

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LVII

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2003

N° 199

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 DE
CONICYT Y LA
SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR

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

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados el siguiente disco compacto:

El Rey David de A. Honegger. [Nº1]. 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.

Precios (incluye envío postal)

Para Chile:	
por cada disco compacto	\$ 5.000
Para el extranjero:	
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
SILVIA HERRERA. Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX	7
LUIS MERINO MONTERO. 1973-2003: treinta años	39
 TRIBUNA: Música en el exilio	
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT. En torno al exilio y a la transición a una forma de inmigración. Recuerdos sueltos y personales	57
JUAN ORREGO-SALAS. Exilio, ¿pérdida o provecho?	66
JUAN ALLENDE-BLIN. Cultura en busca de asilo o los caminos de los exiliados ...	70
EDUARDO CARRASCO PIRARD. Exilio musical en Francia	74
 DOCUMENTOS	
JORGE MARTÍNEZ ULLOA. Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para “ser” y “parecer”	78
ALDEN DITTMANN HUBE. Conmemorando a un músico chileno. El violinista Florencio A. Mora (1882-1975)	84
 CRÓNICA	
Creación musical chilena	89
Compositores chilenos en el país	89
Música chilena en el exterior	96
Otras noticias	102
 RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Coriún Aharonián. <i>Introducción a la música</i> , por Fernando García	107
 RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Viola chilena del siglo XXI</i> . CD, por Cecilia Carrère	108
<i>Canto al agua. Cuncumén</i> . CD, por Fernando García	109
<i>Música descubierta. Fabrizio de Negri y Sebastián Errázuriz</i> . CD, por Julia Grandela del Río	110
 IN MEMORIAM	
Miguel Querol Gavaldá (1912-2002), por Robert Stevenson	112
Sergio Parra González (1930-2003), por Leonardo Mancini	113
Tomás Lefever Chatterton (1926-2003), por Gastón Soubllette	114
Dr. Georg Knepler (1906-2002), por Hanns Stein	116
José Maria Neves (1943-2002), por Coriún Aharonián	117
 INDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 2002	 120

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
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)

SILVIA HERRERA, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile
GUSTAVO BECERRA SCHMIDT, Universidad de Oldenburgo, Alemania
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos
JUAN ALLENDE-BLIN, Compositor, Alemania
EDUARDO CARRASCO PIRARD, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
JORGE MARTÍNEZ ULLOA, Magister en Artes con mención en Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile
ALDEN DITTMANN HUBE, Asesor Científico, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin
LEONARDO MANCINI, Director de Coros, Valdivia
HANNS STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile
FERNANDO GARCÍA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
CARLOS RETAMAL DÁVILA, Magister en Artes con mención en Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile
CECILIA CARRÈRE, Magister en Artes con mención en Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile
ROBERT STEVENSON, Universidad de California, Los Angeles, Estados Unidos
GASTÓN SOUBLETTE, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile
CORIÚN AHARONIÁN, Compositor, Uruguay

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 disquete 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.

CORRÉA 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 ésta 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*.

Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX

por
Silvia Herrera Ortega

INTRODUCCIÓN

Eduardo Maturana es el compositor que representa —a mi juicio— más plenamente la vanguardia musical de los años cincuenta en nuestro país. La importancia que esto tiene para el desarrollo de la música cultivada tanto al interior de la academia, como fuera de ella, a partir de la segunda mitad del siglo XX, es la razón que me impulsó llevar a cabo este trabajo. Mi propósito es un acercamiento a la personalidad del compositor, a fin de comprender su trayectoria creativa, reconocer los elementos estéticos y técnicos que la componen y desde esta perspectiva dimensionar la relación de compromiso que Eduardo Maturana establece entre su ser-histórico y su ser-artístico¹.

Eduardo Maturana es un artista inquieto, de espíritu sensible, con una aguda y severa crítica de sí mismo y del mundo, en su dimensión parcial y global. De una gran capacidad de trabajo y disposición por el saber y el estudio, su interés ha ido más allá de la música; otras artes afines a ella como la fotografía, la literatura, la poesía, el teatro y el cine forman parte de su ser artístico. Debido a esto, colabora en diversas revistas y periódicos chilenos y latinoamericanos con artículos sobre la música y el arte en general².

El temperamento sociable y bohemio de Eduardo Maturana lo llevó al contacto y amistad con los entonces jóvenes artistas e intelectuales de su época. Estrechó lazos con poetas nacionales tales como Braulio Arenas, Teófilo Cid, Andrés Sabella, los hermanos de Rokha... “y en general con mucha gente más valiosa que yo y que por cierto ayudaron a mi formación. Pintores como Gazmuri, Cardemil,

¹Este trabajo ha sido posible gracias al valioso intercambio epistolar que mantuve con el músico entre los años 1980 a 1993. Le agradezco profundamente su generosidad y cuidadosa transparencia en la entrega de los datos, la que me ha permitido recrear parte importante de la vida musical de las décadas de los 50 y 60 y establecer con exactitud el papel que le cupo a nuestro músico en ella.

²Colabora en la revista *Pauta*, editada por los alumnos del Conservatorio. En ésta escribe un artículo sobre Edgar Varèse. En los años 1957 y 1958 colabora escribiendo artículos sobre cultura general en los periódicos nacionales *La Tercera*, *La Hora* y *La Nación*. En esa misma época es invitado por editores de revistas sobre cultura en general de Perú y Argentina para colaborar con su pluma. (Carta del 12 de junio de 1982).

Villaseñor, Bindis y tantos otros. Era una vida intensa³. El interés por comprender al hombre en su profunda dimensión, como asimismo entender la problemática de la comunicación humana, lo llevó al estudio de disciplinas cuyo objeto central es el hombre como artesano de su cultura. Para satisfacer esta inquietud, gestionó y obtuvo una beca para estudiar antropología en 1957 con el profesor Luis Strozzi, en Río de Janeiro⁴.

Su acentuada condición solidaria con sus semejantes se manifiesta en la orientación ética y estética que le imprimió a su música, como una crónica de la vida del hombre chileno y americano que le es contemporáneo. Muchas de sus obras se inspiran en temáticas contingentes de índole sociopolítico-ideológicas, que coinciden con su visión del mundo. A este respecto el propio compositor declara⁵:

“Se trata más bien de ser un buen ‘cronista’, de estar presente en los acontecimientos históricos que te correspondió vivir, de dar cuenta de ellos debidamente, honradamente, decentemente. Asumir esta responsabilidad es un reto que implica desgarrarse de ataduras. Un buen cronista puede a veces resistir el paso del tiempo, si es que los hechos relatados poseían un algo que los hiciera necesario a las generaciones futuras. Como soy un cronista, mi compromiso afecta únicamente a todos los cortesanos. Tengo la libertad para decirle a los míos lo que siento por ellos: lo que yo mismo soy, uno igual a ellos, los míos son los dejados de la mano de Dios, los pobres de la tierra.”.

La dimensión de su poética guarda relación con la coherencia entre el ser y el hacer de su oficio. Como hombre de pensamiento y actitud de vanguardia y como historiador de su presente, se comunica con el mundo a través de la música con un recurso del presente. Así, el serialismo dodecafónico será el medio de comunicación más claro y honesto para acercarse a sus coetáneos.

Una característica importante de destacar de la composición musical del siglo XX, en especial de la primera mitad, es la sucesión vertiginosa de numerosos estilos, o tendencias, muchos de ellos de gran complejidad. Sólo algunos alcanzan un cierto grado de madurez que les permita permanecer en el tiempo, para ser enseguida reemplazados por otros. Todas estas tendencias son importadas y llegan a nuestro conocimiento en Chile y América Latina con evidente retraso, especialmente en las primeras décadas del siglo XX. Estas tendencias modernas provocan un quiebre con la música académica tradicional, mediante un lenguaje

³El compositor recuerda, además: “Por esos años tomé la cámara fotográfica y comencé a ganarme la vida en esa disciplina. Me asocié con Bob Borowicz y arrastramos una miseria decente por varios años. Aprendí no obstante la profesión con el mejor maestro que se hubiera podido conseguir en Chile. Nace mi hijo mientras publico un libro. Otra aventura loca. Se vendieron unos 20 ó 30 ejemplares y el resto se perdió. Es decir, 400 ejemplares que nunca se supo...”. El libro de poemas, editado en 1950, lo tituló *Tiempo de nebulosa*. Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional. El nombre del libro, recuerda Eduardo Maturana, surgió de una conversación con su amigo Salvador Candiani. (Carta del 12 de junio de 1982).

⁴Carta del 12 de junio de 1982.

⁵Opinión entregada por el compositor en carta del 18 de enero de 1981.

nuevo, fresco y actual que presenta un mundo sonoro renovador del ritmo, forma y estructura. El compositor latinoamericano se ve afectado por esta compleja realidad. Muchos de ellos siguen diferentes tendencias y estilos en sus obras, aunque se ponga en peligro el sello personal o "identidad estilística" que caracteriza al artista en su medio. Pocos músicos son los que permanecen en un solo camino. Entre los compositores nuestros que han navegado por diferentes corrientes se destacan Gustavo Becerra y León Schidlowsky junto al sólido oficio que ambos poseen. Eduardo Maturana, en cambio, es el representante más claro del compositor cuya poética ha estado, en el aspecto técnico, centrada en un espectro bastante homogéneo.

Eduardo Maturana pertenece a la tercera generación de músicos chilenos⁶, denominados "formalistas" por Roberto Escobar⁷, junto a René Amengual, Ramón Campbell, Federico Heinlein, Juan Orrego-Salas, Alfonso Letelier, Ida Vivado y otros⁸. Para Escobar, el único serialista de esta generación es Eduardo Maturana, condición que, a su juicio, lo hace diferente a sus contemporáneos. A este respecto, Roberto Escobar señala:

"cuando Slonimsky visitó Chile conoció aquí a un joven violista, alumno de composición de Samuel Negrete, y que había colaborado estrechamente con Kleiber; este músico era Maturana, y de este contacto y las enseñanzas que recibió de Slonimsky, se traza su camino hacia el serialismo, cuya técnica no era aún muy conocida en Chile. De esto resulta que Maturana en espíritu y obra no es propiamente un 'formalista', sino que se identifica más con la generación de los 'universalistas'⁹.

Entre los compositores pertenecientes a los grupos "formalistas" o "universalistas", lo "chileno", es decir, la tradición musical-instrumental representada por nuestros grupos criollos o étnicos, no influye a un nivel comparable al de los compositores de generaciones anteriores. El interés más bien está en la literatura, en especial la poesía y/o la historia o crónica chileno-americana, como fuente idiomática musical. En otro contexto, nuestro compositor es reconocido junto con Carlos Isamitt y Gustavo Becerra como uno de los primeros en "practicar la dodecafonía en Chile"¹⁰.

La formación musical de Eduardo Maturana se orienta por dos caminos: el instrumental y el de la composición. Con el maestro Werner Fischer estudia violín y con el maestro Luis Mutschler estudia viola, instrumento con el que se identifi-

⁶Ver reseña biográfica del compositor realizada con su colaboración.

⁷Escobar 1971: 141.

⁸Roberto Escobar (1971:141) define a los formalistas como aquellos compositores "cuya preocupación estilística está centrada en un formalismo riguroso: neoclásico en la mayoría, post-impresionista en algunos y serialista en uno".

⁹Este autor (1971:146) define a los compositores "universalistas" como aquellos que sienten afinidad por "los nuevos métodos del oficio musical: el serialismo, el puntillismo y la música electrónica que hacen su aparición en las obras chilenas, pero siempre dentro de conceptos estructurales bastante elaborados".

¹⁰Sobre este punto ver Falabella 1958: 91.

cará plenamente y que lo acompañará en su vida musical. Los estudios de composición los realiza inicialmente con el maestro Samuel Negrete y posteriormente con Pedro Humberto Allende hasta el año 1944. A partir de este año inicia su labor como copista musical. Junto con procurarle el sustento, la copistería, tal como en el caso de J. S. Bach, le ofreció una excelente oportunidad para conocer partituras de compositores nacionales y extranjeros, del pasado y del presente. Según el compositor, la copistería le permitió adentrarse en la música de muchos creadores que le han precedido, ya que, al dibujar cada nota de las obras que copiaba, se operaba en él un fenómeno de asimilación y comprensión gradual, que le permitía recorrer las formas y alcanzar las profundidades de sus estructuras, hasta llegar a un estado de pleno entendimiento y empatía con ellas. Al respecto dice:

“A todos les debo algo o mucho, de todos obtengo una enseñanza, hasta de aquellos que escriben música popular, los respeto a todos y para con todos tengo un grado de parentesco, de pasado, presente o porvenir y ese sería mi consejo a un joven compositor: aprovechar todo lo que sus antepasados y parientes puedan proporcionarles”¹¹.

El presente trabajo cubre la obra del compositor desde los años 1946 a 1982, período para el que cuento con la información necesaria. Como resultado del análisis cronológico de las partituras he considerado en su producción dos etapas creativas: la primera desde el año 1946 a 1961 y la segunda desde 1962 a 1980.

PERÍODO DE 1946 A 1961

Eduardo Maturana inicia su actividad creativa en 1946 a la edad de 26 años, dos años después de haber suspendido sus estudios de composición en el Conservatorio Nacional con el maestro Pedro Humberto Allende. A diferencia de otros músicos nacionales de la época que viajan a Europa o Estados Unidos a completar sus estudios de composición, nuestro músico se pone en contacto con los movimientos estéticos de la nueva música desde Chile.

El trabajo de copistería le permite un conocimiento de las obras de la vanguardia europea, material de difícil acceso entonces en nuestro país. Durante la visita a Chile del musicólogo y compositor Nicolás Slonimsky sostuvo con él una nutrida conversación que le permitió aclarar dudas con relación al método dodecafónico desconocido en ese momento en el medio musical chileno. Gran utilidad tuvo su amistad con el músico Pablo Garrido, viajero incansable y mensajero del pensamiento estético de la vanguardia europea. Participó además como violista de grupos de cámara de la importancia nacional de Tempus, Euphonía y Tonus, cuyo objetivo fundamental fue dar a conocer la nueva música y “descongestionar” al público chileno de la música tradicional que prevalecía entonces en los programas de conciertos. Gran valor revistió su amistad y trabajo en colabora-

¹¹Opinión del compositor en carta del 20 de julio de 1981.

ción con dos músicos extranjeros avecindados en el país, Fré Focke y Esteban Eitler, quienes contribuyeron en gran medida a la apertura de Chile hacia la nueva música. Por último, su personalidad dinámica e inquieta lo lleva a la búsqueda de nuevas manifestaciones sonoras para tener una verdadera comprensión de su presente, por su condición de cronista de su época.

Eduardo Maturana nunca abordó el tonalismo como lenguaje sonoro. Escribió sólo dos obras politonales, que pertenecen al comienzo de su catálogo, una *Suite* para violín y viola de 1946 [O-1] y *Tres poemas* para cuarteto de cuerdas [O-2], con texto de Walt Whitman, de 1947, "dos arrebatos de juventud", como las califica el propio compositor. A partir de su obra para piano *Aforística* [O-3] del año 1947, el total de su producción está organizado de acuerdo a los parámetros dodecafónicos. En la gran mayoría es un dodecafonismo estricto. En algunas obras, se trata de un dodecafonismo parcial y con elementos aleatorios.

Este primer período compositivo de Eduardo Maturana se destaca, a mi juicio, por el predominio de las obras de cámara, a excepción de su *Concertante* para viola y orquesta del año 1948 [O-8], y el predominio de la técnica serial dodecafónica tratada en su estado más puro y original.

Las obras de cámara son para instrumento solista tales como el piano, la viola o la flauta. También escribe dúos, tríos, cuartetos y quintetos, además de dos obras vocales, una para voz femenina, basada en un poema de Pablo de Rokha [O-6], y la otra para tenor sobre poemas del propio autor [O-19]. Es en esta época que nuestro músico participa activamente como violista del grupo Euphonía creado en 1947 al que invita a formar parte al maestro Fré Focke a su llegada al país. Este conjunto es reemplazado por el grupo Tonus creado en 1950 a iniciativa conjunta de Eduardo Maturana y Fré Focke, a los que se agrega Esteban Eitler, llegado al país ese mismo año¹². Las obras que nuestro compositor escribe en este período, para estos conjuntos, cumplen una pertinente labor social, puesto que una vez compuestas se ensayan y se entregan al público, en un presente vivo y bullente.

El maestro estructura las obras de este período mediante la ordenación de los sonidos en series que son tratadas en su modo directo y sus derivaciones más comunes, la retrogradación, la inversión y la transposición. La serie siempre se presenta completa y, a menudo, va inmersa en un elaborado tejido contrapuntístico, aunque el sentido melódico es el que predomina. Si bien hay una preocupación por evitar sonoridades vinculadas con lo tonal, en particular en las superposiciones verticales, el total polifónico es sonoramente dulce y de un intenso lirismo (ver ejemplo N° 1a y b).

Rasgos notables de este período son, además, el cultivo de la microforma y de la música pura, a excepción de las obras con texto que pertenecen a esta época.

¹²El compositor lo explica en la carta que me enviara el 14 de diciembre de 1980: "Por los 50 formé con Esteban Eitler y Fré Focke el Grupo Tonus, el primer intento realmente contundente en la música chilena. Argentino el primero y holandés el segundo, ambos músicos de inmenso valor como instrumentistas y compositores. Ya unos dos años atrás habíamos intentado ideas parecidas. La primera, en casa de Becerra, don Gustavo, y los que suponíamos ser los más revolucionarios de ese momento en música".

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Series I Directa

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Series I Retrogradada

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Series II Directa

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Series II Retrogradada

Ej. N^o 1 a) Organización de las alturas en *Sonata* para viola sola [O-5].¹³

Preludio (♩-♩)

p *f*

Cresc. *ff* *mf* *mp* *p*

b) Extracto de la *Sonata* para viola sola [O-5].

La concepción de la pequeña forma implica, por una parte, la condensación de las ideas y, por otra parte, un tratamiento de éstas con una artesanía depurada que revela un oficio acabado¹⁴. Es común observar cómo una pequeña figura propuesta al inicio de la obra se convierte en el gesto rector del devenir posterior de la composición. Esta figura es sometida a diversas variaciones sin perder sus rasgos originales. La forma total se nos ofrece como una unidad homogénea, donde la variación continua, en un tejido de refinado contrapunto, es el procedimiento constructivo que organiza los sonidos. La resultante es clara y la música fluye abstraída sin alusiones que la separen de lo propiamente sonoro.

Si bien Eduardo Maturana sigue la estética de la nueva música, no rompe con la tradición. No hay en él una postura de rebeldía o desconocimiento del pasado.

¹³El compositor se ha referido a su *Sonata* para viola sola como “la que más ha llenado mis emociones por largo tiempo debido a su simplicidad, a su sonoridad, a sus soluciones melódicas y rítmicas y de relativamente fácil ejecución. Es una de las obras que me abruma por no poder repetirla. Limpia, sencilla, absolutamente clásica y formal, pero yendo, o tratando de llegar lejísimos...”. (Carta del 14 de diciembre de 1980).

¹⁴A pesar de que el compositor no reconoce esta cualidad, denunciando en su autocrítica su “falta de coherencia entre las ideas y la expresión de ellas”, problema que, según confesión propia, “no dejará de atormentarme hasta el día de hoy y seguirá frenando todo instinto salvaje...”. (Carta del 20 de julio de 1981).

Por el contrario, su respeto a la tradición queda en evidencia en la manifestación epistolar de su relación amorosa con el pasado musical de Occidente de su trabajo de copistería. Su respeto se comprueba objetivamente, por ejemplo, en el tratamiento de los timbres dentro de los cánones conocidos, aun cuando las combinaciones mismas respondan a una concepción más contemporánea como es el caso de *Demonio a caballo* [O-6] (1948) y las *Cuatro arias* [O-19] (1957). Construir el tejido polifónico sobre la base de la imitación de un modelo o neuma es otro rasgo que está en perfecta sintonía con la tradición. Si bien el concepto de microforma es una visión moderna que viene del pensamiento arquitectónico de Webern, nuestro compositor, al igual que el maestro de la Segunda Escuela de Viena, conjuga en su concepto de forma un principio estructural básico derivado de la tradición musical, la no repetición exacta de una idea, mediante el juego sutil de las transformaciones (ver ejemplo N° 2).

Pablo Garrido, en sus artículos de periódicos, ha dejado algunas observaciones sobre la obra de Eduardo Maturana. Refiriéndose a su *Concertante* para viola y orquesta [O-8], escribe lo siguiente¹⁵:

“El idioma es acre, docetonal. Sigue la huella de Arnold Schoenberg, el más audaz de los renovadores del siglo XX, pero no la sigue a la manera escolástica. Tiene un lirismo que más bien podría identificarlo con Alban Berg, como también hay en su escritura un sentido rítmico de intrincada estirpe. Pero hay en él, una vitalidad que sólo es concebida en un músico de vocación. Todo lo que ha publicado hasta el momento (1948), son obras dodecafónicas, lo que le asigna el lugar de único cultor en Chile de esta escuela. Así, Eduardo Maturana, se suma a la avanzada americana, con Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Devoto, Sebastián, Koelrreuter, Edino Krieger. Maturana, es un hombre de vastísima cultura y creador de un universo sonoro de muy legítima ley”.

La obra que representa el punto de mayor depuración técnica y estilística de este primer período son las *Diez micropiezas* para cuarteto de cuerdas [O-11] escrita en 1950. A este respecto, he entregado información en otros escritos acerca de la excelente crítica con que fue recibida tanto en el país como en el exterior y sobre las impresiones que al propio compositor le causó el haber concebido esta obra. (Ver Herrera 1985). En esta obra se opera, a mi juicio, una especie de síntesis de alta maestría entre la condensación de las ideas y la artesanía con que son labradas, proceso que se ha depurado de manera ininterrumpida durante cuatro escasos años de intenso trabajo creativo. Sin abandonar la técnica de los doce sonidos como base del orden sonoro, en las *Diez micropiezas* [O-11] se observa una dialéctica más flexible en su manejo: la atomización de la serie y la repetición de sonidos en forma más recurrente enriquecen el equilibrio entre las ideas y la expresión de las mismas. Es una obra que se puede considerar clásica dentro del repertorio camerístico nacional y es además la más difundida del compositor (ver ejemplo N° 3).

¹⁵Pablo Garrido, *La Hora*, Santiago, 30 de mayo de 1948. (Recorte conservado en el Centro de Documentación de la Sección Musicología del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile).

Lúgubre (♩.100)

Piano

rit...

molto (♩.♩)

ped.

mf

p

rit... (♩.♩)

ped.

poco más

mf

pp

f

p

Ej. Nº 2 Dos piezas breves y un aire chileno [O-4], Lúgubre II.

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Serie Original

b) IX

Lento

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vcl.

Poco más

aprimado

cresc...

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vcl.

Levantando

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vcl.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. System (a) shows a single staff with 12 numbered notes, labeled 'Serie Original'. System (b) is divided into three sections. The first section, marked 'Lento', features four staves (VI. 1, VI. 2, Vla., Vcl.) with various performance instructions like 'Sord.', 'dolce', 'pizz.', and 'arco'. The second section, marked 'Poco más', includes 'aprimado' and 'cresc...' markings. The third section, marked 'Levantando', shows a gradual increase in dynamics with 'pp' and 'mp' markings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings throughout.

Ej. N° 3 Diez micropiezas [O-11], Parte IX.

Las últimas obras de este período son las *Cuatro arias* para voz solista, oboe, violoncello y percusión [O-19], con texto del autor, y el *Quinteto* de vientos [O-20], las que fueron presentadas al VII Festival de Música Chilena, 1960. La primera ha sido bastante difundida y fue estrenada en el país por la cantante Ivonne Herbos.

A pesar de haber sido el *Quinteto* [O-20] también bastante difundido, en especial en diversos países de América del Sur, su autor confiesa:

“esta es una obra que al escucharla ahora, después de varios años, me deja insatisfecho porque creo faltó mayor acuerdo entre las ideas y su forma de verterlas”¹⁶.

SEGUNDO PERÍODO: 1962 A 1980.

En el segundo período el compositor aborda de preferencia las grandes formas y las grandes agrupaciones tímbricas, en las que la percusión adquiere un papel relevante. En general, el músico estructura los sonidos sobre la base de la técnica serial dodecafónica en un sentido muy flexible combinada con la técnica de la indeterminación, en particular de las duraciones. Tanto en la visión estilística como la técnica se observa una notable diferencia entre ambos períodos. La resultante estética de las obras del segundo período es de una mayor complejidad, tanto en su globalidad sonora como en su mensaje idiomático de penetrante y vital fuerza. Nuestro músico congenia creatividad con artesanía, dos ingredientes fundamentales de la poética de la composición.

La obra que abre el catálogo de este segundo período es *Gamma uno* para gran orquesta [O-21], compuesta en 1962 y que fuera presentada al VIII Festival de Música Chilena, donde obtuvo una Mención Honrosa. Fue bien acogida desde su estreno tanto por el público como por la crítica y tuvo presentaciones en países del exterior como Nueva Zelandia y Uruguay, además de diversas ejecuciones en nuestro país. El compositor, refiriéndose a esta obra me envió la siguiente reflexión epistolar, que revela, una vez más, la severa autocrítica que rige su arte y que frena implacablemente toda vana especulación y, por otra parte, el profundo conocimiento que tiene de la idiosincrasia americana junto al sincero amor que lo anima hacia sus coetáneos¹⁷.

“Cada obra, todas, han costado un diferente sufrimiento, una vivencia distinta, una problemática cada vez más intensa en lo que a técnica se refiere. Y esto te lo digo yo, que poseo una extraordinaria facilidad para redactar, me salen las cosas como brotadas de la nada: una nada que se debe rumiar a todas horas, que se debe planificar dentro de uno, sin escribir absolutamente nada hasta no tener todas las ideas claras y precisas, hasta llegar al papel, hasta entregar lo que deberá quedar finalmente. Es un complicado proceso, pero comprensible. Quizás sea la razón por la cual América no tenga su propia voz o diga tanta majadería en todos los ámbitos del arte. Quizás sea éste el círculo vicioso en que nos desenvolvemos...”.

Gamma uno [O-21] es la segunda obra para orquesta de Eduardo Maturana. La primera, *Concertante* para viola y orquesta [O-8] de 1948, es de factura orquestal más clásica. En *Gamma uno* [O-21] la percusión tiene una presencia relevante y se constituye por grupos de membranófonos, idiófonos y teclado. Los vientos, que

¹⁶Carta del 14 de diciembre de 1980.

¹⁷Carta del 24 de noviembre de 1980.

forman un contundente bloque entre maderas y bronces, junto a las cuerdas y el arpa, completan la gran masa sonora. El maestro hace un tratamiento muy refinado de esta gran orquesta dentro de una concepción de cámara, puesto que sólo en algunos momentos aparece el *tutti* orquestal. Pasajes de fanfarria a cargo de la percusión y los bronces contrastan con solos de las cuerdas o maderas, o combinaciones finamente empastadas de una o más cuerdas con una o más maderas. Al escuchar la obra en su totalidad, se aprecia una gran claridad y transparencia sonora, que permite tener una nítida percepción de cada uno de los timbres.

La percusión realiza dos personajes diferentes. Un personaje masculino, el de la fanfarria, papel que asume amalgamada con los bronces y que tiene un carácter de gran fuerza rítmica y de penetrante sonoridad. La fanfarria se estructura fundamentalmente con combinaciones de figuras rítmicas de carácter marcial y pomposo que se reconocen a lo largo de la obra¹⁸. Estas estructuras rítmicas son tratadas como verdaderos motivos que no pierden su personalidad al ser variados y que sirven para anunciar los pasajes de fanfarria.

En otros momentos la percusión, como personaje femenino, se reduce a sus componentes elementales y ofrece un ambiente velado, un tanto nebuloso, desde donde emerge el canto de las cuerdas o maderas. Esto sucede, a modo de ejemplo, en los compases 70 a 80, 160 a 183. A partir del compás 359 hasta el final de la obra, la fanfarria en el gran *tutti* domina todo el ambiente provocando una catarsis sonora de intensa fuerza.

Las partes a cargo de las cuerdas y/o maderas presentan un contraste. Afloran rasgos identificatorios de la poética del compositor presentes en la música del período anterior, tales como el tratamiento delicado y preciso de las cuerdas, el lirismo melódico y la textura contrapuntística.

Similar tratamiento con lo melódico como el centro de interés, se puede apreciar en diferentes partes, como, por ejemplo, entre los compases 53 a 63, cuando el corno inglés inicia un lúdico canto seguido por las cuerdas bajas, fagot, clarinete en Si bemol y flauta. En los compases 110 a 116, las cuerdas bajas despliegan un canto en imitación, acompañado sólo por los violines I y II en *pizzicato*, como una breve evocación de las *Micropiezas* [O-11] (ver ejemplo N° 4).

Desde el compás 168 a 193, la música alcanza su momento de mayor placidez y transparencia sonora, el que es anunciado muy finamente por la intervención en *arpeggiato* de la celesta. Surge el canto en el clarinete en Si bemol, que es imitado después por las cuerdas agudas, mientras que los timbales acompañan lejanamente (ver ejemplo N° 5).

Quiero destacar, además, las numerosas partes de la obra en que las cuerdas son el personaje único del acto sonoro. Esto sucede, por ejemplo, desde el compás 198 al 220, cuando desarrollan un canto imitativo con sordina (ver ejemplo N° 6).

¹⁸No dejo de percibir en esta música cierto ambiente teatral que la vincula con el mundo escénico. Una es que esta obra fue originalmente concebida por el compositor como música de ballet, idea que posteriormente fue modificada.

Ej. N° 4 *Gamma uno* [O-21], cc. 110 a 116, cuerdas.

A partir del compás 240, las cuerdas inician una danza que poco a poco se constituye en un vals, acompañadas en *ostinato* por una parte de la percusión.

Se reconoce la pluma del maestro, en especial en el tratamiento de las cuerdas cuyos rasgos precisos, firmes y claros son inconfundibles. Lo mismo sucede al observar la textura resultante del despliegue melódico que deviene en lúdica plasticidad. La técnica con que el compositor organiza los sonidos de esta música, en especial en las partes donde prima lo melódico, es la de un serialismo de alturas tratado libremente.

Pertenecen a este período dos obras que quisiera comentar por el impacto social que tuvieron en su momento: *Retrato, balada y muerte del poeta Teófilo Cid* [O-28] (1966) y *Responso para el guerrillero* (Comandante Che Guevara) [O-31] (1968). Ambas obras evidencian cualitativamente la artesanía compositiva de Eduardo Maturana y su ineludible condición de ser-histórico chileno-americano.

En la obra dedicada a Teófilo Cid –homenaje póstumo a su amigo, el poeta– y en la obra dedicada al legendario guerrillero, el compositor desarrolla una vena dramática que, si bien no tuvo una presencia clara en el primer período de su obra, en éste se va haciendo cada vez más evidente. La orquesta en ambas obras se trata como una gran masa sonora con una nutrida percusión. Sin embargo, las finas pinceladas en algunos pasajes o las acertadas combinaciones tímbricas en otros, contrastando con los explosivos *tutti*, sitúan a estas obras en el camino ascendente del dominio orquestal, presente en *Gamma uno* [O-21]. La participación de la voz de soprano junto a la gran orquesta en *Retrato, balada y muerte del poeta Teófilo Cid* [O-28], es algo nuevo. La orquesta prepara las entradas del canto –cuya participación en su totalidad es relativamente breve– con extensos pasajes donde las cuerdas, por lo general, tienen una participación relevante. El compositor trata la voz solista como cualquier instrumento que emerge dentro de la fina textura del total, animada por su vuelo melódico (ver ejemplo N° 7).

El sentido dramático alcanza su estado de mayor tensión en el momento de inicio de la marcha fúnebre que conduce al final de la obra. Es una parte extensa donde la percusión, en especial los timbales, interviene sin descanso, y con esquemas de duraciones que realzan el ambiente sombrío que envuelve a la música, debido, además, a la intervención de las cuerdas en *divisi* con pedales de *clusters*

The first system of the musical score consists of 14 staves. From top to bottom, they are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cor. (Cor Anglais), 2 Clar. B (2 Clarinets in B-flat), 3 Fag. (3 Bassoons), 3 Clar. en Fa (3 Clarinets in F), 3 Tpt. en B (3 Trumpets in B-flat), Tpt. (Trumpet), Cu. C (Cymbal), Cu. B (Bass Drum), Cd. (Cymbal), V. I (Violin I), V. II (Violin II), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score continues with the same 14 staves as the first system. It features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments, with some staves showing more active passages than others.

Ej. N° 5 *Gamma uno* [O-21], cc. 168 a 193.

Ej. N° 6 *Gamma uno* [O-21], cc. 198 a 220.

c. 136 a 148

Sopr.

c. 167 a 176

A tempo, apurando

Sopr.

c. 234 a 244

Tempo primo

Sopr.

c. 278 a 288

A tempo

Meno

Lento

Ej. Nº 7 Retrato, balada y muerte del poeta Teófilo Cid [O-28].

(compás 315 y siguientes), *pizzicati*, trémolos en armónicos, *glissandi*, *tenutos sul ponticello* y otros efectos tímbricos, junto al comentario un tanto lejano de maderas y bronces. Todo este acontecimiento sonoro culmina en el compás 428 donde la percusión sola acompaña el siguiente recitativo de la solista.

“Esta ha sido una historia de Amor y de Muerte. Fue vivida heroica y gloriosa en su miseria; generosa y grande en su alucinada fama cotidiana por el poeta chileno Teófilo Cid, muerto el año de Gracia de mil novecientos sesenta y cuatro, y ha sido escrita para aquellos que como él aman el Amor y la Muerte”. (Texto de Eduardo Maturana).

En *Responso para el guerrillero* [O-31] se observan otros elementos sonoros no antes trabajados por el compositor. A las maderas, bronces, cuerdas, arpa y percusión tradicional, les suma silbato y lata suspendida. Además, agrega guitarra eléctrica y batería de jazz, como también eventualmente cinta magnetofónica con parlamento grabado. En una atmósfera sonora agresiva y de persistente fuerza, surge un parlamento que cumple dos papeles. Uno, representado por locuciones radiales con avisos de productos de consumo, que protegen la ideología capitalista imperante. Algunas de estas intervenciones magnetofónicas son ambientadas mediante melodías de jazz reproducidas burlescamente por la guitarra eléctrica y batería, e insinuando de manera velada el origen del mensaje. La intervención de la lata suspendida y silbato en estos pasajes hace el efecto de un tumulto de masa humana. El otro papel del parlamento es la voz del propio “Che” que da lectura a la carta enviada a su hijo menor antes de morir, lo que sucede a partir del compás 200. Este momento está preparado por un gran *tutti* orquestal sostenido, elaborado con procedimientos aleatorios en sus duraciones, procedimiento que el maestro pone en juego en dos obras escritas el año 1967: *Concertante* para corno y orquesta [O-8] y *Cinco móviles* para orquesta de cuerdas [O-30]. En el compás 274 se detiene la orquesta para permitir el anuncio, en la voz del relator, de la muerte del Che Guevara. Luego las cuerdas bajas inician un pedal que acompaña el lastimoso canto de las cuerdas y parte de la percusión y bronces hasta el final de la obra (ver ejemplo N° 8).

La manera como el compositor ordena las alturas en la obra dedicada al poeta Teófilo Cid no obedece a una técnica determinada, sino que surge de la necesidad de expresar el sentido del texto. Así, las melodías se generan por ascensos y descensos cromáticos, o bien compartiendo la gradualidad con los saltos. El canto de la solista se estructura como una sola idea melódica con variaciones que no alteran su identidad (véase ejemplo N° 7). Breves pasajes de indeterminismo en las duraciones en las cuerdas nos sitúan en una poética constructiva más heterogénea. Sin embargo, en el *Responso* [O-31] observamos una mayor complejidad en este aspecto, ya que claramente se puede reconocer un serialismo de alturas, particularmente en los pasajes melódicos, junto a extensas zonas de indeterminismo tanto de las alturas, las duraciones como de la agógica.

El ineludible compromiso del músico con su ser histórico chileno-americano se refleja de manera inequívoca en este período y muy en particular en estas dos obras que hemos considerado.

Ej. Nº 8 *Responso para el guerrillero* [O-31], c. 290 hasta final.

La identidad histórico-cultural asumida por algunos compositores se manifiesta normalmente cuando éstos plasman en sus obras rasgos que los conectan con sus raíces. Esta opción poética comprometida ha sido un constante debate

entre los compositores chilenos y latinoamericanos de todas las generaciones, transformándose en uno de los temas preferidos de los encuentros entre pares nacionales e internacionales, cuyo enfoque teórico trasciende hacia los senderos de lo ético-estético y/o ideológico. Las primeras generaciones de compositores del siglo XX –tanto en Chile como en Latinoamérica– expresan su ser identitario siguiendo el modelo de los compositores europeos de fines del siglo XIX. Con la adopción de la nueva música en el ideario compositivo de los años 50-60 (tercera y cuarta generaciones de los compositores nacionales), la gestualidad melódica popular o étnica no tiene cabida en la música de la academia debido a la complejidad de sus técnicas. Por esta razón, los compositores acuden a la poesía o crónica regional como fuente de inspiración que los mantenga conectados con el mundo de su tradición. Eduardo Maturana es el compositor que representa, a mi juicio, más fielmente este rasgo poético. Su obra no sólo es pretexto de una necesidad de expresión pura de arte, rasgo que se podría considerar como la natural condición egótica de todo artista, sino, además, lo es por una necesidad de compromiso, profundo y verdadero; de conectarse con sus semejantes de una manera más concreta y objetiva para entregarles “el documento, la crónica auténtica del tiempo útil que se me asignó”¹⁹. Refiriéndose a su obra *Retrato, balada y muerte de Teófilo Cid* [O-28], el músico ha manifestado lo siguiente.

“Una obra oscura, de tintes dramáticos para un poema de amor de ese poeta amigo que murió castigado duramente por la sociedad de su tiempo, el mismo tiempo mío. Bello, bellísimo poema de amor. ‘Amémonos amor, el día es tierno y el sol está vibrando en los espejos como una aparición de carne blanca. Amémonos amor’, son tres estrofas cargadas de belleza más allá de la muerte”.

Luego acota lo siguiente acerca de esta obra:

“Creo que es una obra de gran intensidad que tendrá, andando el tiempo, un lugar en el repertorio nuestro. Un poco descriptiva, pero ese no es su mayor defecto, tendrá algunos, como todas mis obras que deberían ser revisadas algún día”²⁰.

El *Responso para el guerrillero* [O-31] es evaluado por el propio autor en los siguientes términos:

Es “un ‘póster’ destinado a mostrar al hombre y la sociedad de su tiempo. Debe haber impactado por la sencilla razón de que nunca fui tan insultado como en aquella oportunidad. Nunca tuve mayores puntajes en un Festival y tantos ‘unos’ de parte de algunos connotados maestros que gritaban desahogados entre una turbamulta inquieta. Realmente un escándalo, me lanzaron papeles mimeografiados, me trataron de cobarde y otras maravillas; opinaba todo el mundo, hasta personajes descalificados de la música. Notable experiencia. La idea es enfrentar la pureza de un hombre con su tiempo histórico; con la corrompida sociedad de su tiempo. El ejemplo de su muerte, de su vida familiar, de su entrega total a la verdad suya y de media humanidad”²¹.

¹⁹Carta del 12 de junio de 1982.

²⁰Carta del 5 de enero de 1981.

²¹Carta del 5 de enero de 1981.

Sorprende en esta obra el contraste entre el parlamento del “Che”, cargado de idealismo y de esperanza por alcanzar una sociedad más justa y digna para los pueblos de América, con el parlamento fuerte y soez de los voceros del mundo capitalista. He aquí algunas consignas: “Mate al hombre o el hombre lo matará a Ud. ¡Mátelo!, ¡Mátelo!, ¡Mátelo!; o bien, “Mi potro me da pastillas anticonceptivas. Consúmalas Ud. y disfrute de la vida. Mi potro, él toma LSD”. Por último: “Nuestra sociedad está resguardada por la libre empresa. Ahorre para ella. Ahorre. El ahorro es pobreza, pero no importa”. En esta “propaganda” descarnada se manifiestan algunos de los graves problemas que aquejan a la sociedad de la década de los 60 –problemas que tienen que ver con la violencia, drogas, decadencia moral y miseria– y que son, actualmente, los mismos que sufre nuestra sociedad.

Las obras *Introducción y allegro en estilo barroco* [O-23] y *Tres piezas* para orquesta [O-24] pertenecen a este período y fueron escritas el año 1963. La primera de ellas es de factura tradicional en su orquestación, en su concepción motívica y en su arquitectura polifónica. No obstante, la estructura sonora obedece a un estricto serialismo de las alturas. El *allegro* está elaborado como un fugado que se inicia en las cuerdas: violín I, violas, violín II, violoncello y contrabajo. A continuación los timbales cierran la intervención de las cuerdas y abren la invitación a maderas y bronces que se suman al juego fugado tomando motivos de la música de las cuerdas. Es una obra de una notable transparencia en su globalidad sonora.

Las *Tres piezas* [O-24], en cambio, es de una sonoridad más amplia ya que la orquesta que la conforma obedece a una factura más contemporánea, siendo además su total sonoro más complejo. La primera de estas obras corresponde al mundo abstracto de la música, la segunda, en cambio, es una biografía musical del propio compositor. Cada uno de los tres movimientos que la constituyen representa alguna etapa de su vida²².

El *Concertante* para corno y orquesta [O-29], escrito en 1967, se hizo acreedor de un segundo premio en el Concurso de Música “Crav” para Composición del mismo año. Es otra de las obras importantes de este período que pone una vez más en evidencia la sólida artesanía de nuestro músico. Esta obra está diseñada de acuerdo a la técnica serial de las alturas e indeterminismo en las duraciones trabajadas con amplia flexibilidad. Sus rasgos distintivos más elocuentes son –por una parte– la plasticidad tímbrica y lúdica, fresca que nuestro compositor consigue tanto en las intervenciones del corno solista como en las de la orquesta y, por otra, el equilibrio constructivo alcanzado tanto en la forma como en el ensamble entre solista y *tutti*. En lo referente a la forma, la obra está concebida como un todo que internamente se organiza en partes que devienen sin interrupción. Una primera parte “Veloz”, seguida de un “Lento, rubato e cadencioso” (que evoca en cierto modo a la cadenza del concierto clásico) para terminar en un “Allegro”. El canto del corno siempre se manifiesta en un amplio espectro melódico construido con un atento virtuosismo (ver ejemplo N° 9).

²²Las *Tres piezas* para orquesta [O-24] es una especie de “poema sinfónico” cuyo argumento es la propia vida del compositor desde su infancia hasta su madurez. (Carta del 24 de febrero de 1993).

Musical score for the first system, featuring parts for Corno Soli, Violini I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Corno Soli part is in the upper register with dynamic markings *mf* and *mfz*. The Violini I and II parts have dynamic markings *p* and *mfz*. The Viola part has a dynamic marking *p*. The Violoncello part has a dynamic marking *p*. The Contrabajo part has dynamic markings *mod. p* and *piu. p*.

Musical score for the second system, featuring parts for Coro Fa, Violini I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Coro Fa part is in the upper register with dynamic markings *mfz* and *mfz*. The Violini I and II parts have dynamic markings *mfz* and *mfz*. The Viola part has a dynamic marking *mfz*. The Violoncello part has a dynamic marking *mfz*. The Contrabajo part has a dynamic marking *mfz*.

Musical score for the third system, featuring parts for Flauto, Tuba Sola, Coro Fa, Violini I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Flauto part is in the upper register with dynamic markings *mfz* and *mfz*. The Tuba Sola part is in the lower register with dynamic markings *mfz* and *mfz*. The Coro Fa part is in the upper register with dynamic markings *mfz* and *mfz*. The Violini I and II parts have dynamic markings *mfz* and *mfz*. The Viola part has a dynamic marking *mfz*. The Violoncello part has a dynamic marking *mfz*. The Contrabajo part has a dynamic marking *mfz*. The word "Div." is written above the Violini I and II parts.

Ej. N° 9 *Concertante* para corno y orquesta [O-29], cc. 138 a 153.

Esta obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de David Serendero con Gilberto Silva en la parte de corno. Eduardo Maturana tiene gran admiración por Gilberto Silva, reconociéndolo como uno de los más grandes cornistas de América. Así me lo hizo saber, manifestando que,

“si esta obra tiene algunos momentos felices, éstos se ven multiplicados por la ejecución de nuestro cornista, que es verdaderamente de lujo; quizás uno de los mejores que se hayan escuchado nunca!”. Luego agrega: “creo haber hecho con esta música, un trabajo limpio y extremadamente alegre... Un solo tranquilo, sin dramatismos, ni grandes filosofías, no exenta sin embargo de ciertas dificultades técnicas, cosa que ahora las evitaría, así como el ahorro de los medios, del material expresivo”²³.

No puedo terminar el análisis de este período sin antes detenerme, aunque sea brevemente, en dos obras: el *Cuarteto* de cuerdas [O-22] (1962) y *Cinco móviles* para orquesta de cuerdas [O-30] (1967).

El *Cuarteto* de cuerdas [O-22] “resultó ser una de esas obras que plantean desafíos”. Es una de sus obras más divulgadas, ya que ha sido interpretada por numerosos y destacados conjuntos de diversas nacionalidades, habiendo sido además editada y grabada en el extranjero (situación que es poco común en el mundo musical académico del país). Tres aspectos –a mi juicio– sobresalen en esta obra. Las alturas se organizan siguiendo el método dodecafónico en su sentido más riguroso y de acuerdo a su concepción original. La textura resultante es de una rica polifonía, de un oficio sólido que se expresa flexible y fluidamente. La factura de esta obra es de corte clásico con los tres movimientos propios del cuarteto de esta época, aunque una concepción contemporánea microformal los estructura. Debido a esta condensación poética creo que este cuarteto está muy cerca de las *Diez micropiezas* [O-11], además por el trabajo concentrado y fino de las cuerdas, y el tratamiento del serialismo de las alturas. En cierto modo esta obra está más en sintonía con el primer período que con el segundo. Esto no significa que haya un retroceso. Muy por el contrario, este hecho denota que nuestro compositor desde sus obras más tempranas ha sabido cómo plasmar y conducir su imaginería.

La segunda obra, *Cinco móviles* [O-30], es un conjunto de cinco pequeñas piezas para orquesta de cuerdas. Cada una de ellas es –a mi juicio– una joya arquitectónica sonora en miniatura. Está construida de acuerdo a un serialismo de alturas persistente en todas las piezas, tratado libremente, junto a un indeterminismo de las duraciones y las alturas en algunas de las piezas. La complejidad constructiva e interpretativa de la obra no son obstáculo para percibir una gran frescura y plasticidad en su total sonoro (ver ejemplo N° 10).

Durante estos años el compositor dedica parte de su invención creativa a obras para canto y piano con textos de poetas universales como Paul Eluard y James Joyce, que le son afines por la concepción que tienen del arte y el rol ético-social que éste asume en la actualidad. Son poetas de una gran sensibilidad y poseedo-

²³Carta del 24 de enero de 1992.

11

Musical score for measures 20-35. The score is for a string quartet (Violins I, II, III, IV) and a cello. The first system covers measures 20-25, and the second system covers measures 26-35. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *ff*. There are performance markings like *Cre...* and *Tr...*. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed above notes in several staves, with dashed lines indicating connections between them across different parts. The bottom of the page shows measure durations: 20 seg., 10 seg., and 35 seg. with *Cre...* below.

Musical score for measures 35-40. The score is for a string quartet and a cello. The first system covers measures 35-37, and the second system covers measures 38-40. The score includes dynamics like *pp* and *p*. There are performance markings like *Tr...* and *Am...*. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed above notes, with dashed lines indicating connections. The bottom of the page shows measure durations: 5 seg., 35,5 seg., and 10 seg. with *pp* below.

Ej. N° 10 Cinco móviles. N°11 [O-30].

res de un fino lirismo que Eduardo Maturana conduce acertadamente por los cauces del ritmo musical. Junto a estas canciones, el compositor escribe otras basadas en sus propios poemas, como sucede en *Cinco canciones* [O-32] y *Canciones del mar* [O-36], ambas para voz solista y piano. El músico vuelca en ellas un rasgo dramático acuñado en su mundo creativo desde sus comienzos y que en este período se manifiesta más fuertemente. Estas canciones son verdaderas arias que pudieron ser concebidas originalmente como partes de melodramas, donde el elemento descriptivo, a cargo del piano, es destacado.

Eduardo Maturana tuvo que abandonar el país en el año 1977, radicándose primero en Panamá hasta 1990 y posteriormente en Canadá donde reside actualmente. Aunque la frecuencia en el hábito de la escritura en él ha disminuido considerablemente durante estos años de exilio, algunas de estas obras como *Una temporada en el infierno* [O-41] (1980) y el *Concierto* para violoncello y orquesta [O-42] (1982) han sido estrenadas en Panamá y Brasil, la primera, y en Brasil la segunda.

