigo creyendo que las formas musicales se mantienen vigentes, en la medida que no estén sujetas a patrones rígidos. En cuanto a la sinfonía, esta puede ser tratada como se quiera. Si se la quiere concertante, bien, no hay objeciones. En lo que a mí atañe, me parece peligroso, por no decir absolutamente inadecuado, caer en ciertos formalismos que ya no se soportan, como puede ser el caso de una reexposición en la forma de allegro-sonata. En cambio, no veo inconveniente alguno en la posibilidad de establecer un vigoroso diálogo entre dos elementos temáticos dispares o, si se prefiere, en el desarrollo de un movimiento monotemático. A fin de cuentas, todo depende de lo que el compositor pueda querer hacer. Este debe actuar sin límites ni trabas. Debe dejarse llevar, exclusivamente, por los dictados que le sugiera su propia imaginación y nada más"<sup>14</sup>.

Develados los códigos y claves, brindemos nuestro reconocimiento a la figura de Carlos Riesco Grez, agradeciendo su agudo y fino sentido de humor, el afecto solidario con el prójimo, la honestidad a toda prueba, la humildad transparente,

<sup>14</sup>Riesco 1985:81.

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically 'Ej. 8: Allegro moderato ed energetico de la Sinfonía De profundis.' The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are Flutes (Fls.), Oboes (Ob.), Clarinets (CL. 1 and CL. B), Bassoons (Fag.), Cymbals (Cfg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Trbn.), Timpani (Timp.), Violins (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *p*, *pp*, *f*, *sf*, and *ppp*. Performance instructions such as *poco sf*, *simile*, and *sempre mf* are also present. The music is written in a complex, rhythmic style characteristic of the composer's work.

Ej. 8: Allegro moderato ed energetico de la Sinfonía De profundis.



The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The top section includes woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon), strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), brass (Trumpets, Trombones, Tubas, Timpani), and Percussion. The percussion part includes a list of instruments: TAMBORES, PLATOS, and TAM-TAM, with instructions for 'Misturar vibrato'. The string parts include markings for 'div. a. 3'. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Allegro moderato ed energico'. The score is marked with 'ff' (fortissimo) throughout. The page number '32' is visible at the bottom.

Ej. 9: Allegro moderato ed energico de la *Sinfonía De profundis*.

249

Fls. 1 2 3

Ob. 1 2

C. L.

Cl. 1 2 3

Fag. 1 2

Cfg.

Cor. 1 2 3 4

Trpt. 1 2 3

Voz

A - GUS - TU - DIM NI - TI - HA US - QUE AD HOC TEN - SPA - RET IS - RA - EL

249

Vln. 1 2

Vla.

Vc.

Cb.

Ej. 10: Lento de la *Sinfonía De profundis*.

sus valores éticos y, por sobre todo, su gran amor por la música. Por todas estas claves reflejadas en su obra, estimo que el otorgamiento del Premio Nacional de Artes Musicales fue una justa recompensa a un ser humano excepcional. La trascendencia de su obra musical y su trayectoria han beneficiado directamente al engrandecimiento del patrimonio músico-cultural del país.

## BIBLIOGRAFÍA

BUSTOS VALDERRAMA, RAQUEL

1978 "Carlos Riesco Grez, Sonata para piano", *RMCh*, XXXII/141 (enero-marzo), pp. 59-60.

GONZÁLEZ S., CRISTIÁN M.

2000 "Con la música dentro", *El Mercurio*, Santiago (sábado 9 de septiembre), A 12.

PEÑA FUENZALIDA, CARMEN

2000 *Música de concierto chilena. Obras sinfónicas de los compositores Carlos Riesco, Próspero Bisquertt y Jorge Urrutia-Blondel*. Librillo del disco compacto ABA-SVR-900000-2. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes, Instituto de Chile, pp. 3-5.

PEÑA FUENZALIDA, CARMEN, RODRIGO TORRES ALVARADO Y PABLO MELÉNDEZ HADDAD

1988 "Música", *Enciclopedia Temática de Chile*. Tomo 21. Santiago: Sociedad Editora Revista Ercilla Ltda., 128 pp.

RIESCO GREZ, CARLOS

1985 "Historia de una sinfonía", *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 80-103.

SALAS VIÚ, VICENTE

[1951] "Carlos Riesco", *La creación musical en Chile, 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, Editorial Universitaria, pp. 357-365.

SANTA CRUZ WILSON, DOMINGO

1988 "Presencia musical de Carlos Riesco Grez", *Boletín de la Academia Chilena de Bellas Artes*. Santiago: Instituto de Chile, pp. 279-290.

VERA RIVERA, SANTIAGO

1990 "Carlos Riesco Grez", *Catálogo de compositores chilenos vivos*. Trabajo de Investigación. Oviedo, España, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia y Artes de la Universidad de Oviedo, pp. 240-245.

2000 "Semblanza del compositor chileno Carlos Riesco Grez", *Revista Trainlunhué*, III/4 (diciembre). Santiago: Departamento de Educación Musical, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pp. 40-43.

S/F

1952 "Concierto para violín y orquesta de Carlos Riesco", *RMCh*, XLII/42 (diciembre), pp. 168-172.

# *Catálogo de las obras musicales de Carlos Riesco Grez*

por  
*Santiago Vera Rivera*

1. Este catálogo fue realizado sobre una base de datos de uno anterior y de conversaciones con el propio compositor.
2. Los rubros que se incluyen corresponden al siguiente orden:
  - a) Título.
  - b) Partes de la obra señaladas por el compositor.
  - c) Año de composición.
  - d) Medio (ver abreviaturas).
  - e) Autor del texto (abreviado *Text*).
  - f) Duración aproximada (abreviada *Dur*).
  - g) Editor (abreviado *Ed*).
  - h) Fonograma editado (abreviado *Fon*).
  - i) Lugar, fecha e intérpretes del estreno (abreviado *Estr*).
  - j) Observaciones como dedicatorias, encargos, premios y otras (abreviado *Obs*).
3. Las abreviaturas empleadas son:

A	alto, contralto
ANC	Asociación Nacional de Compositores
cas	casete
CD	compact disc (disco compacto)
cdas	cuerdas
cl	clarinete
dir	director
FAUCH	Facultad de Artes de la Universidad de Chile
FMCh	Festival de Música Chilena
IEM	Instituto de Extensión Musical
IEM hel	edición heliográfica del ex Instituto de Extensión Musical
ms	manuscrito
OFCh	Orquesta Filarmónica de Chile
orq	orquesta
OSCh	Orquesta Sinfónica de Chile
pf	piano
qto	quinteto
rev	revisado
S	soprano
SIMC	Sociedad Internacional de Música Contemporánea
sinf	sinfónica
V	voz
vc	violoncello

vn	violín
vol	volumen
vtos	viento

4. Fuera de catálogo, entre otras, las composiciones siguientes:

1945 *Suite* para orquesta de cuerdas.

1945 *Dos preludios* (piano solo).

1946 *Dos canciones* sobre versos de Federico García Lorca (voz aguda y piano).

1945-46 *Cuatro poemas* sobre versos de Pablo Neruda (voz aguda y piano).

1954 *Sonata* (violín y piano).

*Semblanzas Chilenas* (1. Zamacueca, 2. Tonada, 3. Resbalosa), 1945, pf, *Dur:* 8', *Ed:* Southern Music Publisher, *Estr:* Filadelfia, Estados Unidos, abril 14, 1947, The Philadelphia Art Alliance, Héctor Tosar (pf), *Obs:* estrenada en Chile por Oscar Gacitúa el 26 de junio de 1948 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

*Passacaglia y Fuga* (1. Passacaglia, 2. Fuga), pf, 1947, *Dur:* 8'00, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Illinois, Estados Unidos, octubre 30, 1949, Universidad de Illinois, Escuela de Música, Alfonso Montecino (pf), *Obs:* estrenada en Santiago en 1950 por Elvira Savi.

*Passacaglia y Fuga* (1. Passacaglia, 2. Fuga), orq cdas, 1951, *Dur:* 8'00, *Ed:* IEM hel, *Fon:* CD, *Orquesta de Cámara de Chile*, Fernando Rosas, director, Sello Alerce, CDAL 0237, 1995, *Estr:* Ciudad de México, México, marzo 31, 1952, Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes, Orquesta de Cámara de Bellas Artes, Luis Herrera de la Fuente (dir); estreno en Chile, Santiago, julio 4, 1958, OSCh, Luis Herrera de la Fuente (dir), *Obs:* versión para orquesta de cuerdas de la obra anterior.

*Obertura sinfónica*, orq sinf, 1947-48, *Dur:* 7'00, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago, diciembre, 1948, I FMCh, Teatro Municipal, OSCh, Víctor Tevah (dir), *Obs:* seleccionada en el I FMCh, 1948.

*Canzona e Rondó*, vn, pf, 1948, *Dur:* 10'00, *Ed:* Southern Music Publisher, *Estr:* Tanglewood-Lenox, Massachusetts, Estados Unidos, julio, 1949, Berkshire Music Center, Chamber Music Hall, *Obs:* estrenada en Santiago, junio 22, 1950, Salón Sur del Hotel Carrera, Enrique Iniesta (vn), Giocasta Corma (pf).

*Serenata* para orquesta (1. Preludio/Allegro moderato, 2. Nocturno/Andante, 3. Final/Allegro vivace), orq sinf, 1949, *Dur:* 13'00, *Ed:* IEM hel, *Fon:* cas, *Obras Sinfónicas*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1981, Sello FAC, Serie en Concierto OCI, *Estr:* Santiago, julio 21, 1950, Teatro Municipal, OSCh, Víctor Tevah (dir), *Obs:* dedicada a Víctor Tevah.

*Concierto* para violín y orquesta (1. Allegro cantabile, 2. Lento, 3. Allegro giocoso), vn, orq sinf, 1950-51, *Dur:* 15'00, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago, julio 27, 1951, Teatro Municipal, Enrique Iniesta (vn), OSCh, Víctor Tevah (dir), *Obs:* dedicada a Enrique Iniesta.

*Sobre los ángeles* (1. Canción del ángel sin suerte, 2. El ángel de los números, 3. El ángel bueno, 4. El ángel ángel, 5. El ángel ceniciento), V, pf, 1951/rev, 1956, *Text:* Rafael Alberti, *Dur:* 7'00, *Ed:* Pan American Union-Peters, *Fon:* cas, SVR, NCC-107, 1992, (canción 1), *Estr:* Santiago, septiembre 5, 1962, Instituto Chileno-Norteamericano, Clara Oyuela (V), Jacqueline Ivels (pf).

*Cuatro Danzas* para orquesta (1. Danza en tiempo moderado, 2. Danza viva, 3. Danza lenta, 4. Danza final), orq sinf, 1953, *Dur:* 17'00, *Ed:* ms, *Estr:* Haifa, Israel, junio 6, 1954, Teatro Armon, Orquesta Filarmónica de Israel, Ferenc Fricsay (dir), *Obs:* obra seleccionada para el XXVIII Festival de Música Contemporánea de la SIMC, Haifa, 1954; en Chile, *Estr:* julio 1, 1955, OSCh, Víctor Tevah (dir).

*La Candelaria*, ballet (1. Víspera, 2. Fiesta, 3. Amanecer), orq sinf, 1954-55, *Text:* Tobías Barros, *Coreografía:* Octavio Cintolesi, *Dur:* 26'00, *Ed:* ms, *Fon:* CD Serie Música de Concierto Chilena, ABA-SVR-900000-2, 1999, *Estr:* Valencia, España, julio 29, 1955, Feria anual del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, Ballet de Francia, Janine Charrat (dir), Orquesta de Cámara de Madrid, Daniel Sürm (dir), *Obs:* encargo del Ballet de Francia, Janine Charrat (dir); en Chile versión de concierto, *Estr:* julio 13, 1956, OSCh, Víctor Tevah (dir); versión de ballet, *Estr:* mayo 22, 1963, Teatro Municipal, OFCh, Juan Mateucci (dir), escenografía Julio Escámez.

*Sonata* (1. Allegro, 2. Lento, 3. Allegro enérgico), pf, 1959, *Dur:* 13'30, *Ed:* IEM hel, *Fon:* cas, *Cuatro obras para piano*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, sello FAC, serie A-PNC7, 1984, *Estr:* Santiago, noviembre 28, 1960, VII FMCh, Teatro Antonio Varas, Elvira Savi (pf), *Obs:* dedicada a Juan Orrego Salas.

*Cuatro piezas fáciles para piano* (1. Miniatura, 2. Toccatina, 3. Miniatura N°2, 4. Diálogo), pf, 1961, *Dur:* 4'00, *Ed:* *El pianista chileno*, vol. I (N° 1-2), serie D, N° 1, segunda edición, FAUCh, 1976, vol. II (N°3-4), serie D, N°2, IEM, 1969, *Obs:* comisionadas por Carlos Botto, director del Conservatorio Nacional de Música.

*Concierto para piano y orquesta* (1. Lento, 2. Adagio, 3. Allegro vivace), pf, orq sinf, 1963-65, *Dur:* 22'00, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago, julio 10, 1966, Oscar Gacitúa (pf), OSCh, André Vandernoot (dir).

*Quinteto para instrumentos de viento* (1. Moderato, 2. Largo in memoriam Jaime Escobedo, 3. Vivo, 4. Larghetto, 5. Allegro), qto vtos, 1978, *Dur:* 16'30, *Ed:* IEM hel, *Fon:* cas, *Quinteto*, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, sello FAC, Serie C5C3, 1982, *Estr:* Santiago, Instituto Chileno-Alemán de Cultura (Goethe Institut), diciembre 4, 1979, *Quinteto de Vientos Pro Música*. *Obs:* el segundo movimiento esta dedicado a la memoria de Jaime Escobedo.

*Sinfonía De profundis* (Allegro-Lento), orq sinf, 1982-84, *Tex:* Salmo 129 "De profundis" de la Vulgata, *Dur:* 21'00, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago, junio 14, 1985, Teatro Real, Rosario Cristi (A), OSCh, Juan Carlos Zorzi (dir), *Obs:* dedicada "Ad Maiorem Dei Gloriam" (A la Mayor Gloria de Dios).

*Añoranzas* (1. Pregunta, 2. Juegos, 3. Ausencia, 4. Anhelos, 5. Invocación), cl, pf, 1984, *Dur:* 8'00, *Ed:* ms, *Fon:* cas, sello AMA (Agrupación Musical Anacrusa), 1985, *Estr:* Santiago, octubre 1, 1985, Instituto Chileno-Alemán de Cultura (Goethe Institut), Valene Georges (cl), Cirilo Vila (pf), *Obs:* Obra seleccionada para el I Encuentro de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa de 1985.

*Partita*, vc, 1985, *Dur:* 9'00, *Ed:* ms, *Obs:* partitura original perdida.

*Mortal mantenimiento* (1. La muerte que me codicia existe, 2. Soñando después, 3. Elegía, 4. Las fuentes de sombra), V, orq sinf, 1985/rev, 1991, *Text:* Roque Esteban Scarpa, *Dur:* 19'00, *Ed:* ms, *Estr:* Frutillar, XXIV Semanas Musicales, 1992, Miriam Singer (S), OSCh, Agustín Cullel (dir), *Obs:* obtuvo el premio "Jorge Urrutia Blondel" otorgado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) en 1991. La primera pieza de la obra posee una versión para vn, cl, A, vc, pf, realizada por el compositor.

*Presente y pasado*, ballet (1. Presente, 2. Pasado), orq sinf, 1988, *Dur:* 30'00, *Ed:* edición heliográfica de la FAUCh, 1989, *Obs:* encargado por el Ballet del Teatro Municipal de Santiago.

*La Odisea*, ópera para televisión, orq sinf, 1989, *Text:* José Ricardo Morales, *Dur:* 16'00, *Ed:* ms.

*Viola d' amore* (1. Triste de luna, 2. Por ti mi Dios, doy voces), A, cl, vn, vc, pf, 1993, *Text:* Fernando González Urizar, *Dur:* 7'00, *Ed:* ms, *Estr:* Santiago, noviembre 19, 1994, Instituto Chileno-Alemán de Cultura (Goethe Institut), Ensemble Bartók.

*Compositio concertativa*, vn, pf, 1995, *Dur:* 9'30, *Ed:* ms, *Fon:* CD, *Música Chilena del Siglo XX*, vol IV, Asociación Nacional de Compositores de Chile, ANC-6003-4, 2000, Jaime de la Jara (vn), Elvira Savi (pf), *Estr:* Viña del Mar, 1995, participantes del XXII Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall", *Obs:* encargada por la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar para el XXII Concurso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall", mención violín, de 1995.

*Tres piezas* (1. Tiempo de marcha, 2. Entre el dos y el cinco, 3. El saltamontes), pf, 1995, *Dur:* 5'00, *Ed:* *Pequeña antología del compositor chileno para piano*, vol 2, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1997, *Obs:* encargadas por la pianista María Eugenia Alarcón.

# *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos<sup>1</sup>*

Por  
*Juan Pablo González R.*

## 1. FUNDAMENTOS DE UN NUEVO CAMPO

En la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (AAM) sobre procedimientos analíticos (Mendoza, 1994), Gerard Béhague planteaba que una de las mayores dificultades que enfrentan los estudios sobre música popular es la falta de consenso sobre lo que justamente se entiende o debe entenderse por “música popular” (1998: 306). En efecto, se tratará de una música de moda, aunque las modas también lleguen a otras expresiones artísticas; de una música mediatizada, aunque la música folclórica esté llegando a serlo; de una música masiva, aunque Chopin llegue a millones de auditores o de una música urbana, al igual que cualquier sinfonía. ¿Qué es música popular, entonces? Aunque muchos hayan dejado de preguntárselo, no pretenderé evadir el problema básico de la delimitación de nuestro campo de estudio, y es preferible arriesgar una definición que pasar por encima de ella<sup>2</sup>.

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.

Desde una mirada más antropológica sobre el problema, como con razón demanda Irma Ruiz, es indudable la existencia de prácticas musicales populares

<sup>1</sup>Versión escrita de la ponencia inaugural de la XIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, celebrada en Buenos Aires entre el 5 y el 8 de agosto de 1999. Agradezco los comentarios recibidos de Irma Ruiz y Omar Corrado y que recojo en este artículo.

<sup>2</sup>El segundo congreso IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) celebrado en Reggio Emilia en septiembre de 1983, bajo el nombre “What is Popular Music?”, tuvo como tema central la definición de este campo de estudio.

urbanas que carecen de masividad, pues aglutinan a comunidades locales; de mediatización, pues son las propias comunidades las que autoproducen sus eventos musicales, y de modernidad, pues en ellas imperan valores de la tradición. Sin embargo, la mayoría de estos casos, al estar en contextos urbanos, poseen una masividad latente, ya que tales comunidades son multiplicables; existen ciertos grados de mediatización en la forma en que los músicos han recibido su arte; y los valores de la tradición pueden mezclarse con el apego al recuerdo de una modernidad pasada. Se pueden encontrar ejemplos de estos casos en las prácticas musicales de grupos de inmigrantes, en los recitales de rock de las llamadas “tribus urbanas” y en los músicos ambulantes. Si nada de esto ocurriera, estaríamos frente a manifestaciones de folclore urbano, como en la cueca chilenera o en las prácticas de organilleros en Santiago y Valparaíso<sup>3</sup>.

En América Latina, el campo de estudio de la música popular aparece entonces cruzado por músicas paramediales, locales, tradicionales y también de elites. Se trata de un campo que parece resistirse a ser acotado y que permanentemente romperá los marcos que le pretendamos poner. José Antonio Robles (2000) nos advierte de la velocidad de cambio de la música popular; su continuo movimiento “impediría tomarle una buena foto”, señala. Ana María Ochoa (2000), por su parte, nos recuerda que llegamos a un campo que está siendo continuamente definido por las diferentes prácticas de representación que lo habitan, lo administran y lo usan. De este modo, intereses comerciales, políticos y académicos se disputan un campo en permanente movilidad.

Lo que no cabe duda es que la mediatización de la música ha cambiado radicalmente el modo en que hemos practicado y usado la música en el siglo XX. Anthony Seeger nos recuerda que la práctica musical ya no es más un evento cara a cara para el habitante de las ciudades, y que nuevos géneros, estilos y audiencias han sido creados con la mediatización (1998: 51). Si bien podremos lamentarnos de la vulgarización, simplificación y estandarización producida por la media, tendremos que reconocer también que ella ha desempeñado importantes funciones musicales y culturales no sólo influyendo en la aparición de nuevos géneros –como señala Seeger–, sino que transformándose en vehículo de memoria, contribuyendo a la construcción de identidades nacionales y ampliando la transmisión de la tradición. Carlos Rojas (2000) mantiene que estamos frente al posicionamiento definitivo del sonido grabado como vehículo de comunicación y redefinición de la tradición musical.

La grabación en diferentes pistas permite armar y desarmar el tejido de la música, con las consiguientes implicaciones analítico-performativas que esto tiene para la creación aural y/o colectiva de la obra musical. De este modo, la mediación de la música, junto con constituirse en sustituto de la escritura en cuanto a comunicación y preservación de la obra, lo ha hecho en cuanto a estrategia analítica y práctica compositiva, permitiendo gran parte del desarrollo experimentado

<sup>3</sup>Interesantes antecedentes sobre la práctica del organillo en Chile son aportados por Agustín Ruiz (2001).



por la música popular desde 1967, año en que Los Beatles comenzaron a utilizar el estudio de grabación como espacio creativo, usando 700 horas para grabar su disco de larga duración *Sargent Peper's Lonely Hearts Club Band* (Londres: Parlophone)<sup>4</sup>.

Asimismo, la mediación del sonido grabado ha producido nuevos parámetros de audición estética, los que han llegado a influir en la interpretación “en vivo” de toda música. Como señala Simon Frith (1988: 20), desde fines de la década de 1960 son los discos, no los conciertos, los que definen el mejor sonido de la música popular, y en gran medida de la música clásica, podemos agregar. De este modo, los músicos deben hacer que sus presentaciones en vivo se parezcan lo más posible a sus grabaciones y no a la inversa, como sucedía desde los orígenes de la grabación sonora. Sin duda que la aparición del microsuro y del concepto de “alta fidelidad” a fines de la década de 1940 influyó en la jerarquía adquirida por el sonido grabado por sobre el sonido en su estado natural<sup>5</sup>.

A pesar de los cambios radicales sufridos en nuestra vida musical debido a la industrialización y mediatización de la música, la academia ha tardado más de lo deseado en hacerse cargo de este nuevo estado de cosas. ¿Cómo tomar en serio –se preguntan los doctos académicos– aquello que ha sido concebido para la entretención? ¿Por qué darle importancia a una música que sólo apela al cuerpo? La primera estrategia para validar académicamente nuestro campo de estudio fue la de establecer vínculos entre la música popular y la música clásica: los grandes compositores también habían escrito música popular, la cual se toca hoy día en conciertos; las canciones de Los Beatles equivalen a los *lieder* de Schubert, o la armonía de Cole Porter es similar a la de Debussy. A continuación, y amparados por la postmodernidad, hablamos de los “clásicos” de la música popular, descubrimos en el guitarrista de *heavy metal* al virtuoso improvisador de nuestro pasado culto y usamos el formalismo shenkeriano para analizar canciones de John Lennon<sup>6</sup>.

Sin embargo, ya en 1982 Philip Tagg se encargaba de justificar el estudio académico de la música popular sin tener que validarla desde la música culta. Destacaba la gran cantidad de tiempo y dinero invertido en esta música, su papel forjador de identidad juvenil, la masificación mediatizada de música oral, las nuevas funciones musicales generadas por los medios audiovisuales, la universalización de la música popular afroamericana, la falta de “presente” de la música de concierto en general, y la aparición de los académicos-fanáticos (*scholar-fans*), quienes, motivados por su experiencia juvenil con la música popular, decidieron considerarla como su legítimo objeto de estudio.

En el siglo XX la música clásica le cedió un considerable espacio a la música popular. Por un lado, la creación musical contemporánea, en un gesto de futuro, se adelantó a las competencias estéticas del público del presente y, por otro, la

<sup>4</sup>Ver Martin y Pearson, 1997.

<sup>5</sup>Sobre un estudio para los efectos de la grabación discográfica en el uso y sentido otorgados a la voz, ver González 2000.

<sup>6</sup>En la década de 1960 ya habíamos elevado en Chile la canción popular a la categoría de cantata.

institucionalidad musical y la industria cultural se retrotrajeron al pasado, en un permanente gesto de cosecha de lo sembrado. Este vacío de presente musical para el gran público ha sido llenado por la música popular mediatizada, llamada justamente “música moderna” desde la década de 1950.

Es necesario estudiar lo que realmente le importa [o le ha importado] a la gente y no lo que la academia piensa que debiera importarle, mantiene Dave Russell (1993: 153). La relevancia social, el valor estético y la necesidad de una perspectiva crítica, justifican plenamente el estudio de la música popular. La relevancia social de una música mediante la cual se construyen sentidos de realidad en millones de auditores en forma simultánea<sup>7</sup>, el valor estético de un repertorio desde el cual los países latinoamericanos han realizado aportes fundamentales al patrimonio musical de Occidente, y la necesidad de construir una perspectiva informada y crítica frente al torrente sonoro que nos rodea, han hecho urgente la puesta al día de la musicología con la música que más abunda, que más gusta y que más podemos llegar a aborrecer en nuestro medio.

## 2. LA PERSPECTIVA LATINOAMERICANA

El estudio musicológico de la música popular comenzó simultáneamente en América Latina y el hemisferio norte a fines de la década de 1970, aunque entre nosotros el desarrollo posterior fue más lento<sup>8</sup>. Veinte años más tarde, esta música ya se ha consolidado en la musicología latinoamericana, como lo demuestran la realización de tres congresos interdisciplinarios sobre música popular (La Habana, 1994; Santiago, 1997; Bogotá, 2000)<sup>9</sup>, la presencia de este campo de estudio en los congresos anuales de la Asociación Argentina de Musicología, en los Simposios Latinoamericanos de Musicología, celebrados en Curitiba desde 1997, y en publicaciones como el *Latin American Music Review* y la *Revista Musical Chilena*.

La musicología popular en América Latina ha recorrido un camino diferente al del hemisferio norte. Tal diferencia reside no sólo en los enfoques epistemológicos usados, derivados del estudio de realidades distintas, sino que en las características de quienes la cultivan y en la función que la propia musicología cumple en nuestra sociedad. En cierto modo, el musicólogo latinoamericano desempeña lo que Gabriel Zaid (1998) llama la función social del intelectual. No sólo se trata de desarrollar la disciplina ni de ensanchar el conocimiento, sino de plasmar una visión de realidad que se constituya en espejo para que la sociedad se contemple, se critique, se comprenda.

El intelectual sería entonces aquel “que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las elites”. (Zaid 1998: E8)<sup>10</sup>. Sin embargo, es la recepción

<sup>7</sup>Articulándose en el auditor formas de sentir, pensar, soñar, actuar, ver el mundo y experimentar su propio ser.

<sup>8</sup>Sin duda que las políticas culturales y educacionales impuestas por los gobiernos militares imperantes en la región durante la época contribuyeron a retrasar este estudio.

<sup>9</sup>Estos fueron los tres primeros congresos organizados en América Latina vinculados al *International Association for the Study of Popular Music*.

<sup>10</sup>Esta función se manifestaría por primera vez con la intromisión pública de Emile Zola en asuntos político-militares con su carta abierta al presidente de la república (“J’Accuse...!”), *L’Aurore*, 13/1/1898: 1).

del discurso más que el discurso mismo lo que haría al intelectual. Cuando su visión de las realidades o los sueños de la tribu llama la atención de la tribu, mantiene Zaid, el intelectual empieza a ser visto como tal. Para Zaid, los intelectuales tienen más peso en las sociedades católicas que en las protestantes, pues en estas últimas cada fiel es su propia autoridad moral. En el mundo católico, en cambio, donde hay más tensión entre las creencias populares y la ideología oficial, la conciencia libre que posee el laico protestante sólo es posible mediante la labor (pastoral) que desempeña el intelectual (1998: E9).

Las inclinaciones estéticas y las decisiones epistemológicas de nuestros musicólogos están muchas veces vinculadas a esa conciencia pastoral del intelectual latinoamericano. Por un lado, se ha resistido el ingreso a la academia de una música catalogada de comercial, efímera, impura, simple y corporal<sup>11</sup>. Por otro, se ha privilegiado el estudio de una música popular “interesante”: de vanguardia, descentralizadora, políticamente correcta o socialmente relevante. Los musicólogos del norte, en cambio, eligen con más soltura lo anónimo, lo estandarizado o lo “incorrecto”. Si esto se hace en nuestro medio, es más con un fin rupturista de *épater le bourgeois*, como señala Omar Corrado, que por un simple intento de recorte del objeto de estudio.

La relación del investigador con la música que estudia supone distintos grados de relación afectiva, estética o ideológica con ella. En el caso de los académicos-fanáticos, por ejemplo, los contextos personales del investigador pesan mucho a la hora de elegir un repertorio de estudio. En cualquier caso, en su permanente búsqueda de sentido, el estudioso siempre le otorgará grados de valor a lo que está estudiando, de acuerdo a sus propias competencias e inclinaciones. Del mismo modo que mediante nuestros énfasis y formas de estudio construimos sentidos de realidad y referentes de identidad individuales y colectivos, con nuestras preferencias estéticas construimos autopercepciones de pertenencia o filiación. Tales filiaciones, articuladas, impuestas y respondidas desde la música popular, constituyen importantes referentes contextuales a la hora de abordar el estudio de esta música<sup>12</sup>.

La reciente masificación e hibridación de música afrobahiana, por ejemplo, ha permitido expandir el proceso de autoidentificación social de la población negra brasileña, de acuerdo al fenómeno de panafricanismo en boga desde la década de 1970, como mantiene Charles Perrone (1998: 110). Algo similar sucede en Colombia, donde la población negra ha expandido y diversificado su práctica musical, reafrikanizando la música popular colombiana, e incorporando géneros afro externos, como el son cubano, el reggae jamaicano y el jùjú nigeriano. Mediante esta masificación y pluralización de la africanidad musical, el colombia-

<sup>11</sup>En Argentina, señala Corrado, “la relación de los intelectuales con lo popular ha sido históricamente traumática, beligerante, esquivia” (1999: 415), relación que podemos hacer extensiva al caso de Chile.

<sup>12</sup>Estas pueden ser filiaciones de nacionalidad con la cueca, de regionalidad con el chamamé, de clase con el bossa-nova, de raza con la música axé o ideológica con la nueva canción (ver Pacini 1998: 104).

no, al igual que el brasileño, negocia y define un sentido emergente de identidad negra, como señala Lawrence App (1998: 409)<sup>13</sup>.

En el caso del Perú, la sucesiva reconstrucción de géneros afroperuanos del pasado y la formación de grupos de proyección folclórica le ha otorgado a la población negra un referente de identidad y un renovado orgullo en sus tradiciones, mantiene William Tompkins (1998: 501-502). Esto sucede aunque las reconstrucciones estén basadas en mediaciones producto de la investigación y la proyección, como las producidas por la compañía de música y danza Cuadrilla Morena de Pancho Fierro (1956) y por los escritos y discos de vinilo de Nicomedes Santa Cruz. Por otro lado, la chicha o cumbia andina, género de un hibridismo casi bastardo que el inmigrante andino ha logrado imponer y masificar en Lima y en otras ciudades de la costa, ha llegado a constituir la expresión urbana de una nueva identidad cultural andina. Esta identidad trasciende el carácter regional para alcanzar significado nacional, permitiéndole a los hijos del inmigrante articular valores de la tradición con valores de la modernidad<sup>14</sup>.

Margaret Bullen destaca el modo en que son construidas en el discurso de la chicha las identidades culturales dicotómicas y transicionales del inmigrante, tanto en sus textos como en la forma en que se habla de ella (1993: 230). La sociedad blanca arequipeña, que rechaza la migración indígena y su música, le niega valor cultural al género y le concede un nivel social inferior a quienes lo practican, en un claro acto de poder. Esto es respondido desde la propia chicha, creando un discurso alternativo de resistencia y un referente de identidad para quienes carecen de ella. De este modo, la música popular ayuda a rearticular y a democratizar la sociedad latinoamericana, y de cierta forma la musicología que la estudia también contribuye a ello.

### 3. ASPECTOS ETNOMUSICOLÓGICOS

El énfasis de la etnomusicología en lo lejano y lo puro, y su reacción contra la influencia transformadora de la modernidad en la cultura tradicional, han mantenido a algunos de nuestros etnomusicólogos y a muchos de nuestros folcloristas alejados de fenómenos ligados a la mediatización y la cultura urbana. Esta distancia es reforzada por la perspectiva micro del estudio etnográfico, su énfasis en comunidades cerradas y la tardanza de la propia antropología cultural en abordar el estudio de la cultura occidental. Sin embargo, la etnomusicología se encuentra cada vez más con la música popular y ya no puede evitar referirse a ella. Veamos con más detalle algunos ejemplos.

#### 3.1. *Mediatización de la tradición*

Las sucesivas corrientes migratorias de zonas rurales a urbanas producidas en América Latina durante el siglo XX han generado también un desplazamiento

<sup>13</sup>Aunque la masificación de la africanidad colombiana ha debido pasar también por su blanqueamiento, como es el caso del vallenato practicado por Carlos Vives (Ochoa 1998: 111), algo similar a lo ocurrido en la década de 1940 con la cumbia en manos de Lucho Bermúdez.

<sup>14</sup>Bullen 1993 y Romero 1998: 485.

del foco de atención del etnomusicólogo, quien finalmente ha sido llevado a la ciudad por las propias comunidades que estudia. Es así como la etnomusicología comienza a preocuparse por una de las músicas urbanas más resistidas por nuestra intelectualidad: la del campesino que emigra a la ciudad. Esta música, como señala Suzel Ana Reily, se yergue como símbolo de reconciliación de la movilidad económica urbana con el ethos rural de sociabilidad no competitiva. A través de sus músicas, mantiene Reily, los inmigrantes construyen un universo simbólico en el cual logran reconciliar las experiencias contradictorias de vidas rurales y urbanas, creando una imagen positiva de ellos mismos (1998: 320)<sup>15</sup>.

Antes de su llegada a la ciudad, el etnomusicólogo ya se enfrentaba a la aculturación mediatizada producida en áreas rurales permeables a la influencia del disco, la radio, el cine y la televisión, y a la adopción de la medialidad como vehículo de memoria por la propia comunidad folclórica. En muchos casos, los etnomusicólogos han observado con preocupación estos hechos. Henry Stobart, por ejemplo, denuncia la desvalorización de la música tradicional que ha producido la llegada de música occidental a comunidades indígenas de Bolivia, a la que se le adscribe mayor prestigio. Al mismo tiempo, el incremento de grabadores de casete en estas comunidades ha llevado a la fijación de melodías en desmedro de su constante recreación, llegando incluso al reemplazo de música en vivo por música grabada en contextos rituales (1998: 297). Asimismo, Daniel Sheehy comenta con preocupación los efectos en la vida musical mexicana del crecimiento de la industria radial, discográfica y cinematográfica nacional ocurrida a mediados de la década de 1930. Esto fomentó la migración de músicos regionales, la profesionalización del músico popular, el desarrollo de estilos parafolclóricos, el afianzamiento del "star system" y la homogenización de los gustos musicales (1998: 619-620).

El fomento gubernamental al desarrollo de festivales folclóricos, ya sea debido a políticas de unificación o de diversificación cultural, como las implementadas en Bolivia en la década de 1950 y en Colombia en la década de 1980, respectivamente, ha sido otro mecanismo que ha favorecido la mediación de la tradición. Estos festivales han contribuido a segregar músicos y audiencia, a desligar prácticas musicales de sus ocasiones y funciones tradicionales y a fomentar el virtuosismo instrumental<sup>16</sup>. Aunque todo esto finalmente lleve al desarrollo de nuevas formas y sentidos, nada de ello ha sido considerado como "etnomusicológicamente correcto". Se trata de procesos de urbanización de repertorios rurales, los que ocurren en América Latina desde fines del siglo XIX. En el caso de Argentina, señala Ercilia Moreno, esta urbanización ha sido producto de la propia recolección folclórica, de la actividad de teatros, circos y payadores, del desarrollo de peñas y de la influencia del nacionalismo (1998: 262). Es así como ha surgido el fenómeno de la proyección folclórica, vinculado a la construcción de nociones

<sup>15</sup>Los distintos fenómenos de migración rural/urbana ocurridos en América Latina durante el siglo XX han producido una serie de géneros populares mediatizados como la canción ranchera en Ciudad de México, la música sertaneja en San Pablo, la chicha en Lima y la bailanta en Buenos Aires.

<sup>16</sup>Para más antecedentes sobre el caso de Bolivia ver Stobart 1998: 297.

hegemónicas de identidad nacional y al desarrollo de la industria del turismo, es decir, a distintas formas de mediación del folclore<sup>17</sup>.

Enrique Cámara nos recuerda que el concepto de proyección folclórica proviene de planteamientos de Carlos Vega y Augusto Raúl Cortázar de 1944 y 1965 respectivamente. Vega no reconoce directamente la naturaleza mediadora de la proyección, aunque le adscribe intereses políticos, éticos y estéticos. Cortázar, en cambio, destaca la utilización de medios mecánicos e institucionalizados en ella<sup>18</sup>. Cámara propone ampliar el concepto de proyección folclórica a todos los procesos de comunicación transculturales posibles. Cerca del 80% de los casos de transculturación definidos por Cámara al considerar el caso de la baguala, suponen alguna forma de mediación, ya sea productiva, institucional, tecnológica o artística, las que generarán diferentes resemantizaciones del producto cultural original.

La educación y la edición en partitura de música oral, como ha sido el caso del bambuco y del pasillo colombiano, también constituyen formas de mediación del folclore. Danzas cuya práctica comunitaria fue decayendo en Chile en la década de 1930 han mantenido una vigencia mediada por las escuelas primarias chilenas, la que luego se proyecta a grupos folclóricos de sindicatos y empresas<sup>19</sup>. En Venezuela, la mayoría de los caraqueños son inducidos en la escuela a aprender a tocar el cuatro y a bailar joropo, reflejando un nuevo orgullo de los sectores medios urbanos por su folclore rural<sup>20</sup>. En países de costumbres muy regionalizadas como México, se han realizado numerosos esfuerzos gubernamentales para promover un canon común de folclore. El currículo de las escuelas públicas mexicanas, señala Sheehy, incluye un repertorio restringido de canciones y danzas tradicionales, destacándose el Jarabe Tapatío o Nacional (1921), por ser una colección de sones regionales enlazados en una sola composición (1998: 619).

Finalmente, la reciente globalización de repertorios locales, desarrollada bajo el concepto de *world music* y su fascinación por la reespacialización sonora, surge del descubrimiento y promoción que algunas estrellas mundiales del rock y del pop han hecho de músicas del tercer mundo, renovando su propio estilo musical y abriendo un nuevo mercado. Esta mediación tiene la paradoja, como señala Ochoa, de reafirmar el estilo regional en el espacio transnacional y no en el nacional, como sucedía habitualmente con la proyección folclórica (1998: 103). Las múltiples mediaciones a las que es sometida la tradición oral por la acción de fuerzas, tanto exógenas como endógenas, y las resemantizaciones que producen estas mediaciones, constituyen un problema que la etnomusicología popular latinoamericana ya no se resiste en abordar.

<sup>17</sup>La proyección folclórica surge hoy día de una transmisión mediatizada de elementos de la cultura tradicional, muchas veces recogidos, preservados y aprendidos mediáticamente.

<sup>18</sup>Cámara 1999: 329, nota 1.

<sup>19</sup>Estas danzas son principalmente el rin, la periconá, la sirilla, la refalosa, el cachimbo y el trote. González 1998.

<sup>20</sup>Brandt 1998: 523.

### 3.2. *Etnografía urbana*

La ciudad ofrece un vasto campo de estudio etnográfico no suficientemente explorado aún por nuestra etnomusicología. El concierto rock, la peña folclórica y el baile masivo, constituyen focos principales de la etnografía del evento practicada por la etnomusicología popular latinoamericana. En menor medida se estudia el ensayo, el proceso de grabación y mezcla, la actividad del discjockey, el músico ambulante, o la práctica aficionada del colegio, el club o la fogata<sup>21</sup>.

Bares, boites y burdeles han sido lugares de empleo permanente para nuestros músicos y han amparado el nacimiento y desarrollo de géneros centrales de nuestra música popular. A lo largo del siglo, lugares como el piqueteadero o café/almacén colombiano, la casa de canto chilena, el coliseo peruano, la tanguería argentina, la peña, el club de inmigrantes o el restaurante de turismo, han sustentado prácticas musicales diversas, contribuyendo en muchos casos a la propia sobrevivencia de géneros y prácticas performativas del pasado<sup>22</sup>.

En el estudio de la música popular, entonces, resulta esencial la perspectiva etnográfica, que nos permite construir el sentido de la canción según espacios, ocasiones, prácticas y formas de consumo de grupos específicos insertos en redes de relación social en momentos históricos determinados. Es justamente el consumo musical una de las áreas metodológicamente más problemáticas para el estudio de la música popular, por ser el espacio donde existiría una mayor libertad individual y colectiva frente a la industria. En la historia de la música popular, aspectos de uso o consumo han contribuido a definir la propia noción de género musical. Nos permiten determinar, por ejemplo, si estamos frente a música doméstica o de concierto.

En el consumo musical actual se encuentran amplios espacios de libertad que llegan hasta el propio campo creativo/performativo. La capacidad del auditor del siglo XX de modificar la dinámica, el volumen, la ecualización, la espacialidad y la temporalidad de la música, junto a la libre ordenación narrativa del disco, constituye un amplio campo de estudio de la transformación de la obra desde su consumo. Lise Waxer (2000) ofrece interesantes ejemplos sobre la aceleración de la velocidad de discos de salsa de larga duración en las viejotecas de Cali. Como Mario Rey (2000) señala, en los modos de consumo también se construye nuestra identidad.

La experiencia musical de la gente y los significados que construye alrededor o a través de la música están íntimamente ligados a los usos que a ella le otorga. Esto enfatiza la importancia, señala Sara Cohen, de adoptar una perspectiva holística en el estudio de la música y de su función en la vida de las personas, las

<sup>21</sup>Ruth Finnegan (1989) ha demostrado el valor de realizar estudios etnográficos de la práctica musical aficionada, trazando historias musicales de individuos, familias e instituciones.

<sup>22</sup>También habría que mencionar los bailaderos colombianos, vinculados al vallenato, los chichódromos peruanos y las salsotecas chilenas. Asimismo, calles, plazas, autobuses y estaciones de metro han servido en América y Europa como escenario habitual para músicos ambulantes y grupos andinos.

culturas y las sociedades (1993: 135). Por su parte, Dave Russell propone iluminar el estudio etnográfico desde la historia social, vinculando el trabajo empírico a una visión amplia de los factores sociales dinámicos del siglo XX, como la secularización, el consumismo, la migración y la desindustrialización. Esto produciría una visión más completa de los patrones de cambio en la vida musical popular, señala (1993: 147). En efecto, al abordar el estudio de comunidades pequeñas en contextos urbanos no debemos olvidar que ellas están insertas en procesos globales de los que muchas veces ni siquiera son conscientes.

#### 4. ASPECTOS MUSICOLÓGICOS

Luego que la musicología latinoamericana comenzara a preocuparse en forma sistemática por la música popular, ampliando la brecha abierta por Carlos Vega en 1966 con su concepto de “mesomúsica”, se descubre que las herramientas analíticas y los postulados teóricos de la musicología tradicional resultan inadecuados para la cabal comprensión de esta música<sup>23</sup>. Pablo Kohan (1989), por ejemplo, reconoce que los escollos que enfrentó el grupo de investigación del segundo volumen de la *Antología del tango rioplatense* fueron solucionados en la medida que se adoptaban enfoques más amplios e integradores, complementando métodos de la etnomusicología y la musicología histórica<sup>24</sup>. De este modo, la musicología popular enfrenta la apasionante tarea de tener que desarrollar nuevas formas de conocimiento a partir de la apertura de un campo de estudio vinculado a la masificación de una sensibilidad musical del presente. A continuación, veremos de qué modo ha sido abordada la música popular considerando tres aspectos básicos de la musicología: el análisis, la historiografía y la documentación.

##### 4.1. Análisis

Según Béhague, la cuestión analítica es la que más ha preocupado a los estudiosos de la música popular, aunque las principales disciplinas interesadas, la sociología y la musicología, no hayan presentado propuestas teóricas suficientemente elaboradas para abordarla (1998: 305). Sin embargo, ya desde comienzos de la década de 1980 la musicología popular viene aportando algunas soluciones a la cuestión analítica.

La proliferación de cancioneros y partituras de música popular, publicados desde fines del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX, permitió abordar su análisis basándose exclusivamente en su texto literario o musical, adscribiéndose así tanto a la tradición de los estudios literarios como de la musicología histórica, tendencia que en muchos casos se mantiene en América Latina has-

<sup>23</sup>El historiador chileno Eugenio Pereira Salas ya había acotado el campo de la música popular en 1957, al señalar que “para algunos críticos la aparición de lo popular, en materia de música, puede considerarse como un cisma que se produce en la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las elites y un tipo intermedio dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa del público” (1957: 362-363).

<sup>24</sup>Sólo llegó a publicarse el primer volumen de esta antología. Ver Novati y Ruiz 1980.



ta hoy<sup>25</sup>. Charles Perrone, reconoce como uno de los problemas centrales de la investigación en música popular del Brasil el análisis del discurso de la canción, ya sea en la búsqueda de actitudes sociales, discrepancia política, sustrato artístico o desarrollo histórico (1998: 107). Algo similar ha ocurrido en Argentina con el énfasis en los estudios literarios sobre el tango y el lunfardo, alimentados por la aparición en la década de 1960 de la Editorial Freeland, dedicada a la publicación de letras de tangos de la “edad de oro”<sup>26</sup>. Asimismo, la abundancia de transcripciones de repertorio de bandas de rock, o *rock scores*, y de solistas de guitarra eléctrica ha mantenido vigente el análisis formal de partituras con escasas referencias a la dimensión semántica de una música inserta en la sociedad<sup>27</sup>.

Las limitaciones analíticas que presenta la hoja de álbum usada en música popular (*sheet music*) surgen debido a que ésta no recoge con propiedad ninguna versión grabada de la canción. En muchos casos, los compositores populares no escriben música y deben confiar en transcripores sin poder revisar lo que escribieron<sup>28</sup>. Estas partituras son de uso doméstico, no profesional, teniendo necesarias simplificaciones rítmicas y armónicas y careciendo de la instrumentación completa. Adela Pineda, al estudiar la evolución del bolero urbano en Agustín Lara, por ejemplo, debió prescindir del análisis de partituras, pues éstas no coincidían con las versiones grabadas por Lara y otros intérpretes, llegando a la conclusión que sus boleros debían ser analizados de oído (1990: 10).

Hay que recordar, sin embargo, que la música popular mediatizada constituye una pluralidad de textos, donde convergen letra/música/interpretación/narrativa visual/arreglo/grabación/mezcla/edición. El análisis entonces debiera considerar al menos un conjunto de estos textos y las relaciones semánticas producidas entre una determinada convergencia de ellos. De hecho, Stan Hawkins, al formular su teoría general de la musicología popular en 1996, propone avanzar en el reconocimiento de las interrelaciones entre estructura musical, connotaciones de la letra y las narrativas visual y performativa dentro de un contexto cultural determinado. Este enfoque es afín a la teoría de la homología social desarrollada por la etnomusicología en la década de 1960, y que, a pesar de pecar de cierto absolutismo cultural, puede ser útil en el estudio de la música popular urbana, según mantiene Béhague (1998).

Estudiosos británicos como Wilfred Meller (1984), Simon Frith (1988), Richard Middleton (1990) y Stan Hawkins (1992 y 1996) han privilegiado el análisis del texto performativo grabado, considerando los niveles de significado que adquiere la letra de una canción al ser cantada –debido a factores de timbre, expresión, respiración, gestualidad y “grano”– y sus transformaciones rítmicas, melódicas y de color armónico al ser interpretada y mezclada en un estudio de grabación. De

<sup>25</sup>Sobre ejemplos de análisis literario en música popular ver Peatman en Frith 1988: 106. Sobre análisis musicológico tradicional ver Wilder 1972.

<sup>26</sup>Moreno 1998: 264.

<sup>27</sup>Moore 1995.

<sup>28</sup>La compositora chilena Clara Solovera (1909-1992), por ejemplo, solía dictar por teléfono la melodía de sus tonadas al compositor José Gales (1917-1993) para que él se las escribiera y armonizara.

este modo, ha aumentado la importancia analítica de lo que se escucha por sobre lo que se lee.

Middleton (1990, 1993) ha avanzado bastante en la búsqueda de una nueva perspectiva analítica para la musicología popular. Basándose en la teoría de Claude Lévi-Strauss de las correspondencias entre estructura musical y somática, en la idea de John Blacking que los procesos musicales están ligados a estados y ritmos somáticos, y en la proposición de Roland Barthes que estos procesos trazan figuras en el cuerpo o "somatemas", Middleton propone que el analista hable de la respuesta somática que le produce la música, adquiriendo así la perspectiva de informante. De hecho, Susan McClary destaca la aptitud de la música de "hacer nos experimentar nuestros cuerpos en concordancia a sus gestos y ritmos". Es como si la música, al no materializarse en un objeto, como señala Ochoa, buscara nuestros cuerpos para hacerlo<sup>29</sup>.

La utilización de enfoques semióticos en el estudio de la música popular (Tagg 1982; Middleton 1990) ha permitido avanzar desde el análisis descriptivo del "organismo sonoro", propio de la tradición de conservatorio, hacia un análisis hermenéutico, más apropiado a la concepción postestructuralista de la musicología actual. En la búsqueda de una dimensión semántica del texto musical, Middleton (1993) propone reutilizar las teorías barrocas de la mimesis, que relaciona teoría composicional y efecto expresivo, junto a la retórica del gesto, que enseña a generar y a conducir emociones en la audiencia. Estos modelos analíticos son aplicables a repertorios de fuertes convenciones semánticas, como ha sido la música barroca y lo es la música popular<sup>30</sup>.

El uso de estilos y procedimientos musicales externos al lenguaje de una canción en particular, práctica común desde Los Beatles y que se observa en una infinidad de ejemplos en América Latina, es una fuente importante de significados adscritos en música popular. La existencia de este fenómeno permite resolver en parte el problema de la musicología de tener que usar palabras para referirse a un arte no denotativo como es la música. De esta forma, es la referencia a otros procedimientos, géneros, estilos o canciones, la que permite construir analíticamente el sentido de la canción. Como mantiene Peter Winkler, este campo semántico no surge tanto de la identificación de lo que hay de externo en la canción, sino de las líneas de asociación o diferenciación que el elemento externo genera en su interior (1987: 4). Corrado aplica con propiedad este principio en su análisis de las estrategias de descentramiento en la música de la cantante y profesora de filosofía argentina Liliana Herrero (1999).

En todo caso, la intención de la musicología popular ha sido completar el sentido de la letra de una canción con los sentidos otorgados individual y colectivamente al sonido grabado. Estos sentidos son abordados pragmáticamente por Philip Tagg mediante su concepto de "musema", o unidad mínima de sentido

<sup>29</sup>Cita de McClary tomada de Ochoa 1998: 109.

<sup>30</sup>Para un estudio sobre la aplicación analítica de la retórica musical en el presente ver Becerra 1998.

musical asociado. Los musemas surgen de los campos de asociación extramusical generados en una audiencia por ciertos rasgos de los repertorios musicales registrados por la industria, en especial los del cine y la televisión. Más aún, el sentido musemático está presente en toda música a través de las asociaciones generadas por los contextos históricos y sociales donde ha sido practicada, los préstamos intergenéricos y las propias convenciones de lenguaje. Los distintos musemas que puede contener una canción establecen relaciones entre sí, generando mezclas y tensiones que aumentan los niveles posibles de significado de la obra musical<sup>31</sup>.

El análisis musemático fue magistralmente aplicado por Philip Tagg y Guilherme de Alencar Pinto (1985) a la canción "Deus lhe pague" (1971), de Chico Buarque, durante el XII Curso Latinoamericano de Música Contemporánea celebrado en Tatuí, San Pablo, en 1984. En dicho análisis, el significado de la canción es construido mediante la búsqueda de relaciones entre el sarcasmo de la letra, la monotonía de la melodía, la tensión armónica, el estilo vocal comprimido y la instrumentación agrupada en tres núcleos musémicos enfrentados entre sí: la banda sonora del cine policial, la música campesina del nordeste y la percusión afrobrasileña. Estos núcleos están fuera de sus contextos originales y no hay integración posible entre ellos. Para el brasileño el primer núcleo expresa corrupción y opresión y los otros dos etnicidad, marginalidad y pobreza. Todos estos elementos reunidos tejen el sentido de la canción para auditores específicos en un momento histórico determinado<sup>32</sup>.

En términos generales, el análisis practicado por la musicología popular latinoamericana ha apuntado más bien a identificar aspectos específicos de la canción, como su ambigüedad, opresividad, direccionalidad o espacialidad, sin necesariamente establecer relaciones con campos de asociación extramusical. Es en el caso de la musicología cubana, y en especial en el trabajo de Danilo Orozco, donde encontramos una vinculación mayor entre elementos estructurales y expresivos de la música popular con elementos idiosincrásicos de los contextos sociales donde esa música es practicada<sup>33</sup>.

Varios estudiosos latinoamericanos de música popular trabajan también sobre repertorio contemporáneo, de modo que sus herramientas analíticas han sido dispuestas para abordar problemas de la modernidad en música, lo que resulta apropiado para estudiar las vertientes más vanguardistas de la música popular<sup>34</sup>. El problema surgiría, como reconoce Coriún Aharonián (1999: 421), al abordar una música que no está concebida desde los paradigmas de la música escrita. La musicología tradicional, que adolece de una teoría del ritmo, como la tiene de la armonía o de la forma, tiende a reducir con la escritura fenómenos rítmicos liga-

<sup>31</sup>Tagg logra aislar los elementos que un grupo de auditores reconoce como musémicos mediante la sustitución sistemática de los diversos parámetros musicales de una canción.

<sup>32</sup>El arreglo de la canción, donde reside gran parte de su contenido musémico, es de Rogerio Duprat (1932), compositor brasileño discípulo de Claudio Santoro que desde mediados de la década de 1960 se vincula a la MPB (música popular brasileña).

<sup>33</sup>Orozco 1994.

<sup>34</sup>Aharonián 1999, Corrado 1999 y Rodríguez 1999.

dos a la performance, como la anticipación del ataque, la rítmica aditiva, la irregularidad métrica y la polirritmia corporal. De este modo, es en el análisis de la música como fenómeno performativo donde el musicólogo popular debiera usar sus herramientas<sup>35</sup>. Estos nuevos procedimientos de análisis no desplazan totalmente a los tradicionales, pues deben ser utilizados de acuerdo a la naturaleza de la música y de la fuente disponible. Una canción de comienzos de siglo preservada en partitura, por ejemplo, requerirá un enfoque analítico más tradicional que un rap lleno de citas sampleadas y grabado en 48 pistas.

Por otra parte, en la música popular latinoamericana, que no se reduce a las vertientes rock y pop con las que la industria pretende hacernos escuchar el mundo, el estudio de los géneros y de sus entrecruzamientos, cristalizaciones, derivaciones y tensiones, está a la orden del día<sup>36</sup>. “La música se manifiesta a través del género”, había dicho Carlos Vega, justificando la labor realizada por musicólogos como él y como Lauro Ayestarán en el estudio de los géneros en América del Sur.

El problema que presenta hoy día el estudio del género musical radica en la necesidad de ir más allá de la visión evolucionista desde la cual se ha abordado el tema y que busca procesos de complejización y simplificación, con las correspondientes implicaciones valóricas explícitas o implícitas que esto genera en el investigador. A la realización de cancioneros, taxonomías y “generologías”, se suman en la musicología popular latinoamericana el estudio del propio concepto de género y la consideración de los aspectos performativos, compositivos y sociales que le dan forma. Deborah Pacini, por ejemplo, al abordar cinco géneros transnacionales recientes de la música popular latinoamericana: la salsa, la cumbia, la balada, la nueva canción y el rock no sólo destaca sus vinculaciones con tradiciones locales, sino que considera las condiciones sociales, políticas y de mercado que han permitido su desarrollo (1998: 102-104).

Orozco, por su parte (1994), desarrolla el concepto de género en la música cubana basándose tanto en los niveles de funcionalidad como de interacción genérica. De este modo, el autor establece generologías especialmente evidentes en el caso de una música donde existe una excepcional supervivencia y coexistencia de repertorios antiguos y modernos<sup>37</sup>. De esta manera, Orozco logra determinar géneros y subgéneros, matrices y síntesis, relacionándolos con procesos históricos y rasgos de identidad social del cubano.

Una visión del género que considere problemas estéticos es propuesta por Corrado al analizar el caso del acordeonista y compositor argentino de chamamé Chango Spasiuk (2000). Corrado busca los marcos de transformación y

<sup>35</sup>Aharonián 1999: 424-425.

<sup>36</sup>Orozco en Ruiz 1997, Corrado 1999, González 1999 y Pínola 1999.

<sup>37</sup>En Cuba, la música popular urbana o “profesional”, como se la denomina, ha desarrollado e institucionalizado una multiplicidad de formatos instrumentales que le otorgan su rica variedad y carácter distintivo. Olavo Alén define los siguientes: dúo, trío, cuarteto, sexteto de son, septeto, conjunto, charanga típica, piquete típico, órgano oriental, estudiantina, coro de clave, grupo de guagancó, comparsa y gran combo o gran orquesta (1998: 834-836).

desperfilamiento genérico y los diálogos intergenéricos y performativos, develando estrategias estético-productivas y relaciones de centro y periferia. Lo que falta en la musicología popular latinoamericana es la reflexión sobre el género en sí mismo y los aspectos extramusicales que contribuyen a perfilarlo y definirlo. Los géneros expresan algo más que música, y son contextos sociales y culturales los que los congregan, vinculan y les otorgan sentido.

#### 4.2. *Historiografía*

La enorme labor editorial de música de salón producida con el advenimiento de la burguesía, así como la abundante información escrita que ha dejado la media promoviendo el consumo musical, constituyen fuentes primarias totalmente afines al estudio musicológico histórico. De este modo, la existencia de documentos escritos, por incompletos que estos sean, permitió situar en un primer momento la música popular en el campo de la musicología con cierta comodidad. A su vez, se podía validar una música que contaba con un soporte escrito desde el cual era posible encontrar semejanzas con la música clásica.

El consumo de música popular está acompañado por una gran cantidad de comentarios publicados en una vasta gama de fuentes impresas, tanto especializadas como generales. De este modo, la historiografía de la música popular nos plantea el desafío de tener que ordenar, jerarquizar, e interpretar las distintas mediaciones que nos aporta la historia del fenómeno musical.

Sarah Thornton (1990) define cuatro criterios mediante los cuales habitualmente se le otorga importancia histórica a un evento cultural mediatizado: nivel de consumo, nivel de mediatización, interés biográfico y aclamación crítica. Estas cuatro estrategias para ordenar el pasado: cuantificar, mediatizar, personalizar y canonizar, están en la base de toda investigación histórica sobre música popular que haya considerado como fuente las ventas, la media, el artista o el repertorio "clásico" respectivamente. Revisemos las características y problemas que presenta cada una de estas cuatro estrategias.

4.2.1. *Cuantificar*. Al considerar las ventas como fuente, debemos tener presente que la industria crea necesidades junto con satisfacerlas. Al igual que las tablas de popularidad, los productos culturales no sólo revelan valores y actitudes de los grupos sociales que los producen y consumen como señala Russell (1993), sino que también contribuyen a generarlos. Es posible afirmar entonces que una canción es consumida por el simple hecho de ser ofrecida, insistentemente, claro está. Este ha sido el caso de la práctica de la "payola", desarrollada especialmente en Estados Unidos durante la década de 1950, en la que las compañías discográficas le pagaban comisiones de ventas a los discjockeys para que transmitieran sus nuevos discos un determinado número de veces<sup>38</sup>.

<sup>38</sup>Más información sobre la payola en Gronow y Saunio 1998: 106.

Sin embargo, las tendencias de popularidad pueden ser bastante efímeras, como ha quedado demostrado en estudios sobre la memoria musical que hemos realizado en Chile. Estos han revelado la desaparición en el recuerdo de canciones que estaban en los primeros lugares de las tablas de popularidad hace cincuenta años y la persistencia, en cambio, de repertorios mucho menos cubierto por la media. Esto refleja además la circulación paramediática de cierta música popular latinoamericana<sup>39</sup>.

4.2.2. Mediatizar. La industria musical y los rastros que ha dejado en su afán por inducir al consumo han servido de fuentes privilegiadas para reconstruir el contexto sociomusical donde se practicó determinado estilo, género o repertorio<sup>40</sup>. Sin embargo, al considerar la industria y la media como fuente, hay que tener presente el interés institucional de las información difundida. De hecho, la mayor parte de la información sobre música popular publicada en los periódicos chilenos de mediados del siglo XX es de tipo publicitaria, estando en muchos casos camuflada como noticia, mediante su formato y redacción<sup>41</sup>.

Thornton, basándose en White, nos recuerda que la diferencia entre las narrativas de la media y de la academia radica en que la primera pretende ser directamente verdadera, fingiendo que el mundo habla por sí mismo, lo que equivale a narrativizar. La narrativa de la academia, en cambio, evidencia la existencia de un enfoque, adoptando abiertamente una perspectiva desde la cual se mira y se da cuenta del mundo lo que corresponde propiamente a narrar (1990: 91-92).

4.2.3. Personalizar. La información mediatizada sobre música popular ha estado fundamentalmente centrada en la estrella. En primer lugar se destaca el intérprete; en segundo lugar, el género y en tercer lugar, el repertorio. En la prensa chilena de las décadas de 1940 y 1950 se enfatiza habitualmente el nivel internacional de la estrella: Jorge Negrete es presentado como el "ídolo de América", Pedro Vargas como "el gran señor de América", Mario Clavel como "el chansonnier de América", Eduardo Farrel como el "trovador de América" y Libertad Lamarque como "la novia de América". Si es bueno para todos, debe ser bueno para mí, piensa entonces el buen burgués.

Pero la estrella debe tener también cualidades propias que la hagan brillar. Estos pueden ser atributos vocales, como "la voz de seda y terciopelo" de Juan Arvizu; atributos corporales, como la condición de "ciclón del Caribe" de la Tongolele; atributos de personalidad, como la gracia y picardía de Ester Soré;

<sup>39</sup>Ver González y Rolle, 1999.

<sup>40</sup>Los productos y servicios generados por la industria, como partituras, cancioneros, fonogramas, películas, programación radial, material de promoción, catálogos y equipos de reproducción sonora, han constituido una fuente de primer orden para el estudio de la música popular urbana.

<sup>41</sup>Los tres ingredientes básicos para vender música popular en Santiago durante la década de 1940 eran: alegría, romanticismo y distinción social. Rumbas, congas y bailes swing ofrecían alegría; tangos y boleros ofrecían romanticismo; salones y academias de baile ofrecían distinción social.

rango social, como la calidad de doctor y filántropo de Alfonso Ortiz Tirado, y de “sofisticada dama de sociedad” de Margarita Lecuona.

4.2.4. Canonizar. Al utilizar lo “clásico” como fuente, entramos al terreno de la canonización, aspecto un tanto postergado en la investigación sobre música popular debido al énfasis en su estudio como fenómeno social y cultural. Sin embargo, entre los estudiosos de la música popular aparece permanentemente la necesidad de discriminar estéticamente y establecer jerarquías de valor, generando las consabidas advertencias de los peligros etnocéntricos y hegemónicos que esto puede traer.

Una interesante discusión sobre canonización en música popular se produjo en mayo de 1997 en el sitio de conversación del *International Association for the Study of Popular Music* (*iaspm-list@info.comm.uic.edu*). Allí se enfatizaron distintas nociones de canon, como la de constituir un conjunto de leyes o principios mediante los cuales las cosas pueden ser medidas, o sencillamente como las reglas establecidas para hacer algo. También se enfatizó la idea que lo canónico cohesiona a un grupo social y que al mismo tiempo lo hace competir con otros grupos en busca de una posición hegemónica. En definitiva, la configuración de un canon es un acto de poder. Nuestra experiencia en Chile, al editar dos volúmenes con los “clásicos” de la música popular chilena, demostró la pugna de intereses que se produce a la hora de definir aspectos centrales de la memoria de un pueblo<sup>42</sup>.

Se pueden observar dos posiciones en este sentido. Por un lado, se plantea la necesidad de conocer el modo en que se construyen los juicios de valor musical y cómo estos juicios articulan nuestras experiencias de audición (Frith 1987; Béhague 1998). Por el otro, Corrado plantea la inconveniencia “de legitimar alegremente las operaciones de la industria cultural en nombre de los estudios culturales o de la democratización de los consumos”<sup>43</sup>, y propone la necesidad de avanzar en la valoración estética de los repertorios estudiados, aunque en esto último estemos todavía un poco a ciegas.

Parece recomendable utilizar las cuatro estrategias de ordenación del pasado cultural mediatizado propuestas por Thornton, pero manteniendo una relación crítica con las fuentes –ya que son tanto reflejo como parte de la historia– y leyendo discursos más que historias en las publicaciones periódicas de la época. De acuerdo a Stedman Jones, la preocupación del historiador debe ser el estudio de las representaciones más que la historia de lo que supuestamente es representado<sup>44</sup>.

La historia social y la etnohistoria resultan especialmente útiles a la hora de hacer una historia de la música popular. La historiografía social inglesa, por ejemplo, ha abordado con efectividad el estudio de la canción folclórica y del *music hall* en Gran Bretaña, y las consecuencias del cambio social y tecnológico en la

<sup>42</sup>Advis y González 1994 y González 1998.

<sup>43</sup>En e-mail recibido el 17 de diciembre de 1999.

<sup>44</sup>Citado por Russell 1993: 149.

vida musical victoriana y postvictoriana. Esto lo ha hecho en su afán de privilegiar la visión y las experiencias de los grupos subordinados, asumiendo que los productos culturales revelan valores y actitudes de quienes los producen y consumen<sup>45</sup>. Al mismo tiempo, la etnohistoria contribuye a reforzar la comprensión de los documentos históricos, según mantiene Béhague (1998: 312). En efecto, los testimonios proporcionados por los múltiples actores involucrados en los procesos de creación, interpretación, producción, difusión y promoción de la música popular, sumados a los del público presente y pasado, permiten multiplicar la línea narrativa única de la historiografía convencional, ofreciéndonos una reconstrucción émica y plural de la historia.

#### 4.3. Documentación

Debido a que estamos frente a una música que ha tardado en ser tomada en serio por la academia, se han demorado en surgir bibliografías, discografías e información de referencia que nos permita contar con datos completos y fidedignos sobre las músicas populares de América Latina.

La discografía es fundamental en el estudio de una música mediatizada, que se edita sólo parcialmente en partitura, cuyos representantes han sido llamados “estrellas del disco”, y cuyas interpretaciones tienden a ser canonizadas por una audiencia que se inclina por la primera versión grabada que escuchó de su canción favorita. Sin embargo, hay pocas discografías completas sobre músicos latinoamericanos.

Existen buenos estudios biográficos sobre Ernesto Lecuona (León 1996) o Lucho Gatica (Rojas Donoso 1992) que no incluyen ningún tipo de discografía; o con discografías donde no figura el número de serie de los discos, como la que aparece en las biografías de Ari Barroso (Cabral 1992) y Fito Páez (Vargas 1994), ni los sellos grabadores, como las de los estudios biográficos sobre Atahualpa Yupanqui (Luna 1974) y León Gieco (Finkelstein 1994).

Son destacables, por ejemplo, las discografías de Violeta Parra (Parra 1985), Víctor Jara (Acevedo *et al.*, [1996]), Lucho Bermúdez (Portaccio 1997), Carlos Gardel (Morena 1990), Astor Piazzolla (Gorin 1990) y Bola de Nieve (Ojeda 1998). También cabe destacar aquellas editadas por el Museo Nacional de la Música de La Habana (Carlos Puebla, e *Historia de la fonografía en Cuba*) y por la Sociedad General de Autores de España (Carlos Varela, Amaury Pérez, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés).

En relación a los géneros, el tango (Gutiérrez 1994), la Nueva Canción (Gavagnin 1986), la Nueva Trova (Díaz 1994), la música popular chilena en discos de 78 rpm (Astica 1997) y la música brasileña (Severiano y Homem de Mello 1997) han producido las discografías más completas. Hay que destacar también la discografía de 800 páginas de canciones en español grabadas en Estados Unidos entre 1893 y 1945 compilada por Richard Spottswood en su monumental

<sup>45</sup>Russell 1993.



discografía sobre las grabaciones “étnicas” realizadas en el país del norte (1990)<sup>46</sup>. Por otra parte, la proliferación de páginas web de músicos populares realizadas por sus sellos o por sus admiradores nos ofrece una nueva y completa fuente de información discográfica en constante crecimiento.

De las vastas bibliografías sobre música popular publicadas en forma impresa o en internet, cabe destacar las compiladas por John Shepherd *et al* (1997) como parte del proyecto *Encyclopedia of Popular Music of the World*, y por Peter Wicke en el Centro de Investigación en Música Popular de la Universidad Humboldt de Berlín. Ambas tienen secciones dedicadas a América Latina, la primera con estudios de investigadores latinoamericanos y la segunda con publicaciones sobre géneros latinoamericanos de repercusión internacional o de importancia local, pero abordados por investigadores anglosajones<sup>47</sup>. Sin embargo, aún no se ha publicado una gran bibliografía sobre nuestra música popular, como existe de la música latinoamericana en general (Huseby 1993) o de la Nueva Canción en particular (Fairley 1985)<sup>48</sup>.

En las obras de referencias publicadas en América Latina hasta la década de 1980, la presencia de nuestros músicos populares es dispareja. En la *Enciclopedia de música argentina* de Rodolfo Arizaga (1971), un músico poco conocido fuera de Argentina como es Luis Gianneo ocupa 3 páginas, mientras que Carlos Gardel tiene sólo 18 líneas. Si bien se incluye a Astor Piazzolla, no aparecen grandes artistas del tango como Roberto Firpo, Osvaldo Pugliese ni Aníbal Troilo, entre otros. La *Enciclopedia da Música Brasileira erudita, folclórica, popular* de Marcos Antonio Marcondes (1977), representa el polo opuesto a la de Arizaga, pues de los seis compositores a los que se les otorga mayor espacio, cuatro son populares: Wilson Batista, Vinicius de Moraes, Ari Barroso y Ataulfo Alves. El *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico* de Helio Orovio (1981) parece ser el más equilibrado, pues los siete primeros lugares están ocupados por músicos de concierto y los siete siguientes, por músicos populares. Estos son Síndo Garay, Dámaso Pérez Prado, Beny Moré, Ernesto Lecuona, Pablo Milanés, Carlos Puebla y Silvio Rodríguez.

Diversas obras de referencia editadas a fines de la década de 1990 mejoran sustancialmente la información especializada sobre música popular latinoamericana, dejando a nuestra musicología popular mejor documentada para el siglo XXI. El *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, bajo la edición general de Emilio Casares (1999- ), constituye sin duda el más completo texto de referencia sobre música popular mediatizada de la América hispanohablante. Este diccionario, al ofrecer información histórica, etnográfica, biográfica y discográfica

<sup>46</sup>Mis agradecimientos a Jonathan Clark, Clara Díaz Pérez, Gabriela Mauriño y Emilio Portorrico por la información proporcionada.

<sup>47</sup>Ver [www2.rz.hu-berlin.de/inside/fpm/bibliogr/latin.htm](http://www2.rz.hu-berlin.de/inside/fpm/bibliogr/latin.htm)

<sup>48</sup>La bibliografía compilada por Gerardo Huseby y editada por *Revista Musical Chilena* en sus números 177 (1992), 178 (1992) y 181 (1994), incluye dentro de la sección de etnomusicología el rubro “música popular urbana”, área en la cual se ha registrado un gran incremento de interés y de material publicado, señala Huseby (1993: 63).

de gran parte de la música popular latinoamericana, permite tanto profundizar en los estudios locales como avanzar en los regionales, cruzando temporal y espacialmente la información.

La *Encyclopedia of Popular Music of the World* (EPMOW), en proceso de edición por John Shepherd y otros, le otorga un digno sitio a la música latinoamericana. Esta obra en seis tomos tiene la virtud de ampliar el campo de interés biográfico, abordando músicos, grupos, productores, ingenieros de grabación y personalidades de la industria. Al mismo tiempo, le otorga mayor atención a los géneros y estilos, a la industria musical, a las prácticas performativas y a los lugares y contextos donde éstas se realizan.

*The Garland Encyclopedia of World Music* (1998), la primera enciclopedia sobre música de tradición oral publicada en el mundo, tiene un tomo de 1.082 páginas dedicado a América Latina, que fue editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. En dicho tomo, escrito tanto por estudiosos latinoamericanos como anglosajones, se pueden encontrar distintas menciones a la música popular mediatizada en América Latina. En ellas se considera la influencia de la tecnología y de la mediación en la música de tradición oral, los géneros populares mediatizados y sus contextos performativos, las influencias transnacionales y transculturales, el folclorismo, las relaciones campo/ciudad, además de la construcción y negociación de identidades mediante la música popular.

## 5. BREVE CONCLUSIÓN

Basándonos en la habitual división de las musicologías según su campo de estudio y su enfoque epistemológico, podemos definir la musicología popular como aquella que estudia una música masiva, mediatizada y modernizante en base a un enfoque interdisciplinario, unitario e interpretativo.

La música popular mediatizada produce una confluencia de intereses disciplinarios mayor que ninguna otra, lo que ha llevado a la musicología popular a desarrollarse en un medio de alta interdisciplina. Llegar a un campo de investigación ya ocupado por la sociología y la antropología, los estudios culturales y literarios, la historia social, la semiótica y los estudios de género, le otorga a la musicología popular la ventaja de aprender a conocer multidisciplinariamente, y el desafío de entrar al amplio reino de las humanidades y las ciencias sociales. La propia definición de un campo musical como mediatizado, masivo y modernizante, contribuye a la confluencia de miradas disciplinarias. La definición de un área de estudio será siempre funcional a nuestros objetivos e intereses y, en nuestro caso, al diálogo que queramos establecer al interior y al exterior de la música y de la academia.

En el III Congreso Latinoamericano IASPM, celebrado en Bogotá en agosto de 2000, un tercio de los participantes provenía de las ciencias sociales y las humanidades, destacándose la sociología, la antropología, la historia, el periodismo y los estudios literarios. Todos ellos cruzaron sus discursos con aquellos provenientes de la musicología, la etnomusicología y la educación musical, contribuyendo a tejer una rica red multidisciplinaria en torno a la música.

Al mismo tiempo, la música popular mediatizada constituye un campo de encuentro privilegiado para las musicologías, pues ha sido la que más se ha estudiado por las tres vertientes de nuestra disciplina: la histórica, la etnográfica y la sistemática. Este encuentro, ya propiciado en el simposio sobre la unidad teórica de la musicología realizado durante la III Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (Buenos Aires, 1989), surge de la existencia de un campo de estudio que durante años fue tierra de nadie y que hoy parece ser tierra de todos<sup>49</sup>.

La musicología popular abre el camino hacia un enfoque crítico e interpretativo que deja atrás el positivismo empírico de la musicología tradicional<sup>50</sup>. Más aún, manteniendo una actitud acorde al espíritu libertario, rebelde y crítico de gran parte de la música popular, destacados representantes académicos de la musicología popular como Richard Middleton y Philip Tagg ven en la práctica de esta disciplina un medio para liberarnos de nuestra atomizada subjetividad burguesa, avanzando en la reintegración del cuerpo, la mente y el alma<sup>51</sup>. Desde esta verdadera opción de vida, el musicólogo popular contribuye a deconstruir la visión hegemónica y eurocentrista desde la cual se ha escrito la historia de la música en Occidente y se ha ordenado jerárquicamente en América Latina la pluralidad sonora que nos rodea.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, CLAUDIO, RODOLFO NORAMBUENA, JOSÉ SEVES, RODRIGO TORRES Y MAURICIO VALDEBENITO (EDS.)  
[1996] *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Ocho Libros Editores y Fundación Víctor Jara.
- ASTICA, JUAN, CARLOS MARTÍNEZ Y PAULINA SANHUEZA  
1997 *Los discos 78 rpm de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica*. Santiago: FONDART.
- ADVIS, LUIS Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (EDS.)  
1994 *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1900-1960*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor.
- AHARONIÁN, CORIÚN  
1997 "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero", *Revista Musical Chilena*, LI/188 /julio-diciembre, pp. 61-74  
1999 "Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya", *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 418-430.

<sup>49</sup>Las ponencias presentadas en dicho simposio están publicadas en *Revista Musical Chilena* XLIII/172 (julio-diciembre, 1989), pp. 5-46.

<sup>50</sup>Béhague 1998.

<sup>51</sup>Middleton 1993 y Tagg 1998.

ALÉN, OLAVO

1998 "Cuba", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp 822-839.

ALENCAR PINTO, GUILHERME DE

1985 "Análisis: Deus lhe pague" *La del Taller*, 4, pp 19-26.

APP, LAWRENCE

1998 "Afro-Colombian Traditions", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol 2, *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 400-412.

ARIZAGA, RODOLFO

1971 *Enciclopedia de música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

BARBERO, JESÚS MARTÍN Y FABIO LÓPEZ DE LA ROCHE (EDS).

1998 *Cultura, medios y sociedad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

BECERRA, GUSTAVO

1998 "La posibilidad de una retórica musical hoy", *Revista Musical Chilena*, LII/189: 37-52.

BÉHAGUE, GERARD

1998 "Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular", *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* Editado por Irma Ruiz, Alejandra Cragnolini y Elizabeth Roig. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, pp. 303-317.

BRANDT, MAX

1998 "Venezuela", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 523-545.

BULLEN, MARGARET

1993 "Chicha in the Shanty Towns of Arequipa, Peru", *Popular Music*, XII/3, pp. 229-244.

CABRAL, SÉRGIO

[1992] *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

CÁMARA, ENRIQUE

1999 "Folclore musical y música popular urbana. ¿Proyecciones?", *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp.329-340.

CASARES, EMILIO Y OTROS (EDS.)

1999 *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Compositores.

COHEN, SARA

1993 "Ethnography and Popular Music Studies", *Popular Music*, XII/2, pp.123-138.

CORRADO, OMAR

- 1999 "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero", *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 410-417.
- 2000 "Migraciones y permanencias: el Chango Spasiuk", MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM*. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

DÍAZ PÉREZ, CLARA

- 1994 *Una historia de la nueva trova cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

FAIRLEY, JAN

- 1985 "Annotated Bibliography of Latin-American Popular Music with Particular Reference to Chile and to Nueva Canción" *Popular Music*, 5, pp.305-356.

FINKELSTEIN, OSCAR

- 1994 *León Gieco. Crónica de un sueño*. Buenos Aires: Editora AC.

FINNEGAN, RUTH

- 1989 *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.

FRITH, SIMON

- 1987 "Towards an Aesthetic of Popular Music", *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Editado por Richard Leppert y Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-202
- 1988 *Music for Pleasure*. New York: Routledge.

GAVAGNIN, STEFANO

- 1986 "A proposito dei complessi cileni: note sul linguaggio e sulla discografia dei gruppi della 'Nueva Canción Chilena'." *Rivista Italiana di Musicologia*, XXI/2, pp. 300-335.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

- 1998 "Música popular chilena de raíz folclórica", *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1960-1973 Raíz folclórica*. Volumen II. Editado por Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor, pp. 8-27.
- 1999 "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta", *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 365-374.
- 2000 "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa", *Revista Musical Chilena*, LIV/194 (julio-diciembre), pp.26-40.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

- 1999 "Recordando lo no vivido. Música popular urbana como vehículo de la memoria", *Actas del Seminario Memoria para un nuevo siglo*. Santiago: Universidad de Santiago.

GORIN, NATALIO (ED.)

- 1990 *Astor Piazzolla. A manera de memorias*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.

GRONOW, PEKKA E ILPO SAUNIO

1998 *An International History of the Recording Industry*. Traducido por Christopher Moseley. Londres: Cassell.

GUTIÉRREZ MIGLIO, ROBERTO

1994 *El tango y sus intérpretes. Vida y discografía de los cantores y cancionistas del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 4 volúmenes.

HAWKINS, STAN

1992 "Prince: Harmonic Analysis of 'Anna Stesia'", *Popular Music*, XI/3, pp.325-335.

1996 "Perspectives in Popular Musicology: Music, Lennox, and Meaning in 1990s Pop", *Popular Music*, XV/1, pp. 17-36.

HUSEBY, GERARDO

1993 "La bibliografía musicológica latinoamericana", *Revista Musical Chilena*, XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 60-64.

KOHAN, PABLO

1989 "Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman", *Revista Musical Chilena*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 33-40.

LEÓN, CARMELA DE

1996 *Ernesto Lecuona*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

LUNA, FÉLIX

1974 *Atahualpa Yupanqui*. Madrid: Ediciones Júcar.

MARCONDES, MARCOS ANTONIO

1977 *Enciclopedia da Música Brasileira erudita, folclórica, popular*. San Pablo: Art Editora.

MARTIN, GEORGE Y WILLIAM PEARSON

1997 *El verano del amor. Así grabaron Los Beatles el álbum Sgt. Pepper*. Ricardo Gil Salinas, trad. Zaragoza: Milenio.

MELLER, WILFRED

1984 *A darker Shade of Pale. A Backdrop to Bob Dylan*. Londres.

MIDDLETON, RICHARD

1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

1993 "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap", *Popular Music*, XII/2, pp. 177-190.

MOORE, ALLAN

1995 "The so-called 'Flattened Seventh' in Rock", *Popular Music*, XIV/2, pp.185-201.

MORENA, MIGUEL ÁNGEL

1990 *Historia artística de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Corregidor.

MORENO CHÁ, ERCILIA

1998 "Argentina", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 249-272.

NOVATI, JORGE E IRMA RUIZ

1980 *Antología del tango rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

OCHOA, ANA MARÍA

1998 "El multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas", *Cultura, medios y sociedad*. Editado por Jesús Martín Barbero y Fabio López de la Roche. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 101-113.

2000 "Interacciones entre lo global y local", conferencia de apertura, MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM*. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

OJEDA, MIGUELITO

1998 *Bola de Nieve*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

OROVIO, HELIO

1981 *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas.

OROZCO, DANILO

1994 "Perfil sicocultural y modo son en la cultura cubana", MS, *I Congreso Latinoamericano IASPM*. La Habana: Casa de las Américas.

PACINI, DEBORAH

1998 "Popular Music of the Spanish-Speaking Regions", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 100-106.

PARRA, ISABEL

1985 *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

PERRONE, CHARLES

1998 "Popular Music of Brazil", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 107-111.

PINEDA, ADELA

1990 "La evolución del bolero urbano en Agustín Lara", *Heterofonía*, 102-103, pp 4-23.

PÍNOLA, FABIÁN

1999 "Retoques (El 'tango' y el 'folclore' en el 'Rock nacional argentino')", *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 256-269.

PORTACCIO FONTALVO, JOSÉ

1997 *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*. Santa Fe de Bogotá, impreso por Disformas Triviño.

REILY, SUZEL ANA

1998 "Brazil: Central and Southern Areas", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 300-322.

REY, MARIO

2000 "Creando confines socio-musicales: la música popular y la subculturización de la juventud cubana", MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM*. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

ROBLES, JOSÉ ANTONIO

2000 "La historia de las músicas populares en América Latina y el Caribe", conferencia de apertura, MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM*. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

RODRÍGUEZ KEES, DAMIÁN

1999 "‘Jóia’, necesidad y factibilidad del análisis de la música popular", *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 399-409.

ROJAS, CARLOS

2000 "El joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje", MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM*. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

ROJAS DONOSO, GONZALO

1992 *Contigo en la distancia. Lucho Gatica, el Rey del Bolero*. Santiago: Ediciones Cerro Huelén.

ROMERO, RAÚL

1998 "Peru" en *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2 *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 466-490.

RUIZ, AGUSTÍN

1997 "Aquí Macondo. Conversación con Danilo Orozco", *Revista Musical Chilena*, LI/188 (julio-diciembre), pp. 40-60.

2001 "Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio", *Resonancias*, 9 (en prensa).

RUSSELL, DAVE

1993 "The 'Social History' of Popular Music: a Label without a Cause?", *Popular Music*, XII/2, pp. 139-154.

SEEGER, ANTHONY

1998 "Musical Genres and Contexts", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 43-53.

SEVERIANO, JAIRO Y ZUZA HOMEM DE MELLO

1997 *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Volumen 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34.

SHEEHY, DANIEL

1998 "Mexico", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 600- 625.



SHEPHERD, JOHN ET AL. (COMP.)

1997 *Popular Music: Studies: a Select Bibliography*. Londres: Mansell.

SPOTTWOOD, RICHARD

1990 *Ethnic Music on Records: a Discography of Ethnic Recordings in the United States, 1893-1942*. Chicago: University of Illinois Press, 7 volúmenes.

STOBART, HENRY

1998 "Bolivia", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 282- 299.

TAGG, PHILIP

1982 "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", *Popular Music*, 2, pp. 37-67.

1998 [reseña] John Shepherd y Peter Wicke. 1997. *Music and Culture Theory*. Cambridge, *Popular Music* XVII//3, pp. 331-348.

THORNTON, SARAH

1990 "Strategies for Reconstructing the Popular Past", *Popular Music*, IX/1, pp. 87-95.

TOMPKINS, WILLIAM DAVID

1998 "Afro-Peruvian Traditions", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Volumen 2. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Editado por Dale Olsen y Daniel Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, pp. 491-502.

VARGAS, HORACIO

1994 *Fito Páez (la biografía). La vida después de la vida*. Rosario: Ediciones Homo Sapiens.

VEGA, CARLOS

1966 "Mesomúsica", *Polifonía*, pp. 131-132.

1997 "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos", *Revista Musical Chilena*, LI/188 (julio-diciembre), pp. 75-96.

WAXER, LISE

2000 "Hay una discusión en el barrio': el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia", MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM*. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

WILDER, ALEC

1972 *American Popular Song. The Great Innovators 1900-1950*. Oxford: Oxford University Press.

WINKLER, PETER

1987 "Randy Newman's Americana", *Popular Music*, VII/1, pp. 1-26.

ZAID, GABRIEL

1998 "Intelectuales", *El Mercurio, Artes y Letras*, 25/10/98, pp. E8-E9.

## TRIBUNA

*La presente sección es un espacio abierto para la discusión y planteamiento de diferentes temas y problemas relacionados con la cultura musical. En este caso se destina a complementar el número anterior de la Revista Musical Chilena (Nº 194), en que se aborda la música vocal en Chile durante el siglo XX desde diferentes perspectivas. El tema es muy vasto e imposible de agotar en esta revista; sin embargo, las contribuciones que se entregan a continuación ayudan a ampliarlo y a enriquecerlo.*

*Gabriel Matthey Correa*

### *Problemática de la música popular en Chile*

La problemática de la música popular es una "historia antigua" en nuestro país. De partida la gente de música docta –y del mundo académico– la suele mirar en menos, olvidándose que originalmente de ella provinieron las raíces de la música clásica. Muchos maestros (Mozart, por ejemplo) en su época fueron acusados por hacer "música comercial".

Partes de los problemas principales del canto y de la música popular son la "producción" y la "difusión". En Chile son pocas las posibilidades que las nuevas generaciones (de todos los estilos) tienen de poder plasmar en un formato decente (por el avance de la tecnología) su material musical para ser difundido por las radioemisoras. Los sellos discográficos se arriesgan más por "productos comerciales" que por su calidad artística. Además, a estos sellos (transnacionales) les resulta más barato "editar" en Chile la avalancha de música comercial extranjera –"buena o mala"– que producir para artistas chilenos. Muchas radios –por sus limitaciones económicas y un mercado local tan pequeño– dependen del material discográfico que le entregan en promoción los sellos discográficos, razón por la cual si un cantante o grupo no tiene apoyo de un sello, entonces no es difundido y, a su vez, los sellos suelen no apoyar a un solista o grupo que no haya sido difundido en la radio. De esta manera se produce un círculo vicioso absurdo, que bloquea a la música popular chilena.

Son pocas las radios que difunden a los artistas que han editado su material en forma independiente, a pesar de que son varios los músicos que han optado por este sistema de autoproducción. A esto hay que agregar que es mucho mayor la producción extranjera que llega a nuestro país que la cantidad de material chileno que se produce, hecho que explica que se difunda más la música extranjera (siendo la calidad de grabación creativa y de interpretación bastante pareja tanto afuera como en Chile).

### *Historia de la difusión*

En el siglo XX, desde fines de los años 40 en adelante, en Chile existieron grandes grupos y solistas que tuvieron difusión internacional (Antonio Prieto, Lucho Gatica, Sonia y Miriam, entre otros), junto a grandes compositores que impusieron canciones en el exterior: canciones que eran producidas en Chile y que su mayor venta era en el extranjero (tanto así, que los intérpretes antes mencionados se radicaban fuera del país). En los años 50 la movida tropical fue igualmente importante, con grupos que hacían giras por América y Europa con gran éxito en ventas y difusión (La Huambaly, Ritmo y Juventud, Los Peniques). Después de 1960, junto al bloqueo de Estados Unidos a Cuba, existió un bloqueo de los sonidos afrocaribeños y tropicales; sin embargo, este bloqueo se empieza a romper a fines de los 60 con el sonido "light" del Bossa Nova (Sergio Mendes, João Gilberto, Antonio Carlos Jobim, etc.) y el sonido de Tijuana Brass (Herb Albert y Onda Mariachi). En 1969 Carlos Santana irrumpe con su fusión de música afrocaribeña con jazz, mientras en Estados Unidos se desarrollaba una variante de la música tropical (ritmo que nació en Cuba), que era "la Salsa", la cual entró en el mercado del jazz (que estaba perdiendo adeptos a nivel masivo).

Mientras tanto, en relación a la difusión y producción, en esa época en Chile teníamos tres fábricas cortadoras de discos con estudios de grabación: la Phillips, la EMI Odeón y la RCA. Además, teníamos solistas y grupos “exportables” como Arturo Millán, Ramón Aguilera, Luis Alberto Martínez (boleros) entre otros. La gama era variada, pues también estaban Los Cuatro Huasos primero y, años después, Los Huasos Quincheros, el Dúo Rey Silva, Silvia Infante, etc., con un mercado que alcanzaba a cubrir los costos de producción.

Saltando en el tiempo, el año 1982 quebró la industria discográfica en Chile y no se cortaron más discos. No obstante, a partir de los años 80, se desarrolló fuertemente la industria de la casete y, en la actualidad, gracias a los avances de la tecnología y la reducción de los costos, día a día se hace más fácil cortar los CD's en nuestro país.