CONCLUSIÓN

A modo de síntesis, considero que estamos frente a uno de los actores importantes de la vida artística, intelectual y social de nuestro país. Las investigaciones sobre su vida y su obra, además, me han permitido visualizar con certeza una cualidad ético-estética sobresaliente de su personalidad, la cual, considero, ha sido el motor que ha conducido su hacer poético y que es el vínculo indisoluble entre su ser-histórico y su ser-artístico. Al estar plenamente conectado con el momento histórico que le ha correspondido vivir, Eduardo Maturana sitúa su conciencia artística y social donde sólo puede estar: en lo poético, el lenguaje de la nueva música —el serialismo de las alturas— y, en lo social, en su condición de hombre chileno-americano. Espacio y tiempo, chilenidad y actualidad poética han sido las coordenadas que han conducido su cotidianidad artística. Esta postura de vida ha permitido que nuestro músico se desarrollara en los diversos planos de la cultura musical del país, trabajando con inteligencia y visión para lograr que la nueva música alcanzara un mayor espacio en nuestra sociedad. Producto de esto son, por ejemplo, los grupos de cámara que creó con la colaboración de otros músicos visionarios como él, siendo el más importante y de más larga vida el Grupo Tonus, a los que invitó a participar a prestigiosos músicos-intérpretes extranjeros, como Fré Focke y Esteban Eitler. Esta cualidad, además de repercutir enormemente en su oficio, también lo ha hecho en su visión ética e ideológica del mundo, atenta y sensible a los sucesos que conmueven a la humanidad.

Consecuentemente con esta postura de vida, Eduardo Maturana es:

- Uno de los primeros músicos nacionales que abren definitivamente las puertas al universo de la nueva música, convirtiéndose en la década de los cincuenta en uno de los principales compositores de la vanguardia nacional cuyo desarrollo y madurez se proyecta a la década siguiente.

- Uno de los primeros músicos nacionales que hacen plenamente suyos –como lenguaje de expresión y de comunicación– el serialismo-dodecafónico. Este hecho lo convierte en uno de los primeros compositores chilenos que rechazan desde un principio el tonalismo como estética sonora: postura que no significó en él romper con la tradición; por el contrario, desde allí, en viva conexión con el pasado y presente musical, labró un lenguaje poético actual de comunicación con sus coetáneos.
- Uno de los primeros músicos en asignar un rol social-histórico sistemático a su arte. Dicha condición lo sitúa como un artista auténticamente chileno y americano ya que la fuente de inspiración de muchas de sus obras está conectada con temas que nos son absolutamente propios y no necesariamente pertenecen a la tradición musical. En este aspecto, Eduardo Maturana logró solucionar en su arte el eterno conflicto de la identidad del artista latinoamericano que se ve prisionero de lo foráneo. Su lenguaje es universal, su mensaje es regional: su arte es, en definitiva, “el documento, la crónica del tiempo útil que se me asignó”. Y lo que últimamente ha dicho, “nosotros que hemos sido un eslabón de la cadena. A la distancia y a los años, que no han pasado en vano, agradecemos a la suerte que nos puso en esa senda”²⁴. De ahí que sea difícil y tal vez innecesario clasificar la obra de Eduardo Maturana como “universalista” o “futurista” como lo han propuesto algunos estudiosos.

La figura de Eduardo Maturana ha permanecido en un total olvido por muchas décadas en nuestro medio musical, situación que considero absolutamente injusta y que me he propuesto reparar desde el momento en que reconozco estar ante un hombre de sólida personalidad y rica sensibilidad artística, cualidades ambas que el músico puso generosamente al servicio del desarrollo musical nacional. La historia de la música en nuestro país la hacemos todos los que laboramos día a día en alguno de los innumerables rincones que conforman el grandioso mundo de la cultura musical. Por ello, considero importante que los jóvenes músicos de las generaciones actuales conozcan el aporte de los que les han precedido, ya que, en gran medida, la realización de los anhelos de los primeros se concreta gracias al esfuerzo de los segundos. Así, junto a los grandes maestros, intérpretes y compositores que nos enorgullecen, está este músico, que, por un desacuerdo del destino, no está en la actualidad físicamente junto a nosotros, pero indudablemente sí está con nosotros en su legado.

BIBLIOGRAFÍA

BECCERRA, GUSTAVO

1997 “Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile”, *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 45-48.

CLARO, SAMUEL

1969 *Panorama de la música contemporánea en Chile*. Colección Ensayos, N° 16, Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales.

²⁴Maturana 1997.

- CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Ed. Orbe.
- ESCOBAR, ROBERTO Y RENATO IRARRÁZABAL
1969 *Música compuesta en Chile (1900-1968)*. Santiago: Ed. de la Biblioteca Nacional.
- ESCOBAR, ROBERTO
1971 *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Santiago, Ed. Pomaire.
- FALABELLA, ROBERTO
1958 "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile, II", *RMCh*, XII/58 (marzo-abril), pp. 77-93.
- GARCÍA, FERNANDO
1967 "Lo social en la creación musical chilena de hoy", *Aurora*, IV/11 (mayo-junio, 1967), Segunda época, pp. 9-29.
- GARRIDO, PABLO
1933 "Arnold Schoenberg, músico atonal", *Aulos*, I/4 (enero-febrero), pp. 14-17.
- HERRERA ORTEGA, SILVIA
1985 *El serialismo-dodecafónico en Chile*. Tesis de grado para optar al grado de la Licenciatura en Musicología. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- MATURANA, EDUARDO
1997 "Veinte años en mis recuerdos", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 48-49.
- ORREGO-SALAS, JUAN
1997 "La década 1950-60 en la música chilena", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 42-45.
- REVISTA MUSICAL CHILENA. CRÓNICAS
1963 XVII/84 (abril-junio), pp. 90,92.
1963 XVIII/86 (octubre-diciembre), p. 113.
1964 XVIII/89 (julio-septiembre), p. 141.
1964 XVIII/90 (octubre-diciembre), p. 87.
1965 XIX/92 (abril-junio), pp. 101, 110.
1966 XX/97 (julio-septiembre), pp. 80,106.
1967 XXI/101 (julio-septiembre), p. 94.
1967 XXI/102 (octubre-diciembre), pp. 115, 120, 134, 140.
1968 XXII/104-105 (abril-diciembre), pp. 109, 110.
1969 XXIII/108 (julio-septiembre), p. 71.
- RIESCO, CARLOS
1963 "Octavo Festival de Música Chilena", *RMCh*, XVII/83 (enero-marzo), pp. 7-36.
- RESEÑA BIOGRÁFICA DEL COMPOSITOR
1920: El 14 de abril nace Eduardo Maturana, en la ciudad de Valparaíso.
1935: Inicia estudios musicales en su ciudad natal.
1939: Ingresa al Conservatorio Nacional de Música en Santiago para estudiar violín con el profesor Werner Fischer, viola con el profesor Luis Mutschler, armonía y análisis.

- sis de la composición con el maestro Pedro Humberto Allende. Simultáneamente estudia música de cámara y conjunto vocal con el maestro Armando Carvajal.
- 1944: Se retira del Conservatorio y prosigue estudios de composición en forma particular con el maestro Allende. Para costear sus estudios, inicia una ininterrumpida actividad docente en torno a la enseñanza del violín y la viola. Al mismo tiempo, y como otra manera de mantenerse, inicia el trabajo de copistería. Paralelo a esto inicia su carrera como intérprete profesional, en conjuntos de cámara (creados en algunos casos por él mismo) u orquestas. Sus primeras intervenciones como instrumentista las realiza en conjuntos que pertenecen a emisoras chilenas.
- 1946-1950: Son los años de intenso trabajo en torno a la música: en docencia, interpretación y composición Rechaza el cargo de Secretario en la Dirección de Informaciones y Cultura, sección Música (1947-1948). Integrante del Grupo Euphonía.
- 1947: Se establece en el país el compositor y pianista holandés Fré Focke, quien toma contacto con Eduardo Maturana y los jóvenes músicos de la época. La presencia de Focke ejercerá una decisiva influencia en los compositores de esta generación en la búsqueda de nuevas expresiones sonoras. Este mismo año se estrena la primera obra escrita por el compositor Maturana: *Suite* para violín y viola [O-1].
- 1950: Organiza, junto a Fré Focke y Esteban Eitler, el Grupo Tonus. La idea de organizar un conjunto que se dedicara a dar a conocer en el país la música contemporánea nacional y extranjera se venía gestando desde hacía algunos años entre los compositores nacionales más conectados con la vanguardia musical. El Grupo Tonus juega un papel muy importante y decisivo durante esta década de los cincuenta. Eduardo Maturana compone sus *Diez Micropiezas* para cuarteto de cuerdas [O-11], dedicada al Grupo Tonus y estrenada en 1953 por integrantes de este conjunto. En su único libro de poemas, escrito este año y titulado *Tiempo de nebulosa*, vierte una innata y rica veta literaria, que proyecta a su actividad como crítico de arte y de música en diversos periódicos chilenos y argentinos y en otras revistas en lengua española.
- 1950-1956: Intensa actividad en conciertos como integrante del Grupo Tonus, para el que compone obras, las que son estrenadas junto a las de otros compositores nacionales y americanos, en una actitud de extender la cultura musical contemporánea a la sociedad chilena.
- 1957: Obtiene una beca otorgada por la Universidad de Río de Janeiro para estudiar antropología con el profesor Luis Strozzi, para el que trabaja además como ayudante.
- 1958: Ingresa como segunda viola a la Orquesta Filarmónica de Santiago, cargo que conserva hasta su abandono del país en 1977.
- 1960: En el marco de una gira artística de la Orquesta Filarmónica de Chile por países de América del Sur, Eduardo Maturana es invitado a dar conferencias sobre la música chilena en las ciudades de Porto Alegre y Mendoza.
- 1962: Es invitado a La Serena para ocupar el cargo de primera viola de la Orquesta de esa ciudad dirigida por el maestro Jorge Peña. Para tal efecto es autorizado por la Orquesta Filarmónica a ausentarse de su cargo por un año. Obtiene una Mención Honrosa por *Gamma uno* [O-21] en el VIII Festival de Música Chilena.

- 1963: Acepta el cargo de miembro directivo de la Asociación Nacional de Compositores, el que ocupa hasta 1965. Es nombrado presidente gremial de la Orquesta Filarmónica de Chile, hasta 1977. Escribe por encargo del Instituto de Extensión Musical las *Tres piezas* para orquesta [O-24] que es estrenada al año siguiente y presentada al IX Festival de Música Chilena.
- 1965: Es nombrado coordinador de la Ópera de Cámara del Teatro Municipal junto a Agustín Cullell y las cantantes Anne Flip y Sylvia Wilkens. Participa activamente en el montaje de la ópera de Gluck *El cadí engañado*. Esta es la primera experiencia directa del compositor con el melodrama, lo que influirá grandemente en sus obras posteriores. Trabaja en la puesta en escena de la ópera en un acto de Pablo Garrido *La sugestión*, con la actuación de Matilde Broders y Carlos Heikel en los papeles protagónicos y el financiamiento de la Corporación de Arte Lírico. Estreno de su *Cuarteto* de cuerdas [O-22] por el Claremont Quartet en los Festivales de Música de Washington.
- 1968: Estreno de *Cinco móviles* [O-30], encargada por la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile.
- 1969: Estreno de *Responso para el guerrillero* [O-31] en el VIII Festival de Música Chilena, obra que causó gran polémica en el ambiente musical del país. Posteriormente, en los años de 1982-84 —período de dictadura en nuestro país— trabajé en torno a la investigación sobre Eduardo Maturana y los compositores de la vanguardia de los años 50-60, y descubrí esta obra en los archivos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. No tenía la portada, creo que como resultado de una sabia, pero desesperada decisión tomada por los responsables de conservar nuestros valores culturales en un período tan oscuro de la historia de nuestro país. Inicia la edición a mimeógrafo del *Boletín* de la Orquesta Filarmónica, el que tendrá vida hasta 1971.
- 1970: Es elegido representante de los compositores de Chile ante el Comando Nacional de los Trabajadores del Arte. Paralelamente es nombrado representante ante la Comisión Artística Permanente del Teatro Municipal. Ambos cargos los ejerce hasta 1971.
- 1972: Es nombrado Director de escena en las temporadas oficiales de la Ópera del Teatro Municipal, hasta 1973.
- 1974: Muere Pedro d'Andurain, talentoso violinista chileno que colaboró junto a Eduardo Maturana como integrante del Grupo Tonus.
- 1976: Es llamado a reincorporarse como miembro directivo de la Asociación Nacional de Compositores, cuyo funcionamiento había sido interrumpido en los primeros años de la dictadura militar.
- 1977: Eduardo Maturana abandona el país con su familia, radicándose en Ciudad de Panamá. Obtiene el cargo de violista de la Orquesta Sinfónica Nacional de ese país. Paralelamente se desempeña como docente de la viola y composición con financiamiento de la O.E.A.
- 1978: Es invitado por los músicos panameños para organizar la Sociedad de Compositores de Panamá, en la que ocupa un cargo directivo.
- 1980: Estreno en Brasil de su obra *Una temporada en el infierno* [O-41], compuesta en 1979 para ser presentada en el Concurso Musical de la Universidad de Bahía.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE EDUARDO MATURANA

1. Este catálogo ha sido confeccionado con la colaboración del compositor a través de la correspondencia sostenida entre los años 1980 a 1993.
2. Los rubros del catálogo se ajustan al siguiente orden:
 - a) Título de la obra
 - b) Año de composición
 - b) Medios sonoros (ver abreviaturas)
 - c) Autor del texto (*Text.*)
 - d) Editor, lugar y año de edición (*Ed.*)
 - e) Lugar, año de estreno e intérpretes (*Estr.*)
 - f) Observaciones tales como dedicatorias, encargos, premios y otras (*Obs.*)

Abreviaturas empleadas

Bar	barítono
ca	cámara
cdas	cuerdas
cl	clarinete
co	coro
conj inst	conjunto instrumental
cor	corno francés
cuart	cuarteto de cuerdas
dir	director
ed	edición
fg	fagot
fl	flauta
FMCh	Festival de Música Chilena
gui	guitarra
IEM	Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile
IEM hel	Copia heliográfica preservada en el Archivo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
MS	manuscrito
ob	oboe
Obs	observaciones
Orq	orquesta
PAU	Pan American Union
perc	percusión
pf	piano
rec	recitante
OSCh	Orquesta Sinfónica de Chile
S	soprano
s/est	sin estrenar
sinf	sinfónica
s/f	sin fecha
T	tenor
tbn	trombón
tpt	trompeta
Text	texto

tu	tuba
V	voz
va	viola
vc	violoncello
vn	violín
vtos	vientos

- [O-1] *Suite*, 1946, vn, va, *Ed:* MS, *Estr:* Santiago de Chile, 1947, Grupo Euphonía, *Obs:* Partitura en poder del compositor.
- [O-2] *Tres poemas*, 1947, cuart cdas, *Text:* Walt Whitman, *Ed:* MS, *Estr:* Santiago de Chile, 17 de septiembre, 1947, Sala de Audiciones, Ministerio de Educación, Grupo Euphonía: Pablo Garrido, vn I, Enrique Stiebler, vn II, Eduardo Maturana, va, Atilio Quintano, vc, *Obs:* Partitura en poder del compositor.
- [O-3] *Aforística*, 1947, pf, *Ed:* IEM, hel, *Estr:* Buenos Aires, 2 de agosto, 1948, Teatro del Pueblo, Darío Sorin, *Obs:* Estreno en Chile, Santiago, 18 de noviembre, 1964, Mariana Grisar, pf, IX FMCh.
- [O-4] *Dos piezas breves y un aire chileno*, 1947, pf, *Ed:* IEM, hel, *Estr:* Buenos Aires, 1948, *Obs:* Estreno en Chile, Santiago, 18 de noviembre, 1964, Salón de Honor, Universidad de Chile, Mariana Grisar, pf, IX FMCh.
- [O-5] *Sonata*, 1948, va, *Ed:* MS, *Estr:* Santiago de Chile, 21 de agosto, 1962, Salón Filarmónico, Teatro Municipal, Enrique López, va.
- [O-6] *Demonio a caballo*, 1948, S, fl, va, rec, perc, *Text:* Pablo de Rokha, *Ed:* IEM hel, *Estr:* München, 1948, Juventudes Musicales, *Obs:* Partitura se encuentra también bajo el título de *Divertimento* 1948, dedicada a Esteban Eitler.
- [O-7] *Música*, 1948, fl, va, *Ed:* MS, *Estr:* Santiago de Chile, 1948, Grupo Euphonía, *Obs:* Estrenada en un programa radial. Partitura en poder del compositor.
- [O-8] *Concertante*, 1948, va, orq, *Ed:* MS, s/est, *Obs:* Partitura en poder del compositor.
- [O-9] *Suite a tres*, 1948, fl, va, vc, *Ed:* MS, *Estr:* Brasil, Recife, 10 de noviembre, 1951, Teatro Santa Isabel, Sigismundo Ferreira da Silva, fl, José Inácio Cabral Lima, va, Piero Severi, vc, *Obs:* Partitura en poder del compositor.
- [O-10] *Tres piezas*, 1949, pf, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 18 de noviembre, 1964, Salón de Honor, Universidad de Chile, Mariana Grisar, pf, IX FMCh, *Obs:* Dedicada a Esteban Eitler.
- [O-11] *Diez micropiezas*, 1950, cuart cdas, *Ed:* IEM, *Estr:* Santiago de Chile, 14 de diciembre, 1953, Instituto Chileno-Británico de Cultura, Agustín Cullell, vn I, Jaime de la Jara, vn II, Eduardo Maturana, va, Hans Loewe, vc, *Obs:* Dedicada al Grupo Tonus.
- [O-12] *Preludio y canción*, 1951, pf, *Ed:* MS, *Estr:* Buenos Aires, 28 de agosto, 1951, Auditorio Biraben, Washington Quinta Moreno, pf, *Obs:* Partitura extraviada.
- [O-13] *Sonatina*, 1952, fl, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 2 de julio, 1953, Instituto Chileno-Británico de Cultura, Esteban Eitler, fl, *Obs:* Dedicada a Paul Hagemann.

- [O-14] *Música*, 1952, fl, va, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Valparaíso, 21 de octubre, 1953, Instituto Chileno-Británico de Cultura de Valparaíso, Esteban Eitler, fl, Eduardo Maturana, va, *Obs:* Dedicada a Brunilda, su hija.
- [O-15] *Tres valsés*, 1952, pf, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 18 de noviembre, 1964, Salón de Honor, Universidad de Chile, Mariana Grisar, pf, IX FMCh, *Obs:* Dedicada a Inés Moukarzel.
- [O-16] *Variaciones*, 1953, fl, cl, vn, pf, *Ed:* MS, s/est.
- [O-17] *Retorno a la muerte*, 1955, T, B, S, Bar, Orq sinf, *Text:* Eduardo Maturana, *Ed:* MS, s/est, *Obs:* Partitura extraviada.
- [O-18] *Trío*, 1955, ob, cl, fg, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 8 de noviembre, 1956, Salón de Honor, Universidad Católica de Chile, Grupo Tonus: Adalberto Clavero, ob, Humberto Froggioni, cl, Hans Karpicek, fg.
- [O-19] *Cuatro arias*, 1957, T, cl, vc, perc, *Text:* Eduardo Maturana, *Ed:* MS, *Estr:* Santiago de Chile, 1957, Salón de Honor, Universidad de Chile, Manuel Pizarro, T, Luis Herrera, cl, Hans Loewe, vc, Jorge Canelo, Ramón Hurtado, Hugo Espinoza, perc, Raúl Rivera, dir.
- [O-20] *Quinteto*, 1960, fl, ob, cl, cor, fg, *Estr:* Santiago de Chile, 7 de diciembre, 1960, Salón Sur, Hotel Carrera, Guillermo Bravo, fl, Adalberto Clavero, ob, René Valenzuela, cl, Carlos Tagle, cor, Emilio Donatucci, fg.
- [O-21] *Gamma uno*, 1962, Orq sinf, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 6 de diciembre, 1962, Teatro Astor, OSCh, Víctor Tevah, dir, VIII FMCh, *Obs:* Dedicada a su compañera. Mención Honrosa en el VIII FMCh. Música de ballet.
- [O-22] *Cuarteto*, 1962, cdas, *Ed:* PAU, *Estr:* Santiago de Chile, 30 de noviembre, 1964, Salón de Honor, Universidad de Chile, Cuarteto Santiago, IX FMCh, *Obs:* Obra por encargo de la Unión Panamericana. Mención Honrosa en el IX FMCh.
- [O-23] *Introducción y allegro en estilo barroco*, 1963, Orq sinf, *Ed:* IEM, hel, *Estr:* Santiago de Chile, 23 de mayo, 1963, Teatro Municipal, Orquesta Filarmónica de Chile, Juan Matteucci, dir.
- [O-24] *Tres piezas para orquesta*, 1963, Orq sinf, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 20 de noviembre, 1964, Teatro Astor, Orquesta Sinfónica de Chile, Agustín Culléll, dir, IX FMCh, *Obs:* Obra por encargo del IEM.
- [O-25] *Por la justicia y la paz*, 1965, T, pf, *Text:* Paul Eluard. *Ed:* IEM, hel, *Estr:* Santiago de Chile, 31 de mayo, 1965, Teatro Antonio Varas, Hanns Stein, T, Galvarino Mendoza, pf, *Obs:* "A la memoria de los caídos en la guerra de Vietnam". La primera canción está dedicada a Fernando García y la segunda canción está dedicada a León Schidlowsky. Obra escrita para Hanns Stein.
- [O-26] *Elegía*, 1965, vc, orq, *Ed:* MS, *Estr:* Washington, mayo, 1965, *Obs:* Partitura en poder del compositor. Dedicada a su hija.

- [O-27] *Piezas para orquesta*, 1966, Orq cdas, *Ed:* MS, *Estr:* Santiago de Chile, 1966, Teatro Municipal, Orquesta Filarmónica de Chile, Juan Pablo Izquierdo, dir, *Obs:* Versión para orquesta de cuerdas de las *Diez micropiezas* para cuarteto de cuerdas, por encargo de Juan Pablo Izquierdo. Partitura extraviada.
- [O-28] *Retrato, balada y muerte del poeta Teófilo Cid*, 1966, S, Orq sinf, *Text:* Teófilo Cid, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 11 de diciembre, 1966, Teatro Astor, OSCh, Antonio Tauriello, dir, X FMCh, *Obs:* Dedicada a Sylvia Wilckens.
- [O-29] *Concertante*, 1967, cor, Orq sinf, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 16 de noviembre, 1967, Teatro Municipal, OSCh, Gilberto Silva, cor, David Serendero, dir, *Obs:* Segundo Premio Concurso Música "Crav".
- [O-30] *Cinco móviles*, 1967, Orq cdas, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Valparaíso, 25 de enero, 1968, Orquesta de Cámara, Universidad Católica de Chile, Fernando Rosas, dir, *Obs:* Obra hecha por encargo de la Universidad Católica de Chile para la 3ª Semana de Música Contemporánea en Valparaíso.
- [O-31] *Responso para el guerrillero* (Comandante Che Guevara), 1968, Orq sinf, cinta magnetofónica y parlamento grabado, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 2 de mayo, 1969. Teatro Astor, OSCh, Agustín Cullell, dir, XI FMCh, *Obs:* A la memoria del Comandante "Che" Guevara.
- [O-32] *Cinco canciones*, 1969, S, pf, *Text:* Eduardo Maturana, *Ed:* MS, s/est, *Obs:* Dedicadas a Sylvia Wilckens.
- [O-33] *Dos canciones*, 1970, S, pf, *Text:* James Joyce, *Ed:* MS, *Estr:* Santiago de Chile, 12 de julio, 2002, Sala Isidora Zegers, Cecilia Barrientos, S, Alfredo Saavedra, pf, *Obs:* Partitura en poder del compositor.
- [O-34] *Suite*, 1970, 2 tpt, cor, tbn, tu, *Ed:* IEM hel, s/est.
- [O-35] *Sonata*, 1971, vc, pf, *Ed:* MS, s/est, *Obs:* Partitura en poder del compositor. Dedicada a su hija.
- [O-36] *Canciones del mar*, 1976, S, pf, *Text:* Eduardo Maturana, *Ed:* IEM hel, *Estr:* Santiago de Chile, 16 de noviembre, 1976, Goethe Institut, Mary Ann Fones, S, Cirilo Vila, pf, *Obs:* Dedicadas a Mary Ann Fones.
- [O-37] *Dúo*, 1976, vn, va, *Ed:* MS, s/est, *Obs:* Partitura en poder del compositor.
- [O-38] *Sonatina*, 1979, gui, *Ed:* MS, s/est, *Obs:* Dedicada a un amigo panameño: el guitarrista Jesús Antonio Morales. Partitura en poder del compositor.
- [O-39] *Concierto*, vn, Orq sinf, 1979, *Ed:* MS, s/est. *Obs:* Partitura en poder del compositor. A la memoria de Pedro d'Andurain.
- [O-40] *Crónicas americanas*, 1980, va solista, orq ca, co, T relator, *Text:* Eduardo Maturana, *Ed:* MS, s/est, *Obs:* Partitura en poder del compositor.

- [O-41] *Una temporada en el infierno*, 1980, conj inst, Ed: MS, Estr: Brasil, Bahía, 6 de julio, 1979, Obs: Obra compuesta en Panamá y presentada a un Festival de Música en Bahía, 1980. Partitura en poder del compositor.
- [O-42] *Concierto*, 1982, vc, Orq sinf, Ed: MS, Estr: Brasil, 1982, Obs: No existe mayor información.
- [O-43] *Pieza para oboe y piano*, 1982, Ed: MS, s/est. Obs: Obra dedicada a Adalberto Clavero, Osvaldo Molina y Efraín Castro. Partitura en poder del compositor.

1973-2003: treinta años

por
Luis Merino Montero

Con ocasión de cumplir en 1975 la *Revista Musical Chilena* treinta años de circulación ininterrumpida, el fundador de esta publicación, el destacado prohombre don Domingo Santa Cruz, recordó el antiguo aforismo del derecho romano según el cual treinta años constituyen la "longissimi temporis praescriptio" (la prescripción de más largo tiempo), con el propósito de graficar la importancia de esta efemérides en el mundo musicológico de habla hispana¹.

No es posible afirmar lo mismo en relación con el cumplimiento, el 11 de septiembre del presente año, de los treinta años del golpe militar que depusiera y tronchara la vida del presidente constitucional, Dr. Salvador Allende Gossens. A pesar de las afirmaciones oficiales no existe una "prescripción", en cuanto a que sea un período cerrado de la historia de Chile. Como país tenemos todavía un largo camino por recorrer a fin de establecer lazos duraderos entre las fracturaciones múltiples que ha sufrido nuestra patria durante estas tres décadas.

El presente trabajo se propone articular una reflexión somera y preliminar sobre este período desde la perspectiva de la musicología, que sirva de base para ulteriores trabajos monográficos que permitan alcanzar una visión de conjunto de los grandes cambios que se han producido en nuestro país y el mundo. Para cumplir este propósito hemos organizado este ensayo en tres partes: (I) consecuencias inmediatas del golpe militar, (II) consecuencias mediatas del golpe militar y (III) grandes tareas que enfrenta la musicología chilena y latinoamericana ante el período comprendido entre los años 1973-2003.

I

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 puso un abrupto término a uno de los más fecundos períodos de la historia de la música chilena. De acuerdo a trabajos que hemos publicado sobre el tema², este período se extiende entre los años 1948 y 1973.

¹Santa Cruz 1975.

²Merino 1999. Sobre una retrospectiva reciente de los años cincuenta en Chile, ver Aguilar 1997, Alexander 1997, Allende-Blin 1997, Becerra 1997, Lefever 1997, Maturana 1997, Matthey 1997, Max Neef 1997, Orrego-Salas 1997, Torres 1997, Vila 1997.

Entre sus rasgos principales se puede señalar, en primer término, la maduración de una infraestructura centrada en la Universidad de Chile, cuyo objetivo prioritario fue promover vigorosamente a los compositores chilenos. Se pusieron en marcha los premios por obra y los festivales de música chilena. Éstos constituyeron un motor vitalizador fundamental. Sólo en los festivales se estrenaron 215 obras entre 1948 y 1969. Además tuvieron una organización de gran originalidad, que incluso contempló la participación del público como jurado³.

Esto permitió la continuación de la dinámica de crecimiento que se había iniciado en los albores del siglo XX. El número de compositores activos, en términos de estrenos de obras, creció de 21 a 48 entre los años 1948 y 1973. De éstos, seis compositores (Enrique Soro, Luigi Stefano Giarda, Alfonso Leng, Roberto Puelma, Acario Cotapos y Domingo Santa Cruz) habían iniciado su actividad creativa en el período comprendido entre 1900 y 1924; once compositores (Jorge Urrutia Blondel, Carlos Isamitt, Alfonso Letelier, Pablo Garrido, René Amengual, Juan Orrego-Salas, Jorge Peña Hen, Alfonso Montecino, Hans Helfritz, Carlos Riesco y Frè Focke) la habían iniciado en el período comprendido entre 1924 y 1947; treinta y un compositores la iniciaron entre 1948 y 1973. De estos últimos, once compositores iniciaron su presencia creativa entre 1948 y 1950 (Eduardo Maturana, Gustavo Becerra, Roberto Escobar, Ida Vivado, Federico Heinlein, Carlos Botto, Leni Alexander, Juan Amenábar, Darwin Vargas, Marcelo Morel y Wilfried Junge), trece compositores iniciaron su presencia creativa en la década de 1950 (Tomás Lefever, Juan Lemann, Miguel Aguilar, José Vicente Asuar, David Serendero, Abelardo Quinteros, Roberto Falabella, Esteban Eitler, Celso Garrido-Lecca, León Schidlowsky, Fernando García, Luis Advis y Cirilo Vila) y siete compositores iniciaron su presencia creativa en la década de 1960 (Sergio Ortega, Enrique Rivera, Miguel Letelier, Iris Sangüesa, Gabriel Brncic, Hernán Ramírez y Guillermo Rifo). Entre ellos, cuatro creadores provienen inicialmente del extranjero (Heinlein, Alexander, Eitler y Garrido-Lecca). Focke cumplió una importante labor de perfeccionamiento de muchos compositores de esta etapa. Entre los maestros formadores destacó, sobre todo, Gustavo Becerra. En cuanto a Rivera, M. Letelier y Brncic, tuvieron la oportunidad de perfeccionarse en el Centro de Altos Estudios Musicales fundado en Buenos Aires por Alberto Ginastera con el financiamiento de la Fundación Rockefeller. En este centro enseñaron figuras destacadas de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa; los alumnos eran compositores de diferentes países latinoamericanos, lo que permitió el establecimiento de vínculos continentales importantes. Paralelamente, el número de obras estrenadas en Chile creció, en cifras aproximadas, desde 114 en la década de 1940 a 182 en la década siguiente, y hasta 213 en la década de 1960.

A los benéficos incrementos cuantitativos que se han señalado debe agregarse el florecimiento de un pluralismo no restringido de tendencias creativas. Había

³Merino 1980. Entre el 12 y el 20 de enero de 1998, esta iniciativa se reeditó por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con el XIII Festival de Música Chilena, el que fue comentado en la *RMCh* por Aharonián 1998, Carrasco 1998, Corrado 1998, Matthey 1998, Solovera 1998, Torres 1998.

una multiplicidad de propuestas de gran variedad e interés, en las que confluyeron, sincrónicamente y en una dinámica de interacción, los compositores señalados. Este pluralismo de propuestas se manifestó, en primer término, en la revitalización de los géneros más tradicionales de la música de cámara (entre otros por Santa Cruz, Urrutia, Orrego-Salas, Becerra, Heinlein, Botto, Vargas, Lefever y Garrido-Lecca), la música sinfónica (entre otros por Santa Cruz, Urrutia, Isamitt, A. Letelier, Orrego-Salas, Riesco, Maturana, Becerra, Vargas y Garrido-Lecca), la música coral (entre otros por Heinlein y Falabella), la música de piano (entre otros por Orrego-Salas, Botto, Falabella, García, Advis y E. Rivera), e incluso la ópera (entre otros por Puelma, Bisquertt, A. Letelier, P. Garrido y Falabella). Surgió en Chile la música para ballet gracias al florecimiento del Ballet Nacional Chileno (fundado en 1945), con la confluencia de creadores como Urrutia, Orrego-Salas, Riesco, Lefever, Falabella, Garrido-Lecca, García y Brncic. Se revitalizaron las propuestas creativas basadas en la naturaleza del país (entre otros por Cotapos, Santa Cruz y Letelier) y en la elaboración de lo vernáculo (entre otros por Urrutia, P. Garrido, Becerra, Asuar, Falabella y Garrido-Lecca).

El universo músico-poético se amplió notablemente, tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo, en términos del número, la nacionalidad, la época, el estilo y la orientación estética de los poetas cuyos textos se ponían en música. Entre los poetas chilenos cobró importancia Pablo Neruda, aumentó el interés por Vicente Huidobro y se mantuvo el cultivo de la poesía de Gabriela Mistral. Entre los compositores que se interesaron por uno o más de estos poetas están Orrego-Salas, Heinlein, Quinteros, Falabella, Schidlowsky, García y Ramírez. Continuó el interés por la poesía española del Siglo de Oro y de épocas anteriores, según se manifiesta en la obra de Santa Cruz, A. Letelier, Orrego-Salas, Becerra y Botto. Al mismo tiempo, aumentó considerablemente la presencia de poetas españoles del siglo XX, tales como Antonio y Manuel Machado, Rafael Alberti, Miguel Hernández y, muy especialmente, Federico García Lorca, cuya obra poética fue acogida en grados variables por Orrego-Salas, Montecino, Riesco, Heinlein, Schidlowsky y Rivera. Además, la poesía de García Lorca encontró un culto apasionado en Roberto Falabella. También fueron considerados escritores de otros países de Europa, entre los que se puede mencionar a Emil Bie, S. George, J. Joyce, Kafka, Keller, Klabund, Lissauer, Moosen, G. Stein, Rueckert, G. Trakl, Uhland y muchos otros. En diferente grado sirvieron de inspiración a A. Letelier, P. Garrido, Heinlein, Botto, Aguilar y Schidlowsky. Por vez primera algunos compositores chilenos, entre los que se cuenta a Heinlein, Schidlowsky, García y E. Rivera, se interesaron por la literatura latinoamericana, específicamente por escritores como Nicolás Guillén, Javier Heraud, Alfonsina Storni, César Vallejo y otros. Otras fuentes poéticas, tales como antiguos poemas chinos de la *Flauta de jade*, inspiraron a Carlos Botto, quien junto a Federico Heinlein demostró, a través de su música, una variada cultura literaria.

Un hecho significativo de este período es la irrupción generalizada es el escenario creativo chileno del procedimiento de los doce tonos. Éste constituyó un elemento definitorio en la trayectoria creativa de muchos compositores (tales como Maturana, Becerra, Alexander, Aguilar, Falabella, Schidlowsky, Rivera y Ramírez)

y condujo, en algunos de ellos, a otros procedimientos seriales tanto sonoros como rítmicos. El dodecafonismo apareció también, pero en menor medida, en la música de Heinlein y se constituyó en un elemento de renovación en la música de compositores activos desde el segundo período, 1924-1947 (como A. Letelier, Amengual y Orrego-Salas), cuya trayectoria creativa anterior se había orientado hacia estilos y procedimientos diferentes y aun antinómicos con el atonalismo de los doce tonos. Se presentaron múltiples propuestas nuevas en géneros y medios no tradicionales de música sinfónica (en la obra de A. Letelier, Maturana, Lefever, Aguilar, Schidlowsky, García y M. Letelier) y de música de cámara (en la obra de Orrego-Salas, Maturana, Becerra, Lefever, Lemann, Falabella, Schidlowsky, Advis, Ortega, M. Letelier, Sangüeza, Ramírez y Rifo). En el conjunto de las líneas renovadoras que se han señalado confluyeron grupos relativamente numerosos de compositores que, en general, son representativos de los tres períodos de la historia musical chilena del siglo XX, que se han señalado.

En otras líneas renovadoras, en cambio, sólo confluyeron compositores de este período, con la sola excepción de Cotapos, quien desde el primer período fue el pionero solitario de la vanguardia y de la renovación nacional. La primera de estas líneas abarcó propuestas que plantearon una fuerte inquietud ética del compositor ante la historia y la sociedad de Chile, Latinoamérica o Europa. Se expresaron en general a través de un género sinfónico vocal y épico narrativo que se entronca con la línea de *El sobreviviente de Varsovia* de Arnold Schoenberg, o a través de la canción o la cantata con acompañamiento instrumental. La obra poética de Pablo Neruda, específicamente el *Canto general*, tuvo una influencia decisiva en muchas de estas propuestas, cuyas temáticas abarcan, entre otras, la evocación de grandes figuras de la historia de Chile, de episodios de la historia de la América prehispana o episodios de la época del nazismo en Alemania. Confluyen aquí Cotapos, Maturana, Becerra, Schidlowsky, García, Advis y Ortega. Algunas propuestas de Becerra y García, junto a Maturana, Advis y Ortega, se enmarcaron en los lineamientos señalados, pero reflejaron más específicamente el impacto de las ideologías renovadoras de la sociedad chilena durante los gobiernos reformistas de Eduardo Frei (1964-70) y Salvador Allende (1970-73), en las que incidió, de alguna manera, el impacto de la Revolución Cubana desde el gobierno de Jorge Alessandri (1958-64).

La siguiente línea abarcó las primeras experiencias que se realizaron en Chile en lo que entonces constituía la vanguardia europea de la tecnología y el pensamiento creativo musical. Gracias al aporte de Becerra, Lefever, Amenábar, Asuar y Schidlowsky, Chile se erigió como un país líder en Latinoamérica en el cultivo de la música electroacústica, proyectándose la labor de Asuar en los entornos latinoamericano, norteamericano y europeo. Asuar escribió, además, las primeras obras estructuradas mediante procesos computacionales y fue él quien, junto a Becerra, Escobar, Amenábar y Ramírez, exploró por primera vez en Chile la indeterminación en la creación musical. Una tercera línea que despuntó a partir de este período fue la combinación de elementos estilísticos de la música popular urbana con elementos de la música de arte, que realizó Sergio Ortega en algunas de sus obras, y que constituyó una simiente que fructificó posteriormente en la historia de la creación musical de arte en Chile.

Con el golpe militar se estableció, en lo político, un sistema autoritario represivo basado en la doctrina de la seguridad nacional que produjo la detención, muerte, desaparición y exilio de muchos ciudadanos, algunos de ellos músicos. Esto se tradujo en hechos tales como la ejecución en octubre de 1973 de Jorge Peña Hen, el exilio forzado de Fernando García, Premio Nacional de Arte en Música 2002, a Perú y posteriormente a Cuba, el exilio forzado de Sergio Ortega a Francia, o el regreso a Perú de Celso Garrido-Lecca. Las condiciones políticas y económicas del país impidieron el regreso de otros compositores que, como Gustavo Becerra y Gabriel Brncic, se habían dirigido al exterior con anterioridad a 1973, precipitando el exilio voluntario de creadores como Eduardo Maturana e interrumpiendo durante una década el estreno en Chile de nuevas obras de compositores ausentes del país, como Becerra, García y Ortega. Junto a la partida, muchas veces sin retorno, de tantos intérpretes, directores de orquesta y coro, musicólogos y educadores, se debe agregar la diáspora de emblemáticos conjuntos de música popular urbana, tales como Inti Illimani y Quilapayún, además del alevoso asesinato de Víctor Jara en septiembre de 1973.

II

Las consecuencias mediatas del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 se relacionan, en primer término, con la modificación drástica del papel del Estado como el agente activo principal del desarrollo económico, que se había iniciado en la década de 1920. Se pasó al llamado "estado subsidiario", que dio prioridad en esta función a los agentes económicos privados y al mercado, y disminuyó la participación estatal directa en la actividad económica. Paralelamente se estableció la apertura del país hacia el resto del mundo en términos de comercio exterior, lo que produjo una inserción distinta de Chile en el contexto de la economía capitalista mundial. Los objetivos, políticas y estrategias de desarrollo que siguió el gobierno militar implicaron una fuerte reducción del aporte estatal a los organismos públicos, incluyendo, entre ellos, a la Universidad de Chile, especialmente a partir de 1980, cuando se estableció la reorganización del sistema universitario nacional. Esto provocó una crisis de la infraestructura que durante tantos años había nutrido el quehacer creativo nacional. Se produjeron cambios profundos de estructura, financiación, dependencia y política del Instituto de Extensión Musical, que se transformó primero en Dirección General de Espectáculos y posteriormente en el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile. El estímulo a la comunicación de la creación musical nacional dejó de ser uno de los objetivos prioritarios de la Universidad de Chile, por lo menos al nivel que había tenido con anterioridad a 1973. La fuerte reducción presupuestaria de la Universidad de Chile y la pérdida de la autonomía universitaria durante el período del gobierno militar tuvieron otras repercusiones en el quehacer artístico universitario, entre ellas, las condiciones adversas en que se desarrolló la actividad académica en la música⁴.

⁴A este respecto ver la tribuna publicada en la *RMCh* bajo el título "Cultura musical y neoliberalismo económico: una prospectiva", con trabajos de Cori 1997, Garrido-Lecca 1997, Guarello 1997 y Torres 1997a.

El menor estímulo a la difusión de la creación musical nacional por parte de la Universidad de Chile se compensó, en cierta medida, con la labor que, a partir de 1978, desarrolló el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica, una institución privada con aporte estatal, a través de un concurso periódico de composición⁵. Los cambios en la situación general del país a partir de 1980 favorecieron la aparición en 1984 de la Agrupación Musical Anacrusa, una asociación privada alternativa formada prioritariamente por músicos jóvenes, que durante cinco años realizó una labor notable de difusión de la creación nacional bajo el liderazgo del compositor Eduardo Cáceres. Con el apoyo de recursos privados, de organismos internacionales y de la misma Universidad de Chile, Anacrusa organizó con gran éxito el Primer Encuentro de Música Contemporánea (1985) exclusivamente con obras de compositores chilenos, el Segundo Encuentro de Música Contemporánea (1987), con obras de compositores del Cono Sur, y el Tercer Encuentro de Música Contemporánea (1989) con obras de compositores latinoamericanos en general⁶.

Los cambios señalados en la Universidad de Chile no afectaron tan agudamente al proceso de formación de compositores gracias a la labor como maestro de personalidades del calibre de un Cirilo Vila. En el seno de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y de la ulterior Facultad de Artes (ambas sucesoras de la anterior Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile) se formó una importante generación de creadores, entre los cuales están Andrés Alcalde, Jaime González, Alejandro Guarello y el ya mencionado Eduardo Cáceres. A su vez, fueron ellos los que ampliaron el ámbito institucional de la formación de creadores a organismos como la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, la Pontificia Universidad Católica, la Universidad Católica de Valparaíso y la misma Asociación Anacrusa.

Además del cambio radical de la institucionalidad musical en Chile, el golpe militar se relaciona con la inserción de la música chilena en el proceso de globalización. Este proceso guarda relación con el desarrollo prodigioso que han tenido durante los últimos veinte años, en términos de alcance mundial y acceso masivos, medios de comunicación tales como el periódico, la radio, la televisión, el teléfono, el fax, el e-mail y la INTERNET. Esto ha corrido parejas con la sofisticación creciente del transporte aéreo, terrestre y marítimo, y con un proceso de interconexión económica a nivel mundial orientado por el Fondo Monetario Internacional y otras organizaciones económicas y políticas internacionales⁷.

El exilio es un detonante decisivo de la inserción de la música chilena en el proceso de globalización. Fue en el exilio que manifestaciones artísticas tales como la *nueva canción chilena* pasaron de ser música regional, siguiendo los términos de Mark Slobin, a música transregional⁸. Como parte de este proceso la música de

⁵Cf. Peña 1984.

⁶Cf. Cáceres 1990; Torres 1988.

⁷Sobre algunos rasgos que caracterizan la así llamada modernidad latinoamericana cf. Brunner 1990.

⁸Cf. Slobin 1992: 8-9. Un análisis del proceso de globalización de la música chilena se encuentra en Merino 2003. En el presente trabajo aparece una actualización de la información y de los planteamientos que se entregan en ese artículo.

figuras como Violeta Parra y Víctor Jara ha llegado a ser conocida en una gran parte del mundo, aunque Violeta murió el 5 de febrero de 1967 y Víctor Jara fue asesinado por grupos militares poco después del 11 de septiembre de 1973, según se ha señalado. La información que se conserva en la Fundación Víctor Jara en Santiago revela que grabaciones de su música se han publicado en Inglaterra, España, Francia, Alemania, Italia, Suecia, Bulgaria, Rusia, Hungría, Japón, Australia, los Estados Unidos, Cuba, México y muchos otros países. Además, músicos locales han grabado música de Víctor Jara en las Filipinas, Portugal, Argentina, Perú, Colombia y Brasil, por sólo mencionar algunos países.

Los múltiples desarraigos y exilios de los últimos treinta años, con la consiguiente desterritorialización y descentramiento cultural, debido en gran medida al gobierno militar chileno y los numerosos regímenes dictatoriales del continente americano, nos permiten hablar de grupos como Quilapayún e Inti Illimani como representantes de los pueblos del exilio, siguiendo las ideas que plantea el profesor Pablo Oyarzún, en su análisis del poema *El regreso* de Gabriela Mistral⁹.

Ante la diáspora de los compositores chilenos la musicología enfrenta un desafío: el establecer el proceso de continuidad y cambio, esto es, determinar hasta qué punto la música guarda relación con sus raíces chilenas y americanas, y hasta qué nivel ha cambiado dentro de sus nuevos contextos creativos.

Se puede examinar, a manera de ejemplo, el caso de Gustavo Becerra, quien, con posterioridad al 11 de septiembre de 1973, fue exonerado de su cargo diplomático como Agregado Cultural del gobierno que presidía el Dr. Salvador Allende ante la entonces República Federal de Alemania, fue exonerado de la Universidad de Chile y se vio forzado a permanecer en Alemania. Esto lo llevó a integrarse a la Universidad de Oldenburgo, fundada por ley del Estado de Baja Sajonia, el 5 de diciembre de 1973, y en ella se ha desempeñado como profesor de musicología y composición¹⁰.

Como es obvio, muchas de las obras que Becerra ha escrito en Alemania se refieren, de manera directa o indirecta, a la situación social y política en Chile durante el período del gobierno militar. Tal como otros compositores chilenos de la diáspora, Becerra estableció contactos con el afamado conjunto Quilapayún, siguiendo el precedente de la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis. A la fecha, Gustavo Becerra ha escrito en Alemania tres obras vocales acompañadas de instrumentos populares americanos dedicadas al Quilapayún, la cantata popular *Américas* sobre textos de Pablo Neruda (1978), *Allende* sobre textos del filósofo chileno, poeta, músico y escritor Eduardo Carrasco (1980) y *Memento* sobre poemas de Federico García Lorca (1980). Dos obras que también tienen relación con la situación de Chile después del 11 de septiembre de 1973 incorporan la multimedia. Una es *Los sátrapas* para soprano, sintetizador, proyecciones y conjunto de cámara sobre textos de Pablo Neruda (1973). La otra es *Corvalán* para soprano, medios electroacústicos y multimedia (1974).

⁹Oyarzún 2002.

¹⁰A este respecto, cf. el trabajo de Gustavo Becerra sobre el tema que aparece en el presente número de la *RMCh* (pp. 57-65).

Por otra parte, Gustavo Becerra ha escrito música que versa sobre problemas sociales, políticos, históricos, éticos y culturales de Alemania en su monumental *Carl von Ossietzky Oratorium* para voces solistas, coro mixto, instrumentos electroacústicos, conjunto de percusiones y orquesta (1983). Esta obra fue comisionada por la Universidad de Oldenburgo como homenaje a Carl von Ossietzky, Premio Nobel de la Paz, asesinado por los nazis en el campo de concentración de Esterwegen. Para esta obra, Becerra recurre a textos de Bertolt Brecht y otros escritores alemanes, junto a informaciones de revistas y diarios alemanes, en un esfuerzo gigantesco de síntesis cultural de la cultura alemana con un género musico-poético característico de la música chilena de los sesenta.

El gran drama épico chileno post septiembre 1973 está presente también en la obra de Juan Orrego-Salas, quien en 1961 se radicó en los Estados Unidos como profesor de la Universidad de Indiana, en Bloomington. Con financiamiento de la Fundación Rockefeller creó, ese mismo año, el Centro Latinoamericano de Música de esa Universidad, y en 1975 pasó a ser director del Departamento de Composición. En 1987 jubiló como Profesor Emérito para dedicarse desde entonces exclusivamente a su labor como creador. En la actualidad su catálogo supera los 120 *opus*¹¹.

Este drama aflora en la *Biografía mínima de Salvador Allende* op. 85, sobre un texto de David Valjalo para voz, guitarra, trompeta y percusión (1983) y la ópera *Viudas* op. 101 (1987-1988), basada en la novela homónima de Ariel Dorfman. Esta última se agrega a las escasas obras del género escritas por compositores chilenos, y está inspirada en las trágicas muertes o desapariciones de personas acaecidas en el país, con una perspectiva de amor y reconciliación agregada al texto por el mismo compositor. En este marco se produce, tal como en el caso de Gustavo Becerra, un acercamiento entre el compositor y el conocido grupo chileno Quilapayún, del que surge la cantata *Un canto para Bolívar* op. 78 (1981) sobre un texto de Pablo Neruda y *Yo digo lo que no digo* op. 83, para voz femenina, coro masculino y conjunto instrumental (1982-1983) sobre textos de Eduardo Carrasco, en las que transmuta las sonoridades de este conjunto de acuerdo a su propia personalidad creativa.