### *Creatividad*

Hasta el año 1973 la explosión de creatividad fue bastante grande: la Nueva Ola (años 60) partió con covers estadounidenses y letras insulsas, pero pronto surgen buenos compositores como la dupla Hugo Beiza-Pedrerros (con temas como *A tu recuerdo*, *Al pasar esa edad*). Luego el mercado disminuye y las radioemisoras comenzaron a cerrar sus estudios. Había menos posibilidades de vivir de la música (1962-63). En seguida vinieron dos golpes: la televisión y la aparición de los Beatles. Entonces en Chile surgió un nuevo movimiento llamado Neofolclor, que a fines de los 60 batió records de ventas. Grupos como Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los de Las Condes, Los de Santiago, Rolando Alarcón, etc., vendían tanto como los Beatles. Paralelamente se desarrolló la Nueva Canción Chilena, con exponentes como Víctor Jara, Patricio Manns, Los Hermanos Parra (Ángel e Isabel), Payo Grondona, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, entre otros. Para ellos existió un solo sello –DICAP (Discoteca del Cantar Popular)– que los produjo, alcanzando a editar a Intillimani, Quilapayún, la *Cantata Santa María de Iquique* y el *Canto de una semilla* de Luis Advis. En todos estos casos, los autores elevaron el nivel del contenido poético en la letra de las canciones; sin embargo, a contar de 1968-69, en la medida que fue acercándose la elección presidencial –cuando se eligió a Salvador Allende (1970)– el ambiente se polarizó, identificándose al Neofolclor con la derecha y a la Nueva Canción Chilena con la izquierda.

Violeta Parra es un capítulo aparte –la mayor folclorista, creadora y recopiladora chilena– cuya obra se ha ido dimensionando realmente –y poco a poco– sólo después de su muerte...

Adicionalmente, junto a la Nueva Canción Chilena surge una variante con cuatro destacados grupos, como son Los Jaivas, Los Blosos, Congregación y Embrujo, con canciones cuyas letras varían de lo testimonial hasta contenidos existenciales, sociales, espirituales, etéricos y sicodélicos. También surgen grupos de rock chileno, como son los Vidrios Quebrados, Escombros, Tumulto y Arena Move-diza. Pero entonces llegó el año 1973, el golpe militar y el silencio de la creatividad por varios años. A fines de los años 70 nació el Canto Nuevo, que en cierto modo fue la continuación de la Nueva Canción Chilena, aunque con una nueva hornada de solistas y grupos. Esta corriente de expresión dio nacimiento a la metáfora y a la parábola en la poesía, como una necesidad para enfrentar la represión. En este sentido la dictadura de alguna forma fue una gran motivación, pues con ella se desarrolló una lucha por la libertad que inspiró a muchos a crear. Letras representativas son, a manera de ejemplo, *El hombre es una flecha* (Eduardo Peralta), *En mi ciudad y Simplemente* (conjunto Santiago del Nuevo Extremo), *Isla Negra* (Hugo Moraga), *Catalina* (Rudy Weidmeir) y *Noticiero crónico* (Oscar Andrade).

En los años 80 se dio un fenómeno insólito en nuestro país, debido al desarrollo de la sociedad de consumo. De hecho en un año –1985– absorbimos la producción de cinco años de grupos pop y rock argentinos (Soda Stereo, Virus, Git, Charly, etc.). En Chile el rock y el pop tenían letras bastantes insulsas (evasivas), aunque pronto surgió un grupo –Los Prisioneros– que fue la voz de los 80, cuyas letras reflejaron a la época e identificaron a la mayoría de los jóvenes. No obstante, en esos años hubo muy poco apoyo a nuestra música popular. Había escasos espacios físicos para presentarse, razón que motivó a estos grupos de rock y del Canto Nuevo a crearlos en lugares como el Café del Cerro, peñas, universidades, parroquias, etc.

### *La democracia*

Musicalmente, después de tanto luchar por la libertad, una vez que obtuvimos la democracia (a partir de 1990), no supimos qué hacer con ella.

Actualmente los músicos están mejor preparados debido a la existencia de una gran cantidad de escuelas de música popular, academias y avances tecnológicos. Los más jóvenes buscan su estilo, pre-

dominando la fusión (rock con raíz folclórica, pop, jazz, etc.). En lo temático falta identidad, no necesariamente chilena, sino como generación, tal cual ocurrió con el rock and roll en una época o el Canto Nuevo en otra. Y si bien hay una buena base tecnológica y preparación, falta mucho apoyo. De hecho, hasta la política comunicacional de la cultura es deficiente.

Curiosamente en el último tiempo surgieron los *covers* chilenos (recreaciones de canciones que alguna vez fueron éxito). Esto puede explicarse debido a un estancamiento creativo y a la necesidad de asegurar el éxito comercial recreando canciones que en su época "pegaron" y tuvieron mucho éxito (¡nadie se arriesga!). Sin embargo, lo positivo de los *covers* es el puente generacional de comunicación que se produce entre jóvenes y adultos.

Pero las nuevas creaciones en general son pobres. Con tanto avance tecnológico se ha ido perdiendo la armonía y la melodía, siendo reemplazada por los efectos y tecnología. Y si bien en la interpretación –tanto de cantantes solistas como de grupos– hay un avance, definitivamente falta contenido y equilibrio en el aspecto poético y temático.

#### *Última reflexión*

La inspiración en la música popular parece haberse perdido (¿falta de motivación?) e impera el espíritu comercial. Se elaboran letras según la necesidad del mercado, aunque siempre las nuevas generaciones son agentes de cambio y están en permanente evolución. No debemos perder las esperanzas. Tal vez ahora que estamos en los albores del siglo XXI surjan nuevas motivaciones: nuevas propuestas que se rebelen ante esta tendencia comercial y luchen por recuperar nuevamente la poesía en los textos, junto con resaltar la riqueza de la armonía y la melodía en la música popular.

Rosario Salas Edwards

### *La música en el norte de Chile*

Todo atisbo de música, léanse cantos, bailes o instrumentos, tiene forzosamente que buscar sus raíces en los primeros pobladores, que para sus momentos de solaz y descanso, tristezas y alegrías, algo tenían que decir con los sonidos mágicos. Así, la música del pueblo llano, simple y vulgar –la música folclórica– halló su lugar permanente y vigente hasta nuestros días.

Y el encanto de lo suyo fue quedando y traspasando capas de cultura, hasta que la quena, el bombo y el charango, junto a la guitarra española, llegaron al poblado y muy pronto a la ciudad. Así, esos grupos de cantores –precursores de los coros– junto a los grupos de danzantes e instrumentistas, conformarían para nuestro gusto actual un "grupo artístico", suceso repetido, al parecer, en todo el orbe.

Cuando el progreso –a todo nivel– llegó a las principales ciudades nortinas, las famosas "oficinas salitreras" fueron centros vitales de trabajo. Por cientos se instalaron en los suelos nortinos, desierto inmenso a lo largo y ancho del mapa (Primera y Segunda Regiones), obteniendo del vientre de la tierra el preciado "oro blanco". Hoy, las "tortas", visibles desde los caminos, deben estar repletas de los sonidos de las fiestas que se realizaron en la Filarmónica de cada centro minero. Allí se daban cita, cada fin de semana, los grupos musicales, estudiantinas u orquestas que permitían la entretenciónailable a tanta juventud trabajadora de la semana. En el caso de los puertos, como siempre, la diversión estaba en las tabernas, clubes y bares cercanos a sus navíos.

Entrando ya al siglo XX, la educación comenzó a tener su participación influyente, pues la "clase de música" organizó primero el canto y luego los bailes de la zona (folclóricos). Las tradicionales "veladas" de los colegios –donde participaban padres, apoderados y vecinos del sector– ofrecían escenas de recitadores, pequeñas obras de teatro infantil, coros, cantantes solistas y bailes folclóricos. En las ciudades (o pueblos) sólo existían una o dos orquestas para bailes populares, de tal manera que, cuando se contrataban orquestas de la capital para animar determinadas fechas, se generaba una gran expectativa. Su actuación era todo un acontecimiento del que se hablaba hasta mucho tiempo después de cada evento.

Nos arriesgamos a decir que entre las décadas del 20 al 40 los profesores egresados de las Escuelas Normales –con conocimientos válidos de la teoría musical y con dominio relativo de algún instrumen-

to, preferentemente el violín— se unieron a los instrumentistas de las bandas militares y comenzaron a conformar pequeñas orquestas, con insinuaciones y pretensiones de llegar a ser orquestas sinfónicas. Así ocurrió en Antofagasta y, en menor medida, está ocurriendo en Arica, Calama y Chuquicamata. Efectivamente, podemos afirmar —con documentos en mano— que ya en 1935 en Antofagasta existía una orquesta sinfónica con las características técnicas comentadas.

En seguida, en 1937, la Ilustre Municipalidad llamó a un concurso nacional para escribir los versos de un Himno a Antofagasta. El premio lo ganó el médico-poeta Antonio Rendic y luego el músico italiano avecindado en la ciudad, Juan Bautista Quagliotto, también mediante concurso público, se ganó el derecho de ponerle la música. Los antecedentes operísticos del maestro italiano lo llevaron a componer un himno de hermosa jerarquía y de gran vuelo técnico-musical. El estreno de este himno fue la noticia musical del año y fue cantado por un coro a cuatro voces en el Teatro Latorre.

La verdad es que cuando nuestro país tomó la responsabilidad ciudadana de las dos primeras regiones, éstas todavía tardaron un tiempo en hacerse notar en lo artístico. Luego del acontecimiento del himno oficial de Antofagasta, hubo que esperar prácticamente hasta los inicios de los años 50 para que la ciudad se levantara como una cierta potencia cultural. Fue la presencia de la Escuela Normal de Antofagasta, a fines de la década de 1940, cuando con los primeros egresados toda la Zona Norte comenzó a sentir la influencia de los maestros que, dotados de reales conocimientos técnicos básicos, se volcaron a servir a la comunidad nortina. Grupos instrumentales y vocales —muchos coros de los colegios en especial— fueron definiendo un panorama de cultura musical bastante auspicioso en la sociedad.

Ya en los años 60, los contactos establecidos con los países vecinos —Perú, Bolivia y Argentina— también contribuyeron a los esfuerzos por elevar nuestro nivel musical. El Coro Magisterio, fundado en 1957, con plena vigencia hoy, realizó la primera gira internacional a Salta, Argentina.

En 1960 se fundó la Asociación Coral de Antofagasta y, en 1963, esta institución organizó y realizó en la ciudad el Primer Festival Coral Internacional de América, con la presencia de 65 coros del continente y un total de 2.500 coralistas que compartieron la más grande Fiesta del Canto Coral de Paz y Música. Más tarde, Arica e Iquique también realizaron sus festivales corales nacionales y ya podemos decir que, desde entonces, el Norte comenzó a destacar positivamente a nivel nacional y, con cierta frecuencia, a nivel internacional. En 1968, el Coro Magisterio organizó y realizó el Primer Festival Coral de Profesores de América. Fue un suceso que traspasó las fronteras, pero, pese al buen deseo de sus organizadores, no logró tener continuidad en el continente. En todo caso, desde la década del 60 Antofagasta ha sido cuna y sede de importantes instituciones tales como la Sociedad Coral Universitaria, la Sociedad Coral de Profesores de Chile (SOCOPROCH) y la actual Asociación Coral de la región, que cuenta con más de 50 coros de diferentes tipos y niveles, destacándose en el último tiempo la creación de coros de adultos mayores. La presencia ahora del Consejo Chileno de la Música, con su Consejo Regional, ha completado nuestra organización artística.

En la actualidad, en Antofagasta existen tres universidades, una orquesta sinfónica y varios liceos experimentales (artístico-musicales). Calama y Chuquicamata también tienen coros de vida activa. En poblados más pequeños, como Baquedano, Sierra Gorda, Tocopilla, Taltal, también los hay y, gracias al esforzado trabajo del profesor Juan Jusakos, existe actividad coral en la cordillera misma, para que canten los niños de Caspana, San Pedro de Atacama, Chiu-Chiu, Oyahue, etc.

De esta manera, la actividad musical en el Norte se ha incrementado considerablemente. Recordemos que, por su especial situación geográfica, Arica —con su Universidad fecunda— constantemente está realizando seminarios y festivales internacionales. Por su parte, Iquique, con grandes posibilidades y recursos económicos, con frecuencia realiza eventos internacionales de música popular, destacándose las tunas y estudiantinas. La vida coral también es intensa y no faltan los creadores y profesores que han estrenado nuevas obras musicales, junto con editar libros y textos en favor del perfeccionamiento de los colegas y cultores.

Un somero balance en base a los últimos años del siglo XX permite establecer una rica y diversificada actividad musical en el Norte Grande de Chile, que sólo en el área coral abarca más de 500 presentaciones y conciertos anuales, cubriendo a las diferentes ciudades y pueblos existentes en la cordillera, el desierto, la pampa y la costa del Pacífico.

*Gabriel Rojas Martorell*

## *El canto coral en el sur de Chile*

### *En la ciudad de Valdivia*

Ya en el año 1552 aparecen en Valdivia prácticas de música litúrgica en las iglesias; sin embargo, los primeros coros se organizan a partir de 1750. De hecho, en 1760 es inaugurado un teatro con un programa musical a cargo de coros y pequeños conjuntos instrumentales. Posteriormente, entre 1857 y 1864, Guillermo Frick compone gran parte de su obra coral, aunque es a partir de 1900 cuando la música coral empieza a adquirir creciente relevancia en la ciudad, hasta su debilitamiento ocurrido en la década de 1970.

La divulgación musical se hace cada vez más significativa con los festivales, encuentros, conciertos y recitales, que reúnan gran cantidad de músicos, instrumentistas y cantantes. Paralelamente crece un público numeroso que sigue con extraordinaria fidelidad a los eventos que se suceden con gran frecuencia. Dentro de los precursores del movimiento coral valdiviano se destaca el Club Alemán de Canto, fundado en 1915, el cual fue dirigido por el checoslovaco Roberto Mahler (sobrino de Gustav). También se destacó la Academia Nacional, fundada en 1923, cuya organización estuvo a cargo de Fernando Cordero, quien más tarde fue director del Conservatorio Nacional de Valdivia. Es igualmente importante el grupo coral "Orfeón Infantil Escuela Ismael Parraguez", creado y dirigido por el profesor Omar Greci Guzmán, que en 1938 ofreció su primera presentación en la Iglesia Matriz de Valdivia. Este orfeón entregó un valioso aporte al quehacer musical de Valdivia, especialmente en el ámbito de la educación musical de los niños. Asimismo surge el Orfeón de Profesores de Valdivia, fundado en 1940 y dirigido también por Roberto Mahler. En seguida, en 1942 el profesor Álvaro Gómez Andrade funda el coro de la Escuela Normal Camilo Henríquez, que además permitió echar las bases para la formación de una orquesta sinfónica.

Pero el gran auge lo dio el Coro Polifónico de Valdivia, fundado en 1949 y dirigido por el profesor René Álvarez. Lo formaron aproximadamente 60 voces, dando como resultado un coro polifónico de gran aflatamiento, que por esos años (1950-1955) brindó gran prestigio a la ciudad. A partir de 1962 este coro fue dirigido por el profesor Ernesto Guarda y, posteriormente, por Hugo Muñoz. En su repertorio incluía obras de los clásicos polifonistas como Victoria, Arcadelt, Palestrina, etc., obras de Roberto Mahler y arreglos del cancionero tradicional y popular chileno. Finalmente, con motivo de la creación de la Universidad Austral de Chile surge en 1954/57 el Coro Universitario, cuya base la constituyó el anterior Coro Polifónico de Valdivia. Mario Baeza Gajardo y Waldo Aránguiz, miembros directivos del Coro de la Universidad de Chile, viajaron a Valdivia para respaldar la iniciativa. Es entonces cuando Donald Little inaugura la nueva etapa de la vida coral valdiviana con renovado y creciente impulso. El Coro de la Universidad Austral de Chile tuvo un gran auge bajo la batuta del profesor Franklin Thon (1970-1973) y, posteriormente, ha tenido una fecundísima labor de formación, extensión y difusión a cargo de su actual director, el profesor Hugo Muñoz Sepúlveda.

### *En la ciudad de Puerto Montt*

Antecedentes históricos nos señalan que el canto coral en Puerto Montt comenzó a gestarse con la llegada de los primeros colonos alemanes en la década de 1850, pero se desarrolló plenamente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Es así como nos encontramos con un Arturo Yunge, el cual junto a otros descendientes de alemanes y muchos criollos fortalecieron –y puede decirse que dieron vida– al canto coral de la forma como lo concebimos hoy. Nace entonces el Coro Alemán Singkreis, conducido por este honorable músico, y luego lo hará el Coro Polifónico de Puerto Montt, conducido por el profesor Gonzalo Alvarado.

Cabe recordar que el Coro Alemán se nutría de coralistas provenientes de Puerto Montt, Puerto Varas, Frutillar, Loncotoro y Puerto Octay. Estas actividades así realizadas darían origen a las Semanas Musicales de Frutillar frente a las cuales encontramos a Arturo Yunge, Waldo Aránguiz y el frutillarino Alfredo Daetz.

Corría el año 1959 cuando Puerto Montt fue visitado por el Coro de San Antonio que conducía uno de los grandes de la dirección coral chilena: Waldo Aránguiz Thompson. Esta visita motivó a un grupo de amantes de esta manifestación musical, los que pronto –llevados por el entusiasmo juvenil– se reunieron el 30 de septiembre de 1959 y dieron vida a lo que sería, sin duda, la más importante institución coral de esta ciudad: el Coro Puerto Montt, el cual fue conducido por los profesores Lautaro Miranda Bórquez y Hernán Velásquez Ayán.

La vida del Coro Puerto Montt fue musicalmente muy rica, siendo el embajador artístico de la ciudad a lo largo de todo el país y también fuera de él. Participó en casi todos los festivales regionales, nacionales e internacionales que se realizaron en distintas ciudades de Chile. Además, el año 1976 tuvo el honor de fundar, junto a los coros de la Universidad Austral de Chile y Universidad de Chile, sede Osorno, la Federación Regional de Coros. Igualmente es bueno recordar la organización del Segundo Festival Regional, que reunió en Puerto Montt a más de mil coralistas, como asimismo la celebración de los veinticinco años de existencia de la institución, en 1984, con un concierto grandioso en el que se presentó, por primera vez en la ciudad, una obra para coro y orquesta, como es el Gloria de Antonio Vivaldi, con un público que repletó las butacas y pasillos de la Casa de Arte Diego Rivera, aplaudiendo de pie.

Actualmente, el Coro Puerto Montt vive en el recuerdo de los más de quinientos integrantes que tuvo durante su existencia y en gran parte de los amigos y comunidad en general. Es de esperar que en un plazo no muy lejano vuelvan a resonar sus voces.

#### *Decadencia y resurgimiento de la actividad coral sureña*

Después de la década de 1970, la actividad coral en el sur de Chile se fue debilitando imperceptiblemente hasta llegar al borde de su extinción en ciudades como Puerto Montt y Valdivia. Algunas causas que pueden explicar esto son las siguientes:

- a) La aparición del neofolclore que, por su simplicidad y fácil acompañamiento instrumental, atrae a la juventud de su tiempo. Es una de las primeras "modas" a las cuales son muy proclives los jóvenes.
- b) El creciente acceso a la televisión que arraiga a las personas en sus casas, despreciando a las auténticas tareas culturales para las cuales antes "tenían tiempo".
- c) La proliferación de conjuntos folclóricos que desplazan a la música coral docta. Esta proliferación es apoyada o incentivada por la difusión de la música comprometida.
- d) La eliminación gradual y sostenida del pago de horas de clases a los profesores para la actividad coral.

No obstante lo anterior, la labor del Coro de la Universidad Austral de Chile no sólo ha alcanzado notoriedad y prestigio en los últimos tiempos gracias a su acertada incursión en la música sinfónica-coral, sino, en gran medida, gracias a su apoyo al resurgimiento de esta actividad en el sur de Chile, específicamente en las regiones X y XI, producto del tenaz trabajo del profesor Hugo Muñoz. Junto con promover la creación de nuevos coros, a partir de 1990 él ha contribuido a la formación de nuevos directores y ha llevado a cabo una importante labor de rescate de los valores recreacionales de la zona, incorporando habitualmente en sus programas obras de autores del sur, en especial de Valdivia. Recién el 12 de agosto del año 2000, hemos sido felices testigos de nuevas señales del renacer de la vida coral sureña. Me refiero al Encuentro Regional de Coros de Colegios Católicos, al más puro y bello estilo del histórico decenio de 1960.

*Ernesto Guarda*

#### *Crecer Cantando: una visión hacia el futuro de la música coral en Chile*

Es en el año 1984 cuando el maestro Eduardo Vila, destacado educador y director coral que a la época se desempeñaba como subdirector del Coro Profesional de Santiago, entusiasmó a las autoridades de la Corporación Cultural de Santiago para impulsar un programa de difusión musical basado en la experiencia del canto coral escolar. Desde entonces, cada año, más de 10.000 jóvenes y niños pertenecientes a más de trescientos establecimientos educacionales participan junto a sus profesores en las diversas actividades que realiza Crecer Cantando. Si bien es cierto estas cantidades son de por sí impresionantes y han producido innumerables encuentros de coros, festivales, montajes de importantes obras, etc., lo que realmente ha vuelto significativo a Crecer Cantando ha sido su irrenunciable vocación por el perfeccionamiento, tanto de los profesores como de los jóvenes talentos surgidos de los coros.

Una de las primeras certezas que arrojó el contacto con la realidad de los colegios es que en la mayoría de ellos la actividad coral es ejercida por profesores sin estudios musicales. Dada la escasez de profesores idóneos en la música coral, la actividad generalmente es entregada a profesores básicos o de otras asignaturas que demuestran ciertas habilidades, entusiasmo y amor por el canto colectivo. La constatación de esta realidad y los vacíos técnicos y musicales que de ella se desprenden llevaron a fijar el objetivo: situarse en la base del canto coral escolar y ayudar a los profesores, músicos o no músicos, que hacen cantar a los niños y jóvenes.

### *Perfeccionamiento*

Desde el año 1986 el programa realiza cursos de capacitación gratuitos (en horario vespertino), de tal forma que los directores de los coros puedan mejorar su educación musical asistiendo durante tres años a cursos de práctica coral, técnica vocal, dirección coral, lectura musical, piano, guitarra y flauta. A la fecha, son más de ochocientos los profesores que han adquirido algún nivel de perfeccionamiento.

El perfeccionamiento de los directores es complementado por un seguimiento en terreno. Un cuerpo de seis monitores visita a los coros en sus lugares de ensayo, creando un lazo de apoyo docente. El monitor escucha el ensayo del coro y luego trabaja con el director, asumiendo una tutoría sobre él en los aspectos técnicos de sus resultados musicales. Este contacto ha permitido observar directamente los fenómenos socioculturales que se expresan a través del canto.

Al no tener nuestro país una gran tradición en el género vocal docto, las fuentes de inspiración son la música popular y, en menor grado, la folclórica. Los niños y jóvenes copian estos modelos de canto, generalmente defectuosos en el aspecto técnico. La mayoría de estos modelos tienden al canto de garganta y al grito. Sin entrar en un juicio estético de estas expresiones musicales, es necesario para el desarrollo del canto coral asumir esta realidad y tratar de modificarla.

En los primeros años del proyecto los esfuerzos se focalizaron en un solo objetivo: subir los tonos de las canciones a las *tessituras* naturales de los niños (soprano, contralto) y familiarizar a los directores en los fenómenos vocales propios de la pubertad. Al lograr que los coros canten en los tonos adecuados se avanzó enormemente en los demás aspectos: afinación, claridad de sonido, naturalidad en el canto, brillo vocal, timbre, etc. Sin embargo, este es sólo el comienzo de la tarea. Luego se debe profundizar en los aspectos musicales: repertorio adecuado, fraseo, gusto, estilo e interpretación. Al entrar en este terreno debemos asumir a la cultura como un todo. Se es mejor intérprete en la medida en que se es más culto no sólo en los aspectos del propio quehacer, sino que en el gran arco del arte y la cultura.

Para avanzar en esta enorme tarea, Crecer Cantando ha organizado en solitario, o aliado a otras instituciones, innumerables cursos de temporadas con los más importantes directores corales nacionales y destacados directores extranjeros. Marta Gordon, Guillermo Cárdenas, Guido Minoletti, Ana Pérez, Jorge Klastornick, Waldo Aránguiz, Ruth Godoy, Juan Pablo Villarroel, Fernando Rosas, Hugo Muñoz, Alejandro Reyes y Jaime Donoso, entre otros, son los educadores chilenos que han asumido diversos temas. A ellos se suman Hans Joachim Rotschitz (Alemania), Julian Wilmotts (Bélgica), Néstor Andrenacci (Argentina), Maritza Cáceres (Chile-EE.UU.), Werner Pfaff (Alemania), Pep Prats (España), Robert Sund (Suecia) y Roland Boerger (Chile-Alemania), con quienes los directores más avanzados han abordado temas de interpretación en la música de J. S. Bach, la polifonía franco-flamenca, la música coral latinoamericana, la música coral española, la música coral europea del siglo XX, la música coral escandinava y la música coral jazzística.

### *Concurso Coral*

Los coros participan los meses de agosto, octubre y noviembre de cada año en el Concurso Coral de Santiago. Es en esta instancia donde se recoge el material más rico de la experiencia. Cada coro es grabado y evaluado en su progreso. El equipo de evaluadores, formado por profesores, monitores y destacados directores corales del medio, envía su evaluación a cada director ofreciendo una crítica positiva de su trabajo e instándolo a perfeccionarse. Los mejores trabajos son seleccionados para las etapas siguientes y 30 de ellos (15 de educación básica y 15 de educación media) se presentan en la gran final que se realiza en la sala principal del Teatro Municipal de Santiago. Es en esta instancia donde, hace varios años, se puede observar el alto nivel técnico y musical que están alcanzando los coros. Sus repertorios son más complejos y los aspectos de afinación, homogeneidad sonora y técnica vocal grupal, mejoran constantemente.



*Otros instrumentos*

Observar, evaluar y dimensionar un proceso pedagógico necesita instrumentos de medición adecuados, tanto en el análisis de la realidad como en las propuestas de cambio de ésta. Ha sido necesario entonces elaborar diversas pautas de evaluación, glosarios musicales y fichas de audición donde fijar parte de la experiencia educativa y así iluminar las decisiones futuras. Importante de mencionar es la ficha de evaluación utilizada en la audición de los coros en el Concurso Coral de Santiago y la ficha de evaluación que se envía a cada profesor luego de su participación. Ambas son perfeccionadas cada año y actualmente son utilizadas, con ciertos cambios, en Argentina.

*Asistencia a espectáculos*

Un aspecto importante en el diseño del proyecto es la asistencia de los niños y jóvenes cantantes a los espectáculos del Teatro Municipal. Aunque siempre escasas, por las limitaciones de espacio, al menos una o dos veces al año los cantantes pueden asistir a ensayos de ópera, ballet o conciertos. El acceso a esta experiencia en su calidad de "artistas jóvenes" produce un fuerte impacto de vida que va en apoyo de su desempeño coral.

*Coro Crecer Cantando*

El Coro Crecer Cantando es una instancia donde alrededor de 80 jóvenes seleccionados pueden acceder a la interpretación de grandes obras del repertorio sinfónico coral. Este conjunto ha interpretado el oratorio *El Mesías* de G. F. Haendel, el oratorio *La Creación* de J. Haydn, la *Novena sinfonía* de L. van Beethoven y el *Réquiem* de G. Fauré.

*Publicaciones*

El desarrollo de tanta actividad necesita constantes publicaciones de material coral renovado y adecuado a las capacidades de los coros. Más de diez publicaciones en formatos sencillos y un archivo de partituras (aún modesto) están a disposición de los profesores con abundante material ordenado por género de coros y grados de dificultad.

Finalmente, en los últimos años se ha observado una fuerte presencia de cantantes Crecer Cantando en los conservatorios y en las carreras universitarias de música, así como también en los coros de adultos. Lentamente el niño y el joven cantante han ido integrando al quehacer musical nacional su experiencia de varios años de canto escolar. Aunque no se han registrado mediciones, sabemos que un porcentaje importante de los más de 120.000 jóvenes y niños, que han vivido la experiencia de Crecer Cantando, aporta sus progresos técnico-musicales y sus vivencias espirituales al movimiento coral chileno y a las carreras musicales. Se cierra así el círculo formativo y se comienzan a cosechar logros con una base cultural más desarrollada, desde la cual se puede seguir creciendo en una educación musical de mayor calidad.

Víctor Alarcón Díaz

*El canto de los niños y la reforma educativa*

"De todos los instrumentos que usa la música, el de prestigio más alto y merecido, el de mayor intensidad de expresión, el primero de todos en el espacio y el tiempo, es la voz humana" (Jaime Pahissa. *Espíritu y cuerpo de la música*).

Hasta 1974 existió en el Ministerio de Educación una Asesoría Técnica de Educación Musical que se encargaba de realizar cursos de perfeccionamiento a profesores, proveer repertorio de canciones y danzas folclóricas a los establecimientos de educación básica de todo el país, como también de proporcionarles materiales y apoyo técnico-pedagógico. Este repertorio incluía, además de lo concerniente a las manifestaciones musicales representativas de las distintas regiones, cánones y canciones a

dos y tres voces de autores nacionales y extranjeros, orientados estos últimos a estimular la formación de coros de niños. Así, desde temprana edad, con la práctica del canto y el conocimiento de las expresiones musicales nacionales y de otros países, los niños aprendían a querer la música y amar a su propio país.

Los días lunes se hacía un acto matinal en el patio de las escuelas con asistencia de profesores y de todos los alumnos. Nunca se ha escuchado, después de ese tiempo, más bellamente cantado el Himno Nacional, ni con tanto cariño y respeto. En esas ocasiones también solía oírse en las voces infantiles al unísono o a varias voces otros himnos y canciones a la vida, al trabajo o en celebración de efemérides nacionales. Esos mismos patios, que eran todo música y poesía los días lunes, presenciaron la alegría con que generaciones de estudiantes, niños y niñas, llegaban a jugar con canciones y rondas, muchas de ellas con versos de Gabriela Mistral.

Mientras continuaron haciendo clases los profesores normalistas se continuó cantando en las escuelas. Igual sucedió en la enseñanza media. Allí los profesores de educación musical recibían a los alumnos que llegaban de la enseñanza básica con una avidez y gusto admirables por la música. También, entonces, se cultivaba el canto y se organizaban coros en los liceos, en el marco de una referencia histórico-musical de mayor conceptualización.

En aquel Chile de antaño, en donde la amistad y el compañerismo fluían con el cantar, los niños eran felices.

Todos sabemos que el año 1973 fue el inicio en Chile de una etapa histórica de gran conmoción humana. Posteriormente, con la apertura democrática de la última década, se empezó a gestar una reforma educativa, en marcha desde 1997-98, entre cuyos propósitos sustanciales está la preparación de los estudiantes para enfrentar los desafíos de la economía moderna. Ello acorde con la necesidad de insertarnos como país en un mundo abierto y altamente competitivo. Nadie podría discutir la validez de tal finalidad. Pero sucede que este cambio profundo de la realidad educativa chilena se hizo, al parecer, sin un análisis previo objetivo, psicopedagógico y sociológico musical, de la importancia que la música ha tenido desde siempre en la formación del ser humano y en el desarrollo cultural de los pueblos. Y también es probable que quienes adoptaron las decisiones finales sobre el papel que debía corresponderle a la música en la reforma no tuvieron la sensibilidad musical inherente a tan delicada tarea.

La reforma ha copiado lo nefando que el régimen militar nos legó de su propia planificación educativa, acerca de la educación artística. En la práctica, este error ha significado la casi total eliminación del canto y la música de la enseñanza básica, en la mayoría de los cursos de las escuelas subvencionadas y municipalizadas. Los profesores a cargo de estos cursos, a diferencia de los antiguos profesores formados en las Escuelas Normales, no han sido capacitados convenientemente para impartir la docencia musical. Gran parte de ellos prefieren reemplazar las horas dedicadas al canto y la música por cualquier otro ramo. Con estos antecedentes, muchos alumnos, al pasar de la educación básica a la educación media, se encuentran con la obligatoriedad de optar entre dos asignaturas –artes plásticas y educación musical– y, naturalmente, sin la motivación suficiente, sin haber cantado nunca en la escuela, eligen artes plásticas. Pierden los niños y pierde el país no por el hecho de que vayan a estudiar artes plásticas, sino porque el sistema no les posibilita que incorporen la música a sus vidas. La música es universal, pero el patrimonio de la música, como lo expresa Violeta Hemsy, es individual. Ese patrimonio lo están recibiendo casi exclusivamente los niños y jóvenes de familias de mayor capacidad económica. Es deber del Estado velar por que ello no siga ocurriendo.

Hay otras situaciones aparentemente arbitrarias en la reforma en cuanto a la música que, tal vez, debieran ser conversadas directamente por representantes de los pedagogos musicales con las autoridades pertinentes.

El propósito de este artículo no es la defensa de la música por sí misma. Interpretando al sociólogo musical Alphons Silbermann (*Estructura social de la música*), deberíamos entender que lo que se tiene que defender y salvar no es la asignatura de educación musical en este caso, sino que es al hombre lo que hay que salvar. Y el momento es ahora, en que la enorme cantidad de adelantos técnicos que nos abruma aún podemos encauzarlos “para crear un nuevo sentido para la unidad humana, donde las diferencias de sistemas socio-culturales no tienen que existir necesariamente en relación de inferioridad y superioridad”.

Todos los que tienen que ver con alguna forma de liderazgo educativo debieran comprender el poder de la música, y del canto colectivo de manera muy especial, para unir a los hombres. Volviendo a la músico y pedagoga musical Violeta Hemsy de Gainza, ella, en su paso reciente por Chile, afirmó

que "el arte musical es una experiencia multidireccional, es una forma de energía, tiene poder sobre la actividad corporal, mental y espiritual. Y cinérgicamente se proyecta hacia un profundo sentido social, científicamente comprobado, con valores que únicamente la música puede otorgarnos" (Violeta Hemsy. Entrevista en programa *Punto de encuentro* de UCV Televisión).

La actividad del canto de los niños es parte de sus vidas, transcurre en el tiempo de su crecimiento, modelándolos, y si los estimulamos inteligente y creativamente contribuiremos a hacer de ellos seres sensibles no sólo al arte y la belleza, sino para que cuando sean adultos puedan buscar y encontrar dentro de sí la capacidad de vivir intensa y productivamente con amor. "Evidentemente los sentimientos estéticos y éticos están muy vinculados entre sí. Tanto la belleza de la naturaleza como la del medio ambiente cultural son indispensables para mantener la salud moral y espiritual de los pueblos" (Konrad Lorenz. *Los ocho pecados mortales de la humanidad civilizada*).

Guillermo Cárdenas D.

### *Perspectivas del canto colectivo en nuestra sociedad actual, como consecuencia de una propuesta de gestión*

Cuando se creó la Federación Nacional de Coros de Chile (FEDECOR) en el puerto de San Antonio, V Región, el 7 de enero de 1957 por un grupo de idealistas, verdaderos gestores culturales, cuya influencia aún está vigente, pareciera que este movimiento próximo a cumplir medio siglo de existencia debería estar completamente consolidado en nuestra sociedad, tanto a nivel educativo como en las organizaciones sociales, culturales y laborales. No obstante, la realidad nos indica que lamentablemente no es así.

Cuando asumí la presidencia nacional en noviembre de 1998, lo hice con el apoyo de un reducido pero importante grupo de directores, aun cuando en ese momento existía una corriente de opinión de que FEDECOR estaba superada como una organización válida en nuestro país.

En la oportunidad, antes de la elección, me correspondió presentar una síntesis de las temáticas analizadas durante la última Asamblea General, la cual sirvió de base para la elaboración de mi propuesta de gestión para el período 1999-2000, la que se proyecta para el segundo período 2001-2002. Para poderla exponer como parte de un programa ambicioso, que tiene como objetivo explícito el de posibilitar una orgánica pertinente a nivel país, lo haré basándome en el tradicional análisis FODA, es decir, considerando las fortalezas (F), oportunidades (O), debilidades (D) y adversidades (A) que la realidad y circunstancias actuales implican para una gestión pertinente de la organización.

#### *Fortalezas*

La existencia de casi medio siglo, sin duda, permite suponer que la organización posee elementos que la privilegiarían en el contexto cultural musical de nuestro país. Cabe señalar que en cada lugar existe, a lo menos, una agrupación coral. Cada coro tiene sus particulares características, en cuanto a sus integrantes, proyecto de gestión, posibilidades de crecimiento, entre otros.

El coro escolar, por ejemplo, es dirigido generalmente por ese profesor formado en las Escuelas Normales (semilla perenne de la cual nos enorgullecemos), el Profesor de Estado en Educación Musical a nivel de enseñanza media y de destacados maestros atendiendo las selectas agrupaciones de coros de enseñanza superior. En otros segmentos muy importantes se destacan los de tipo laboral, de colectividades, de iglesias, configurando un cúmulo tan rico y diferente como nuestra geografía física y humana.

El conocimiento que se tiene de FEDECOR en organismos internacionales por sus directores y coralistas es otro elemento digno de considerar. Personalidades como Mirta Bustamante, Ruth Godoy, Hilda Ruz, entre otras, representan a la mujer directora. Maestros como Waldo Aránguiz, Guido Minoletti, Guillermo Cárdenas representan al director, a quienes en la actualidad les ha correspondido una notable participación a ese nivel, constituyéndose en embajadores de nuestra cultura coral chilena, tanto en las Américas como en Europa.

Para cimentar estas fortalezas, he planteado como hecho fundamental adherirnos al proyecto "Chile, un país musical", idea fuerza del Consejo Chileno de la Música, organismo rector de nuestras

músicas. En respuesta a ello, el fortalecimiento de los coros federados implica la urgente necesidad de hacer un catastro actualizado de los coros de Chile. Esta tarea se debe atender de manera prioritaria e impostergable durante el presente año. (Datos generales, fotos, grabaciones proyectos, entre otros aspectos).

Asimismo, la imagen institucional, la acreditación ante organismos internacionales y el reposicionamiento ante organismos culturales nacionales, regionales, provinciales y comunales, son otras tareas que estamos atendiendo con la constitución de los consejos en cada una de las regiones del país, quienes en conjunto al Consejo Nacional deberán ser capaces de elaborar, ejecutar y evaluar la dinámica coral chilena a mediano y largo plazo.

#### *Oportunidades*

La organización político-administrativa de nuestro país favorece el desarrollo de los denominados Consejos Regionales de la Cultura, organismos encargados de generar y ejecutar acciones específicas que abarquen al barrio, a las comunas y a las provincias de su respectiva región.

Gracias a nuestros Consejos Regionales para la Música Coral, la integración a los diferentes organismos culturales permitirá realizar acciones en conjunto de manera sistemática, coherentes y significativas para las propias organizaciones como para su comunidad en las cuales están insertas.

Otro factor importante es la creciente "concientización" de la importancia social y artística que involucra la actividad coral por parte de organismos públicos como privados, posibilitando crecimientos tanto cualitativos como cuantitativos de enormes perspectivas de ella. Para lo anterior es urgente tener una estructura organizativa dinámica, atenta a los requerimientos que surgirán, dando soluciones oportunas y con futuro.

#### *Debilidades*

El creciente desarrollo del canto coral en nuestro país ha generado nuevos espacios muy importantes como lo son el laboral, el de iglesias y el de adulto mayor, entre otros, los que necesariamente habrá que atender con efectividad.

Algunas organizaciones, como la Sociedad Coral de Profesores de Chile (SOCOPROCH), la Corporación Sociedad Coral Universitaria, la Asociación Coral de Antofagasta, de la Carretera Austral, de los Coros Municipales, entre otras, presentan acciones específicas, produciendo una aparente "anarquía organizacional" a nivel global del país.

La propuesta de crear un consejo coordinador bajo el patrocinio de FEDECOR tuvo una aceptación parcial en la reunión constitutiva realizada en abril de 1999. La falta de recursos económicos imposibilitó concretar acciones comunes en el área del perfeccionamiento, publicaciones, grabaciones y festivales a niveles regionales, nacionales e internacionales. Sin embargo, debilidades como las descritas anteriormente, con el tiempo, pueden transformarse en fortalezas, dependiendo de una actitud integracionista de todos los organismos involucrados, posibilitando acciones comunes como el Calendario de Música Coral Anual. Se solicitó al Consejo Chileno de la Música incorporar en su Calendario Musical Chileno como día del canto coral el 21 de agosto de cada año, fecha ésta que marca un hito trascendente en la vida coral chilena: es el aniversario del fallecimiento del maestro Mario Baeza Gajardo, insigne gestor, entre otras personalidades, del movimiento coral chileno. La solicitud fue aprobada en la Asamblea de Verano 2000 del Consejo, siendo ese mismo año celebrada por primera vez con encuentros y conciertos corales en el país.

#### *Adversidades*

La principal adversidad que la organización coral chilena ha tenido "históricamente" es una característica del mundo actual: el individualismo. Ello ha provocado enormes perjuicios al desarrollo de la actividad, no permitiéndole un crecimiento de manera sostenida. El cómo el proyecto individual (ya sea a nivel del director o de la agrupación coral) puede integrarse en uno de mayor dimensión, con otros que presentan similitud de objetivos o actividades, permitiendo una optimización de los recursos siempre escasos. La tarea es cambiar la perspectiva propia a una de país.

La carencia de patrones organizacionales, con sus diferentes "juegos de roles" entre los propios integrantes de un determinado coro: director, directiva y coralistas, e incluso a la organización a que pertenece, es otro factor negativo. La tarea es provocar la necesidad de tener reglas claras al interior de cada agrupación, que le permitan funcionar y proyectarse con solidez en el tiempo.

La urgente creación de un código de ética profesional del director de coro que regule su ejercicio no ya desde una perspectiva de "mero oficio", sino con todas las características que su rol artístico involucra en la sociedad actual.

La dignificación laboral del director pasa también por planteamientos del factor económico de su desempeño, debiéndose estipular explícitamente aranceles de acuerdo a contextos específicos (coros laborales, estudiantiles, otros). Esta falencia ha provocado que directores deban asumir trabajos a veces en más de cinco coros, deteriorándose con ello el perfil de un trabajo serio, responsable.

La aparición de verdaderos "consorcios laborales" es otro síntoma decadente. No obstante, la creación de nuevas fuentes laborales para el director de coros, dignamente remunerado, cautelando que no se provoquen abusos, es muy relevante. Aspectos como los descritos anteriormente deben constituir un cuerpo regulador de nuestra labor profesional.

La incomunicación en un mundo interconectado constituye una paradoja en nuestra realidad actual. El desconocimiento del paradero, actividad laboral y proyectos específicos entre los directores han entorpecido la oportuna comunicación y valoración del quehacer del director de coros, desde los niveles comunales al internacional.

Otra adversidad es el afán natural de destacarse en un mundo competitivo, deshumanizante, lo que ha provocado una enfermiza autosuficiencia y peligroso aislamiento. La "entropía" afecta a toda organización que no se relaciona con el otro, que no comparte, que no se nutre de las buenas experiencias. Nuestro movimiento no está ajeno a ella. Es necesario crear y fortalecer nexos institucionales con las demás organizaciones que tienen relación con la cultura en todas sus expresiones, siempre con espíritu participativo y transparente.

En el discurso inaugural del reciente I Festival Nacional de Jóvenes, realizado en Santiago en noviembre del año pasado, expuse la preocupante realidad que está afectando al movimiento coral: la existencia cada vez más reiterativa del llamado "coro virtual".

Creo oportuno reiterar esta preocupación que se basa en la existencia de agrupaciones que han surgido con interesantes propuestas interpretativas y de un nivel extraordinario en cuanto a calidad de voces. Es una de las consecuencias de la modernidad que privilegia a quienes por oportunidades, como financiamientos especiales, eventos trascendentes entre otras, pueden ofrecer un espectáculo digno de destacar. Pero ese coro no es producto de un trabajo sistemático con integrantes permanentes, sino producto de la ocasionalidad, creando una falsa imagen del nivel coral que puede alcanzar una agrupación normal.

Es un deber destacar a aquellas agrupaciones que en base a un proyecto sistemático, con integrantes que se identifican con su agrupación, desarrollan su actividad artístico-musical. La rotativa de integrantes produce un efecto similar al que desarrolla un director que debe atender a más de tres coros simultáneamente.

Por lo expresado, se puede inferir que son más los desafíos que las bondades. Sin embargo, aparece el verdadero espíritu de servicio, con esfuerzos muchas veces no recompensados, pero que posibilitan el fortalecimiento de ideales como el de contribuir para hacer de Chile un país musical. El desafío está planteado.

*Eduardo Torres Zúñiga*

## CRÓNICA

### *Creación musical chilena*

#### *Primer encuentro chileno-alemán de música electrónica y electroacústica para el nuevo milenio*

Entre el miércoles 15 y el sábado 18 de noviembre de 2000 se realizó, en la sala de conciertos del Goethe Institut, el *Primer encuentro chileno-alemán de música electrónica y electroacústica para el nuevo milenio* realizado por primera vez en nuestro país, y que contó con la colaboración del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Fue un trabajo mancomunado entre ambas instituciones que dieron forma y vida a este singular encuentro entre las músicas de vanguardia de Chile y Alemania. El objetivo era mostrar al público asistente cuáles son las tendencias más modernas en las artes que se realizan con medios electrónicos y electroacústicos.

Con esta finalidad se realizó una convocatoria abierta a nivel nacional para que los compositores pudieran participar enviando sus trabajos en formato DAT o CD. La recepción y el entusiasmo fueron provechosos, ya que se recibieron cerca de 50 obras de muy buen nivel, de las cuales sólo quedaron 20 seleccionadas, pues la duración del evento no permitía más obras por un problema de tiempo y espacio para presentarlas.