La intercultura musical de la diáspora chilena es un tema muy amplio y complejo que reviste una importancia capital para la musicología chilena. No obstante, existe un desfase cuantitativo y cualitativo entre lo que se ha hecho en el país y lo que se ha logrado en el extranjero. Las canciones de Violeta Parra y Víctor Jara se han estudiado desde una perspectiva rigurosa durante los últimos 25 años fuera de nuestro país, mientras que solamente en los últimos nueve años estudios musicológicos sobre ambos se han publicado en Chile¹². En años recientes la *Revista Musical Chilena* ha publicado artículos sobre tres compositores chilenos del siglo XX que han desarrollado una parte de su carrera en el extranjero, Juan

¹¹A este respecto, cf. el trabajo de Juan Orrego-Salas sobre el tema que aparece en el presente número de la *RMCh* (pp. 66-69).

¹²Cf. Concha 1995; Concha, Norambuena, Torres y Valdebenito [1994]; Acevedo, Norambuena, Seves, Torres y Valdebenito [1996]; Torres 1998a; Aravena Décart 2001.

Allende-Blin, Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra¹³. En el presente número de la Revista, la carrera de Eduardo Maturana es tratada por la autorizada pluma de Silvia Herrera. En el próximo número de la *Revista Musical Chilena*, el maestro Fernando García recibirá un merecido homenaje con motivo de haber obtenido el año 2002 el Premio Nacional de Arte en Música.

La situación social y política de Chile durante la época del gobierno militar fue, en su momento, uno de los lazos más fuertes que se estableciera por los músicos chilenos en el exilio, independientemente del tipo de música cultivada. Por razones obvias, obras que guardaran relación con la situación del país fueron raramente compuestas o ejecutadas en Chile durante el período comprendido entre 1973 y 1990.

Entre las excepciones está la cantata *Cain y Abel* para narrador solista, voces, conjunto popular y orquesta de cámara, sobre un texto del sacerdote Esteban Gumucio, presentada en 1978 en un simposio sobre los derechos humanos organizado en Santiago de Chile por la Iglesia Católica chilena. Fue escrita por el compositor Alejandro Guarello quien se formó en Chile con el maestro Cirilo Vila durante la época del gobierno militar¹⁴.

Por otra parte, un lazo que con posterioridad a 1973 aglutinó a los compositores chilenos de la diáspora o residentes en el país, es el uso de la música de Víctor Jara o de Violeta Parra, como base de obras de música de arte o música popular urbana. En el caso de la música de arte, uno de los primeros ejemplos, si no el primero, es la elaboración de la *Plegaria a un labrador* de Víctor Jara por Juan Orrego-Salas en el tercer movimiento de su *Concierto* para oboe y orquesta de cuerdas op. 77 (1980).

Dos años antes, en Chile, la célebre obra *Gracias a la vida* (1964-1965) de Violeta Parra, considerada recientemente en el país como uno de los más grandes clásicos de la música nacional¹⁵, fue elaborada por Guillermo Rifo en un fulgurante solo improvisado para xilófono acompañado por el conjunto Latinomúsicaviva, el que fuera grabado en 1978¹⁶. Veinte años después, el talentoso joven guitarrista y compositor chileno Juan Mouras publicó en Santiago una versión de *Gracias a la vida* para guitarra como parte de una casete titulada *Guitarra clásica* (Camerata, JMA-002)¹⁷.

Otras canciones de Violeta Parra que han servido de inspiración a los compositores chilenos son *Santiago pensando estás* (1960-1963)¹⁸ y *La jardinera* (1950-

¹³La siguiente es una lista selectiva de trabajos sobre estos tres compositores publicados en la *RMCh*: Allende-Blin 1995; Merino 1979; Orrego-Salas 1988, 1991, 1994, 1994a; Benjamin 1994; Becerra 1984, 1985, 1986, 1998, 1998a; González Greenhill 1985; Torres 1985; Merino 1988; Cáceres 1991.

¹⁴Cf. Torres 1999.

¹⁵Cf. "Violeta Parra gana ventaja en canción del siglo", *El Mercurio* (30 de julio, 1999), p. C-17. Esta canción figura como el número 109 de la lista de obras de Violeta Parra que contiene el Cancionero 1993: 174. Una transcripción aparece en pp. 38-39.

¹⁶En 1979, Latinomúsicaviva acompañó a la cantante chilena Sonia la Única en *Gracias a la vida* en Santiago. En 1975, el Sexteto Hindemith 76, antecesor de Latinomúsicaviva a mediados de los 70, acompañó a la versátil artista Carmen Luisa Letelier en la interpretación de esta misma canción.

¹⁷Ver reseña de Fernando García en *RMCh*, LIII/192 (julio-diciembre, 1999), pp. 107-108.

¹⁸*Santiago pensando estás* figura como el número 73 de la lista de obras que contiene el Cancionero 1993:173. Una transcripción aparece en pp. 116-117.

1954)¹⁹. En París, Sergio Ortega compuso en 1987 una obra para soprano y conjunto de cámara basada en la primera de ellas. Diez años después, en Santiago (1997), Jorge Martínez, compositor chileno que regresó al país después de un exilio de muchos años en Europa, emplea *La jardinera* como el tema para seis variaciones para guitarra²⁰.

La obra músico-poética de Violeta Parra y Víctor Jara ha mantenido su atractivo para las nuevas generaciones de músicos y musicólogos chilenos. En la edición de las composiciones para guitarra de Violeta Parra, señaladas en la nota 12, participaron investigadores maduros tales como Olivia Concha y Rodrigo Torres junto a figuras jóvenes como el compositor Rodolfo Norambuena y el guitarrista Mauricio Valdebenito. Rodrigo Torres, Rodolfo Norambuena y Mauricio Valdebenito son también los editores de la *Opera omnia* de Víctor Jara, de acuerdo a lo señalado en la nota 12, junto al conocido músico José Seves y al joven músico y profesor de teoría de la música Claudio Acevedo.

En el caso del compositor chileno-peruano Celso Garrido-Lecca, recientemente distinguido con el premio Tomás Luis de Victoria, el rasgo señalado le sirve de instrumento para expresar una posición personal ante la vida y la sociedad. En su *Trío para un nuevo tiempo* (1986), el compositor plantea uno de sus más caros anhelos, la integración o, por lo menos, el estrechar la brecha entre la música de arte y la música popular urbana mediante la *Nueva canción* latinoamericana. Esta idea la plantea el mismo compositor en los siguientes términos²¹.

“Desde hace ya bastantes años he buscado en mi obra una integración, o mejor dicho un puente, entre las dos orillas de la música culta y la de la música popular, especialmente tomando como base la nueva canción latinoamericana. Es así que en mi Trío, el segundo movimiento está basado en la canción *Gracias a la vida*, y por ello está titulado como *Trío para un Nuevo Tiempo*, que sin ninguna pretensión, antagonizo con el Cuarteto del Fin del Tiempo de Messiaen que representa la actitud pesimista de Europa. También en el Cuarteto N° 2 ... , hago unas citas breves de dos canciones de Víctor [Jara] en los diferentes movimientos que sirven como material constructivo de ellos”.

El *Cuarteto N° 2* de Celso Garrido-Lecca está “dedicado a la memoria de Víctor Jara”. La recordada *Plegaria a un labrador* es elaborada en el quinto movimiento (Epílogo)²². Otra canción de Víctor Jara, *Paloma quiero contarte*, en el estilo del *canto a lo divino*, sirve como material temático del segundo movimiento (Cántico

¹⁹ *La jardinera* figura como el número 14 de la lista de obras que contiene el Cancionero 1993: 171. Una transcripción aparece en pp. 50-51.

²⁰ El *Tema y variaciones sobre una melodía de Violeta Parra*, ejecutado en guitarra por el virtuoso Romilio Orellana, ha sido editado recientemente como parte del CD *Música de arte, Jorge Martínez Ulloa*.

²¹ Carta fechada en Lima, 14 de julio, 1999. El *Trío* ha sido editado recientemente como parte del CD *Celso Garrido-Lecca, Encuentros* [ver reseña de Fernando García en *RMCh*, L/185 (enero-junio, 1996), pp.86-87]. Un artículo reciente, con un catálogo de la obra musical de Garrido-Lecca, es Tello 2001.

²² Una transcripción de la *Plegaria a un labrador* aparece en Acevedo, Norambuena, Seves, Torres, Valdebenito [1996]:158-165.

[Elegía primera] y del cuarto movimiento (Cántico [Elegía segunda])²³. Ambos cánticos están escritos en un apasionado tempo lento. La canción completa o variaciones de ella son tratadas en un estilo recitativo, o motivos específicos (tales como la cuarta ascendente al final de la primera frase musical) son imitados en una textura contrapuntística.

Este planteamiento de Celso Garrido-Lecca sirve de base, en una perspectiva de mayor alcance y complejidad, al *Cuarteto* de cuerdas N° 3 (1991), subtítulo "Encuentros y homenajes"²⁴.

"En mi cuarteto N° 3 'Encuentros y homenajes' ..., he tratado de integrar justamente sin preponderancia y en el mismo nivel a todos los compositores que de alguna manera buscaron en la raíz popular una savia fecunda para su obra (incluyendo a Beethoven como el genio innovador). En el cuarto movimiento 'Rápido y danzante', hay una cita clara de Violeta Parra que constituye la segunda idea en el plan formal sobre su canción 'Los Pueblos Americanos'²⁵, donde hay una referencia textual a lo que es la realidad de nuestros países: 'Los pueblos americanos, mi vida, se sienten acongojados, porque los gobernadores, mi vida, los tienen tan separados'."

El homenaje a Beethoven en el primer movimiento del *Cuarteto* N° 3 consiste en la cita y elaboración de uno de los principales temas del movimiento final (*Der schwer gefasste Entschluss*) del *Cuarteto* op. 135 del genio de Bonn. El segundo movimiento está dedicado a la memoria de Béla Bartók y el tercer movimiento es un homenaje a Antonin Dvorák. Si bien el compositor no cita materiales específicos, se inspira en algunos rasgos estilísticos de estos compositores, tales como lo que se ha denominado "música nocturna" de Bartók, o una melodía pentatónica del tercer movimiento (dedicado a Dvorák), afín al estilo de la música popular de Bohemia²⁶.

Al aglutinar en su *Cuarteto* N° 3 a Beethoven, Bartók, Dvorák y Violeta Parra en función del profundo apoyo que le brindaran a la música popular de sus respectivos países, se constituye esta obra maestra de Garrido-Lecca en un interesante ejemplo de globalización, tanto en cuanto cubre un amplio período de la historia de la música occidental como al enlazar diferentes áreas culturales de Europa con Chile y América Latina. Desde el punto de vista axiológico de la apropiación y la elaboración, Celso Garrido-Lecca va más allá de lo señalado por Gerardo Mosquera, en cuanto a que dentro de la multidireccionalidad actual de la globalización América Latina mantiene relaciones radiales con los principales centros de arte mundial, pero insuficientes conexiones en red dentro de sí misma, a pesar de la variedad extraordinaria de su producción simbólica y de la manera original en que reelabora las propuestas que fluyen de los grandes centros mundiales²⁷.

²³Una transcripción de *Paloma quiero contarte* aparece en Acevedo, Norambuena, Seves, Torres, Valdebenito [1996]: 69-70.

²⁴Carta fechada en Lima, 14 de julio, 1999.

²⁵*Los pueblos americanos* figura como el número 82 de la lista de obras de Violeta Parra que contiene el Cancionero 1993: 173. Una transcripción aparece en pp. 62-63.

²⁶E-mail fechado el 20 de agosto, 1999.

²⁷Cf. Mosquera 2002.

III

A modo de síntesis, en este período de treinta años, comprendido entre 1973 y 2003, el mundo ha experimentado un cambio radical, el que a su vez ha impactado profundamente en la orientación de nuestra disciplina, la musicología.

En primer término, reafirma la orientación reciente de la disciplina en cuanto a que el texto de la obra musical debe ser estudiado, no como algo aislado, sino que dentro del contexto de su producción, circulación y recepción en la sociedad, a fin de alcanzar una comprensión musicológica integral de la obra creativa. Por otra parte, la concepción de la sociedad no se circunscribe a los actuales límites del Estado-nación, sino que a una perspectiva mucho más amplia, la que sirve de base, en términos teóricos, para una reevaluación de la definición clásica que Charles Seeger entregara sobre la tradición²⁸.

“La tradición abarca aquellos fenómenos que se manifiestan en la herencia, cultivo y transmisión del cuerpo de una práctica, o modo de hacer algo, en una sociedad. Considero que una tradición musical opera en tres dimensiones: en extensión, a través del área geográfica que ocupa una sociedad; en profundidad, a través del tejido social y en duración, a través de su período de vida”

En estos treinta años se ha puesto gradualmente en crisis el isomorfismo absoluto entre cultura y espacio geográfico. Por lo tanto, la cultura chilena y latinoamericana ya no se limita a los confines de los estados-nación que la integran. Siguiendo a Néstor García-Canclini²⁹, se ha producido un proceso de desterritorialización de la cultura musical chilena y latinoamericana a través de los Estados Unidos, Europa y otras regiones por medio de una red de músicos, tanto del género popular urbano como del así llamado “serio” o de arte, quienes han establecido redes vinculantes entre ellos. La naturaleza de estas redes pone una vez más en el tapete el memorable dictum del gran escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier, sobre la esencia e identidad de las culturas musicales latinoamericanas, esta vez dentro de una perspectiva mundial³⁰.

Esta perspectiva mundial plantea necesariamente la necesidad de un cambio de enfoque de los musicólogos chilenos y latinoamericanos, a fin de poder abordar simultáneamente el estudio tanto de aquellos rasgos definitorios de la música chilena y latinoamericana, tanto como sus transformaciones dentro de los parámetros de los nuevos entornos creativos a los que se ha incorporado. Además, la globalización de la música chilena y latinoamericana continuará creciendo en el futuro próximo, a medida que Chile rápidamente se integra a las sociedades capitalistas emergentes dentro de la globalización de la economía mundial. A pesar de ello, la actual situación económica y política de Chile ha permitido que pocos músicos chilenos que vivían en el extranjero se vuelvan a radicar en el país en forma permanente. Muchos han regresado en visitas breves financiadas gene-

²⁸Seeger [1977]: 184.

²⁹García Canclini 1995: 288-305.

³⁰Carpentier 1977: 7-19.

ralmente por una combinación de fondos estatales públicos, de universidades, fondos privados y, en muchas ocasiones, fondos obtenidos por los mismos músicos. No obstante, la globalización de la musicología y la globalización de la música deberían estar estrechamente vinculadas. De otro modo, existe el peligro de la marginalización de los musicólogos que hoy día viven y trabajan en América Latina³¹.

Para alcanzar el deseado punto de equilibrio entre la globalización de la música y la globalización de la musicología debe enfrentarse la así llamada "brecha informática", esto es, las amplias inequidades existen actualmente en Chile y Latinoamérica en lo que respecta al acceso a la informática de los grupos más desposeídos.

Por otra parte, la así llamada "globalización económica" dista considerablemente de servir como instrumento para el desarrollo del hombre en su dimensión social, cultural, humana e incluso económica, que permita superar las brechas económicas, sociales y políticas que por tantas décadas han impedido un desarrollo integral de América Latina. Es este un ideal por el que tantos músicos chilenos han ofrendado, no sólo su música, sino que también su vida.

A este respecto, Joseph Stiglitz, Premio Nobel de Economía, "ha sido testigo de primera línea —gracias a su puesto como vicepresidente del Banco Mundial— del efecto devastador que la globalización puede tener sobre los países más pobres del planeta". Stiglitz ha observado que "el proceso de globalización orientado por el FMI y las organizaciones internacionales ha causado un sufrimiento excesivo a los países en desarrollo. La fuerte reacción contra la globalización tiene sus raíces no sólo en los perjuicios ocasionados a estos países debido a políticas ideológicas, sino también en las desigualdades del sistema comercial mundial". Stiglitz califica como "hipócrita pretender ayudar a los países subdesarrollados obligándolos a abrir sus mercados a los bienes de los países industrializados y al mismo tiempo proteger los mercados de éstos porque hace a los ricos cada vez más ricos y a los pobres cada vez más pobres"³². Esto se aprecia en la crisis política, económica y social que, en grados variables, ha impactado recientemente a países como Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia, Paraguay, Ecuador y Venezuela.

En un plano epistemológico, el nuevo y complejo escenario de la cultura musical de Chile y América Latina hace necesario incorporar a la musicología la capacidad de enfocar la riqueza que entrañan las contradicciones, los altos niveles de incertidumbre y la conjunción de lo múltiple y lo diverso en el pensamiento que preconizara Nietzsche³³. En tal sentido, la musicología debe enfrentar el desafío formidable que implica el pasar del pensamiento lineal, característico del positivismo decimonónico, al pensamiento sistémico transversal que permita abordar la complejidad cultural de la sociedad contemporánea, no sólo latinoamericana, sino que de todo el orbe. Siguiendo a Nelly Richard, es necesario reorganizar el estudio de la cultura basándose en supuestos tales como la no división jerár-

³¹ Una interesante muestra de la globalización de la musicología en Chile la constituye Torres 1999.

³² Cf. Stiglitz 2002; ver además Edwards 2002.

³³ Cf. García de la Huerta 2002.

quica *a priori* entre la cultura letrada y la cultura popular postulada, entre otros, por el compositor Celso Garrido-Lecca, junto a una combinación de la pluridisciplinariedad (combinación flexible de saberes múltiples) con la transculturalidad³⁴. Este enfoque constituye un instrumento sumamente apropiado para abordar la complejidad mestiza de la cultura de Chile y América Latina, en el escenario en que inicia este milenio y que hemos trazado en grandes líneas en este ensayo. Además, podría servir de base para una reorganización de las instituciones académicas de nuestro continente, en las que los saberes se cultivan de manera segmentada, y, en la gran mayoría de las veces, sin una vinculación efectiva con la sociedad civil.

A los desafíos señalados se puede agregar otro: las múltiples y complejas facetas de la proyección mundial de la cultura latinoamericana.

En este sentido el historiador Juan Gómez Quiñones de la Universidad de California, Los Angeles, señala que poco a poco Estados Unidos se transformará en un país mestizo, donde la cultura latinoamericana juega un papel importante, debido a la incidencia creciente de la población hispanoparlante en el total de la población estadounidense³⁵. Se pueden señalar también los estudios de Edwin Seroussi, profesor de la Universidad de Bar-Ilan en Israel, acerca de la influencia de la música de América Latina en ese país, en la que el tango juega un papel muy importante en la creciente comunidad de judíos de origen latinoamericano que se han asentado en Israel. Por otro lado, el análisis de Shuhei Hosokawa sobre el asentamiento en Japón de una persona peruana de origen japonés, replantea desde una nueva perspectiva la disyuntiva formulada por Néstor García Canclini entre la “desterritorialización” y la “reterritorialización” como conceptos para el análisis³⁶. Todo esto apunta a que el mestizaje se transformará en una faceta generalizada de la sociedad mundial, para lo cual servirán como un útil punto de referencia los trabajos realizados sobre la cultura musical de América Latina.

En el fondo, se trata de abordar la relación entre cultura, globalización y tradición en un mundo que inicia su tercer milenio. Nuestra inserción como cultura en este mundo tendrá un mayor peso y significado en la medida que sepamos valorar nuestra propia tradición en la creación de bienes simbólicos. En tal sentido, la globalización se constituye en una gran oportunidad para explorar la memoria histórica dentro de la compleja red de lazos culturales decantados a través de los siglos entre los países de las diferentes regiones del mundo, desde una perspectiva tanto del espacio como del tiempo.

³⁴Cf. Richard 2002.

³⁵Gómez-Quñones 2003: 19.

³⁶Cf. Hosokawa 2003.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, CLAUDIO, RODOLFO NORAMBUENA, JOSÉ SEVES, RODRIGO TORRES Y MAURICIO VALDEBENITO [1996] *Victor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara.

AGUILAR, MIGUEL

1997 "Recuerdos de cincuenta años", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 49-50.

AHARONIÁN, CORIÚN

1998 "Al rescate de buenas tradiciones", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 53-59.

ALEXANDER, LENI

1997 "Recordando a Fré Focke", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 54-55.

ALLENDE-BLIN, JUAN

1995 "En busca del Debussy perdido", *RMCh*, XLIX/184 (julio-diciembre), pp. 11-37.

1997 "Fré Focke y la tradición de Anton Webern", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 56-58.

ARAVENA DÉCART, JORGE

2001 "Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica", *RMCh*, LV/196, (julio-diciembre), pp. 33-58.

BECERRA SCHMIDT, GUSTAVO

1984 "La música en la Universidad de Oldenburgo", *RMCh*, XXXVIII/161 (enero-junio), pp. 53-64.

1985 "El Ossietzky Oratorium, de Gustavo Becerra-Schmidt", *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 12-15.

1986 "Lo así llamado bello en música", *Estudios en Honor de Domingo Santa Cruz, Anales de la Universidad de Chile*, Quinta serie, N° 11 (agosto), pp. 77-95.

1997 "Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eitler", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp.45-47.

1998 "La posibilidad de una retórica musical hoy", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 37-52.

1998 a "Rol de la musicología en la globalización de la cultura", *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 36-54.

BENJAMIN, GERALD R.

1994 " 'Dramme per musica' en las obras de Juan Orrego Salas, opera 76-106", *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), pp. 44-100.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN

1990 "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana". Documento de trabajo FLACSO [Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales]- Programa Chile, Serie: Educación y Cultura, N° 4. Santiago.

CÁCERES, EDUARDO

1990 "La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea", *RMCh*, XLIV/174 (julio-diciembre), pp. 57-110.

1991 "Homenaje a Gustavo Becerra-Schmidt en la Universidad alemana de Oldenburgo", *RMCh*, XLV/176 (julio-diciembre), pp. 9-15.

CANCIONERO

1993 *Cancionero: virtud de los elementos*. Santiago: Fundación Violeta Parra.

CARPENTIER, ALEJO

1977 "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", Isabel Aretz (ed.), *América Latina en su música*. México, D.F.: UNESCO; Siglo Veintiuno Editores.

CARRASCO, FERNANDO

1998 "Los Festivales de Música Chilena: algunas reflexiones", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), p. 76.

CONCHA MOLINARI, OLIVIA

1995 "Violeta Parra, compositora", *RMCh*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 71-106.

CONCHA, OLIVIA, RODOLFO NORAMBUENA, RODRIGO TORRES Y MAURICIO VALDEBENITO

[1994] *Violeta Parra: Composiciones para guitarra*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Fundación Violeta Parra.

CORI, ROLANDO

1997 "Cultura musical y neoliberalismo", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 65-67.

CORRADO, OMAR

1998 "El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y reflexiones", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 59-66.

EDWARDS, SEBASTIÁN

2002 "El Nóbel en su descontento: Stiglitz y la globalización", *Estudios Públicos*, N° 87 (invierno), pp. 251-263.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1995 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.

GARCÍA DE LA HUERTA, MARCO

2003 "'Diálogo' entre culturas y un alcance sobre Nietzsche y el mestizaje", en Rebeca León (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile: LOM Ediciones, pp. 23-41.

GARRIDO-LECCA, CELSO

1997 "El arte en la economía neoliberal", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 63-65.

GÓMEZ-QUIÑONES, JUAN

2003 "The Beat and Rhythm of Mestizaje as Hybridity in Selected Texts in Mexican Historiography", en Steven Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present [Selected Reports in Ethnomusicology]*, volumen XI]. Universidad de California, Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, pp. 19-22.

GONZÁLEZ GREENHILL, ERNESTO

1985 "Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt", *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 3-11.

GUARELLO, ALEJANDRO

1996 "El compositor y el neoliberalismo económico", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 67-68.

HOSOKAWA, SHUHEI

2003 "From Lima to Koza: Diamantes and the Blurred Identity of Okinawan-Peruvian 'Reverse Migrants'", en Steven Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present [Selected Reports in Ethnomusicology]*, volumen XI]. Universi-

dad de California, Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, pp. 321-334.

LEFEVER, TOMÁS

1997 "Fré Focke: el compositor y el maestro", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 50-52.

MATTHEY CORREA, GABRIEL

1997 "Mi relación con la música chilena de los años 50", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 60-62.

1998 "Las encuestas del Festival", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 66-75.

MATURANA, EDUARDO

1997 "Veinte años en mis recuerdos", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 48-49.

MAX NEEF, MANFRED

1997 "Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 52-54.

MERINO, LUIS

1979 "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *RMCh*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp. 5-112.

1980 "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", *RMCh*, XXXIV/149-150 (enero-junio), pp. 80-105.

1988 "Bienvenida a Gustavo Becerra", *RMCh*, LII/170 (julio-diciembre), pp. 87-89.

1999 "Creación musical de arte en el Chile independiente", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 3. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 628-639.

2003 "Music and Globalization: The Chilean Case", en Steven Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present [Selected Reports in Ethnomusicology, volumen XI]*. Universidad de California, Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, pp. 251-270.

MOSQUERA, GERARDO

2002 "Good-Bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Arte en América Latina: tránsitos globales", en Rebeca León (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile: LOM Ediciones, pp. 123-137.

ORREGO-SALAS, JUAN

1988 "Presencia de la arquitectura en mi música", *RMCh*, XLII/169 (enero-junio), pp. 5-26.

1991 "El Retablo del Rey Pobre, cuarenta años después", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio), pp. 57-71.

1994 "Discurso de aceptación del Premio Nacional de Arte en Música, 1992", *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), pp. 11-13.

1994 a "Altazor y la Missa in tempore discordiae: reciprocidad de palabra y música", *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), pp. 14-43.

1997 "La década 1950-60 en la música chilena", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 42-44.

OYARZÚN ROBLES, PABLO

2002 "Regreso y derrota: diálogo sobre el 'Gran poema', el estar y el exilio", en Rebeca León (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile: LOM Ediciones, pp. 11-22.

PEÑA, CARMEN

1984 "Concurso Anual de Composición del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile", *RMCh*, XXXVIII/162 (junio-diciembre, 1984), pp. 132-138.

RICHARD, NELLY

2002 "La globalización académica de los estudios culturales y su recepción latinoamericana". en Rebeca León (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile: LOM Ediciones, pp. 151-166.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1975 "Los treinta años de la Revista Musical Chilena", *RMCh*, XXIX/129-130 (enero-junio), pp. 7-12.

SEGER, CHARLES

[1977] "Music and Society: Some New-World Evidence of Their Relationship", *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, pp. 182-194.

SLOBIN, MARK

1992 "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*, XXXVI/1 (invierno), pp. 1-87.

SOLOVERA, ALIOCHA

1998 "Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia?", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 77-79.

STIGLITZ, JOSEPH E.

2002 *El malestar en la globalización*. Traducción de Carlos Rodríguez Braun. Madrid: Taurus.

TELLO, AURELIO

2001 "Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad", *RMCh*, LV/196 (julio-diciembre), pp. 7-32.

TORRES, RODRIGO

1985 "Catálogo de la obra musical de Gustavo Becerra-Schmidt", *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 16-51.

1988 "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del Cono Sur", *RMCh*, XLII/169 (enero-junio), pp. 58-85.

1997 "Los años cincuenta en Chile; una retrospectiva, introducción", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), p. 42.

1997a "Música y neoliberalismo económico: una prospectiva, introducción", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), p. 63.

1998 "El XIII Festival de Música Chilena", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), p. 53.

1998a "Calló su voz, mas no su canto", *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 11-14.

1999 *Música popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano -IASPM- International Association for the Study of Popular Music. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART).

1999a "Alejandro Guarello Finlay", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 5. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 940-942.

VILA, CIRILO

1997 "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 58-60.

TRIBUNA
Música en el exilio

*En torno al exilio y a la transición a una
forma de inmigración.
Recuerdos sueltos y personales*

Por
Gustavo Becerra-Schmidt

0. Reflexiones previas

- 0.1 ¿Cómo referirse al exilio si se piensa que estas líneas serán publicadas en una revista musicológica? ¿Para hablar del exilio en general, en relación con los músicos exiliados y poner el acento en los compositores? ¿O para tomar caso por caso, forma que parece ser la que en esta ocasión se espera por parte de la *Revista Musical Chilena*? Ahora, si se opta por este camino, ¿cómo se afronta esta tarea que abarca la acción y el pensamiento de los afectados? ¿Y, por último, se trata de una contribución “objetiva” o de una que estará, necesariamente, teñida de subjetividad, con sus implicaciones emotivas?

En la musicología histórica cabe toda la dimensión humana. Se pueden esperar, por lo tanto, contribuciones variadas y, acaso, heterogéneas. Como es el caso de ésta.

- 0.1.2 ¿Por qué poner el acento en la labor creativa o, tal vez, empezar con ésta? En lo que a mi criterio respecta, porque los musicólogos tienden a dejar constancia por sí mismos de su historia personal. Y porque los ejecutantes dependen, para los efectos del análisis de sus posiciones e ideas frente al exilio, de la investigación de los musicólogos. Y, finalmente, porque los compositores son atendidos regularmente por los musicólogos. A todo esto, hay que constatar que no hay un acopio suficiente de informaciones sobre el exilio de músicos chilenos como para hablar de ellos en general. Se debe a una fuerte relación entre compositores y musicólogos –algunos de ellos que son ambas cosas– a que se pueda empezar más fácilmente por ellos a indagar en este campo.
- 0.1.3 De acuerdo a estas reflexiones, me pongo a la tarea de dar una primera forma a mis recuerdos sobre la dimensión del exilio en mi caso, visto desde un ángulo personal y necesariamente subjetivo.

1. Me vienen a la mente algunos aspectos de la cultura vivida antes del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. La reforma de la Universidad de Chile. Estos hechos, siento, han marcado en forma especial mi manera de pensar y actuar.

La reforma de la Universidad de Chile se insertaba en un movimiento de democratización de esa vieja casa de estudios y buscaba el cumplimiento de su función, tanto en las relaciones entre la investigación y la enseñanza académica como en su aplicación práctica en el desarrollo del país. Uno de sus aspectos principales era la investigación, la enseñanza y la aplicación práctica de sus logros académicos en el campo de la cultura a los distintos procesos generales y locales de ésta en la realidad nacional. El arte tenía allí un lugar importante.

- 1.1 El lugar de la creación musical. El desarrollo de la profesión de compositor.
- 1.2 La creación musical, ya profesionalizada en parte importante de la música llamada popular, empieza a avanzar en el campo de los compositores con formación académica. Se inicia su participación en el desarrollo de producciones de teatro, ballet, cine, televisión y en el campo de la publicidad. Equipados con estas técnicas algunos de los creadores, especialmente los jóvenes, colaboran en la producción de música en el contexto de la lucha política. Los más, entre ellos, tienden a participar en las corrientes políticas de izquierda. Estas actividades alcanzan un cierto grado de madurez en el desarrollo de las campañas previas a las elecciones presidenciales. Entre ellas aquella que lleva a la presidencia de la República al Dr. Salvador Allende Gossens.
- 1.3 Consecuencias personales del advenimiento a la presidencia de Salvador Allende Gossens.
- 1.3.1 En enero de 1971 se me nombra Agregado Cultural en la Embajada de Chile en Bonn, capital de la Alemania Federal (RFA), país que había visitado en los años cincuenta, en un viaje de estudios que abarcó además Italia, Francia, Austria y España. Posteriormente, al regresar Tobías Barros a Chile, asumí además las funciones de Agregado de Prensa. Con especial intensidad recuerdo la exposición "La libertad de prensa en Chile", que hicimos en la Embajada de Chile, en Bad Godesberg, en colaboración con mi esposa Flor Auth, durante el gobierno de la Unidad Popular. Por ese tiempo, algunas publicaciones de prensa en la RFA revelaban la preparación de un golpe de estado en Chile (1972 y 1973). Envié al Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile mis informaciones pero, curiosamente, no se advirtió ninguna reacción. Posteriormente, pude comprobar que mis comunicados no llegaron a su destino y que cayeron en manos de la inteligencia militar.
- 1.4 En septiembre de 1973 me encontraba en Laussanne, Suiza, en una reunión de la comisión de música de la UNESCO, cuando llegó la noticia del

golpe militar en Chile y de la trágica muerte de su Presidente, el Dr. Salvador Allende. Viajé de inmediato a Bonn para hacerme cargo de mi posición personal en la situación producida. Pero la Embajada ya estaba en manos militares. Tomé una postura contraria al golpe militar junto, entre otros, al embajador Federico Klein, al ministro consejero Esteban Tomic y al secretario Mariano Fernández. En esa ocasión Tomic pronunció un discurso muy emotivo y condenatorio del golpe de estado en la plaza pública de Bonn. Perdimos nuestros puestos en la Embajada.

2. Pese a una carta conminatoria que exigía mi vuelta decidí no volver a la Embajada. Así comenzó el breve proceso que terminaría con mi establecimiento en la RFA como asilado político, a comienzos de 1974.
3. Los días y meses siguientes fueron muy densos y agitados.
- 3.1 Surgió un movimiento de solidaridad con el pueblo de Chile, con su tradición republicana y su amor por la libertad y la cultura. En el desarrollo de este movimiento viajé constantemente dentro y fuera de la entonces Alemania Federal. Todas las veces que nos era posible lo hacíamos con Flor, mi esposa, y mi hija Sol. En estos desplazamientos la música no tuvo, al principio, un lugar preponderante. Los contactos se fueron haciendo de a poco. Recibí más tarde las tristes noticias de la detención y malos tratos a mi hijo Pedro Becerra Vera y, posteriormente, de la prisión de mi hijo Augusto Manuel Bulnes Vera¹. Pedro fue detenido en presencia de testigos extranjeros influyentes, lo que, afortunadamente, hizo posible su liberación y traslado a Alemania, donde vive en la actualidad.
- 3.2 Por ese tiempo ya empiezan a llegar las estimulantes informaciones sobre la lucha de los músicos chilenos por ganar espacios de libertad. La Nueva Canción Chilena que sigue su desarrollo en el exterior encuentra su potente brazo al interior del país, el Canto Nuevo. Desde el exterior siempre me pareció más digna e importante la lucha dada al interior del país para los fines mencionados. Grupos como Illapu u Ortiga salen al exterior y encuentran allí la fraternidad que emana de fines comunes.
- 3.3 Algunos conjuntos progresistas de música popular fueron sorprendidos por el golpe militar en Europa. Entre ellos el Quilapayún, en París, y el Inti Illimani, en Roma. Algunos músicos, recuerdo entre ellos a los compositores Gabriel Brncic, en Barcelona, y, a poco andar del exilio, a Edmundo Vásquez y Sergio Ortega, en París. Había además un poderoso ambiente en contra de la dictadura en Chile, especialmente entre los intelectuales y artistas de la mayor parte de los países europeos. Entre ellos el cantautor Wolf Biermann y el grupo Floh de Colonia que estuvieron desde el comien-

¹Los hijos de Alfonso Bulnes y Ulda Vera, Marta Julia y Augusto Manuel, los considero espiritualmente hijos míos. Este sentimiento es correspondido por ellos.

zo a favor del movimiento de rechazo al régimen implantado en Chile. Había también excelentes ejecutantes como Eduardo Valenzuela y su mujer, Constanza Dávila. Todos ellos muy activos y presentes en muchos eventos internacionales de solidaridad con los demócratas chilenos. En este ambiente se busca el contacto y se entablan comunicaciones. Destaco los encuentros en París, Roma, Moscú y Barcelona. Mención especial merece la dividida ciudad de Berlín, en cuyas zonas oriental y occidental se organizan actos de protesta. Músicos chilenos habían realizado estudios en Moscú y en Berlín Oriental. Respectivamente, me acuerdo de Eduardo Valenzuela y Joaquín Bello, Marcelo Fortín y María Iris Radrigán. Su participación en actividades de la solidaridad democrática era cosa natural. Estas estaban fuertemente determinadas por el trabajo de protesta en contra de la dictadura militar en Chile y las tropelías de sus secuaces en desmedro de la libertad y de la cultura. Posteriormente se realizaron encuentros, principalmente de carácter político-analítico, en Holanda y en Francia.

- 3.4 El conjunto de música popular de fuerte tendencia folclorística indo-iberoafroamericana Quilapayún se instala en Colombes, una municipalidad satélite de París, en la que prepara sus presentaciones y giras por Europa, Asia y América. En el marco de estas actividades me tocó dirigir un seminario sobre identidad cultural, especialmente centrado en torno al factor música. Más sobre este tema en la revista *Literatura Chilena* dirigida por David Valjalo.
4. Apenas ocurrido el golpe de estado en Chile, me encontré desempleado y dependiente de la solidaridad que se me ofrecía generosamente. Doy comienzo a la búsqueda de un trabajo, en lo posible de carácter académico. Se abren dos posibilidades. Una de ellas en Berlín y la otra en la recientemente fundada Universidad de Oldenburgo, que se encontraba en un proceso de definición y organización. Esta segunda alternativa me pareció mucho más atrayente, tenía frescas las ideas y la experiencia de la reforma universitaria de la Universidad de Chile. Fue lo suficientemente fuerte como para dejar pasar la oportunidad de viajar a Holanda y escribir la música para el film que Joris Ives hizo sobre Rotterdam.
- 4.1 La ciudad de Oldenburgo, como muchas pequeñas ciudades alemanas, tiene una excelente tradición musical de varios siglos. Se hace música en la mayor parte de las iglesias y su teatro de ópera tiene más de siglo y medio de existencia. La orquesta de este teatro me encargó una obra para la celebración de los 150 años de su existencia. Así se motivó la composición de mi obra *Transvisions fugitives pour le Pianoforte avec l'accompagnement de l'Orchestre*, un *persiflage* (broma) que se construye, en lo principal, con materiales de conciertos para piano y orquesta y otras obras, aún populares y de música para el cine o la televisión, compatibles con el proyecto. Formalmente se trata de un *quodlibet*. Buscaba el enfrentamiento crítico del público local con sus propias preferencias.

- 4.1.1 Sin embargo, el trabajo más cotidiano llegó a ser la preparación de seminarios y cursos para la Universidad Carl von Ossietzky de Oldenburgo y la composición de obras para sus conjuntos de cámara, su orquesta y su coro. Había y hay, sin embargo, un coro llamado Bundschuh –calzado con envoltura de vieja tradición campesina y obrera– para el cual he escrito la mayor cantidad de obras y arreglos durante mi permanencia en Alemania.
- 4.1.1.1 Dos puntos preferenciales tuvo la temática de mis seminarios en la Universidad de Oldenburgo: los temas indo-ibero-afroamericanos y los temas sobre el contexto social, político y económico en el que se opera la música, todo esto usando la semiótica como método auxiliar. Especial importancia cobran en ellos los aspectos semiótico y técnico. Entre estos últimos se destaca una nueva concepción de las técnicas polifónicas.
- 4.1.1.2 Entre las obras que más trabajo me dieron, de entre las que escribí para la Universidad de Oldenburgo, recuerdo *Kinderkreuzzug* y *Der sich nicht ergeben hat...* (himno a Ossietzky) sobre textos de B. Brecht y el *Ossietzky – Oratorium* sobre textos de Carl von Ossietzky, de su esposa y de otros autores. Este Oratorio se produce en un marco de lucha por darle a la Universidad de Oldenburgo el nombre de ese mártir del fascismo, Premio Nobel de la Paz, que fuera Carl von Ossietzky. Esta lucha fue dura, pues los opositores a esta idea recurrieron a la fuerza pública para impedirlo. Más de cien policías fueron empleados para impedir la colocación de pancartas, en las que se publicaba la idea de la denominación de la Universidad con el nombre de este héroe de la oposición al fascismo en Alemania, en una de las torres de la Universidad y para quitarlas posteriormente con el uso de la violencia policial.
- 4.1.1.3 El coro Bundschuh, bajo la experta dirección de Robert Brüll, comprometido en la lucha por la paz y la justicia social, venía cantando una porción de obras y arreglos míos y se integró al Coro de la Universidad de Oldenburgo en la preparación del Oratorio mencionado más arriba.
5. Hasta aquí he contado algo de mis recuerdos en el orden en el que éstos se hacen presente en mi conciencia, sin atenerme a una cronología rigurosa. Pero, para mejor comprensión de mi exilio y transición a la inmigración en Oldenburgo, expongo más abajo cronológicamente algunas obras y textos míos, escritos en Alemania a partir de 1974, comentando brevemente, aquí y allá. Así se puede, tal vez, juzgar mejor, en algunos casos, su función, cuando corresponde el propósito, en los contextos políticos en que se produjeron.
- 5.1 1974 : *Ossietzky – Lied* para solistas y rockband, *Corvalán* para voz y acompañamiento electrónico, *Chile 1973* para solistas y orquesta sobre textos de Neruda, Rigo Ros, Peter Weiss. Estructura cuadridimensional a ejecutar con cualquiera fuente sonora según una partitura de animación filmada.
- 5.2 1975 : *Diez trozos* para ocho solistas, obra pedagógica.

- 5.3 1976 : *Progresiones*, para multimedia, en colaboración con Flor Auth. Recuerdo un comentario de Volodia Teitelboim que hablaba de "...las tripas del exilio, al borde del Rhin...". *Trío* para violín, corno y piano, partitura de control prosódico (articulación, ritmo) sobre un texto mío. Presentación de la exposición de 100 afiches chilenos 100 CHILENISCHE PLAKATE (la portada muestra el afiche No a la sedición, de José Balmes) del tiempo del gobierno de Salvador Allende².
- 5.4 1977 : Aparición del artículo "Zwischen Freiheit und Repression – Chiles Kampf um eine eigene Kultur" (Entre la libertad y la represión. La lucha de Chile por una cultura propia)³.
- 5.5 1978 : *Concierto* para dos guitarras y orquesta sobre elementos tradicionales indo-afro-iberoamericanos. Cantata popular *Américas*, para el grupo *Quilapayún*, sobre el poema homónimo de Pablo Neruda.
- 5.6 1979 : *Charivari* para flautas, percusiones y piano. Una forma de protesta litúrgica en contra del genocidio y la tiranía.
- 5.7 1980 : *Exposición concertante* animada e intervenida por los visitantes, sobre estructuras plástico-acústicas de Flor Auth y una red de sensores conectada a 11 computadores musicales (EMS). *Oratorio menor para Silvestre Revueltas* sobre el poema de Pablo Neruda para barítono y el grupo L'Art pour l'Art de Hamburgo. Para el conjunto *Quilapayún*, *Allende* sobre un texto de Eduardo Carrasco y *Memento* sobre el poema de Federico García Lorca.
- 5.8 1981 : *Triptychon* sobre textos de B. Brecht, para barítono y piano. *Que despierte el leñador* sobre el poema homónimo de Pablo Neruda, para coro mixto a cuatro voces. Ese año aparece en la revista musicológica de la República Democrática Alemana (RDA) una entrevista de Luis Bocaz, cuyo original fuera publicado antes en el No. 2 de la revista *Araucaria*. Allí se discuten conceptos y problemas atinentes a las características de la identidad cultural chilena en el campo musical⁴.
- 5.9 1982 : *Transvisions fugitives...* para piano y orquesta, para la orquesta de la ópera de Oldenburgo (véase comentario más arriba en 4.1).
- 5.10 1983 : *Carl von Ossietzky Oratorium*, también comentado más arriba (4.1.1.2), sobre un collage de textos hecho por la Dra. Elke Suhr, encargada del depósito de documentos de y sobre Ossietzky en la Biblioteca de la Universidad de Oldenburgo.
- 5.11 1984 : *Concierto* para percusión y orquesta, dedicado a Matthias Kaul, en parte de control prosódico sobre textos del *Apocalipsis* de San Juan. *Concier-*

²Düsseldorf: Monitor Verlag, Gmbth, 1976.

³En M. Jürgens (ed.), *Kunst und Kultur des demokratischen Chile*. Fischerhude, 1977, p. 17.

⁴Revista *Beiträge zur Musikwissenschaft*, cuaderno 3, de 1981. Editada por la *Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR* (RDA). Berlín: Editorial Verlag neue Musik.

to para cello y orquesta, dedicado a Eduardo Valenzuela. En este año aparece mi artículo "Die Universität Oldenburg aus der sicht eines Ausländers" (La Universidad de Oldenburg desde la perspectiva de un extranjero). Allí se trata también el problema del exilio y del encuentro con la reforma universitaria en la RFA⁵.

- 5.12 1985 : *Rapsodia* para viola sola.
- 5.13 1986 : *Hommage a Liszt*, para piano solo, *Días de exilio* como contrapartida a sus *Días de peregrinaje*. Así, por ejemplo, el *Sueño de amor* resulta en un *Sueño de odio*. *Oda al mar* sobre el texto de Pablo Neruda, para recitante y acompañamiento electrónico. Este año escribo el artículo intitulado "Lo así llamado bello en música", un intento de definir la estética musical desde el punto de vista sociológico⁶.
- 5.14 1987 : *Das Schweigen*, un monodrama para voz y acompañamiento electrónico, sobre los frustrados intentos de ayuda de una reclusa a una compañera de prisión en una cárcel fascista de mujeres. *Interior*, dedicado a la memoria de mi padre. Música computacional.
- 5.15 1988 : *Nächtlicher Rat* (Consejo nocturno), encargo de la ciudad de Oldenburg, para solistas y grupo de cámara, sobre un texto de Walter Mehring que trata de ideas conspirativas. *Singen wann?* (¿Cantar, cuándo?) para coro mixto a cuatro voces, encargo del Coro Bundschuh, sobre un texto de Erich Fried.
- 5.16 1989 : *Kinderkreuzzug* para voz y piano sobre un texto de B. Brecht, que trata de la migración de niños caídos en la orfandad durante la guerra. *Proverbios de Salomón* para voz y grupo de cámara. *Siete cantos de Pésaj*, para festejar el año 5750 de la tradición judía.
- 5.17 1990 : *Los estatutos del hombre*, sobre un poema de Thiago de Mello, para barítono y orquesta. *Sonata* N° 4 para cello y piano, dedicada a Eduardo Valenzuela y Constanza Dávila.
- 5.18 1991 : *Concierto* para percusión y orquesta, comentado más arriba (5.11). *Contra la noche* para orquesta de cámara, a la memoria de Jorge Peña Hen. *Fantasia* sobre temas de Mozart para violín y piano.
- 5.19 1992 : *Variaciones en tango*, para cuarteto de guitarras, para el cuarteto Entrequate de España. *Fantasia* para clavicordio, para Ruby Reid. *Muerte del mar* sobre el poema de Gabriela Mistral, para solistas y orquesta de cámara.

⁵Véase en *Universität Oldenburg, Entwicklung und Profil, Schriftenreihe der Universität Oldenburg*. Oldenburg: Heiz Holber Verlag, 1984.

⁶Publicado en *Estudios en Honor de Domingo Santa Cruz, Anales de la Universidad de Chile*, Quinta serie, N° 11 (agosto, 1986), pp. 77-95.

- 5.20 1993 : *Septeto* de bronces, para el grupo de bronces de la Universidad de Oldenburgo.
- 5.21 1994 : *Überwindung*, encargo de la ciudad de Oldenburgo, para soprano y gran orquesta, para la Semana de la Hermandad. *Unplugged*, en colaboración con Flor Auth, instalación plástico-acústica sin elementos eléctricos o electrónicos, para interactuar con el público visitante.
- 5.22 1995 : *Black Hole* para grupo de cámara, encargo de la sociedad Oh Ton.
- 5.23 1996 : *Concierto N° 2* para piano y orquesta de cuerdas, dedicado a la orquesta de Ashdod en Israel, sobre temas iberoamericanos.
- 5.24 1997 : *La posibilidad de una retórica musical hoy*, conferencia dada en La Habana⁷.
- 5.25 1998 : *Sonata N° 5* para cello y piano dedicada al cellista mexicano Carlos Prieto. "Rol de la musicología en la globalización de la cultura"⁸.
- 5.26 1999 : *Niggunim I, II y III*, melodías tradicionales judías, para flauta y piano, para la apertura de la nueva sinagoga en Delmenhorst , Alemania. *Oda a un albatros viajero*, sobre el poema de Pablo Neruda, para soprano, mezzo y piano. Participación en las jornadas *Musikwissenschaftliche Paradigmenwechsel? – Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung (¿Cambio de paradigmas? Sobre el valor posicional de la implementación marxista en la investigación musicológica)*⁹.
- 5.27 2002 : se publican los artículos "Marxistische Musikwissenschaft in Chile" (Musicología marxista en Chile) y "Thesen zu möglichen Alternativen im Globalisierungsprozess del Kultur gemessen am Musikentwicklungsprozess aus marxistischer sicht" (Tesis sobre posibles alternativas medidas en el proceso de desarrollo de la música desde el punto de vista marxista)¹⁰.
- 5.28 2002 : *Mi padre era de Francia* para coro mixto a cuatro voces, sobre un tema de la tradición sefardita. *Tasten* para piano. *Wie das politische Singen geschieht* (Cómo ocurre el canto político) sobre un texto de Rüdiger Härtlein según Erich Fried, encargo del Coro Bundschuh.
- 5.3 Esta lista contiene material como para evaluar la huella que ha dejado en mi conciencia y, por ende, en mi producción composicional y musicológica, mi exilio motivado por el advenimiento de una dictadura militar en Chile. Ella parece confirmar mi sospecha de que la música puede cumplir un importante papel en un contexto político. Este se puede dar en el país de origen de los autores o en otros que ellos visiten o en los que residan, mejor si cumplen con la condición de incorporarse a las sociedades en las cuales

⁷Publicada en la *RMCh*, LII/189 (enero-junio, 1998), pp. 37-52.

⁸Publicada en la *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre, 1998), pp. 36-54.

⁹En W.M. Stroh y Günter Mayer. *Documentación de unas jornadas internacionales*. Oldenburg, 2000.

¹⁰Ver en la documentación mencionada en la nota N° 9.

se encuentran y cuya realidad aspiren a expresar en forma crítica. Existe, además, para los compositores, la posibilidad de operar en contextos políticos que afecten grupos receptores en los cuales ellos no hayan estado antes ni durante la creación de sus obra. No olvido que cualquiera música se puede usar o abusar con éxito, según el caso, en contextos políticos ajenos al conocimiento de los autores.

- 5.3.1 Volviendo al exilio podemos comprobar que la producción de compositores como Gabriel Brncic, Sergio Ortega, Edmundo Vásquez, Fernando García y Eduardo Maturana, por acordarme de algunos, originada en condiciones similares, comprueban la posibilidad de actuar positivamente en contextos políticos.
6. Tengo la impresión de que hemos vivido el exilio individualmente y como grupo disperso. Parece que una buena parte de nosotros ha tenido la buena costumbre de conectarse con las sociedades que nos han acogido y que nos han permitido vivir en una realidad que nos ha ayudado a conservar la razón. Sabido es que la razón depende de las relaciones con el medio ambiente. Así se podría demostrar, entre otras partes, en la Universidad de las Villas, en Cuba, donde había una cámara de aislamiento que servía, entre otros propósitos, para este fin. Ha sido razonable interesarse por la suerte de las gentes de los países que nos han cobijado y tratado solidariamente y tratar de corresponder a estos gestos, de la mejor calidad humana.
7. Dos preguntas pueden servir para terminar estas reflexiones: ¿Qué hacer? Y ¿Dónde actuar? Para mí las respuestas han permanecido las mismas:
- 7.1 Hay que tratar de hacer lo que uno mejor puede y hacerlo allí donde se necesita y donde se busque el aporte que se pueda dar.

Exilio, ¿pérdida o provecho?

Por
Juan Orrego-Salas

Se me ha pedido que contribuya con algunos pensamientos acerca del exilio en el espacio de la música en Chile. Quiero interpretar este concepto no sólo en relación al destierro o alejamiento del país por razones políticas, sino que incluir el éxodo por motivos ajenos a éstas. Definido de esta manera el exilio, tendríamos tal vez que remontarnos a casos anteriores al de Claudio Arrau, que a los ocho años se convirtió en un emigrante, que empezó a formarse en el extranjero hasta alcanzar lo más alto que la música chilena ha tenido en el espacio de nuestro planeta y nunca más regresar a residir en su patria.

Tenemos que preguntarnos: ¿si el niño de Chillán no hubiese tenido la madre que tuvo, la música chilena habría podido gozar del Arrau que todo el mundo aplaudió y que hoy recuerda? Ella descubrió su talento, soñó con su destino, le abrió el camino hacia Martín Krause, el discípulo de Liszt, que fue su maestro en Alemania. De otra manera habría permanecido en el entonces desamparado rincón de la provincia. Con el correr del tiempo, en cualquier sala que actuase no era difícil identificar su procedencia; bastaba verlo entrar al escenario para reconocer al caballero de su tierra, sencillo, amable, bien colocado en sí mismo, pero con un dejo de timidez, agradecido del aplauso que se le prodigaba, aunque escasamente adelantando todo lo magnífico que habría de ofrecerle al público.

Y como él, Alberto García Guerrero –maestro, entre otros, del excéntrico y genial pianista Glenn Gould– también mantuvo el nombre de Chile en alto en el ejercicio de su cátedra en el Royal Conservatory de Toronto.

Pienso en tantos músicos –y muy destacados– que Chile perdió y hoy, aunque llevan el lugar de su nacimiento en el corazón o en las páginas de un pasaporte, viven en la distancia y siempre añoran la montaña que contempla el labrador al amanecer, aquel que inspiró a Víctor Jara, o los espacios que convirtió en música Jorge Peña, dos desterrados brutalmente de este mundo por la dictadura.

Hay aquellos que se han llevado a Chile para seguir expresándolo en el pentagrama en la distancia y otros expatriados que lo siguieron cantando en glosas de sus melodías y ritmos tradicionales en otro hemisferio. A muchos los escuché con emoción en escenarios ajenos a los suyos y me confirmaron que Chile existía en su obra, a pesar de la distancia en que tuvieron que mantenerse. Fueron las voces del Quilapayún, del Inti-Illimani, de Ángel Parra y Osvaldo Rodríguez.

Y como lo he expresado, junto a ellos me he propuesto extender mi comentario a los músicos exiliados por su decisión o necesidad, antes o después del cuartelazo de 1973, que han emigrado de Chile porque encontraron fuera lo que no les ofreció su país para expresar su talento y su deseo, como Arrau lo hizo durante ochenta años de su vida, y a quien después se agregaron varios pianistas chilenos más, como Alfonso Montecino, Mario Miranda, Edith Fischer, Ena Bronstein, Luis Landea y otros. Habría que mencionar también a Ramón Vinay, su coterráneo chillanejo, elevado por Toscanini como el intérprete por excelencia del *Otelo* de Verdi, y a la pléyade de cantantes chilenas reconocida en los escenarios de ópera del mundo como Verónica Villarroel, Claudia Parada, Victoria Canale, a quienes en Chile no se les ha provisto una posición estable en su especialidad.

Entre mis colegas debo reconocer antes que nadie a Gustavo Becerra, uno de los más destacados compositores chilenos de su generación que no ha vuelto a Chile y que en Alemania, donde vive, y en la Universidad de Oldenburg, donde enseña, y en muchas otras partes del mundo se le reconoce por la audacia y ajustamiento de su estilo, por la solidez de su oficio y su elocuencia como maestro. Otros son Sergio Ortega, que permanece en Francia desempeñándose en una elevada función administrativo-docente y de quien conozco pocas obras, pero muy sólidas; León Schidlowsky, de una producción vasta, atrevida y profunda, cuya misión como creador y maestro la ha realizado desde finales de la década de 1960 en Tel Aviv, y Claudio Spies, a quien la Universidad de Princeton lo ha tenido en la más alta estima por su labor docente y creativa. A ellos habría que agregar a Fernando García, compositor visionario y original, que tuvo que exiliarse durante la dictadura militar y que, afortunadamente para Chile, ha regresado.

Alfonso Montecino abandonó Chile en 1963 con una brillante carrera de pianista a su haber, sin que nunca se le ofreciese una posición docente en su propio país. Después de servir en la Universidad de Indiana, vive su retiro componiendo en Bloomington, oficio que siempre mantuvo en paralelo con su carrera de concertista y profesor. Él y Edith Fischer disfrutaron de la enseñanza de Arrau y han desarrollado sus carreras fuera de su país natal.

Excluir a Aníbal Bañados, Paulina Zamora, Dafna Barembain, Eduardo Valenzuela, Pablo Mahave y Eduardo Browne sería olvidarse de los talentos jóvenes que se han instalado lejos de Chile, en busca de lo que no encontraron en su propia tierra. Y estos son los que yo conozco. Seguramente hay muchos más con quienes no tuve la fortuna de encontrarme.

Tal vez un caso colectivo muy especial entre quienes emigraron es el del violonista Manuel Díaz, en quien Chile no sólo perdió a un instrumentista de gran oficio, sino que a su lado a una pianista perceptiva como Pauline Jenkins, que en paz descansa. Entre sus muchos talentos, resaltan en Manuel el de instrumentista y *luthier*. Es un maestro de considerable altura, lo que ha demostrado formando a hijos que hoy son profesionales de las más altas categorías: Roberto, primer viola de la Sinfónica de Filadelfia, Andrés, primer atril de violoncello de la Sinfónica de Boston, y Gabriela, hija de su segundo matrimonio, una violinista que promete una carrera igualmente brillante. No es difícil imaginar cuán necesaria habría sido la presencia de padre e hijos en la docencia y en las orquestas de Chile.

El Cuarteto Latinoamericano, de reconocido prestigio en el mundo, está integrado por tres instrumentistas chilenos, los hermanos Bitrán, agregados a un uruguayo. Viven una parte del año en Ciudad de México, otra parte en giras de conciertos y el resto en Pittsburgh. Con su ausencia de Chile, el país ha perdido la posibilidad de tener un conjunto de primera categoría en residencia, al que habría que agregar en el terreno de los instrumentos de cuerdas a Francisca Mendoza, violinista de gran talento que ha permanecido en Nueva York por más de tres décadas.

En el espacio de la dirección orquestal el caso de Juan Pablo Izquierdo constituye para Chile un alejamiento muy difícil de compensar, puesto que no sólo se trata de una personalidad musical apreciada en Europa, el Medio Oriente y América, donde se desempeña regularmente como director invitado, sino que de un eficaz educador de orquestas, y como director de la Sinfónica del Carnegie-Mellon de Pittsburgh, un excepcional promotor de la música contemporánea en sus conciertos y en grabaciones internacionalmente apreciadas. Las ausencias de Francisco Rettig y Patricio Cobos, en esta misma especialidad, merecen ser consideradas en razón de que, si bien ponen en relieve el nombre de Chile en el exterior, al mismo tiempo lo privan de las que podrían ser valiosas contribuciones a su vida musical. En esta capacidad hay que celebrar el regreso a Chile de Max Valdés y formular deseos de que perdure sirviéndolo.

He ofrecido numerosos ejemplos y posiblemente olvidado otros tantos, lo que me pesa. A los ochenta y cuatro años la memoria se torna frágil. Y aún así recuerdo que debo incluirme entre los que se alejaron de su tierra natal, no por razones políticas —aunque podría haberlo sido tratándose de la dictadura de Pinochet—, sino para realizar una misión que en Chile no se me ofreció: la de promover la música de Latinoamérica y establecer estudios universitarios sobre ésta, junto con enseñar composición. Sin embargo, pertenezco a los que añoran las cumbres nevadas, el “collar altivo de volcanes” que menciona Neruda, el Océano Pacífico, el perfume de los espinos, las hortalizas sabrosas, los ríos apurados, la serenidad de los lagos y la humedad refrescante de los bosques sureños.

El propósito que he tenido de extender la dimensión de la diáspora más allá del solo exilio político es para demostrar que en la música ha sido grande, y que ha privado al país de muchos talentos, cuya actuación allí le habría sido útil, aún considerando que, por otra parte, pueda haber servido para mantener la presencia de Chile en otros lugares del planeta. Tal vez sería necesario reflexionar sobre ello y preguntarse el porqué llegó a adquirir estas proporciones. Una gran parte fue generada por la dictadura, pero me atrevería a pensar también que el exilio anterior a ésta no fue debido a la escasez de fondos, que por costumbre se han asignado en forma muy disminuida a la cultura y las artes. Creo que en el caso de los instrumentistas puede haber sido motivado por los blandos sistemas de renovación interna que imperan en nuestras orquestas, mientras que en el caso de los cantantes por la falta de interés de nuestro teatro de ópera y planteles de enseñanza en crear posiciones estables que les permitan educar y al mismo tiempo actuar dentro y fuera del país. Y también habría que considerar la falta de imaginación con que se ha manejado —por lo menos en el pasado— el extender la activi-

dad musical a lo largo de nuestro territorio, el establecimiento de conjuntos regionales estables, no necesariamente de la nomenclatura de la orquesta clásico-romántica. Las agrupaciones de nueva música o de instrumentos históricos en Estados Unidos y Europa, los cuartetos de cuerda, tríos, quintetos y muchos otros dentro del espacio de la música de cámara, absorben una proporción considerable de ejecutantes especializados.

Es posible que mi ausencia de más de dos años de Chile me mantenga mal informado y que cuanto he señalado ya exista o esté en camino a desarrollarse. He leído con placer las informaciones relacionadas con el establecimiento de orquestas juveniles, puesto que creo que constituye un punto de partida muy valioso para iniciar un cambio.

Para mí, que ya tengo dividido el tiempo de la vida en dos mitades iguales, una en Chile y otra en esta amable Ciudad Universitaria de Bloomington, en Estados Unidos, me siento siempre regresando cada vez que me muevo de un hemisferio al otro, *semper reditus* (siempre de regreso), como el subtítulo que le he dado a mi *Sinfonía* N° 6.

Cultura en busca de asilo o los caminos de los exiliados

por
Juan Allende-Blin

*Super flumina Babylonis,
illic sedimus et flevimus:
cum recordaremur Sion.*

Ningún pueblo conoce mejor la significación de la palabra *exilio* que el pueblo de Israel. Los salmos son un testimonio poético de la nostalgia de los que se han visto obligados a abandonar su tierra natal. Y en la lejanía, entre extraños es imposible de entonar un canto de alegría –dice el salmista.

La historia se ha ido repitiendo a través de los siglos. Y siempre se han expulsado de preferencia los mejores, los más sensibles, los más inteligentes, los más críticos, los que estorban el buen funcionamiento de los sistemas brutales que torturan no sólo los cuerpos humanos sino también los valores espirituales.

El siglo XX es un ejemplo exuberante de exclusiones raciales, intelectuales, artísticas, ideológicas y aun religiosas. Millones de víctimas: hombres, mujeres y niños, como asimismo una escala completa de profesiones han sido desterradas y siguen siéndolo. Los que huyen no siempre han encontrado un asilo adecuado.

La otra cara del exilio es la exclusión de los que no pueden huir y que son bestialmente tratados hasta su aniquilación en campos de concentración. ¡Qué término más cínico! Su verdadera denominación es: campos de exterminio.

Escribo estas líneas no como alguien que haya sufrido las penurias del exilio, pero sí como un observador que ha sufrido de ver cómo sufren aquellos y aquellas que han perdido sus raíces físicas y espirituales y que a pesar de ello han realizado una vida ejemplar, repartiendo energías creadoras que enriquecen los países donde se han asilado.

Mi gratitud es inmensa hacia tantas personalidades que me han influido en muchos aspectos de mi vida. Porque para mí el dueño de una librería que había abandonado la misteriosa ciudad de Praga para instalarse en Santiago de Chile –evitando así de morir en Auschwitz– adquirió una significación maravillosa, pues allí pude adquirir durante la segunda guerra mundial partituras de Schoenberg, Berg, Webern y Messiaen, como también una gran cantidad de libros de autores alemanes que en su patria habían sido declarados indeseables. Una parte impor-

Revista Musical Chilena, Año LVII, Enero-Junio, 2003, N° 199, pp. 70-73

tante de la cultura europea emigraba y debía compartir el exilio con aquellos que la transportaban.

Recuerdo una tarde en la sala de conciertos del viejo Conservatorio de la calle San Diego. Una lámpara con una pantalla de color violeta sobre el escenario. Alice Ehlers, notable clavecinista austríaca, daba un recital y yo escuchaba por primera vez ese venerable instrumento. Alumna de Theodor Leschetitzky (en Viena) y de Wanda Landowska (en Berlín), había sido una de las primeras personalidades que habían resucitado el clavecín con su repertorio prodigioso. ¡Música y músicos en el exilio!

El asesinato de Federico García Lorca había conmovido profundamente a toda mi familia. Augusto d'Halmar, amigo de Federico y de mis padres, nos consolaba recitando:

*Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.*

Para continuar con aquellos versos:

*A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.*

Y la voz de Pablo Neruda que preguntaba:

¿Te acuerdas, Federico, debajo de la tierra?

Óscar Castro declaraba:

*No murió como un gitano:
no murió de puñalada.
Cinco fusiles buscaron,
por cinco caminos, su alma.*

Así se iban acumulando las tragedias en Europa y sus ecos se percibían claramente en las lejanas tierras chilenas. Exiliados españoles fueron enriqueciendo nuestro saber. Una deliciosa colección de libros: *La fuente escondida*, nos presentaba en la editorial "Cruz del Sur" autores españoles del siglo XVI, por ejemplo *La dulce lira* de Luis Barahona de Soto, y uno de sus sonetos parecía describir la situación de aquellos años:

*Aquestos vientos ásperos y helados,
de espesas nubes y tinieblas llenos,
de ardientes rayos y terribles truenos,
con súbitos relámpagos rasgados.*

En 1940 ya había estallado la guerra en Europa. Un choque inmenso me conmovió al ver *La mesa verde* presentada por los Ballets Joos en el Teatro Municipal de Santiago.

Kurt Joos había creado una obra maestra que había sido premiada en 1932 durante el Concurso de Coreografía de París. En 1933, al asumir Adolf Hitler el poder en Alemania, Joos fue alertado que la policía tenía orden de detenerlo a él y a los miembros judíos de su conjunto. Entonces los Ballets Joos con todo su personal decidieron emigrar furtivamente aquella misma noche a Inglaterra pasando por los Países Bajos. Un mecenas inglés los acogió en su residencia de Dartington Hall, y de allí partían en tournée —evitando siempre la Alemania nazista— hasta llegar un día de 1940 a Santiago de Chile.

El impacto de los dramas danzados concebidos por Kurt Joos fue inmenso en ese país tan alejado de la Europa en guerra, pero tremendamente consternado por los horrores que ya se manifestaban nítidamente.

Fue una magnífica decisión de Domingo Santa Cruz al contratar a tres miembros eminentes de los Ballets Joos para que fundaran una escuela universitaria de danza moderna. Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudi Pescht se instalaron en Santiago y crearon un cuerpo de ballet de una profesionalidad extraordinaria.

Un nuevo aporte de artistas exiliados.

Pero sería injusto olvidarse de los *Ballets russes* del Colonel de Basil, cuyo repertorio comprendía obras que su antecesor, Serge de Diaghilev, había encargado a coreógrafos, compositores y pintores, entre ellas *L'après-midi d'un faune*. Entre 1942 y 1944 exhibieron la exuberante belleza de un arte que oscilaba entre la danza clásica y las innovaciones de un Vaslav Nijinsky, con decoraciones y vestuarios realizados por Nataliya Gontscharova, Alexandre Benois, Léon Bakst, Nicolas Roerich. El ballet como cuento de hadas.

Condenados al exilio se encontraban también dos fabulosos cuartetos de cuerdas: el Cuarteto Lener y el Cuarteto Kolisch. El Cuarteto Lener actuó en numerosas temporadas tanto en Santiago como en Viña del Mar; no olvidaré la interpretación del *Concierto* para cuarteto de cuerdas y orquesta sinfónica de Ludwig Spohr que ejecutaron en el Teatro Municipal de Santiago con Armando Carvajal dirigiendo la Orquesta Sinfónica.

Rudolf Kolisch, el fundador del Cuarteto que recibió su nombre, era discípulo y cuñado de Arnold Schoenberg. Su método de trabajo estaba basado en las enseñanzas de este compositor y amigo, quien insistía que sólo el conocimiento profundo de la partitura era la condición necesaria para una interpretación que reflejara fielmente las intenciones del autor. De allí que el Cuarteto Kolisch ejecutara todas las obras de su repertorio de memoria. Entre ellas todos los cuartetos de Beethoven y los de Schoenberg.

Una profunda impresión me dejaron Erich Kleiber, Fritz Busch, Hermann Scherchen y Jascha Horenstein, todos ellos directores de orquesta exiliados. Al leer los antiguos programas en los cuales, por ejemplo, Erich Kleiber dirige la *Sinfonía de cámara* de Arnold Schoenberg, me asombro que en las respectivas biografías se eluda declarar francamente la situación de la Alemania nazista que había obligado tanto a Erich Kleiber como a Arnold Schoenberg a abandonar el

país. El exilio es tratado como un simple cambio de domicilio. ¿Por qué esa reticencia?

Con especial emoción recuerdo los ensayos de Hermann Scherchen preparando la *Ofrenda musical* y el *Arte de la fuga* de J.S. Bach. Scherchen dirigía de memoria también durante los ensayos. Con una increíble intensidad y paciencia, escuchando el más leve error, veo su cara, sus ojos casi hipnotizadores, comunicando con gestos precisos la lógica del discurso musical. El tempo, las articulaciones, las intensidades, la justa entonación iban integrándose, dándole a la música la forma que se desprende de la simple lectura inteligente de cada partitura.

Jamás olvidaré mis conversaciones con Hermann Scherchen en aquel Santiago invernal del año 1948, cuando al escuchar unas canciones mías que le presentara Inés Pinto, me hizo llamar y lapidariamente me preguntó: "¿Qué hace usted aquí, váyase a Europa!". Allí continuaron mis conversaciones con él en Hamburgo, en Colonia. Y continúan aún hoy a través de sus discos y de sus libros.

Estos someros recuerdos desean contribuir a no olvidar las huellas que dejan los exiliados, huellas a veces muy profundas, que han acrecentado nuestra vida espiritual, con sus lecciones de moral, de integridad artística y política, con conocimientos venidos de muy lejos, transportando tradiciones seculares renovadas constantemente por personalidades creadoras.

Vuelvo ahora a la poesía. Inolvidables fueron las tardes pasadas con Pablo de Rokha, con sus versos apocalípticos, con su inflexible voz clamando por un mundo mejor. Allí con Juan de Luigi y con mis padres, Pablo iniciaba la conversación que mezclaba Platón con Sigmund Freud, Hegel con Hoelderlin, Marx con Lautréamont, Cervantes con Dante. Un mundo imaginario se iba constituyendo a la vez que paladeábamos platos deliciosos de mariscos y pescados, sin olvidar el vino. Y en casa leía yo con avidez los recientes poemas de Paul Éluard y de Louis Aragon que llegaban atravesando océanos para informarnos de los horrores de los exterminios. Y Pablo Neruda exclamaba con razón:

Sucede que me canso de ser hombre.

Exilio musical en Francia

por
Eduardo Carrasco Pirard

Mi exilio en Francia duró 15 años y creo que ellos son los que más me han aportado en la comprensión de la música y en el ahondamiento de mi vocación de hombre de la cultura, si es que pueda decirse que lo soy. Mi experiencia como músico en Chile, a pesar de la riqueza de la situación que se vivió en nuestro país hasta el golpe militar, fue relativamente precaria, debido al hecho de no tener aquí grandes referentes sobre lo que a nosotros como grupo musical nos interesaba hacer. El Quilapayún se formó como un grupo aficionado, de jóvenes universitarios sin ninguna formación musical y en un medio en que las instituciones dedicadas a la música estaban todavía en proceso de consolidación. Existía el Instituto de Extensión Musical (IEM), que fue sin duda una gran ayuda para nosotros. Sin embargo, este organismo, que en un principio no había considerado la difusión de la música popular como parte de sus actividades, tuvo que modificar su orientación para poder trabajar con nuestra música. Felizmente, rápidamente se interesó en lo que hacíamos y gracias a su gestión pudimos llevar adelante varias iniciativas, como, por ejemplo, organizar nuestros primeros conciertos en teatro. El IEM se transformó posteriormente en una de las instituciones que más difundió nuestra labor artística: la Cantata Santa María se estrenó en el teatro Isidora Zegers como parte de su programación del año 1970. Pero ni las radios ni la televisión fueron un verdadero apoyo para nuestra actividad, a pesar de los loables esfuerzos de gente como René Largo Farías, Miguel Davagnino y Ricardo García. No hay que olvidar que la música de la Nueva Canción tuvo que ir creando sus propios medios de difusión a medida que el movimiento fue creciendo. Quizás uno de los factores que nos ayudó a ampliar nuestro radio de influencia fue la empresa discográfica Odeón Chile, con su director artístico de la época, Rubén Nouzeilles, quien además de grabar nuestros discos y los de Violeta Parra y Víctor Jara posibilitó la grabación de un gran repertorio de música nacional.

A pesar de ello, como lo he dicho, en muchos aspectos tuvimos que inventar lo que emprendíamos, junto a quienes colaboraban con nosotros en esa época, en especial Víctor Jara. Algo parecido ocurrió en los aspectos formativos, puesto que entonces no existían escuelas para músicos populares. Más adelante se formó, bajo la dirección de Sergio Ortega, una Escuela de Música Popular Vespertina, a la que asistieron músicos del Quilapayún, de Inti Illimani y de los Blops, que comenzaban así a relacionarse más sabiamente con la música. Allí, todos aprendi-

mos las primeras nociones de armonía y de composición, y más tarde eso nos permitió comenzar a estudiar en el Conservatorio donde algunos fuimos alumnos hasta el golpe militar. La experiencia chilena fue extraordinariamente intensa, con mucho apoyo popular, con muchas exigencias que venían de nuestro deseo de participar en el proceso político y social de Chile, pero con poca sabiduría y muy poca comprensión de los medios tradicionales de difusión musical. De hecho, empresas como Dicap y Onae, dedicadas a la difusión de nuestra música, a través de la producción de discos y de la organización de conciertos, surgieron como una necesidad nuestra de crear lo que de otra manera no habríamos encontrado jamás en la sociedad.

En Francia, en cambio, nos encontramos con un medio artístico muy abierto y sofisticado y con instituciones de música que cubrían ampliamente las necesidades de difusión, de producción y de formación, no sólo nuestras sino de la mayoría de los músicos del país. El movimiento de música popular en Francia era un movimiento artístico asentado y de primer nivel, que encontraba sin dificultad la más amplia difusión en los medios especializados. A nadie se le habría ocurrido en Francia considerar la obra de Jacques Brel, de Georges Brassens o de Leo Ferré como un arte menor o censurarlos por razones políticas. Por el contrario, estas manifestaciones respondían a las exigencias más elevadas y se entroncaban con las tradiciones poéticas y musicales más profundas de la cultura francesa. Al mismo tiempo, había una valoración masiva de este movimiento, presentándose las cosas para nosotros como un ejemplo de situación no distorsionada por los medios de comunicación, como ocurría en Chile, donde lo que más se difundía era lo más chabacano y lo de menor valor artístico. Recuerdo un programa radial transmitido en París en el que competían los Beatles y Georges Brassens por las preferencias del público y en el que ganó ampliamente este último. No quiero decir que la música de los Beatles no merezca una gran consideración, pero, según la valoración del público francés, eran más importantes y de mayor trascendencia las canciones de Brassens, puesto que eran una expresión cultural propia. Creo que esta valoración era la correcta.

Por otra parte, nuestra propia música fue inmediatamente ubicada en el sector más interesante de la difusión. Una de nuestras primeras actuaciones en la TV francesa fue al lado de Charles Trenet, uno de los artistas con mayor prestigio en la música popular del país. En Francia, a nuestra llegada en agosto de 1973, ya existían ediciones de nuestros discos y rápidamente nuestro trabajo fue valorado en todo el país. Esto, más las giras a diferentes países del mundo, nos permitió vivir de la música durante todo el período de nuestro exilio, esto es, durante 15 años.

En Francia había, sin embargo, dos tipos de carreras profesionales para la música popular. Una estaba ligada a la música más comercial, que no era ni la más masiva ni la más prestigiada y que tenía sus propias formas de difusión y de producción. La otra era la de música más elaborada, menos efímera y con mayor prestigio artístico. Cada una de ellas tenía sus propios diarios y revistas, sus propios radios y sus propios programas de televisión. Un artista, al comienzo de su carrera, debía elegir cuidadosamente cuáles iban a ser sus cartas porque la segre-

gación era muy marcada. Había programas de TV o de radio que, de intervenir en ellos, significaban la muerte para una carrera de prestigio. Si se hacían, uno quedaba inmediatamente excluido de las Casas de la Cultura o de los programas más especializados y prestigiados. Por su parte, la música popular más elaborada compartía muchos de los espacios de acción y difusión con la música clásica. En realidad, no existía una línea tan marcada entre ambas y no era extraño que ambas compartieran el escenario. Nosotros tuvimos el honor de compartir programas de televisión con artistas tan destacados como Jean Pierre Rampal, Yehudi Menuhin y Rostropovitch, sin que nadie se extrañara de vernos juntos en un "plateau" de televisión.

En Francia nos encontramos con un sistema de organización de conciertos totalmente profesional. Hasta en el más pequeño pueblo se sabía las necesidades técnicas de los conciertos y creo que en los 15 años de labor jamás tuvimos un problema de micrófonos, de iluminación o de falta de promoción de nuestros conciertos. Era un sistema perfectamente aceitado donde todo funcionaba de acuerdo con criterios artísticos y comerciales sin que éstos entraran jamás en conflicto. Existían las Casas de la Cultura y las Casas de la Juventud, donde encontrábamos siempre las condiciones óptimas para desarrollar nuestra labor. Además, la comercialización de la música no estaba reñida con la calidad artística, de tal modo que existían empresarios de gran seriedad que se encargaban de vender nuestros conciertos en diferentes lugares de Europa. Estas facilidades nos permitieron hacer una carrera profesional que ni siquiera habríamos podido imaginar en Chile, actuando en un medio abierto e interesado, que lo único que nos exigía era sacarle partido a nuestra creatividad y a nuestro talento.

La existencia de una radio estatal especialmente dedicada a la música y con programas que no necesitaban rendirle cuentas al *rating*, Radio France, permitía una amplia difusión de la música en todos sus aspectos, con excelentes programas de difusión y hasta inolvidables programas educativos con estudios comparativos de diferentes versiones de obras musicales, o series completas dedicadas al estudio de los cuartetos de Beethoven, a las sinfonías de Mahler o a la música de Messiaen. Entre éstos se escuchaba a veces un programa de Los Jaivas con las canciones de Violeta Parra o un programa del Quilapayún con el disco recién aparecido. El interés del público francés en lo que hacíamos nos permitió entrar decididamente en territorios que habíamos explorado en Chile, pero sin encontrar los medios suficientes como para alcanzar resultados verdaderamente satisfactorios. La colaboración con Daniel Messguich, uno de los directores de teatro más prestigiados en París, nos permitió llevar a la escena del Olimpia con un gran éxito nuestras ideas de teatralización. Algo parecido sucedió con Jacques Chancel, en cuyo programa, *Le Grand Échiquier*, logramos el nivel más alto de nuestra realización artística. En dicho programa contamos con una escenografía diseñada por Matta (sólo el telón de fondo era un inmenso mural de 90 metros de largo por 8 metros de alto), acompañados por artistas de la más alta categoría tales como Juliette Greco, Catherine Ribero, Catherine Sauvage, Roberto Bravo y otros, con amigos entrañables, como Julio Cortázar, y con una orquesta sinfónica que acompañó varias de nuestras canciones en versiones orquestales de gran valor artístico.

Creo que ningún artista popular chileno ha contado con estos medios para presentarse ante el público. Por eso conservaremos siempre una inmensa gratitud hacia Francia y su gente, que no sólo nos acogió con solidaridad y cariño, sino que nos entregó algunos de los momentos más gratificantes de nuestra actividad artística.

No puedo olvidarme tampoco de los derechos sociales a los que tuvimos acceso como artistas y que en la actualidad nos permiten acceder a sistemas de previsión que ningún artista chileno podría soñar. En primer lugar, la Seguridad Social que nos permitía a nosotros y a nuestras familias enfermarnos sin caer en desesperaciones económicas, la educación gratuita para nuestros hijos y, finalmente, el derecho a jubilación que, aunque no cubra todas nuestras necesidades, nos ayudará a tener una vejez honrosa.

Creo que le debo dar gracias a Francia por haberme permitido experimentar en directo una forma de existencia real de la música, asimilada por la sociedad y valorada por ella, y una experiencia de vida musical en la que era ampliamente reconocida la dignidad de ser artista. Por eso, sigo viendo a Francia, como decía Matta, "más como una causa que como un país". Tuve la suerte de llegar a esas tierras, por las que desde la lejanía siempre sentiré nostalgia, y de conocer a su gente con la que me identifiqué profundamente en su valoración de la cultura y en su amor por la música. Creo que las grandes creaciones de la canción popular francesa están a la altura de la mejor poesía. Así como fueron un ejemplo para muchos de nuestros grandes artistas, como las de Brassens para Violeta Parra (cosa que nunca se dice), para nosotros fueron una puerta que se abrió y que no se cerrará jamás. Eran exageradas las bromas que algunos chilenos a veces nos hacían en remotas ciudades que visitábamos en nuestra eterna gira por el mundo. Sentados a una mesa reencontrábamos con ellos la amistad y la solidaridad y decíamos: "¡gracias a la Junta que me ha dado tanto!" Nuestros años de exilio fueron difíciles, años de dolor, de nostalgia y desarraigo, pero también fueron años de descubrimientos, de nuevos amores y de luces que nos acompañarán siempre. Como decía Matta: "¡Hay que vender este país, y comprarse uno más pequeño, pero más cerca de París!"

DOCUMENTOS

Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para “ser” y “parecer”

por
Jorge Martínez Ulloa

Sólo se puede existir en la mezcla. La pureza, tema de ángeles y fascistas, corrompe la sustancial humanidad de lo imperfecto: la misericordia.

Desde el “horizonte global”, eufemismo que esconde débilmente la supremacía brutal del país “sin nombre”, la búsqueda de la raíz, del origen y la pureza aparece como la única posibilidad de persistencia, de integridad y permanencia.

La identidad, buscada y percibida desde ese origen, se manifiesta como una substancia inalterable, como un ethos inoxidable que permite la frecuentación indolora del mundo. La búsqueda del origen surge entonces como la posibilidad de fundar y construir (sin notarlo...) una férrea armadura autoconsistente, impermeable y sorda al devenir y al conversar.

“Soy y estoy porque ya estuve, porque siempre fui”.

Desde la pureza originaria es posible desarmar la pregunta que implica la presencia del “otro”, lo extranjero. Ignorar esa sustancial desestabilización que implica el sabernos diferentes a nosotros mismos –a la idea cristalizada de nosotros– en el descubrimiento de cuanto del “otro” nos identifica. En el descubrimiento de “lo propio” en el “otro” está justamente la posibilidad de aprehender, pues se conoce en la medida que se reconoce en lo ajeno la factibilidad de lo propio. Aventurarse en la otredad, abandonarse a ella, significa aprender fragmentos del propio misterio, reconstruir la perspectiva de la propia consideración, avanzar en el reconocimiento del propio mestizaje.

Mestizaje entonces como mito originario, como des-originalidad. Como duda eterna sobre la pureza, allí donde la pureza no es la condición genitiva sino que la construcción a posteriori de un mito legitimador.

Mestizaje como única posibilidad generadora donde la fusión es la fuente de vida más verosímil.

Entre los numerosos baldones con que cargamos en nuestra condición de “sub-alternidad”, el “mestizaje” cultural-musical –con una fuerte connotación peyorativa– ha aparecido como una de las más potentes justificaciones del estado de subdesarrollo en que se encuentran las sociedades latinoamericanas.

El mito del “mestizo” traidor-yanacóna, exterminador y esclavizador de su propia raza original, ha servido para des-estabilizar y des-legitimar cualquier aná-

lisis concreto sobre las dinámicas de re-apropiación y re-funcionalización que todo proceso cultural posee.

Desde la negación del mestizo se castra la posibilidad de un camino propio de los americanos, deslegitimando a los actores de ese proceso liberador, así como consolidando la imposición implícita de modelos hegemónicos e invasivos con la aceptación de la dualidad: pureza del dominador versus pureza del indio. El mestizo, producto indeseable de la violación, no tiene la estatura moral para levantarse como alternativa viable. Tampoco sus productos poseen la dignidad para representar y narrar nuestra condición.

Pero todo el mundo es mestizo, de alguna forma y sólo desde la otredad se contempla la pureza.

No es extraño si en estos tiempos de ideológica "globalización" y ante el vértigo que representa la real superdominación económica, social, cultural y militar que se impone, surgen fuertes motivaciones a un refluir originario, a una constante "huida hacia las raíces", un "viaje al fondo de la semilla". Como si este escape hacia una condición "uterina", originaria, pudiera exorcizar la angustiada perspectiva económico-cultural que nos amenaza.

Es el momento de los "pueblos originarios", de la búsqueda de raíces. Ahora bien, más allá de lo legítima que pueda ser la poética seminal, esta búsqueda nos situará siempre en condiciones de constatar nuevos niveles de mestizaje, históricos y arcaicos, en un viaje donde el "origen" se asemeja a aquel horizonte del poeta: "Que siempre se ve más lejos, pues siempre está más allá...".

La búsqueda del origen como utopía, como norte de un caminar a-sintótico, pudiera ser un objetivo deseable si en la práctica concreta no llevara consigo la pedestre lucha por el poder real, por el espacio existencial, la atroz competencia de proyectos donde se niega la complementariedad. Donde la vida y el éxito de algunos se liga estrechamente a la muerte y el fracaso de otros.

En un sistema así definido el origen aparece como la razón última de la supresión del "otro", el no-originario: el diferente.

Allí donde algunos, desde el poder académico, otorgan universalidad a experiencias inmensamente nacionales —o locales— en detrimento del conocimiento concreto de realidades concretas. Es así como, por ejemplo, en la práctica de suponer a una cierta producción sinfónica de origen alemán un estatuto de universalidad respecto de las llamadas "escuelas nacionales" está, en contraluz, la acción etnocéntrica de una trilogía musicológica que, desde Hanslick y Adler a Schenker, establece y reconstruye una cierta visión de la historia musical para legitimar una secuencialidad "natural" y evolutiva, donde lenguajes tan disímiles como los de Bach y Wagner son unificados en un paradigma universalista.

Esta política de la deslegitimación cultural supone la pureza de esta evolución, así como la de su dinámica interna que tiende a justificar y explicar la perfección atemporal de la obra clásica. Es el discurso que desde un hipotético "centro" construye un eje discriminador de la producción periférica, donde la producción de la "obra maestra universal" sólo es posible en la coherencia y la permanencia de rasgos lingüísticos, típica del centro. Es en este proceso de cristalización de la forma y el estilo que se desconoce que es en la frontera, en la contami-

nación, donde pueden nacer y germinar los nuevos elementos, los únicos que pueden liberar al arte de la tentación manierista.

Este proceso de empoderamiento ideológico es simétrico con la autolimitación y la aceptación de una subalternidad que surge en la conciencia de los periféricos respecto de aquellos cuyo origen sí es claro y definido. La verdadera delimitación entre centro y periferia es sólo una cuestión mental y de reproducción ideológica. Si la potencia creativa corresponde a la homogeneidad y a la pureza, a la permanencia y al desprecio de la mutación, entendida como posibilidad monstruosa, entonces efectivamente la condición periférica es miserable. Pero esta afirmación es cotidianamente desmentida por la experiencia concreta de obras y creadores. Una y mil veces el “centro” académico vio consternado cómo su pesantez y rigidez era negada por la “liviana persistencia del ser” –para decirlo en términos de Kundera– que surgía, potente e impertérrita, en las obras periféricas, espurias y bastardas, en suma, mestizas.

En nuestro país la sentencia: “Esto nos pasa pues no tenemos identidad...”, que permite explicar el monopolio clasista de la información sin necesidad de referirnos a los poderes reales de manipulación y control mediático, no sólo justifica una posición subalterna sino que lo más grave es que reproduce el episteme de la “pureza”, negando posibilidades creativas y cuestionadoras a los “bastardos periféricos” que somos. Como si la identidad fuera una calidad, un algo que se posee o no. La identidad es irrenunciable pero a la vez es inasible. Es una construcción, un agregar nombres y calidades a un proceso mental, una construcción de coherencias y persistencias, de recuerdos y congruencias más que una esencia, un conocer-se/re-conocer-se más que un inventario de trazos distintivos estáticos y definidos de una vez y para siempre (o descubribles). No se puede carecer de identidad como no se puede no tener existencia. La identidad (en la metáfora del espejo lacaniano) es un distinguir-se desde la otredad como algo diferente de lo otro: el niño en brazos de su madre al contemplarse en el espejo distingue su “identidad” como una otredad respecto de lo que conoce: su madre. No puede él reconocer una substancia in-material, sino que construye, discrimina, recorta porciones de un “se” hipotético y experiencial. Ese proceso del re-conocerse nos acompañará toda la vida como una construcción desde la otredad, asumiendo mutaciones, alteraciones y alteridades, respecto de las propias ideas anteriores, como el espacio de la creación posible¹. Vivir, finalmente, no es más que confrontar la propia otredad/novedad respecto de los recuerdos.

Concomitante con esta subalternidad ideológica respecto del “centro” cultural mundial, el horror al vacío que representaría la supuesta carencia de identidad, es aquella práctica que se afana en buscar “raíces puras”, una cierta dignidad de origen para fundar una práctica artística legítima (un nuevo eje, puro, homogéneo y coherente: nacional). Es así que se busca el paradigma de “lo propio” como primer paso hacia la afirmación de un discurso estético válido, olvidando que ese mismo discurso se valida *per se*, en la irrefutable persistencia de las obras

¹Fages 1993:14-16.

y los motivos, en la testaruda experiencia creativa. Nada legitima mejor a la creación que el acto libertario que es su propia presencia.

Algunos folcloristas se han hecho portadores de este credo, presuntamente liberador, y han instaurado la búsqueda de la identidad nacional como base para una práctica cultural legítima. Obviamente esta identidad que ellos buscan la suponen allí, inalterable, al centro de las apariencias engañosas o más allá, como patrimonio lejano en el tiempo y el espacio. Lo que proponen entonces es un viaje a la raíz como presupuesto a la creatividad, allí aparecen formas cristalizadas, objetos de museo que "proyectan" y representan fuera de todo contexto como cadáveres disecados: la "cueca" chilena como espacio de la exclusión de muchas cuecas posibles y no menos chilenas. Esta búsqueda aristotélica de la identidad como substancia en la cual se fundan varias prácticas folclorizantes, basa en el origen la legitimación de todo acto creador, desconociendo el "acá" y el "ahora" como verdadero espacio para la reflexión creativa.

Esta lucha por el origen, esta tendencia centrípeta repropone, desgraciadamente y más allá de sus apariencias "radicales", las mismas condiciones que deseaba eliminar: un centro cultural –el supuesto "origen", definido siempre desde una situación de poder–, un conjunto de prácticas "legitimadas" que rápidamente se yerguen como bastión y vehículo de represión de lo "espúreo", esto es, de todo aquello que no concuerda con estas "prácticas originarias".

Este proceso se puede encontrar al interior de las comunidades mapuches de Santiago, donde sectores dominantes (sí, al interior de la subalternidad existen, también allí, dominaciones y hegemonías) niegan la posibilidad siquiera de que los jóvenes encuentren nuevas dimensiones de su "decir mapuche" y puedan reconstruir su anclaje cultural tradicional al ritmo prosódico del rap.

Se puede encontrar en la proliferación de "folklores" inventados, de grupos de danza y baile "chilenos" donde las mujeres, vestidas como lamparitas de velador, imponen una ética y una estética de la mujer-mueble, en la dinámica de la proyección histórica de personajes centricos que, a lo mejor, jamás existieron y que si ahora existen, sólo lo hacen como reflejo del poder mediático de estos grupos y sus mentores.

La búsqueda del origen, en suma, nos repropone una dialéctica de la construcción identitaria completamente ideologizada, como búsqueda de una esencia que "está allí", aun bajo apariencias engañosas. Esta dialéctica entonces limita la vida cultural y creacional a una simple necropsia, a un hurgar en las vísceras de prácticas socioculturales, para encontrar esta esencia "originaria": chilena, étnica, de género, como se desee, o mejor, como lo desee el grupo que hegemoniza esta búsqueda.

Por experiencia más que por ciencia, sabemos que toda indagación en pos del origen nos llevará afuera de las fronteras de la ciencia, de la verosimilitud, para convertirnos en apologistas de una determinada "identidad originaria" e instrumentos inconscientes –en el mejor de los casos– de operaciones de represión y deslegitimación. De ese modo nos obligamos a descartar las porfiadas configuraciones de lo real, que nos llevarían a una refuncionalización constante de nuestras hipótesis y creencias así como al desmentido del "origen" buscado.

Si, de la mano de los presocráticos, consideramos la historia como flujo y la "identidad" como construcción (Parménides enseña!!!), el mestizaje aparece como la única condición posible, como estado y proceso, de toda cultura.

Hipótesis de la existencia periférica es, entonces, que no hay cultura –ni música– afuera del mestizaje.

Toda cultura nace de la mezcla, de la fusión. Si la "ciencia" es opuesta a la "ideología", donde ésta aparece como "la única posibilidad explicativa", una representación "científica" de la cultura necesita, en cambio, desmentir "un" origen o cualquiera teoría "originaria" para considerar los infinitos dosajes de la mezcla, la dialéctica de la hibridación. Ello es condición de la "cosa" como "posibilidad de observación", como fruto de "interpretantes infinitos" y "falseables".

Todo ello no es una condición americana, sino que la realidad de los datos y documentos de muchas culturas, como nos lo demuestran Toynbee, Eco, Lottman, Wittgenstein y numerosos otros pensadores.

Los americanos no somos más mestizos que tantos otros.

Nuestra música no es más mestiza que la de los alemanes, a pesar de los deseos de una cierta musicología "ideologizada" (curiosamente alemana...) que construye la "música alemana" como única posibilidad "universal", limitando a todas las otras músicas como simples "escuelas nacionales". Esta vocación "universalista" de la musicología alemana de las postrimerías del siglo XIX nos habla más de los límites de una realidad protoimperialista que de una bien afirmada vocación científica.

En nuestro país existió una institución que se proclamó como objetivo "controlar la música chilena", basando el razonar de su acción en el conocimiento fundacional de dicha tradición alemana. No obstante, esto se debió más a estrategias de poder institucional que a paradigmas de una mínima científicidad. Realizar el inventario de estas operaciones políticas será también objetivo de una educación musical.

Si el mestizaje americano es un mal-decir, típico del bárbaro, no olvidemos que las definiciones de lo "barbárico" difieren tanto como las lenguas que lo transmiten. Lo barbárico es atribución del "otro", en una dialéctica de la negación y de la anticultura.

La música creció y se desarrolló allí justamente donde existió la mezcla, la convivencia con lo "otro". No hay desarrollo afuera de la "otredad", ésta aparece como nuestro futuro posible, como construcción de una diversidad desde los límites de lo propio, pues "lo otro" aparece a nuestra percepción sólo cuando ya estamos listos para verlo. Aparece como "alteridad" pero sobre todo como "alteración", como mutación de nuestra propia conciencia, de nuestro propio entorno.

Los procesos de hibridación y mezcla, de "mestizaje" más allá de lo racial, son la condición de toda música, y no son privativos de nuestra condición americana. Más bien es verdad lo contrario, las limitaciones a que nos somete nuestra servidumbre económico-militar, las marginalizaciones de nuestra condición de proveedores de materias primas nos limitan a una retórica de lo "originario", como magra consolación de la pobreza real a que los "centros" mundiales nos obligan. Como proveedores de "indios" y "música étnica" para los etnomusicólogos del "centro", a quienes no le interesan los "indios sin plumas" de nuestras periferias

urbanas, como proveedores de "materias primas y puras" para la manipulación de los empresarios de la "world music".

Desde el centro se nos condenó a la paradoja de una doble condición: la repulsión a la malvada condición de quien devoró misioneros y la compasión y maravilla que despiertan los "buenos salvajes" a la Rousseau. De una parte, el horror que despierta la antropofagia y del otro la maravilla del indígena "ecológico" –último estereotipo del blanco. Sin embargo, existió también un centro que propuso una lectura "otra" de la antropofagia: la etnológica de un Metraux que estudia y analiza la modalidad simbólica del ritual antropófago de los Tupinamba². Es decir, prejuicios contra análisis concretos de realidades concretas. La repulsión y la maravilla anteponen una valoración ética al conocimiento. Metraux se esfuerza por considerar la visión del otro como condición para poder enjuiciar la propia realidad. Ni ángeles ni demonios, simplemente personas.

No es una casualidad si De Andrade, en su "Manifiesto antropófago",³ sigue los pasos de Metraux para repropone una estrategia estética basada en la absorción de lo otro como paradigma americano. No es casual que ambos ensayos conocen la luz casi con simultaneidad. El brasileño afirma con este texto un incipiente "futurismo" americano, un vitalismo "ingenuista" que se solaza de su propia condición de devorador. Sin embargo, en De Andrade subyace la incapacidad de observar la antropofagia del "otro", aquel Metraux que, cual Gauguin, para escapar de su explotada situación de pequeñoburgués metropolitano, debe fagocitar e inventar "Tristes trópicos" como parábola de una imposible cristianidad en la Francia del capitalismo.

Habitar el mestizaje significa reconocer-se en la otredad, construir su imperfecta identificación en la aventura cotidiana del estar, del ser y parecer. Asumir su capital de incertidumbres puede ser la práctica más legítima para despertar en la creación, sin metas ni destinos trazados por supuestas carencias originales. La vía para fragmentar la subalternidad en el espacio de la gracia artística, allí donde los ángeles no osan pisar.

BIBLIOGRAFÍA

DE ANDRADE, OSWALD

1993 "El manifiesto antropófago", *Revista de Antropología*, N° 1.

FAGES, JEAN BAPTISTE

1994 *Para comprender a Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

METRAUX, ALFRED

1971 "L'antropofagia rituale dei Tupinamba", *Religioni e riti magici indiani nell'America Meridionale*. Título original *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*. Paris, 1928. Traductor al italiano Roberto Vigevani. Milán: Ed. Il Saggiatore, pp. 52-91.

²Metraux 1971.

³De Andrade 1993.

*Conmemorando a un músico chileno.
El violinista Florencio A. Mora (1882-1975)*

por
Alden L. Dittmann Hube

Dedico este opúsculo a mis amigos de Montevideo Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís.

En el año 2002 es oportuno recordar los 120 años del natalicio de un gran violista y violinista chileno, que en su propia patria ha quedado casi en el olvido: Florencio Alberto Mora Tête. Al igual que otros músicos chilenos, Florencio Mora desarrolló su exitosa carrera profesional en el extranjero, alcanzando allí reconocimiento y fama.