Pudimos comprobar que en Chile existe mucha gente que trabaja componiendo música con medios electrónicos y electroacústicos, así como también la performance, la instalación, la instalación multimedia, la integración de la música electrónica con el video y otra gran cantidad de trabajos con medios mixtos, tanto grabados como en tiempo real y mixtos.

Desde Alemania llegó el compositor Johannes Goebel, fundador y director del Instituto de Música y Acústica del Centro para el Arte y la Tecnología de los Medios (ZKM) en Karlsruhe, Alemania, además de profesor visitante en la Escuela Superior de Música de Graz en Austria, y codirector del Center for Computer Research in Music and Acoustics de la Universidad de Stanford, Estados Unidos. Goebel desde el primer día realizó *workshops* con compositores chilenos, dio conferencias e hizo una detallada exposición sobre el Centro señalado de la ciudad de Karlsruhe, documentándola con música, imágenes virtuales y fotografías del Centro, además de explicar su funcionamiento y sistemas de trabajo.

El gran entusiasmo de Goebel y la motivación transmitida a los participantes en sus conferencias, venidos de diferentes sectores y barrios de Santiago, se manifestó en los talleres de audición de obras y análisis de trabajos electrónicos realizados por los asistentes en estudios particulares o en instituciones de educación superior de arte. Cada día Goebel abrió un espacio en la sala del Instituto para escuchar y analizar obras de los asistentes a los talleres.

Johannes Goebel, además, se dio tiempo para compartir momentos de camaradería, reuniones con músicos de Chile, espacios para la conversación en torno al arte actual y proyección del trabajo que él realiza, con la posibilidad real de establecer un intercambio más activo de las artes actuales multimediales entre ambos países.

Durante los conciertos por la tarde, se expusieron diversas obras, tanto chilenas como alemanas, que fueron presentadas y documentadas por los músicos chilenos y en el caso de las obras de Alemania por el mismo Johannes Goebel.

Las obras llegadas de Alemania causaron gran impacto y entusiasmo en el numeroso público que cada día llenó la sala de conciertos del Goethe Institut en Santiago, para escuchar y ver los trabajos multimediales, especialmente los traídos por Goebel, los que llamaron la atención por su manufactura, planteamiento conceptual, estética y mensaje.

A pesar que cada jornada tenía una duración aproximada de dos horas y media y en ocasiones hasta tres horas, el público asistente se mantenía atento hasta el fin del concierto, se quedaba después para conversar con Goebel y hacerle consultas respecto de los diferentes procedimientos utilizados en cada obra presentada.

La participación de las obras chilenas se caracterizó por la diversidad de las tendencias estéticas y procedimientos utilizados por los compositores. Las tendencias abarcaron líneas que colindaban con lo experimental, con grabaciones previas de instrumentos acústicos procesados, con obras mixtas con base electrónica e instrumentos acústicos en vivo, con influencias del jazz y el rock, y músicas de culturas aborígenes de Chile y Latinoamérica.

En síntesis, una gran experiencia para todos, incluido el público que pudo escuchar las obras transmitidas por la Radio Beethoven 96.5 FM –que colaboró así a la difusión de este Festival de la Música Electrónica– y proyectó el trabajo más allá de lo imaginado. La comunidad de compositores espera que se vuelva a repetir un Festival con estas características y aun con más apoyo, porque el entusiasmo de músicos y público local estará presente.

Eduardo Cáceres

### Compositores chilenos en el país

Según las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena*, desde el 1 de octubre de 2000 al 31 de marzo de 2001, se han interpretado en el país las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

#### *Escuela Moderna de Música*

El 30 de noviembre, en la Escuela Moderna de Música, se realizó un concierto de la Orquesta Moderna bajo la dirección de Sebastián Errázuriz. Entre otras, se interpretaron obras de Mauricio Yazigi (*Porto*), Nicolás Oyola (*Suite N°1*), Sebastián Errázuriz (*Línea 1* para orquesta de cuerdas y safoxón y *Música fúnebre*) y Alfonso Leng (*Andante* para cuerdas). El 7 de diciembre, en el mismo lugar, con ocasión del lanzamiento del CD *Música chilena y latinoamericana* de Hernán Jara, se escucharon las siguientes obras: *Tobalahue* para flauta (Hernán Jara) y orquesta (Orquesta Moderna, director: Luis José Recart), de Guillermo Rifo; *Caliche* para flauta y orquesta de Guillermo Rojas; *Dúo* para flauta y cello (Celso López) de Juan Cristóbal Meza, y *Pieza de concierto* para flauta y orquesta de cuerdas, de Carlos Zamora. El 28 de marzo la Orquesta Moderna dirigida por Luis José Recart, en el concierto inicial de la temporada, en la Sala de la Escuela Moderna, incluyó en su programa *Ya es de noche* de Mauricio Yazigi.

#### *Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura*

Del 2 al 27 de noviembre se desarrolló el XIV Ciclo de Pianistas Jóvenes 2000. Los seis primeros conciertos se efectuaron en el Auditorio del Instituto Chileno-Norteamericano y el séptimo en el Teatro Municipal. El 2 de noviembre, en el Auditorio del Instituto, Patricio Valenzuela interpretó *Miniaturas griegas* de Pedro Humberto Allende; el 7 del mismo mes Gonzalo Farías tocó *Tonada N° 6* del mismo compositor; el 9 Dan Mainemer incluyó en su programa *Preludio N° 6* de Carlos Botto; el 14 de noviembre Carla Sandoval presentó *Rústica*, op. 35, de Juan Orrego-Salas. Esta misma obra fue interpretada por Mario Cervantes el 16 de noviembre, y el 21 Nicolás Andonaegui hizo oír *Andante appassionato* de Enrique Soro.

#### *Instituto Goethe*

Durante el I Encuentro Chileno-Alemán de Música Electroacústica y Electrónica para el Nuevo Milenio, realizado en el Instituto Goethe del 15 al 18 de noviembre, se escucharon las siguientes obras de autores chilenos: *Transposiciones I* de Rodrigo Cádiz, *El mundo de Alejandro Lazo*, *Los libros acuáticos*, *Versos del mar* de Jorge Campos, *Fuego Fatuo II* de Mario Arenas, *Sueños* de Juan Carlos Contreras, *Shu Shu* de Boris Alvarado, *Coréutica* de Gabriel Brncic, *Bailecitos con la novia* de Rolando Cori, *La otra*

concertación de Eduardo Cáceres, *ajar.cl* de Fernando Carrasco, *Memoria de Los Andes* de Edgardo Cantón, *Círculo* de Alberto Cumplido, *Ecuatorial* de Daniel Osorio, *Metalmambo* de Eduardo Cáceres, *Nuevamente* de Antonio Carvallo, *Inflexiones* de Andrés Ferrai, *Trenes del paseo* y *San Antonio* de Andrés Godoy, *Tinku* de Jorge Martínez y *Teknocueca* de Andreas Bodenhöfer.

El 4 de enero de 2001 se presentó el Taller de Música Contemporánea IMUC. En el programa se incluían *Es ist jetzt* para guitarra (Diego Castro) y flauta (Nicolás Fannes); *Algo-6* para guitarra sola, ambas obras de Pablo Aranda; *Légèreté* para vibráfono (Sergio Menares), guitarra y piano (Fernando Ortega) de Rodrigo Rubilar, y *Triarte* para violín (Cecilia Carrère), guitarra y flauta de Francisco Silva.

El 17 de enero, en la Sala de Conciertos del Instituto Goethe, la pianista Daniela Acosta ofreció un recital en cuyo programa incluyó *Cuatro preludios*, op. 47, de Carlos Botto.

El 28 de marzo, en el Instituto Goethe, se ofreció un concierto de homenaje a los compositores Juan Amenábar, Federico Heinlein y Juan Lémann. Se presentaron las siguientes obras de Juan Lémann: *Tres minipiezas*, para piano (Sebastián Amenábar), *Aleluya* para coro (Coro Magnificat, dir.: Marcela Canales) y *Sonata* para violín solo (Felipe Hidalgo); y las obras que a continuación se señalan de Federico Heinlein: *Dos lieder* para soprano (Marisol González) y piano (Patricia Rodríguez), *Despedida de invierno* para piano (Patricia Rodríguez), *Dos canciones* para voz aguda (Marisol González) y piano (Patricia Rodríguez). De Juan Amenábar se interpretaron las composiciones siguientes: *Tres piezas para el pequeño pianista* (Sebastián Amenábar), *Pater noster* para coro (Coro Magnificat, dir.: Marcela Canales), *Los peces* y *Ludus vocalis*, música electrónica y *Homenaje a Franz Liszt* para piano (Elvira Savi).

#### Sala SCD

El 5 de noviembre, en la Sala SCD, el Cuarteto Latinoamericano de Saxofones (Alejandro Vásquez, saxo soprano; Ricardo Álvarez, saxo alto; Raúl López, saxo tenor; Jaime Atenas, saxo barítono) ofreció un recital en que incluyó *Suite Chilote mitológico* de Maurice Le-Cerf.

El 6 de diciembre, en la misma Sala, se presentó el Trío de Cámara Latinoamericano (Hernán Jara, flauta; Marinho Boffa, piano; Silbert Silva, percusión). Entre las obras que interpretó figuraron *Arrayán* y *Tonada para un niño triste* de Guillermo Rifo y *Luchín* de Víctor Jara.

#### Teatro Municipal de Ñuñoa

El 6 de octubre de 2000 la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dirigida por Guillermo Rifo, se presentó en el Teatro Municipal de Ñuñoa. En la ocasión interpretó *Estudio Sinfónico* N° 1 de Sebastián Errázuriz y *Dulce Ñachi* de Diego Las Heras.

El 1 de diciembre la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, bajo la dirección de Pedro Sierra, tocó *Preludio a la siesta del Trauco* de Pedro Álvarez y *Depart* de Mauricio Córdova, obra en que actuó como solista la soprano Claudia Gómez.

#### Teatro Oriente

El 4 de octubre de 2000 se presentó la Orquesta Sinfónica Juvenil bajo la dirección de Guillermo Rifo. En el programa se incluyeron los estrenos *Estudio Sinfónico* N° 1 de Sebastián Errázuriz y *Dulce Ñachi* de Diego Las Heras.

Los días 17 y 18 de octubre actuó la Orquesta de Cámara Joseph Suk, dirigida por Gudni A. Emilsson. En el programa de ambos días la orquesta checa interpretó el *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng.

Los días 20, 23, 24 y 25 de marzo de 2001 se estrenó en el Teatro Oriente la ópera electrónica *Arequipa* del compositor Mauricio Díaz, director de La Casa de la Nueva Ópera, con textos de Alfonso Escobedo. Participaron los cantantes Evelyn Ramírez (mezzo), Fernando Marchant (tenor), Carolina Grammelstorf (soprano) y Marcelo San Martín (barítono), y los actores Aranzazú Yancovic, Carlos Díaz, Beatriz Liebe y Alfonso Escobedo.

#### Universidad Católica, Centro de Extensión

Del 20 al 26 de noviembre se llevó a efecto, en el Salón Fresno del Centro de Extensión de la Universidad Católica, el X Festival de Música Contemporánea Chilena. El día 20 se interpretaron las siguientes



obras de autor nacional: *A tres* para violín (Isidro Rodríguez), viola (Claudio Morales), cello (Celso López) de Daniel Osorio; *Orión y los cuatro jinetes* para saxofón (Miguel Villafruela) y percusión (Rodrigo Kanamori); *Clodogénesis* para percusiones (Grupo de Percusiones de la U.C., Carlos Vera, director) de Andrés Ferrari; *Monasterio* para orquesta de cuerdas de Fernando Rosas; *Misterios* para orquesta de cámara de Fernando García y *Variaciones serenas* para orquesta de cuerdas de Juan Orrego-Salas. Las últimas tres obras fueron interpretadas por la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Fernando Rosas. El 21 se incluyeron las siguientes obras: *Il Senvio* para dos violines (Isidro Rodríguez y Cecilia Carrère) de Miguelangel Clerc; *Aprar'bo* para arpa (Asunción Claro) de Alejandro Guarello; *ajar.cl*, música electrónica de Fernando Carrasco; *Oir-d* para violín (Isidro Rodríguez) de Pablo Aranda; *Dúo dos* para violín (Isidro Rodríguez) y contrabajo (Alejandra Santa Cruz) de Gabriel Matthey; *Configuraciones*, obra encargada por la SCD, para dos pianos (Fernando Ortega, Miguel Ángel Jiménez), marimbas (Carlos Vera, Sergio Menares) vibráfono/xilófono (Gonzalo Muga, Marcelo Espíndola), dirigida por Alocha Solovera, de Oscar Carmona. El día 22 contempló las siguientes obras de autor chileno, que estuvieron a cargo de la Compañía Pilcomayo-Gogol: *Fragments* para flauta (Guillermo Lavado) y piano (Luis Alberto Latorre) de Rodrigo Villarroel; *Linos* para flauta (Karina Fischer) y guitarra (Pablo Ulloa) de Marcelo Collao; *Totó* para violín (Julio Retamal) de Franklin Muñoz; *Suite* para dos flautas (Guillermo Lavados, Karina Fischer) de Carlos Ariel Vicuña; *PCJ25* para corno inglés (Javier Bustos) y piano (Luis Alberto Latorre) de Andrés Alcalde; *Sol a sol* para violín (Julio Retamal), corno inglés (Javier Bustos), cello (Rodrigo Durán) y órgano (Luis Alberto Latorre) de Javier Bustos; *Les soleils mouillés* para clarinete bajo (Francisco Gouet), piano (Jorge Hevia) y cello (Celso López) de Roque Rivas, y *Confines* para clarinete (Francisco Gouet), piano (Miguel Ángel Jiménez), cello (Celso López) y percusión (Carlos Silva), dirigida por Alejandro Guarello, de Gabriel Valverde. El 23 se tocaron las obras que se indican: *Mambomarimba* para marimba (Sergio Menares) de Boris Alvarado; *Triart* para flauta (Nicolás Faunes), violín (Cecilia Carrère) y guitarra (Diego Castro) de Francisco Silva; *Cueca larga* para coro (Coro de Bellas Artes), piano (Cirilo Vila) y percusión (Sergio Menares), director: Víctor Alarcón, de Gustavo Becerra; *Variaciones espectrales*, música electrónica, de José Vicente Asuar, y *Drei Stücke* para clarinete (Luis Rossi) de Andrés Maupoint. El día 24 se incluyó *Búsqueda y retorno*, música electroacústica, de Mario Arenas. En el programa del día 25 figuraron: *El monte y el río* para tenor (José Quilapi) y piano (Cirilo Vila), con textos de Pablo Neruda, de Cecilia Cordero; además *Volubile* para violín (Isidro Rodríguez) y piano (Jorge Hevia) de Alocha Solovera; *El fugitivo* para tenor (José Quilapi) y piano (Cirilo Vila), de Cirilo Vila, e *India*, música electroacústica, de Jorge Arriagada. En el último concierto se presentaron *Kinta* para cello (Celso López) de Raúl Céspedes; así como *Cuarteto N° 1* (Cuarteto Sur) de Carlos Zamora; *Bajan gritando ellos*, música electroacústica con textos de Leonel Lienlaf, de José Miguel Candela, e *Insomnar* para clarinete (Francisco Gouet) de Cristóbal de Ferrari.

El 28 de noviembre, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, se presentó el Coro de Alumnos de esa universidad, dirigido por Víctor Alarcón, interpretando el *Auto Sacramental para Navidad*, sobre textos de Fidel Sepúlveda y música recogida por Violeta Parra, Margot Loyola, Héctor Pavez y Gabriela Pizarro. El arreglo para coro y voces solistas lo realizó Luis Gastón Soublette.

#### *Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers*

En la Sala Isidora Zegers, el 11 de octubre de 2000 se presentó el Conjunto de Guitarras que dirige Ximena Matamoros. En el repertorio interpretado figuró *Temperamentos* de Mario Arenas.

El 11 de enero de 2001 se presentó en la Sala Isidora Zegers la contralto Nurys Olivares, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra, los que interpretaron *Tres canciones* con textos de Manuel Machado, de Federico Heinlein.

Del 15 al 19 de enero se realizó el Festival de Música Contemporánea 2001, organizado por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes. Se presentaron las siguientes obras de autor nacional: El 15: *Adivinanzas* (1, 2, 3 y 4) de Roberto Falabella y *Aleluya* de Juan Lémann, obras interpretadas por el Coro Magnificat, dirigido por Marcela Canales; *Sonata* para contrabajo (Alejandra Santa Cruz) y piano (Cirilo Vila); la obra electrónica *ajar.cl* de Fernando Carrasco; *Pachamama* (performance), música aplicada para percusión y medios electroacústicos, de Carmen Aguilera; *K.V.C* de Fernando Carrasco, y *Orión y los cuatro jinetes*, ambas obras para saxofón (Miguel Villafruela) y marimba (Rodrigo Kanamori). El martes 16: *Illimani* para percusiones (Conjunto de Cámara de Per-

cusión, directora: Elena Corvalán) de R. Calderón. El 17: *Bailecitos con la novia* para guitarra (Ronaldo Cori) y barítono (Gerardo Wistuba) de Rolando Cori; *Sombras y horizontes* para flauta (Jaime Kächele), saxofón (Miguel Villafruela), guitarra (Luis Orlandini) y piano (Clara Luz Cárdenas) de Fernando García. Y el viernes 19: *Simpay* para guitarra (Luis Orlandini) de Celso Garrido-Lecca; *Cinco aproximaciones* para flauta (Jaime Kächele) y piano (Clara Luz Cárdenas) de Fernando García; *Danzas N° 1 y N° 2* para arpa (María Eugenia Villegas) de Edmundo Vásquez, y *Antivísperas* para canto (Claudia González), guitarra (Héctor Sepúlveda) y piano (Lila Solís) de Jaime González.

El 22 de enero actuaron el barítono Gerardo Wistuba y el pianista Alfredo Saavedra, quienes estrenaron *Recitativo y aria*, con textos de Vicente Huidobro, de Fernando García.

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

El 22 de noviembre de 2000, en el Teatro de la Universidad de Chile, en un concierto organizado por el Departamento de Música y Sonología se presentó el Trío Florestán (Jaime de la Jara, violín; Patricio Barriá, cello; Cirilo Vila, piano). En esa ocasión interpretaron, entre otras obras, el *Trío* de Enrique Soro.

El 18 de marzo de 2001, en un concierto en que las diferentes agrupaciones orquestales de Santiago manifestaron su apoyo a la Orquesta Sinfónica de Chile, la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago, bajo la dirección del maestro David del Pino, interpretó *Andante* para orquesta, de Alfonso Leng, y *La rosa y el clavel* en arreglo de Vicente Bianchi. Por su parte la Orquesta Sinfónica de Chile, también dirigida por el maestro David del Pino, presentó *Cueca de Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

#### *Otras salas*

El 26 de septiembre de 2000, en el Centro Cultural de España, el Cuarteto Nuevo Mundo (Alberto Dourthé, violín I; Héctor Viveros, violín II; Claudio Cofré, viola; Juan Goic, cello) ofreció un concierto en que figuró el estreno de *Cuarteto de cuerdas N° 4* de Celso Garrido-Lecca.

El 28 de septiembre, en el Salón de Actos del Instituto de Chile, la Corporación Cultural Rector Juvenal Hernández presentó el recital poético "Una familia de poetas: los Vicuña Navarro". En la ocasión se estrenó *Rapsodia* para cuarteto de dobles cañas (Cristián Baeza, oboe I; Francisco Navarro, oboe II; Javier Neely, corno inglés; Carolina Angulo, fagot) del compositor y poeta Ariel Vicuña.

El 4 de octubre de 2000, en el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, ofrecieron un Concierto la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago, bajo la dirección de Santiago Meza, y el Coro USACH, dirigido por Guillermo Cárdenas. En el programa se contempló el estreno de *Tres piezas* para orquesta de Andrés Maupoint y de la cantata *EAO-UTE-USACH*, para orquesta y coro, sobre textos de Luis de la Torre, encargada al compositor Tomás Lefever.

Entre los días 9 y 11 de octubre se efectuó el "Encuentro experimental. Arte Sonoro y visual para el siglo 21" en La Cúpula. En dicho evento Eduardo Cáceres presentó cuatro obras de su CD *Música... en la frontera... de la música, Esperando el 3000*, entre ellas *Metalmambo; Seco, fantasmal y vertiginoso* y *La otra concertación*.

El 25 de octubre, en el Instituto Cultural de Providencia, el Quinteto de Bronces Chile ofreció un recital en el que incluyó *Dos canciones populares* de Federico Heinlein.

El 6 de noviembre de 2000, en el Gimnasio Municipal de Huechuraba, la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Miguel Pizarro, presentó un concierto en que incluyó el tercero de los *Aires chilenos* de Enrique Soro. Al día siguiente el conjunto actuó en el Anfiteatro Campo Deportivo San Pedro, de la localidad de María Pinto, con el mismo programa. Con esta presentación culminó el ciclo de ocho conciertos en comunas de escasos recursos que la Orquesta realizó en el marco del programa Música en Primavera organizado con la Intendencia de la Región Metropolitana.

El 11 de noviembre en la Feria del Libro 2000, realizada en la Estación Mapocho, actuaron la soprano Gabriela Lehmann y el guitarrista Juan Mouras. Entre las obras interpretadas figuró *Sabellidades para Ruisenior Rojo* de Fernando García con textos de Andrés Sabella.

El 22 de noviembre, en la Universidad SEK, se presentaron obras para canto (Claudia González, soprano) y piano (Erika Vörhinger) de Ramón Campbell (*Alma*), Edgardo Cantón (*Balada*), Federico Heinlein (*Dame la mano*), Alfonso Letelier (*Madrigal*) y Juan Orrego-Salas (*Madrigal del peine perdido; La gitana*), obras para piano a cuatro manos (Erika Vörhinger y Ana María Cvitanic) de Hernán Ramírez (*Divertimento*) y piano solo (Erika Vörhinger) de Carlos Riesco (*Resbalosa*).

En la misma fecha anterior, en la Iglesia de Los Ángeles Custodios, la Orquesta Juvenil de Cámara, dirigida por Zdzislaw Czarniecki, ofreció un concierto en el que se interpretó *Andante* de Alfonso Leng.

También el 22 de noviembre, en el Centro Cultural de Los Andes, el guitarrista Raúl Jorquera interpretó obras de Violeta Parra (*Anticueca* N° 5) y Horacio Salinas (*Cristalino*).

En la Sala Arrau del Teatro Municipal, el 29 de noviembre el pianista Christoph Scheffelt dio un recital en el que, entre otras obras, interpretó *Seco, fantasmal y vertiginoso* de Eduardo Cáceres.

El 19 de enero de 2001, dentro del IX Festival de Música Rosita Renard, organizado por la Corporación Cultural de Pirque, actuó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, dirigida por Pablo Alvarado. El programa incluyó *Andante* de Alfonso Leng.

El 26 de enero de 2001, en el Patio de los Naranjos del Palacio de la Moneda, ofrecieron un recital los pianistas Roberto Bravo, Leonora Letelier y la soprano María Luz Martínez. Este recital, en el que se incluyeron obras de Joaquín Bello y Edgardo Cantón, se realizó en beneficio de los damnificados por el terremoto de El Salvador.

El 20 de marzo, en la Parroquia de San Francisco de Sales, se presentó la Orquesta de Cámara Strauss dirigida por Jaime Mansilla. En el programa se contempló *Tres movimientos* de Sebastián Errázuriz.

El 31 de marzo de 2001, en la Catedral de Santiago, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de David del Pino, ofreció un concierto para agradecer a quienes apoyaron a la agrupación sinfónica en momentos difíciles. En el programa realizado figuró *Andante* de Alfonso Leng.

## En las Regiones

### III Región

En la Estación Ferroviaria de Caldera, el 20 de febrero se presentaron los pianistas Roberto Bravo, Leonor Letelier y la soprano María Luz Martínez. El programa incluyó obras de Joaquín Bello y Edgardo Cantón.

### IV Región

El 21 de noviembre de 2000, en el Salón Auditorio del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, ofreció un recital la violista Beatriz Natalia Díaz Varas, acompañada por la pianista Olivia Concha. En el programa se contempló *Beatrice* del joven compositor chileno Fernando Guede.

### V Región

El 3 de febrero de 2001, en el Gimnasio Municipal de Algarrobo, la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago, bajo la dirección de Santiago Meza, ofreció un concierto en el que incluyó música de Alfonso Leng.

### IX Región

El 24 de octubre pasado el trío formado por Guillermo Milla (oboe), Arión Linares (fagot) y Juan Mouras (guitarra) se presentó en el Aula Magna de la Universidad de La Frontera de Temuco. En el programa se contempló *Sonatina concertante* para oboe y guitarra de Juan Mouras.

Del 25 de octubre al 2 de noviembre el dúo de guitarras formado por Juan Mouras y Guillermo Ibarra realizó una gira de 17 conciertos educacionales en la IX Región, auspiciada por FONDART. El programa contemplaba música chilena de autores nacionales: *Vals brillante* de Alberto Orrego Carvallo; *Me entusiasmo bailando*, polka de P. Fernández; *La popular*, zamacueca anónima; *Canción Nacional de Chile* de Ramón Carnicer, en arreglo de Valdecantos, además *Milonga perpetua*, *Tango* y *Tonada del mar* de Juan Mouras. Este programa se interpretó en dos ocasiones, el 25 de octubre, en el Teatro Municipal de Nueva Imperial; el 26 de octubre, en el Liceo Agrícola Cruz del Sur, de Vilcún, y en el Centro

Educacional Alerta, de Padre Las Casas; el 27 de octubre se realizó una clase magistral en el Conservatorio Armando Dufey de Temuco y el programa anterior se repitió en el Centro de Extensión de la Universidad Católica de esa misma ciudad; el mismo programa se presentó el 30 de octubre en las escuelas de Licanco y Padre Las Casas, así como en la Sala de Conferencias de la Municipalidad de Padre Las Casas. Al día siguiente, 31 de octubre, el programa se dio a conocer en las escuelas rurales Ba-Hai y de Metrenco, así como en el Hogar de Estudiantes Indígenas de Temuco, y finalmente el 2 de noviembre se escuchó en las escuelas de Vilcún, San Patricio, Cherquenco, Cajón y en el Centro Cultural Municipal de Carahue.

#### X Región

Durante la versión 33 de las Semanas Musicales de Frutillar, el 27 de enero de 2000 se presentó el Coro Jubilate que dirige Marco Dusí. Su programa contempló entre otros compositores a la chilena Sylvia Soublette. El 31 del mismo mes actuó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso bajo la dirección de Pablo Alvarado. Este conjunto hizo oír el *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng. El 2 de febrero se presentó el joven pianista Pedro Urrutia Bordonés, quien interpretó la *Rústica*, op. 25, de Juan Orrego-Salas. El 4 de febrero a mediodía la Orquesta Sinfónica de Chile, conducida por la directora brasileña Ligia Amadio, en conjunto con el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile realizaron un concierto callejero para protestar por la situación de inseguridad por la que atravesaban. Entre otras obras la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó *Aires chilenos* de Enrique Soro. Ese mismo día el Ensemble Bartók ofreció un recital en que, entre otras obras, presentó *India hembra* de Guillermo Rifo, *Cueca* y *Rin* de Luis Advis, *Rosa perfumada entre los astros* de Fernando García y *Epigramas mapuches* de Eduardo Cáceres.

#### XI Región

El 29 de diciembre se presentaron la soprano Gabriela Lehmann y el guitarrista Juan Mouras en el Teatro de Coyhaique. En el recital se incluyeron *Sabelliades a Ruisñor Rojo* de Fernando García, *Suite sobre canciones infantiles chilenas* de Juan Mouras y *Bolero Aisén* de Raquel de Cabezón.

#### XII Región

El 24 de noviembre el guitarrista Juan Mouras ofreció un recital en el canal de TV de Punta Arenas. Allí interpretó *Milonga perpetua*, *Tomada del mar*, *Fantasia brasileira* y *Vals, aire del Altiplano*, obras de las cuales es autor, y *Romanza del sur* y *Vals del sur* N° 2 de Iván Barrientos. El 27 de noviembre dictó una clase magistral en el Conservatorio de Punta Arenas de la Universidad de Magallanes y ofreció un recital con las obras ya mencionadas.

## Música Chilena en el exterior

#### XV Festival de La Habana - Cuba - 2000

Entre el 1 y el 9 de octubre se realizó la decimoquinta versión del Festival de La Habana (música contemporánea), Cuba. Tuvo su sede principal en el Gran Teatro Amadeo Roldán, recientemente remodelado y acondicionado acústicamente para conciertos.

De Chile fueron invitados, por el presidente de la Sección Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), compositor y director de orquesta Guido López-Gavilán, los compositores Eduardo Cáceres y Boris Alvarado, quienes viajaron una semana antes del comienzo del Festival para trabajar en el montaje de los conciertos que dirigirían. Se trataba de una panorámica de la música actual del Cono Sur de América con obras de autores de Argentina, Bolivia, Perú, Uruguay, Paraguay y Chile.

Esta panorámica incluyó el siguiente programa: *Mozart Variationen*, para orquesta de cámara, del compositor argentino Gerardo Gandini (7 de octubre) y *Dos piezas*, para pequeño conjunto, de la

compositora argentina radicada en Uruguay Graciela Paraskevaidis (6 de octubre), ambas obras dirigidas por Eduardo Cáceres. Éste también preparó *Juegos imaginados*, para dos percusionistas, del boliviano Cergio Prudencio (7 de octubre) y la *Suite* para piano N° 4, "Encarnaciones", de Luis Szarán de Paraguay (6 de octubre).

Paralelamente, Boris Alvarado trabajó *Las piedras del cielo*, para conjunto de cámara, del chileno Hernán Ramírez, obra en que participó la flautista chilena Karen Stock (7 de octubre); *Vetro*, un trío del también chileno Alejandro Guarello (6 de octubre), además de *Epigramas mapuches*, para un grupo de cámara, de Eduardo Cáceres (6 de octubre), y el estreno de su propia obra *Bauchi II*, para pequeño conjunto (6 de octubre). También se prepararon las *Cuatro glosas* del chileno Fernando García, obra para violín y piano (7 de octubre).

El trabajo de Cáceres y Alvarado estuvo centrado y desde el primer día en el Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA), en su Escuela Superior de Música, donde en coordinación con la UNEAC realizaron, en sus diferentes salas, talleres de conjunto de cámara con los estudiantes más avanzados de los distintos instrumentos que requerían las obras programadas. En estos talleres ambos compositores fueron paulatina, gradual y pacientemente trabajando aspectos de escritura, nuevas posibilidades sonoras de los instrumentos, uso de la voz, dirección, ensamblaje por partes, etc., con un gran número de músicos del ISA. La flautista Karen Stock también realizó en el ISA un taller de técnicas contemporáneas para la flauta. Además, Cáceres y Alvarado dictaron una charla-conferencia que versó sobre la situación de la composición en Chile, incluyendo una visión histórica de sus compositores y los enfoques actuales de la creación musical en el país. Asimismo, se realizaron audiciones de obras chilenas en el Estudio de Música Electroacústica y por Computadora (EMEC) del ISA.

Hubo oportunidad para tener un encuentro muy cercano con los estudiantes de composición del Instituto, ocasión en que se contó con la honrosa presencia del maestro Harold Gramatges, quien aportó interesantes ideas y opiniones junto con recordar los nexos existentes con compositores chilenos de generaciones anteriores, experiencias y eventual continuidad de esas relaciones.

En diferentes oportunidades Cáceres y Alvarado pudieron alternar y compartir con otros compositores, especialmente cubanos, de larga trayectoria, tales como Jesús Ortega, Roberto Valera, Harold Gramatges, Carlos Fariñas, Héctor Angulo, Guido López-Gavilán, y otros más jóvenes, como Juan Piñera y la novel Irina Escalante, de gran talento.

Ambos compositores representaban a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso y a la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), institución que proporcionó numeroso material discográfico. Este material se donó a la Casa de las Américas, al Instituto Superior de Artes y a la UNEAC, así como a los distintos compositores participantes. Cáceres y Alvarado estaban también invitados al Foro de Compositores del Caribe, pero no pudieron asistir, pues éste se realizó en México paralelamente con el Festival de La Habana, por lo que las instituciones musicales chilenas quedaron sin representación en este importante evento.

Como siempre, el Festival de La Habana se realizó con bastante esfuerzo por parte de los organizadores, pues es sabido que en Latinoamérica los recursos para estos festivales son siempre escasos y en Cuba, aún más; pero con un "poquitico" de comprensión y apoyo, la Sección Música de la UNEAC ha logrado buenos resultados artísticos, gracias a un trabajo metódico, que no cesó hasta el último día y que abarcó muchos aspectos musicales y extramusicales.

EC.

#### *XI Foro de Compositores del Caribe*

Entre el 23 y el 30 de septiembre de 2000 se llevó a cabo en la ciudad de Xalapa (Estado de Veracruz, México) el XI Foro de Compositores del Caribe. El evento, que fue organizado por el Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte y respaldado por el Gobierno del Estado de Veracruz, el Instituto Veracruzano de Cultura y la Universidad Veracruzana, contó con cinco sesiones de charla y debate y un total de ocho conciertos, entre los cuales dos fueron dedicados enteramente a obras orquestales y uno a música electroacústica. Los compositores que participaron en esta ocasión fueron:

De México: Manuel de Elías (Fundador y Presidente Honorario del Consejo Mexicano de la Música y creador del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte), Héctor Quintanar, Víctor Rasgado, Juan Álvarez, Emil Awad, Ignacio Baca-Lobera, René Baruch, Francisco González Christen, Raúl Ladrón de Guevara, Gonzalo Macías y Juan Trigos. De Puerto Rico: Carlos Vásquez (Director Ejecutivo de la Organización Foro de Compositores del Caribe), Rafael Aponte-Ledée (Director de la Fundación Latinoamericana para la Música Contemporánea) y Alfonso Fuentes. De Cuba: Juan Blanco (Director General del Laboratorio Nacional de Música Electroacústica de Cuba y Presidente de la Federación Cubana de Música Electroacústica), Carlos Fariña (Director del Estudio de Música Electroacústica del Instituto Superior de Arte de Cuba), Guido López Gavilán (Presidente del Festival de La Habana) y Roberto Valera. De El Salvador: Germán Cáceres (Fundador y Presidente Honorario del Consejo Salvadoreño de la Música) y Manuel Carcache. De Panamá: Roque Cordero. De Venezuela: Alfredo del Mónaco y Alfredo Rugeles (Presidente de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea). De Guatemala: Dieter Lehnhoff (Director de Orquesta Metropolitana de la Asunción) y Jorge Sarmientos. De Colombia: Andrés Posada (Fundador de la Asociación Colombiana de Compositores).

Además, el maestro Manuel de Elías (Presidente del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte y principal organizador del encuentro) manifestó su interés en ampliar fronteras hacia otras regiones del continente, en congruencia con el espíritu bolivariano que siempre ha inspirado al Foro. Por este motivo, fueron invitados especiales al Foro, los siguientes compositores del cono sur:

De Brasil: Marlos Nobre. De Argentina: Eduardo Kusnir. De Perú: Celso Garrido-Lecca y Edgard Valcárcel. De Chile: José Miguel Candela.

En lo que a estos últimos compositores respecta, se escucharon las obras *Convergencias* op.28 de Nobre (interpretada por la Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado de Veracruz y dirigida por el maestro Manuel de Elías), *Bajan gritando ellos* (música electroacústica sobre poema en mapudungún de Leonel Lienlaf) de Candela; *Como es Lily* (música electroacústica) de Kusnir; *Espéctros III* para oboe, violín y piano de Valcárcel, y *Eventos* (estreno mundial) de Garrido-Lecca (interpretada por la Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado de Veracruz bajo la dirección del maestro Luis Herrera de la Fuente).

*José Miguel Candela*

Se han tenido noticias de presentaciones de obras de compositores chilenos en el extranjero, las que se señalan a continuación:

#### *Gira del Ensemble Bartók por Europa*

El Ensemble Bartók, formado por Carmen Luisa Letelier (contralto), Valene Georges (clarinete), Jaime Mansilla (violín), Eduardo Salgado (cello) y Karina Glasinovic (piano), realizó una gira por Europa en la que presentaron obras de autores latinoamericanos y especialmente chilenos. Actuaron en los siguientes lugares, donde interpretaron las siguientes obras de autores nacionales: 6 de octubre, Varsovia, en el Museo de la Literatura Polaca, obras de Miguel Letelier (estreno de *Prólogo* a suite *Chile*), Nino García (*Autorretrato*), Fernando García (estreno de *Rosa perfumada entre los astros*), Santiago Vera (*Rapa Nui*), Alfonso Letelier (*Nocturno*) y Eduardo Cáceres (*Epigramas mapuches*). 10 de octubre, Cracovia, en el Collegium Maius de la Universidad Jagiellonian (con ocasión del Simposio Internacional dedicado a Ignacio Domeyko y el 600° aniversario de la Universidad Jagiellonian), se presentó el mismo programa. 11 de octubre, Zywiec, en el antiguo castillo, obras de Guillermo Rifo (*India hembra*), Luis Advis (*Cueca y Rin*), Nino García (*Autorretrato*) y Eduardo Cáceres (*Epigramas mapuches*). 13 de octubre, Budapest, Sala Principal de la Radio Nacional de Hungría Béla Bartók, se interpretaron las mismas obras que en Varsovia. 19 de octubre, Praga, Sala Martinu de la Academia de Música, se repitió el programa de Budapest; y 23 de octubre, París, Embajada de Chile, se tocaron las mismas obras que en Zywiec.

*Estreno del Cuarteto N° 2 de Alfonso Montecino*

El 7 de octubre de 2000, en el Auditorium de la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh se estrenó el *Cuarteto N° 2*, para cuerdas, de Alfonso Montecino. El compositor escribió la obra en 1991 y la revisó en 1998. La obra está dedicada al Cuarteto Latinoamericano, que tuvo a su cargo el estreno en Pittsburgh.

*Orrego-Salas en Madrid*

El 9 de octubre, en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional, la Orquesta de la Comunidad de Madrid, bajo la dirección de Eduardo Díazmuñoz, ofreció un programa de música iberoamericana en el que figuró *Variaciones serenas* de Juan Orrego-Salas.

*Chilenos en el Festival Latinoamericano de Caracas*

El X Festival Latinoamericano de Música se realizó en Caracas del 4 al 12 de noviembre de 2000. Se inauguró el día 4, en la Sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño, con el saxofonista Miguel Villafruela, quien ofreció un concierto de saxofones y electroacústica. En su programa incluyó dos obras de autores chilenos, *Entorno II*, para saxofón soprano y cinta, de Carlos Silva, y Saxo, para saxofón alto y cinta, de Mario Mora. En el concierto ofrecido por el Cuarteto Latinoamericano, en el Centro Cultural Corp Group, el 5 de noviembre se escuchó *Cuarteto N° 2* (Homenaje a Víctor Jara) de Celso Garrido-Lecca. En el concierto del 7 de noviembre, realizado en el Centro Corp Group, José Miguel Candela presentó su obra electroacústica *Bajan gritando ellos* y Eduardo Cáceres su *Metalmambo*. El 9 de noviembre, en la Sala José Félix Ribas, del Teatro Teresa Carreño, la Orquesta Sinfónica de Venezuela, dirigida por Manuel de Elías, ofreció un programa con obras del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, en el que se incluyó *Firmamento sumergido* de Fernando García. El 12 de noviembre, en la Galería Ateneo, la arpista chilena Asunción Claro y el flautista danés Lars Graugaard consideraron en su programa *Apra y Bo* para arpa sola, de Alejandro Guarello, y *Comentarios breves*, para flauta y arpa, de Fernando García.

*Conciertos de Juan Mouras en Argentina*

En noviembre de 2000 el guitarrista y compositor Juan Mouras realizó una gira por la Patagonia argentina. El día 21 ofreció un recital en la Casa-Museo de Ushuaia con motivo de la inauguración de la Primera Pinacoteca del Fin del Mundo; y el 22 de noviembre realizó una clase magistral y un concierto en la Escuela Artística Polivalente de la mencionada ciudad argentina. En el programa figuraron: *Poemas de la Trapananda*, con textos de Mario Miranda y Oscar Aleuy, *Milonga perpetua*, *Tonada del mar*, *Fantasia brasileira* y *Vals, aire del Altiplano* de Juan Mouras, además, *Romanza del sur* y *Vals del sur N° 2* de Iván Barrientos, y *Tres preludios* de Darwin Vargas.

*Violeta Parra en Washington*

En el marco de una exposición de óleos y arpilleras de Violeta Parra, en el edificio del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) en Washington, inaugurada el 27 de febrero de 2001, se realizó un concierto con música de la distinguida artista nacional. En el "Concierto Violeta" participaron Isabel Parra, voz y cuatro venezolano, Tita Parra, su hija, voz y guitarra; Antar, su nieto, guitarra; Pablo Lecaros, bajo eléctrico; Raúl Aliaga, percusión; Roberto Becerra, violoncello; Daniela Rivera, violín; Marcelo González, violín, y Claudio Gutiérrez, viola. Entre las piezas de Violeta Parra que se tocaron se pueden mencionar *Casamiento de negros*, *Rin del angelito*, *Cuecas de la noche*, *Volver a los 17*, *Gracias a la vida* y otras.

# Otras Noticias

## Manifiesto de los compositores latinoamericanos

### I.

Desde siempre, el compositor latinoamericano de música de arte ha tenido que emprender, con enajenación y paciencia a toda prueba, el recorrido de un arduo camino para alcanzar la posibilidad de ejecución y difusión de su obra. Sin embargo, cuando logra realizar este objetivo, su expectativa se ve frustrada las más de las veces, por la mediocridad de las ejecuciones y la indiferencia de la escasa crítica. Estos dos factores refuerzan de manera permanente el rechazo apriorístico del público hacia nuestra música de arte y, por ende, su poco criterio para distinguir entre la que tiene calidad y originalidad auténticas y la que tan sólo las aparenta, apoyada en esta desinformación del público, esmeradamente alimentada por la mayoría de los ejecutantes y las instituciones, cerrando de este modo el círculo vicioso en el que se encuentran atrapados casi todos los compositores latinoamericanos que tienen algo propio que decir. Esta situación ha llegado al grado en que sólo la dedicación de unos cuantos directores e instrumentistas y la capacidad interpretativa de algunos autores permitan que sus partituras puedan por lo menos darse a conocer como fueron concebidas.

### II.

A lo largo de la existencia de la *música culta* en nuestros países, el compositor ha debido enfrentar diversas dificultades cuya proporción varía según las naciones. Entre ellas, las más constantes son las siguientes:

- La incomunicación tradicional en nuestro continente y la deficiencia en la instrumentación actualizada de los medios de comunicación para fines artísticos.
- El número limitado de ejecutantes profesionales para interpretar con propiedad la música contemporánea.
- El nulo, poco o inadecuado otorgamiento de recursos por parte de la mayoría de los gobiernos.
- La casi inexistente aportación de sociedades filantrópicas o comerciales.
- La limitada, indiferente o parcial generación y distribución de grabaciones y publicaciones de obras.
- La deficiente protección de los derechos de autor y, en los casos en que se cubren, el saldo es casi simbólico.
- La inexistencia de encargos de obra, y cuando excepcionalmente los hay la paga es reducida y frecuente el *enlatado* de las partituras entregadas.
- La desjerarquización de los verdaderos compositores, debida a una equivocada "democracia" en la programación de ejecuciones, la distribución de recursos y la asignación de becas y reconocimientos.
- La comercialización de orquestas y festivales que, ante la situación creada con el público y con la mayoría de artistas y directores, favorecen sistemáticamente la programación de las obras consagradas del repertorio europeo, por significar éxito seguro de taquilla (con la ventaja de que no importe para ello la calidad de las interpretaciones), relegando a los creadores propios—sin que ello inquiete a nadie—o invitándolos esporádicamente, pero sólo con el objeto de no tener que justificar su habitual proceder.

### III.

En consecuencia, y con la finalidad de establecer una plataforma común e internacional para promover el conocimiento, la publicación, la grabación y la difusión de la producción de nuestros compositores y manifestar, a través de cada obra individual, la riqueza de nuestra inventiva y variedad, con el acuerdo de un selecto grupo de creadores de América Latina se funda *El Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte*, mismo que operará según sus normas internas y cuyos primeros veintún *miembros de número* son los siguientes:

Rafael Aponte-Ledée	(Puerto Rico)	Eduardo Cáceres	(Chile)
León Biriotti	(Uruguay)	Germán Cáceres	(El Salvador)
Leo Brouwer	(Cuba)	Manuel de Elías	(México)



Alfredo del Mónaco	(Venezuela)	Alfredo Rugeles	(Venezuela)
Carlos Fariñas	(Cuba)	Jorge Sarmientos	(Guatemala)
Fernando García	(Chile)	Héctor Tosar	(Uruguay)
Celso Garrido-Lecca	(Perú)	Juan Trigos	(México)
Guido López-Gavilán	(Cuba)	Edgar Valcárcel	(Perú)
Marlos Nobre	(Brasil)	Carlos A. Vázquez	(Puerto Rico)
Andrés Posada	(Colombia)	Alberto Villalpando	(Bolivia)
Héctor Quintanar	(México)		

*Manuel de Elías*

Fundador

Ciudad de México, año 2000.

### *Distinciones para nuestros músicos*

El pasado 10 de octubre, en el Salón de Honor de la Cancillería, se realizó la ceremonia de entrega de los Premios Nacionales 2000, entre ellos al compositor Carlos Riesco, a quien le correspondió el Premio Nacional de Música.