Florencio Mora nació en Valparaíso el 9 de julio de 1882. Fue uno de cinco hijos del matrimonio de Juan Mora y Hermosilla y de Matilde Tête Mora de Mora, prima hermana de su marido. Ambos eran de origen francés y tocaban, como aficionados, el violín y el piano, respectivamente. El propio Florencio Mora nos relata en su interesantísima autobiografía "Momentos musicales", dedicada a presentarnos, con anecdóticas pinceladas, su personal visión de las variadas épocas y los diferentes personajes que le tocó vivir y conocer a través de su larga vida: "Todo gran artista que llegaba a Valparaíso era invitado a participar en las reuniones musicales que se sucedían habitualmente en aquel hogar" que fuera su casa paterna en la Plaza Mayor (hoy Plaza Victoria).

Florencio Mora fue alumno del Colegio de los Padres Franceses de Valparaíso. A los 14 años de edad, y vestido de "smoking", se inicia como concertista en una gran función en honor de Cuba Libre —organizada en Quillota por el ingeniero Arturo Williams Rebolledo— interpretando de memoria el séptimo concierto de Charles Auguste de Bériot. En 1898 se traslada a Santiago. Allí, sus primeros maestros de violín en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación fueron Ricardo Méndez y Enrique Brüning.

En el año 1900, Florencio viaja a Bruselas junto a su apoderado —el ministro Encargado de Negocios del gobierno chileno ante el rey Leopoldo II de Bélgica, don Luis Waddington, quien era además violoncelista aficionado y pintor— con el objeto de perfeccionar sus estudios de violín en el Conservatorio Real. Allí permaneció durante siete años, siendo sucesivamente alumno de los eminentes violinistas belgas César Thomson y Eugène Ysaÿe; este último apreciaba mucho a Florencio Mora y consiguió que su alumno pudiera permanecer en Bruselas por

unos años más, argumentando que “sería ... perjudicial ... que tuviera que dejar Bélgica ... y volver a su país”. Uno de los condiscípulos de Mora en dicho Conservatorio fue el uruguayo Eduardo Fabini Bianchi (1882-1950), quien más tarde llegaría a ser, como compositor, uno de los más notables representantes de la creación musical del Uruguay.

Durante su estadía en Bruselas, Florencio tuvo –según nos relata– “una interesante amiga”, que casi llegó a ser su novia y que era sobrina de uno de los consejeros del Zar, de mucha influencia en el palacio. De regreso de una visita a Rusia, ella le trajo, entre otros objetos, dos tarjetas del general del Ejército Ruso, músico y compositor César Cui, destinadas a los directores de las dos orquestas sinfónicas de París: Édouard Judas Colonne y Camille Paul Alexandre Chevillard. Estas tarjetas decían: “Je vous présente le violoniste Florencio Mora: je vous prie de l’entendre et de l’aider à faire sa carrière artistique”.

Gracias a su entrañable amistad con Eduardo Fabini –quien, junto al propio Mora y a su condiscípulo y amigo polaco Paul Kochanski, fuera laureado en 1903 en el Conservatorio Real de Bruselas (Medalla de Oro y Primer Premio de Violín)– Mora pudo visitar Montevideo por primera vez en el año 1910, realizando allí un concierto en el Teatro “Cíbils”. Se integró asimismo como profesor de violín en el Conservatorio Musical del Uruguay, fundado tres años antes por Fabini y otros músicos. Por otra parte, Florencio Mora fundó, junto a Eduardo Fabini y otros cuatro destacados instrumentistas, la “Asociación Uruguaya de Música de Cámara”, una de las agrupaciones pioneras en este campo más íntimo de la música.

Después de terminar su formación en Bélgica, Mora regresó a Chile en 1910, dando conciertos en Santiago y Valparaíso, asimismo en Lima y luego, el mismo año, en Montevideo, donde se radicaría por doce años, y desde donde también se presentó varias veces en Argentina como solista en conciertos dirigidos, entre otros, por Felix Weingartner. En esa misma época, Florencio Mora participó en Montevideo en el estreno de algunas obras de compositores uruguayos: la *Sonata* para violín y piano, de Luis Cluzeau-Mortet, con el compositor acompañándole al piano (1916); el *Quinteto* en Sol menor para cuarteto de cuerdas y piano, de Alfonso Broqua, esta vez con Mora como primer violín del cuarteto de la Asociación Uruguaya de Música de Cámara y con Luis Cluzeau-Mortet en la viola (1916 y 1917).

Entretanto, su amigo Eduardo Fabini se había dedicado a la composición, pero –según Mora– sin escribir una sola nota. Mora relata que le ofreció anotar la música en el papel de partituras comprado *ad hoc*: “...Y así lo hicimos: Eduardo al piano ejecutaba y yo empuñaba lápiz y goma a todo correr”. La obra se titularía *Campo*, y Fabini la dedicó “a mi querido maestro César Thomson”. Mora escribe que tomó la obra debajo del brazo y, como Fabini era sumamente tímido, relata: “...me escapé con ella, entregándosela al director ruso Wladimir Shawitz” (más bien, Vladimir Shavitch). Este director, violinista y pianista nacido en 1888 en Sudamérica –según Ewen– o en Rusia –según otros autores– y muerto en Estados Unidos en 1957, y que había sido alumno de piano de Leopold Godowsky y Ferruccio Busoni en Berlín, se estableció por algunos años en Montevideo junto a

su esposa, la pianista rusa Tina Lerner; allí –según Lagarmilla– “ha fundado un instituto musical..., en cuyo cuerpo docente figura Florencio Mora”. Fue Vladimir Shavitch quien estrenó *Campo* “con éxito ruidoso” en el Teatro Albéniz el 29 de abril de 1922, obra que fue incluida –dicho sea de paso– un año más tarde por Richard Strauss en el programa de su concierto con la Orquesta Filarmónica de Viena en el Teatro Colón de Buenos Aires el 23 de agosto.

En 1922, Florencio Mora regresó a Europa. Después de una breve estadía en Bélgica, y de un reencuentro con su maestro Eugène Ysaÿe, Mora siguió a Italia, dando conciertos en Génova y Milán, donde la Orquesta de la Scala le había ofrecido el cargo de primer violín. Mora declinó este ofrecimiento, prefiriendo dedicarse a la música de cámara. Fue así que ingresó como violista al entonces afamado “Quartetto Poltronieri” de Milán. Este conjunto había sido fundado en 1923 por el violinista milanés Alberto Poltronieri (1892-1983), con Guido Ferrari como segundo violín y Antonio Valisi en el cello. Mora recuerda: “El estreno de mi actuación con el Cuarteto fue en Monte Catini (*¡sic!*), la estación termal de moda...” Como integrante de este Cuarteto a lo largo de doce años, Florencio Mora actuó tanto en Europa como en Asia, Sudáfrica, el Cercano Oriente y Egipto.

En Francia los integrantes del Cuarteto Poltronieri se presentaron en la mansión parisina del mariscal Ferdinand Foch, muy aficionado a la música de cámara.



El famoso Cuarteto Poltronieri
Alberto Poltronieri (1^{er} violín), Guido Ferrari (2^o violín),
Florencio Mora (viola) y Antonio Valisi (violoncello), Milán, 1928.

En Italia fueron también los invitados en el palacio del Vittoriale del “poeta-soldado” Gabriele d’Annunzio, con quien Mora trabó amistad y quien le obsequió una fotografía con la siguiente curiosa dedicatoria: “Al cileno Florencio Mora, della viola. L’antichissimo araucano Gabriele d’Annunzio, 14.XII.1932”. El Cuarteto Poltronieri fue también invitado a actuar en la Villa Torlonia, la casa de Benito Mussolini, quien era muy aficionado a la música y tocaba el violín. En su autobiografía, Florencio Mora consignará más tarde sus opiniones críticas sobre el gobierno de Mussolini y se referirá a la influencia que alcanzó a tener D’Annunzio sobre el Duce.

En sus giras de concierto por Europa, el conjunto se presentó en España, Portugal, Austria, Checoslovaquia, Suiza, Alemania, etc. Por otra parte, el Cuarteto Poltronieri también hizo una gira de conciertos por Escocia, con la gran soprano francesa Ninon Vallin. El grupo visitó Londres durante cinco años consecutivos para dar conciertos, oportunidad en que fue contratado por la “Columbia” para grabar discos.

Después de doce años de intensa actividad con el Cuarteto Poltronieri, Florencio Mora volvió al Uruguay en 1934 y pasó a integrar, como violista y director, el Cuarteto de Música de Cámara del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica). Como señala la musicóloga uruguaya Susana Salgado, Mora “tuvo una actuación muy destacada como solista y como integrante de conjuntos instrumentales” en ese país.

El 19 de agosto de 1935, Florencio Mora contrajo matrimonio en Montevideo con Concepción (“Cochonita”) Zorrilla de San Martín, la hija menor del eminente prosista, orador y “poeta de la patria” Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931). Con su mujer tuvo tres hijos, Alberto Florencio, Cristina y Concepción.

Nuestro músico, “chileno de nacimiento y oriental por su casamiento” —como lo llama Polín Fresnedo Pittaluga en su Introducción a la ya mencionada autobiografía de Florencio Mora, falleció en Montevideo el 27 de julio de 1975, a la edad de 93 años.

BIBLIOGRAFÍA

BAKER, THEODORE

1940 “Vladimir Shavitch”, *Baker’s Biographical Dictionary of Musicians. With a Supplement by Nicolas Slonimsky*. (Cuarta edición revisada). Nueva York: G. Schirmer.

EWEN, DAVID

1940 “Vladimir Shavitch”, *Living Musicians*. Nueva York: Wilson.

GIORDANO, ALBERTO

1946 “Florencio Alberto Mora”, *Cien músicos de América* (capítulo “Chile”). Buenos Aires: Morán, pp. 100-101; 127.

LACARMILLA, ROBERTO EUGENIO

1953 *Eduardo Fabini, músico nacional uruguayo*. Montevideo: Medina.

MORA, FLORENCIO

1978 *Momentos musicales. Autobiografía de Florencio Mora. Evocada por su esposa Cochonita Zorrilla de San Martín*. Introducción de Polín Fresnedo Pittaluga. Montevideo: Bouzot.

PARASKEVAÍDIS, GRACIELA

1992 *Eduardo Fabini. La obra sinfónica. [Colección Espejos].* Montevideo: Tacuabé-Trilce, 1992.

PRATT, WALDO SELDEN (ED.)

1928 "Lerner, Tina", *Grove's Dictionary of Music and Musicians. American Supplement.* Nueva York: MacMillan, pp. 95, 270

SALGADO GÓMEZ, SUSANA

1971 *Breve historia de la música culta en el Uruguay.* Montevideo: AEMUS (Asociación de Estudiantes de Música), Biblioteca del Poder Legislativo.

1969 "De la ópera a la música sinfónica", *Cuadernos de Marcha*, N° 22 (febrero), Montevideo, pp. 39-34.

2000 "Florencio Mora", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Volumen 7. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), pp. 749-750.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según las informaciones llegadas a la *RMCh* desde el 1 de octubre de 2002 al 31 de marzo de 2003, se han interpretado en el país las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Academia Chilena de Bellas Artes

El 21 de octubre de 2002 se presentó, en el Instituto de Chile, un recital en que participaron el guitarrista Luis Orlandini y el Cuarteto Nuevo Mundo. En este concierto, organizado por la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, se escucharon las siguientes obras de autor nacional: *Los xtoloskas* de Santiago Vera-Rivera, obra para guitarra y violín, en la que actuaron Luis Orlandini y el primer violín del Cuarteto Nuevo Mundo, Alberto Dourthé; además, el Cuarteto Nuevo Mundo (Alberto Dourthé, violín I; Darío Jaramillo, violín II; Claudio Cofré, viola, y Juan Goic, cello) interpretó el *Cuarteto N°1 op. 46* de Juan Orrego-Salas.

Biblioteca Nacional

En la Sala América de la Biblioteca Nacional, el 11 de noviembre de 2002 actuó el pianista Sergio Massardo, quien dentro de su programa contempló las *Doloras* de Alfonso Leng. El 29 se presentó Pablo Olivares y en su recital incluyó *Lo que me cuentan tus ojos* de F. Solari.

Centre Catalá

En el Centro Catalán de Santiago se realizó la segunda Temporada Coral. El 16 de octubre participaron la Camerata Vocal de la Universidad de Chile, que dirige Guido Minoletti, y el Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) dirigido por Ruth Godoy. La primera agrupación cantó arreglos para coro de canciones de Víctor Jara y Violeta Parra, y el Coro de Madrigalistas interpretó *Padre nuestro kunza* de Carlos Zamora, *¿En dónde tejemos la ronda?* de Erasmo Castillo y *Sensemaya* de Hernán Ramírez.

Centro Cultural Montecarmelo

El 11 de diciembre, en la sala La Capilla, actuó el Ensemble Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra; Cristián Errandonea, contrabajo, y Raúl de la Cruz, percusión) con un programa de música popular latinoamericana. Entre las obras interpretadas figuró *Cueca-cuica* de Guillermo Milla, *Tonada para un niño triste* de Guillermo Rifo y *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

Instituto Goethe

El 7 de octubre se presentó en el Instituto Goethe la pianista Elmira Miranda. En su programa incluyó tres autores nacionales: Alfonso Leng (*Cinco dolores*), Pedro Humberto Allende (*Seis tomadas*) y Carlos Botto (*Diez preludios*). El 14 del mismo mes actuó el Ensemble Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (Cristián González, flauta; Dante Burotto, clarinete; Davor Miric, violín y viola; Mario Castillo, viola; María Carmen García, cello; Cirilo Vila y Alexandros Jusakos, piano; Nora Miranda, voz; director, Aliocha Solovera), que interpretó, entre otras obras, *Música a cuatro* para clarinete, violín, soprano y piano, de Tomás Lefever; *Rapsodia* para clarinete, violín y cello, de Miguel Aguilar, y *Piano Quartet*, para violín, viola, cello y piano de León Schidlowsky. El 16 de octubre ofreció un concierto el saxofonista Miguel Villafruela, acompañado por la pianista Leonora Letelier. En el programa figuró *Quatro liriche brevi* de Juan Orrego-Salas. El 5 de noviembre se presentó el Coro Contemporáneo Quilapi, que dirige José Quilapi. En la ocasión se estrenó *Oda a Ricardo Reis* (texto: Fernando Pessoa) de Diego Noguera, para coro, violín y cello, y *Requiem de la mariposa muerta*, para coro y seis instrumentos, de Eleonora Coloma. Además se interpretó *¿Hay alguien ahí?* de Gustavo Becerra, para coro e instrumentos, junto a un himno a la paz de Joaquín Bello. El 16 de diciembre cantó el Coro de Cámara del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, dirigido por Eduardo Gajardo. En el programa figuraron *Preludios maternos* y *Madre* con música y textos de Eduardo Gajardo, así como sus arreglos corales de *Arriba en la cordillera* de Patricio Manns, *Gracias a la vida* de Violeta Parra y *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara. Finalmente, el 7 de enero el compositor Andreas Bodenhofer, con la Orquesta de Fuego, presentaron el espectáculo *El ruido del tiempo*.

Sala SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor)

Los días 1, 2, 8 y 9 de octubre de 2002 se llevó a efecto en la Sala SCD el Segundo Ciclo Internacional de Música Electroacústica o música por computadora. Se escucharon las siguientes obras de compositores nacionales: *Peces* de Juan Amenábar, el 1 de octubre; *Interior* de Gustavo Becerra, el 2 de octubre, concierto dedicado a la memoria de Carlos Fariña, y *Ris Ras* de Cristián Morales, el 8 del mismo mes. Al día siguiente, 9 de octubre, se realizó un concierto de música chilena, en el que se presentaron las siguientes obras: *Leitmotiv N°7* de Jorge Martínez, para electrónica y cello (Mariana Chamorro); *La sombra del sonido* de Adolfo Kaplán; el estreno de *TTK (piezas I, LII, XXII, XLIX, XLVI)* de José Miguel Candela, para electrónica y saxofón soprano (Miguel Villafruela); *100 flores* de Federico Schumacher; *Nanco* de Cecilia García, para electrónica y cello (Mariana Chamorro), y los audiovisuales, en estreno, *Totto y Ok* de Paola Lazo, con animaciones realizadas por el artista visual Félix Lazo.

Teatro Municipal

El concierto final del XVI Ciclo de Pianistas Jóvenes que anualmente prepara el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura se realizó en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, el 27 de noviembre. En esa ocasión actuó el pianista Nicolás Andonaegui, quien interpretó, entre otras obras, *Que viene la golondrina* de Fernando García. El 1 de diciembre de 2002 se presentó en el Teatro Municipal de Santiago el compositor y violinista Joaquín Bello, quien contó con la colaboración de José Quilapi (tenor), Soledad Guerrero (voz), Adriana Salcedo (bailarina y coreógrafa) y Jorge Carreño (bailarín). El recital estuvo conformado por las siguientes obras de Joaquín Bello: *Variaciones antiguas*, *Poema N° 20* (duo de ballet), *Vivo sin vivir en mí*, *El credo de Clara Lair*, *Hijo del planeta*, *Yo quiero que mi niña...* (solo femenino de ballet), *Reminiscencias*, *Me gustas cuando callas* (duo de ballet), *Expansiones*, *Amor, una pregunta te ha destrozado* (duo de ballet), *Rosas en el mar*, *Te propongo, ¿Qué hacemos lejos del amor?* (duo de ballet) y *La rosa blanca*. En el programa inicial de la temporada 2003 de la Orquesta Filarmónica de Santiago, presentado los días 17 y 18 de marzo en el Teatro Municipal, bajo la dirección de Maximiliano Valdés, se incluyó la *Obertura festiva* op. 21 de Juan Orrego-Salas.

Universidad Católica, Centro de Extensión

Del 18 al 23 de noviembre de 2002, en el Salón Fresno del Centro de Extensión, de la Pontificia Universidad Católica (PUC), se realizó el XII Festival de Música Contemporánea Chilena. En las fechas que se indican se presentaron las siguientes obras de autores nacionales: El 18 de noviembre:

Silence...please para flauta (Cristián González), arpa (Manuel Jiménez), guitarra (Romilio Orellana), violín (Davor Miric) y piano (Alexandros Jusakos) de Aliocha Solovera, y *Dionisios (Lent et serén - Moderato)* para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Iniesta) de Acario Cotapos. El 19 del mismo mes: *Aleira* para violín (Felipe Hidalgo) de Manuel Contreras; *Trio gualoso* para clarinete (Francisco Gouet), fagot (Jorge Espinoza) y Carlos Vera (percusiones) de Guillermo Rifo, estreno; *Tres piezas* para violín (Elías Allendes) y piano (Virna Osses) de Antonio Carvallo, estreno; *Utópika 2* para oboe (Víctor Astorga), saxo (Edén Carrasco), trompeta (Roberto Veloso), percusión (Alvaro Ortega) y contrabajo (Felipe Contreras) de Raúl Díaz, también estreno, y *La bella datoki* para clarinete, guitarras, violín, piano y electrónica (Black Jackets Company) de Alejandro Guarello, estreno en Chile. El día 20 de octubre: *Re-fa-la* para cuarteto de flautas (Vientos de América, director: Jaime Kächele) de Fernando Carrasco, estreno; *Cuarteto N°2* para cuerdas (Cuarteto Sur) de Ramón Gorioitía, estreno; *Nebula IV* para flauta (Wilson Padilla) de Oscar Carmona; *Introspectiva para clarinete bajo* (Black Jackets Company) de Santiago Astaburuaga. El día 21: *Nísima* para flauta (Guillermo Lavado), estreno de Miguelángel Clerc; *Tendere l'orecchio* para violín (Davor Miric), clarinete (Dante Burotto) y piano (Alexandros Jusakos), estreno de Juan Pablo Abalo; *Aót* para flauta (Karina Fischer) y oboe (Rodrigo Herrera) de Gabriel Gálvez, igualmente estreno; *Música a cuatro* para soprano, clarinete, violín y piano de Tomás Lefever; *Rapsodia* para clarinete, violín y violoncello de Miguel Aguilar, y *Piano quartet* para violín, viola, violoncello y piano de León Schidlowsky. Las últimas tres obras fueron interpretadas por el Ensemble Contemporáneo del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile, que dirige Aliocha Solovera. El 22 de noviembre se interpretaron *Had-os* para dos vibráfonos (Sergio Menares, José Díaz) de Daniel Osorio, estreno; *Asterion* para oboe (Víctor Astorga) de Sebastián Jatz; *Concierto* para flauta (Karina Fischer) y orquesta (Orquesta de Cámara de Valparaíso, director: Pablo Alvarado) de Gustavo Becerra; *Sereno* para soprano, violín y piano de Andrés Alcalde; *Desvanecer* para violín, viola y violoncello de Nicolás Carrasco, y *Ale* para piano de Pablo Aranda. Las últimas obras fueron interpretadas por el Taller de Música Contemporánea de la PUC. El 23 de noviembre se clausuró el Festival y en el concierto de clausura se interpretaron *Objetos alternados* para flautas (Ensamble Antaras, director: Alejandro Lavanderos) de Jorge Springinsfeld, estreno, y *Rogativa* para cuarteto de cuerdas (Felipe Hidalgo, Marcela Becerra, violines; Natalia Hidalgo, viola; Ángela Acuña, violoncello), estreno de Rafael Díaz.

Universidad de Chile, Casa Central

En julio de 2002, en el acto oficial en que asumió por un segundo período el Rector de la Universidad de Chile, profesor Luis Riveros Cornejo, el cuarteto de flautas Vientos de América (Jaime Kächele, director; Favio Villarroel; Jeremías Núñez; Cristián Vásquez) interpretó *Cuatro vientos* de Elizabeth Morris, *Por la flauta* de Sergio Sauvalle y *Cuatro danzas del sur del mundo* de Claudio Acevedo. Este mismo programa y en el mismo lugar lo había ofrecido el conjunto Vientos de América en el acto de proclamación de la candidatura del profesor Luis Riveros, durante el mes de mayo. El cuarteto de flautas también actuó en septiembre en el lanzamiento de la revista de enseñanza media UCHAT. En esa ocasión tocaron las obras de Acevedo y Sauvalle.

En la Casa Central universitaria, el 5 de diciembre de 2002, la Camerata Vocal de la Universidad de Chile dirigida por Guido Minoletti ofreció un concierto en el cual el director titular interpretó con la Camerata algunas obras importantes del repertorio universal, y un grupo de estudiantes de dirección coral de la Licenciatura en Artes, mención Teoría de la Música dirigió obras de autores nacionales. Estas obras y sus directores fueron: *Sé bueno* de Pedro Humberto Allende, obra conducida por Claudio Cerda; *A la orilla del estero* de Juan Amenábar, que dirigió Ernesto Rojas; *Romance de rosa fresca* de Gustavo Becerra, cuya conducción estuvo a cargo de Rodrigo Díaz; *Sinfonía de cuna* de Gabriel Matthey, que dirigió Pablo Carrasco; *De las montañas baja la nieve* de Domingo Santa Cruz, que condujo Manuel Espinoza, y *Tres paisajes* de Aliocha Solovera. Cada una de las partes de esta última obra estuvo a cargo de un director diferente, la primera de Karin Friedli, la segunda de Paula Torres y la última de Gabriela Martínez. Además, Juan Pablo Villarroel, subdirector de la Camerata, presentó *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, en arreglo coral de William Child.

Universidad de Chile, Sala Estudio Master, Radio Universidad de Chile

El 3 de noviembre de 2002 ofreció un recital el Ensemble Serenata. Entre las obras interpretadas figuró *Gracias a la vida* de Violeta Parra y *Cueca cueca* de Guillermo Milla. El 24 de noviembre el Ensam-

ble de Percusiones de la Universidad de Chile, dirigido por Patricio Hernández, dio un concierto en cuyo programa figuró *Repercusiones* de Gabriel Matthey. El 8 de diciembre se realizó un concierto de percusión en el que se escucharon obras de Diego Aburto (*Transición y R.E.M.*) y Marcelo Stuardo (*Aires nuevos*). El día 12 de ese mismo mes se presentó un concierto de jazz del Carlos Silva Trío. El grupo interpretó, entre otras piezas, *El doble standard* de Carlos Silva.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 3 de octubre de 2002 se presentó, en la Sala Isidora Zegers, la pianista Elmira Miranda; entre las obras interpretadas figuró *Suite* para piano de Marcelo Morel. El 4 del mismo mes, en el lanzamiento del libro *20 pinturas y lanigrafías de Violeta Parra* de María Eugenia Alarcón, se escucharon *Anticueca* N°3 y 5 para guitarra (Mauricio Valdebenito) de Violeta Parra; *Hueso por hueso, vena por vena, pelo por pelo* para piano (Edwin Godoy) de Eleonora Coloma; *Seicillo sencillo* para piano (Edwin Godoy) de Eduardo Cáceres, y las siguientes obras de Violeta Parra: *La pericona se ha muerto*, *Lo que más quiero* y *La jardinera*, interpretadas por Diana Rojas (voz y cajón peruano) y Marcelo Vergara (voz y guitarra). El 7 de octubre, en el recital ofrecido por alumnos de la profesora Clara Luz Cárdenas, el alumno Miguel Sepúlveda interpretó *Toccata* de Carlos Botto. El 10 de octubre el Conjunto Cámara de Percusión, dirigido por Elena Corvalán, interpretó *Estudio* N°39 de Ramón Hurtado. El 15 de octubre los alumnos de la profesora Ximena Matamoros ofrecieron un recital en que incluyeron *Océano* de Ximena Matamoros. El 16 del mismo mes, dentro del evento Guitarras de América 2002, actuó en la Sala Isidora Zegers el guitarrista Sergio Sauvalle, ocasión en que presentó sus obras *Pericona* N°1 y *Vals urbano* N°1, además de varias piezas tradicionales. El 31 de octubre el Cuarteto de Guitarras Luis López (Luis López, Ximena Matamoros, María Luz López, Héctor Sepúlveda) ofreció un recital en que presentó *Nocturno* de Sergio Ortega e *Impresiones bonaerenses* de Luis López.

El 4 de noviembre se presentó en la Sala Isidora Zegers el guitarrista Felipe Vallejos; entre otras obras, en su recital interpretó *Tres canciones en estilo popular* de Juan Orrego-Salas y *Evocación* de Pablo Délano. El 27 de noviembre el Conjunto de Cámara de Percusión, dirigido por Elena Corvalán, ofreció un recital en que incluyó *Cueca Quinchamalí* (estreno) y *Estudio* N°39 de Ramón Hurtado.

En el recital de cámara ofrecido el 10 de diciembre se programó *Manos de obrero* para voz (Constanza Dórr) y guitarra (Nicolás Emilfork) de Gustavo Becerra. El 19 del mismo mes, con ocasión del lanzamiento del libro *Repertorio didáctico musical. Una propuesta globalizadora* de Silvia Contreras, el Cuarteto Rythmus, dirigido por Elena Corvalán, interpretó *Cueca Quinchamalí* de Ramón Hurtado, entre otras obras.

Del 13 al 17 de enero se realizó, en la Sala Isidora Zegers, el Festival de Música Contemporánea, organizado por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Las siguientes obras de autor nacional se presentaron en dicho Festival: El 13 de enero se rindió un homenaje al compositor Fernando García por haber recibido el Premio Nacional de Artes, mención Música 2002, y de él se interpretó *Signos de Altazor* para piano (Mariana Grisar), además se presentó, de Acario Cotapos, *Cuarteto Dionisios* (primer movimiento) para cuerdas (Rodrigo Pozo y Aldo Paredes, violines; Claudio Gutiérrez, viola; Cristián Gutiérrez, cello), de Marcelo Stuardo *Aires nuevos* para marimba (Rodrigo Kanamori), y de Fernando Carrasco *Re-la-fa* para flautas (Cuarteto Vientos de América: Jaime Kächele, director, Favio Villarroel, Cristián Vásquez, Jeremías Nuñez). En la segunda parte del concierto se incluyó: *Cuarteto de cuerdas* N°1 de Sebastián Errázuriz; *Para seguir sin rumbo en el desierto* para clarinete (Hernán Madriaza), piano (Miguel Sepúlveda), estreno de Pedro Alvarez, y *Rezagos* para guitarra (Luis Orlandini), flauta (Cristián González) y viola (Claudio Gutiérrez), estreno de Javier Farías. El 14 se interpretaron las siguientes obras: *Pecamtro*, estreno de Juan Pablo Ábalo, para trombón (Cristián Mezzano) y percusiones (Pablo Soza, Pedro Marambio y Rodrigo Araya); *Nebula IX* para clarinete amplificado (Dante Buroto), estreno de Oscar Carmona; *Fluctuante II* de Carlos Silva, estreno, y *Repercusiones* para percusiones (Rodrigo Araya, Pedro y Diego Marabolí, Pablo Pallero, Patricio Hernández, director) de Gabriel Matthey. El día 15 de enero se interpretaron las obras que siguen: *Bocinas*, estreno de Antonio Araya para dos trombones (Héctor Montalván, Jorge Ramírez); *Cuatro piezas* para guitarra (Esteban Marín) de Daniel Díaz; *Rito*, estreno de Félix Cárdenas para flauta sola (Wilson Padilla); *Transición*, estreno de Jaime Frez para percusiones (Ensamble de Percusiones de la Universidad Católica de Valparaíso); *Notas*, estreno de Silvia Herrera para flauta (Cristián Guerrero); *Trombocis*, estreno de Enrique Reyes para dos trombones y *En teoría*, estreno de Sebastián Ramírez para

percusiones. El concierto del 16 de noviembre contempló las siguientes obras de autor chileno: *Porfuviol-Parfevial*, estreno de Juan Pablo Vergara para flauta (Favio Villarroel) y guitarra (Felipe Vallejos); *Transición*, estreno de Diego Alonso Aburto para saxofón alto (Miguel Villafruela) y piano (Diego A. Aburto); *Diagramas de flujo* para saxofón (Alejandro Rivas) de Carmen Aguilera, y *Variaciones*, estreno de Lautaro Mura para piano (Cirilo Vila). El 17 de enero se clausuró el Festival con un programa que incluyó: *Ecos australes* de Pablo Délano y *Alabanzas para la guitarra* de Rolando Cori, ambas obras interpretadas por el guitarrista Romilio Orellana; *Chachácha* para violoncello (Mircea Ticu) y percusión (María José Opazo) de Eduardo Cáceres; *Interludios*, estreno de Cristián Morales para guitarra (Luis Orlandini), e *Indómilo* de Ramón Gorigoiúa para voz, clarinete, violín, cello y piano (Ensemble Bartók) que dirigió Eduardo Cáceres.

El 21 de enero se presentó la soprano Carolina Grammelstore, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra. En su programa incluyó *Alabanza a la Virgen* de Juan Orrego-Salas. Ese mismo día ofreció un recital la soprano Patricia Cifuentes, acompañada por la pianista Virna Osses, quienes interpretaron, entre otras obras, *El pregón*, *La flor del candily* y *La gitana* de Juan Orrego-Salas. El 23 de enero se presentó el guitarrista Rodrigo Moyano; en su programa contempló *Siete preludios breves* de Miguel Letelier.

El 20 de marzo el guitarrista Pedro Pablo Iglesias ofreció un concierto en la Sala Isidora Zegers; en su programa figuraron *Tres preludios* de Darwin Vargas.

Universidad de Chile. Teatro de la Universidad de Chile

En el segundo programa del Festival de Primavera 2002 de la Orquesta Sinfónica de Chile, el 25 de octubre y en su repetición del 26 de octubre, bajo la dirección de Celso Torres, se estrenó *Artículo de concierto* para guitarra y orquesta de Nino García; actuó como solista el guitarrista Romilio Orellana. En el quinto programa de dicho Festival y en su repetición, 15 y 16 de noviembre, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Mika Eichenholz, de Suecia, incluyó en su presentación el *Divertimento* para orquesta de Gustavo Becerra. El 10 de enero se realizó el Concierto Aniversario de la Orquesta Sinfónica de Chile. En esa oportunidad el conjunto sinfónico universitario, bajo la conducción de su titular David del Pino Klinge, interpretó, entre otras obras, *Metrópolis* de Próspero Bisquertt.

Otras salas y recintos

El 2 de octubre de 2002 la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), dirigida por Genaro Burgos, estrenó en el Salón de Honor de dicha Universidad *Tríptico "Arbeit Macht Frei"* para orquesta de Jorge Martínez Ulloa. La parte vocal de secciones de la obra estuvo a cargo de Daniel Mesías. El *Tríptico* fue comisionado a Martínez por la SCD. En este mismo concierto se estrenó la revisión que hizo el compositor Luis Advis de su *Jopliniana*.

En octubre se presentó la Orquesta Sinfónica Juvenil San Francisco en un concierto organizado por la Fundación Mi Casa, en conjunto con el Centro de Desarrollo Artístico y Cultural Amigos de Fundación Mi Casa "San Francisco de Asís". El programa, a cargo del director titular de la orquesta, Cristián Errandonea, incluyó *Andante appassionato* de Enrique Soro.

El 10 de noviembre el coro-escuela Arsís XXI, dirigido por Silvia Sandoval, ofreció el reestreno del oratorio *Subida al Montecarmelo* del compositor Jorge Rojas-Zegers, basado en un texto homónimo de San Juan de la Cruz. La presentación se efectuó en el Monasterio de las Carmelitas de San José. El 13 del mismo mes se repitió el concierto en la Iglesia de la Transfiguración.

El 27 de noviembre, en el Palacio de La Moneda, Patio de los Naranjos, la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago ofreció un concierto, en el cual se incluyeron obras de Enrique Soro y Vicente Bianchi.

La última tertulia musical del año 2002—realizadas en el Campus Parque Arrieta de la Universidad Internacional SEK—se efectuó el 4 de diciembre. Estuvo dedicada al romanticismo en Chile y se incluyeron las siguientes obras: *Andante appassionato* de Enrique Soro, *Tonada* N° 5 de Pedro Humberto Allende y *Dolora* N° 3 de Alfonso Leng, todas obras para piano (Erika Vörhinger); *Alma no me digas nada* de Ramón Campbell y *Balada* de Edgardo Cantón, ambas para voz (Claudia Godoy) y piano (Erika Vörhinger), y *Rêve d'amour* de Enrique Soro para violín (Alberto Dourthé) y piano (Erika Vörhinger).

El 12 de diciembre, en el Colegio Juan Piamarta de Maipú, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino Klinge, ofreció el programa "Pequeño director 2002" en que un grupo de

niños tomaron la batuta para dirigir la Sinfónica. La primera y última parte del concierto estuvo a cargo del maestro del Pino e interpretó, entre otras obras, la *Danza fantástica* de Enrique Soro. Este mismo programa se repitió el 13 de diciembre en la Plaza de la Constitución y el 14 en la explanada del Santuario Padre Hurtado del Hogar de Cristo.

El 21 de diciembre, en el Museo de Arte Popular Americano dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dentro de las Jornadas Patrimoniales de Achao, actuó el cuarteto de flautas Vientos de América; en su presentación interpretó *Cuatro danzas del sur del mundo* de Claudio Acevedo, *Por la flauta* de Sergio Sauvalle y *Cuatro vientos* de Elizabeth Morris.

El 27 de marzo de 2003, en el Teatro Escuela Moderna de Música, la Orquesta Moderna que dirige Luis José Recart ofreció un concierto con el cual inauguró la Temporada Oficial 2003. En la ocasión se estrenó *Fijaciones* para orquesta de cuerdas de Rodrigo Marín; además la Orquesta interpretó *Andante* de Alfonso Leng.

En las Regiones

VI Encuentro de Música Latinoamericana Contemporánea de Valdivia

Entre el 14 y 16 de octubre de 2002 se realizó en Valdivia el denominado "VI Encuentro de Música Latinoamericana Contemporánea". Este encuentro fue diferente a los cinco anteriores que siempre estuvieron dedicados a la música docta, especialmente chilena con alguna excepción extranjera, en alguna de sus versiones. El último encuentro, en cambio, constó de dos etapas, la primera -el día 14- estuvo dedicada a la música nacional y la segunda, realizada el día 16, a música chilena y latinoamericana de raíz folklórica y popular, algunas de autor anónimo, otras de autores conocidos o de la autoría de algunos componentes de los dos conjuntos que actuaron en esta fase: "Vatalpai" y "Santa Mentira", ambos integrados por jóvenes estudiantes de conservatorio, talentosos y buenos instrumentistas, entusiastas de esta, también denominada, música de vanguardia.

La iniciativa de realizar en un solo evento música docta y popular de vanguardia no me parece adecuada. Pero si los organizadores, vale decir, el Conservatorio de la Universidad Austral de Chile, lo estimaron apropiado, no debieron conservar la misma cronología de los encuentros de música docta chilena contemporánea para designar a este último. Es evidente que ambos géneros no son homologables y requieren espacios separados para su realización. Entonces, dejando claramente expresada mi opinión personal, me referiré sólo al programa realizado el 14 de octubre en el Teatro Municipal de Valdivia, denominado "Concierto de Música Chilena Orquestal Contemporánea". Este contó con la colaboración de la Orquesta Juvenil del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile (UACH), cuyo director estable es Pablo Matamala.

Se inició con la obra *Música de cámaras* para orquesta de cuerdas op. 9 del joven y talentoso Sebastián Errázuriz. En un formato clásico: allegro-lento-allegro, se vierten ideas románticas, enunciadas con armonías modernas que no llegan al rupturismo, no fuerzan a los instrumentos ni tampoco distorsionan la relación entre éstos. Todo esto, gracias a una inteligente y sobria orquestación que consideró las posibilidades normales de las cuerdas. La expresiva obra gustó muchísimo, siendo muy aplaudida por el público.

En el centro del programa se ubicó la única partitura consagrada de este encuentro musical, el *Divertimento* para violín, viola, violoncello y orquesta de cuerdas del laureado compositor nacional Carlos Botto. Lamentablemente, pese a estar anunciada en el Programa con sus cinco partes, no se tocó completa.

Terminó la velada con la *Suite* para trompeta y orquesta de cuerdas, composición reciente de David Ayma, director de la Orquesta Filarmónica de Temuco. Este joven músico, en su calidad de director de orquesta, ha cumplido exitosas actuaciones fuera del país. En esta ocasión, su talento como compositor quedó claramente demostrado. Esta obra, como la de Errázuriz, es moderna sin ser rupturista y nada hermética. Las ideas fluyen claras, atractivas e interesantes. El solista Cristián Muñoz demostró alta capacidad en el manejo de la trompeta, aunque la potencia de su ejecución en varios pasajes opacó a la orquesta que se oyó asordinada y, ocasionalmente, casi inaudible. Por cierto, esta suite luciría más en un buen arreglo para orquesta sinfónica.

Observando estas creaciones de Errázuriz y Ayma, se podría colegir que la nueva generación chilena está regresando a la extremada abstracción de muchos de sus antecesores.

La realización de estos eventos le hacen bien a la música chilena y a los nuevos músicos.

Leonardo Mancini M.

IV Región

El 17 de noviembre pasado, en el Campus Andrés Bello de la Universidad de La Serena, dentro de las actividades del XII Festival de Música Contemporánea Chilena de la PUC, que por primera vez sale a la regiones, se presentó el Ensemble Contemporáneo de la Universidad de Chile dirigido por Aliocha Solovera. El grupo incluyó en su programa: *Música para cuatro* de Tomás Lefever, *Rapsodia* de Miguel Aguilar y *Piano quartet* de León Schidlowsky.

V Región

Del 11 al 15 de noviembre de 2002 se llevó a efecto el II Encuentro de Música Contemporánea de Valparaíso y Viña del Mar, bajo la dirección del compositor Jorge Martínez Ulloa. El día 11 se interpretaron las siguientes obras en la audición realizada en el Palacio Rioja: *Los cinco minutos* de Félix Cárdenas; *Leitmotiv N°7* de Jorge Martínez; *Ñanco* para cello (Mariana Chamorro) de Cecilia García; *Sola y eterna* para violín (Fabiola Paulsen), guitarra (Esteban Espinoza) y saxo (Gino) de Cristóbal Morales; *Tottoy Ok* (multimedia) de Paula Lazo, y *La sombra del sonido* (música acusmática) de Adolfo Kaplán. Al día siguiente, en el mismo local, se presentaron las composiciones de autores nacionales que se mencionan: *Cinco danzas breves* (Cuarteto de Saxofones Villafruela) de Luis Advís; *100 flores* (música acusmática) de Federico Schumacher; *Micropiezas TTK* para saxo (Miguel Villafruela) de José Miguel Candela; *Naturalezas muertas* para oboe (Nelson Niño) y arpa (Tiziana Palmiero) y *Orden* para guitarra (Juan Mouras) de Fernando García, y *Lamento a Federico* para soprano (Eunice San Martín) y arpa (Tiziana Palmiero) de Tiziana Palmiero. El día 13 de noviembre, en el Club de Viña del Mar, se presentaron las obras siguientes: *Tres miradas* (Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, director: Pablo Alvarado), estreno de Fernando García; *Concierto* para flauta traversa (Karina Fischer) y cuerdas (Orquesta UCV, director: P. Alvarado) de Gustavo Becerra, y *Retratos* de Roberto Falabella, para piano (Fernanda Ortega); *Tummy* de Leonardo García, *Objetos alternados* de Jorge Springinsfeld y *An-ta-ra* de Boris Alvarado, obras para distintos grupos de flautas (Ensamble Antara, director: Alejandro Lavanderos). El 14 del mismo mes, en el mismo local, se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *Variaciones mesiaénicas* para clarinetes (Trío de clarinetes) de Agustín Alberti; *Diagramas de flujo* para saxofón (Alejandro Rivas) de Carmen Aguilera; *Pieza* para flauta de Roberto Falabella; *Partita* para oboe sólo de Gustavo Becerra y *Ayer y hoy* para clarinete (Isabel Céspedes) de Jorge Martínez; *Re-ciclos* para objetos cotidianos (conjunto dirigido por Abraham Padilla) de Víctor Véliz; *Preludio* para guitarra (Daniel Díaz) de Gabriel Matthey, y *Tres trozos seri(e)os* para piano (Michael Landau) de Eleonora Coloma. En el último concierto, siempre en el Club de Viña del Mar, realizado el 15 de noviembre, se presentaron: *Chachácha* para percusiones (María José Opazo) y cello (Mircea Tico) de Eduardo Cáceres; *Tonada trunca* para voz (René Berger) y guitarra (Guillermo Nur) de Jorge Martínez; *Música fúnebre* y *Bajo un ángel caído* de Sebastián Errázuriz, *Tríptico de los lagos -II Entre lagos* de Sebastián Rehbein, *King teto* de Sebastián Vergara y *Tres visiones de un sikuris atacameño* de Carlos Zamora. Las última cuatro obras fueron interpretadas por la Orquesta Moderna de Chile, que dirige Luis José Recart.

En el marco del II Encuentro de Música Contemporánea de Valparaíso, el 15 de noviembre, se realizó, en el Aula Beethoven del Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, una audición de música electrónica de los siguientes autores nacionales: Fernando Carrasco (*Nilnovisubsole*), Santiago Vera (*Cirrus*), Juan Carlos Vergara (*Tiempo real*), Juan Amenábar (*Ludus vocalis*), Cristián Morales (*Sygmus*), Rolando Cori (*Fiesta*), Jorge Martínez (*Astillas de bambú*), Mario Mora (*NUD*), Boris Alvarado (*Shu Shu*), Andrés Ferrari (*Inflexiones*), Gabriel Brncic (*Cielo*), Edgardo Cantón (*Memorias de los Andes*) y Eduardo Cáceres (*Metalmambo*).

El cuarteto de flautas Vientos de América, dirigido por Jaime Kächele e integrado además por Favio Villarroel, Jeremías Núñez y Cristián Vásquez, realizó en diciembre una gira de conciertos por la

V Región. El conjunto se presentó en la Cámara de Diputados el 5 de diciembre, interpretando un programa exclusivamente de compositores chilenos. Dicho programa estuvo conformado por las siguientes obras: *Cuatro danzas del sur del mundo* de Claudio Acevedo, *Re-la-fa* (homenaje a René Largo Farías) de Fernando Carrasco, *Cuatro vientos* de Elizabeth Morris, *Tres momentos* de Juan Antonio Sánchez y *Por la flauta* de Sergio Sauvalle. Esta última obra, para flauta sola, fue interpretada por Jaime Kächele. El programa antes reseñado se repitió en las ciudades de La Calera, Los Andes, Quintero y Cartagena.

En marzo de 2003, en la Sala Orff del Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, se presentó *Leitmotiv* N°3 de Jorge Martínez Ulloa. La obra fue interpretada por el Trío El Rubio Niño del Céspedes (flauta: Felipe Rubio; oboe: Nelson Niño; clarinete: Isabel Céspedes).

VIII Región

El Ensamble Contemporáneo de la Universidad de Chile que dirige Aliocha Solovera, en el marco del XII Festival de Música Contemporánea Chilena de la PUC, actuó en la Sala 2 del Teatro de Concepción, el 19 de noviembre de 2002. Entre las obras presentadas figuraron *Música a cuatro* de Tomás Lefever, *Rapsodia* de Miguel Aguilar y *Piano quartet* de León Schidlowsky.

X Región

Del 27 de enero al 5 de febrero de 2003 se realizó la edición número 35 de las Semanas Musicales de Frutillar. En esta ocasión la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por su titular David del Pino, el 3 de febrero estrenó *Danza* de Guillermo Rifo, que fue comisionada por el Instituto Chileno Norteamericano en su calidad de ganador del último Premio Charles Ives. El día de la clausura del festival, el 5 de febrero, en la Iglesia Católica de Frutillar, actuó el cuarteto de flautas Vientos de América (Jaime Kächele, director, Favio Villarroel, Jeremías Nuñez, Cristián Vásquez), que interpretó el siguiente programa: *Cuatro danzas del sur del mundo* de Claudio Acevedo, *Re-fa-la* de Fernando Carrasco, *Cuatro vientos* de Elizabeth Morris, *Tres momentos* de José Antonio Sánchez y *Por la flauta* de Sergio Sauvalle. Este mismo programa fue presentado en el Hotel Centinela de Puerto Octay y en la Parroquia de la Comuna de Alerce, como parte de las actividades de extensión de Frutillar 2003.

En las Jornadas Patrimoniales de Achao, Chiloé, efectuadas en enero pasado, se presentaron el flautista Jaime Kächele y el guitarrista Sergio Sauvalle interpretando obras del segundo. Los conciertos se realizaron en la Iglesia Nuestra Señora de Loreto y en la Parroquia de la comuna Chaulinec.

Música chilena en el exterior

Cuatro estrenos de Allende-Blin. (A propósito de su 75 aniversario)

Para un artista, interpretar una obra nueva resulta ciertamente la tarea más bella, más excitante y más creativa. No existe, por fortuna, ningún modelo que se pudiera copiar; se es el primero en volcar en sonidos lo que ha escrito el compositor. Hay que tratar de penetrar el espíritu del compositor, entender profunda y honestamente a qué se refiere y qué es lo que quiere decir y luego hacer la entrega musical de la obra, a la cual el intérprete le ha integrado su propio pensamiento.

En el curso de mi carrera de cantante, he tenido la suerte de tener que enfrentar a menudo esta tarea. La mayoría de las veces resultó ser un interesantísimo trabajo conjunto, que casi siempre condujo a una amistad de mayor o menor intimidad con el autor. Y, por cierto, no quisiera relegar a un segundo plano a ninguno de estos músicos, al poner de relieve el trabajo con mi amigo Juan Allende-Blin, que el 29 de febrero de este año cumplió 75 años de edad, lo que ha sido celebrado con entrevistas, conciertos y audiciones radiales.

A fines de 1977 recibí un llamado telefónico de Gerd Zacher —en ese momento yo vivía en Berlín— para comunicarme que, con motivo del quincuagésimo cumpleaños de Juan Allende-Blin, se emitiría un programa radial con obras del festejado, interpretadas por sus amigos. Por supuesto que me manifesté más que de acuerdo en tomar parte en el homenaje y Gerd me envió la partitura del *lied* titulado *Erinnerung an...* (En recuerdo de...), con texto de Bertolt Brecht.

Encontré que la canción era muy, muy hermosa. Además el hecho de que el texto fuera de Brecht resultaba muy de mi gusto; yo había cantado muchos textos de Brecht en obras de Weill —sobre todo en musicalizaciones de Eisler—, que coincidían con mi modo de ver el mundo.

Grabé la canción en Berlín y la envié a Essen. Dos días después, recibí un llamado de Juan, quien me dijo que mi interpretación de su canción coincidía totalmente con su intención y me ofreció la parte de tenor en su obra *Des Landes verwiesen* (Desterrado de su país), obra escrita por encargo de las *Berliner Festwochen* (Festival Semanas Musicales de Berlín).

El autor calificó su composición como "Acciones concertantes y escénicas". Se trata de los destinos sufridos por algunos poetas, Albert Ehrenstein, Carl Einstein y Erich Mühsam, que fueron expulsados de su patria. La obra termina con una representación emblemática del entierro del poeta Pablo Neruda, que tuvo lugar pocos días después del golpe militar en Chile.

Yo mismo vivía en ese momento el exilio berlinés, junto a mi familia; después del golpe había tenido que abandonar Chile, de manera que también resultaba ser un expulsado de mi país. Me sentía profundamente ligado al contenido de la pieza; me sentía gozosamente conmovido por el hecho de poder tomar parte en su estreno.