El 18 de octubre, en Ciudad de México, el jurado conformado por la musicóloga Victoria Eli, de Cuba; el pianista Jaime Ingram, de Panamá; los compositores José Augusto Mannis, de Brasil; Fernando García, de Chile; Agustín Bertomeu, de España; Alfredo Rugeles, de Venezuela, y Manuel de Elías, de México, que lo presidió, otorgaron al compositor peruano-chileno Celso Garrido-Lecca el III Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria". La ceremonia de entrega de dicho galardón se efectuará en Madrid en junio próximo, donde se realizará un concierto sinfónico monográfico del premiado.

En noviembre pasado, en el festival de cine de Trieste, fue premiada la banda sonora de la película *Coronación*. El autor de la música de la cinta, que dirigió Silvio Caiozzi, es el compositor Luis Advís.

El 16 de noviembre, en el Salón de Honor del Palacio Consistorial de Santiago, se entregaron los Premios Municipales de Arte 2000, organizados por el municipio capitalino. En la categoría Artes Musicales se galardonó al director de orquesta Fernando Rosas. El jurado estuvo integrado por José Balmes, Gabriel Matthey, Vivian Wurman, Gonzalo Díaz, Arnaldo Tapia Caballero, Nelson Avilés, entre otros.

El 20 de noviembre, en la ceremonia de conmemoración del 158 Aniversario de la Universidad de Chile, en el Salón de Honor de la Casa Central, el profesor Luis A. Riveros, rector de dicha institución universitaria, entregó la Medalla Rectoral al compositor Carlos Riesco (Premio Nacional de Arte 2000) y a la pianista Elvira Savi (Premio Nacional de Arte 1998) la Medalla "40 años en la Universidad de Chile".

Como todos los años, el Círculo de Críticos de Arte de Chile, en diciembre, dio a conocer lo que —a su juicio— fue lo mejor del año en las diferentes artes. En ópera nacional el premio se dividió entre la soprano Carolina Robleros y el tenor Luis Olivares; en música nacional la premiada fue Magdalena Amenábar y el director de coros Víctor Alarcón recibió un premio especial por su labor profesional. El premio en danza nacional lo recibió el bailarín César Morales.

El joven compositor Javier Farías fue premiado en el I Concurso XICÓATL de composición Musical Agustín Barrios Mangoré celebrado en Salzburgo a comienzos de diciembre, por su obra *Concierto* para guitarra y grupo instrumental. En ese mismo concurso recibió una mención de honor el compositor penquista Rodrigo Durán por *Tres paisajes* para guitarra y conjunto.

La Academia Chilena de Bellas Artes concedió este año el Premio Domingo Santa Cruz a la Feria del Disco. La ceremonia de entrega del Premio, que se realizó en el auditorio del Instituto de Chile el 11 de diciembre pasado, fue presidida por el compositor Carlos Riesco, quien ha sido reelegido como presidente de la Academia de Bellas Artes para el trienio 2001-2003.

El 25 de enero, en el Palacio de la Moneda, el Presidente Ricardo Lagos entregó a la cantante Palmenia Pizarro, al folclorista Amador Cárdenas y al compositor Fernando García el Premio Nacional de Música Presidente de la República, correspondiente al año 2000.

En febrero pasado, La Ley se convirtió en el primer conjunto nacional en obtener un premio Grammy. El disco triunfador en la categoría de mejor álbum de rock alternativo en español fue *Uno*, grabado por el mencionado grupo chileno.

El 26 de marzo, en el Teatro Municipal de Santiago, se realizó la ceremonia de entrega de los Premios Altazor a las Artes Nacionales 2001. En música fueron galardonados: Tito Fernández (folclore), Guillermo Rifo (música docta), Francesca Ancarola (música alternativa y jazz), Gondwana (música popular rock), Fernando Ubierno (balada, canción de autor) y Cristián Cuturrufo (ejecución musical); además, Luis Advis recibió el Altazor por la música de la película *Coronación*.

#### *Medalla de la Música 2000*

El reconocimiento público de los méritos de nuestros músicos, y de personas que hayan contribuido al desarrollo de la vida musical chilena, es muy necesario como una forma de apoyar y estimular su trabajo, junto con fortalecer los vínculos, agradecerles su aporte a la cultura y proyectarlos mejor a la sociedad. Pero no siempre es justa la selección, pues habitualmente existen intereses creados –de orden hegemónicos, económicos, ideológicos o institucionales– que desvirtúan la realidad del momento. También están los celos y envidias que suelen interferir y hacer más difícil la identificación de quienes realmente merecen ser reconocidos. La corrupción, las influencias y el “lobby” muchas veces se encargan de generar distorsiones que llevan a entregar el premio a personas que, simplemente, no lo merecen.

En nuestro país hemos sido muy ingratos en este sentido, pues artistas, científicos e intelectuales difícilmente han podido ser profetas en su tierra. El ejemplo más emblemático es el de Gabriela Mistral, quien primero recibió el Premio Nobel (1945) y luego el Premio Nacional (1951). Por cierto que en estos equívocos también hay una cuota de ignorancia colectiva –por la falta de difusión de la obra–, al punto que los artistas deben “postular” y los jurados seleccionadores deben recurrir al “curriculum de los postulantes” para definir su voto. Ello deja en evidencia una falta de política comunicacional y educacional en cuanto a la proyección y presencia de nuestra cultura artística en la comunidad.

Frente a esta situación, el Consejo Chileno de la Música ha tomado especial conciencia y, desde el año 1997, viene entregando un reconocimiento público a aquellas personas cuya trayectoria de vida haya significado un real aporte a nuestra cultura musical, por sobre la fama o efímero éxito que a veces resulta de un buen “marketing”. La idea es que “los propios músicos premien a los músicos”, lo cual exige hacer una serie de consultas a los pares, junto con un estudio serio de la trayectoria y obra de los candidatos preseleccionados, a nivel de todo el país y más allá de las apariencias y de los circuitos oficiales. Por de pronto, el “cuadro de honor” está conformado por las siguientes personalidades:

*Medalla de la Música 1997:* Hermann Cock, Gabriela Pizarro, Santos Rubio, Arnaldo Tapia Caballero y Valentín Trujillo.

*Medalla de la Música 1998:* Raquel Barros, Vicente Bianchi, Hilda Ruz Prado, Sylvia Soubllette y Stefan Terc.

*Medalla de la Música 1999:* Miguel Aguilar, José Gallardo Reyes, Eduardo Gatti, María Ester Grebe y Gabriel Rojas Martorell.

Junto a la lista anterior, el año 2000 cinco personas más recibieron la Medalla de la Música, con su correspondiente diploma de honor. Como ya es tradicional, la ceremonia se realizó, en el marco de la celebración de la Semana de la Música, el 3 de octubre.

El acto formó parte de la Temporada de Conciertos de la Orquesta de Cámara de Chile –dirigida por el maestro Fernando Rosas–, que organiza la Corporación Cultural de Las Condes, en la Parroquia San Vicente Ferrer. Se inició con un discurso del señor Octavio Hasbún, presidente del Consejo Chileno de la Música, quien se refirió a la obra y trayectoria de los premiados, haciendo un justo homenaje y reconocimiento a cada uno de ellos. Las nuevas personas que ingresaron al “cuadro de honor” son las siguientes:

1. *Olivia Concha Molinari*: licenciada en piano e importante investigadora en didáctica musical. Su trabajo, “Renovación de la educación musical a partir del sonido vernacular de América”, es aplicado en escuelas de diversas ciudades. En Italia es considerada como una renovadora de la didáctica musical. Es académica del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, miembro de la Sociedad Chilena de Musicología y consultora externa del Ministerio de Educación para la reforma educacional.

2. *Tito Fernández* (“El Temucano”): reconocido cantautor de música popular y de proyección folclórica, con una trayectoria artística que lo ha llevado a diversos escenarios nacionales e interna-

cionales, incluida la radio y la TV. Ha grabado más de 50 fonogramas, muchos de ellos difundidos en el extranjero. Se ha destacado por su defensa de la cultura y raíces chilenas.

3. *Fernando García Arancibia*: destacado compositor, investigador y profesor, con un catálogo que supera las 140 obras, siendo en la actualidad uno de los compositores chilenos más difundidos. Sus trabajos musicológicos se han publicado en América y Europa. Es miembro de la Asociación Nacional de Compositores de Chile y actualmente es Subdirector de la *Revista Musical Chilena* y docente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

4. *Wilfried Junge Eskuche*: destacado compositor y director de orquesta y coro, quien estrenó las primeras óperas realizadas en Concepción. Es fundador del Coro Universitario de Concepción y de la Orquesta de Cámara. Fue director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción y director invitado a las principales orquestas de Chile. Su catálogo de obras incluye composiciones vocales e instrumentales, destacando la *Cantata del pan y la sangre* y su ópera *El ahijado de la muerte*.

5. *Hernán Rodríguez Villegas*: arquitecto, postgraduado en restauración de monumentos, miembro de la Academia Chilena de Historia (Instituto de Chile). Fue director del Museo Histórico Nacional y encargado de la oficina de Inventario del Patrimonio Cultural, PNUD del Museo Nacional de Bellas Artes. Como gestor cultural se ha destacado por su constante apoyo al desarrollo de la cultura chilena –y a la música en particular– en su calidad de Gerente de Proyectos Culturales de la Fundación Andes.

Según nuestra apreciación, hasta ahora el Consejo Chileno de la Música ha sido bastante acertado en la selección de los galardonados. Es de esperar que ello se mantenga así en el futuro.

Gabriel Matthey Correa

#### *Compositores chilenos en el ballet y el teatro*

En octubre de 2000, en la sala de la Municipalidad de Lo Barnechea, se presentó el III Ciclo de Danza Contemporánea de la Compañía de Danza Lo Barnechea. Entre las coreografías presentadas figuró *Mc Rimbó* de Beatriz Alcalde sobre música de Andrés Alcalde.

El 3 de noviembre actuó el Taller Experimental de Danza-Teatro en el Centro de Extensión del puerto de San Antonio. En dicha ocasión la coreógrafa Magaly Rivano mostró *Las sirvientas* con música de Alejandro Miranda.

En el Museo Nacional de Bellas Artes, durante el mes de noviembre, se presentó en varias ocasiones la coreografía *Délok* de Alejandro Cáceres con música de Esteban Anavitarte.

También en el mes de noviembre se estrenó *El principito* del coreógrafo Mario Bugueño, su banda sonora la conformaron piezas de varios autores, entre ellos los chilenos Andreas Bodenhöfer y Rodrigo Cepeda. *El principito* se pudo ver en el Centro Cultural de Las Condes y en el Centro Cultural de la Estación Mapocho.

El 15 de noviembre, en el Museo de Bellas Artes, se estrenó la coreografía *Latidos inertes* de Carmen Aros interpretada por el grupo Generación del Ayer y con música de los compositores Fernando García, Rodrigo Cepeda, Cristián Morales, Andrés Alcalde, Patricio Rossi, Guillermo Rifo, Santiago Vera Rivera y Juan Carlos Leal. En el transcurso del mes se ofrecieron ocho funciones.

El día 30 de noviembre se estrenó en la sala Galpón 7 la obra de la coreógrafa chilena Elizabeth Rodríguez, *Sin Respiro* (proyecto FONDART 2000). La musicalización de la coreografía estuvo a cargo de José Miguel Candela, quien se basó en su composición *Cuartetos de cuerda y electroacústica para danza*, interpretada en su parte acústica, por Juan Sebastián Leiva (violín I), Hilde Orth (violín II), Marisol Carrasco (viola) y Brigitte Orth (cello).

El 2 de diciembre de 2000 se presentó la versión coreográfica de *El principito* de Vicky Larraín en el Centro Cultural Anahuac. La música de esta coreografía es de Manuel Becerra.

El 25 de noviembre, con ocasión de celebrarse los 158 años de la Universidad de Chile, se presentó el taller coreográfico "El Nuevo Milenio" de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que interpretó el dúo *Canción de cuna para despertar* de la coreógrafa Hilda Riveros, con música de Maruja Brombley/Celso Garrido-Lecca. Esta misma agrupación actuó el 3 de diciembre en el gimnasio del Estadio Sirio y en el programa ofrecido también se incluyó la coreografía mencionada.

El 5 de enero de 2001, en la Sala Fech, se estrenó *Tejas Verdes*, coreografía de Jasna Lepe sobre música de Alejandro Albornoz. La obra se repitió al día siguiente en la misma sala.

Una nueva comedia musical de Zelig Rosenman, *Greystoke, el rey de los monjes*, se estrenó en octubre de 2000 en Santiago. La música de la obra es del compositor y cantante Alvaro Scaramelli. El musical volvió a la escena el 18 de marzo del presente año en el Teatro Zataté.

#### *Nuevos fonogramas en circulación*

El 23 de noviembre de 2000, en el Auditorio del Instituto de Música de la Universidad Católica, se presentó el CD *Esquinas* del guitarrista Oscar Ohlsen. El fonograma contiene obras de Gustavo Becerra, Edmundo Vásquez, Raúl Céspedes, Oscar Ohlsen, Juan Pablo González, Santiago Vera, Christian Uribe, Juan Orrego-Salas, Eulogio Dávalos y Alejandro Guarello.

El 28 de noviembre, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, se lanzó el CD *Autosacramental por Navidad* con música de Gastón Soublette y texto de Fidel Sepúlveda, y la participación del Coro de Alumnos de la Universidad Católica dirigido por Víctor Alarcón.

El 7 de diciembre, en el Teatro Escuela Moderna, se hizo la presentación del CD *Música chilena y latinoamericana* del flautista Hernán Jara. En el disco se incluyen obras de los chilenos Guillermo Rifo, Guillermo Rojas, Juan Cristóbal Meza, Carlos Zamora y Juan Mouras.

El 18 de diciembre, en el Instituto Goethe, se lanzó el CD *Música contemporánea acústica. Compositores chilenos generación del 90*. En el fonograma figuran obras de Mario Feito, Antonio Carvallo, Paola Lazo, Daniel Osorio, José Miguel Fernández, Christian Vásquez y Carlos Zamora. En la ocasión se escucharon algunas de las obras contenidas en el CD.

En el año 2000 la División de Cultura del Ministerio de Educación lanzó el CD *Homenaje al músico chileno*, grabado por la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil dirigida por Guillermo Rifo. En este fonograma figuran obras de Luis Advis (*Suite latinoamericana*), Nino García (*Sinfonía democrática*), Violeta Parra (*Anticueca* N° 5), en arreglo de Guillermo Rifo, y Fernando García (*Se unen la tierra y el hombre*).

El 22 de enero de 2001, en el Instituto Goethe, se presentó el CD *Jezira* con obra de Leni Alexander. En la ocasión se escucharon algunas de las piezas contenidas en el disco.

El 30 de marzo Warner Music Chile y la Fundación Víctor Jara pusieron en circulación una colección de ocho CD con grabaciones de Víctor Jara remasterizadas, en las que se emplean los diseños de las antiguas carátulas.

Sony Music ha puesto en circulación la edición internacional de dos CD con música del guitarrista y compositor Iván Barrientos nacido en Coyhaique: *Romanzas* para guitarra y *Suite Aisén*. Ambos fonogramas, que forman parte de la colección "Chilenísimo", poseen carátulas ilustradas con acuarelas del pintor aisenino Renato Tillería. En el primero de los CD otro coterráneo de Barrientos, el novelista Jaime Casas Barril, escribe: "En las Romanzas, Iván comprime el mundo de las seis líneas vibrantes de su guitarra, nos da un ritmo y una melodía, un tema y un sentido. Entonces el corazón busca la vida de los laberintos de la memoria y la rescata en plena armonía con la razón, convertida en poesía pura". Agrega luego: "Desde una cascada virgen hasta el azul del mar, de la lluvia de día a una laguna escondida, desde una mirada furtiva hasta la mesa de un café en junio, por Chiloé y todo el sur, las Romanzas de Iván son el vínculo con nuestros recuerdos más queridos, convocando a la belleza en toda su dimensión, tal como es la vida misma: simple y sorprendente". El segundo CD tiene un comentario del propio compositor en el que fluye el amor profundo que siente por su tierra natal.

También se ha lanzado al público el CD *Raíces latinoamericanas. Composiciones de Juan Mouras*. Este fonograma contiene varias obras del compositor y guitarrista chileno, nacido en la XI Región, para distintas agrupaciones instrumentales.

#### *Conferencias de Juan Orrego-Salas*

Celebrando los 40 años de existencia del Instituto de Música de la Universidad Católica y en el marco de la V Escuela Internacional de Profesores Visitantes, se presentó un ciclo de conferencias a cargo del compositor Juan Orrego-Salas. Estas se efectuaron los días 13, 15, 17, 27 y 29 de noviembre y 1 de diciembre de 2000, en el auditorio del Instituto de Música.

*Las Vanguardias en la Universidad Católica*

El 8 de noviembre de 2000, en la Sala Audiovisuales del Campus Oriente de la Universidad Católica, se efectuó el tercer coloquio del Programa de Estudios Histórico-Musicológicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En él participaron los compositores Tomás Lefever, Fernando García y Alejandro Guarello, y los musicólogos Carmen Peña y Juan Pablo González, entre otros especialistas.

*Premio de Musicología Samuel Claro 2000*

El Premio de Musicología Samuel Claro Valdés 2000, convocado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, fue otorgado a la monografía *Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología* de Bernardo Illari, de Argentina. El jurado, conformado por Luis Merino (Universidad de Chile), Irma Ruiz (Universidad de Buenos Aires y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas de Argentina) y Juan Pablo González (Universidad Católica de Chile), recomendó, además, publicar los trabajos *Las sonatas para piano de Alberto Ginastera como textos neomitológicos* de Julio Ogas, de Argentina; *Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX*, de Juan Francisco Sans y Mariantonietta Palacios, de Venezuela, y *Federico Smith, las claves de su sombra, la música de su silencio. Una propuesta musicológica para el enfoque de la personalidad artística* de Liliana González, de Cuba.

*I Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología*

Los pasados 2, 3 y 4 de noviembre, en la ciudad de Santiago de Chile, se efectuó el I Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología bajo el título *Identidad y alteridad en la música chilena y latinoamericana*. Este significativo evento contó con la participación de 33 ponentes chilenos y de otros países latinoamericanos, así como la asistencia diaria de compositores, historiadores, músicos en general y personalidades de la cultura chilena.

Los temas debatidos cubrieron un amplio espectro musicológico: investigaciones de tipo etnomusicológico, historiográficas, analíticas, organológicas, así como reflexiones acerca del papel de los investigadores chilenos dentro de la cultura y el de otros agentes sociales de tipo político y/o religioso. En el marco de este congreso se realizó el lanzamiento y la presentación por parte del doctor Luis Merino del CD *Obras para piano de Federico Guzmán*, considerado el primer gran romántico de la música chilena.

El congreso, de vital importancia para esta joven sociedad, además de significar una puesta al día de las investigaciones musicales que se están desarrollando en Chile, resultó fundamental para la consolidación de dicha organización, pues se dieron los primeros pasos concretos para su reconocimiento oficial al discutirse y aprobarse sus estatutos legalmente. La Sociedad Chilena de Musicología constituida formalmente en 1998, cuenta con miembros activos, colaboradores y de honor.

Zobeida Ramos Vereneo

*Eventos de música electroacústica*

Entre el 3 y el 29 de octubre de 2000, se realizó la III Bienal Internacional de Música Electroacústica de São Paulo. El evento fue organizado por el Servicio Social de Comercio de Brasil y el Estudio Panaroma de Música Electroacústica de la Facultad de Santa Marcelina, y fue apoyado por el Goethe Institut de São Paulo. En la ocasión se lanzó el CD *Música Maximalista*, vol.6, con las obras vencedoras del III Concurso Internacional de Música Electroacústica de São Paulo (CIMESP) 99, obras que también pudieron ser escuchadas en concierto (1er premio: *Phonurgie* de F. Dhomont, 2º premio: *Reel* de P. Batchelor, 2º premio *ex aequo*: *Unsettled Line* de M. Martusciello y premio del público: *Point de Passage* de G. Goeil). En la III Bienal, Chile estuvo representado por la interpretación de *Bajan gritando ellos*, música electroacústica sobre poema en mapudungún de Leonel Lienlaf, de José Miguel Candela.

El día 15 de noviembre se realizó en la Florida International University (FIU) School of Music (Miami, Estados Unidos) el evento "Movement and Sound for the 21st Century; Modern Dance and Acousmatic Music". En la ocasión, 12 composiciones electroacústicas de autores de distintas partes del

mundo fueron coreografiadas por Joanne Barret (miembro del FIU Dance Department) y bailarines del programa de danza del FIU. Las obras escogidas fueron: *Como un coro de clarinetes celestiales* de Orlando Jacinto García (Cuba/Estados Unidos), *oN a LaRK* de Ron Herrema (Estados Unidos), *Tag Till* de James Paul Sain (Estados Unidos), *Screams from Lima* de Howards J. Fredrics (Estados Unidos), *Melodía de Kolor* de Julio Sanz Vázquez (España), *Bajan gritando ellos* de José Miguel Candela (Chile), *Fuga tras un objeto oculto* de Daniel Schachter (Argentina), *FX 1050* de Rubén Hinojosa Chapel (Cuba), *Grobstadtschungel* de Gabriele Proy (Austria), *San Nicolo* de Natahniel Reichman (EE.UU.), *Río IRO* de Consuelo Diez (España), y *Cinco epitafios* (Nº 1, Nº 3, Nº 5) de Juan Blanco (Cuba).

J.M.C.

#### *Publicaciones periódicas recibidas*

En la redacción de la *Revista Musical Chilena* se han recibido las siguientes publicaciones: *Matiz*, Año V, Nº 9, octubre de 2000, editado por el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En este nuevo número aparecen colaboraciones de Alvaro Menanteau ("El síndrome de septiembre", "La entrevista con... José Luis Córdova", "Hacia una historia del jazz en Chile"), Ignacio Urrejola ("Algunas reflexiones respecto de la unidad de la obra musical"), Doris Ipinza ("Mauricio Redolés") y otras, además de la partitura de Juan Antonio Sánchez *El plazo del ángel* para guitarra.

Desde La Habana se ha recibido el boletín editado por Casa de las Américas, *Música*, Nueva época Nº 2, año 2000, en el que aparecen artículos de Clara Díaz ("Yo vengo de todas partes: Pete Seeger"), Jorge Faillo ("La canción: destilación de amor") y Lenay A. Blasón y Yenima Soto ("Aute, de la noche al alba"), además de comentarios informativos y la partitura de *Cuatro invenciones* para piano de Argeliers León. También se recibió el boletín *Música*, Nueva época, Nº 3, Año 2000. Éste está dedicado al VII Premio de Musicología Casa de Las Américas y al Coloquio Internacional Musicología y Globalización celebrado del 25 al 29 de octubre de 1999. Aparecen trabajos de María Elena Vinuesa ("Del tiempo y la memoria"), Fernando García ("Sobre la música de tradición escrita en el Chile republicano"), Leonardo Waisman ("La música de las misiones jesuíticas en Sudamérica y su difusión actual"), Lilian González ("Coordenadas de la musicología latinoamericana en Casa"), además de comentarios y notas informativas. En este número también se incluye la partitura de *Cantos de otoño* para voz y piano de Fernando García.

## RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Jaime Ingram. *Historia, compositores y repertorio del piano*. Segunda edición. Panamá: Editorial Universitaria, 1993, 559 pp.

El conocido pianista panameño Jaime Ingram, alumno de Olga Samaroff en Nueva York, Ives Nat en París y Bruno Seidlhofer en Viena, emprendió la extraordinaria tarea de elaborar un libro que contuviera un repertorio, lo más amplio posible, de las obras escritas para piano, incluyendo también otras para instrumentos de teclado anteriores, pero que la práctica histórica las adecuó al piano. Con este trabajo se pondría al alcance, especialmente de los pianistas de nuestra América Latina, una valiosa información, en castellano, para elegir qué obras interpretar. Terminada la búsqueda, Ingram publicó, en 1978, la primera edición de su libro. Esta fue realizada por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte de Costa Rica.

La segunda edición, corregida y aumentada, es la que se comenta en esta reseña. El autor prologa la edición de 1993 y allí explica su labor. Dice: "Este no es un trabajo crítico; es sólo una relación objetiva de la historia del piano, sus compositores y repertorio, motivada única y exclusivamente por la gran pasión que siempre ha despertado en mí ese extraordinario instrumento".

El libro consta de tres grandes partes: la historia del instrumento, notas históricas sobre los compositores para teclado y el repertorio para el piano. Las dos primeras "las he orientado —escribe el autor— por la estricta sucesión de los hechos, evitando cualquier división o clasificación que pudiera separarme inmoderadamente del objetivo". En cuanto a la tercera, la del repertorio, "por razones obvias mantiene el orden alfabético", dice Ingram.

La primera parte, "Historia del piano", trata los siguientes temas referidos a sus aspectos históricos: "Génesis", "Exaquir", "Dulcemelo", "Clavicordio", "Clavecín o arpicordio", "Piano forte", "Desarrollo del piano", "Elementos del piano y su conservación" y, finalmente, "El piano mecánico". Estos temas no están tratados en profundidad, así que el autor recomienda a quienes se puedan interesar en ellos remitirse a la bibliografía incluida al final del texto. La segunda sección, "Compositores para tecla", contempla datos de un número importante de compositores agrupados en relación al desarrollo de los instrumentos de teclado y, aproximadamente, a la evolución histórica del pensamiento musical: "Antecedentes históricos (1400-1750)", "Compositores del piano (1760 en adelante)", "Últimos románicos", "Escuelas nacionales y otros" y "Escuela moderna". Esta división temática puede parecer algo arbitraria, pero ella ayuda a organizar un material heterogéneo, difícil de agrupar.

La tercera sección del libro, *Historia, compositores y repertorio del piano*, es, seguramente, la más importante y, por cierto, la más voluminosa. Esta parte, "Repertorio del piano", la divide el autor en "Antologías principales de música para teclado: (a) Colecciones por países, (b) Colecciones generales", "Compositores anteriores al piano", y "Compositores del piano: (a) Obras para piano solo, (b) Obras para cuatro manos: duettos, (c) Obras para dos pianos: dúos, (d) Obras para piano y orquesta, (e) Obras para dos o más pianos y orquesta". Cada obra que figura en esta sección tiene indicado el editor de la misma, lo que permite, a quien consulte este libro, gestionar la obtención de aquellas partituras que le interesen. En relación con la tercera sección de su libro, Jaime Ingram escribe en el "Prólogo a la segunda edición" lo siguiente: "He aprovechado la ocasión para enriquecer fundamentalmente la nómina de compositores y sus obras". Esta tarea la desarrolla particularmente en la música de nuestra América y, a pesar de las dificultades que existen para obtener información, numerosos autores latinoamericanos y sus obras están contemplados en este tan necesario estudio de Ingram. Hay que agregar que a continuación de las tres partes que conforman el cuerpo del trabajo, figura un largo listado de "Siglas de las antologías y editoriales" mencionadas en el texto, una bibliografía de las "Principales obras consultadas", un "Índice de materias" y, por último, un "Índice de nombres".

Después de leer y revisar el libro de Jaime Ingram *Historia, compositores y repertorio del piano*, se puede afirmar, sin ninguna duda, que es un material de consulta que no debe faltar en ninguna escuela de música de nuestro continente.

Fernando García

Fabio Salas Zúñiga. *El rock: su historia, autores y estilos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2000, 187 pp.

El autor Fabio Salas no es nuevo en esto de escribir sobre música popular. El presente texto es, al menos, su tercera obra de importancia sobre el tema del rock visto desde la óptica del literato, el estudioso y el admirador de esta expresión musical.

*El rock: su historia, autores y estilos* es un texto que será de mucha utilidad para introducir el tema en la enseñanza de la música en nuestro medio. Valoramos en forma especial el hecho que el autor describe, analiza y crítica el fenómeno del rock y sus asociaciones desde una óptica latinoamericana y, en particular, chilena. El lector puede seguir con interés el enfoque sociológico de la historia del rock, reforzado con buenas referencias discográficas, así como también se dispone de un listado de grabaciones recomendadas por este fino conocedor.

Como texto histórico escrito por un no músico, el libro contiene análisis musicales muy generales y suficientes, poco dados a los tecnicismos y que, por lo tanto, no alcanzan a agobiar al lector. Cabe destacar que el autor llega a plantear problemáticas epistemológicas interesantes, como la división entre los conceptos "música pop" y "música rock", asunto que lamentablemente no ahonda, dejándonos la inquietud de involucrarnos en esa discusión.

En general, la obra se plantea desde la crítica, aunque ese enfoque a veces adquiere mayor fuerza hacia músicas por las cuales el autor no disimula su aversión, como es el caso de la onda disco y la *new age*. Por otra parte, y en este mismo sentido, se destaca el excelente análisis contextual de los años 70, con opiniones críticas y rotundas. El análisis de los años 90, en cambio, es conceptualmente más denso que los anteriores, seguramente debido a la natural carencia de perspectiva histórica que se tiene al abordar situaciones aún cercanas en el tiempo.

Tratándose de un escrito que aborda un tema bastante ausente en nuestro medio académico (lo cual por sí solo ya constituye un mérito de este libro), nos parece pertinente plantear los puntos débiles de la obra, como un modo de aportar al desarrollo futuro de esta línea de investigación. Lamentablemente el escrito presenta algunas fallas formales que, a la larga, opacan el discurso: hay errores de redacción y puntuación (así como también palabras mal escritas), debido seguramente a errores de tipeo. En otro ámbito, no queda clara la diferencia entre las tendencias *hard rock* y *heavy metal*, las cuales al principio son tratadas como sinónimos y luego son diferenciadas. Asimismo, algunas clasificaciones son discutibles, como presentar a Black Sabbath como exponente del *hard rock*, y a UFO, April Wine y Foreigner como exponentes *heavy metal*. Por otro lado, tampoco queda claro el *funk* como lenguaje diferenciado del *soul*, confundiendo al lector el hecho de no citar a James Brown como su precursor.

A pesar de estas situaciones, el texto conserva su valor intrínseco, se lee con facilidad y (a ratos) con avidez, constituyéndose finalmente en un texto útil como guía introductoria al lego, como complemento y referencia al aficionado, y como herramienta de trabajo para el profesional del área.

Álvaro Menanteau

*Himno Nacional de la República de Chile. Antología de versiones vocales e instrumentales*. Santiago: Área de Música de la División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), 2000, 111 pp.

El presente trabajo, basado en el Himno Nacional de Chile, con textos de Eusebio Lillo Robles, coro de Bernardo Vera y Pintado y música de Ramón Carnicer y Battle, nos entrega en sus páginas partituras de versiones vocales, arreglos para instrumentos solistas, grupos de cámara, banda de conciertos y orquesta sinfónica. Siguiendo este orden, se encuentran:

- Versiones vocales basadas en el arreglo original de Ramón Carnicer, a una, dos y tres voces.
- Arreglo para guitarra sola (Tomás Valdecantos, 1891).
- Arreglo para piano solo (reducción de las voces y acompañamiento originales de Ramón Carnicer).
- Arreglo para grupo folclórico: guitarra, mandolina, acordeón, bajo, charango, caja y bombo (arreglo de Jaime Hernández y transcripción de Germán Concha).
- Arreglo para cuarteto de cuerdas (Osiel Vega D.).
- Arreglo para quinteto mixto: flauta, clarinete, violín, violoncello y piano (Carlos Zamora P.).
- Versión para quinteto de bronce (José Luis Domínguez).



- Versión para banda de conciertos (Santiago Mekled Morkos).
- Versión para orquesta sinfónica (Guillermo Rifo).

Dicho trabajo ha contado con la revisión del registro escrito a cargo de Jordi Segura Farías y Osiel Vega Durán.

Esta publicación no sólo es un compendio de partituras del himno, sino que además desarrolla una investigación histórica que entrega luces del contexto en el cual cobraron forma los originales, así como las opciones tomadas frente a diversos problemas que la construcción del himno presentó durante su proceso de gestación, tanto en el plano musical como en el del idioma escrito.

El texto muestra en este ámbito la influencia y participación de diversos actores políticos de la historia de nuestra república, así como la de músicos provenientes del extranjero, que tuvieron gravitación en los eventos que dieron como resultado final el himno oficial de la nación que hoy conocemos, cuya existencia se ajusta además a una regulación por decretos de Estado.

Importante aporte de este texto es, sin duda, la traducción del himno al lenguaje de pueblos originarios de nuestro territorio, como son el cunza (traducción de Osiel Vega), el mapudungun (traducción de Sofía Painequeo) y el rapa-nui (traducción de Manau Riva), con el fin de, en palabras de Osiel Vega, "incorporar nuestras voces ancestrales, para no olvidar los orígenes de nuestra personalidad, principios, valores y cosmovisión, completando con ellas una variada e interesante colección de voces, texturas, timbres y colores".

El libro, de cuidadosa edición, tanto por la claridad de los registros de partituras como por una adecuada diagramación, presenta también una interesante iconografía, de difícil acceso, aún para quienes trabajan en el ámbito de la música.

Las versiones han sido revisadas en su escritura y armonía, aspecto último que se ciñe estrictamente al original de Ramón Carnicer, buscando además facilitar la técnica de ejecución.

En suma, un texto que, aportando un valioso material, transcurre en forma amena y que resultará de interés tanto para quienes desarrollan su quehacer en el mundo de la música como para quienes se interesen desde otras áreas en los orígenes de nuestro himno patrio.

*Rogelio Gormaz E.*

Geneviève Dournon. *Guía para la recolección de músicas e instrumentos tradicionales*. París: Ediciones UNESCO 2000, 152 pp..

Esta guía, revisada y aumentada respecto de la versión de 1981, está destinada a todo aquel que necesite llevar a cabo una recolección de instrumentos musicales. Aunque el título alude a la recolección de música y de instrumentos desde una perspectiva universal, el énfasis está dado en la recolección de instrumentos para museos. Aún así, el tema es tan amplio y multifacético, que cada uno de sus capítulos podría dar lugar a otro libro.

La Guía parte abordando el tema de la recolección y la colección, para continuar con una introducción general, donde la autora señala que el instrumento musical se diferencia de los otros objetos culturales en que es a la vez productor de sonido y portador de sentido. La autora define su trabajo en base a la experiencia que ha tenido en las colecciones del Museo del Hombre que incluyen principalmente instrumentos europeos, africanos e indios (de India) y a sus actividades de terreno en África y Asia.

El capítulo 1 –“Por qué la recolección en terreno”– parte señalando la importancia de los instrumentos musicales en el patrimonio cultural, para luego dar una síntesis de la disciplina de la organología, con algunas indicaciones para la identificación de los instrumentos según un sistema basado en los estudios de Sachs-Hornbostel y Schaeffner, reelaborada por la autora. Luego amplía este panorama con la diversidad de materiales y formas y con la función sociocultural del instrumento musical. En seguida analiza el instrumento como objeto y sujeto de estudio, revisando qué puede enseñarnos un instrumento musical desde el punto de vista acústico, tecnológico, artesanal, estético, simbólico, histórico y sociocultural. Finalmente se refiere al tema de constituir colecciones de instrumentos musicales, por quién y para quién.

En el capítulo 2 –“Cómo llevar a cabo la recolección”– aborda el importante tema de la ética de la recolección en terreno, desgraciadamente muy breve, con una introducción a los problemas antropológicos, algunas recomendaciones relativas al espíritu de la recolección y a la actitud del inves-

tigador, además de una aclaración de que la recolección no es una "razzia" ni un "viaje de compras", para terminar analizando brevemente los problemas de adquisición. Luego analiza la preparación de la investigación y el equipamiento necesario, la documentación y el material.

El capítulo 3 contiene los cuestionarios para la recolección de instrumentos de música y de documentos audiovisuales. Este es el capítulo medular del libro, ya que contiene las herramientas básicas para realizar la recolección de acuerdo con la amplia experiencia de la autora. El formulario para la recolección de instrumentos musicales es extenso y prolijo, considerando la denominación, la localización, la identificación organológica y la categoría, la conformación del instrumento musical, su fabricación, su utilización y tañido, su conservación, su propiedad, su origen, además de datos acerca del músico, la música y su función social. Termina este tema con algunos consejos prácticos para el embalaje y transporte de los objetos. Respecto a la recolección de documentos sonoros, la autora da una breve descripción del tema soportes, seguida de una diferenciación entre grabación provocada versus grabación de contexto, más la útil recomendación de efectuar audiciones colectivas posteriormente a la grabación. El formulario para la recolección de piezas musicales es de tipo general, incluyendo la identificación de la pieza, su propiedad, datos de ejecución, del intérprete, su transmisión a través del tiempo, la transcripción del texto y la función sociocultural de la pieza. La recolección de documentos fotográficos y audiovisuales es aún más breve, deteniéndose en lo esencial.

El capítulo 4 está dedicado a lo que sucede después de la recolección, cuando los instrumentos y la música ingresan al museo. Este capítulo está más orientado a la labor propia del museo y aborda temas tales como el instrumento y la música en el proceso museográfico, la documentación (número de inventario, ficha, tratamiento, etc.) con ejemplos de fichas para adquisiciones, fichas para los instrumentos, fichas para grabaciones sonoras, fichas descriptivas, la ficha museológica polivalente de ICOM/UNESCO y una ficha para archivar grabaciones sonoras. El capítulo termina con un desarrollo del sistema de clasificación de los instrumentos musicales ya mencionado.

Luego viene una breve conclusión, un capítulo denominado "Del terreno a la exposición, el proceso en imágenes", una bibliografía y algunas referencias discográficas. En general el libro presenta la misma coherencia y amplitud que la versión publicada en 1981. El cambio en la ubicación de las fichas, que en la edición primera están al final y en ésta van al medio, tiene un resultado más confuso y no aporta al tema. El cambio de formato, que ahora es más del tipo revista, con más fotos y un sector dedicado exclusivamente a fotos a color, aleja esta edición del formato posible de ser utilizado en terreno para acercarlo al libro de arte de mayor cuidado. Desgraciadamente esta intención se contrapone con la impresión de las fotos, de peor calidad que en la versión anterior, con lo cual pierden parte de su fuerza. Los cambios más importantes son la ampliación de algunas descripciones, la introducción de la ficha descriptiva utilizada para las colecciones del Museo del Hombre de París y la incorporación de la clasificación de instrumentos musicales. La bibliografía se ha ampliado y actualizado.

Sin duda que el principal problema que presenta esta Guía es su intención de ser un documento de tipo general, que sirva a todas las posibilidades culturales de recolección de instrumentos musicales, además de trozos musicales y datos etnográficos a nivel mundial, que además sirva a personas sin experiencia en el tema y que aporte pistas sobre la museografía aplicada al tema. Esto la obliga a plantearse como una introducción a la antropología, al registro de audio en terreno, a la organología y a la museografía. En realidad los temas se adaptan a las necesidades del Museo del Hombre y a la experiencia de la autora en instrumentos europeos, africanos e indios. A pesar de lo ambicioso del tema, gracias a su experiencia, la autora permite enfrentar estos problemas de un modo que, sin dejar de ser un texto introductorio a la mayoría de los temas, llena un vacío importante.

Quizá el tema más perjudicado por esta generalización de objetivos lo presenta la incorporación de la clasificación de instrumentos musicales. Si bien ella se justifica como parte medular de la recolección, lo complejo del tema implica que presenta problemas serios para su uso por parte de personas no familiarizadas. La autora no dice por qué es importante esta clasificación, tema que si bien al especialista le resulta obvio, al no especialista le resulta difícil, confuso y, por lo mismo, con mucha frecuencia, irrelevante. En mi experiencia, el mayor grado de imprecisiones en la descripción de objetos sonoros proviene de la falta de descriptores organológicos comprensibles y útiles de un modo universal. La forma de solucionar este problema ha sido utilizando este tipo de herramientas. Se sabe que todo sistema de clasificación de instrumentos presenta problemas insolubles, pero la necesidad de incluir una versión en esta Guía se justifica plenamente como la herramienta más útil para el aspecto central de todo instrumento musical, cual es su forma de producir sonido. El problema está en que la autora utiliza un sistema que, aparte de la discusión de su mayor o menor operatividad

(tema en el cual no habrá jamás acuerdo), está presentado desde el punto de vista del que conoce, y no desde el punto de vista del investigador inexperto que debe describir correctamente un objeto productor de sonido que le resulta extraño y diferente a las descripciones que le entrega la Guía. La brevedad de los textos resulta confusa. A modo de ejemplo: "embocadura terminal cerrada parcialmente por un bloque (inicial o mediano) que forma conducto de aire (interno o externo) con diferentes dispositivos integrados o añadidos (anillo, cintillo, tubo de insuflación, otros)". Esta enumeración de datos incluso al especialista le resulta difícil de aplicar en muchos casos. La brevedad de datos y la falta de explicaciones de los términos empleados impide entender las diferentes categorías. Al respecto resulta mucho mejor lograda la traducción que hiciera Carlos Vega del sistema de Sachs-Hornbostel en 1946, con explicaciones más extensas y claras. Además la versión que comentamos contiene algunos errores como, por ejemplo, las entradas 411.21 y 411.22, ambas señaladas como "flauta de embocadura lateral con conducto", o la confusión que resulta al definir la ocarina italiana como 411.22 y una flauta de cerámica mexicana, muy similar organológicamente, como 411.121.123.

Dentro del mismo tema, el formulario para la recolección de instrumentos musicales contiene un recuadro explicativo al punto 3 (identificación organológica y categoría), que confunde los aspectos 3.1 (categoría), 3.2 (tipo instrumental) y 3.3 (procedimientos para hacerlos vibrar) sin aclararlos, al mismo tiempo que entrega nuevas informaciones interpretativas. El punto 3.2 (tipo instrumental) es, en mi experiencia, el más útil y, sin embargo, no está explicado ni en su concepto ni en su utilización. El sistema de clasificación de los instrumentos musicales posee claves para entender este tema, al presentar en negrita el nombre común a un grupo de instrumentos, pero tampoco esto se especifica ni explica. Sin duda que este es el tema más complejo abordado por la autora, pero, quizá, una mayor dedicación al sistema, desde la perspectiva del no interiorizado en el tema y una alusión a lo que entiende por tipo instrumental, sería el mayor aporte de la Guía.

Dentro de la perspectiva de la universalidad de la publicación se echa de menos una mayor dedicación al tema de la ética del investigador y de la recolección. Es cierto que la autora previene que este tema tiene múltiples aristas según el medio a que se aplique, dependiendo en gran medida del medio cultural, la tradición y la relación entre investigador y sujeto, pero no estaría de más recalcar el efecto que produce a veces la intromisión de personas ajenas, con equipos vistosos y extraños, los cuales muchas veces distorsionan y provocan un evidente deterioro del normal proceso musical. Este tema, de por sí difícil y complejo, tiene especial importancia en nuestro medio en que muchas veces el impacto de los medios de comunicación tienen una incidencia negativa muy fuerte en los procesos culturales rurales o indígenas. Una última crítica al libro proviene de la inclusión del capítulo "del terreno a la exposición, el proceso en imágenes" basado en dibujos hechos en 1981 por Heloísa Novoaes. Los dibujos no agregan nada, salvo traducir el tema a un nivel infantil, muy diferente al que alude el resto del libro. Su actualización consistió en el añadido de un computador en uno de los dibujos.

Aparte de estas críticas, inevitables en una publicación tan ambiciosa como ésta, estamos ante un texto inteligente y que revela una gran experiencia no sólo de la autora, sino del Museo en que trabaja. Este hecho, unido a que se trate de una publicación innovadora en el tema, lo hacen imprescindible para todos aquellos que se interesen en la recolección de instrumentos musicales con fines de investigación.

*José Pérez de Arce*

## RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Crónica de poesía y estética del *Cuarteto de cuerdas* N° 2 de Alfonso Montecino

Alfonso Montecino nació en Osorno, Chile. Luego de graduarse en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, estudió composición en los Estados Unidos con profesores como Bohuslav Martinu, Randall Thompson y Edgar Varèse. Este excelente artista, además de ser un destacado compositor de nuestros tiempos, es un intérprete internacional de piano y tiene una trayectoria importante como pedagogo.

El Montecino pianista estudió con Claudio Arrau y se ha presentado como solista en varios teatros del mundo, el pedagogo realizó su labor en la Facultad de Música de la Universidad de Indiana, donde es profesor emérito, y el compositor ha escrito más de 40 obras que incluyen dos cuartetos de cuerdas, un cuarteto para saxofones, un concierto para piano (que el compositor presentó, como solista, en un Festival Latinoamericano de Música de Caracas, Venezuela), varias composiciones para piano y orquesta, 16 canciones para voz y piano y otras obras para distintos conjuntos instrumentales.

El 7 de octubre de 2000 el Cuarteto Latinoamericano estrenó, en el Auditorium de la Universidad Carnegie Mellon, de Pittsburgh, el *Cuarteto* para cuerdas N° 2, op. 31, de Montecino, quien se los dedicó. La obra fue compuesta en 1991 y revisada en 1998. Se estructura en cuatro movimientos: *Andante con moto*, *Scherzo*, *Andante rapsódico* y *Presto*. Al escuchar la grabación del *Cuarteto* de Montecino realizada en la función de estreno, me atrevo a decir que estamos frente a un artista, contemplamos su sentido de la música y el mundo, reconstruimos su sufrimiento o goce del acto creador, develamos su sutileza y modo de sentir.

El lenguaje musical de Montecino es atrevido, inteligente y goza de gran sensibilidad. Se aprecia una atmósfera de modernidad que contiene las virtudes de la elegancia y la mesura de los elementos musicales de siempre. Puede dejar oír la inmensa poesía de sus melodías al tiempo que las apoya en una armonía con un severo matiz contemporáneo.