La partitura de la obra tiene 186 páginas, su duración es de 90 minutos. Las partes de los cantantes no son precisamente fáciles. La música es tan complicada como lo demanda el contenido. Como suele suceder en la historia de la música, la partitura aún no estaba completa. Yo iba recibiendo de 10 o 20 páginas y la fecha del estreno en la Academia del Arte de Berlín se acercaba. Juan componía y yo transpiraba y estudiaba, seguramente al igual que lo hacían mi colega Barbara Scherler y los actores e instrumentistas. El estreno absoluto se realizó el 3 de octubre de 1978 seguido al día siguiente de la (lamentablemente) única reposición. Creo que el estreno estuvo bien desde el punto de vista musical; desde el punto de vista escénico la obra resultó algo problemática. Para mí, el trabajo en los ensayos y la representación fue una vivencia grande y estremecedora. Casi todo en la obra tenía algo que ver con mi propio destino y el de mi familia. Creo que para todos los participantes fue una impresión que marcó su vida.

Luego vinieron las *Cinco canciones judías*. Juan tuvo la gran idea de componer una versión instrumental para acompañar esas cinco canciones. Aunque se sabe quiénes fueron sus autores, las canciones son consideradas ya como parte del folclore del *ghetto*. Hay que agregar que los autores no eran de ninguna manera músicos o poetas profesionales, pero sería mezquino calificarlos de diletantes. En la versión de Juan, se respeta estrictamente la melodía original en la parte vocal, y los siete instrumentos constituyen, mucho más que un acompañamiento, un comentario expresionista de las circunstancias que describen las canciones. Tanto las tragedias como las lamentaciones y las situaciones combativas son realizadas por los instrumentos de una manera genial. Así, una sencilla canción popular se convierte en una escalofriante y sutil obra de arte.

Las *Cinco canciones judías* fueron estrenadas en Hamburgo, el 18 de octubre de 1981. Se conmemoraba el trigésimo sexto aniversario de la liberación del campo de concentración de Neuengamme y el público estuvo compuesto en su mayoría por ex prisioneros del mencionado campo. La última vez que canté estas canciones fue el 30 de septiembre de 2000 en el Goethe-Institut de Santiago de Chile, en uno de los conciertos de la serie que Juan Allende-Blin organizó para ese organismo. Fue mi despedida de los escenarios.

El 24 de noviembre de 1982, bajo la consigna ¿Dónde estás, hermano?, se realizó en la ciudad de Colonia un concierto en el cual destacados compositores de nuestro tiempo expresaron su repudio a la dictadura militar argentina, y al mismo tiempo su solidaridad con los artistas argentinos presos y desaparecidos. El concierto fue organizado por la Asociación Internacional para la Defensa de Artistas Perseguidos (AIDA) y en él participaron con sus obras los siguientes compositores; Dieter Schnebel, Jürg Baur, Wilhelm Killmayer, Johannes Fritsch, Joachim Blume, Tilo Medek, Charles Almirkhanian, Luigi Nono, Wolfgang Rihm, Thomas Jahn, Hans Jürgen von Bose, Manfred Trojahn, Eric Stokes, Hans Werner Henze y, naturalmente, Juan Allende-Blin. Para esta ocasión Juan compuso la obra *Testamento*, sobre el texto homónimo escrito por Pablo Neruda. El poema, un testamento simbólico del poeta, se inicia con las siguientes palabras: "Dejo a los sindicatos del cobre, del carbón y del salitre mi casa junto al mar de Isla Negra". Y concluye, "aquí tienes la paz que te destino, agua y espacio de mi oceanía".

Pablo Neruda tenía una manera muy peculiar de hablar y de recitar sus poemas. Una vez me pidió que recitáramos algo juntos. Su argumento fue que los músicos entendían su poesía mejor que los actores, ya que en su mayoría estos últimos carecían de ritmo.

La obra de Juan Allende, para tenor y siete instrumentos (los mismos empleados en las *Canciones judías* ya comentadas), concebida casi exclusivamente en una forma recitativa, permite –sin imitar a Neruda– seguir el ritmo de sus versos y de esa manera también dar expresión a sus intenciones. La ejecución de esta pieza en el marco de este conmovedor acto de solidaridad, fue un encuentro con el espíritu del gran poeta, convertido en sonidos por obra de un gran músico. Qué pena que Pablo no haya podido estar presente.

¿Habrá sido casualidad que las cuatro obras de Juan Allende-Blin que tuve ocasión de estrenar hayan estado tan cerca de mis ideas, mis sentimientos, mis vivencias? ¿Y que a raíz de ello hayan llegado a ser una parte tan importante de mi vida? ¿Y no sólo de mi vida artística? Es posible. Pero también es posible, yo diría probable, que relaciones personales, acontecimientos históricos frente a los cuales es necesario tomar posición, lleve –en personas sensibles– a un desarrollo paralelo. Desde su juventud, Juan conoció a muchos inmigrantes judíos, sobre todo músicos, que llegaron a Chile huyendo del nazismo. El destino sufrido por ellos lo impresionaron en lo más profundo. Yo conocí a Juan mucho después, el año 1956, pero yo también era uno de esos inmigrantes. Cuando en el año 1973 los militares chilenos dieron un golpe de Estado y en el país se impuso una sangrienta dictadura, tuve que exiliarme junto a mi familia, esta vez por razones políticas: tanto mi esposa como yo colaborábamos activamente en la puesta en marcha de los planes culturales del gobierno de Allende. Sólo el año 1975 reanudé el contacto con Juan y con alegría me enteré que él, apenas ocurrido el golpe, expresó activa y públicamente su opinión respecto a lo acontecido en Chile. Pienso que todo esto debería explicar por qué Juan me escogió para interpretar estas obras (o incluso que algunas hayan sido pensadas para mí) y por qué siento que el cantar estas obras representa la verdadera realización de mi vocación como artista.

Hanns Stein

Festival en El Salvador dedicado al Colegio de Compositores Latinoamericanos

Del 24 al 28 de febrero pasado se realizó en la ciudad de San Salvador el Festival Internacional de Música Contemporánea de El Salvador, organizado por el compositor Germán Cáceres, miembro del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, y dedicado a esta institución. Dicho Festival se suma a otras actividades anteriores impulsadas por integrantes de la mencionada entidad de creadores, que programaron obras de sus colegas del Colegio de Compositores Latinoamericanos, como fueron los festivales musicales de 2002 dirigidos por los compositores Alfredo Rugeles, en Venezuela, y Andrés Posada, en Colombia, y los programas radiales efectuados por los compositores Marlos Nobre, en Brasil, y Carlos Alberto Vásquez, en Panamá.

El Festival Internacional efectuado en San Salvador estuvo conformado por un programa –el del 25 de febrero– de obras de los compositores salvadoreños James Price, Ezequiel Nunfio (hijo), Víctor D. Martínez, Manuel Carcache, Gilberto Orellana (padre) y Francisco Huget, junto a cuatro conciertos dedicados a obras de miembros del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, entre los cuales se cuentan los chilenos Eduardo Cáceres y Fernando García. Los cinco conciertos se efectuaron en el Museo Nacional David J. Guzmán, con excepción del concierto de la Orquesta Sinfónica del país anfitrión, que se llevó a cabo en el Teatro Presidente.

La presentación inaugural del Festival, el 24 de febrero, estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara de San Pedro Sula, dirigida por el cubano José Iglesias, y en su programa se incluyeron los siguientes compositores del Colegio: Carlos Fariñas (*Música para cuerdas*), Germán Cáceres (*Concierto N°2 para guitarra*), León Biriotti (*Sinfonía Ana Frank*) y Guido López Gavilán (*Camerata en Guaguancó*). El 26 de febrero se presentaron obras de Ricardo dal Farra (*Tierra y sol*), Carlos A. Vásquez (*Aquel álbum*), Fernando García (*Cuatro comentarios*), Manuel de Elías (*Cinco Preludios*), Alfredo del Mónaco (*Syntagma*), Alfredo Rugeles (*Tanguitis*) y Rafael Aponte-Ledée (*Algo flota sobre El Palladium*). El concierto del 27 de febrero estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de El Salvador, dirigida por el compositor mexicano, director de orquesta y presidente del Colegio de Compositores Latinoamericanos, Manuel de Elías. El programa contempló obras de los compositores Fernando García (*Firmamento sumergido*), Carlos Fariñas (*Seis sonos sencillos*), Marlos Nobre (*Convergencias*) y Manuel de Elías (*Sonante N° 9*). El recital de clausura del Festival, el 28 de febrero, estuvo a cargo del pianista uruguayo-mexicano Edison Quintana, quien interpretó obras de los siguientes miembros del Colegio: Jorge Sarmientos (*Cinco expresiones op. 16*), Alberto Villalpando (*Mística N°2*), Harold Gramates (*Movil I*), Celso Garrido-

Lecca (*Preludio y toccata*), Andrés Posada (*Cuatro piezas*), Rafael Aponte-Ledée (*Tema y seis diferencias*) y León Biriotti (*Seis piezas*).

El comentado festival musical de El Salvador es otro aporte a la consolidación del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, que el 12 de marzo de 2003 cumplió tres años de vida, y una demostración más de su necesaria existencia en nuestro continente. En su corta existencia ha logrado dar un importante impulso al conocimiento en nuestra región de las creaciones de sus propios compositores y las obras de estos van siendo incorporadas paulatinamente al repertorio de los intérpretes latinoamericanos.

F.G.

Según las informaciones llegadas a la *RMCh* las obras de compositores nacionales que se señalan a continuación se han presentado últimamente en el exterior.

Estrenos de Jorge Martínez Ulloa en el extranjero

El 12 de junio de 2002, en la Iglesia de la Merced, Arequipa, Perú, la Orquesta Sinfónica de Arequipa, bajo la dirección de Abraham Padilla, interpretó *Divertimento*, op. 101, de Jorge Martínez Ulloa.

El 7 de agosto, en el ciclo "Música Nuova Festival" XI Edizione 2002, en el Palazzo Baviera, Senigallia, Italia, el clarinetista Guido Arbonelli presentó *Ayer y hoy* para clarinete solo de Jorge Martínez.

El 3 de diciembre de 2002 se presentó *Leitmotiv* N°6 para trombón (Filippo Cangiamila) de Jorge Martínez Ulloa. El estreno se realizó en el marco del ciclo "Cecilia Elettrica", en la Sala Accademica del Conservatorio Santa Cecilia de Roma, Italia. El 22 del mismo mes en la Sala Alejandro García Caturla del teatro Amadeo Roldán, en La Habana, Cuba, se interpretaron *Ritmos y Atardecer* de la obra electroacústica *Proteo* de Jorge Martínez Ulloa. El concierto formó parte del ciclo "Música Nueva", dedicada a la Comunidad Electroacústica de Chile (CECH), de la XII temporada de conciertos que organiza el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica.

El 5 de marzo de 2003, dentro del ciclo "The New Works Calgary", en el Engineerd Air Theatre, EPCOR Centre for Performing Arts, Calgary, Canadá, tuvo su estreno en ese país *Ayer y hoy*, para clarinete solo (Guido Arbonelli), de Jorge Martínez.

Eduardo Cáceres visita Buenos Aires y Montevideo

En septiembre Eduardo Cáceres visitó Buenos Aires, Argentina, ofreciendo en la sala de conciertos de la Embajada de Chile una charla-concierto de sus obras. En esa oportunidad el compositor contó con la colaboración de la pianista argentina Adriana de Los Santos, que interpretó *Seco, fantasmal y vertiginoso* de Cáceres. Terminadas sus actividades en Buenos Aires, Eduardo Cáceres se trasladó a Montevideo donde ofreció una charla sobre su música en el Conservatorio Nacional de Música de Montevideo. En esta institución realizó un taller de composición.

Orquestas Juveniles presentan música chilena en el extranjero

En la gira realizada en octubre por Rusia, Hungría y Polonia, el Presidente de la República, señor Ricardo Lagos, se hizo acompañar por un quinteto de cuerdas de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, quienes en los tres países visitados ofrecieron conciertos que contemplaron sólo piezas de compositores latinoamericanos y chilenos. Además, en cada uno de los países visitados se entregó una colección impresa con diez obras de músicos nacionales, tales como Pedro Humberto Allende, Violeta Parra, Guillermo Rifo, Carlos Zamora, Sebastián Vergara, Fernando García y Pablo Matamala.

A fines de octubre la Orquesta Juvenil de La Serena, bajo la dirección de Hugo Domínguez, realizó dos conciertos en Madrid, España. Se interpretaron, entre otras obras, piezas de Jorge Peña Hen, Enrique Soro y Violeta Parra.

El 17 de noviembre, en el Salón de Honor del Hotel Crowne Plaza, Miami, invitados por la directora del Cornucopia of the Arts y con los auspicios del Consulado de Chile en Miami, se presentó la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dirigida por Elías Allendes, en el marco del Festival de Música del Condado de Miami-Dade, Florida. Dentro de su programa la orquesta de jóvenes músicos chilenos incluyó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng.

Música chilena en gira del Cuarteto de Guitarras de Chile

El Cuarteto de Guitarras de Chile (Luis Orlandini, Rodrigo Guzmán, Sebastián Montes, Luis Mancilla) estrenó en Ingolstadt, Alemania, el 23 de noviembre de 2002, en el Stadttheater, en el marco de la *Lateinamericanische Nacht* el *Concierto* para cuatro guitarras y orquesta de Carlos Zamora. El Cuarteto de Guitarras de Chile estuvo acompañado por la Georgisches Kammerorchester Ingolstadt, bajo la dirección de David del Pino Klinge. Además, el cuarteto chileno presentó la obra de Juan Antonio Sánchez *Tangos de hielo*.

Obras de Fernando García en el exterior

El 23 de octubre de 2002, en el Salón del Consejo Universitario, dentro del marco del XXX Festival Internacional Cervantino de México, se presentó el Dúo Claro, formado por el flautista Lars Craugaard y la arpista Sofía Asunción Claro. En esa ocasión se escuchó la *Sonata* para arpa sola de Gustavo Becerra-Schmidt y *Comentarios breves* para flauta y arpa de Fernando García.

El 24 de octubre del año pasado, en el Teatro del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, la cubana Ninowska Fernández-Brito interpretó *Nueve relatos* para piano de Fernando García. Este concierto formaba parte del ciclo "Un puente entre dos milenios" organizado por el Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

El 13 de noviembre, en el concierto organizado por el Núcleo Música Nueva de Montevideo y realizado en el Auditorio Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional, se presentó la obra para tres instrumentos *Glosario* (Golongira, Horitaña, Carabantina, Montazonte, Faransi) de Fernando García. Los intérpretes fueron Ana Apotheloz (flauta), Mariana Berta (oboe) y Fernando Britos (guitarra).

La Orquesta Sinfónica de Arequipa, dirigida por Abraham Padilla, incluyó dos obras de Fernando García. El 28 de noviembre de 2002, en la Pinacoteca del Monasterio de Santa Catalina de Arequipa, presentó *Preámbulo para crónicas americanas* y el 5 de diciembre interpretó *Misterios* en el Centro Cultural Peruano Norteamericano de la misma ciudad.

En el ámbito del Festival Internacional de Música Contemporánea de El Salvador, realizado en San Salvador y auspiciado por el Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, se presentaron dos obras de García, miembro de dicho Colegio. El 26 de febrero de 2003, en el Auditorium del Museo Nacional David J. Guzmán, el guitarrista Manuel Carcache estrenó *Cuatro comentarios*, y el 27 de febrero, en el Teatro Presidente, la Orquesta Sinfónica Nacional de El Salvador, conducida por Manuel de Elías, presentó *Firmamento sumergido*.

Estreno de David Serendero en Alemania

Con ocasión de celebrar 30 años de vida, el Collegium Musicum Renano de Wiesbaden, bajo la dirección artística de David Serendero, ofreció un concierto en que se estrenó *Tríptico* para flauta dulce y orquesta de David Serendero. La obra fue dirigida por su autor y actuó como solista el virtuoso norteamericano John Tyson. El concierto se realizó el 16 de marzo de 2003 en la Iglesia de San Esteban de Wiesbaden, con éxito de crítica y de público.

Compositores chilenos en el XII Festival de Caracas

El XII Festival Latinoamericano de Caracas, Venezuela, cuyo director artístico es el compositor y director de orquesta Alfredo Rugeles, se efectuó del 15 al 24 de noviembre de 2002. En esta ocasión el Festival estuvo dedicado a la memoria de los maestros Héctor Tosar (Uruguay) y Carlos Fariña (Cuba), ambos fallecidos en el año 2002. De Celso Garrido-Lecca, la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, dirigida por Alfredo Rugeles, interpretó *Eventos* para orquesta de cámara, el 15 de noviembre, en la Sala José Ribas del Teatro Teresa Carreño. Además, en los programas del XII Festival de Caracas se incluyeron obras de los siguientes compositores nacionales: Guillermo Rifo, del que se interpretó *Jarana* para percusión (Gustavo Olivari) y flauta (Jaime de Armas), y Eduardo Cáceres del que se programó *Antisonata chilótica A2* para percusión (Gustavo Olivari) y piano (Marianela Arocha). Estas dos obras para percusión se presentaron en el Centro Cultural Corp Group, el 19 de noviembre.

Obras electrónicas de autores chilenos en Argentina

El 28 de diciembre se realizó una instalación - concierto electroacústico, con composiciones de músicos latinoamericanos y proyecciones del artista plástico argentino Víctor Magariños, actividad que se efectuó en su casa-museo en Pinamar, Provincia de Buenos Aires, Argentina. En esa ocasión se escucharon obras de los compositores chilenos Juan Amenábar (*Los peces*) y Eduardo Cáceres (*La otra concertación*).

Música chilena en París

El 9 de enero de 2003, en el Instituto Goethe de París, se presentó un CD de la pianista María Paz Santibáñez, en el que colaboró el pianista Remi Masunaga. La ceremonia de presentación del disco se realizó en la Embajada de Chile en Francia. Ésta comenzó con palabras de bienvenida del Embajador Sr. Marcelo Schilling E., a continuación el CD fue presentado por el pianista francés Claude Helffer y el acto concluyó con un concierto que incluía obras contenidas en el CD. Se escuchó, entre otras obras, *Fantasia araucánica* de Eduardo Cáceres, *Preludio y toccata* de Celso Garrido-Lecca, que fueron interpretadas por María Paz Santibáñez, y *Bell*, para dos pianos de Andrés Alcalde, en la que a la pianista Santibáñez se sumó Remi Masunaga. Además, el fonograma tiene obras de otros compositores chilenos (Alejandro Guarello, Carmen Aguilera, Cirilo Vila y Pablo Aranda). Posteriormente, en Pacy-Sur-Eure, el 16 de marzo de 2003, María Paz Santibáñez interpretó *Pour Klavier* de Alejandro Guarello, *Opiniones* de Andrés Alcalde y *Preludio y toccata* de Celso Garrido-Lecca. Al día siguiente, 17 de marzo, estrenó *Pazzanti* de Boris Alvarado, en la Maison des Etudiants Canadiens, en la Cité Internationale Universitaire, en París.

Juan Allende-Blin celebra su 75 aniversario

Con ocasión de celebrarse en 2003 el septuagésimo quinto aniversario de su nacimiento, el compositor Juan Allende-Blin ha sido objeto de numerosos homenajes. El 22 de febrero de este año, en la Iglesia Evangélica Essen-Rellinghause, el organista Gerd Zacher ofreció un concierto con obras de Allende-Blin, en que figuraron las siguientes: *Echelons* (1962-1967), *Transformations II* (1952), *Coral de caracola* (1985), *Transformations II (Wiederholung)* y *Mein blaues Klavier* para órgano y órgano manual (1970), con la participación de Klaus Linder en órgano manual. El 23 de febrero, en el Museo Folkwang de Essen, el pianista Thomas Günther ofreció un recital con música de Juan Allende-Blin en el que incluyó las siguientes obras: *Transformations IV* (1960), *Sonatina* (1949-1950), *Zeitspanne* (1971-1974) y *Dialogue*, para dos recitantes (1983), en la que participó Juan Allende-Blin. El 24 de febrero, en la WDR III, se efectuó una transmisión radiofónica bajo el título de "Pasajes musicales con Juan Allende-Blin. Mis caminos". En esta audición se interpretaron las siguientes obras de Allende-Blin: *Transformations III* (1952) para percusiones; *Transformations VI* (1999) para 14 instrumentos, obra dedicada a Gerd Zacher; *Fragmento sobre textos de Hölderlin*, para soprano, trompeta y eufonium (1984), y *Le voyage* (textos de Charles Baudelaire), cantata para barítono y 10 instrumentos (2001), dedicada a Jorge Semprún. Las piezas de Juan Allende-Blin se alternaban con obras de Arnold Schönberg, Anton Webern, Olivier Messiaen, Heinrich Scheidemann, Erich Itor Kahn y Klaus Linder. Además, se realizaron las siguientes audiciones radiales en homenaje al 75 aniversario del compositor chileno: el 20 de febrero del presente año se transmitió a través de la SWR2 *Muttersprachlos*, un *hörspiel* de 1985; el 22 del mismo mes, en la WDR III, se transmitió *Au bord des espaces*, otro *hörspiel*, de 1991, y el 24 de febrero, en la DLF, se escuchó un comentario de Jean-Claude Kuner, en la audición "Musikjournal", sobre el compositor chileno.

Otras noticias

Distinciones para nuestros músicos

Los días 18 y 19 de octubre, dentro del Festival de Primavera 2002, la Orquesta Sinfónica de Chile distinguió a los maestros Alberto Dourthé Abbé, violinista, y Emilio Donatucci Campinotti, fagotista, con el tradicional "Homenaje a una vida profesional" que la institución rinde anualmente a músicos nacionales destacados. En esa oportunidad la Orquesta Sinfónica, dirigida por Ligia Amadio, acompañó al maestro Dourthé en el *Concierto* para violín y orquesta de Schumann, y al maestro Donatucci en el *Gran tango* para fagot y orquesta de Julio César Pardo.

En el mes de octubre del año pasado el compositor Pablo Délano obtuvo el primer lugar en la octava versión del concurso Premios a la Composición y Expresión Coral, que organiza el Gobierno de Islas Canarias, España. Délano fue vencedor, entre 40 compositores que enviaron obras al certamen, por su trabajo *Puerto desconocido*. Su composición también fue seleccionada entre las mejores partituras premiadas en los últimos ocho años y será próximamente editada.

Con motivo de cumplir la Universidad de Chile 160 años de vida el 21 de noviembre de 2002, por primera vez la Corporación entregó la Medalla Valentín Letelier a doce profesores de la institución con larga y productiva trayectoria académica. Entre esos estuvo el compositor, pianista y académico de la Facultad de Artes, profesor Cirilo Vila.

A mediados de noviembre se conocieron los nombres de los galardonados con el Premio a la Música Chilena Presidente de la República 2002, concedido por el Gobierno de Chile a través del Ministerio de Educación. Estos fueron el compositor Vicente Bianchi, en música popular; el conjunto Quelentaro (los hermanos Gastón y Eduardo Guzmán), en folclore, y el director de orquesta Fernando Rosas, en música clásica.

El 2 de diciembre, en el Centro Cultural "El Austral", de Valdivia, la pianista y profesora Ximena Cabello y cuatro alumnos del Conservatorio de la Universidad Austral de Chile rindieron un homenaje al maestro Arnaldo Tapia Caballero, fallecido el año pasado.

El 9 de diciembre se realizó la ceremonia en que la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile entregó el premio Domingo Santa Cruz dedicado a la música. En el año 2002 el galardón correspondió al maestro Fernando Rosas por su importante y dilatada labor a favor de la vida musical chilena. Y el 19 de enero, en la clausura de los conciertos de verano de la Quinta Vergara de Viña del Mar, ante 10 mil asistentes, su organizador, el director de orquesta y presidente de la Fundación Beethoven, Fernando Rosas, recibió de manos del alcalde viñamarino un galvano en reconocimiento a su trayectoria.

El 6 de enero de 2003, con ocasión de realizarse la cena de aniversario de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), se ofreció un homenaje al presidente de la entidad, compositor Luis Advis, otorgándosele el galardón Figura Fundamental de la Música 2003 por el trascendental papel que ha jugado en la música chilena. El compositor Fernando García hizo la reseña del premiado.

El compositor y guitarrista chileno Mauricio Arenas, radicado en Francia, ganó el 5 de enero de 2003 el XVI Concurso de Composición Andrés Segovia que se celebra en la ciudad española de Almuñécar, Granada. La obra ganadora de Arenas se titula *Hechizos*, para guitarra.

El 10 de marzo, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el Rector de la Corporación, Profesor Luis Riveros, distinguió a 21 connotados representantes de los tres estamentos de la comunidad universitaria con la condecoración *Mujer Generación Siglo XXI*. Entre las distinguidas estuvo la académica Clara Luz Cárdenas, directora del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, y la estudiante de esta misma Facultad, señorita Andrea Andreu Muñoz.

Nuevos fonogramas en circulación

El 28 de octubre se presentó en la Sala SCD el nuevo álbum *Canto al agua* del Conjunto Cuncumén. El disco fue presentado por el compositor Fernando García, y luego de sus palabras el grupo interpretó algunas de las piezas contenidas en el nuevo fonograma editado por el Sello Alerce.

El 11 de noviembre, el director del Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, profesor Octavio Hasbún, invitó a la presentación del CD *Retrospectiva*

con obras del compositor Alejandro Guarello. El lanzamiento del disco se realizó en el Auditorio del Instituto de Música. El CD contó con el apoyo del FONDART (Fondo para el Arte y la Cultura del Ministerio de Educación).

El mismo día 11, en el Centro Cultural de España, se presentó un CD que contiene obras de los compositores chilenos Edgardo Cantón (*Carta del poeta que duerme en una silla*), Fernando Carrasco (*Trihuela*), Rafael Díaz (*Requien selk'nam*), León Schidlowsky (*Quinteto de vientos*), Roberto Falabella (*Retratos*) y Acario Cotapos (*Cuarteto Dionisios* para cuerdas). El disco fue comentado por el Dr. Luis Merino, en seguida se interpretó la obra de Díaz y el primer movimiento del cuarteto de Cotapos. El CD contó con el financiamiento del FONDART.

El Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica lanzó el CD *Del salón al cabaret: música y baile de "la belle époque" chilena*. El disco fue presentado por el compositor Guillermo Rifo y participó la Orquesta de Señoritas. El lanzamiento se efectuó el 12 de diciembre en el Auditorio del Instituto de Música.

También el 12 de diciembre, pero en el Aula Magna de la Universidad Austral de Chile, Valdivia, se presentó el CD *Paisajes tonales* con obras que el compositor valdiviano Coke Vío ha realizado durante los últimos años.

El 23 de enero de 2003, en Casa de Lo Matta, se presentó el CD *Guitarra clásica chilena del siglo XIX* que contiene una recopilación musical de carácter histórico: zamacuecas, polkas, vales, etc. El editor y principal interprete de este fonograma fue el compositor y guitarrista Juan Mouras. Con ocasión del lanzamiento del CD ofrecieron un recital los guitarristas Juan Mouras y Guillermo Ibarra.

A tocar, a cantar, a bailar, se llama el CD doble interpretado por el Estudio MusicAntigua, que dirige Sergio Candia, y que corresponde a la primera parte del registro integral de la *Antología de la música colonial en América del Sur* de Samuel Claro Valdés. El álbum, que contó con el financiamiento del FONDART, fue presentado por el Instituto de Música de la PUC el 17 de marzo de 2003, en la Sala de Cine del Centro de Extensión de la PUC.

El 21 de marzo el dúo formado por los guitarrista Juan Mouras y Guillermo Ibarra presentaron, en la sala La Capilla del Centro Cultural Montecarmelo, su CD *Guitarra clásica chilena del siglo XIX*. En la oportunidad se interpretaron algunas de las obras contenidas en el fonograma.

El 27 de marzo, en el Museo Colonial de San Francisco, el conjunto Capilla de Indias, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, que dirige la arpista, cantante y musicóloga Tiziana Palmiero, lanzó su primer CD, editado en Francia por el sello K617 y que contó con el apoyo de la fundación BNP PARIBAS de Chile y FONDART. Al acto de lanzamiento del fonograma asistieron el Embajador de Francia y el señor Alain Pacquier, director del sello K617 y del Festival *Mois National du Baroque Latinoaméricain* en Francia. La presentación del disco estuvo a cargo del compositor Fernando García, luego de la cual, el conjunto Capilla de Indias ofreció un concierto con parte del repertorio contenido en el CD.

Compositores en el ballet y teatro

Los días 27 y 28 de septiembre y los días 4, 5, 11 y 12 de octubre actuó el Ballet Nacional Chileno en el Teatro de la Universidad de Chile. Antes de comenzar la función, en el foyer del teatro, se presentó el dúo *Tu fuga* de los bailarines y coreógrafos Vivian Romo y Jorge Carreño, con música de la pianista y compositora Carolina Holzapfel. En el escenario, el Ballet Nacional estrenó tres ballets: *Lapsos vitales*, del coreógrafo Rodrigo Fernández y música del compositor José Miguel Candela; *Oscuro secreto de una historia mágica*, del coreógrafo Esteban Peña y música de Cuti Aste, y *Cortometraje* con coreografía de Luis Eduardo Araneza y música de Pablo Toledo.

Los días 18, 19, 25 y 26 de octubre se realizó el V Ciclo de Danza Contemporánea "Primavera 2002" de la Corporación Cultural de Lo Barnechea. En el programa mostrado en esos cuatro días, la Compañía de Ballet Karen Connolly presentó la coreografía de Karen Connolly, con música de Eduardo Cáceres, *Suite Pewenche*, y el Ballet Juvenil Universitario de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, interpretó *Canción de cuna para despertar*, coreografía de Hilda Riveros con música de Maruja Bromley, en arreglo de Celso Garrido-Lecca.

El 6 de noviembre la Compañía Palo Santo estrenó, en el Galpón 7, un espectáculo flamenco de Natalia García Huidobro titulado *Memorias del viento*, con música compuesta por Jorge Bravo y Juan Antonio Sánchez.

Encuadrada en una temporada itinerante, que abarcó desde el 18 de noviembre al 1 de diciembre, se presentó en Valdivia y en su propio teatro, el Ballet de Cámara Municipal con la obra *Mujeres al rostro del carbón* del coreógrafo Ricardo Uribe, que cuenta con música de Jorge Vío.

En el teatro Antonio Varas, con ocasión de lanzarse un número especial de la *Revista Musical Chilena* dedicado a la danza en Chile, se presentó el Ballet Juvenil Universitario. Entre las obras interpretadas figuró *Canción de cuna para despertar* con música de Maruja Bromley arreglada por Celso Garrido-Lecca y coreografía de Hilda Riveros.

En los meses de septiembre y octubre, en el Teatro Antonio Varas, se ofrecieron funciones de *Los principios de la Fe* de Benjamín Galemiri dirigida por Adel Hakim, quien tuvo como colaborador musical al compositor Jorge "Chino" González.

El 27 de octubre se estrenó en la Plaza Perú el musical *El zorro*, escrito y dirigido por Zelig Rosenman, con música de Álvaro Scaramelli. A partir del 2 de noviembre la obra estuvo en cartelera en el Anfiteatro de la Corporación Cultural de Las Condes.

El 6 de noviembre se estrenó en el Teatro Municipal de Santiago *La señorita Julia* de August Strindberg dirigida por Felipe Braun. La puesta contó con la música de Francisco Fábrega.

El 11 de enero de 2003, en el marco del Festival Internacional de Teatro a Mil, en el Goethe Institut, se pudo apreciar la obra *Push up 1-3* del alemán Roland Schimmelpfennig, dirigida por Raúl Osorio. La representación incluyó música en vivo, con el compositor Patricio Solovera al piano. Esta misma obra se repuso en el Teatro Antonio Varas a partir del 27 de marzo.

El 27 de marzo recién pasado se inició una temporada en el Teatro Lido del musical *La pérgola de las flores*, de la dramaturga Isidora Aguirre y del compositor Francisco Flores del Campo.

Nuevas publicaciones de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

El 4 de octubre, en la Sala Isidora Zegers, se presentó el libro *20 pinturas y lanigrafías de Violeta Parra* editado por la académica María Eugenia Alarcón. Este texto contiene música de diferentes compositores nacionales inspirada en la obra plástica de la gran artista chilena: *Hueso por hueso, vena por vena, pelo por pelo* de Eleonora Coloma, *Seicillo sencillo* de Eduardo Cáceres, *Arpillera* de Fernando García, *V.I.P.* de Fernando Carrasco, todas obras para piano; *Ave del paraíso terrenal* de Carmen Aguilera, para mezzosoprano, guitarra eléctrica y bajo eléctrico, y *A Violeta Parra* de Mario Feito, para flauta, violín y piano. Está ilustrado por fotos de fragmentos de algunos trabajos plásticos de Violeta Parra y fue impreso en los talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Además, el 17 de diciembre, se presentó en el Teatro Antonio Varas un número especial de la *Revista Musical Chilena* dedicado a la danza en Chile. La presentación de esta selección de artículos aparecidos anteriormente en dicha revista fue hecha por la editora del número y seleccionadora de los artículos, profesora María Elena Pérez, el director del Departamento de Danza, profesor Álvaro Cruz, y el decano y director de la *Revista Musical Chilena*, Dr. Luis Merino. El acto concluyó con una presentación del Ballet Juvenil Universitario que dirige la coreógrafa Hilda Riveros. El 19 de diciembre, en la Sala Isidora Zegers, se dio a conocer al público el libro *Repertorio didáctico musical. Una propuesta globalizadora*, de la académica del Departamento de Música y Sonología, profesora Silvia Contreras. El libro fue presentado por el Dr. Luis Merino, decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; además, usó de la palabra la directora del Departamento de Música y Sonología, profesora Clara Luz Cárdenas. Finalmente intervino la profesora Silvia Contreras.

Entrega del III Premio de Musicología 2002

El 7 de octubre se realizó la ceremonia de entrega del III Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés 2002 en el Auditorio del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En dicho acto el Dr. Bernardo Illari, Premio Samuel Claro Valdés año 2000 y jurado de la tercera versión del Premio, ofreció una conferencia, además se interpretaron canciones de Osmán Pérez Freire. Compartieron el primer lugar del Premio, que otorga el Instituto de Música de la PUC, el mexicano Alejandro Madrid, con su trabajo *Transculturación, performatividad e identidad de la Sinfonía N°1 de Julián Carrillo*, y el argentino Norberto Pablo Cirio, con su investigación *Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto de San Baltazar*. Obtuvo una mención honrosa el investigador José Pérez de Arce, con *El guitarrón chileno y su armonía tímbrica*. El jurado del III Premio Samuel Claro Valdés estuvo integrado por los musicólogos Juan Pablo González,

de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Bernardo Illari, de la Universidad de North Texas, y Víctor Rondón, de la Universidad de Chile.

Creación de Beca Isidora Zegers

El 25 de noviembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, con la asistencia del Rector de la Corporación, Profesor Luis Riveros, y del Decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino, se efectuó la ceremonia de creación de la Beca Isidora Zegers cuyo objetivo será apoyar la formación temprana de niños y jóvenes en la música, la danza y las artes visuales. En la ocasión usaron de la palabra el Dr. Luis Merino, el Sr. Patricio Tupper, en representación de la familia de Isidora Zegers, y el Profesor Luis Riveros. En el acto se interpretaron las siguientes obras de Isidora Zegers: *La argentina*, *La Camille*, *La Mercedes* y *La Bedlam*, todas contradanzas para piano (Elvira Savi), *Romance*, *Les regrets d'une bergère*, *Les tombeaux violés* y *L'absence*, piezas para contralto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Elvira Savi). Posteriormente a la ceremonia se inauguró, en el patio Andrés Bello de la Casa Universitaria, una exposición fotográfica del álbum de Isidora Zegers.

Publicaciones periódicas recibidas

En las redacción de la *Revista Musical Chilena* se han recibido las siguientes publicaciones nacionales periódicas: *Gente de música y del espectáculo* 1/3, diciembre, 2002, revista editada por el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música y del Espectáculo de Chile (SITMUCH). En esta aparecen artículos de Sergio Navatta ("El cuerpo desaparecido de...[la cultura]"), Patricio Manns ("Boleros"), Aristóteles España ("Adiós a Francisco Coloane"), Nano Acevedo ("La nueva institucionalidad cultural y los sindicatos") entre otros. Además de noticias, comentarios, etc. También se recibió *Resonancias*, N° 11, noviembre 2002, editada por el Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica. Aparecen en ella colaboraciones de Pablo Aranda y Ricardo Loebel ("En torno a la música para la escena. Conversación con Cirilo Vila"), Héctor Noguera ("La música en el teatro"), Rafael Díaz ("Radioteatros. Música para ningún escenario"), Liliana González Moreno ("Federico Smith, un enfoque musicológico en busca de revelación y desmitificación históricas"), junto con reseñas de discos, noticias, comentarios, etc.

Además se han recibido de Cuba las siguientes revistas: *Boletín* N°9, 2002, editado por Casa de las Américas, La Habana. Este número contiene artículos de Omar Corrado ("De museos, máquinas y esferas. *La ciudad ausente* [1994], de Gerardo Gandini"), Enrico Fubini ("Escuelas nacionales, folclor y vanguardias: ¿elementos compatibles en la música del siglo XX?"), Emilio Ros-Fábregas ("Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI"). También se incluyen comentarios diversos, reseñas de fonogramas, noticias, etc., y una separata de *Vitales* para guitarra, de Neil Leonard III. La redacción de la *Revista Musical Chilena* además recibió una colección de *Clave*, Revista Cubana de Música, publicación del Instituto Cubano de Música, que contiene numerosos y valiosos artículos de diversos musicólogos cubanos.

Segundo Congreso Chileno de Musicología

Durante los días 15, 16, 17 y 18 de enero de 2003 se realizó el Segundo Congreso Chileno de Musicología. En esta oportunidad el tema central de dicho congreso fue "Música y globalización". Se contó con la participación de 32 expositores, representantes tanto de Chile como del exterior. La organización de este evento estuvo a cargo de la Sociedad Chilena de Musicología la que contó, para su realización, con el patrocinio del Consejo Chileno de la Música, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de la División Cultura del Ministerio de Educación, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música y de Mesko Instrumentos Musicales. Cabe destacar que en este contexto se dio a conocer la publicación de las *Actas del Primer Congreso Chileno de Musicología*, cuyo tema fue "Identidad y alteridad en la música chilena y latinoamericana", editado con el apoyo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Carlos Retamal Dávila

Presentación del Plan Horizonte

El 7 de octubre de 2002 el Presidente de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), Luis Advis; el Presidente de la Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audio Visuales (ATN), Gustavo Meza; el Presidente de la Sociedad de Gestión de los Creadores de Imagen Fija (CREAIMAGEN), José Balmes; el Presidente de la Sociedad de Derechos Literarios (SADEL), Jorge Edwards; la Presidenta de la Corporación de Actores de Chile (CHILEACTORES), Liliana Ross, y el Presidente de la Sociedad Chilena de Intérpretes (SCI), Enrique Baeza, convocaron a una ceremonia en el Salón Embajadores del Hotel Carrera para presentar el plan Horizonte, a diez años de la Ley de Propiedad Intelectual, sobre gestión de derechos.

La SCD cumple 16 años de vida

El 6 de enero de este año, en Matucana 100, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) celebró su decimosexto aniversario de existencia con su tradicional Cena Aniversario, junto a las sociedades amigas de derechos de autor y de intérpretes. Algunos centenares de músicos, actores, artistas plásticos, bailarines, cinematografistas, teatristas, escritores, etc. asistieron, así como numerosos parlamentarios, ministros y otras autoridades nacionales. En esta ocasión la SCD, que reúne a más de 3.200 autores y artistas chilenos, homenajeó a su presidente, el compositor Luis Advis, quien fue nombrado Figura Fundamental de la Música 2003.

IX Seminario Latinoamericano y IX Asamblea del FLADEM

Del 6 al 10 de octubre de 2003, en la Universidad Nacional Andrés Bello de Santiago de Chile, se efectuará el IX Seminario Latinoamericano de Educación Musical y la IX Asamblea Anual del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), cuya organización ha estado a cargo del Equipo Coordinador de Base de FLADEM Chile, que preside el profesor y compositor Jaime González Piña. El tema de estos importantes eventos, en los cuales participarán maestros y profesores de música de todos los niveles educativos, educadores de otros lenguajes artísticos, músicos, investigadores, gestores culturales y estudiantes de carreras musicales universitarias y afines, será "música y valores en la educación musical actual". Consultas sobre dichos eventos se pueden hacer al siguiente correo electrónico <mailto:lademchile@yahoo>. lademchile@yahoo.es y al correo mailto:flademchile@hotmail.com flademchile@hotmail.com.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Coriún Aharonián. *Introducción a la música*. Segunda edición. Montevideo: Tacuabé, 2002, 178 pp.

La primera edición de *Introducción a la música* del conocido compositor, musicólogo y docente uruguayo Coriún Aharonián apareció en 1981. Veinte años después Aharonián revisó, corrigió y agregó una serie de informaciones que actualizaron el trabajo que ya, anteriormente, había demostrado su utilidad pedagógica. La necesidad de una nueva edición —el texto fue objeto de duplicaciones mimeográficas y fotocopias numerosas— obligó a su autor a publicar esta segunda tirada que, con seguridad, será también muy bien recibida por el público, en particular iberoamericano.

Introducción a la música, como su título lo indica, es un libro destinado a difundir conocimientos generales sobre la música y su desarrollo, poniendo especial énfasis en lo ocurrido en el siglo XX y particularmente en el acontecer de nuestra América, tanto de la llamada música "cultura" como de la "popular". Es el tratamiento de estos asuntos lo que otorga al trabajo de Aharonián primordial trascendencia, la manera, el enfoque de ese tratamiento. El autor advierte la forma en que visualiza el problema en sus "Palabras previas a la segunda edición", cuando escribe: "He buscado ser objetivo, pero sin caer en la ilusión de que la asepsia significa objetividad. Intento, pues, provocar al lector a fin de que pueda buscar, siempre, sus propias fuentes de información". A continuación recuerda que de Juan Carlos Paz aprendió que "la verdadera objetividad consiste en ser francamente subjetivo, poniendo los anteojos de esa subjetividad del autor sobre la mesa. Es decir, permitiendo que la subjetividad inevitable sea tan honesta y diáfana que el lector pueda desde el vamos observar lo descrito a través del color de los anteojos del autor".

El trabajo de Coriún Aharonián está muy inteligentemente organizado. Comienza con un grupo de breves capítulos dedicados al análisis sucinto, básico de temas esenciales: "La música", "El sonido", "Las músicas", "Los instrumentos" (en el libro existe un apéndice: "Síntesis de la clasificación Hornbostel-Sachs de instrumentos musicales"), "Las músicas modales" y "El sistema tonal". Los capítulos siguientes abordan principalmente aspectos históricos, profundizando en lo atinente al siglo XX. Aquí se pone en evidencia la mucha información actualizada que posee el autor del libro en ese campo. Esos capítulos son: "La música culta europea antes del siglo XX", "La música popular europea antes del siglo XX", "Las otras músicas, los otros pueblos: una aproximación mínima", "El siglo XX en la música culta occidental", "La música popular del siglo XX" y, finalmente, "La tecnología". Se puede afirmar que esta *Introducción a la música* de Aharonián es una visión original del tema, es la visión de un latinoamericano, por cierto, muy necesaria en la educación musical de los países del continente.

Sin pretenderlo, el mencionado trabajo de Coriún Aharonián puede ser un aporte en la discusión sobre la importancia y papel de la educación musical en sus distintos niveles, que en estos tiempos se ha desarrollado en nuestro medio. En ella han participado, sin concertarse, la Asociación Nacional de Compositores (ANC), que ha organizado una serie de encuentros con especialistas en la enseñanza de la música; la Asociación Chilena de Musicología, en cuyo Segundo Congreso, realizado del 15 al 18 de enero del presente año, afloró el problema de la educación musical dentro del tema general "Música y globalización", y, ahora, se anuncia un encuentro del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), del 6 al 10 de octubre próximo, en que los pedagogos en música del continente analizarán profundamente los problemas de la enseñanza de esa especialidad, al plantearse el tema "Música y valores en la educación musical actual".

En las variadas reuniones tenidas hasta ahora se ha reiterado que difícilmente se podría esperar algún progreso en el desenvolvimiento del medio musical chileno, si no se cuenta con una enseñanza de la música adecuada para esos fines en la totalidad de los sectores de la población, en cada momento de la enseñanza y mediante todos los medios que el desarrollo tecnológico permite. La educación musical, en su más amplia acepción, se transforma, de esta manera, en elemento clave en cualquier acción que esté destinada al desarrollo de la vida musical del país.

Como es natural, las tareas que se avecinan en el campo de la educación musical en todos sus niveles, van a requerir necesariamente material bibliográfico, dentro del cual debería contemplarse *Introducción a la música* de Coriún Aharonián, por las características que dicho texto posee y que se han señalado en la presente reseña.

Fernando García

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Viola chilena del siglo XXI. CD. Luis José Recart. Composiciones de Sebastián Errázuriz, Carlos Zamora, Sebastián Rehbein, Sergio Ortega, Sergio González, Javier Farías y Guillermo Rifo. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2002.

Luis José Recart es un músico que ha trabajado en forma constante durante seis años en pos de la creación y difusión musical chilena, más allá de su instrumento, la viola. Esta actividad encuentra su germen en la valorización absoluta de lo propio, convencimiento surgido luego de vivir 25 años fuera de su país. Luis José comenzó sus estudios musicales en Viña del Mar, de la que es oriundo, prosiguiendo sus estudios en el Conservatorio de Costa Rica, en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y en el Conservatorio Rimsky-Korsakov de San Petersburgo, donde obtuvo el Master in Fine Arts con calificación de violista concertista, artista de música de cámara, artista de orquesta y profesor de viola. A estos nutridos estudios se le suma una vasta experiencia orquestal en Costa Rica, Rusia, Portugal y Chile, experiencia en dirección orquestal y música de cámara, y una gran actividad como docente.

Poco después de su regreso a Chile hace seis años, se instaló en lo que sería el centro de operaciones de su proyecto de promoción y difusión de la música chilena, el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En esta institución Recart es profesor de viola, violín, y música de cámara, además de ser el fundador y director titular de la Orquesta Moderna, orquesta integrada por alumnos de esta institución. El objetivo primordial de Recart al crear esta orquesta ha sido educar a las nuevas generaciones de músicos en Chile en el conocimiento de su propia música, tratada siempre de manera negativa. La Orquesta Moderna se convirtió en un espacio en el cual sus jóvenes integrantes se vieron enfrentados prioritariamente al trabajo de obras nuevas, la mayoría de las veces con el compositor presente. La música chilena contemporánea ocupa el primer lugar del repertorio de esta orquesta. La que ha estrenado la totalidad de la obra de los alumnos de composición de la Escuela Moderna. La música latinoamericana ocupa el siguiente lugar en prioridad. En último lugar figura la música europea. En cinco años de trabajo han interpretado más o menos 300 obras, siendo el 80% de ellas chilenas o latinoamericanas. La temporada consta de 10 conciertos al año en la Sala de la Escuela Moderna. Además, reciben múltiples invitaciones a festivales de orquestas juveniles y de música contemporánea.

El disco compacto *Viola chilena del siglo XXI* es el segundo de tres discos dedicados a la música chilena y latinoamericana. Los otros dos, *Jóvenes músicos para nuevos compositores* y *Orquesta moderna en vivo*, grabados por la Orquesta Moderna bajo su dirección. Para este segundo disco dedicado a la viola, Recart encargó todas las obras, excepto la obra *Tacuabé* de Sergio Ortega. Casi la totalidad de los compositores elegidos provenían de la música popular. Esto motivó especialmente a Recart dado que la viola proviene de la música docta. Recart se preocupó de trabajar con estos jóvenes creadores las posibilidades no sólo técnicas de la viola, sino que su riqueza en cuanto a coloridos timbrísticos. De este modo le cupo una participación activa en la creación de las obras, llevando a la realidad interpretativa lo escrito, y entregando ideas para que los compositores pudieran descubrir las riquezas de este poco conocido instrumento. Como resultado, actualmente dos de los compositores estudian viola con Recart en forma regular. De este modo, este disco le otorga una nueva trascendencia a la viola, mucho más allá de la función de relleno armónico, con la que generalmente se la ha asociado.

A los compositores se les requirió escribir para viola junto a uno o más instrumentos no tradicionales, que no duplicaran combinaciones tradicionales, tales como viola y piano, violín y viola, etc. Los instrumentos deberían ser fácilmente transportables, para poder interpretar las obras en cualquier lugar. La estilística de las obras debía corresponder al lugar en que se encontraban musicalmente los compositores, partiendo de la música popular para continuar estudios de composición en instituciones ligadas de alguna forma a la música docta. Por coincidencia, todos los compositores eligieron la percusión como el otro instrumento, ya fuera vibráfono, marimba, timbales, bombo, batería, tomtoms. Uno agregó piano, en combinaciones que ambientan la viola de manera fresca e inventiva. Los percusionistas Gonzalo Muga, Sergio Menares, Nicolás Ríos, Marcelo Espíndola, el pianista Enrique Baeza y la narradora Marés González merecen especial mención, no sólo por su impecable interpretación sino por la evidente comprensión de la partitura y el equilibrio perfecto con la viola.

Aparte de una pequeña introducción muy personal y amena hecha por Guillermo Rifo sobre Luis José Recart, una lista de los músicos y los respectivos instrumentos que tocan en cada obra y fotografías de distintos momentos de la grabación, el folleto que acompaña el disco compacto no contiene notas o referencias acerca de los compositores, las que se echan de menos dado que en su mayoría forman parte de una nueva generación de compositores chilenos. Esto fue a propósito, puesto que para Recart, lo más importante es la música misma, sin necesidad de información adjunta. Recart sí incluyó un pequeño cuento suyo, *Sueño con temperatura*. Se refiere a un sueño que tuvo en Portugal durante un estado febril. El resultado es una historia dinámica, apasionada e intensa, que caracteriza de manera fiel a este músico integral que tanto ha aportado al país con su trabajo.

Cecilia Carrère

Canto al agua. Cuncumén, CD. Santiago: Sello Alerce, CDA 0439, 2002.

El 28 de octubre de 2002 se entregó al público el CD *Canto al agua*, la última grabación realizada por el conjunto Cuncumén. El folleto explicativo que acompaña al CD es presentado por Luis Advis con un saludo al extenso trabajo realizado por la casi cincuentenaria agrupación artística, que hoy dirige Mariela Ferreira. En consideración a que este comentario sobre el disco deberá aparecer en 2003, nos detendremos principalmente en algunos aspectos históricos del grupo que tienen que ver con esa fecha, antecedentes que mantenemos en la memoria sólo algunas pocas personas.

Durante el verano europeo de 1953 se realizó el Festival de la Juventud por la Paz y la Amistad, en Bucarest, Rumania. A dicho evento —en el que participaron miles de jóvenes— asistió una nutrida delegación de Chile. Ésta incluía a dirigentes estudiantiles e infinidad de estudiantes, dirigentes sindicales, numerosos periodistas y gente de radio —entre ellos Ricardo García, fundador del Sello Alerce—, jóvenes músicos, bailarines, teatristas, artistas plásticos, poetas, también personeros de la política criolla —entre ellos cuatro diputados— como asimismo deportistas. En suma, un heterogéneo grupo muy representativo de nuestra juventud de entonces.

Al mencionado festival viajó, además, el Coro Pablo Vidales, que dirigía Rafael Vidales. En dicha agrupación coral participaban varios jóvenes que llegarían a ser, no sólo parte del Cuncumén, sino que sus gestores. Recordamos a tres de ellos: Silvia Urbina, Rolando Alarcón y Alejandro Reyes. La delegación chilena contaba solamente con el Coro Pablo Vidales como grupo artístico, mientras que todas o casi todas las delegaciones traían espectáculos artísticos para mostrar especialmente la música y la danza de sus respectivos países. Debido a que dicho coro tenía en su repertorio poquísimos arreglos de música popular o folclórica chilena, Rolando Alarcón y los otros futuros “cuncumenes” propusieron organizar un conjunto de música y danzas folclóricas. Agruparon a varios aficionados —la mayoría del Coro Pablo Vidales— en torno a la idea de hacer presentaciones junto al coro. El paso siguiente fue conseguir un vestuario adecuado para el espectáculo. Esta tarea tuvo un buen comienzo, pues alguien de la delegación poseía un traje de huaso. A éste se agregaron trajes de “chinas” —producto de la imaginación, de la aguja y del hilo de algunas muchachas del coro— y vestuarios de “gañanes”, que nacieron de la mezcla de ropas campesinas de diferentes regiones de Rumania que recordaban muy remotamente los trajes usados en nuestros campos.

La función presentada ante millares de personas fue sorprendentemente exitosa. La experiencia de lo hecho para la delegación chilena y de lo visto en espectáculos de otras delegaciones, quedó dando vueltas en la mente de Rolando Alarcón, Silvia Urbina, Alejandro Reyes, entre otros, y así nació la idea de organizar un grupo folclórico chileno, idea a la que Alarcón, de nuevo en Chile, se refirió con frecuencia, y que fructificó recién en febrero de 1955 cuando nace el Conjunto Cuncumén, con el apoyo esencial de Margot Loyola. En otras palabras, la historia del Cuncumén comienza en febrero de 1955, pero su prehistoria nació a mitad del año 1953, hace 50 años.

Este CD, que se podría caracterizar como del quincuagésimo aniversario real del Cuncumén, es representativo del estado actual de la agrupación después de una larga y fructífera existencia, cosa excepcional en nuestro medio. De los antiguos integrantes no queda ninguno, el último fue Jaime Rojas, quien actuó en el grupo hasta hace poco tiempo. Por otra parte, bajo la conducción de su actual directora, Mariela Ferreira, el Cuncumén, ha ampliado su quehacer. Si bien se conservan sus orienta-

ciones originales, ya no es sólo un conjunto que interpreta y difunde la música y los bailes nuestros, ahora es, igualmente, una escuela donde se investigan, se conocen y se aprende a querer las canciones y las danzas de nuestro país.

En cuanto al repertorio, el CD *Canto del agua* muestra algunos rasgos antiguos y otros más recientes. Predominan en el programa recopilaciones realizadas por conocidos folcloristas. Las de Mariela Ferreira son *Dónde estás prenda querida*, *En el centro de mi pecho*, *En el campo hay una hierba* y *Dos corazones traigo*; de Gala Torres figura *La suerte que es tan tirana*; de Raquel Barros *No hallo qué hacerme del gusto* y de Arturo Urbina *Hundimiento del vapor Itata*. Además, aparecen recopilaciones de Rolando Alarcón (*Adiós mundo indino*), de Gabriela Pizarro (*Una mañana nublada*), de Mario Sánchez (*Una vez me mordió un perro*) y de Arturo Urbina y Mario Sánchez (*Una triste palomita*). Los textos de estas canciones pertenecen a poetas populares anónimos, pero hay otras cuyos textos son de poetas-músicos. Es el caso de las canciones de Rolando Alarcón (*Los canales sureños* y *Los cachitos de la luna*) y de Víctor Jara (*Acurrucadita*). Es interesante señalar que en el programa del CD se incluye un arreglo con voz de la *Célebre zamacueca* del famoso violinista y compositor cubano decimonónico José White, a la que se le ha adaptado un texto tradicional chileno. Las otras seis obras vocales deben sus palabras a importantes poetas nacionales. *Canto del agua* de Mariela Ferreira, cuenta con letra de Juvencio Valle; *Por lo que vivo* de la misma compositora y Omar O'Herens, se construye sobre un poema de Armando Cassígoli; *El espíritu de Lautaro*, también de Mariela Ferreira, posee textos de Leonel Lienlaf; *Canto que amabas*, igualmente de la directora del conjunto, se apoya en Gabriela Mistral; *Patria prisionera* de Mariela Ferreira, se basa en un poema de Pablo Neruda, y, finalmente, *Cuecas a Manuel Rodríguez* de Margot Loyola, tiene textos de Pablo Neruda. El CD se completa con dos piezas instrumentales: *La cariñosa* de Francisco Rubí y *Vals del reencuentro* de Mariela Ferreira.

Con este disco se confirma, una vez más, la sobresaliente calidad del Conjunto Cuncumén. De la dedicación y entusiasmo de sus integrantes –comenzando por su directora–, se puede deducir que esta agrupación artística aún tiene mucho que hacer y que decir.

Fernando García

Música descubierta. Fabrizio de Negri y Sebastián Errázuriz. CD. Intérpretes varios. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2002.

El presente CD, realizado gracias al apoyo del FONDART, contiene 10 obras de dos jóvenes compositores chilenos: Fabricio de Negri y Sebastián Errázuriz. De Negri nació en Santiago en 1971, pero sus estudios básicos (piano y violín) los realizó en el Norte, en el Conservatorio de la Universidad de Tarapacá y la Escuela Artística de Arica. Posteriormente, continuó estudios de composición con Andrés Alcalde en la Universidad Católica de Valparaíso, donde se tituló. Su interés por la dirección de orquesta lo ha llevado a contactarse con varios maestros con los cuales ha realizado algunos estudios. En el año 2001 ganó el primer lugar del concurso de la Orquesta Sinfónica de Chile con la obra *Pacífico* y al año siguiente su obra *Temblores de cielo* fue seleccionada nuevamente por esta misma agrupación. Ambas obras, interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de David del Pino y Nicolás Rauss respectivamente, forman parte de este CD. Sebastián Errázuriz nació en Santiago en 1975. Después de algunos estudios particulares, ingresó al Instituto Profesional Escuela Moderna de Música donde estudió composición con Guillermo Rifo. Actualmente se desempeña como profesor de esta institución y en la Escuela Música Projazz, donde dicta cursos de contrapunto, armonía, composición e instrumentación. Recientemente ingresó a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, al programa de Magister en Artes con mención en Composición. Dos de las obras seleccionadas para este CD, *Estudio sinfónico Nº 1* y *Música de cámaras*, fueron seleccionadas por la Orquesta Sinfónica de Chile para su concurso Audición de Nuevas Obras de Compositores Chilenos. En ambos casos la dirección estuvo a cargo de Guillermo Rifo.

En el librito que acompaña este CD el compositor Juan Orrego Salas se refiere a las obras de estos compositores de la siguiente manera: "En las composiciones de ambos percibo esa búsqueda, libre del compromiso con una estética pre-establecida y ajena, lo que ha limitado a muchos creadores del siglo que hemos dejado atrás. Ellos parecen penetrar al fondo de sus conciencias y no resistir los impulsos que nacen de las profundidades de sus sentimientos". Reconoce también el valor de la búsqueda y del descubrimiento en de Negri y Errázuriz como en muchos creadores jóvenes, nacidos

pasado el medio siglo, pero advierte sobre la necesidad de mantener “el contacto continuado con lo nuestro del pasado y el presente, con lo viejo y lo joven y con lo recién descubierto”.

Difícil cuestión resulta caracterizar las obras de estos dos compositores, ya que el eclecticismo y el “echar mano” a muy diversos recursos y procedimientos parece ser la constante. Estructuras y armonías neoclásicas, ritmos asimétricos y politonalismos se mezclan y combinan con atonalismos, un minimalismo muy “sui generis” y algo de experimentación en de Negri.

De Fabricio de Negri este CD contiene cinco obras: las ya mencionadas *Temblor de cielo* (2002) y *Pacífico* (2001), *Ensayo para orquesta juvenil* (1998), interpretada por la Orquesta Sinfónica Juvenil de Viña del Mar, bajo la dirección del compositor; *Meditación* para clarinete solo (1998), a cargo de Isabel Céspedes, y *Faviola* (1994), para cuarteto de cuerdas, interpretada por el Cuarteto Sur (Juan Sebastián Leiva, violín I, Marisol Infante, violín II, Raúl Fauré, viola, Alejandro Tagle, cello). *Temblor de cielo* es una obra de carácter descriptivo y ambientación colorística romántica, por momentos impresionista. Sin duda su trabajo como orquestador para diferentes agrupaciones musicales ha contribuido a su conocimiento y manejo de la escritura orquestal. *Pacífico* consta de dos movimientos: Preludio y Scherzo. El recurso tímbrico, con juegos y superposiciones de planos sonoros, parece ser el recurso compositivo fundamental. *Ensayo para orquesta juvenil* es de orientación más bien neoclásica, con timbres bien definidos que recuerdan a Stravinsky. La interpretación es de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Viña del Mar, dirigida por el mismo compositor. *Faviola* es una obra que, a pesar de la homogeneidad del medio, se abre más a la experimentación y se acerca a lo que podríamos llamar “nueva sonoridad”. Distinta es *Meditación* para clarinete solo: un soliloquio intimista de carácter improvisatorio.

Cinco son también las obras de Sebastián Errázuriz escogidas para este CD. Cuatro de ellas son para orquesta: *Estudio sinfónico N° 1* (1999), interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, bajo la dirección de Guillermo Rifo; *Música de cámaras* (2001), interpretada por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida también por Guillermo Rifo; *Música fúnebre (in memoriam Claudio de la Mena)* (2000), interpretada por la Orquesta Moderna, bajo la dirección de Luis José Recart, y *Línea uno* (1999), en versión de la misma Orquesta Moderna, dirigida por el compositor, con Ricardo Álvarez en saxo tenor. Esta última obra ganó el segundo lugar en el Primer Concurso de Composición del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. La otra obra que integra este CD es el *Cuarteto N° 1* (2000), a cargo del Cuarteto Iniesta (Rodrigo Pozo, violín I, Aldo Paredes, violín II, Claudio Gutiérrez, viola y Cristián Gutiérrez, cello). En general, la tendencia predominante en estas obras de Errázuriz se conecta con un neoclasicismo bastante tradicional, con politonalismos, disonancias, ritmos irregulares y, por momentos, predominio de la melodía, como es el caso del andante del *Cuarteto* de cuerdas.

Todas las grabaciones fueron realizadas en vivo durante los estrenos de las obras, excepto *Meditaciones* para clarinete solo de de Negri y *Cuarteto N° 1* de Errázuriz, grabadas en estudio.

Julia Grandela del Río.

IN MEMORIAM

Miguel Querol Gavaldá (1912-2002)

Poco después de cumplir noventa años Miguel Querol Gavaldá falleció el 26 de agosto de 2002 en la ciudad de la costa mediterránea de Vinaroz. Fue sepultado después de los honores de rigor en Ulldecona, Tarragona, su lugar de nacimiento, el 22 de abril de 1912. Su relación con el Instituto Español de Musicología (IEM) comenzó en 1946 cuando su director Higinio Anglés lo nombró como investigador y colaborador. En 1952 Anglés lo designó como director adjunto. Después de la muerte de Anglés en Roma, el 8 de diciembre de 1969, Querol sirvió durante doce años como director del Instituto, hasta su jubilación en 1982.

La ayuda de Querol le permitió a Anglés el mantener la dirección tanto del IEM, fundado por él en 1943, y la del Pontificio Instituto di Musica Sacra en Roma desde 1947 hasta su muerte. Querol supervisó y editó el *Festschrift* en dos volúmenes en honor a Anglés, publicado en Barcelona entre 1958-1961. Querol también completó y dirigió la impresión del todavía vigente *Diccionario de la música Labor* (1954). En todo momento, desde 1952 hasta la muerte de Anglés, Querol tuvo a su cargo las tareas diarias del IEM. Contribuyó con los volúmenes 8 – 9 en 1949-50, 18 en 1956 y 32 (1970), 33 (1971), 35 (1973), 39 (1981), 41 (1982), 42 (1982), 43 (1982) y 47 (1988) de la serie *Monumentos de la música española* (MME). Estos volúmenes son ediciones de obras profanas. Para *Portugaliae musica* él editó en la série A, el volumen 21, con obras con texto en latín de Estêvão de Brito y en la série B, obras profanas de Manuel Machado.

Aunque se remontó al siglo XV para su edición del *Cancionero musical de la Colombina* (MME, 33) y al siglo XVI para el *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli* (MME, 8-9), sus restantes ediciones corresponden a los siglos XVII XVIII. El *Cancionero musical de Góngora* (Barcelona, 1975), *Cancionero musical de Lope de Vega* (Barcelona, 1986, 1987 y 1991) se complementan con *La música en las obras de Cervantes: romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces* (Madrid, 1971) y *Tesoro musical de Calderón* (MME, 39).

Querol fue el primero en publicar en España la música de dieciocho villancicos compuestos en 1612 en Puebla, México, por Gaspar Fernandes –maestro de capilla de origen portugués– durante ese período. Al transcribir estas dieciocho obras con textos publicados en 1612 en la novela de Lope de Vega *Pastores de Belén*, Querol pudo probar que la poesía de Lope de Vega fue conocida y cantada en México, veintitrés años antes de su muerte. Con esto Querol hizo un justo tributo a Alicia Muñoz Hernández, su esposa (que lo sobrevive), nacida en México y musicóloga como él. Antes de su matrimonio ella enseñó análisis y armonía en el Conservatorio Nacional y la Universidad Nacional Autónoma de México. Querol le confió a ella la edición de la *Missa Pro defunctis* de Cristóbal de Morales. Querol había documentalmente probado, a partir de una versión con la indicación del nombre de Morales en Málaga, que se trataba del Requiem anónimo de Valladolid. Este fue inicialmente identificado como obra de Morales en un artículo publicado en el *Journal of the American Musicological Society*, VI (1953), p. 38.

El *Ergänzungsband, Personenteil L-Z*, de Riemann, editado por Carl Dalhaus (1975), señaló ocho de sus artículos publicados en el *Anuario Musical*, de un total de veintidós. Aquellos publicados después de asumir la dirección del IEM en 1970 son “La chacona en la época de Cervantes” (XXV, 1970, pp. 49 – 65, con la transcripción de la chacona de Arañes), “La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón. Catálogo de sus obras” (XXVIII – XXIX, 1973 y 1974, pp. 208-220), el que señala composiciones latinoamericanas anteriormente catalogadas en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, 1970), “Las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo (ca. 1481-1555): Estudio histórico-técnico de este género musical” (vol. 43, 1988, pp. 67-79), “Notas bibliográficas” (XX, 1965, pp. 25-28), y “Breve historia del Instituto Español de Musicología” (vol. 49, 1994, pp. 265-72). El IEM, fundado en octubre de 1943 bajo la dirección de Anglés, fue reemplazado en diciembre de 1984, dos años después de la jubilación de Querol, por la Unidad Estructural de Investigaciones de Musicología de la Institución Milá y Fontanals, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

El volumen XXXVII, 1982 del *Anuario Musical* (Barcelona, 1986), dedicado a Miguel Querol Gavaldá, contiene once artículos, entre los cuales figura aquel de Samuel Claro Valdés, “La cueca

chilena, un nuevo enfoque", y uno de Isabel Aretz, "El *cuando* en América". Querol publicó un artículo en la *Revista Musical Chilena*, "La polifonía española profana del Renacimiento", XXV/115-116 (julio-diciembre, 1971), pp. 30-38. De acuerdo a su entonces director Cirilo Vila este trabajo fue solicitado para ser publicado en Mendoza, Argentina, por Francisco Curt Lange, quien, sin embargo, no pudo hacerlo al carecer de los fondos necesarios.

La entrada sobre Querol, escrita por José López-Calo en *The New Grove*, segunda edición, 2001, XX, p. 672, le rinde un cálido tributo e incluye una sucinta lista de sus ediciones y escritos, pero concluye con la triste observación de que la gran mayoría de sus numerosas composiciones, en todas las categorías, desgraciadamente no han sido publicadas a la fecha.

Robert Stevenson

Sergio Parra González (1930-2003)

El 7 de enero de 2003 falleció en Valdivia el prof. Sergio Parra González quien ejerció, durante 25 años, la docencia de piano en el Conservatorio de la Universidad Austral de Chile en esta ciudad.

Estudió en la cátedra de la afamada maestra Elcira Castrillón en el Conservatorio Nacional de Música. Después de titularse inició una dilatada carrera docente, primero, en el Instituto de Arte de la Universidad de Concepción y luego, desde 1978, en Valdivia, donde enseñó hasta poco antes de su muerte.

Como solista actuó junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, la Orquesta Sinfónica de Concepción y la Orquesta de Cámara de Chile bajo la batuta de destacados directores, tales como Victor Tevah, Choo-Hey, Ernst Huber-Contwig, José Carlos Santos y Fernando Rosas. No obstante, su faceta artística más importante fue probablemente la de pianista de cámara, particularmente en el refinado género del *lied*, el que amaba y al que dedicó sus mejores dotes. Le recordamos en recitales junto a Gabriela Lehmann y a Mateo Palma haciendo gala de su finura musical y gran dominio del género. Con Mateo Palma, el destacado bajo-barítono penquista, iniciaron la temporada musical de la Corporación Cultural de Valdivia, en 1994, con la presentación del *Winterreise*. Tanto fue el éxito, que plasmaron esta obra en una grabación que se realizó al año siguiente, como el primer CD de música culta enteramente producido en Valdivia. Recuerdo nítidamente su sabio y artístico trabajo al piano en obras del repertorio de cámara instrumental de Beethoven, Brahms, Schubert y Schumann en conciertos diversos, como asimismo su acompañamiento para coro en obras de compositores chilenos y latinoamericanos contemporáneos. Además de ser un notable pianista de cámara, culto, fino y sensitivo, de un gran talento artístico y del más completo bagaje técnico, su estrella se elevó al cenit como maestro de juventudes musicales. Al renunciar al brillo de la sala de conciertos hizo de la enseñanza musical el principal objeto de su vida, elevando esta actividad a la categoría de un verdadero arte. Su interés por el desarrollo de talentos en los alumnos del Conservatorio fue más allá de las paredes de su sala y se prodigó en el permanente estímulo hacia alumnos de otros instrumentos. Esta preocupación fue aún mayor con los jóvenes alumnos con aptitudes para el canto. Bajo su inspiración y apoyo muchos cantantes han integrado desde 1993 el elenco del Ensemble Vocal Universitario. La mayoría de ellos surgieron de los coros universitarios, ya que desde el alejamiento de Marianne von Kiesling y Eugenia Darwich de las actividades docentes, el canto quedó a la deriva. En una ocasión, Sergio me comentó que le costaba concebir un Conservatorio sin los gorjeos y las prácticas canoras de los alumnos de canto, porque estos sonidos "son los que dan el ambiente que identifica a un Conservatorio". Presiento que la Universidad Austral habrá de reparar pronto esta carencia. Lástima que ya no estará el maestro Parra para festejarlo con esa risa alegre y sincera que lo caracterizaba. Durante su velatorio, en la Iglesia de San Francisco, no hubo misas ni se dijo una palabra. Pero el cariño de sus alumnos y su gratitud estuvieron presentes, a través de las ofrendas musicales que le fueron brindadas por ellos, durante dos días de permanente concierto.

Leonardo Mancini M.

Tomás Lefever Chatterton (1926-2003)¹

Estoy aquí en compañía de todos ustedes, para despedir, antes que nada, al gran amigo. Para despedir a un artista chileno, un compositor, que además fue, de hecho, uno de nuestros intelectuales, hombre de letras, de pensamiento filosófico y estético.

Todas esas cosas fue Tomás Lefever, como también fue un ciudadano, un esposo y un padre.

Como pensador, un disidente, que optó finalmente por ser un marginal hasta el punto de no preocuparse más por hacer valer su obra ante sus pares, ni ante las instituciones, ni menos aún, ante el público; porque su incompatibilidad con el mundo actual llegó a ser absoluta.

Nació dotado de una sensibilidad a flor de piel, llevando en su mente y en su corazón todo un universo personal que le disputaba la realidad a la realidad misma...

¿Qué es más real, mi mundo interior o eso que el hombre común llama realidad? La vida de Tomás Lefever transcurrió siempre en medio de ese dilema.

Me siento autorizado para hablar de él, porque fui su fiel amigo desde los diecisiete años de edad hasta las últimas semanas en que anduvo por este mundo que le fue adverso. Me queda la gran satisfacción de que en esas últimas semanas hicimos algo juntos; creamos algo en el mundo del sonido, y esa creación no se perdió, quedó un registro de ella, que será editado. Fue una buena forma de despedida para dos amigos que siempre se encontraron en la música, desde esos lejanos tiempos en que uno y otro se descubrieron, haciendo sonar el piano del viejo colegio de los Padres Franceses de Valparaíso.

Les confesaré que Tomás Lefever, para mí, es uno de los seres más interesantes y fascinantes con que me he encontrado en mi vida, incluida toda mi experiencia en Europa. Un hombre intenso y asediado por problemas metafísicos, cuya experiencia de vida, afortunadamente, quedó para nosotros plasmada en partituras musicales y testimoniada en numerosos y extensos escritos literarios.

Podría pensarse quizás que el pobre escenario de un país pobre del tercer mundo, como fue el que Chile le ofreció, no fue suficiente para su gran talento. Sí, podría pensarse eso, pues son muchos los ejemplos de personajes semejantes a él que en Europa han hecho mucha noticia y han pasado a la historia. Pero, en realidad, lo característico que su talento tuvo, es precisamente eso, de haber sido situado en este mundo chileno de estrechez criolla, de bajo vuelo intelectual y estético, y en una sociedad cuya cultura tradicional se desarticula, entrando en el peligroso síndrome de la pérdida de sus valores fundamentales.

Es probable que si su obra fuese cabalmente conocida en Europa, despertaría el interés de muchos. Pero la verdadera naturaleza de esa obra, en su totalidad músico-literaria, es la de haber germinado aquí, en nuestras pobres calles, en nuestras semidesérticas tierras, en nuestras modestas habitaciones e instituciones; que su música haya sido ejecutada por orquestas, conjuntos y directores que rara vez alcanzaron a entender lo que este artista quería expresar; que sus diálogos con los gestores de la cultura en Chile hayan sido casi siempre un diálogo de sordos, que sus excelentes programas radiales hayan sido suprimidos para "racionalizar" la actividad de la emisora; que las más intensas proyecciones de su espíritu hayan sido confidencias hechas a amigos en diálogos inolvidables en interminables tardes y noches sin horario.

Todo artista, intelectual o escritor chileno, de algún modo conoce algo de esa experiencia, que es, por lo demás, tan chilena... Pero gracias a mi amigo Tomás, yo he llegado hasta encontrarle su encanto a esa precaria realidad en que se desarrolla la actividad cultural del país. Es lo que podríamos decir de los años en que Pablo Neruda vivía en la calle Maruri, o de los años en que Gabriela fue maestra rural. Es lo que podríamos decir de tantos otros escritores, pintores y músicos que vivieron su experiencia de ser tales en un país que difícilmente los tolera y que decididamente no los entiende, y que para subsistir han debido desarrollar su actividad creadora poco menos que en las catacumbas.

En su obra literaria Tomás Lefever ha desglosado hasta el infinito esa experiencia. Y ahí están sus escritos, esperando el ordenamiento y la revisión, para que de algún modo se pueda hacer de ellos una obra organizada y apta que un editor dotado de sensibilidad e inteligencia se interese en publicarla.

¹Alocución con que el profesor de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Gastón Soublette, despidió los restos del compositor Tomás Lefever, en la capilla del Campus Oriente de dicha Universidad, en presencia de sus familiares, amigos y numerosos representantes de la Asociación Nacional de Compositores, Chile.

Junto a esos escritos suyos está la larga entrevista grabada que el suscrito le hizo durante tres años, la cual incluye toda su vida. El suscrito lo hizo consciente que de ese modo salvaba, por lo menos para sí, un documento viviente de gran valor, porque en verdad uno no se encuentra frecuentemente con personas como Tomás Lefever. Esto ocurrió ya en los años noventa, cuando Tomás comenzaba a marginarse de los espacios de actividad cultural chilenos que antes fueron sus espacios habituales. Y ahí está el texto hablado de su vida, de cuya transcripción y digitación resultaron cuatrocientas páginas, que serán puestas a disposición de sus hijos para que ellos den su opinión ante la posibilidad de una edición, pues un documento de esa naturaleza compromete también la intimidad de terceros. Pero en lo que a pensamiento o reflexión filosófica se refiere, en lo concerniente a juicio estético, cosmovisión y narración, hay pasajes gloriosos que constituyen fragmentos hablados no sólo de la vida de Tomás, sino de la vida del país, entre los años veinte y los ochenta.

Tomás Lefever Chatterton fue discípulo del músico holandés Fré Focke: gracias a este maestro europeo, según su propia confesión, él descubrió la cultura contemporánea, en su totalidad. De la influencia de su maestro resultó para él una adhesión apasionada a la escuela de Viena fundada por Arnold Schoenberg. Su identificación con ese mundo europeo y su comprensión del carácter y espíritu de todo lo que concierne a ese universo estético y psicológico llegó a ser tan genuina, que parece sugerir la existencia de algo así como un nexo "kármico" entre él y esa Viena de Gustav Mahler, de Sigmund Freud, Thomas Mann, de Schoenberg, Berg y Webern. Tomás no sólo analizó las obras musicales de los tres hegemónicos de la dodecafonía vienesa, leyó también su correspondencia, sus escritos teóricos y conferencias, leyó también a Thomas Mann, a Franz Kafka, a Sigmund Freud, a Richard Dehmel, a Hugo von Hofmannsthal, leyó biografías y escritos de Mahler; en suma, se sumergió en la atmósfera en que esa etapa de la cultura europea transcurrió entre 1880 y 1920. Yo le hice notar varias veces lo insólito que resultaba que dos amigos como nosotros llegáramos a identificarnos tan profundamente con esas realidades foráneas y distantes de nuestro mundo real, y que pudiésemos dialogar sobre estas cosas, por ejemplo, en una micro Macul, o en el boliche Las Lanzas de la Plaza Ñuñoa o comiendo chuletas con puré en el antiguo restaurante El Congreso, a pocas cuadras de la Facultad de Ates de la Universidad de Chile. Y en verdad resultaba extraño y curioso todo aquello.

Pero esta etapa enraizada en la tradición musical europea llegó a su fin para que el compositor se abriera a otras corrientes estéticas hasta poder autodefinirse como un músico latinoamericano, aunque cabe hacer notar que lo que quedó atrás fue una obra considerable que abarcó todos los géneros musicales, orquestales y de cámara. La transición fue marcada por una nutrida experiencia con el fenómeno directo de la emisión sonora, independientemente de todo supuesto musical tradicional. Esas experiencias le dieron al compositor una mayor libertad formal, a la par que él siempre se mantuvo muy bien informado de la trayectoria de los compositores extranjeros posteriores a Webern. En esa línea creó Tomás Lefever obras mucho más personales, entre las que destaco la pequeña sinfonía en tres movimientos que le fue solicitada por la Orquesta de la Universidad de Santiago, estrenada hace ya dos años, obra que puedo mencionar entre lo mejor que él compuso. Música de partitura como él la definió, después de la cual iniciamos diálogos dirigidos a la generación de una música de creación espontánea, en la cual pudiesen emplearse algunos instrumentos autóctonos latinoamericanos. Y es como fruto de esas reflexiones que surgió la grabación del CD, antes mencionado, que constituye el último trabajo del maestro con el sonido.

En resumen, Tomás Lefever al despedirse de nosotros nos deja un universo, o mejor dicho la expresión sonora y literaria de lo que fue su incommensurable universo interior. Es algo admirable, de una incalculable riqueza, que es de esperar, pueda proyectarse debidamente sobre nosotros. Aunque nada podrá superar la rica experiencia del diálogo directo con el autor de esos textos y esas partituras. En ese sentido, el suscrito se considera un privilegiado. Y no fue por mera coincidencia, cabe pensar, que en octubre del año pasado, en un paseo inolvidable al Cajón del Maipo, el último que hicimos, hayamos hecho escala en la casa del escritor Eduardo Barrios, en medio de truenos, relámpagos y cuantiosa lluvia, y que hayamos terminado tomando café con los descendientes del inefable Juan Emar, escritor chileno casi completamente inédito, quien como personalidad era muy semejante a Tomás, y cuya obra recién comienza a editarse. Una extraña ley de analogía, a veces, aparentemente por azar, junta en una misma instancia realidades que, siendo muy distantes unas de otras, se vinculan porque se asemejan. Tal fue el sentido simbólico de ese episodio, poco tiempo antes de su fallecimiento.

Sólo me resta ahora referirme al hombre, más allá de sus talentos específicos para crear obras sonoras o literarias, para atreverme a decir que Tomás Lefever fue un genio, como persona, antes que nada; y diría de él lo mismo aunque no hubiese escrito ni una nota y ninguna línea. No un

genio a la manera de Juan Sebastián Bach, claro está, sino a la manera chilena, criolla, bohemia y desamparada.

Hombre poco dotado para la lucha por la vida, pero un superdotado en lo que se refiere a su creatividad como persona, como compositor y escritor. En ese sentido Tomás Lefever configuró ese tipo de artista que, como Modigliani, crean, al parecer, sólo para sí mismos, hasta que la posteridad los saca del olvido. Incapaz de la vanidad que se requiere para hacerse su propia "taquilla", Tomás Lefever es la contraimagen de ese tipo de artista o escritor muy dotado y astuto para promoverse ante el público y las autoridades, pero sin tener gran cosa que dar a conocer. Tomás Lefever, teniendo mucha materia de interés para el público y las autoridades, hizo poco o nada por llamar la atención. Es una forma de destino personal que conlleva una buena carga de sentimiento trágico de la vida.

Dos cosas podrían explicar esa forma de destino personal; por una parte su absoluta incompatibilidad con el Chile actual, en lo cual lo apruebo y lo acompaño con fraternal entusiasmo; y por otra parte, lo que yo llamaría su virtud más relevante como ser humano: quiero decir su autenticidad. Un hombre no sin aspectos conflictivos y difíciles de su carácter, pero tan absolutamente auténtico, que nunca pudo aparentar ser ante nadie algo que él no era. Y todos sabemos que justamente ese tipo de talento simulador es la clave del éxito en este mundo que ha distorsionado todos los valores.

¿Hombre de fe?

Tomás Lefever nunca dejó de mencionar a Dios, pero su relación con la realidad suprema fue semejante a la de Gustav Mahler, quien habiendo sido judío de religión, y habiéndose convertido posteriormente al catolicismo por conveniencia, declaró que su única y verdadera religión era su permanente comunión con el misterio de la vida. Tomás Lefever hizo suya esta posición de Mahler ante el más allá. Eso también forma parte de su autenticidad. A esa forma de culto adhirió él, celebrando su vinculación con lo supremo mediante un permanente rito de sonido y de palabra. En uno de nuestros inolvidables diálogos me dijo: para mí Dios es una fuente inagotable de creatividad. El punto focal del misterio de la vida, al que, pasando la frontera de este mundo, él se ha aproximado ahora, y donde seguramente se sentirá más pleno y a gusto que en este desquiciado mundo actual globalizado.

Gastón Soubllette

Dr. Georg Knepler (1906-2002)

El 14 de enero de este año murió Georg Knepler. El 21 de diciembre pasado había cumplido 96 años. Ese día hablé con él por teléfono, para saludarlo y felicitarlo. Lo escuché tan vivo, optimista y joven como lo conocía desde siempre. Me habló del libro que estaba escribiendo y me anunció que me había enviado los tres primeros capítulos ya que le interesaban mis comentarios.

Su súbita muerte —consecuencia de una bronconeumonía— fue una terrible sorpresa para los que lo conocían y querían. Su vida, su incesante actividad, lo hacían aparecer como inmortal.

Georg Knepler nació en el año 1906 en Viena. Estudió musicología en la Universidad de Viena con G. Adler, W. Fischer, E. Wellesz, R. von Ficker, R. Lach, piano con E. Steuermann y dirección de orquesta con H. Gal. Después de varios años de actividad como director de orquesta en Viena, Mannheim y Wiesbaden, la amenaza del nazismo —Knepler era judío y comunista— lo obligó a emigrar a Inglaterra. Allí contrajo matrimonio con Florence, una muchacha inglesa que fue su compañera de toda la vida. En los años de su permanencia en Inglaterra, Knepler dirigió coros obreros y un grupo de ópera, algunas de cuyas presentaciones fueron transmitidas por la B.B.C. Después de la guerra volvió a Viena y en 1949, respondiendo a una invitación de la República Democrática Alemana, se estableció en Berlín. Allí fundó la "Deutsche Hochschule für Musik" (Academia Superior Alemana de Música), cuya rectoría ejerció hasta 1959, año en que fue nombrado director del Instituto de Musicología de la Universidad Humboldt.

Knepler fue autor de una gran cantidad de libros y artículos, muchos considerados esenciales para la musicología, como por ejemplo *Historia de la música desde la revolución francesa hasta hoy día* (1960), en seis tomos, *La historia como vía para entender la música* (1977), *Wolfgang Amadeus Mozart, aproximaciones* (1991). Este último libro, editado para el aniversario de la muerte de Mozart, fue un

bestseller en círculos musicales y fue traducido a varios idiomas. G. Knepler tampoco es un desconocido para los lectores de la *Revista Musical Chilena*, en cuyo Nº 190 apareció su artículo "Hanns Eisler y la posteridad".

Knepler era el último de la estirpe de intelectuales centroeuropeos, izquierdistas, muchos de ellos judíos, que dejaron una marca indeleble en el desarrollo de la cultura del siglo 20. Pertenecía al grupo formado, entre otros, por Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Kurt Weill, Karl Kraus, Jascha Horenstein. Su alegría de vida, creatividad, interés en todo lo humano, su humor, a veces incisivo, eran proverbiales en los círculos musicales de Berlín. La excelencia y el prestigio de la Academia Musical de Berlín, que hoy lleva el nombre "Deutsche Hochschule für Musik 'Hanns Eisler'", se deben en gran parte a la labor y al rigor de Georg Knepler, su primer rector.

A fines de los años 80, cuando ya se acercaba a los 90 años de edad, Knepler comenzó a escribir un nuevo libro, que se iba a llamar *Die Anfänge der Musik (Los comienzos de la música)*. Durante una visita que le hice en esos años, haciendo gala de su habitual humor, me mostró un artículo de un diario de Berlín, titulado "Al final de su vida escribe sobre los comienzos de la música". Su risueño comentario fue: "Qué mal gusto el de la periodista". Después de los cambios políticos ocurridos en Europa –me refiero a la caída de los regímenes del llamado "socialismo real existente"– Georg consideró que el libro en el que estaba trabajando no podía dejar de abordar ese tema. Finalmente decidió dedicar su trabajo exclusivamente al análisis del fracaso del proyecto socialista soviético y a esbozar ideas para una nueva propuesta socialista-humanista. Él, que seguía fiel a sus ideas básicas socialistas, ya hacía tiempo que mantenía una posición crítica frente a los que aplicaron esas ideas en forma burocrática y deshumanizada. Esa postura finalmente la expresó en su último libro –lamentablemente inconcluso– mencionado al comienzo de estas líneas. Pocos días antes de su muerte recibí los tres primeros capítulos e indicaciones acerca del contenido de los cuatro capítulos siguientes. El nombre del libro sería *Macht ohne Herrschaft – Die Realisierung einer Möglichkeit (Poder sin dominación: La realización de una posibilidad)*. El título del libro y los tres primeros capítulos: 1. "La teoría de la evolución de Darwin", 2. "La teoría de la asociación de productores libres de Marx" y 3. "Proceso para llegar a lo que es el ser humano", dan una idea bastante exacta de lo que Georg Knepler quería transmitir a la posteridad.

Las páginas escritas con el mismo rigor científico de sus obras musicológicas, sin una palabra de más; con un enfoque crítico, que especialmente en él, que alguna vez fue de posturas dogmáticas, son muestra de una admirable honestidad y de su indestructible optimismo, que lo hacía mantener la convicción de que es posible vencer las injusticias de este mundo.

El 29 de enero los amigos de Georg se reunieron en su casa de Berlín-Grünau, no para llorar su muerte, sino para celebrar su vida.

Hanns Stein

José Maria Neves (1943-2002)

Fue uno de los poquísimos musicólogos con visión abarcadora y, al mismo tiempo, con comprensión de los procesos interiores del acto compositivo. Sus dos libros de juventud, *Música contemporânea brasileira* (escrito en 1976) y *Villa-Lobos, o choro e os choros* (escrito en 1971)², así como su capítulo ("Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana") para el libro compilado para la UNESCO por Isabel Aretz (*América Latina en su música*, publicado en 1977³), constituyen acabados modelos de aproximación musicológica. Les siguieron otros libros, ensayos y numerosos artículos, centrados especialmente en el presente o en el pasado musical brasileño. Realizó, convergentemente, decenas de revisiones musicológicas de obras compuestas en los siglos XVIII y XIX. Por su labor musicológica, recibió en 1996 en Brasil el Premio Nacional de Música.

²Ricordi Brasileira, São Paulo, 1981 y 1977 respectivamente.

³Aretz publicó un borrador de Neves, quien no pudo revisar y corregir su texto. Supo de su publicación por terceros.

Fue también compositor, pero detuvo su actividad en ese terreno en 1977, probablemente como acto de extrema autocrítica. La veintena de obras creadas en una década (entre 1966 y 1977) se hace merecedora de atención. La más difundida de ellas, la electroacústica *Un-x-2*, de 1971, propone rompimientos formales y muestra ricas posibilidades expresivas, en una postura no eurocentrista asumida con toda naturalidad.

Su replegamiento de la actividad creativa privilegió fundamentalmente su labor universitaria y organizativa. Amaba la docencia, que le preocupaba además como problemática, y era muy generoso con los alumnos. Comunicaba las cosas con una gran intensidad, que empezaba ya en su penetrante mirada. Y tenía una rara habilidad para hacer funcionar las cosas, mezcla de eficiencia, planificación y "mineiricic", esa proverbial capacidad diplomática que se les adjudica a los naturales del estado de Minas Gerais.

Murió como consecuencia de un mieloma, en su hogar de Río de Janeiro, el 27 de noviembre del 2002, a los 59 años. Hacía poco menos de un año que había sido electo presidente de la Academia Brasileña de Música.

Tenía muy buen carácter, siempre, pero peleaba por las verdades, con fervor de poseso. Era implacable en sus juicios, pero los enunciaba tan elegantemente que casi no se notaba lo tajante de sus opiniones. Era autoexigente, pero solía ser muy tolerante con los demás. Llevaba una vida casi ascética, pero amaba dedicarle tiempo a las pequeñas cosas de la vida diaria o incluso de la sociabilidad.

José Maria Neves era un mulato de Minas Gerais, nacido en la hermosa ciudad colonial de São João del-Rei un 20 de agosto de 1943, en un contexto social que conjugaba la ritualidad católica con el respeto por los rasgos culturales de la negritud mestizada. Su madre fue maestra primaria. Su padre, bibliotecario de oficio, murió en 1950. Había sido maestro de capilla, pero había sido también rey congo ungido en las celebraciones anuales tradicionales de dicha cultura. José Maria era el menor de 9 hermanos. El mayor, Dom Lucas, era cardenal de la Iglesia Católica, y murió menos de tres meses antes que él. Entre Dom Lucas y José Maria había 7 hermanas mujeres y 18 años de distancia.

José Maria había iniciado sus estudios musicales en el propio hogar con su hermana Maria Stella, continuándolos en la Escola Municipal de Música y en el Conservatório Estadual de Música de São João del-Rei. El violín fue su instrumento de estudio formal –abandonado luego– y la guitarra el "otro". Participó en coros infantiles, pasando a dirigirlos ya en 1959. Luego, tuvo varias experiencias como músico popular. Entretanto, hizo estudios sacerdotales, llegando a ordenarse, pero abandonó la carrera religiosa. En 1962 comenzó a tener actividades docentes, centradas en jóvenes marginalizados (en la Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor).

En Río de Janeiro buscó estudiar composición, orientado inicialmente por Reginaldo Carvalho. Fue alumno de César Guerra-Peixe y Esther Scliar en los Seminários de Música Pró-Arte. En 1969 se trasladó con una beca a Francia, donde desarrolló una intensa actividad: estudió (1969/1971) composición con Louis Saguer, técnicas electroacústicas con Pierre Schaeffer y su equipo del GRM, y dirección con Pierre Dervaux (de orquesta) y Stéphane Caillat (de coros). Estudió también musicología, finalizando un maestrado (1971) y un doctorado (1976) en la Universidad de París IV (Sorbona) bajo la orientación de Jacques Chailley y Luis Heitor Corrêa de Azevedo. Años después haría pos-doctorados en la University of Texas en Austin (1994/1995) y en la Universidade Nova de Lisboa (1999/2000).

Fue desde 1968 docente en el Instituto Villa-Lobos de la Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), que le confirió el título de profesor titular emérito en 1997. Fue también, desde 1972, profesor titular en el Conservatório Brasileiro de Música de la misma ciudad. Desde 1977 asumió la dirección estable de la Orquestra Ribeiro Bastos de su ciudad natal, una de las más antiguas corporaciones musicales del Brasil, heredera de la tradición colonial de Minas Gerais.

"Creemos profundamente que los lenguajes artísticos evolucionan por la valiente superación de la herencia tradicional y por la audacia en la propuesta de nuevos caminos expresivos", escribía en 1976.

Si su visión como musicólogo era particularmente abarcativa, y partía de un enfoque cohesionado de América Latina en un contexto mundial bien informado, su docencia apoyaba tal visión, y su labor organizativa se enriquecía con ella. El trabajo cultural no remunerado tuvo en él un pilar firme e incansable. Entre otros cargos de labor militante, fue entre 1972 y 1974 presidente de la Sociedade Brasileira de Educação Musical, que tuvo en ese período una gran trascendencia, dentro y fuera de fronteras. Fue cofundador y directivo, entre 1979 y 1986, de una aventura editorial, el sello discográfico brasileño Tacape. Fue presidente de la Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (el más importante organismo musicológico de su país) entre 1975 y 1999, y también presidente del

equipo permanente de dirección de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea entre 1978 y 1989. Es que su personalidad invitaba a los demás a elegirlo como presidente de uno u otro organismo, y él sabía serlo con naturalidad y con un espíritu particularmente –diríase que asombrosamente– democrático.

Su nobleza y su transparencia nos harán falta.

Coriún Aharonián

Índice de números publicados correspondientes a 2002

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aharonián, Coriún.* Héctor Tosar (1923-2002). Muerte de un gran compositor. N° 197:81.
- Allende-Blin, Juan.* Pedro Humberto Allende Saron. Algunos aspectos característicos de su obra. N° 197:77.
- Cirio, Norberto Pablo.* Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La "charanda" de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina). N° 197:9.
- Mamani, Manuel.* El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota. N° 198:45.
- Mancini, Leonardo.* In memoriam. Víctor Biskupovic Iturriaga (1949-2002). N° 198:117.
- _____. In memoriam. Franklin Thon Núñez (1937-2002). N° 198:119.
- Martelli, Giulia y otras.* In memoriam. Clara Passini Tacconi (1916-2002). N° 198:116.
- Martínez Ulloa, Jorge.* La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuches urbanos. N° 198:21.
- Mendivil, Julio.* La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. N° 198:63.
- Mercado Muñoz, Claudio.* Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central. N° 197:39.
- Merino, Luis.* In memoriam. Oscar Gacitúa (1925-2001). N° 197:120.
- _____. In memoriam. Arnaldo Tapia Caballero (1907-2002). N° 198:118.
- Paraskevaidis, Graciela.* Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo. N° 198:7.
- Prudencio, Cergio.* Misiones y omisiones. A propósito de los Festivales de Chiquitos. N° 197:85.
- Rondón, Víctor.* Editorial. N° 197:7; El festival chiquitano y algunos alcances desde la sociología de la música. N° 197:89.
- Silva Vega, Carlos.* Algunas perspectivas analíticas sobre la performance de jazz actual en Santiago de Chile. N° 198:79.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

A.M.	: Álvaro Menanteau	H.S.	: Hanns Stein
C.A.E.	: Claudio Acevedo Elgueta	J.G.	: Julia Grandela del Río
C.G.R.	: Cristián Guerra Rojas	O.C.M.	: Olivia Concha Molinari
F.G.	: Fernando García	R.D.	: Rafael Díaz
		S.S.	: Sergio Sauvalle

Publicaciones (en orden de publicación en la *R.M.Ch.*)

- Horacio Durán e Italo Pedrotti. *Método de charango*. Santiago. O.C.M. N° 197:108.
 María Eugenia Londoño Fernández. *La música en la comunidad indígena ebera-chamí de Cristianía*. J.G. N° 197:110.

- Graciela Paraskevaïdis. *Luis Campodónico, compositor*. F.G. N° 198:104.
 Autores varios. *Juan Allende-Blin: Ein Leben aus Erinnerung und Utopie*. H.S. N° 198:105.

Fonogramas (en orden de publicación en la *R.M.Ch.*).

- Secuencias. Saxofones y percusiones*. CD. J.G. N° 197:101.
Música de concierto chilena. Carlos Riesco, compositor chileno. Obras sinfónicas en vivo. 2 CD. J.G. N° 197:112.
Charango. Autores chilenos. CD. C.A.E. N° 197: 113.
Jóvenes músicos para nuevos compositores. CD. A.M. N° 197:115.
Urrutia-Blondel, Botto, Orrego-Salas, González, García, Vila, Vera-Rivera, M. Letelier, Lémann, Antireno, compositores chilenos. Obras para guitarra. CD. S.S. N° 197:117.

- Raíces y memoria. Guitarra chilena*. CD. S.S. N° 197:118.
Agrupación Musicámara-Chile. Aires chilenos. El folklore en la creación artística del compositor chileno. CD. C.G.R. N° 198:107.
Cuarteto Nuevo Mundo. CD. C.G.R. N° 198:108.
Cantata Navidad en Chile. CD. C.G.R. N° 198:109.
Rafael Díaz. El sur comienza en el patio de mi casa. CD. J.G. N° 198:111.
Hernán Ramírez Ávila. Antología. CD. R.D. N° 198:112.
Puertas. Música popular latinoamericana. CD. A.M. N° 198:114.

Resumen de tesis

- Cristián Guerra Rojas. *La práctica musical en iglesias bautistas de Chile: una aproximación desde su historia, su repertorio y el discurso de sus líderes*. Dos volúmenes. Volumen I, 224 pp.; vo-

- lumen II, 310 pp. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magister en Artes, mención musicología, 2002. Profesor guía: Fernando García.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Compositores chilenos en el ballet, el teatro y el cine.