Sorprende la intensidad de sus propuestas que, a pesar de sostenerse en las formas convencionales, como la sonata del primer movimiento, expresa la rebeldía y la asimetría de ideas novedosas. La manera como dispone las voces e intercambia los timbres testimonian su conocimiento de los instrumentos con que pinta su música. El *Cuarteto* como obra de grupo tiene una admirable unidad y cohesión en sus manifestaciones colorísticas, siendo atrevido en su lenguaje mantiene la majestuosidad y nobleza que siempre caracteriza a las cuerdas. Modulaciones precisas y espontáneas dejan brillar la textura de la composición que se fundamenta en lo contemporáneo.

La obra expone momentos de gran equilibrio e inventiva musical, como la sección de pizzicatos combinados con fragmentos de líneas melódicas modernas, el contraste generalizado de formas con acordes disonantes que sirven de soporte principal, o los extremos de dinámica permanente que muestra potencia sonora por la conjunción de lo fuerte y lo casi inaudible.

La fragmentación permanente de las ideas puede a veces interrumpir el discurso y provocan una cierta incomodidad. Se precisa una permanente atención para reconocer la obra integralmente. Este carácter intelectual es, a veces, un motivo para disfrutar menos de la propuesta que trae Montecino.

Al sumergirse en la sonoridad de este cuarteto, se potencializa la pasión con una fina mezcla de inteligencia, se revaloriza la asimetría y se rescata la exploración técnica de los instrumentos en una sana medida.

Diana Gutiérrez T.

*Octuor de Violoncelles*. CD digital. Octeto de violoncellos de la ciudad de Beauvais. Transes Européennes. TE 013. París.

Bajo el sello artístico de Transes Européennes y con la intención de presentar una colección musical que integre la existencia de las culturas con sus múltiples resonancias musicales, ha salido al mercado este disco compacto con obras de Heitor Villa-Lobos (Brasil), Arvo Part (Estonia), Pierre Boulez (Francia), Pascal Dusapin (Francia), Edmundo Vásquez (Chile), Jean-Charles Capon (Francia) en el que se muestran las virtudes del violoncello como instrumento que evoca melancolía, fuerza, brillo y elegancia bajo el tapiz del lenguaje musical contemporáneo.

Con su inconfundible pluma magistral, Villa-Lobos muestra en la *Bachiana brasileira* N° 1 (1938) el embrujo del ritmo y la suntuosidad melódica que se abrazan en una amplia gama sonora de un conjunto de violoncellos dentro de una infinitud de posibilidades técnicas. Mantiene el admirable sabor de la sensualidad y en las frases lentas recoge la profundidad expresiva de la sutileza que caracteriza al violoncello. El ensemble orquestal logra reconstruir la atmósfera de Bach. Se aprecia en los espacios de la introducción, *Embolada*, una evocación de una canción popular brasileña; el preludio *Modinha* designa una canción popular de Portugal. El tema principal es una melodía amplia con aire lamentoso. El final es una fuga, *Conversa*, que evoca una conversación entre los instrumentos de cuatro músicas populares, tal como sucede en una fuga a cuatro voces. El lenguaje está cargado de belleza y contemporaneidad, manteniendo al oyente sumergido entre Occidente y el abrazo del Caribe.

*Fratres* (1977) es la obra de Arvo Part, quien se expresa mediante una arquitectura sonora de gran simetría. Logra un equilibrio entre el sentimiento y la austeridad. Los espacios temáticos son separados por golpes percutidos de color casi ancestral que preparan la atmósfera sonora para el surgimiento de una música progresiva. Mediante una dinámica en juego, la música se atreve a resonar sobre la espiritualidad más profunda.

Pierre Boulez suena en su obra *Messagesquise* (1976). Con la forma orquestal de un grupo concertante y un violoncello solista, reproduce esferas sonoras con perspectivas de color contrarias y contrastantes. Se aprecia el frenesí y la impetuosidad sonora lograda por la yuxtaposición de efectos sobre el instrumento que, con una voz apretada, expresa su fuerza vital. El sonido se extiende a espacios opuestos y se buscan sonidos metálicos que sugieren el caos de la modernidad. Una obra de bastante envergadura que se enriquece por los elementos de la tecnología actual.

*Loop* (1996) escrita por Pascal Dusapin, se exhibe en una pulsación sonora de registro grave con semejanza a una percusión profunda. Los registros extremos del timbre del violoncello producen una sensación de fuerza y poder. El lenguaje de la concordancia vibracional de los efectos técnicos sobre el instrumento reproducen distintos brillos que acentúan la atonalidad reinante. El repliegue sonoro del vaivén de polaridades en las notas produce agitación y movimiento. El oyente se introduce en el ámbito de un organismo vivo que está impregnado de una magia especial que hace aflorar un sentimiento de vitalidad. Elementos como juegos de *glissandi*, golpes de *ponticello*, frotar con firmeza el arco, alternancia de registros entre lo más grave y lo más agudo, son los modos en que el autor busca conmovir toda pasividad intelectual del escucha.

Edmundo Vásquez con su obra *Migration* (1996) narra el drama, el dolor, el decaimiento de los hombres que sobreviven en un espacio vital restringido. El discurso se despliega mediante complejos polirrítmicos de las distintas voces y una sonoridad que se disuelve entre la calma y la agitación. Se aprecia un ambiente espacial dibujado por las células rítmicas que se mezclan a una distancia de quintas y cuartas justas, al ser repetidas en *ostinato* permanente. El velo de la sutileza mezclado con la irreverencia de la disonancia, se conjugan para recrear una sonoridad cargada de abstracción y fuerza expresiva.

La producción se cierra con la obra de Jean-Charles Capon llamada *A tempo* (1992). Está escrita en tres movimientos. Juega de manera brillante sobre las cuatro octavas de la *tessitura* del violoncello, y genera, por cierto, la estereofonía natural de los violoncellos que se visten de jazz. Es la recreación de la vida y la emoción hechas sonido. Riqueza rítmica y abundancia de color melódico son los elementos que resuenan sobre el auditor, dejando un sabor a modernidad que aflora desde la innovación, pero que aún se complace en la simpleza sonora. Cuando el compositor exhibe una melodía la deposita en una armonía fluctuante con rasgaduras del timbre del violoncello. Originalidad en la exploración técnica del instrumento y pulcritud en su lógica musical, son los hilos que sumergen al oyente en una experiencia de magia y color sonoro. La calidad de este trabajo es inconfundible, es el riesgo para un público que juega con su intelecto y se enlaza con lo contemporáneo mediante la grandeza del violoncello, que se exhibe sabiamente en la imaginación de los compositores.

Diana Gutiérrez Toro

Hernán Jara. *Flautas y cuerdas. Música chilena y latinoamericana*. CD digital audio. Hernán Jara (flauta solista), Orquesta de cuerdas (Guillermo Rifo, dir.) y otros. EM 003. Santiago: Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001.

Este trabajo, de gran sensibilidad musical y artística, es una acertada propuesta para traducir a través del sonido de la flauta los misterios profundos que guarda la cordillera que perfila los Andes en Latinoamérica. Al elegir la flauta como narradora de esta historia, se está jugando a la evocación de los antepasados, a la reconquista de nuestra identidad indígena y a la poesía que nos trae la exuberancia y candor del verde andino.

El desafío para los compositores consiste en no ser obvios al citar la vida andina. Se supone un juego de creatividad mágica que sorprenda al oyente y, a la vez, le propicie una experiencia de evocación. Esta grabación, en general, no muestra citas aisladas de la significación de los Andes ni se trata de una réplica sonora cargada del cliché con que reconocemos nuestra tierra americana. Cada compositor muestra con un tinte personal su concepto de los Andes.

Guillermo Rifo (*Tobalahue*, para flauta y orquesta de cuerdas). Las líneas de la melodía de la introducción muestran la gracia de lo indígena en su fluido lento, suave y misterioso. Los cambios de pulsación recrean la música dándole nuevos sentidos. El tejido armónico de las cuerdas es denso, con una calidez expresiva y un despliegue de contrapunto. Contiene gran equilibrio en su estructura diversa y emotiva que recrea las posibilidades tímbricas de la orquesta acompañante. La solidez de los acordes de las cuerdas son un soporte expresivo para que la flauta luzca con libertad su melodía evocadora. Hacia el final del trabajo se escuchan con sutileza las expresiones alegres del Caribe a través del tumbao del bajo.

Alberto Ginastera (*Impresiones de la Puna*, para flauta y cuarteto de cuerdas). El lento le facilita a la flauta exhibir una melodía melancólica que amplía la tesitura del instrumento y un fluido permanente por las variadas células melódicas. A la entrada sutil de las cuerdas no se pierde el encanto de la tristeza que propone el solista y es un pretexto para sorprender con los agudos en los violines, que de otro modo serían toscos. Mantiene en los tres movimientos un discurso bien articulado con sentido de unidad. La mejor cualidad del trabajo de Ginastera está en la potencia del ritmo combinado sabiamente con el candor y la dulzura de las melodías simples.

Marinho Boffa (*Garotinho*, para flauta, piano, cuerdas y bajo eléctrico). Por su estilo de escritura muestra los instrumentos con virtuosismo, brillo y movimiento casi inusitados. La obra contiene un sentido de unidad que logra integrar la tibieza de la mar que corre en la versatilidad y flexibilidad que exhiben los instrumentos. Contiene una gran dosis de diversión en la aceleración del pulso. Buen juego del mordisco melódico.

Guillermo Rojas (*Caliche*, para flauta solista y orquesta de cuerdas). Despliega un sentido de búsqueda de unidad, juega a lucir las posibilidades técnicas de la flauta inexplorada. Buena mezcla de creatividad e ingenio para proponer nuevos elementos técnicos del instrumento. La geometría sonora que utiliza este compositor se aprecia en los adosquines de una arquitectura musical basada en la modernidad. A pesar de lo disonante, el discurso fluye entre la variedad de lo moderno y lo nostálgico de la flauta solista. Buenos niveles de conjunción de ideas.

Juan Cristóbal Meza (*Dúo*, para flauta y cello). El autor propone fundir una flauta y un violoncello como un modo de sincretismo cultural de gran valor. Mezcla de intensidad, clímax en los diálogos y profundidad en las ideas. Con un lenguaje equilibrado en su estilo de composición moderno, se complace en las búsquedas de nuevas sonoridades en la flauta. Mezcla con gracia el timbre de los dos instrumentos. La obra avanza y se retrae en la búsqueda del pensamiento contemporáneo, y deja escapar el alma del compositor.

Carlos Zamora (*Pieza de concierto*, para flauta y cuerdas). Fineza en su propuesta pentatónica que evoca lo indígena. Hace efectivos los recursos contrapuntísticos para que las melodías se mezclen y jueguen al tejido de lo andino. Logra un buen contraste con el uso de fragmentos de escalas melódicas. Su felpa de sonoridad andina es el piso para el tema original que se diluye en la construcción orquestal. Tiene narraciones por espejo de células temáticas. Misterio, expansión al vacío, alude a una tristeza que se incrusta en la melodía de la flauta; recobra la fuerza y la vitalidad al aumentar el pulso. El tema melódico resalta en las nuevas líneas, es cíclico puesto que recobra al final la idea del principio para quedar suspendido en un acorde como el viento.

Juan Mouras (*Constelaciones andinas*, para flauta solista, oboe, guitarra y quinteto de cuerdas). Poeta del sonido, logra niveles de remembranza sobre nuestras sonoridades extintas y vigentes que son asombrosas. Las citas del tiple, la imitación del agua, la evocación del viento son recursos que el compositor exhibe con maestría para colorear su idea de los Andes. Se siente un hombre contemplativo que logra traducir el embrujo del aire sureño americano. Casi puede hablarse de oler el "verde" y degustar el brillo del sol mañanero de nuestros valles y montañas. Lenguaje musical moderno que, aunque no amplía los horizontes de exploración, es novedoso en alguno de sus elementos. En la danza final la pluma del compositor es graciosa e inteligente para combinar elementos musicales que representen la vastedad del desierto con su exótica construcción. En el *Canto del agua*, se oye un verdadero ritual musical, se sumerge en el misterio del valle y en un sonido profundo de las cuerdas que despierta un sentimiento profundo de consternación. En *Constelaciones*, se advierte el cielo abierto, los instrumentos que utiliza desenvuelven la magia de lo andino perdido. Majestuosidad y contemplación profunda se aprecian en esta gran obra. Mezcla rara de tradición y una arquitectura sonora del nuevo siglo.

Diana Gutiérrez T.

*El sur comienza en el patio de mi casa*. CD digital. Composiciones de Rafael Díaz. Rodrigo Tabja (violín), Celso López (cello), Clara Luz Cárdenas (piano), Bernardo Zamora (tenor-narrador), Virna Osses (piano), Gabriela Núñez (soprano), Alejandro Inzunza (barítono-narrador), Edmundo Benitos (narrador), Felipe Hidalgo (violín), Claudio Gutiérrez (viola), Alejandro Tagle (cello), Santiago Espinoza (contrabajo), Yani Escobar (narradora), Constanza Rosas (piano), Francisco Gouet (clarinete), Sergio Cabrera (flauta traversa), Coro de Niños del Trinity College, Rodrigo Guzmán (guitarra). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999.

El presente fonograma se suma a la creciente colección de producciones monográficas de compositores chilenos editadas en los últimos años. De esta forma se fortalece y diversifica el registro de nuestra "memoria musical", que permite profundizar en el universo sonoro de cada compositor en particular. Así aparece Rafael Díaz, perteneciente a la generación de la década de 1990, quien con su propuesta corrobora y enriquece la gran diversidad de música hecha en Chile. Su disco contiene siete obras escritas entre 1991 y 1999, junto a un librito que incluye una (auto)biografía personal del compositor, junto a un análisis general del musicólogo Juan Pablo González y el comentario del propio Rafael Díaz sobre sus trabajos que él mismo denomina "radioteatros". Si bien esta opción creativa es escasa en Chile, no es un hecho aislado, pues, con un siglo de tradición musical, es posible encontrar a otros compositores nuestros, tales como Leni Alexander y Tomás Lefever, que también han incursionado en el radioteatro o teatro musical.

Hablar de "radioteatros" permite saber *a priori* que el texto y la música van a ser escuchados en un escenario poético común, donde los códigos artísticos se fusionan, recrean y multiplican desde la propia obra. La mediatización de la radio —en la versión moderna del CD— es clave, pues define el carácter especial del espacio que el compositor propone para escuchar: se trata de una "audición privada", en las regiones más íntimas de cada auditor.

El título del disco —*El sur comienza en el patio de mi casa* (tal como una de sus obras)— es muy sugerente y de por sí constituye una síntesis poética de lo que va a ser escuchado. Es como decir: la música y la poesía comienzan en el patio de mi casa, o bien, el arte comienza en la intimidad de las personas y, por lo tanto, todos quienes tengan su espíritu abierto pueden acceder a él. Pero el compositor también nos "recuerda" que Chile y la América Austral comienzan en el patio de la casa (o intimidad) de quienes vivimos acá, aunque muchas veces lo neguemos o desconozcamos. Así, su propuesta se hace desde Indoamérica y Europa, denunciando nuestro doble origen y realidad mestiza no asumida, con todas las contradicciones y conflictos pendientes que diariamente nos provoca, donde el panteísmo indígena se encuentra y desencuentra con el monoteísmo occidental, así como el paganismo y la religiosidad popular cuestionan a la religiosidad oficial. Desde esta perspectiva, en el lenguaje de sus radioteatros se integra dialécticamente la tradición oral y escrita, en que lo oral se transcribe al papel y lo escrito se "oraliza" y desprende del papel. Surgen así los códigos mestizos que hacen pensar en una suerte de "realismo mágico radioteatral". La música se constituye en metáfora del texto y el texto en metáfora de la música. Aparece lo onírico como una suerte de resonancia del inconsciente colectivo. La memoria recupera los contenidos ancestrales y la tradicional forma canción es sobrepasada: deviene en una "metacanción", tal cual los ríos sureños son desbordados por las crecidas, desdibujándose sus riberas para crear —o recrear— nuevos límites y nuevos cauces. Así, los radioteatros de Rafael Díaz fluyen en un continuo como las aguas torrenciales: desde lejos parecen detenidas, pero al acercarse a ellas se constata la enorme energía y turbulencia de su incesante movimiento. Se trata de instancias en que los momentos se hacen eternidad y la eternidad se hace momentos: el tiempo se confunde con el espacio. En el fondo se evoca al "terruño" (no exento de nostalgia): origen y destino de nuestra intimidad afectiva; paraíso perdido que puede ser recuperado, con toda la belleza natural que significa Chile, a pesar del contraste que producen los terremotos, las tormentas, las inundaciones, los maremotos y, por cierto, los conflictos sociales y pobreza humana.

"La música de Rafael Díaz es producto de una transparente polifonía de textos sonoros, orales y escritos en que cada parte se deja atraer y repeler por las restantes. Al trabajar con textos preexistentes, Díaz deviene compositor y guionista, editando y articulando la poesía de Huidobro, Tellier, Zurita o suya propia, y revisando parte de la historia de la música escrita o por escribir", sostiene Juan Pablo González. Efectivamente, se trata de música polifónica en su sentido más amplio, donde participan diferentes sistemas de códigos sonoros, incluidos los instrumentos musicales, el texto hablado (de varios poetas) y una gran variedad de efectos que permiten el micrófono, la mesa mezcladora y la

tecnología del sonido en general, tratados todos por la mano de una fina artesanía (a cargo de Alfonso Pérez O.). De este modo, la obra de Rafael Díaz paradójicamente nos remonta al pasado usando tecnología de punta: se trata de un intento por recuperar y mantener viva nuestra memoria cultural y, en especial, emocional, a través de un espejo de luces y sombras que nos pone por delante, para reflejar lo que hay detrás, en el patio del sur.

En su música y texto existe una estrecha relación e interacción. El propio compositor la considera como "una sucesión de instancias o situaciones sonoras, íntimamente ligadas a los textos poéticos, pero potencialmente autónomas de ellos". Se puede hablar de regiones sonoras que sirven de plataforma para escuchar un texto nítido y fluido. En general, se trata de formas musicales abiertas o semiabiertas, pues el texto lo exige así. La música comenta, crea o recrea el contenido poético. El uso de madrigalismos y onomatopeyas es recurrente, como una suerte de analogías gestuales o sonoras del guión. A veces, tal cual lo exige el teatro, la música parece incidental. También surgen coros de niños y voces renacentistas, junto a relatos, susurros y rezos. De pronto surgen simulaciones de sonidos de campanas, de sirenas, de pregoneros, de pájaros y otros. Ello exige el máximo de aprovechamiento de los recursos instrumentales, con una elaboración timbrística, vibratos, glisandos, microtonos, armónicos, etc. Así, el material sonoro puede tener momentos modales, otros seriales, otros "ruidísticos", etc. Claramente, en el quehacer creativo de Rafael Díaz actúan "las cuatro íes" (intuición, instinto, intelecto e inventiva). La unidad del discurso la da el texto, junto al sonido de la narración. La aparición de ciertos ostinatos rítmico-melódicos también contribuyen a articular la música.

La presentación visual del fonograma es de fina factura. Fotografías del mismo Díaz hablan de un artista multifacético. La calidad técnica de la ejecución musical y del sonido del disco es de primera; sin embargo, hace falta un mayor contraste de "timbre narrativo" de una obra a la otra, dada la importancia que tiene la voz. Además, en ciertos pasajes la expresividad del discurso dramático carece de la profundidad requerida por el contenido del radioteatro. En este sentido en nuestro país nos falta experiencia: faltan espacios para la práctica narrativa. Pero, por esto mismo, la propuesta y calidad lograda por Díaz tiene un doble mérito y el auditor podrá deleitarse viajando por el universo poético-cultural que él nos ofrece.

Rafael Díaz parece haber vivido más que el tiempo cronológico que lleva en su cuerpo. Hay madurez, convencimiento y honestidad en su trabajo. Más que un compositor a secas, se trata de un poeta músico o de un músico poeta. Sin duda, su disco es un valioso y novedoso aporte al patrimonio artístico chileno. Es recomendable escucharlo e incorporarlo a la discoteca personal.

*Gabriel Matthey Correa*

*Compositores chilenos.* CD digital. Obras para violín de Andrés Alcalde, Roberto Falabella, Gabriel Brncic, Alejandro Guarello, Pablo Aranda y Gustavo Becerra. Interpreta Isidro Rodríguez. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999.

En medio de una creciente producción fonográfica de música chilena, gracias al apoyo del FONDART, llama la atención este CD dedicado exclusivamente a música para violín. Si bien pueden haber razones prácticas y económicas que favorecieron la producción, hay razones superiores de orden netamente artísticas. En piano y en guitarra es habitual encontrar discos con obras solistas, pero en violín (u otros instrumentos) es tan difícil que, con toda seguridad, esta es la primera vez que se hace en Chile.

En la década de 1980, con los aportes que realizó la Agrupación Musical ANACRUSA, se crearon espacios de encuentro entre los compositores y los intérpretes como pocas veces antes habían ocurrido en el país. Ello generó un ambiente propicio para que surgieran solistas y músicos de cámara interesados en hacer repertorio contemporáneo, más allá del trabajo rutinario de las orquestas decimonónicas y sus temporadas oficiales. En dicha década, sin duda, sobresalió el trabajo de Cecilia Plaza como solista e intérprete en piano. En la década de 1990 sobresalió Isidro Rodríguez en el violín, junto a otros músicos en diversos instrumentos.

Rodríguez no surgió por arte de magia ni por oportunismo, sino por una clara vocación musical vinculada a la época contemporánea que nos toca vivir. Ya el año 1983, como miembro de la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago, participó en las *Cinco piezas* para orquesta (Op. 10) de Anton Webern, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo. En la ocasión, por falta de un músico especializado, Isidro Rodríguez se animó a ejecutar la mandolina que, si bien se afina igual que el



violín, requiere de una técnica muy diferente. Más allá de la anécdota, sin duda que es dicho espíritu abierto y aventurero lo que se necesita para poder explorar la música actual. A partir de 1987, Rodríguez se unió a trabajar sistemáticamente con el compositor Andrés Alcalde, en un taller de creación e interpretación musical. De este modo, su apertura, interés y práctica permanente de la música contemporánea —manifiesta en su participación en conciertos, encuentros y festivales— le permitieron realizar con toda familiaridad y autoridad el fonograma de *Compositores Chilenos*. Al tratarse de un instrumento solo, la música se ofrece al desnudo, para que el auditor se acerque y compenetre de ella a través de las cuatro cuerdas del violín, con sus diferentes espesores y texturas, junto a la diversidad de ataques y frotados que permite el arco y los dedos. Tal acercamiento está insinuado en la carátula del disco, con el violín en primer plano y el rostro del músico a continuación, unidos en un solo cuerpo. Mas, no se trata aquí de un simple intérprete, sino de un (re)creador de la música escrita en la partitura. Con ello, el violín pasa a ser un mero objeto —“un instrumento”— que sirve de mediador para hacer y transmitir la música. Por cierto que su sonoridad y timbres característicos están presentes, pero cada compositor —en complicidad con la (re)creación que hace Rodríguez— amplía el espectro y nos lleva a nuevas regiones del universo musical.

A excepción de Roberto Falabella, los otros cinco compositores tienen una relación muy directa con la vida musical europea. Gustavo Becerra y Gabriel Brncic están radicados en el viejo continente, y Andrés Alcalde, Alejandro Guarello y Pablo Aranda realizaron estudios de postgrado con maestros europeos, tal cual se indica en el folleto del CD. De este modo, el disco trasciende de un valor meramente local al de la música planetaria —hecha en el planeta Tierra— indistintamente de las coordenadas en que vivan los compositores. Debido a ello, seguramente, esta música no resulta muy novedosa para Europa, pero sí para Chile. En nuestro país se difunde muy poca música contemporánea, razón por la cual el presente fonograma es un valioso documento que nos permite actualizar nuestro oído a nuevos procedimientos compositivos y a sonoridades jamás escuchadas en el violín clásico. Esto corrobora el hecho de que es la música la que hace al instrumento y no al revés. En otras palabras, el violín del siglo XX suena diferente.

Las obras incluidas en el fonograma fueron escritas entre 1958 y el año 2000, cubriendo casi medio siglo de historia.

El *Tema con variaciones* de Roberto Falabella (1958) y la *Partita* N° 3 (1973) de Gustavo Becerra dan cuenta de nuestra tradición musical, con obras de un formato clásico cuyo resultado deja en evidencia la vitalidad y creatividad de ambos compositores. Ninguno de los dos se queda en el mero plano del neoclasicismo; ambos buscan, experimentan, crean y recrean desbordando y pujando hacia adelante. Son compositores ávidos de explorar y avanzar hacia regiones desconocidas del universo musical, como verdaderos eslabones de una cadena que prepara el camino a las siguientes generaciones.

La obra de Gabriel Brncic *Laia* (1993) da cuenta de su conocimiento de la viola —el compositor es violista— a través de una recogedora monodía que transcurre con ciertos elementos cíclicos y que poco a poco va expandiendo su ámbito, hasta derivar hacia el final en una textura polifónica, incluyendo diferentes ataques de arco (varias cuerdas, pizzicatos y glisandos). Dentro del disco constituye un remanso que contrasta con las demás obras y contribuye a la variedad del total. En las obras de Andrés Alcalde (*Aria*, 1988), Alejandro Guarello (*Solitario* IV, 1991) y Pablo Aranda (*Oir-d*, 2000), es el gesto elemental el que alimenta el transcurso de la música. Melotipos, células rítmicas o sonoras que se expanden o contraen y, como un cristal que se lee y relee desde diferentes ángulos y planos, nos invitan a descubrir otras dimensiones de la polifonía. Ya no son las clásicas melodías, armonías, contrapuntos o frases, sino procesos que fluyen en distintas direcciones, dando lugar a “figuras y vectores musicales” que convergen y divergen hacia ciertos ejes que a su vez giran, aparecen y desaparecen, llevando al auditor a sentirse viajando dentro de un prisma, con sus diversas caras, ángulos, aristas, texturas, brillos y espejos. Con ello, necesariamente el violín se expande al límite de sus posibilidades, y ya no importa si son cuatro u ocho las cuerdas que suenan. Se trata de música fresca, no exenta de un sentido lúdico, que hace repensar y (re)sentir la polifonía, la tradición y la música en general, desde la perspectiva de los siglos XX-XXI.

Algo de esto se insinúa en el diseño gráfico del librito (a cargo de Paula Mujica), en que la imagen de la carátula se forma y deforma, se desdobra y multiplica, gracias a la presencia implícita de un espejo. En diferentes tonalidades de blanco y negro aparece el rojo, en una suerte de intriga que invita a descubrir los colores y planos que se escuchan en la música del disco. En síntesis, Isidro Rodríguez demuestra su experiencia con maestría y nos invita a viajar y a aventurarnos desprejuiciadamente por

nuevas y diversas regiones del universo musical, descubriendo también nuevas dimensiones del violín. Ojalá que este sea el primer disco de varios más, junto a otros músicos y otros instrumentos solistas.

Gabriel Matthey Correa

*Saxofón en concierto. Compositores chilenos 1988-1998.* CD digital. Miguel Villafruela (saxofón) y otros. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000.

El destacado saxofonista Miguel Villafruela llegó a nuestro país en 1993, procedente de Cuba, con el fin de crear la cátedra de saxofón en el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Durante estos años, su labor docente de alta calidad y la excelencia de sus interpretaciones se han hecho conocidas en el medio musical y el público en general lo ha recibido con calurosas ovaciones. Su repertorio abarca obras de distintas épocas y autores, pero particularmente se destaca su aporte a la difusión de la música contemporánea y chilena. Muchos son los compositores que han creado obras especialmente dedicadas al maestro Villafruela. Como nunca antes se ha incrementado el repertorio para saxofón, ya sea como solista o participando en conjuntos instrumentales.

El presente CD es el resultado de un proyecto del propio Miguel Villafruela y el aporte siempre valioso del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). Contiene una selección de ocho obras para saxofón solo o en combinación con otros instrumentos. Todas estas obras fueron compuestas con posterioridad a 1988 y estrenadas, en Santiago de Chile, en festivales y conciertos de música contemporánea. Estas son las siguientes: *Partita* op. 100 para saxofón alto, violín, violoncello y piano de Juan Orrego-Salas; *Retrospecciones* para voz, saxofón alto y piano, sobre textos de Vicente Huidobro, de Fernando García; *Entorno II* para saxofón soprano y cinta magnetofónica de Carlos Silva; *Divertimento* op. 107 para cuarteto de saxofones de Hernán Ramírez; *Siete estudiantinas* para saxofón alto de Gabriel Matthey; *Contraluz* para saxofón y percusión de Aliocha Solovera; *Sax* para saxofón alto y cinta magnetofónica de Mario Mora y *Zuytt* para cuarteto de saxofones de Andrés Ferrari.

La *Partita* op.100 de Juan Orrego-Salas (1919) fue compuesta en 1988 por encargo de la National Endowment for the Arts (Washington, DC). Está dedicada al saxofonista Eugene Rousseau y al Trío Haydn de Viena, quienes la estrenaron en 1990. En Chile fue estrenada en 1998 en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el marco del XIII Festival de Música Chilena, ocasión en que obtuvo el Premio de Honor. La interpretación está a cargo de Miguel Villafruela (saxofón), Jaime de la Jara (violín), Patricio Barría (cello) y Cirilo Vila (piano). La *Partita* op.100 refleja la orientación neoclásica predominante en el compositor: claridad y orden en el manejo de las estructuras, lo que se puede apreciar a través de los cuatro movimientos. A este rasgo se le suma el desarrollo de una célula motívica (o motivo seminal), que es extendido y elaborado continuamente, y el uso de la escala octatónica (ocho sonidos diferentes, alternando tonos y semitonos) con fuerte influencia de Stravinsky.

*Retrospecciones* de Fernando García (1930) fue compuesta en 1993 y estrenada en el XIII Festival de Música Chilena, donde obtuvo Primera Mención. Además del maestro Villafruela, actúan Rosario Cristi (contralto) y Clara Luz Cárdenas (piano). Los títulos de las cuatro canciones son los siguientes: *Lejanía de murmullo*, *Te amo mujer de mi gran viaje*, *Vagaba por las calles* y *Pienso en ellos, en los muertos*. La motivación fundamental surge de las experiencias del compositor como exiliado político después de 1973, siendo los poemas de Vicente Huidobro el motor principal para la creación musical. Más allá de la presencia flexible de elementos aleatorios y seriales, lo esencial en estas canciones es una música que se plasma a partir de la expresión del mensaje poético.

Carlos Silva (1965) es un compositor para quien el saxofón es especialmente atractivo, dada su estrecha relación con la música de jazz. Su obra *Entorno II* es de 1997 y fue estrenada al año siguiente, en el XIII Festival de Música Chilena, donde obtuvo Segunda Mención. Consta de un solo movimiento en el cual interactúan contrapuntísticamente dos elementos: el elemento rítmico de tres tom-tom y el platillo suspendido versus las sinuosas melodías del saxofón.

El *Divertimento* op.107 de Hernán Ramírez (1941) fue compuesto en 1997 y estrenado en 1998 por el Cuarteto Latinoamericano de Saxofones en el Casino de Viña del Mar. Posteriormente el Cuarteto Villafruela, integrado por Miguel Villafruela (saxofón soprano), Cristián Mendoza (saxofón alto), Rodrigo Santic (saxofón tenor) y Alejandro Rivas (saxofón barítono), lo interpretó en el Goethe

Institución con ocasión del VIII Festival de Música Contemporánea (1998) organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Consta de un solo movimiento de carácter liviano, haciendo alusión al divertimento dieciochesco. El lenguaje es serial dodecafónico y, como en muchas obras del compositor, el método serial es aplicado de manera muy personal.

Entre 1996 y 1997, Gabriel Matthey (1955) compuso una serie de piezas breves con sentido didáctico, en las que se abordan metodológicamente diferentes problemas técnicos. De las *Doce Estudiantinas*, seis fueron estrenadas en el VII Festival de Música Contemporánea de 1997 y seis en el XIII Festival de Música Chilena de 1998. Para el presente disco fueron seleccionadas siete de estas micropiezas que llevan títulos en lengua mapuche.

*Contraluz* de Aliocha Solovera (1963) también fue estrenada en el VIII Festival de Música Chilena Contemporánea. Al saxofón (alto y barítono intercambiables), se le une un grupo de instrumentos de percusión: marimba, bombo, 2 platillos suspendidos, 4 tom-tom, bongó y 3 wood-blocks, tocados por dos percusionistas, Carlos Vera y José Díaz. Es una obra imaginativa y muy interesante en cuanto a recursos sonoros se refiere. El saxofón se amalgama perfectamente a las variadas sonoridades de la percusión, resultando mezclas y contrastes muy atractivos.

Mario Mora (1967) compuso *Sax* para saxofón alto y cinta magnetofónica en 1995, año en que fue estrenada por el maestro Villafruela en el V Festival de Música Chilena Contemporánea organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El interés del compositor se centra en la explotación de las posibilidades del instrumento en cuanto a tesitura y ejecución. Para la cinta se utilizaron muestras sonoras del mismo instrumento procesadas digitalmente.

*Zuytt* (1998) de Andrés Ferrari (1971), el más joven de los compositores seleccionados para este fonograma, es una obra para cuarteto de saxofones en cinco movimientos, estructura que alude claramente a la suite barroca. Sus movimientos son: *Presto, Etéreo, Enérgico, Andante y Eólico*. La variedad sonora, elemento que parece ser muy atractivo para la generación joven de compositores, y un cierto descriptivismo en el último movimiento que evoca el viento, son los rasgos más destacables de esta obra, estrenada en el VIII Festival de Música Contemporánea.

El conjunto de estas ocho obras hacen de este CD un valioso aporte a la difusión de la música chilena, abarcando prácticamente casi tres generaciones de compositores desde Juan Orrego-Salas, nacido en 1919, hasta Andrés Ferrari, nacido en 1971. Pero, tal vez, lo más importante, y sobre lo cual quisiéramos llamar la atención, es la excelencia de las interpretaciones y la seriedad y profundidad con que son abordadas cada una de estas obras. No hay duda alguna de la compenetración y entendimiento con que los intérpretes, y especialmente el maestro Villafruela, plantean el repertorio chileno contemporáneo.

Julia Grandela

*Miranda: su flauta y la música. Obras para flauta traversa de autores de la biblioteca musical de Francisco de Miranda.* CD digital. Luis Julio Toro (flauta traversa barroca), María Esther Jiménez (flauta dulce), Rubén Guzmán (clavecín) y Carlos Guzmán (cello). Textos de Luis J. Toro: "La flauta de Miranda", y de Rodolfo Mondolfi Guda: "Miranda y la música". Serie Intérpretes Latinoamericanos. Auspiciado por la Academia Nacional de la Historia de Venezuela, Caracas, 2000.

Dentro de las actividades que en nuestro continente se desarrollan al cumplirse 250 años del nacimiento de Francisco de Miranda, precursor, apóstol, héroe y mártir de la Independencia Hispanoamericana (1750-1816), ha aparecido en Caracas este CD. La figura de Miranda no es tan conocida como debiera ser en los países latinoamericanos. El primero en concebir una América libre y unida (idea que más tarde recogieron Bolívar y Bello); el primero en lanzarse a tratar de romper el dominio colonial, con su expedición de 1806; precursor no sólo en el plano de la independencia política, sino en diversos otros ámbitos, como el de los derechos humanos, los derechos de la mujer, el derecho de cada pueblo a la conservación de su patrimonio cultural y otros.

Poco conocido es el hecho de que Miranda fue un humanista integral: poseedor del griego y del latín, idiomas que leía y traducía; formador de una riquísima biblioteca en la que los autores clásicos tenían una vasta representación. Y tampoco es muy conocido el hecho de que el precursor fue un gran amante de la música y un músico aficionado con estudios regulares. Tocaba el piano y la flauta traversa.

Su biblioteca musical –al menos en el estado en que figura en el inventario hecho por Miranda en La Habana en 1782 (mientras servía allí como soldado del Rey de España)– era muy rica en lo que se refiere a la literatura para flauta. Esa biblioteca es de notable interés, ya que nos muestra la gran cantidad de músicos barrocos y de la Escuela de Mannheim que Miranda encontró en Cuba o llevó a Cuba desde España, y que él y otros músicos locales ejecutaban. En una de las listas del inventario, bajo el título de “Notas de música impresa para la flauta travesera”, figuran Bocherini, Cacciell, Covelli, De-Lusse, Exaudet, Ficher, Gronemann, Josef Herrando, Laveux, Eduardo Miller, Giovanni Pattoni, Giovanni Punto, Xaviero Richter, Giuseppe Sammartini, Matías Stabinger, Johan Stamitz, Josef Toeski, Johan Wendling. En otra lista titulada “Nota de música”, en que las obras figuran clasificadas (solos, dúos, tríos, cuartetos, etc.). En otra bajo el encabezamiento “Nota de música manuscrita”, aparecen otros músicos, como los españoles Pla, Herrando y Misson, junto a compositores de Mannheim, como Christian Cannabich y Anton Filtz. Había, por último, un “Legajo de papeles de música de cosas varias”, cuyo contenido no se detalla.

Entre los métodos, estaba el famoso *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad* de José Herrando y el no menos importante *Méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la Flute Traversière, à l'usage des commençants et des personnes plus avancés* de Mahaut (en la 1ª Edición, Amsterdam, 1759). Éste se conserva hasta hoy en el Archivo mirandino, así como una Instrucción para la conservación de la flauta travesera, copiada a mano por Miranda.

A la importancia de estos catálogos se refieren los trabajos del malogrado cellista y musicólogo venezolano Alberto Calzavara y textos nuestros, en 1984 y 1987. Falta un trabajo –que sería muy extenso– sobre las copiosísimas noticias y juicios sobre músicos y música que conoció el precursor durante su largo periplo por Estados Unidos y Europa. Las apreciaciones estéticas de Miranda, y de diversos personajes con quienes discutió sobre compositores y sus obras, son de gran interés para el historiador de la música. El Dr. Robert Stevenson destacó la importancia del encuentro de Miranda con Haydn, expresando que “la visita de dos días a Esterháza del venezolano Francisco de Miranda (1750-1816), entre el 27 y el 29 de octubre de 1785, durante su viaje por el mundo, constituye el primer contacto de Haydn con Latinoamérica” [“Los contactos de Haydn con el mundo ibérico”, *RMCh*, XXXVI/157 (enero-junio, 1982), p. 19].

En el hermoso folleto que acompaña a este CD, Luis Julio Toro y Rodolfo Mondolfi ponen también de relieve la importancia de la extensa literatura para la flauta travesera barroca (o flauta de una sola llave), que poseía Miranda. En las dos flautas que poseía, ambas de Baretta, una en boj y otra en ébano, debe haber tocado el joven soldado español en La Habana y luego durante sus viajes, de lo que hay testimonio en sus *Diarios*.

En este hermoso CD se presentan obras de Haendel, Haydn, Quantz, Richter, Giovanni Battista y de Giuseppe Sammartini. Se entregan, además, dos trozos de especial interés: la *Lección 24* del Método de Mahaut y una *Marcha en Re mayor* para flauta y clavecín, de Joseph Major, autor inglés no bien identificado. Los editores pueden suponer que Miranda portaba esta *Marcha*, acaso con intención de colocarle letra y hacerla himno del “Continente Américo-Colombiano”, cuando en 1806 emprendió su expedición libertadora a las costas venezolanas. En cuanto a aquel *Ejercicio 24*, que parece resumir lecciones anteriores, es posible que haya sido un trozo preferido de Miranda.

La selección de las obras, los textos que las acompañan y la excelente ejecución de Luis Julio Toro, María Esther Jiménez, Rubén Guzmán y Carlos Guzmán, hacen de este disco compacto un bello logro y una hermosa y justiciera recordación de aquel hombre, de espíritu y cultura universal, a quien tanto adeudan América Latina y especialmente nuestro país.

Miguel Castillo Didier

*Música para un nuevo tiempo*. Celso Garrido-Lecca. CD digital. Intérpretes varios. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. Fondo Editorial, 2000.

Las composiciones de Celso Garrido-Lecca incluidas en el presente disco corresponden a una recopilación de la música de cámara más reciente de este compositor peruano-chileno. Estas seis obras han sido compuestas y grabadas en diferentes años: *Trio para un nuevo tiempo* (1986) para violín, violoncello y piano; *Dúo concertante* (1991) para charango y guitarra; *Danzas populares andinas* (1980), arreglo para flauta y guitarra; *Canciones de hogar* (1992) para voz, guitarra y cuarteto de cuerdas, con texto de César Vallejo; *Soliloquio I* (1992) para flauta; *Preludio y Toccata* (1986) para piano.

Este disco, al agrupar una muestra de la producción de la etapa más reciente del compositor, permite al auditor enfrentarse a un lenguaje musical maduro y complejo en su realización. Es una buena muestra de un camino de búsquedas y preámbulos sonoros.

La música de las cuatro *Danzas populares andinas* (Hernán Jara, flauta, Luis Orlandini, guitarra) refleja de manera diáfana y segura la incorporación de la sonoridad andina, la rítmica de la música sudamericana combinada con una propuesta contemporánea del uso de los sonidos. Se logra un equilibrio entre la cercanía de las citas andinas y la distancia de un lenguaje y una instrumentación, flauta travesa y guitarra, lejanas a las raíces folclóricas del compositor. A pesar de esta lejanía, se disfruta plenamente del viaje sonoro por tierras altiplánicas al que somos transportados. Se plasma en el tejido sonoro la frescura de algunas melodías andinas combinada con la atmósfera de introspección de otras. La flauta y la guitarra tienen un tratamiento equilibrado y homogéneo y se logra, con un material musical delicadamente presentado, un uso de la tonalidad y tratamiento melódico acorde con el título de la obra.

En *Preludio y Toccata* (Carmen Escobedo, piano), se incursiona en un lenguaje musical más contemporáneo y se bordea la atonalidad, intercalando elementos de carácter más romántico en el caso del *Preludio*. La *Toccata* es una obra llena de energía con un tratamiento rítmico del piano. A pesar de la brevedad de las piezas, se requiere de un buen dominio del instrumento. Hay una marcada línea de conexión entre el *Preludio* y la *Toccata* en lo que se refiere a la propuesta musical vanguardista.

*Canciones del hogar* para voz (Magdalena Matthey), guitarra (Luis Orlandini) y cuerdas (Cuarteto Sur), reflejan las incursiones del compositor en un lenguaje más sofisticado de la atonalidad, exigiéndole a la cantante un gran dominio de la técnica vocal. El conjunto instrumental tiene una función de contraste y dramatismo. Se produce, por razón de los quiebres tonales, una constante tensión dramática. Es una obra de lenguaje complejo y requiere de varias audiciones para lograr integrarse a ella. La música incorpora espacios de gran densidad sonora con pasajes de un reducido material melódico-rítmico, pretendiendo ser estos últimos los momentos de distensión. La pieza finaliza magistralmente en una prolongada suspensión. Estas canciones con texto de César Vallejo tienen una expresividad sombría, de tristeza contenida, que profundizan en el ánimo oscuro del poeta.

En *Soliloquio I*, para flauta (César Peredo), se rememoran paisajes andinos, a través de frases melódicas, impregnados de la estética de la música altiplánica en una propuesta musical de carácter contemporáneo.

En *Dúo concertante*, el charango (Italo Pedrotti) y la guitarra (Mauricio Valdebenito) logran, en un diálogo de precisión y belleza, contar una historia que oscila entre raíces folclóricas peruanas y técnicas musicales vanguardistas como la atonalidad. Conforman una obra interesante por la diversidad del material que interactúa. Privilegia el elemento rítmico por sobre el melódico.

*Trío para un nuevo tiempo* (Sergio Prieto, violín; Edgar Fischer, cello; María Iris Radrigán, piano). Esta es la obra de mayor envergadura del disco. El compositor dibuja sus líneas melódicas mediante variaciones sobre *Gracias a la vida* de Violeta Parra. Nuevamente materiales folclóricos se combinan con propuestas de carácter "expresionista". Hay una marcada utilización de la dinámica y del elemento rítmico logrando una gran fuerza afectiva. La presencia del material folclórico obliga al auditor a permanecer atento durante toda la obra, ya que casi sin aviso aparecen sutilmente variaciones de la sonoridad andina, pero sin que se pierda su esencia. El lenguaje atonal contrasta con momentos de mayor romanticismo, en una propuesta de la frescura característica de Celso Garrido-Lecca. La música estimula muchas audiciones, con un mundo por descubrir en cada una de ellas, en su rescate de lo propio y la incorporación de técnicas contemporáneas de la música docta. El resultado final es de una gran riqueza y la búsqueda sonora que ha realizado el compositor sin duda ha dado sus frutos.

María Paz Valenzuela P.

*Proteo, objeto para armar, oír, ver e interpretar*. CD digital. Jorge Martínez, música electrónica; M. Bethânia Rodrigues A., diseño e ilustraciones. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000.

Una de las importancias que ha tenido la creación del FONDART ha sido la posibilidad de otorgar a los creadores fondos para experimentar en sus diversas disciplinas. En el caso de la música y del diseño plástico, encontramos un ejemplo de ello en *Proteo, objeto para armar, oír, ver e interpretar*.

La diseñadora de dicho objeto, M. Bethânia Rodrigues, nos dice: "La obra se origina en la idea de conectar los sentidos, visual y auditivo, otorgando la posibilidad de que sea el propio receptor quien la construya muchas veces, jugando y apropiándose de ella a partir de sus partes: módulos gráficos y pistas musicales. Se trata de armar una partitura a partir de módulos que poseen dos caras: una, que nace directamente desde el oído, un sentido, dando forma a una obra pictórica de construcción gráfica, elaborada con retazos de lo que la mano hizo en otro momento. La unión de estos trozos ha sido libremente inspirada por la música, no son transcripciones literales. Es fantasía abstracta que, al igual que las piezas musicales, son antes textura que texto. La otra cara es una instrucción que tiene lugar en una obra gráfica, en forma de palabras. Ambos lados de los módulos se conectan a través del medio ordenador del total de la obra".

Por su parte, el inquieto compositor Jorge Martínez, autor de la música, expresa: "*Proteo* es una obra completa en 16 partes o movimientos. Es además de un viaje hipotético, al cambiar el siglo ya en el nuevo tiempo, la idea del viaje en el espacio y el tiempo me interesa y atrae. Es también un canto a la humanidad a esos hombres y mujeres simples que viven felizmente en representación del mundo. *India, Mongolia, Balada, Santur, Senegal*, entre otros, remiten a experiencias más concretas, sobre personas concretas, con las cuales alguna vez me crucé y amé. En ese sentido es una obra autobiográfica. Quiere también ser un espacio para la tranquilidad de la evocación. No es música de danza, ni de audición distraída. Es un espacio para el descubrimiento sonoro y la introspección: en la medida que se interna en los espacios sonoros usted externa sus planos emotivos profundos, de ese modo *Proteo* es también una suerte de 'Mandala'".

La experiencia lúdica que *Proteo* le proporciona al auditor/observador (o mirador) comienza en el instante mismo en que éste debe abrir la caja, dentro de la cual encontrará 16 tarjetas cuadradas (módulos), relativamente pequeñas, de contenido pictórico-gráfico, con disposiciones precisas respecto de qué pistas escuchar o no escuchar, y en qué orden, de las 16 grabadas en un CD que "flota" entre los módulos. Estas tarjetas también se pueden armar, como una suerte de mecano, y la "escultura" resultante determinará la sucesión musical que se deberá escuchar. El material sonoro fue trabajado por Martínez en forma casi artesanal, "como un pastel de choclo" y "con fragmentos de recuerdos y sonidos", ya que para él la tecnología no debe ser sinónimo de perfección, razón por la cual da especial importancia a los rastros de manufactura que puedan descubrirse. Las 16 pistas del CD son *Mallku 1, Kenas 1, Djiroudu, Mallku 2, Ritmos, Mallku 3, Kenas 2, Balada, Refracciones, Trompes, Santur, Mongolia, India, Voces, Senegal y Atardecer*.

Todas estas piezas son breves y van de los 48 segundos, como en el caso de *Mallku 2*, a los 5 minutos y 16 segundos, que es la duración de *Atardecer*. Los materiales sonoros empleados por el compositor son bastante heterogéneos y se desplazan desde sonidos creados por Martínez mediante medios electrónicos, hasta la utilización de grabaciones étnicas recogidas en diversas partes del mundo y su posterior elaboración. Esto permite que las distintas combinaciones de pistas que pueda ordenar el juego o que seleccione el auditor/observador alcancen una enorme y atractiva diversidad o una férrea unidad. Ejemplo de esto último sería la audición sucesiva de *Mallku 1, Mallku 2 y Mallku 3*.

Es deseable que *Proteo* de Bethânia Rodrigues y Jorge Martínez llegue a manos de muchos, y esta interesante experiencia incentive a los creadores a desarrollar nuevas indagaciones en el campo de lo visual/auditivo.

Fernando García

*Jesira*. 2 CD Digital. Composiciones de Leni Alexander. Grabaciones en vivo: Cuarteto Santiago; Orquesta Sinfónica de Chile; Conjunto de cámara "Krahnbaum Compagnie", Colonia; Carlos Vera y José Díaz (percusión); Conjunto de cámara "Ensemble Nouvelle", París; Orquesta de Radio France; Katia y Marielle Labèque (pianos); Lothar Koenigs y Juan Pablo Izquierdo (dirección). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000.

El nombre de Leni Alexander figura en la serie de discos dedicados a la música chilena realizados por la Asociación Nacional de Compositores. No obstante, este disco es el primero enteramente dedicado a su obra creativa. Se incluyen en él composiciones que abarcan un período de 40 años, de distintos géneros, en un intento de presentar una muestra de los variados intereses composicionales que ha tenido, en una vida de diversas influencias musicales y culturales. Muchas obras quedaron fuera por

problemas de espacio. Luego de haber nacido en Breslau, de una venida a Chile a los 15 años y de estudios de composición con Fré Focke, siguieron estudios en Europa con Olivier Messiaen, René Leibowitz y Bruno Maderna, así como cursos de psicología y un diploma de profesora de enseñanza Montessori. Entre estudios, proyectos y estrenos de obras, su vida hasta el día de hoy está dividida entre Chile y Europa. La obra más temprana incluida en el disco es *Cuarteto* de cuerdas de 1957; la más reciente, *Dishona* para voz y conjunto de cámara, de 1997, pasando por tres obras para gran orquesta, *Ils se sont perdus dans l'espace étoilé*, de 1975, *Est-ce donc si doux cette vie?*, de 1986, y *Aulicio*, de 1989, además de *Adras* para dos pianos, de 1976, y *Memehotel* para dos percusionistas, de 1990. Se incluyen cuatro obras para diferentes grupos de cámara, con y sin voz, algunas con sonidos electrónicos y efectos variados. Destaca la excelente interpretación en vivo de todas las obras, en alguna medida debido al hecho que los intérpretes sean tanto chilenos como europeos.

Varias obras poseen una referencia extramusical. Estas pueden ser un sueño que tuvo la compositora (*Adras*), una crítica a la enseñanza tradicional de educación que ofreció en Francia (*Par quoi? A quoi? Pour quoi?*), una alusión a su vinculación con la cultura judía (*Cuándo aún no conocía tu nombre*), homenajes a otros compositores (*Cuarteto* de cuerdas), y el uso de poemas con la intención de que sean comprendidos (*"Est-ce donc si doux cette vie?"*). Además incluyó obras que no poseen ninguna referencia extramusical, como son *Dishona*, en el cual el texto inventado por ella misma responde a su interés en utilizar la voz como instrumento, y *Maramoh, décision pour un changement*, en la cual la voz y los instrumentos se combinan en múltiples opciones predeterminadas. Emplea diversos lenguajes y técnicas musicales, tales como el teatro musical, con el relato de una historia con principio, desarrollo, clímax y desenlace (*Par quoi? A quoi? Pour quoi?*), así como obras abiertas en la cual el director es responsable de elegir el orden de las partes musicales de cinco grupos en que se divide la orquesta (*"Ils se sont perdus dans l'espace étoilé"*).

Más allá de los lenguajes musicales empleados y de las referencias extramusicales, la compositora intenta en todas sus obras crear un ambiente por medio de sonoridades o efectos, que refleje una íntima relación vida-obra. Leni Alexander tiene un gran compromiso con temas que conciernen a lo más profundo de la condición del ser humano, los cuales discurren como una sombra por toda su música. Estos temas abarcan la muerte, la esperanza de vivir, la conciencia y subconciencia, el pasado y la memoria de todo ser humano. Es así como el título del disco, *Jezira*, es una palabra hebrea que significa "el camino de la vida". En su caso este camino ha tomado múltiples formas, pero sin duda es la condición de ser hombre la que está siempre presente: "Sin embargo, creo que, a pesar de las experiencias vividas, la esencia del ser humano no cambia a través del tiempo...".

Este disco constituye un documento de gran valor para la música chilena, proviene de una compositora que, a pesar de manejar una vida en dos continentes, ha sabido expresar por medio de su música las inquietudes más profundas del hombre, más allá del lugar de donde provenga.

Cecilia Carrère Oettinger

Oscar Ohlsen. *Esquinas. Música chilena para guitarra*. CD Digital. Obras de Gustavo Becerra-Schmidt, Edmundo Vásquez, Raúl Céspedes, Oscar Ohlsen, Juan Pablo González, Santiago Vera-Rivera, Christian Uribe, Juan Orrego-Salas, Eulogio Dávalos y Alejandro Guarello. Oscar Ohlsen, guitarra. Santiago: SVR Producciones Limitada. SVR-ABC-3006-12. 2000.

El guitarrista Oscar Ohlsen considera que una misión del músico es interesarse por la música de su tiempo y de su país. Este trabajo es un paso natural en su trayectoria y una motivación que ha estado presente desde los inicios de su carrera. En este fonograma pretende mostrar una panorámica de la música chilena para guitarra de la segunda mitad del siglo XX, que se inicia con una obra de 1956 (*Sonata II* de Gustavo Becerra) y concluye con una de 1997 (*Tres Nocturnos* de Raúl Céspedes). La obra de Becerra es un hito en la música para guitarra, junto con *Esquinas* op. 68 de Juan Orrego-Salas (1971), *Suite transistorial* de Edmundo Vásquez (1977) y *Base Esad* de Alejandro Guarello (1990), obra estrenada por Ohlsen en el Wigmore Hall de Londres. Dada la complejidad de estas obras, el intérprete intercaló, a modo de equilibrio, obras más livianas, como son *Cueca triste* de Christian Uribe (1990), dedicada a Ohlsen; *Tonada sin retorno* de Eulogio Dávalos (1987), *Estudio 03* de Juan Pablo González (1982), *Tres nocturnos* de Raúl Céspedes (1997) y tres piezas de su propia cosecha: *Reflexiones* (1975), *Preludio meridional* (1970) y *Preludio Homenaje a Villa-Lobos* (1971). Más allá del lenguaje musical em-

pleado en cada obra se aprecia, en todas, una relación íntima del intérprete con su creador, realizada por un trabajo preciso y flexible de interpretación, de acuerdo al carácter de cada una.

El disco toma su título de *Esquinas* de Orrego-Salas. Alude a las idas y venidas de su vida, con regresos a un mismo lugar. La vida de Ohlsen como intérprete ha vuelto a esta obra varias veces. Cuando dejó la guitarra durante cinco años para poder concentrarse en el estudio de instrumentos antiguos, volvió a la guitarra en 1983, con el estreno en Chile de esta obra. Luego, la incluyó en su grabación en casete de 1984, *Música chilena para guitarra*. Para el homenaje a Orrego-Salas, realizado en 1999 en la Universidad Católica de Chile, Ohlsen interpretó *Esquinas*. A raíz de ello Francisco Claro, entonces director del DIPUC (Dirección de Investigación y Postgrado de la Pontificia Universidad Católica de Chile), le sugirió que grabara un disco de música chilena para guitarra, apoyando la grabación del master de esta pieza. Finalmente, para el lanzamiento de *Esquinas*, en noviembre del 2000, estuvo presente Orrego-Salas. Como una especie de *ritornello* en la vida de Ohlsen, *Esquinas* entregó el título más adecuado y sincero para este trabajo.

Otras grabaciones de música chilena de Ohlsen incluyen un disco de dúos junto a Luis Orlandini (*Chile del siglo XX en dúos de guitarra*), y un trabajo de rescate de la obra de Carlos Pimentel (*La guitarra de Carlos Pimentel*), pionero de la guitarra en Chile de principios del siglo XX.

Oscar Ohlsen siempre ha compartido su carrera entre el laúd y la guitarra. Su interés en la música antigua y música contemporánea le ha exigido un trabajo en técnicas y estilos muy diversos. Su primer profesor de guitarra, en su nativo Chiloé, fue un compositor incluido en este disco, Edmundo Vásquez, con quien posee una estrecha relación, incluyendo obras suyas en sus próximos conciertos en Francia y Suiza. Las obras de Ohlsen contenidas en el disco son fruto de la motivación por la composición que le inspiró este compositor, guitarrista y amigo. Cabe destacar que, en cuanto a la composición, Ohlsen posee un interés especial en el arreglo de canciones populares chilenas, especialmente de Chiloé, por lo cual incluyó en su casete de 1984 sus arreglos de siete canciones vernáculas de nuestro país..

En definitiva, *Oscar Ohlsen. Esquinas. Música chilena para guitarra* constituye un valioso aporte para la música nacional, realizado por un guitarrista de renombrada trayectoria, cuyo interés por la guitarra no ha ido en desmedro de su apreciación de la música de su país.

Cecilia Carrère Oettinger

## RESUMEN DE TESIS

Zoila Elena Vega Salvatierra. *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa (Perú) del siglo XX*. Dos volúmenes. Volumen I, 175 pp. y volumen II: anexos, 174 pp. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magister en Artes, mención musicología, 2001. Profesor guía: Dr. Luis Merino Montero.

Las nuevas vertientes de la musicología nos enseñan que la música ha sido un fenómeno sonoro producido en y para las sociedades que han propiciado sus características peculiares. Por lo tanto, su estudio no puede desligarse ni de las estructuras socioculturales que la trajeron al mundo ni de las fuentes personales de creación que en el mundo occidental se refieren al compositor como ente generador de nuevas ideas musicales. En la investigación musicológica, la perspectiva interdisciplinaria está contribuyendo a unir estos puntos de vista tan diversos y tan cercanos a la vez que estructuran una misma realidad. Nos ofrece además una visión cada vez más valiosa de un fenómeno, donde los resultados de la investigación realizada dentro de una especialidad pueden contribuir a enriquecer el conocimiento de otra especialidad.

El estudio de un autor, de su obra y su contexto no pueden aportar nada nuevo, si tan sólo se trata de una mera descripción de algo que fue, funcionó y produjo determinadas cosas. La visión histórica, sociológica, económica, antropológica y cualquier otra visión, no serán suficientes en su simple intento de reconstrucción, si no ofrecen luces sobre el origen del presente y, por qué no, moralejas de lo que ocurrió o no ocurrió que bien puede repetirse o evitarse en el futuro. Intentamos y conseguimos no sólo responder el cómo, cuándo y dónde, sino el porqué, para qué y cómo afecta a nosotros o a los que vendrán el fenómeno estudiado.



Este trabajo de tesis se propuso iniciar una tendencia de investigación musical sobre un tópico que ha permanecido ignorado, como es el estudio de la escuela de composición arequipeña que estuvo en vigencia entre los siglos XIX y XX. Pretende no sólo recrear simplemente una época ya pasada, sino evitar que una ciudad vuelva a perder su herencia musical, como ya sucedió en la segunda mitad del siglo XX. Iniciamos esta tarea con el estudio de uno de los compositores más modernos y a la vez más misteriosos de la llamada escuela arequipeña: Roberto Carpio. El trabajo lo hemos titulado *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa del siglo XX*, precisamente porque ha sido considerado anteriormente como el menos arequipeño de los compositores peruanos.

Con esta investigación demostramos que el entorno de la ciudad y la escuela de composición local influyeron poderosamente en su producción, haciendo de él un fiel intérprete de la realidad y del tiempo que le tocaron vivir. En el capítulo primero se aborda el marco teórico musicológico que permite afrontar el estudio de este fenómeno desde la perspectiva interdisciplinaria.

En el capítulo segundo abordamos el estudio del contexto histórico y social que rodearon la creación de Carpio en el Perú, en general, y en Arequipa, en particular, durante los años previos y simultáneos al nacimiento de Roberto Carpio y su estadía en esta ciudad (1900 a 1935). Tanto los fenómenos políticos y económicos que determinaron la evolución de la ciudad como centro de desarrollo del sur del Perú, así como los movimientos sociales y culturales que determinaron la conformación de la sociedad arequipeña de principios del siglo XX, son analizados en este capítulo.

Las fuentes culturales conexas con la producción carpiana aparecen en el capítulo tercero, con un estudio panorámico del desarrollo de las letras y las artes dentro del indigenismo, movimiento cultural que enmarcó la obra carpiana relacionándola directa o indirectamente con otros artistas de la misma tendencia en diversas ramas del arte.

En el capítulo cuarto consignamos los antecedentes específicamente musicales que conformaron el precedente de la obra de Carpio, tanto en el ámbito académico como popular. Los compositores que precedieron a nuestro investigado en la actividad musical arequipeña configuraron un corpus sólido que sirvió de base a Carpio para su propia producción creativa.

En el capítulo quinto involucramos un estudio de la vida y obra de Roberto Carpio en relación con la Arequipa musical y social de su época. Habiendo encontrado en sus obras estilos que poseen características diferenciadas y específicas, hacemos un análisis de cómo se traducen en su obra las diversas etapas por las que atravesó a lo largo de su vida.

El anexo (volumen II) contiene los análisis morfológicos de las obras de Roberto Carpio que tomamos en consideración para la elaboración del trabajo, así como las partituras de las mismas, algunas de las cuales tuvieron que ser editadas por nosotros debido al mal estado de conservación de los originales.

Zoila Vega Salvatierra

## IN MEMORIAM

*Clara Oyuela (1907-2001)*

Clara Oyuela, destacada soprano y formadora de varias generaciones de cantantes en nuestro país, murió trágicamente a la edad de 94 años. El destino quiso que la insigne intérprete de *Juana de Arco en la hoguera*, de A. Honegger, muriera víctima de quemaduras, consecuencia de una explosión de gas en su hogar.

Clara trabajó hasta el día anterior del accidente que le costó la vida como maestra de cantantes en el Teatro Municipal de Santiago. Con la misma energía que la caracterizó a lo largo de su vida, entregó hasta el último su vasta experiencia y su inteligencia a los jóvenes cantantes.

En Argentina, su país natal, hizo una notable carrera, especialmente como integrante del elenco del Teatro Colón de Buenos Aires. Allí cantó importantes papeles encarnando desde heroínas de óperas de Mozart hasta personajes de difícilísimas obras contemporáneas.

Llegó a Chile en 1948. Durante largos años, Clara Oyuela, además de ser profesora de canto del entonces Conservatorio Nacional de Música, fundó y dirigió el Curso de Ópera de la misma institución. También fue cofundadora de la Ópera Nacional dependiente del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, y durante la, lamentablemente no muy larga, existencia de ese grupo hizo los principales trabajos de *régie*. De gran importancia fue su interés por la música chilena. Difundió, cantó en primeras audiciones y grabó numerosas obras de compositores, como Juan Orrego-Salas, Domingo Santa Cruz, Federico Heinlein, para mencionar sólo a algunos. En los últimos 20 años trabajó en el Teatro Municipal, preparando a los jóvenes cantantes chilenos para sus actuaciones.

La importancia de la labor de Clara Oyuela en el ámbito del canto en Chile fue tal, que se podría hablar de años antes de C.O. y años después de C.O. Fue en verdad una labor transformadora de un ambiente. Clara fue durante toda su vida sinónimo de profesionalismo y rigor. Su ineludible exigencia en ese sentido logró que sus alumnos y colaboradores se impregnaran de ese mismo espíritu de entrega y lo expresaran en el escenario a través de interpretaciones con contenido en lo musical y en lo escénico, producto de trabajo y de disciplina. Esas fueron las grandes enseñanzas de Clarita, su apostolado, el cual dejó una huella profunda en nuestra vida musical.

Se debe hacer lo posible para que sus enseñanzas permanezcan.

*Hanns Stein*

## Índice de números publicados correspondientes a 2000

### ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aránguiz, Waldo.* Presencia coral de Chile en América Latina. N° 194:95.
- Astorga, Francisco.* El canto a lo poeta. N° 194:56.
- Carrère Oettinger, Cecilia.* Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica. N° 194:13.
- Casares Rodicio, Emilio.* Discurso de presentación del Diccionario de la música española e hispanoamericana. N° 193:83.
- Castillo Didier, Miguel.* Mario Milanca Guzmán (1948-1999). N° 193:7.
- Coddou, Gabriel.* El coro de los niños huilliches de Chiloé. N° 194:81.
- Cuadra, Gonzalo.* Como Ulises con las sirenas: el compositor institucional. N° 194:49.
- Díaz-Inostroza, Patricia.* La poesía trovadoresca en la canción popular chilena. N° 194:66.
- González R., Juan Pablo.* El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. N° 194:27.
- Matthey Correa, Gabriel.* Música vocal en Chile durante el siglo XX: retrospectiva de una polifonía a varias voces. N° 194:9.
- Merino, Luis.* Información para los colaboradores. N° 193:5.
- Milanca Guzmán, Mario.* La música en el periódico chileno "El Ferrocarril" (1855-1865). N° 193:17.
- Minoletti, Guido.* Una visión de la vida coral en Chile. N° 194:87.
- Peralta, Eduardo.* Trovador y payador. N° 194:65.
- Salas, Fabio.* Gritos y susurros: vocalistas y casos del rock chileno. N° 194:76.
- Salinas, Maximiliano.* ¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX. N° 193:47.
- Sauvalle, Sergio.* Gabriela Eliana Pizarro Soto (1932-1999). In memoriam. N° 193:120.
- s/f. *René Reyes Rojas (1930-2000).* In memoriam. N° 194:122.
- Solare, Juan María.* Cara a cara con Stockhausen [o "Diez minutos a solas con Stockhausen"]. N° 193:87.
- Stein, Hanns.* El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica. N° 194:41.

### ÍNDICE DE RESEÑAS

#### Autores de Reseñas

C.G.R. : Cristián Guerra Rojas  
F.G. : Fernando García  
G.M. : Gabriel Matthey  
J.P.G. : Juan Pablo González

R.D. : Rafael Díaz  
S.S. : Sergio Sauvalle  
S.V.R. : Santiago Vera Rivera  
V.B. : Vladimir Barraza

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

- La cueca bien temperada: música desde la guitarra chilena.* CD. Obras e interpretaciones de Sergio Sauvalle y varios autores e intérpretes invitados. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). G.M. N° 193:114.
- Trova libre. Eduardo Peralta.* CD digital. Leutun Grabaciones Fonográficas. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), 1999. S.S. N° 193:116.
- La guitarra clásica en la música chilena de salón.* CD digital. Juan Mouras, Guillermo Ibarra y Jorge Rojas Zegers (guitarras), Katia Miric (soprano y violín), Héctor Viveros (violín), Mauricio Valdebenito (mandolina), Gonzalo García (flauta) y Juan Ángel Muñoz (cello). Metrópolis Intercom S.A., 2000. F.G. N° 194:114.
- Printemps de la guitare 1998. Carlos Pérez. 1er Prix.* CD digital. Carlos Pérez (guitarra), Printemps de la Guitare International Productions. SABAM-CYP 5651, Concours International de Guitare Classique, 1998. C.G.R. N° 194:115.
- Cantos de la ciudad sitiada. Música chilena contemporánea.* CD digital. José Quilapi (voz) y Cirilo Vila (piano). Obras de Andrés Alcalde, Rodrigo Cádiz, Cecilia Cordero, Pablo Garrido, Alejandro Guarello, Jorge Hermosilla, Carlos Isamitt, Alejandro Pino y Cirilo Vila. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000. R.D. N° 194:116.
- Música chilena del siglo XX para cuarteto de cuerdas.* 2 CD digital. Cuarteto de cuerdas del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. HE-SVR-3006-10. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000. V.B. N° 194:117.
- Música...en la frontera...de la música. Esperando el 3000.* CD digital. Composiciones de Eduardo Cáceres. Ensemble Bartók, Luis Orlandini (guitarra), Ángela Acuña (cello), Karina Glasinovic (piano), Cecilia Plaza (piano), Quinteto de Vientos Pro Arte, Víctor Alarcón (tenor), Raimundo Garrido (percusión), Luis Hernán Ángel (tuba), Virna Oses (piano), Francesca Ancarola (voz acústica y electroacústica), Claudia Virgilio (voz procesada), Merly Donoso (tablas hindúes), Silvio Paredes (bajo electrónico) y Eduardo Cáceres (dirección). SVR-ECR-3006-11. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999. J.P.G. N° 194:118.
- Juan Amenábar, compositor chileno. Obras electroacústicas.* CD digital audio. SVR Producciones. ABA-SVR-900000-4. Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, 2000. S.V.R. N° 194:119.
- Sonidos y visiones del sur. Música electroacústica de compositores chilenos y argentinos.* CD digital. Universidad Nacional de Lanús (Argentina) y Universidad de La Serena (Chile), 2000. C.G.R. N° 194:120.

## Resumen de memoria

Marta E. Gajardo Pinto y Oscar G. Salvo González. *La Revista Musical como apoyo a la labor del profesor de educación musical: 5° a 8° básico y enseñanza media.* Santiago de Chile: Universidad

Metropolitana de Ciencias de la Educación, marzo 2000. X+162 pp. Profesor guía: Iván Barrientos Garrido.

## ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

*Compositores chilenos en el ballet, el cine y el teatro*

## Ballet

Teresa Alcaíno (Humberto Onetto), *Mistral*, N° 194:111.

Luis Eduardo Aravena (Grupo Inti-Illimani), *Medianoche*, N° 193:109; (Grupo Bordemar) *\*Al Sur*, N° 194:111.

Danny Chaves (Abraham Bronstein), *\*Peter*, N° 193:109.

Isabel Croxatto (Cuty Aste con texto de Vicente Huidobro), *Altazor*, N° 193:109, N° 194:111.  
 Vicky Larraín (Manuel Becerra), \**El principito*, N° 194:111.  
 Paulina Mellado (Claudio Pueller), *Regie*, N° 194:111.  
 Jaime Pinto (Alfredo Sauvalle), *Andino*; (Sergio González), *Fuegos del hielo*, N° 194:111.  
 Hilda Riveros (Andreas Bodenhofer), \**Poema*, N° 193:109; (Alejandro García), *Tiempo de percusión*; (Maruja Browley-arreglo de Celso Garrido-Lecca), *Canción de cuna para despertar*, N° 194:111.  
 Paulina Mellado (Jorge Springinsfeld), *Krá (La luna)*, N° 194:111.

Cine

Silvio Caiozzi (Luis Advis), *Coronación*, N° 194:112.

Teatro

Antonio Acevedo Hernández (Luis Advis), *Chañarillo*, N° 194:112.  
 Ramón Grifero (Miguel Miranda), *Almuerzo de mediodía*, N° 193:109.  
 Egon Wolff (Patricio Solovera), *Flores de papel*, N° 194:112.

## ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS<sup>1</sup>

- Advis, Luis. *Cinco danzas breves*, N° 193:93, 95, 98, N° 194:105; *Preludio*, N° 193:97; *El amor*, N° 193:99; *Cantata Santa María de Iquique*, N° 193:112; *Suite latinoamericana*, N° 194:106.  
 Aguilera, Carmen. *Pachamama*, N° 193:97, N° 194:104; *Suspiro, Blues in C, Furirubuschuz, Jarana Blues*, N° 194:104.  
 Alcalde, Andrés. *PC-J25*, N° 193:96; *El agua, Pedro Cortés*, N° 194:101; *Per Bahco*, N° 194:105.  
 Alexander, Leni. *Als ich deinen Namen noch nicht kannte*, N° 193:95.  
 Allende, Pedro Humberto. *Tonadas*, N° 193:93; *Tonada N° 7*, N° 193:96,100; *Tonada N° 5*, N° 193:99, N° 194:104; *Tonada N° 10*, N° 193:99; *Paisaje chileno*, N° 194:103; *Sé bueno*, N° 194:104, 105; *Doce tonadas de carácter popular chileno*, N° 194:109; *Tonadas N° 4, 5 y 6*, N° 194:113.  
 Allende Blin, Juan. *Testamento*, N° 194:101.  
 Alvarado, Boris. *303*, N° 193:95; *LUPp*, N° 193:96, 98.  
 Amenábar, Juan. *Solo por el Ande*, N° 193:94, 99; *Ludus vocalis*, N° 193:95; *Caballo del alba*, N° 193:101; *Caminando a Salzburg*, N° 194:99; *Los peces*, N° 194:101; *Mi novia, madre, mi novia*, N° 194:103, 104.  
 Amengual, René. *Cuarteto N° 1*, op. 20, N° 193:96,98, N° 194:100.  
 Ancarola, Francesca. A, N° 193:95.  
 Aranda, Pablo. *Oír-B*, N° 193:95; *Algop-6*, N° 194:107, 108.  
 Arenas, Demetrio. *Cuando Valparaíso*, N° 193:100.  
 Arenas, Mario. *Cuarteto N° 1*, N° 193:92; 194:99; \*\**Fuego fatuo*, N° 194:102.  
 Barrientos, Iván. *Vals campesino*, N° 194:108.  
 Becerra, Gustavo. \**Sonata N° 5*, N° 193:100; *Sonata N° 1*, N° 193:101; *Sonata N° 3*, N° 193:101, 102; *Las Pascualas*, N° 194:99, N° 194:104; *Cinco canciones (Corranda de la gacela, El burro en camiseta, Poema con gallardetes, Cantata para campanil y tambor, Nuevo bucabel de Maricastaña)*, N° 194:99, 105, 108; *Partita N° 2*, N° 194:100; *Romance de rosa fresca*, N° 194:104; *Corranda de la gacela, El burro en camiseta, Poema con gallardetes*, N° 194:105; *Poemas con gallardetes y Cantata para campanil y tambor*, N° 194:106; *Cuarteto de cuerdas N° 3*, N° 194:112.  
 Bello, Joaquín. *Hijo del planeta*, N° 194:106.  
 Biskupovic, Víctor. *Vuelo virtual, Improvisaciones en Rag Mayor*, N° 193:99.  
 Bisquertt, Próspero. *Aires chilenos, 1945*, N° 104:112.  
 Bodenhofer, Andreas. *Cueca del flaco*, N° 194:113.  
 Botto, Carlos. *Cuatro cantares*, N° 193:93; *Diez preludios op.3*, N° 193:96; *Preludio N° 2*, N° 193:99; *Tres caracteres op. 53*, N° 193:99, N° 194:112; *Instantaneas*, N° 194:99; *Fantasia N° 2*, op. 37, N° 194:113.  
 Brncic, Gabriel. *Cueca para la exaltación de Jorge Peña Hen*, N° 193:95; \**Clarinet Concert*, N° 194:102.  
 Brown, Edward. *Estaciones*, N° 193:93; *Canon en modo Lidio*, N° 194:105; *En-trance (de Estaciones)*, N° 194:105.

<sup>1</sup>Con (\*) se indican estrenos en Chile y con (\*\*) estrenos en el extranjero.

- Cabezas, Estela. *Cultivo una rosa blanca*, N° 194:104.
- Cáceres, Eduardo. *Metalmambo*, N° 193:92; *El viento en la isla*, N° 193:96,98; *Salirraspa*, N° 193:97; *Epigramas mapuches*, N° 193:100, N° 194:102, 104, 106; *Entre lunas, Las máscaras*, N° 194:104; *Seco, fantasmal y vertiginoso*, N° 194:113.
- Cádiz, Rodrigo. *Fuerzas naturales*, N° 193:96; *Ve. Te.*, N° 194:101.
- Campbell, Ramón. *Abna no me digas nada*, N° 194:99.
- Candela, José Miguel. *\*Bajan gritando ellos*, N° 193:91, 102, N° 194:102.
- Cánovas, Mario. *Rociyo Cantaba el pidén*, N° 193:100.
- Cantón, Edgardo. *Preludio*, N° 193:94; *Memoria de Los Andes*, N° 193:95,96, 97, N° 194:102, 104; *Balada*, N° 193:99, N° 194:99; *Zahir*, N° 194:99; *Guárdame en ti*, N° 194:102, 106; *Dualidad para uno*, N° 194:107.
- Carmona, Oscar. *Horizon carré*, N° 194:101.
- Carmona, Oscar y Andrés Ferrari. *Cornos vemos, ballenas no sabemos*, N° 193:97, N° 194:104.
- Carnicer, Ramón. *Himno Nacional*, N° 194:105.
- Caro, Alejandro. *\*Chilena mía*, N° 194:100.
- Carrasco, Fernando. *O-E-K*, N° 194:100, 107, 108.
- Carvalho, Antonio. *Isaar*, N° 193:97; *Cuarteto*, N° 194:99; *Nueva mente*, N° 194:104.
- Castillo, Erasmo. *¿En dónde tejemos la ronda?*, N° 194:99, 103, 105, 106, 108.
- Charov, Anatoli. *Trio reloj Mahler*, N° 193:99.
- Coloma, Eleonora. *Cuarteto de la luna*, N° 193:97.
- Cordero, Cecilia. *El monte y el río*, N° 194:101.
- Costa, Jorge Andrés. *Canción de piedra*, N° 193:93.
- Cuevas, Marco Antonio. *\*Concierto en Sol Mayor*, N° 193:99.
- Cumplido, Alberto. *Atemporal*, N° 193:95.
- Déano, Pablo. *Ecos australes*, N° 193:92, N° 194:99; *Quinteto*, N° 193:94-95; *Dos canciones de Elqui*, N° 194:99; *Piecesitos, Canción del maizal*, N° 194:103, 105, 108.
- Díaz, Mauricio. *Tántalo*, N° 193:97-98.
- Díaz, Rafael. *Angelus*, N° 194:101.
- Díaz Pastén, Rodrigo. *Sonatina 86*, N° 194:106, 107.
- Errázuriz, Sebastián. *Tres movimientos*, N° 193:93, 97.
- Escobar, Roberto. *La lluvia lenta*, N° 194:99, 103, 105, 108.
- Farías, Javier. *Rítmato*, N° 193:93, N° 194:100; *\*Lídice*, N° 193:93; *Urbexuda en tres movimientos*, N° 193:94; *\*Concierto*, N° 194:100.
- Feito, Mario. *Quasi fantasía en quasi trío*, N° 193:96, N° 194:99; *Preludio de septiembre*, N° 194:99.
- Fernández, José Miguel. *\*\*Attract*, N° 194:102.
- Fernández, P. *Me entusiasmo bailando*, N° 194:106,107.
- Ferrari, Andrés. *Zuytt*, N° 193:96, N° 194:105; *Inflexiones*, N° 193:97, N° 194:104.
- Ferrari, Andrés y Oscar Carmona. *Cornos vemos, ballenas no sabemos*, N° 193:97.
- Gajardo, Eduardo. *El corro luminoso*, N° 194:99, 103, 105, 108.
- Gallardo, Alexis. *El chamán del Chungará*, N° 194:100.
- Gálvez, Gabriel. *Muda*, N° 193:95.
- García, Fernando. *Comentarios breves*, N° 193:94, 99; *\*Misterios*, N° 193:94, 97, N° 194:112; *Tres piezas*, N° 193:95; *Aforismos*, N° 193:96; *Pájaro desconocido con sombrero soberbio*, N° 193:97; *De los sueños*, N° 193:98; *Cuadernos de zoología*, N° 193:101, 102; *\*Juicios y opiniones II*, N° 193:102; *\*Rosa perfumada entre los astros*, N° 194:102; *Retrospecciones*, N° 194:105; *Sabellidades para ruiseñor rojo. Se unen la tierra y el hombre*, N° 194:106; *Tres introspecciones*, N° 194:112, *Tres piezas breves*, N° 194:101, 113.
- García, Leonardo. *Ceremonial II*, N° 194:101.
- García, Nino. *Larga distancia, La contaminación de la primavera, Trío, Gran sonata, Formulaciones anímicas*, N° 193:95; *Auto retrato*, N° 194:102; *Sinfonía democrática*, N° 194:106.
- Garrido, Pablo. *Capitania*, N° 194:101.
- Garrido-Lecca, Celso. *Cuarteto N° 3*, N° 193:96; *Simpay*, N° 194:107, 108; *Concierto*, N° 194:108; *Antaras*, N° 194:112.
- González, Jaime. *Variaciones*, N° 194:99; *Imágenes de Chile*, N° 194:113.
- Guarda, Ernesto. *Hallasgo*, N° 194:103; *Ave María*, N° 194:103.
- Guarello, Alejandro. *Quinteto*, N° 193:93, N° 194:103; *Vetro*, N° 193:95, N° 194:103; *Cuarterola*, N° 193:96; *Romance y Reyerta*, N° 194:101; *Variaciones*, N° 194:102.
- Guede, Fernando. *Tres baladas*, N° 193:95.
- Guzmán, Federico. *Nocturno op.72, Barcarolle op.78, Papillon d'or op.70, Chacone op.75, Nocturno op.32, Unc Larme, Vals op.52*, N° 193:104.
- Heinlein, Federico. *Tres canciones españolas* (1. *Los olivos grises*, 2. *La plaza tiene una torre*, 3. *La lluvia*), N° 193:93, N° 194:104; *Meciendo, Dame la mano, Die Weise, Das Schifflin, La carta de Violeta, Clara Sandoval, Balada matinal, Yaraví (Cinco canciones para tres voces iguales), Crear (Arte joven), Dos coros para cuatro voces mixtas, Quietud, Lluvia, Suite, Despedida de invierno, Tripartita, \*Canción de Marcelo Cielomar, No hay tiempo que perder*, N° 193:94; *Pena de mala fortuna*, N° 193:94, 101; *Do not go gently*, N° 193:95; *Sonatina*, N° 193:96, 101, 102.
- Hermosilla, Jorge. *Cueca*, N° 194:101.
- Holman, Ernesto. *Aires de retorno*, N° 194:113.
- Hurtado, Ramón. *Estudio N° 39*, N° 193:96; *Dame la mano*, N° 193:99; *Ronda*, N° 194:104.
- Isamitt, Carlos. *Umaq'ül pichichen*, N° 194:104.
- Jara, Víctor. *La partida* (arreglo de Alejandro Caro), N° 193:93, N° 194:100; *Te recuerdo Amanda*, N° 193:100, N° 194:103; *Luchín*, N° 194:100, 103; *El aparecido*, N° 194:103.

- Karich, Jean Pierre. \**Tres aires latinoamericanos*, N° 193:93, 98, N° 194:105.
- Lazo, Paola. \*\**A-Polo*, N° 194:102.
- Le Cerf, Maurice. *Suite Chilóe mitológica*, N° 194:113.
- Lémann, Juan. *Obertura de concierto*, N° 193:100, N° 194:100; *Barrio sin luz*, N° 194:99; *Variaciones, Cuarteto, Leyenda del mar*, N° 194:100; *Homenaje a Alfonso Leng, Resonancias*, N° 194:101; *Aleuya*, N° 194:103; *Rapsodia*, N° 194:113.
- Leng, Alfonso. *Preludios*, N° 193:93, N° 194:99; *Andante*, N° 193:94, 98, 100, 112, N° 194:103, 112; *Dolora*, N° 193:99; *Doloras*, N° 194:102, 106.
- Letelier, Alfonso. *Madrigal*, N° 193:93; *Nocturno*, N° 193:100, N° 194:102; *Hallazgo*, N° 194:99, 105, 107; *Corderito, La palomita (Ocho canciones para coro mixto)*, N° 194:103; *Canción de los pinos*, N° 194:103, 104.
- Letelier, Miguel. *Siete preludios breves*, N° 193:93, 96, N° 194:101, 107; \**Tramas*, N° 193:97; *Antártida*, N° 194:102.
- López, Gloria. *Meciendo*, N° 194:99, N° 194:105, 106, 108.
- Loyola, Margot. *La naranja nació verde*, N° 194:103, 104.
- Martínez, Jorge. *Forma, Leitmotiv N° 4, Minuto armónico*, N° 193:110; *Madala*, N° 194:101.
- Matthey, Gabriel. *Preludio N° 4*, N° 193:92; *Partita 1999*, N° 193:96,98; \**Estudiantinas*, N° 193:99; *Siete estudiantinas*, N° 194:105.
- Maturana, Eduardo. *Cuarteto 1962*, N° 193:99, N° 194:112.
- Maupoint, Andrés. *Apocalypsis Ioannis, Al Bechi, \*Cuarteto*, N° 194:109.
- Mora, Mario. \**Sax*, N° 193:91-92, 100, 102, N° 194:105.
- Morales, Cristián. *Sola y eterna*, N° 193:95.
- Morel, Marcelo. *Suite*, N° 193:96.
- Moreno, Ignacio. \**Dos cuecas*, N° 193:99.
- Mouras, Juan. *Tonada del mar, Milonga perpetua, Tango*, N° 194:106, 107; *Preludio y Allegro en tempo de giga*, N° 194:107; *Fantasia latinoamericana (Fantasia brasileira, Tango, Vals, Aire del altiplano, Tonada del mar, Milonga perpetua)*, N° 194:107, 108; *Poemas de la Trapananda (Patagonia, Los primeros y los últimos, Allegro final)*, N° 194:107; *Concierto chileno, Sonata*, N° 194:108.
- Núñez Navarrete, Pedro. *Las cañas*, N° 194:103; *Vals*, N° 194:104; *Apegado a mí*, N° 194:105, 108.
- Orrego Carvallo, Alberto. *Vals brillante*, N° 194:106, 107.
- Orrego-Salas, Juan. *Quattro liriche brevi* op.61, N° 193:95; *Sonata para violín* op. 9, N° 193:96; *Sonata para piano* op.60, N° 193:96; *La gitana*, N° 193:99, N° 194:99; *El madrigal del peine perdido*, N° 194:99; *Rústica*, N° 194:99; *De las montañas vengo (Romances pastorales)*, N° 194:103; *Partita* op.100, N° 194:104; *Cuarteto de cuerdas* N° 1, N° 194:112.
- Ortega, Sergio. *Quiriván*, N° 193:101.
- Osorio, Daniel. *Aleli*, N° 193:95; *Dos piezas*, N° 193:96; N° 194:99.
- Parra, Ángel. *Oratorio de Navidad*, N° 193:98.
- Parra, Violeta. *Qué pena siente el alma*, N° 193:93; *Gracias a la vida*, N° 193:97, 101, N° 194:99, 104, 105, 106, 108; *Tema libre N° 1*, N° 193:97; *Suite (Jardinera, Run-Run fue p'al Norte, Qué pena siente el alma, Casamiento de negros)*, N° 193:97, 100; *Arranca arranca y Gracias a la vida*, N° 193:101; *Arranca arranca*, N° 194:103, 108; *Run-Run, La infancia*, N° 194:103; \**Anticueca N° 5*, N° 194:106; en arreglo de diversos autores.
- Ramírez, Hernán. *Concierto para guitarra*, N° 193:95; *Motivos del son*, N° 194:99; *Bodas*, N° 194:103; *Divertimento*, op.107, N° 194:105.
- Rebheim, Sebastián. *Almas gemelas*, N° 193:93, N° 194:100; *Déptico*, N° 193:93; *Tríptico de los lagos*, N° 193:94; \**De Quilpué, la arcilla y el hombre*, N° 193:99;
- Riesco, Carlos. *Semblanzas chilenas*, N° 193:96; *La Candelaria*, N° 194:112.
- Rifo, Guillermo. *Cueca del cerro* (arreglo de Javier Farías), N° 193:93, N° 194:100; *Ritual de la tierra*, N° 193:94; *El reencuentro*, N° 193:95; *La Chimba*, N° 193:97,98,99; *Marcha*, N° 193:99; *India hembra*, N° 193:100; *Jarana*, N° 193:109; *Chilóe, Tonada para un niño triste, Arrayán*, N° 194:100; *Inventaciones*, N° 194:104; *Tobalahué*, N° 194:108.
- Rojas, Guillermo. *Cachimbo iquiqueño*, N° 193:97.
- Rondón, Víctor. *Tango y Rumba*, N° 194:101.
- Rubilar, Rodrigo. *Magsof*, N° 193:95.
- Salinas, Horacio. *Danzas* (arreglo de Eugenio González), N° 193:93, N° 194:100.
- Sanguesa, Iris. *Permanencia I*, N° 193:95.
- Santa Cruz, Domingo. *Poema trágico* N° 5, N° 193:93, 99, 100; *Plenihumio*, N° 193:99; *En la tierra arada*, N° 193:100; *De las montañas baja la nieve (Seis canciones de primavera)*, N° 193:101, N° 194:103.
- Schumacher, Federico. *Gato en el agua*, N° 194:102.
- Sepúlveda, María Luisa. *Himno de la Cruz Roja*, N° 194:105.
- Silva, Carlos. *Entorno II*, N° 193:92, 102, N° 194:105; *Riff*, N° 193:95; Silva, Francisco. *Pieza*, N° 194:99.
- Solovera, Aliocha. *Mímetis*, N° 193:95, N° 194:101; *Ciclos*, N° 193:100; *Tres paisajes*, N° 194:104; *ContraLuz*, N° 194:105.
- Soro, Enrique. *Aire chileno N° 3*, N° 193:97; *Andante appassionato*, N° 193:99, 101.
- Soublette, Gastón. *Por Navidad*, N° 193:95, 99; *Chile en cuatro cuerdas*, N° 194:100, 101.

- Soublette, Sylvia. *Tres sonetos, Sabrás que no te amo, Dos amantes dichosos*, N° 193:101, N° 194:106, 107; *En los bosques*, N° 193:101, N° 194:103, 108.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Sugerencias de Chile*, N° 193:93, N° 194:113; *Pastoral de Alhué*, N° 194:112.
- Vásquez, Cristián. *K en Re*, N° 193:96.
- Vera, Santiago. *Silogística II*, N° 193:100; *Arcana* N° 1, N° 193:101,102; *Preámbulo y antíprosa*, N° 194:99; *Anagogística*, N° 194:101, 107, 108, 113; *Rapa Nui*, N° 194:102; *Evecciones*, N° 194:104; *Glípticas*, N° 194:112.
- Vergara, Juan Carlos. *Tiempo real*, N° 194:102.
- Vila, Cirilo. *Canción de luna*, N° 193:97, N° 194:103, 104; *Tango, Oda a la esperanza, El fugitivo*, N° 194:101; *\*Del Diario de viaje de Johann Sebastian: Sarabanda londinense (2000)*, (*Conversaciones con la sombra de John Lennon*), N° 194:101; *In memoriam Bela Bartók*, N° 194:105; *Himno de la UMCE*, N° 194:105; *Sugerencias para el tema "Otra cosa es con guitarra..."*, N° 194:113.
- Villarroel, Rodrigo. *Fragmento*, N° 193:96.
- Yazigi, Maurico. *Canción invernal*, N° 193:93.
- Zamora, Carlos. *\*Tres visiones de un sikuris atacameño*, N° 193:93,99; *Tangoy Trote*, N° 193:93, N° 194:105; *Quinteto N° 2*, N° 193:95; *Sikuris*, N° 193:97; *Suite latinoamericana*, N° 194:104.
- Zúñiga, Jeremías. *Ayíntuluwün*, N° 194:107.

## ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abarca, Mario Antonio. N° 193:99.
- Academia Chilena de Bellas Artes. N° 193:108; N° 194:100, 101, 112.
- Acevedo de Carvalho, María Cristina. N° 193:107.
- Acevedo Hernández, Antonio. N° 194:112.
- Acosta, Daniela. N° 193:93.
- Acuña, Ángela. N° 194:104.
- Advis, Luis. N° 193:93, 95, 97, 98, 99, 112, 103; N° 194:105, 106, 112.
- Aguayo, Juan Pablo. N° 194:100.
- Aguilar Ahumada, Miguel. N° 193:108.
- Aguilera, Carmen. N° 193:97; N° 194:104.
- Alarcón, Víctor. N° 193:95, 98, 99, 112; N° 194:103, 104.
- Alberti, Rafael. N° 194:99.
- Alcaíno, Teresa. N° 194:111.
- Alcalde, Andrés. N° 193:96; N° 194:105.
- Alén, Olavo. N° 193:107.
- Aleuy, Oscar. N° 194:107.
- Alexander, Leni. N° 193:95.
- Aliaga, Miguel. N° 193:104.
- Allende, Gina. N° 194:99.
- Allende, Pedro Humberto. N° 193:93, 96, 99, 100; N° 194:103, 104, 105, 109, 113.
- Allende-Blin, Juan. N° 194:101, 102.
- Alvarado, Boris. N° 193:95, 96, 98.
- Álvarez, Patricia. N° 193:104, 113.
- Álvarez, Ricardo. N° 194:113.
- Amenábar, Juan. N° 193:94, 95, 99, 101; N° 194:99, 103, 112.
- Amenábar, Magdalena. N° 193:104.
- Amengual, René. N° 193:96, 98; N° 194:100.
- Ángel, Nelson. N° 193:95.
- Angulo, Héctor. N° 193:102.
- Aranda, Pablo. N° 193:95; N° 194:107, 108.
- Araneda, Luis Eduardo. N° 193:109; N° 194:111.
- Aránguiz, Waldo. N° 193:101.
- Aravena, Julio. N° 193:104, 113.
- Araya, Patricio. N° 194:100.
- Araya, Rodrigo. N° 194:100.
- Arellano, José Pablo. N° 193:109.
- Arellano, Manuel. N° 194:104.
- Arenas, David. N° 193:102.
- Arenas, Demetrio. N° 193:100.
- Arenas, Mario. N° 193:92; N° 194:99, 102.
- Arismendi, Diana. N° 193:112.
- Arredondo, Alvaro. N° 194:99.
- Arredondo, Miguel. N° 194:99.
- Asociación Nacional de Compositores (ANC). N° 194:112, 113.
- Aste, Cuty. N° 193:105.
- Astorga, Francisco. N° 193:103.
- Atenas, Jaime. N° 194:113.
- Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile. N° 193:104.
- Ávila, Ramón. N° 193:98.
- Aylwin, Mariana. N° 194:109.
- Baeza, Mario. N° 193:107.
- Ballet de Cámara del Teatro Municipal. N° 194:111.
- Ballet de Santiago, N° 193:109, N° 194:111.
- Ballet Nacional Chileno. N° 194:111.
- Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea de Chile. N° 193:99.
- Barbagelata, Víctor. N° 193:96.
- Barría, Patricio. N° 193:96; N° 194:101, 104.
- Barrientos, Cecilia. N° 194:104, 111.
- Barrientos, Iván. N° 193:112; N° 194:107, 108.
- Barrientos, Paula. N° 193:96; N° 194:99.
- Barros, Raquel. N° 193:108.
- Bartók, Bela. N° 194:105.



- Becerra, Gustavo. N° 193:100, 101, 102, 112; N° 194:99, 100, 104, 105, 106, 108, 112, Becerra, Jorge. N° 193:99.
- Bello, Joaquín. N° 194:106.
- Bianchi, Vicente. N° 193:98, 108.
- Biblioteca Nacional. Sala América. N° 193:92; N° 194:99, 112.
- Biskupovic, Víctor. N° 193:99.
- Bisquertt, Próspero. N° 194:112.
- Blanco, Carolina. N° 193:105.
- Blanco, Juan Marcos. N° 193:102.
- Bodenhofer, Andreas. N° 193:109; N° 194:113.
- Boffa, Marinho. N° 194:100.
- Botto, Carlos. N° 193:93, 96, 99, 104; N° 194:99, 112, 113.
- Braga Ramalho, Elba. N° 193:105, 106.
- Bravo, Roberto. N° 194:102, 106.
- Briceno, Hanny. N° 193:95, 104, 113.
- Brncic, Gabriel. N° 193:95; N° 194:102.
- Brncic, Zlatko. N° 194:103, 104.
- Bromley, Maruja. N° 194:111.
- Bronstein, Abraham. N° 193:109.
- Brown, Edward. N° 193:93, 95; N° 194:104, 105.
- Bru, Roser. N° 193:108.
- Burotto, Dante. N° 193:96.
- Bustos, Javier. N° 193:96.
- Cabello, Ximena. N° 193:99, 101.
- Cabezas, Estela. N° 194:104.
- Cáceres, Eduardo. N° 193:92, 96, 97, 98, 100; N° 194:102, 104, 106, 113.
- Cádiz, Patricio. N° 194:100.
- Cádiz, Rodrigo. N° 193:96; N° 194:101.
- Caiozzi, Silvio. N° 194:112.
- Calderón, Héctor. N° 194:102.
- Calderón de la Barca, Pedro. N° 193:113.
- Camerata Beethoven de la Fundación Beethoven. N° 193:98, 99.
- Campbell, Ramón. N° 194:99.
- Cárdenas, Clara Luz. N° 194:104, 109.
- Cárdenas, Guillermo. N° 194:103.
- Candela, José Miguel. N° 193:91, 102; N° 194:102.
- Cánovas, Enrique. N° 193:107.
- Cánovas, Mario. N° 193:100, 112.
- Cantón, Edgardo. N° 193:94, 95, 96, 97, 99; N° 194:99; N° 194:99, 102, 104, 106, 107.
- Carmona, Oscar. N° 193:97; N° 194:104.
- Carnicer, Ramón. N° 194:105.
- Caro, Alejandro. N° 193:93; N° 194:100.
- Carrasco, Eduardo. N° 193:112.
- Carrasco, Fernando. N° 194:100, 107, 108.
- Carvalho, Antonio. N° 193:97, N° 194:99, 104.
- Casanova, Ana Victoria. N° 193:107.
- Casares, Emilio. N° 193:107.
- Castillo, Erasmo. N° 194:99, 103, 105, 106, 108.
- Castro, Daniela. N° 194:104.
- Catedral de Santiago. N° 193:95, 99, 102.
- Cavero, Carolina. N° 194:102.
- Centro Cultural de España. N° 194:106.
- Centro Cultural ESAN, Lima. N° 194:108.
- Centro Cultural Estación Mapocho. N° 193:109.
- Centro Cultural La Cúpula. N° 193:109.
- Centro Cultural Mistral. N° 194:111.
- Centro Cultural Montecarmelo. N° 193:98; N° 194:100.
- Centro de Alumnos de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 194:105.
- Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile. N° 194:105.
- Centro de Extensión Balmaceda. N° 194:111.
- Centro de Extensión de la Universidad Católica. N° 194:104.
- Centro de Extensión de la Universidad Católica del Perú. N° 194:108.
- Centro de la Cámara de la Construcción Los Andes. N° 194:111.
- Cerda, Jorge. N° 194:102.
- Charov, Anatoli. N° 193:99, N° 194:112.
- Chaves, Danny. N° 193:109.
- Chihuailaf, Elicura. N° 194:104.
- Child, William. N° 194:103.
- Chopin, Federico. N° 193:109.
- Chung, Liza. N° 193:109.
- Claro, Asunción. N° 193:93, 99.
- Claro, Samuel. N° 193:104.
- Coddou, Gabriel. N° 193:103.
- Codoceo, Christian. N° 193:104, 113.
- Cofré, Claudio. N° 193:96.
- Compañía Movimiento. N° 193:109; N° 194:111.
- Concha, Olivia. N° 194:111.
- Concurso de Música de Cámara de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, I. N° 193:100.
- Concurso Internacional de Ejecución Musical Dr. Luis Sigall, XXVI. N° 193:98.
- Condecoración al Mérito de la Cultura Polaca. N° 193:109.
- Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular, IASPM, III. N° 194:110.
- Conjunto de Guitarras Ritmato. N° 194:100.
- Conjunto de Percusión de la Universidad Católica. N° 193:95; N° 194:104.
- Conjunto Syntagma Musicum. N° 193:113.
- Conjunto Vocal Jubilate de Viña del Mar. N° 194:107.
- Consejo Chileno de la Música. N° 193:107, 108.
- Consejo Nacional de Seguridad del Estado. N° 194:104.
- Contreras, Orlando. N° 194:112.
- Contreras, Patricio. N° 193:199; N° 194:112.
- Cordero, Cecilia. N° 194:101, 113.
- Coro Adulto Mayor de la Universidad Católica de Chile. N° 194:103.

- Coro Camerata Vocal. N° 194:104.  
 Coro de Bellas Artes. N° 193:112.  
 Coro de Cámara de la Pontificia Universidad Católica. N° 193:97, 99; N° 194:103.  
 Coro de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Temuco. N° 194:103.  
 Coro de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 194:103.  
 Coro de la Escuela Básica Luis Undurraga de Talagante. N° 194:103.  
 Coro de la Escuela de Ingeniería de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 194:103.  
 Coro de la Universidad de Chile. N° 194:104.  
 Coro de la Universidad de Concepción. N° 193:100.  
 Coro de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 193:100.  
 Coro de Madrigalistas de la UMCE. N° 194:99, 103, 104, 105, 106, 108.  
 Coro de Niños de la Comunidad Huilliche de Chiloé. N° 193:103.  
 Coro del Liceo Profesional Abdón Cifuentes. N° 194:103.  
 Coro Femenino de la Universidad Católica de Valparaíso. N° 193:98.  
 Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. N° 194:104, 105.  
 Cortés, Mauricio. N° 193:97.  
 Corporación Cultural Balmaceda. N° 194:111.  
 Corporación Cultural de Las Condes. N° 193:97.  
 Corporación de Actores de Chile (CHILEACTORES). N° 193:109.  
 Corporación Síntesis. N° 194:101.  
 Corvalán, Elena. N° 193:96, 100; N° 194:104.  
 Costa, Daniela. N° 193:94.  
 Costa, Jorge Andrés. N° 193:93.  
 Croxatto, Isabel. N° 193:109.  
 Cruz, Gabriel. N° 193:110.  
 Cuadra, Gonzalo. N° 193:104, 113.  
 Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. N° 194:112.  
 Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano de Saxofones. N° 194:113.  
 Cuarteto de Guitarras Chordae. N° 193:92; N° 194:99.  
 Cuarteto de Guitarras de Chile. N° 194:100, 107, 108.  
 Cuarteto de Saxofones Villafruela. N° 193:93, 95, 96, 98.  
 Cuarteto Nuevo Mundo. N° 193:96.  
 Cuarteto Sur. N° 193:95.  
 Cuevas, Marco Antonio. N° 193:99.  
 Cvitanic, Ana María. N° 194:99.  
 De Havilland, Cheryl. N° 194:100.  
 De la Jara, Jaime. N° 193:96, 109; N° 194:104.  
 De Vasconcelos Pino, Marcia. N° 193:107.  
 Del Collado, María Victorias. N° 193:107.  
 Del Fierro, Claudia. N° 193:98.  
 Del Pino Klinge, David. N° 193:97.  
 Del Río, Eduardo. N° 193:102.  
 Délano, Pablo. N° 193:92, 95; N° 194:99, 103, 105, 108.  
 Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 193:93, 96, 102; N° 194:99, 104, 109.  
 Díaz, Clara. N° 193:105, 112.  
 Díaz, José. N° 193:95.  
 Díaz, Mauricio. N° 193:97, 98.  
 Díaz, Pilar. N° 193:104, 113.  
 Díaz, Rafael. N° 194:101.  
 Díaz Arcos, Ricardo. N° 194:103.  
 Díaz-Frenot, Valentina. N° 194:108.  
 Díaz Pastén, Rodrigo. N° 194:106.  
 Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. N° 193:110.  
 Dieltjens, Benjamín. N° 193:95.  
 Diez, Caridad. N° 193:107.  
 Di Girolamo, Claudio. N° 193:112.  
 División de Cultura del Ministerio de Educación. N° 193:93; N° 194:106.  
 Donoso, José. N° 194:112.  
 Dourthé, Alberto. N° 193:96; N° 194:100.  
 Droghetti, Germán. N° 193:104, 113.  
 Dúo Alhambra. N° 194:100.  
 Dusi, Marco. N° 193:101; N° 194:107.  
 Duvauchelle, Humberto. N° 194:102, 106.  
 Echaurren, Max. N° 194:100.  
 Editorial Universitaria de Santiago. N° 194:112.  
 Eichenholz, Mika. N° 194:105.  
 Encargo de Obra Musical Charles Ives. N° 194:109.  
 Encuentro de Música Contemporánea 1999. Valdivia. N° 193:99.  
 Encuentros Internacionales de Coros, XX. N° 193:101.  
 Ensemble Antaras. N° 194:101.  
 Ensemble Bartók. N° 193:95, 100, 109; N° 194:102, 106.  
 Ensemble de Guitarras Ritmato. N° 193:93.  
 Ensemble Música Contemporánea. N° 194:101.  
 Ensemble XXI de la Universidad Católica de Chile. N° 193:93, 94, 95.  
 Errázuriz, Sebastián. N° 193:93, 97.  
 Escobar, Héctor. N° 193:99, 101; N° 194:99, 112.  
 Escobar, Roberto. N° 194:103, 105, 108.  
 Escuela Moderna de Música. N° 193:92, 109; N° 194:100.  
 Espinola, Marcelo. N° 194:101.  
 Espinoza, Jeannette. N° 194:99.  
 Espinoza, Jorge. N° 193:95; N° 194:104, 105.  
 Espinoza, Pedro. N° 193:104, 113; N° 194:99.  
 Etchegoyen, Gastón. N° 193:95.

- Facultad de Artes de la Universidad de Chile.  
N° 193:94, 98, 103, 104; N° 194:100, 111, 113.
- Fairley, Jan. N° 193:107.
- Fariás, Georgette. N° 193:109.
- Fariás, Javier. N° 193:93, 94; N° 194:100.
- Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH). N° 193:96; N° 194:105.
- Federico Heinlein Ensemble. N° 193:94.
- Feito, Mario. N° 193:96, N° 194:99.
- Fernández, José Miguel. N° 194:102.
- Fernández, P. N° 194:106, 107.
- Fernández Barroso, Sergio. N° 193:102.
- Ferrari, Andrés. N° 193:96; N° 194:104, 105.
- Festival de Danza Contemporánea. I. N° 193:109.
- Festival de Guitarra de Montevideo. III. N° 194:108.
- Festival de Música Contemporánea Chilena, IX.  
N° 193:94.
- Festival de Primavera, Escuela Moderna de Música. N° 193:92, 93.
- Festival Internacional de Coros San Juan 2000,  
II. N° 194:108.
- Festival Internacional de Guitarra Alirio Díaz,  
Venezuela, II. N° 194:108.
- Festival Internacional de Guitarra de La Habana, X. N° 194:107.
- Festival Internacional de Música Electroacústica,  
VII "Primavera en La Habana 2000". N° 193:91.
- Festival Internacional de Música Electroacústica,  
VIII "Primavera en La Habana 2000".  
N° 193:102.
- Festival Rosita Renard, VIII, N° 193:98.
- Figueroa, Fernando. N° 193:95.
- Fischer, Rodolfo. N° 194:102.
- Florentino La Moglie, Juan. N° 193:100.
- Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART).  
N° 193:95, 103, 104, 112; N° 104:101, 102, 113.
- Fornaro, Marita. N° 193:107.
- Frei, Eduardo. N° 193:109.
- Fuentes, Miguel. N° 194:104.
- Fuentes, Rosalía. N° 194:104.
- Fundación Andes. N° 193: 104.
- Fundación Beethoven. N° 193:97.
- Funes, Nicolás. N° 193:95.
- Gacitúa, Oscar. N° 193:109.
- Gaete, J. Pablo. N° 193:96.
- Gajardo, Eduardo. N° 193:112; N° 194:99, 103,  
105, 108.
- Gajardo, Marta. N° 193:112.
- Gallardo, Alexis. N° 194:100.
- Gallardo, Manuel. N° 193:103.
- Gallardo Reyes, José. N° 193:108.
- Gálvez, Cristián. N° 193:109.
- Gálvez, Gabriel. N° 193:95.
- Ganum, Daniel. N° 193:104, 113.
- García, Alejandro. N° 194:111.
- García, Fernando. N° 193:94, 95, 96, 97, 98, 99,  
101, 102, 105, 107; N° 194:101, 102, 104, 105,  
106, 109, 112, 113.
- García, Leonardo. N° 194:101.
- García, Marisol. N° 193:96, 98; N° 194:100.
- García, Nino. N° 193:95; N° 194:102, 106.
- García Lorca, Federico. N° 193:97; N° 194:101,  
103, 104.
- Garrido, Pablo. N° 194:101.
- Garrido-Lecca, Celso. N° 193:96, 112; N° 194:107,  
108, 111, 112.
- Gatti Benoit, Eduardo. N° 193:108, 109.
- Georges, Valene. N° 193:95, 98, 100; N° 194:102, 106.
- Glasinovic, Karina. N° 193:95, 100; N° 194:102,  
104, 106.
- Godoy, Edwin. N° 194:101.
- Godoy, Kenya. N° 194:104.
- Godoy, Ruth. N° 193:100; N° 194:99, 103, 104,  
105, 106, 108.
- Goethe Institut. N° 193:93, 94; N° 194:101, 113.
- Goic, Juan. N° 193:96.
- Gómez, Carla. N° 193:97.
- Gómez, Nancy. N° 193:104, 113.
- Gómez Cairo, Jesús. N° 193:107.
- Gonzaga, Luis. N° 193:106.
- González, Claudia. N° 194:99, 101, 108.
- González, Cristián. N° 194:104.
- González, Eugenio. N° 193:93; N° 194:100.
- González, Jaime. N° 194:99, 113.
- González, Juan Pablo. N° 194:104.
- González, Marcelo. N° 194:102; N° 194:102.
- González, Marisol. N° 193:94.
- González, Sergio. N° 194:111.
- González Cuevas, Héctor. N° 193:98.
- Gouet, Francisco. N° 193:95; N° 194:102, 104, 105.
- Graugaard, Lars. N° 193:93, 99.
- Grebe Vicuña, María Ester. N° 193:108.
- Grifero, Ramón. N° 193:109.
- Grupo Inti-Illimani. N° 193:109.
- Guarda, Ernesto. N° 194:103.
- Guarello, Alejandro. N° 193:93, 95, 96; N° 194:101,  
102, 103, 109, 113.
- Guede, Fernando. N° 193:95.
- Günther, Thomas. N° 194:102.
- Guelbet, Vladimir. N° 194:111.
- Guerra, Iván. N° 194:111.
- Guillén, Nicolás. N° 194:99.
- Gutiérrez, Claudio. N° 193:104, 113.
- Guzmán, Federico. N° 193:104.
- Guzmán, Rodrigo. N° 194:100, 107.
- Guzmán Cruchaga, Juan. N° 194:99.
- Hasbún, Octavio. N° 193:107, 109.
- Havestadt, Bernardo. N° 193:103.
- Heinlein, Federico. N° 193:93, 94, 95, 96, 99,  
101, 102; N° 194:104.
- Hernández, Carlos. N° 193:100.

- Hernández, Ulises. N° 193:107.  
Hernández Baguer, Grizel. N° 193:112.  
Hernández Duménigo, Moisés. N° 193:107.  
Hermosilla, Jorge. N° 194:101.  
Herrera, Pablo. N° 193:109.  
Herrerros, María Luisa. N° 194:101.  
Hohannon, Scot. N° 194:102.  
Holman, Ernesto. N° 194:113.  
Huidobro, Vicente. N° 193:94, 96, 109; N° 194:102.  
Hurtado, María de la Luz. N° 193:109.  
Hurtado, Ramón. N° 193:96; N° 194:104.  
Ibáñez, Yurgen. N° 193:97.  
Ibarra, Guillermo. N° 194:106.  
Iglesia de Corral. N° 194:107.  
Iglesia de San Francisco. N° 193:98, 99; N° 194:106, 107.  
Iglesia Luterana de Valdivia. N° 194:107.  
Illapu. N° 194:103.  
Illari, Bernardo. N° 194:110.  
Ilustre Municipalidad de Los Andes. N° 193:98.  
Infante, Marisol. N° 193:96, 98; N° 194:100.  
Instituto Alemán de La Unión. N° 194:107.  
Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. N° 193:93, 94; N° 194:100, 109.  
Instituto Cultural de Providencia. N° 194:106.  
Instituto de Chile. N° 193:93.  
Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 193:93, 104; N° 194:100, 109, 113.  
Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N° 193:104, 109.  
Isamitt, Carlos. N° 194:101, 104.  
Izquierdo, Juan Pablo. N° 194:105.  
Jara, Hernán. N° 193:109; N° 194:100, 108.  
Jara, Víctor. N° 193:93, 100; N° 194:100, 103.  
Jarder, Miguel. N° 194:102.  
Jiménez, Manuel. N° 194:100.  
Jiménez, Miguel Angel. N° 193:95.  
Jornadas Musicales de Los Andes, V. N° 193:98.  
Jornadas Musicales y Culturales de Villarrica 2000. N° 193:99.  
Kanamori, Rodrigo. N° 194:102.  
Karich, Jean Pierre. N° 193:93, 98; N° 194:105.  
Kock, Erica. N° 193:99.  
Kock, Hermann. N° 193:108.  
Kolobov, Denis. N° 194:102.  
Kuss, Malena. N° 193:107.  
Lagos, José Ignacio. N° 193:95.  
Lagos, Ricardo. N° 193:109; N° 194:112.  
Lapique, Zoila. N° 193:105, 106.  
Lara, Francisco. N° 193:99.  
La Rivera, Carolina. N° 193:95.  
Larraín, Vicky. N° 194:111.  
Láscar, Nicolás. N° 194:100.  
Latorre, Luis Alberto. N° 193:96.  
Lavado, Guillermo. N° 193:96; N° 194:102.  
Lavanderos, Alejandro. N° 193:94, 95; N° 194:101, 104, 105.  
Lavín, Jorge. N° 194:102.  
Lazo, Miguel. N° 194:104.  
Lazo, Paola. N° 194:102.  
Lehmann, Gabriela. N° 194:106.  
Leibowitz, René. N° 194:102.  
Leiva, Juan Sebastián. N° 193:95.  
Lémann, Juan. N° 193:100; N° 194:99, 100; N° 194:101, 103, 104, 112.  
Leng, Alfonso. N° 193:93, 94, 98, 99, 100; N° 194:101, 102, 103, 106, 108, 112.  
León, Argeliers. N° 193:112.  
Letelier, Alfonso. N° 193:93, 100; N° 194:99, 102, 103, 104, 105, 108.  
Letelier, Carmen Luisa. N° 193:93, 95, 100; N° 194:106.  
Letelier, Miguel. N° 193:93, 96, 97; N° 194:101, 102, 107.  
Lillo, Eusebio. N° 194:105.  
Lienlaf, Leonel. N° 193:91; N° 194:102.  
Linder, Klaus. N° 194:102.  
Llano, Isabel. N° 193:107.  
Llanos, Felipe. N° 193:94.  
López, Celso. N° 193:95, 96; N° 194:100, 102, 103.  
López, Enrique. N° 193:95.  
López, Gloria. N° 194:105, 106, 108.  
López, María Luz. N° 194:99.  
López, Raúl. N° 194:113.  
Loyola, Margot. N° 193:112; N° 194:103, 104.  
Machado, Manuel. N° 193:94.  
Macías, Ramón. N° 193:107.  
Madariaga, Arnoldo. N° 193:103.  
Mahave-Veglia, Pablo. N° 194:107.  
Mancilla, Luis. N° 194:100, 107.  
Mansilla, Jaime. N° 193:95, 100; N° 194:102, 106.  
Marchant, Guillermo. N° 193:104.  
Márquez, Andrea. N° 194:100.  
Martínez, Gabriela. N° 194:103.  
Martínez, Jorge. N° 193:110; N° 194:101, 113.  
Martínez, Josué. N° 193:107.  
Martínez, María de la Luz. N° 194:102, 106.  
Matamala, Pablo. N° 193:97, 100.  
Matamoros, Ximena. N° 194:99.  
Matthew Barric, James. N° 193:109.  
Matthey, Enrique. N° 194:109.  
Matthey, Gabriel. N° 193:92, 96, 98, 99, 108; N° 194:105.  
Maturana, Eduardo. N° 193:99.  
Maupoint, Andrés. N° 194: 109.  
Max-Neef, Manfred. N° 104:109.  
Medrano Zúñiga, Pilar. N° 194:103.  
Mélendez, Alejandro. N° 194:105.  
Mellado, Paulina. N° 194:112.  
Menares, Sergio. N° 193:96.

- Mendoza, Cristián. N° 193:95; N° 194:104.  
Merino, Luis. N° 193:94, 104; N° 194:101, 104, 109.  
Mesko, Florángel. N° 193:94.  
Milla, Guillermo. N° 194:107.  
Ministerio de Educación. N° 193:98, 104, 109.  
Minoletti, Guido. N° 194:104; 105.  
Miranda, Alejandro. N° 193:98.  
Miranda, Elmma. N° 193:96; N° 194:109.  
Miranda, Mario. N° 194:107.  
Miranda, Miguel. N° 193:109.  
Mistral, Gabriela. N° 193:94; N° 194:99, 101, 105, 106, 108.  
Montero, Jorge. N° 194:99.  
Montes, Sebastián. N° 194:100, 107.  
Mora, Mario. N° 193:91, 100, 102; N° 194:105.  
Morales, Cristián. N° 193:95.  
Morales, Natalia. N° 193:99.  
Morales, Pablo. N° 194:106.  
Morel, Marcelo. N° 193:96.  
Moreno, Ignacio. N° 193:99.  
Mouras, Juan. N° 194:106, 107, 108.  
Muga, Gonzalo. N° 193:95.  
Muñoz, Alfredo. N° 193:017.  
Muñoz, Cristián. N° 194:102.  
Muñoz, Jenny. N° 193:98, 104, 113.  
Museo de Arte Contemporáneo. N° 194:111.  
Museo de Bellas Artes. N° 194:112.  
Navarrete, Carlos. N° 193:98.  
Navarrete, Daniel. N° 193:96.  
Neruda, Pablo. N° 193:94; N° 194:99, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108.  
Núñez, David. N° 193:95.  
Núñez Navarrete, Pedro. N° 194:103, 104, 105, 108.  
Ogalde, Freddy. N° 193:97.  
Ohlsen, Oscar. N° 193:95; N° 194:104.  
Olivares Dysli, Guillermina. N° 194:103.  
Onetto, Humberto. N° 194:111.  
Orellana, Juan. N° 193:104, 113.  
Orellana, Romilio. N° 193:92; N° 194:99, 106.  
Orlandini, Luis. N° 193:93, 94, 95, 96, 108; N° 194:100, 104, 107, 108, 112.  
Orozco, Danilo. N° 193:107.  
Orquesta de Cámara de Chile. N° 193:97, 98; N° 194:112.  
Orquesta de Cámara de la Universidad Austral de Chile. N° 193:99.  
Orquesta del Teatro Municipal de Valencia. N° 194:108.  
Orquesta Filarmónica de Montevideo. N° 194:108.  
Orquesta Filarmónica de Quilmes. N° 193:100.  
Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 194:102.  
Orquesta Gran Mariscal de Ayacucho. N° 194:108.  
Orquesta Juvenil Conservatorio de Música Universidad Austral de Chile. N° 193:97, 99.  
Orquesta Moderna. N° 193:93.  
Orquesta Sinfónica de Chile. N° 193:96, 97, 98; N° 194:100, 105.  
Orquesta Sinfónica del Estado de Yaracuy. N° 194:108.  
Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. N° 194:106.  
Orrego Carvallo, Alberto. N° 194:106, 107.  
Orrego-Salas, Juan. N° 193:96, 99; N° 194:99, 103, 104, 112.  
Ortega, Fernando. N° 193:96.  
Ortega, Gonzalo. N° 193:96.  
Ortega, Sergio. N° 193:101.  
Ortiz, Alejandro. N° 193:95.  
Ortúzar, Luis. N° 193:102.  
Osorio, Daniel. N° 193:95, 96; N° 194:99.  
Osorio, Francisco. N° 194:104.  
Osses, Virna. N° 194:104.  
Oyarzún, Nicolás. N° 193:98, 104, 113.  
Palacios de Sans, María Antonia. N° 193:105, 106.  
Palma, Nivia. N° 193:112.  
Palmiero, Tiziana. N° 193:110; N° 194:102.  
Passent, Daniel. N° 193:109.  
Parra, Ángel. N° 193:98.  
Parra, Nicanor. N° 193:94.  
Parra, Sergio. N° 193:99.  
Parra, Violeta. N° 193:93, 94, 97, 100, 101; N° 194:99, 103, 104, 105, 106, 108.  
Parra Opazo, Fernando. N° 193:92.  
Parroquia San Francisco de Sales. N° 193:97.  
Parroquia San Vicente Ferrer. N° 193:97.  
Pastor, Francisca. N° 193:105.  
Pauwels, Tom. N° 193:95.  
Paz, Juan Carlos. N° 194:102.  
Peña, Manuel. N° 193:109.  
Peña, Osvaldo. N° 193:109.  
Peña Hen, Jorge. N° 193:95.  
Peralta, Alejandro. N° 193:95.  
Peralta, Cristián. N° 194:100.  
Pereira Salas, Eugenio. N° 193:104.  
Perelman, Bárbara. N° 193:104.  
Pérez, Andrés. N° 193:105.  
Pérez, María Elena. N° 194:111.  
Pérez, María Felicia. N° 193:107.  
Pérez de Arce, José. N° 193:105.  
Pino, Alejandro. N° 193:101, 112; N° 194:101, 103, 104, 105.  
Pinto, Jaime. N° 194:111.  
Piñera, Juan. N° 193:102.  
Pizarro, Gabriela. N° 193:108.  
Pizarro, Matías. N° 193:98.  
Pizarro, Miguel. N° 193:97.  
Ponce, Ella. N° 193:96.  
Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 193:94; N° 194:101, 103, 104.  
Postel, Jorge. N° 193:95; N° 194:104, 105, 108.  
Prado, Pedro. N° 194:102, 106.  
Premio Agustín Siré. N° 193:109.  
Premio Altazor. N° 193:109.  
Premio de Musicología "Samuel Claro Valdés". II. N° 194:109.

- Premio Marco Bontá. N° 193:108.  
 Prieto, Carlos. N° 193:100.  
 Primer Ciclo de Música de Cámara del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile. N° 194:105.  
 Primer Encuentro Latinoamericano de Flauta, Caracas, Venezuela. N° 194:108.  
 Provedo, Lucy. N° 193:107.  
 Pueller, Claudio. N° 194:111.  
 Quila, Honorio. N° 193:103.  
 Quilapi, José. N° 194:101, 113.  
 Quintana, Edison. N° 193:100.  
 Quinteto Bibiena. N° 194:103.  
 Quinteto de Vientos Ensemble XXI de la Universidad Católica. N° 194:105.  
 Quinteto Pro Arte. N° 193:94.  
 Quiñonez, Edgar. N° 194:108.  
 Quiroz, Jorge. N° 193:95.  
 Quiroz, Julio. N° 194:104.  
 Ramírez, Eugenia. N° 194:100.  
 Ramírez, Evelyn. N° 193:98.  
 Ramírez, Hernán. N° 194:99; N° 194:103, 105.  
 Ravinet, Jaime. N° 193:105, 108.  
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. N° 193:110.  
 Recabarren, Álvaro. N° 193:96.  
 Recart, José Luis. N° 193:93; N° 194:100.  
 Rehbein, Sebastián. N° 193:93, 94, 99; N° 194:100.  
 Restucci, Antonio. N° 193:109.  
 Revista Apuntes. N° 193:109.  
 Reyes, Alejandro. N° 193:103, 104, 113.  
 Reyes, Javier. N° 193:96, 98; N° 194:100.  
 Riesco, Carlos. N° 193:96, 108; N° 194:100, 109, 112.  
 Rifo, Guillermo. N° 193:93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 109; N° 194:100, 104, 106, 108.  
 Riquelme, Claudia. N° 194:99.  
 Rivas, Alejandro. N° 193:95; N° 194:94.  
 Rivera, Daniela. N° 193:98.  
 Riveros, Hilda. N° 193:109; N° 194:111.  
 Riveros, Luis. N° 194:109.  
 Roberts, Carol. N° 193:107.  
 Robleros, Carolina. N° 194:101.  
 Rodríguez, Alberto. N° 193:102.  
 Rodríguez, Patricia. N° 193:94.  
 Rodríguez A., M. Bethánia. N° 194:113.  
 Roggero, Luis. N° 193:94.  
 Rojas, Guillermo. N° 193:97.  
 Rojas Martorell, Gabriel. N° 193:108.  
 Rondón, Víctor. N° 193:103, 104, 105, 113; N° 194:100, 101.  
 Rosas, Fernando. N° 193:97, 98, 99, 109, 112, 103; N° 194:112.  
 Roselló, Bernardo. N° 193:104, 113.  
 Rosenman, Zelig. N° 193:109.  
 Rossi, Luis. N° 193:95; N° 194:103.  
 Rosson, Andrés. N° 194:99.  
 Rubi, Raquel. N° 193:107.  
 Rubilar, Rodrigo. N° 193:95.  
 Rubio, Claudia. N° 193:93.  
 Rubio, Santos. N° 193:102, 108.  
 Ruz Prado, Hilda. N° 193:108  
 Saavedra, Paola. N° 193:98.  
 Sabella, Andrés. N° 194:105, 106, 108.  
 Saglimbeni, Rodolfo. N° 194:108.  
 Sala Che Guevara de Casa de las Américas. N° 194:107.  
 Sala Claudio Arrau, Teatro Municipal de Santiago. N° 193:94, 112; N° 194:103.  
 Sala de Conciertos de la Sociedad Santa Cecilia de Temuco. N° 194:106.  
 Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 193:96, 98; N° 194:104, 105, 112, 113.  
 Sala Lord Cochrane de la Municipalidad de Valdivia. N° 193:99.  
 Sala Santa Cecilia de Temuco. N° 193:99.  
 Sala Sazie, Universidad de Chile. N° 193:95.  
 Salas, Fabio. N° 194:112.  
 Salas, Rodrigo. N° 194:102, 106.  
 Salazar, Gerardo. N° 194:104.  
 Salgado, Eduardo. N° 193:95, 98, 100; N° 194:102, 106.  
 Salinas, Horacio. N° 193:93; N° 194:100.  
 Salón Auditorium del Liceo San Felipe Benicio de Coyhaique. N° 194:107.  
 Salón Auditorium del Ministerio de Obras Públicas de Coyhaique. N° 194:107.  
 Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile. N° 194:104, 112.  
 Salón de Honor de la Universidad Metropolitana. N° 193:97; N° 194:105.  
 Salón Fresno del Centro de Extensión de la Universidad Católica. N° 193:94, 107.  
 Salón Plenario del Edificio Diego Portales. N° 194:105.  
 Salvo, Oscar. N° 193:112.  
 Sangüesa, Iris. N° 193:95.  
 Sanhueza, Pablo. N° 193:95.  
 Sandoval, Carla. N° 194:99.  
 Sandoval, Clara. N° 193:94.  
 Sandoval, Fernando. N° 193:96.  
 San Martín, Marcelo. N° 193:104, 113.  
 Sans, Juan Francisco. N° 193:105.  
 Santa Cruz, Domingo. N° 193:93, 99, 100, 101.  
 Santic, Rodrigo. N° 194:104.  
 Sauvalle, Sergio. N° 194:99, 104, 111.  
 Savi, Elvira. N° 193:99; N° 194:109.  
 Scharowsky, Yeruham. N° 194:105.  
 Schumann, Ruth. N° 193:94.  
 Schumacher, Federico. N° 194:102.  
 Semanas Musicales de Frutillar, XXXII. N° 193:99.

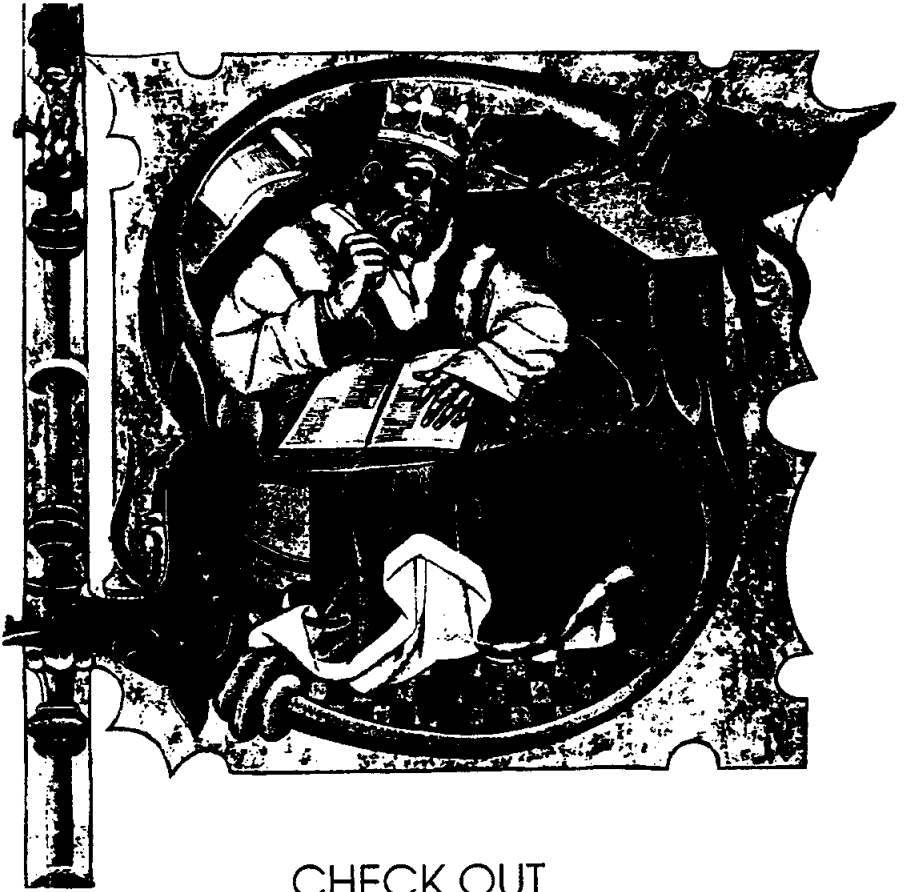
- Seminario Internacional de Investigación Sub-Regional. N° 194:111.
- Sepúlveda, Fidel. N° 193:99; N° 194:103,105.
- Sepúlveda, Héctor. N° 194:99.
- Sepúlveda, María Luisa. N° 194:105.
- Serpa, Sergio. N° 193:103.
- Sierra, Pedro. N° 193:107.
- Sierra, Rubén. N° 193:95; N° 194:103
- Silva, Ailé. N° 193:103.
- Silva, Carlos. N° 193:92,95, 102; N° 194:105.
- Silva, Francisca. N° 194:99, 104.
- Silva, Silvert. N° 194:100.
- Simpdendorfer, Ilse. N° 193:94.
- Sociedad Chilena de Intérpretes (SCI). N° 193:109.
- Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 193:97, 102, 109, 112; N° 194:102, 106.
- Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales (ANT). N° 193:109.
- Sociedad de Creadores de Imagen Fija (CREAIMAGEN). N° 193:109.
- Sociedad Mozart. N° 194:108.
- Solari, Franco. N° 193:93.
- Solovera, Aliocha. N° 193:95, 96, 100; N° 194:101, 104, 105.
- Solovera, Patricio. N° 194:112.
- Soro, Enrique. N° 193:97, 99, 101.
- Soto, Juan Carlos. N° 103:96.
- Soto, Julia. N° 194:100.
- Soto, Julio. N° 193:96, 98.
- Soto, Marco. N° 193:96.
- Soublette, Gastón. N° 193:95, 99; N° 194:100, 103.
- Soublette, Sylvia. N° 193:101, 108, 112; N° 194:103, 105, 106, 107, 108.
- Soza, Pablo. N° 194:101.
- Springinsfeld, Jorge. N° 194:111.
- Stein, Hanns. N° 194:102.
- Stevenson, Robert. N° 193:113.
- Swart, Renette. N° 194:100.
- Swart, Roelof. N° 194:100.
- Tagle, Alejandro. N° 193:95, 96; N° 194:99.
- Taller coreográfico "El nuevo milenio". N° 194:111.
- Tallería, Enrique. N° 194:106.
- Tapia Caballero, Arnaldo. N° 193:108.
- Teatro Amadeo Roldán de La Habana, Cuba. N° 194:107.
- Teatro Antonio Varas. N° 194:112.
- Teatro Cine Arte Tobalaba. N° 193:109.
- Teatro Club ANKO de Rancagua. N° 194:106.
- Teatro Colón de Buenos Aires. N° 194:108.
- Teatro de la Escuela Moderna. N° 193:93.
- Teatro de la Universidad de Chile. N° 193:97, 109; N° 194:105, 111.
- Teatro del Complejo Cultural Andrés Bello de la ciudad de San Felipe, Estado Yaracuy, Venezuela. N° 194:108.
- Teatro Municipal de Ñuñoa. N° 194:106.
- Teatro Municipal de Santiago. N° 193:93, 94, 109; N° 194:102, 103, 111.
- Teatro Municipal de Valencia. N° 194:108.
- Teatro Municipal de Viña del Mar. N° 194:102, 106.
- Teatro Nacional Chileno. N° 193:109; N° 194:112.
- Teatro Providencia. N° 194:111.
- Teatro Universidad de Chile. N° 194:111.
- Teave, Mahani Eita. N° 193:100.
- Tello, Aurelio. N° 193:105.
- Temporada Coral Crecer Cantando 2000. N° 194:103.
- Temporada Coral Universidad Católica, III. N° 194:103.
- Temporada de Música de Cámara "Federico Heinelein", X. N° 194:100.
- Temporada Oficial de Conciertos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, XXXVI. N° 194:103.
- Terc, Stefan. N° 193:108.
- Teruggi, Bernardo. N° 194:108.
- Tevah, Víctor. N° 193:98.
- Torres, Eduardo. N° 193:94.
- Torres, Juan Carlos. N° 194:103.
- Trío Bela. N° 193:98.
- Trío de Cámara Latinoamericano. N° 194:100.
- Trío Serenata. N° 194:107.
- Turina, Joaquín. N° 193:107.
- Turner, Joan. N° 193:108.
- Ugalde, Ximena. N° 193:95.
- Ulloa, Osvaldo. N° 193:103.
- Ulloa, Pablo. N° 193:104, 113.
- Universidad Austral de Chile. N° 193:99.
- Universidad de Chile. N° 193:95, 96.
- Universidad de La Frontera de Temuco. N° 194:107.
- Universidad de Santiago de Chile (USACH). N° 193:113.
- Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 193:97; N° 194:99, 105.
- Urbano, Diego. N° 193:96.
- Urrutía, Osvaldo. N° 193:99; N° 194:112.
- Urrutia Blondel, Jorge. N° 193:93, 104, 113.
- Urtubia, Silvia. N° 193:104, 113.
- Valdebenito, Jorge. N° 193:94.
- Valdes Gómez, Mario. N° 193:99.
- Valenzuela, Cristóbal. N° 194:104.
- Vanden Brompt, Kim. N° 193:95.
- Vasconcello, Joe. N° 193:109.
- Vásquez, Alejandro. N° 193:94; N° 194:113.
- Vásquez, Chalena. N° 193:107.
- Vásquez, Cristián. N° 193:96.
- Vásquez, Patricia. N° 193:99, N° 194:99.
- Vera, Carlos. N° 193:95.
- Vera, Santiago. N° 193:100, 101, 102; N° 194:99, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113.
- Vergara, Juan Carlos. N° 194:102.

Vila, Cirilo. N° 193:95, 96, 97, 98, 112; N° 194:101,  
103, 104, 105, 106, 113.  
Villafruela, Miguel. N° 193:95, 102, 110;  
N° 194:102, 104.  
Villarroel, Hugo. N° 194:104.  
Vinueza, María Elena. N° 193:105.  
Viveros, Héctor. N° 193:96.  
Vöhringer, Erika. N° 194:99, 101, 108.  
Waisman, Leonardo. N° 193:105, 107.  
Watts, Bélgica. N° 194:111.  
Yáñez, Claudia. N° 193:104, 113.

Yáñez, Pedro. N° 193:109.  
Yáñez, Ricardo. N° 193:104, 113.  
Yazigi, Mauricio. N° 193:93.  
Zacher, Gerd. N° 194:102.  
Zamora, Carlos. N° 193:93, 95, 97, 99; N° 194:103,  
104,105.  
Zamora, Paulina. N° 194: 107.  
Zárate, Miguel. N° 193:96.  
Zegers, Max. N° 193:93.  
Zúñiga, Jeremías. N° 194:107.  
Zurita, Raúl. N° 194:102, 106.



STILL USING  
RILM  
THE OLD-FASHIONED WAY?



CHECK OUT  
**[HTTP://RILM.CIC.NET](http://RILM.CIC.NET)**  
INSTEAD

International Center 33 West 42nd Street New York, NY 10036-8003 USA  
☎212/642-2709 ☎212/642-1973 ✉ kday@email.gc.cuny.edu