Ballet

- Alcalde, Beatriz (Conjunto Bordemar), *El trauco pícaro*, N° 197:103.
 Arana, Eduardo (Pablo Toledo), *Cortometraje*, N° 198:101.
 Barahona, Mauricio (Italo Pedrotti), *Foto-danza*, N° 197:103.
 Duque, Luis (Grupo Congreso), *Trip*, N° 197:103.
 Erazo, Matín (Felipe Rojas), *Viaje a la semilla*, N° 197:103.
 Fernández, Rodrigo (José Miguel Candela), *Lapsos vitales*, N° 198:101.
 Font, Luis Ernesto (Jaime Barría), **Mishima o el último ángel caído*, N° 197:103.
 García-Huidobro, Natalia-Jorge Bravo (Juan Antonio Sánchez-Jorge Bravo), *A ras de tie-*

- rra*, N° 198:101. Ortiz de Zárate, Marcela / Eurípides (Abraham Padilla), *Las bacantes*, N° 197:103.
 Peña, Esteban (Cuti Aste-Ángel Parra), *Oscuro secreto de una historia mágica*, N° 198:101.
 Recabarren, Andrea y Rodolfo Bustos (Violeta Parra), *Cueca larga*, N° 198:101.
 Retamales, Marcela (Cecilia García), *Algo sigue su curso*, N° 198:101.
 Riveros, Hilda (Maruja Brombley - Celso Garrido-Lecca), *Canción de cuna para despertar*, N° 197:103, N° 198:101.
 Romo, Vivian y Jorge Carreño (Carolina Holzapfel), *Tu fuga*, N° 198:101.
 Rosales, Brenda (Víctor Jara), *Visiones de un creador*, N° 197:103; (Violeta Parra), *Violeta ensoñación*, N° 198:101.

Rosenman, Zelig (Álvaro Scaramelli), *Peter Pan, el regreso de Garfío*, N° 197:103.

Sazie, Francisca (Miguel Miranda), **Tercera persona (intrusa)*, N° 197:103.

Cine

Schroeder, Barbet (Jorge Arriagada), *La virgen de los sicarios*, N° 197:104.

Teatro

Aguirre, Isidora (Francisco Flores del Campo), *La pérgola de las flores*, N° 198:101-102.

Brecht, Bertolt (Patricio Solvera), *El círculo de tiza caucasiense*, N° 198:101.

Galemiri, Benjamín (Jorge Martínez), *Los principios de la Fe*, N° 198:101.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS¹

Acevedo, Claudio. **Cuatro danzas latinoamericanas*, N° 197:93,96; *Cuatro danzas del sur del mundo*, N° 197:98, N° 198:103; *Gauchadas (Cuatro danzas latinoamericanas)*, N° 198:95.

Avis, Luis. *Cinco danzas breves*, N° 197:92; N° 198:99; *Canto para una semilla*, N° 198:92; *Amo mujer*, N° 198:93; *Cantata Santa María de Iquique*, N° 198:97.

Aguilera, Carmen. *Composición basada en el himno ruso, La nona, Suspiro*, N° 197:96; *Diagramas de flujo*, N° 198:95; *Oratorio a la Virgen del Carmen*, N° 198:97.

Aguirre Pinto, Luis. *Camino de luna*, N° 197:96.

Alarcón, Rolando. *Si somos americanos*, N° 198:93, 95.

Alba, Antonio. *La japonesa*, N° 198:94; *Zamacueca White*, N° 198:98.

Alcalde, Andrés. *Sereno, Allora*, N° 197:93, 94; *Cinco miniaturas sagradas*, N° 197:94; *El agua*, N° 198:92.

Alexander, Leni. *Mocolecomusic*, N° 197:93.

Allende, Pedro Humberto. *Tonadas de carácter popular chileno* N° s 7 y 8, N° 197:92, 94; *Doce tonadas de carácter popular chileno*, N° 197:96; *Paisajes chilenos, Se bueno*, N° 197:98; N° 198:93; *Mientras baja la nieve*, N° 198:91, 92; *Tonada* N° 5, N° 198:95, 100; *La voz de las calles*, N° 198:99.

Allende-Blin, Juan. **Sonatina*, N° 198:99; *Transformations IV*, N° 198:99; *Rapport sonore/Relato sonoro/Klangbericht*, N° 198:99; *Le voyage*, N° 198:99; *Transformations III*, N° 198:99.

Alvarado, Boris. *Douland*, N° 197:95; *An-ta-ra*, N° 197:95, 96; N° 198:94; *Stabat Mater*, N° 198:93.

Amenábar, Juan. *Viernes Santo*, N° 197:95, N° 198:91, 93; *Nativity Blues, Habanera, Preludio para recordar a Liszt*, N° 197:96; *Caballo del*

alba, N° 198:91; *I will pray*, N° 198:92; *Voz marinera, Viernes Santo*, N° 198:93; *A la orilla del estero*, N° 198:93, 96, 98.

Amengual, René. *Diez preludios pequeños*, N° 197:9; *El vaso*, N° 198:91, 92.

Ancarola, Francesca. *Eólico*, N° 197:97.

Arancibia, Arturo. *El copihue rojo*, N° 198:94.

Arancibia, Enrique. *Los años vienen y van*, N° 198:91, 92.

Aranda, Pablo. *Tres micropiezas*, N° 197:93, 95; *D, Algop 6*, N° 197:93; *Tab*, N° 198:95.

Arenas, Mario. *Cuarteto* N° 1, N° 198:94.

Astorga, Francisco. **El tordo enamorado, Cueca a Rancagua*, N° 197:93, N° 198:95.

Barrientos, Iván. *Serenata, Lago Verde, Escenas de Aisén*, N° 198:98.

Becerra, Gustavo. *Cuarteto del Viejo Mundo*, N° 197:92,100; *El deseo*, N° 197:93; *Cueca Variationen*, N° 197:97; *Cinco canciones sobre poemas de Andrés Sabella, Tres canciones sobre poemas de Juan Guzmán Cruchaga*, N° 197:98; *Cuarteto de Cuerdas* N° 6, N° 197:100; *Tres canciones (El burro en camiseta, Cantata para campanil y tambor, Nuevo bucal de Maricastaña)*, N° 198:91, 93, 96, 98; *Entrada de la madera*, N° 198:92; *Rosa fresca*, N° 198:93, 94; *Secreto*, N° 198:93; *Sudor y látigo*, N° 198:94; *El deseo: El tigre, Romance de rosa fresca*, N° 198:95.

Bello, Joaquín. **Nada te turbe* (versión coral), N° 197:93, N° 198:95.

Benítez, Gonzalo. *Vasija de barro*, N° 198:93.

Bernales, J. *Bajando pa' Puerto Aisén*, N° 198:98.

Bianchi, Vicente. *La rosa y el clavel*, N° 197:97, N° 198:95; *Ave María*, N° 198:93.

Bisquertt, Próspero. *Aires chilenos*, N° 197:92, 100.

Bosman, Francesca. *Esquizofrenia invernal*, N° 197:96.

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

- Botto, Carlos. *Tres caracteres*, N° 197:92, 100; *Cuatro cantares quechuas*, N° 197:95; N° 198:94; *Diez preludios*, op. 3, N° 197:96; *Academias del jardín (La rosa, Décimas)*, N° 198:92; *Enigma*, N° 198:93,94; *Tiempo de gavota*, N° 198:95.
- Brncic, Gabriel. *Coréutica*, N° 197:99.
- Brown, Edward. *Canzona por la paz*, N° 197:97; *Más allá del ojo de mi mente*, N° 198:93; *El fin de la primavera*, N° 198:95.
- Cabezas, Estela. *Cultivo una rosa blanca*, N° 198:92.
- Cáceres, Eduardo. *Leneuleru...la*, N° 197:95; *Cuarteto antiguo*, N° 197:96; N° 198:93; *Momentos, Epigramas*, N° 197:97; *Orión y los 4 jinetes*, N° 197:100; *El viento en la isla*, N° 198:92; *Seco, fantasmal y vertiginoso*, N° 198:100.
- Cádiz, Rodrigo F. *Veté*, N° 197:93.
- Calderón, Francisco. *Los ojos negros*, N° 198:94.
- Candela, José Miguel. **DJ2, DJ3*, N° 197:94; *Ciclo Dj (a la manera de Ahmed Malek)*, *Bajan gritando ellos*, N° 197:99; *Machaq Mara*, N° 198:96, 102.
- Cantón, Edgardo. *Preludio*, N° 197:92, 94, 96; *Memorias de los Andes*, N° 197:99; *Balada*, N° 198:92, 102; *Puede ser*, N° 198:95, 102.
- Carmona, Oscar. **Nebula IV*, N° 197:96.
- Carnicer, Ramón. *Canción Nacional de Chile*, N° 198:98.
- Carrasco, Fernando. *KVC*, N° 197:95.
- Carrasco, Pablo. *O Magnum Mysterium*, N° 198:93,95.
- Carrera, Armando. *Antofagasta, Calle Bandera, Miyanoshita*, N° 198:94.
- Carvallo, Antonio. *D*, N° 197:93,95; *Velos*, N° 197:96.
- Castillo, Erasmo. *En dónde tejemos la ronda*, N° 198:91, 93, 96.
- Cerezo, Raúl. *Tres visiones de Chile-Norte*, N° 198:96.
- Coloma, Eleonora. *Lenguaje (s) para escuchar*, N° 197:93; *Quedeshoth*, N° 197:95; *Trabalenguas*, N° 198:95.
- Concha, Francisco. *Fagato*, N° 198:95.
- Conejero, Daniela. *Si creyera, Anticueca, Preludio, Bosa*, N° 197:96.
- Cori, Rolando. *Bailecitos con la novia*, N° 197:94; *Coral de las usinas*, N° 198:93.
- Cortés, Renán. *Ronda del fuego*, N° 198:93.
- Cotapos, Acario. *Le detachment vivant*, N° 198:91.
- Délano, Pablo. *Evocación*, N° 197:96; *Cantos de Elqui (Piecitos de niños, Canción de maizal)*, N° 198:91, 96; *Duerme, duerme niño cristiano*, N° 198:92; *Piecitos de niño*, N° 198:93, 96; *Las canciones de Natacha*, N° 198:93; *Padre Nuestro*, N° 198:93; *Estudio N° 3*, 198:95.
- De Negri, Fabrizio. **Pacífico*, N° 197:97, 98; *Temblor de cielo*, N° 198:96, 102.
- Díaz, Rafael. *Puelche*, N° 197:93, 95; N° 198:94.
- Díaz, Raúl. *Puesto 5... Adelante... Cambio*, N° 197:95.
- Errázurriz, Sebastián. *Música de cámaras*, N° 198:96, 102.
- Falabella, Roberto. *Estudios emocionales* (piano), N° 197:93, 96; *Tres pequeñas piezas*, N° 197:96; *Adivinanzas I, II y IV*, N° 198:91, 93, 95.
- Farías, Diego. *Pequeñas primeras partes I*, N° 198:95.
- Fernández, José Miguel. *Resonancias de Csound, Attract*, N° 197:99.
- Ferrari, Andrés. *Partículas*, N° 197:93, N° 198:95; *Décimas*, N° 197:93; *Engranajes*, N° 197:95.
- Friedenthal, Albert. *Tonada popular*, N° 198:92.
- Gajardo, Eduardo. *El corro luminoso*, N° 198:91, 93.
- Gálvez, Gabriel. *Fin*, N° 197:95.
- Garcés, Héctor. *Cuarteto de cuerdas*, N° 197:96.
- García, Cristobal. *Si creyera, Anticueca, Preludio, Bosa*, N° 197:96.
- García Fernando. *Cuatro introspecciones*, N° 197:92, 100; *Cuarteto*, N° 197:95; *De los sueños*, N° 197:97; *Bestiario (El Aconcagua, El hambre)*, N° 198:92; **Retrazos de poesía*, N° 198:93; **Díptico sinfónico*, N° 198:96; *Orden*, N° 198:98; *Tres aproximaciones*, N° 198:99.
- García, José Manuel. *Doz piezas*, N° 198:95.
- García, Leonardo. *Tummy*, N° 197:95; N° 198:94.
- García, Nino. *Autorretrato*, N° 197:97, *Cascada*, N° 198:95.
- García, Rosa. *Dos vals de salón*, N° 197:94.
- García-Gracia, Cecilia. **La violación de Lucrecia*, N° 197:94, 99.
- Garrido-Lecca, Celso. *Cuarteto N° 4*, N° 197:93; **Concierto para guitarra*, N° 198:99; *Preludio y toccata*, N° 198:99; *Elegía a Machu Picchu*, N° 198:99.
- Ghio, Juan Carlos. *Murmullos del parque, Tardes del Forestal*, N° 198:94.
- González, Jaime. *Por diversos motivos*, N° 197:97; *A cantar un villancico*, N° 198:92.
- Gorzietta, Sergio. *Asfalto, Verdes*, N° 198:95.
- Guarello, Alejandro. *Pour Klavier*, N° 197:92; *Solitario VI*, N° 197:95; *Simulacros*, N° 197:98; N° 198:93, 94; *Vicah I*, N° 197:100; *Reyerta*, N° 198:92.
- Guede, Fernando. *Nhez*, N° 197:95.
- Guzmán, Eustaquio Segundo. *La engañosa*, N° 198:91, 92.
- Guzmán, Federico. *Adieu*, N° 198:91, 92.
- Heinlein, Federico. *Tres canciones con texto de Antonio Machado*, N° 197:95; *Aguas queridas*, N° 197:97; *Pena de mala fortuna*, N° 198:91; *Dame la mano, Balada matinal*, N° 198:92; *Salve Regina*, N° 198:93, 94; *Canciones*, N° 198:94; *Tres canciones antiguas*, N° 198:94, 95.
- Heredia, Víctor. *Razón de vivir*, N° 198:93, 96, 98.
- Hernández, H. *Dos vals peruanos, El diablo suelto*, N° 198:100.

- Herrera, Silvia. *Brahamsiana*, N° 197:95.
 Hidalgo, Felipe. *Resultantes*, N° 197:95.
 Holzapfel, Carolina. *Obsesivo, fuerte y escurridizo*, N° 197:96.
 Hurtado, Ramón. *Ronda*, N° 198:95.
 Isamitt, Carlos. *Friso araucano (Pürin ül pichich'en, Umag ül pichich'en)*, N° 197:98, N° 198:91.
 Jara, Víctor. *Luchín*, N° 197:96; N° 198:93, 94, 95; *El aparecido*, N° 197:97; N° 198:93, 96, 98; *El cigarrito*, N° 198:93; *Lo único que tengo*, N° 198:93, 96, 98; *Teneuerdo Amanda*, N° 198:94, 95; *Plegaria de un labrador*, N° 198:95.
 Jovés, Manuel. *Mariposa del amor*, N° 198:94.
 Junge, Wilfred. *Siete trozos*, N° 197:94; *Tarde en el hospital*, N° 198:92.
 Kaliski, Enrique. *El tronco, Reflejos del Llanquihue, Ensenada, El Caleuche*, N° 197:96.
 Karich, Jean Pierre. *Arrimias*, N° 197:96.
 Labbé, Patricia. *Pequeña pieza, Pequeña alegría*, N° 197:96.
 Lefever, Tomás. *Trayectoria*, N° 197:100; *Los celos*, N° 198:93, 94.
 Lémann, Juan. *Ojitos de pena*, N° 197:9; *Puentes*, N° 197:97; *Barrio sin luz*, N° 198:92.
 Leng, Alfonso. *Doloras*, N° 197:94; *Doloras* N° 2 y N° 3, N° 197:94; *Andante*, N° 197:100, N° 198:96, 97; *Lass meinen Tränen fließen*, N° 198:91, 92; *Du, Vigilen, Schlussstück*, N° 198:94.
 Letelier, Alfonso. *Nocturno, La palomita*, N° 197:97; *Madrigal*, N° 198:92, 94; *Hallazgo*, N° 198:93; *Pinares*, N° 198:98, 100.
 Letelier, Miguel. *Antártida*, N° 197:97; *Tres canciones*, N° 198:92; *El tiempo*, N° 198:93-94; *Siete preludios breves*, N° 198:95; **Tramas*, N° 198:96.
 Mackenna, Carmela. *Volkslied*, N° 198:91, 92.
 Manns, Patricio. *La muerte no va conmigo*, N° 198:93, 95; *Entre nosotros*, N° 198:93.
 Marín, Juan. *Saudade*, N° 197:96.
 Martínez, Jorge. **Ritmos, Proteo objeto para armar, oír e interpretar (*Atardecer)*, N° 197:94, 99; *Leit-motiv* N° 6, N° 197:96.
 Matamoras, Ximena. **Océano*, N° 198:94.
 Matthey, Gabriel. *Parrianas*, N° 197:93, 97; *Cuarteto Las Condes*, N° 198:94; **Chilenita* N° 1, N° 198:94; *Sinfonía de cuna*, N° 198:94.
 Maturana, Eduardo. *Cuarteto*, N° 197: 92, 100, *Alone y Ecce puer*, N° 198:95; *Diez micropiezas*, N° 198:99.
 Mezzano, Cristian. *Procesión macabra*, N° 197:96; *Humas*, N° 198:95.
 Milla, Guillermo. *Cueca cuica*, N° 198: 92, 97.
 Montecino, Alfonso. *Todo es ronda*, N° 198:92.
 Mora, Mario. *NUD*, N° 197:93; *Comentarios sobre una vaca lechera*, N° 197:94; **Nex*, N° 197:96, Morales, Cristián. *RisRas*, N° 197:99.
 Morel, Marcelo. *Canciones de soledad (Tierra, Alba)*, N° 198:92.
 Mouras, Juan. *Siete piezas latinoamericanas*, N° 197:97; *Tonadas del mar, Tango*, N° 198:98; *Milonga perpetua, Poemas de Traparanda*, N° 198:98; *Milonga perpetua, Tonada del mar*, N° 198:100.
 Muñoz, Franklin. *Décimas*, N° 197:94.
 Núñez Navarrete, Pedro. *Dukura*, N° 198:93.
 Orrego, Juan Pablo. *L-Equis*, N° 197:93, 95.
 Orrego Carvallo, Alberto. *Vals brillante*, N° 198:98.
 Orrego-Salas, Juan. *Rústica*, N° 197:94; *Sonata para piano, op. 60, Esquinas, La flor del candil, La gitana*, N° 197:96; *Castilla tiene castillos*, N° 197:96, N° 198:92; *Romances pastorales (De los montes vengo)*, N° 197:98; N° 198:94; *Variaciones sobre un canto, op. 92, Secuencias*, N° 197:100.
 Ortega, Sergio. *El viejo gallego Trueba*, N° 197:98.
 Ortiz, Ema. *Rocio*, N° 198:92.
 Ortiz, Fernando. *La fiesta de La Tirana*, N° 198:93.
 Oyala, Nicolás. *Suite popular*, N° 197:93.
 Palma Pérez, Amelia. *La celosa*, N° 198:94.
 Parra, Ángel. *Oratorio de Navidad*, N° 197:97.
 Parra, Violeta. *Tema libre* N° 2, *Anticueca* N° 2 y N° 4, *El gavián, El guillatín, Run Run se fue p'al norte, Que palabras te dijera, El Albertío*, N° 197:95; *Gracias a la vida*, N° 197:97; N° 198:91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100; *Cantares que reflexionan, Ausencia, Mazúrquica moderna*, N° 197:97; *El gavián*, N° 197:105; *Arranca, arranca*, N° 198:93; *Qué he sacado con querer*, N° 198:93; *Tres polkas antiguas, Anticueca V*, N° 198:94, *La jardinera*, N° 198:95.
 Pastén, Rodrigo. *Sonatina*, N° 198:98.
 Peña, Jorge. *Preludio*, N° 197:96; *Anticueca* N° 1, N° 197:97.
 Peralta Beher, Alejandro. *Tonada sin nombre*, N° 197:93.
 Pérez Freire, Osmán. *La telefonista, El marinero, El eterno Pirot*, N° 198:94; *¡Ay, ay, ay!*, N° 198:95.
 Pino, Alejandro. *Yo tenía un anillo*, N° 198:93.
 Prieto, Verónica. *La reina de los cielos*, N° 197:93, 94.
 Ramírez, Hernán. **Dúo*, op.116, N° 197:96; *Sensemaya la culebra*, N° 197: 98, N° 198:91, 93, 96; *Tres cuecas*, N° 197:98; *El amor que calla*, N° 198:92; *Balada*, N° 198:93; *Motivos del son*, N° 198:95.
 Riesco, Carlos. *De profundis*, N° 197:97, 102; *Sobre los ángeles (Canción del ángel sin suerte, El ángel cenciento)*, N° 198:92.
 Rifo, Guillermo. *SDFBHB*, N° 197:95; *Quintay*, N° 197:97; *Tonada para un niño triste*, N° 198:92, 97; *Suite cuequera*, N° 198:94.
 Rivas, Roque. **Estudio nocturno*, N° 197:94.
 Robles, Manuel. *Canción Nacional*, N° 198:91, 92.
 Rojas, Guillermo. *Caliche*, N° 198:96.
 Rojas, Juan Pablo. *Kyrie*, N° 198:93; *Plegaria del "Yo soy"*, N° 198:93, 94.

- Román Heitmann, Donato. *Banderita chilena*, N° 198:95.
- Rosmanich, Macarena. **Ostinato*, N° 197:96.
- Saavedra, Víctor. **Magdalena*, N° 197:93.
- Salinas, Horacio. *Cristalino*, N° 197:96; N° 198:94; *La muerte no va conmigo*, N° 198:93, 95; *Pequeño vals de invierno*. N° 198:94.
- San Martín, Juanita. **Chincol*, N° 198:92.
- Sánchez, Juan Antonio. *Tangos del hielo*, N° 197:93, N° 198:96 98; *Tonada por despedida*, **Sychorum Intibus*, *Soyobré*, *Tonada por bienvenida*, **Chacarera*, *Vuelve pronto*, *Todavía podemos clasificar*, *Guitarrosa*, N° 197:93; *El plazo del ángel*, N° 197:93; N° 198:92; *Tonada por despedida*, N° 198:94.
- Sandoval, Luis. *Pinka Milla*, N° 198:94.
- Sanguesa, Iris. *Permanencia*, N° 197:96.
- Santa Cruz, Domingo. *Dos viñetas*, *Dos poemas trágicos*, *Tres cantos de soledad*, *Ante el mar*, N° 197:92; *En la tierra arada del invierno*, N° 197:95; N° 198:93; *Canción del alcanfor*, N° 197:98; *Preludios dramáticos*, N° 197:102; *De las montañas baja la nieve*, N° 198:91, 96; *Las canciones del mar* (*Balada de la animita*, *Plenilunio*), N° 198:91, 92; *Viernes Santo*, N° 198:102.
- Sauvalle, Sergio. *Vals urbano* N° 1, *Pasaloma* N° 1, *La ventana*, N° 197:95.
- Schidlowsky, León. *Im Ekkajei Jerushalaim*, N° 197:92, 95; N° 198:94.
- Schumacher, Federico. **Palabras del sur*, **On the radio, oh, oh, oh*, N° 197:94,99; *Gato en el agua*, N° 197:99.
- Sepúlveda, Fidel. *Auto sacramental de Navidad*. N° 197:97.
- Sepúlveda, María Luisa. *El aire*, *Los huasos*, *Zamacueca*, N° 198:91, 92.
- Sepúlveda, Miguel. *Ron-do*, N° 197:96, *Copihue rojo*, N° 198:95.
- Silva, Francisco. *Nubra*, N° 197:93, 95.
- Solovera, Aliocha. *Silence, please...*, N° 197:93; *Mimetiz*, N° 197:95; *Tres paisajes de Antonio Machado*, N° 198:93, 95.
- Soro, Enrique. *Il canto della luna*, N° 197:93, 95, 98; N° 198:91, 92; *Andante appassionato*, N° 197:94, 98; *Cueca*, *Storia d'una bimba*, N° 197:98; N° 198:91, 92; *Tres aires chilenos* (*Cueca*), N° 197:103, N° 198:97, 98; *Recuerdo*, N° 198:94.
- Soublette, Luis Gastón. *Auto sacramental de Navidad*. N° 197:97.
- Soublette, Sylvia. *Tres sonetos de Pablo Neruda* (*En los bosques*, *Dos amantes dichosos*), N° 198:91, 93, 96; *Isla*, N° 198:92; *Sabrás que no te amo*, N° 198:93; *En tierra arada del invierno*, N° 198:102.
- Stuardo, Marcelo. *Aires nuevos*, N° 197:96.
- Toro, Víctor Hugo. **La leyenda de Sargón*, N° 198:96, 102.
- Torres, Alejandro. *Inocencia*, N° 197:96.
- Troncoso, Matías. *Dúo* N° 2, N° 197:96.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Yo no tengo soledad*, N° 198:91, 92.
- Vargas, Darwin. *Talagante*, N° 197:97, *Tres preludios*, N° 198:98, 100.
- Vásquez, Edmundo. *Altura II*, N° 197: 95; *Suite popular*, *Suite transitoria*, N° 197:97.
- Vera, Santiago. *Glípticas*, N° 197:92, 100, *Prólogo y Antiprosas*, N° 198:92, 93; **Apocalíptica III*, N° 198:96, *Lostoleska*, N° 198:97.
- Vergara, Sebastián. *Tres melodías para King-teto*, N° 197:93.
- Vila, Cirilo. *Secuencias, siete momentos*, N° 197:95; *Sarabanda londinense* (*conversaciones con la sombra de John Lennon*), N° 197:96; *Canto a Jerusalem*, N° 197:97; *Pequeño vals a la luz de la luna*, N° 197:98; *Il départ*, N° 198:92; *Tres canciones corales*, N° 198:93; *Del diario de viaje de Johann Sebastian: Una invitación al vals, con luna de Arnold Schoenberg*, N° 198:94.
- Vilca, Álvaro. *El vino*, N° 197:96.
- Vivado, Ida. *Canción*, N° 198:92; *Acentos*, N° 198:95, 100.
- Yáñez, Jorge. *El gorro de lana*, N° 197:96.
- Zamora, Carlos. *Estudios para percusión* N° 2, N° 197:9; *Padre Nuestro kunsa*, N° 197:95. N° 198:91, 93, 102; *Tres visiones de un zicuris atacameño*, N° 197:98; *Tres movimientos*, N° 197:100; *Estudio para percusión* N° 4, N° 198:94; *Tenebrae factae sunt*, N° 198:95.
- Zamora, Segundo. *Adiós Santiago querido*, N° 197:95.
- Zegers, Isidora. *Romance*, *Canción*, *Tombeaux violetes*, N° 197:102; N° 198:92; *L'absence*, N° 197:102; N° 198:91, 92.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abreu, José Antonio. N° 197:102.
- Academia Chilena de Bellas Artes. N° 197:92; N° 198:91.
- Acevedo, Claudio. N° 197:93,96, 98; N° 198:92, 93, 95, 96, 97, 98, 103.
- Acevedo, Nano. N° 198:103.
- Avis, Luis. N° 197:92, 102; N° 198:92, 93, 94, 97, 99, 100.
- Agrupación Alcántara. N° 198:93.
- Agrupación Musical Cum Laude. N° 198:93.

- Agrupación Musicámara Chile. N° 197:103.
 Aguilera, Carmen. N° 197:96; N° 198:95, 97.
 Aguilera, Pilar. N° 198:91.
 Aguirre, Isidora. N° 198:101.
 Aguirre Pinto, Luis. N° 197:96.
 Alarcón, Mario. N° 197:94.
 Ácuña, Angela. N° 197:95.
 Alarcón, Rolando. N° 198:93, 95.
 Alarcón, Víctor. N° 197:97; N° 198:93, 95.
 Alba, Antonio. N° 198:94, 98.
 Albarracín, Calatambo. N° 197:101.
 Alcalde, Andrés. N° 197:93, 94; N° 198:92.
 Alegría, Mónica. N° 197:103.
 Alexander, Leni. N° 197:93.
 Alfaro, Porfirio. N° 197:93, 96.
 Allende, Pedro Humberto. N° 197:92, 94, 96, 98;
 N° 198:91, 92, 93, 95, 99, 100.
 Allende-Blin, Juan. N° 198:99.
 Alsina, Elisa. N° 197:94.
 Alvarado, Boris. N° 197:95, 96; N° 198:93, 94.
 Alvarado, Pablo. N° 197:98.
 Amenábar, Juan. N° 197:95, 96, 100; N° 198:91,
 92, 93, 96.
 Amengual, René. N° 197:92.
 Ancarola, Francesca. N° 197:97; N° 198:91.
 Andonaegui, Nicolás. N° 197:92.
 Andrade, Carla. N° 198:94.
 Aponté-Ledée, Rafael. N° 198:100.
 Arancibia, Arturo. N° 198:94.
 Arancibia, Enrique. N° 198:91, 92.
 Aranda, Pablo. N° 197:93, 95, 100; N° 198:95.
 Araneda, Luis Eduardo. N° 198:101.
 Aránguiz, Waldo. N° 197:103.
 Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Na-
 cional. N° 197:104.
 Arenas, David. N° 198:99.
 Arenas, Mario. N° 198:94.
 Arredondo, Alvaro. N° 197:96.
 Arredondo, Carolina. N° 198:95.
 Arredondo, Miguel A. N° 197:96.
 Arriagada, Jorge. N° 197:100, 104.
 Asociación Latinoamericana de Coros. N° 197:103.
 Aste, Cuti. N° 198:101.
 Astorga, Francisco. N° 197:93; N° 198:95.
 Auditorio de la Corporación Educacional Pedro
 Aguirre Cerda. N° 197:104.
 Auditorio del Instituto de Música de la Univer-
 sidad Católica. N° 198:94.
 Auditorio del Vicerrectorado de la Universidad
 de Los Llanos Ezequiel Zamora de Guanare,
 Estado
 de Portuguesa. N° 198:100.
 Auditorium del Instituto Profesional Escuela
 Moderna de Música. N° 198:103.
 Aula Magna de la Universidad de Valparaíso. N°
 198:102.
 Aula Magna de la Universidad Técnica Federi-
 co Santa María. N° 198:97.
 Aula Magna del Centro de Extensión Pontificia
 Universidad Católica. N° 198:94.
 Aula Virtual de la Universidad Metropolitana de
 Ciencias de la Educación. N° 198:96.
 Baca Lobera. N° 197:99.
 Baldrich, Hernán. N° 197:102.
 Ballet Nacional Chileno. N° 198:101, 103.
 Barcur, Rodrigo. N° 197:104.
 Barría, Jaime. N° 197:103.
 Barría, Patricio. N° 197:96.
 Barrientos, Cecilia. N° 198:95.
 Barrientos, David. N° 197:104; N° 198:95.
 Barrientos, Iván. N° 198:98.
 Barros, Carmen. N° 198:102.
 Basílica Menor del Convento de San Francisco
 de Asís. N° 197:99.
 Bautista, Teddy. N° 198:101.
 Becerra, Gustavo. N° 197:92, 93, 97, 98, 100, 104;
 N° 198:91, 92, 93, 94, 95, 96, 98.
 Becerra, Marlene. N° 198:100.
 Becerra, Rodrigo. N° 197:96.
 Béhague, Gerard. N° 197:101.
 Bello, Joaquín. N° 197:93; N° 198:95.
 Bengurel, Xavier. N° 198:102.
 Benítez, Gonzalo. N° 198:93.
 Bergmark, Johannes. N° 197:99.
 Bernaldes, J. N° 198:98.
 Bianchi, Vicente. N° 197:97; N° 198:93, 95, 101.
 Biblioteca Nacional. N° 197:105.
 Biriotti, León. N° 198:100.
 Bisquertt, Próspero. N° 197:92, 100, 104.
 Blanco, Juan. N° 197:94, 99.
 Bosman, Francesca. N° 197:96.
 Botto, Carlos. N° 197:92, 95, 96, 100; N° 198:92,
 94, 95.
 Bravo, Jorge. N° 198:101.
 Bravo, Sergio. N° 198:96.
 Brecht, Bertolt. N° 198:101.
 Brncic, Gabriel. N° 197:99.
 Brombley, Maruja. N° 197:103; N° 198:101.
 Brown, Edward. N° 197:97; N° 198:93.
 Brown, Felipe. N° 197:94.
 Bruognoli, Francisco. N° 197:106.
 Bruzual, Alejandro. N° 197:105.
 Buchanan, Remigio. N° 198:103.
 Bustos, Rodolfo. N° 198:101.
 Cabezas, Estela. N° 198:92.
 Cabrera, Sergio. N° 197:93.
 Cáceres, Eduardo. N° 197:95, 96, 97, 100, 106;
 N° 198:92, 93, 100.
 Cáceres, Eugenio. N° 198:95.
 Cáceres, Germán. N° 197:106; N° 198:100.
 Caciuleanu, Gigi. N° 198:103.
 Cádiz, Rodrigo F. N° 197:93.

- Calderón, Francisco. N° 198:94.
 Camarda, Nella. N° 197:96.
 Camerata Vocal de la Universidad de Chile. N° 198:94.
 Campbell, Ramón. N° 197:100.
 Campus San Joaquín de la Pontificia Universidad Católica. N° 197:98.
 Canales, Marcela. N° 197:95.
 Candela, José Miguel. N° 197:94, 99; N° 198:96, 101, 102.
 Cánepa, Gisela. N° 197:101.
 Cantón, Edgardo. N° 197:92, 94, 96, 99; N° 198:92, 95, 102.
 Cárdenas, Clara Luz. N° 198:100, 103.
 Cárdenas, Guillermo. N° 198:93.
 Carbone, María Eugenia. N° 197:104.
 Carmona, Oscar. N° 197:96, 99.
 Carnicer, Ramón. N° 198:98.
 Carrasco, Eduardo. N° 197:95.
 Carrasco, Fernando. N° 197:100.
 Carrasco, Pablo. N° 198:93, 95.
 Carreño, Jorge. N° 198:101.
 Carrera, Armando. N° 198:94.
 Carrillo, Julián. N° 198:102.
 Carvacho, Fresia. N° 197:104.
 Carvallo, Antonio. N° 197:93, 95, 96.
 Casa Elizalde de Barcelona. N° 198:100.
 Casona de Nemesio Antúnez. N° 197:103.
 Castillo, Erasmo. N° 198:91, 93, 96.
 Castillo, Gabriel. N° 197:106.
 Castro, Diego. N° 197:93.
 Castro, José. N° 198:91.
 Cébron, Jean. N° 198:99.
 Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. N° 197:101.
 Centro Cultural Estación Mapocho. N° 197:102.
 Centro Cultural Matucana. N° 197:97.
 Centro Cultural Montecarmelo. N° 198:97.
 Centro de Documentación Musicológica de la Universidad de Chile. N° 197:94.
 Centro de Etnomusicología Andina (CEA). N° 197:101.
 Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile (CEAC). N° 198:102.
 Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 197:94, 104; N° 198:94.
 Centro de Investigación en Música Electrónica de la Universidad de Aveiro. N° 197:99.
 Centro de Música y Tecnología de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 197:94.
 Centro Latinoamericano de Estudios para Graduados en Música. N° 197:105.
 Centro Nacional de Música Electroacústica del Instituto Cubano de la Música. N° 197:99.
 Centro Tecnológico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 198:103.
 Cerezo, Raúl. N° 198:96.
 Cervantes, Mario. N° 197:92.
 Chacana, José. N° 198:95.
 Charov, Anatoli. N° 197:92, 100.
 Child, William. N° 197:97; N° 198:93, 96, 98.
 Ciclo de Conciertos, 2002 "Un puente entre los milenios", México. N° 198:100.
 Ciclo de Conciertos "Guitarras en Primavera". N° 197:97.
 Ciclo de Danza Contemporánea. N° 197:103.
 Ciclo de Música Americana, III. N° 198:99.
 Ciclo de Pianistas Jóvenes, 2001, XV. N° 197:92.
 Cilea, Francesco. N° 198:101.
 Cirio, Norberto Pablo. N° 198:102.
 Claro, Sofía Asunción. N° 197:100.
 Clerc, Miguel Ángel. N° 197:94.
 Clozier, Cristián. N° 197:99.
 Club de Campo de la Universidad Católica de Valparaíso. N° 197:106.
 Coba, Carlos Alberto. N° 197:101.
 Coddou, Gabriel. N° 197:101.
 Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. N° 198:100.
 Colegio María Auxiliadora de los Andes. N° 197:98; N° 198:101.
 Colnago, Marissa. N° 197:101.
 Coloma, Eleonora. N° 197:93, 95, 104; N° 198:95.
 Compañía Danza Sur de Puerto Montt. N° 197:103.
 Compañía de Danza Ensamble. N° 198:101.
 Compañía Pilcomayo-Gogol. N° 197:93.
 Complejo Deportivo de María Pinto. N° 197:98.
 Concha, Francisco. N° 197:96; N° 198:95.
 Concierto de Temporada 2001, V. N° 197:94.
 Conde Prado, Belisario. N° 192:103.
 Condecoración Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral. N° 197:197:102.
 Condon, Fernando. N° 198:103.
 Conejero, Daniela. N° 197:96.
 Congreso Chileno de Musicología, II. N° 198:103.
 Congreso Nacional de Chile. N° 198:97.
 Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Playa Ancha. N° 197:98.
 Conjunto de Música Barroca. N° 197:97.
 Consejo Chileno de la Música. N° 197:101.
 Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. N° 197:92.
 Contreras, Patricio. N° 197:92, 100.
 Contreras, Silvia. N° 198:103.
 Convento de San Francisco. N° 198:97.
 Corbella, Juana. N° 198:103.
 Córdova, Mauricio. N° 197:104.
 Cori, Rolando. N° 197:94; N° 198:93.
 Coro Ars XXI. N° 197:104.
 Coro Contemporáneo Quilapi. N° 197:93; N° 198:94.
 Coro de Bellas Artes. N° 198:95.

- Coro de Cámara Codelco Chile. N° 198:93.
 Coro de Cámara de la Universidad Católica. N° 197:92, 95; N° 198:93, 94.
 Coro de Cámara de la Universidad de Santiago (USACH). N° 198:93, 94.
 Coro de Estudiantes de la Universidad Católica. N° 198:93.
 Coro de Estudiantes de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 198:93, 96, 98.
 Coro de Ingeniería Comercial de la Pontificia Universidad Católica. N° 198:93.
 Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 197:95; N° 198:91, 93, 96, 102.
 Coro de Niños del Colegio Sagrados Corazones. N° 197:97.
 Coro de Profesores de Valparaíso. N° 198:93.
 Coro del Museo Nacional de Bellas Artes. N° 197:97.
 Coro del Teatro Municipal. N° 198:101.
 Coro Femenino de la Universidad Católica de Valparaíso. N° 198:93.
 Coro Femenino de la Universidad de Chile. N° 197:97.
 Coro Magnificat. N° 197:95.
 Coro Sagrado Corazón Alameda. N° 197:97.
 Coro Universitario de Santiago. N° 198:93, 95.
 Corporación Cultural de Providencia. N° 198:92.
 Corporación Cultural de Recoleta. N° 198:92.
 Corporación de Archivos Sonoros, Audiovisuales y Cinematográficos (MINGACO). N° 197:104, 105.
 Corrado, Omar. N° 197:105.
 Correa, Roberto. N° 197:105.
 Cortés, Mauricio. N° 197:92, 95; N° 198:93.
 Cortés, Renán. N° 198:93.
 Cosío, Mariella. N° 197:101.
 Cotapos, Acario. N° 198:91.
 Cristi, Pablo. N° 198:95.
 Cuarteto de Clarinetes Viento Sur. N° 198:95.
 Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio de la Universidad Austral de Chile. N° 197:100.
 Cuarteto de Flautas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 197:93, 96; N° 198:95, 103.
 Cuarteto de Guitarras de Chile. N° 198:97, 98.
 Cuarteto de Guitarras Pontificia Universidad Católica. N° 197:93, 95; N° 198:94.
 Cuarteto de Saxofones Villafruela. N° 197:92; N° 198:97.
 Cuarteto Sur. N° 197:95.
 Cumpido, Alberto. N° 197:94, 100.
 Czarnecki, Zdzisław. N° 198:96.
 Dall Farra, Ricardo. N° 198:100.
 De la Cruz, Raúl. N° 198:92, 97.
 De Negri, Fabrizio. N° 197:97, 98; N° 198:96, 102.
 Del Campo, Javiera. N° 197:104.
 Del Mónaco, Alfredo. N° 198:100, 102.
 Del Pino Klinge, David. N° 197:97, 98, 102; N° 198:96, 97.
 Déllano, Pablo. N° 197:96, 104; N° 198:91, 92, 93, 95, 96.
 Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 197:96; N° 198:93, 103.
 Día Internacional de la Danza. N° 198:101.
 Díaz, Jorge. N° 197:102.
 Díaz, Rafael. N° 197:93, 95, 100, 104; N° 198:94.
 Díaz, Raúl. N° 197:95.
 Díaz Marín, Carlos. N° 198:103.
 Dirección de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. N° 198:102, 103.
 Domínguez, José Luis. N° 198:98.
 Domínguez, Marco. N° 197:96.
 Donoso, Jaime. N° 197:101.
 Donoso, Juan Pablo. N° 197:104.
 Dourthé, Alberto. N° 197:93; N° 198:97.
 Dúo Guitarra Clásica. N° 198:98.
 Dúo Villafruela-Kanamori. N° 197:100.
 Duque, Ellie Anne. N° 197:101.
 Durán, Luis. N° 198:96.
 Dvorak, Vicky. N° 198:99.
 Echeñique, Cecilia. N° 197:102.
 Elgueta, Samuel. N° 197:97.
 Encuentro Nacional de Escuelas de Danza. N° 197:103.
 Ensemble Antaras. N° 197:95; N° 198:94.
 Ensemble ARCEMA. N° 198:94.
 Ensemble Bartók. N° 197:97.
 Ensemble de Clarinetes de Madrid. N° 198:99.
 Ensemble de Percusiones de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 198:93.
 Ensemble Quadrivium. N° 197:93, 94.
 Ensemble Serenata. N° 198:92, 97.
 Ensemble Vocal ARSIS XXI. N° 198:100.
 Errandonea, Cristián. N° 198:92, 97.
 Errázuriz, Sebastián. N° 198:96, 102.
 Escalante, Irina. N° 197:99.
 Escobar, Héctor. N° 197:92, 100.
 Escuela Moderna de Música. N° 198:92, 101.
 Espinoza, Jorge. N° 197:104.
 Estenssoro, Juan Carlos. N° 197:105.
 Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 197:92, 104, 105; N° 198:103.
 Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. N° 198:97.
 Falabella, Roberto. N° 197:93, 96; N° 198:91, 93, 95.
 Farías, Daniel. N° 198:94, 95.
 Farías, Diego. N° 198:95.
 Fariñas, Carlos. N° 198:100.

- Faunes, Nicolás. N° 197:95.
 Federación de Coros de Chile. N° 197:103.
 Feito, Mario. N° 197:104.
 Fernández, José Miguel. N° 197:99.
 Fernández, Rodrigo. N° 198:101.
 Ferrari, Andrés. N° 197:93, 95; N° 198:95.
 Festival de La Habana de Música Contemporánea, XVI. N° 197:100.
 Festival de Los Andes, V. N° 198:101.
 Festival de Música Chilena en Europa, Dinamarca, 2001. N° 197:100.
 Festival de Música Contemporánea Chilena, XI. N° 197:94.
 Festival de Música Rosita Renard, X. N° 197:98.
 Festival Internacional de Guitarra "Alirio Díaz", 2002. N° 198:100.
 Festival Internacional de Guitarra de La Habana, XI. N° 198:99.
 Festival Internacional de Música Electroacústica "Primavera en La Habana 2002". N° 197:99.
 Festival Nacional de Coros Universitarios de Punta Arenas. N° 198:98.
 Figueroa, Fernando. N° 197:95, 96.
 Fischer, Edgar. N° 198:94.
 Fischer, Karina. N° 197:93.
 Fischer, Rodolfo. N° 198:96.
 Flores, Adolfo. N° 197:101.
 Flores, Cristián. N° 198:96.
 Flores del Campo, Francisco. N° 198:102.
 Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). N° 197:104; N° 198:93, 102.
 Font, Luis Ernesto. N° 197:103.
 Freytez, Antonio. N° 198:98.
 Friedenthal, Albert. N° 198:91, 92.
 Fundación Andes. N° 197:105.
 Fundación Telefónica. N° 197:104; N° 198:101.
 Fundación Víctor Jara. N° 198:103.
 Gacitúa, Oscar. N° 197:94.
 Gajardo, Eduardo. N° 198:91, 93.
 Galas, Pablo. N° 198:94.
 Galaz, Loreto. N° 197:106.
 Galemiri, Benjamín. N° 198:101.
 Gálvez, Gabriel. N° 197:95.
 Garcés, Héctor. N° 197:96.
 García, Cecilia. N° 198:101.
 García, Cristóbal. N° 197:96.
 García, Dino. N° 198:95.
 García, Fernando. N° 197:92, 95, 97, 100; N° 198:92, 93, 96, 98, 99, 100, 101.
 García, José Manuel. N° 198:95.
 García, Leonardo. N° 197:95; N° 198:94.
 García, Nino. N° 197:97, 103.
 García, Rosa. N° 197:94.
 García-Gracia, Cecilia. N° 197:94, 99.
 García Huidobro, Natalia. N° 198:101.
 García-Lorca, Federico. N° 198:91, 92.
 Garrido-Lecca, Celso. N° 197:93, 103; N° 198:99, 100, 101, 102.
 Gatica, Lucho. N° 197:102.
 Gavilano, Luis Alfredo. N° 198:98.
 Georges, Valene. N° 197:97.
 Ghio, Juan Carlos. N° 198:94.
 Gimnasio Municipal de San Pedro. N° 197:98.
 Ginastera, Alberto. N° 198:103.
 Godoy, Edwin. N° 197:97.
 Godoy, Ruth. N° 197:95; N° 198:91, 93, 96, 98, 102.
 González, Cristián. N° 197:93.
 González, Inti. N° 198:94.
 González, Juan Pablo. N° 198:94, 102.
 González Piña, Jaime. N° 197:97, 104; N° 198:92.
 Gorzietta, Sergio. N° 198:95.
 Gouet, Francisco. N° 197:93.
 Gramatges, Harold. N° 198:100.
 Grupo de Percusión de la Pontificia Universidad Católica. N° 198:94.
 Grupo Diapasón Porteño. N° 198:102.
 Guarello, Alejandro. N° 197:92, 95, 98, 100; N° 198:92, 93, 94.
 Guede, Fernando. N° 197:95.
 Guillén, Nicolás. N° 198:91, 92, 94.
 Gutiérrez, Cristián. N° 197:93.
 Guzmán, Eustaquio Segundo. N° 198:91, 92.
 Guzmán, Federico. N° 198:91, 92.
 Guzmán, Rodrigo. N° 198:97.
 Guzmán Cruchaga, Jaime. N° 198:92.
 Hakim, Adel. N° 198:101.
 Hanna, Mauricio. N° 197:104.
 Heinlein, Federico. N° 197:95, 97, 104; N° 198:91, 92, 93, 94, 95.
 Heredia, Victor. N° 198:93, 96, 98.
 Hernández, Alejandra. N° 197:99.
 Hernández Bagger, Grizel. N° 197:105.
 Herrera, Carlos. N° 198:96.
 Herrera, Ricardo. N° 197:96.
 Herrera, Silvia. N° 197:95.
 Hidalgo, Felipe. N° 197:95.
 Hidalgo, Sebastián. N° 198:96.
 Holzapfel, Carolina. N° 197:96; N° 198:101.
 Huidobro, Vicente. N° 198:92, 93.
 Humala, Julio. N° 197:105.
 Hurtado, Ramón. N° 198:95.
 Ibáñez, Jaime. N° 198:96.
 Ibáñez, Tania. N° 198:103.
 Ibarra, Guillermo. N° 198:98.
 Iglesia Recoleta Franciscana. N° 198:92.
 Illari, Bernardo. N° 198:102.
 Infante, Francisca. N° 198:94.
 Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. N° 197:92.
 Instituto Cultural de Providencia. N° 198:96.
 Instituto de Chile. N° 198:91.

- Instituto de Investigaciones Musicales (IIM) de la Universidad de Chile. N° 197:104.
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica. N° 197:95; N° 198:94,103.
 Instituto de Música de Santiago. N° 197:94.
 Instituto Goethe. N° 197:93; N° 198:93.
 Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N° 197:93.
 Instituto Superior de Arte de Cuba (ISA). N° 197:100.
 Inzuza, Matías. N° 198:94.
 Isamitt, Carlos. N° 197:98, 104.
 Iturra, Ricardo. N° 197:102.
 Jacques, Martin. N° 197:92, 100.
 Jahnke, Eduardo. N° 198:93.
 Jara, Hernán. N° 198:92, 97.
 Jara, Victor. N° 197:96, 97; N° 198:93, 94, 95, 96, 98.
 Jaramillo, Matías. N° 197:104.
 Jiménez, Manuel. N° 197:93, 102.
 Jiménez, Miguel Ángel. N° 197:94, 95; N° 198:94.
 Jornadas Musicales de los Andes, VIII. N° 197:98
 Jorquera, Raúl. N° 197:96.
 Jovés, Manuel. N° 198:94.
 Junge, Wilfred. N° 197:94; N° 198:92.
 Kachel, Eduardo. N° 197:94.
 Kächele, Jaime. N° 197:93, 96, 98; N° 198:95, 103.
 Kaliski, Enrique. N° 197:95, 96.
 Kanamori, Rodrigo. N° 197:95, 100.
 Karich, Jean Pierre. N° 197:96.
 Kim, Suk-Jun. N° 197:99.
 Klastornick, Jorge. N° 198:101.
 Kupper, Leo. N° 198:99.
 Kuss, Malena J. N° 197:105.
 La Rivera, Carolina. N° 197:95, 96.
 Labbé, Patricia. N° 197:96.
 Laboratorio Nacional de Música Electroacústica del Instituto Cubano de la Música. N° 197:99.
 Lacámara, Carolina. N° 197:104.
 Lambertini, Marta. N° 198:102.
 Latorre, Luis Alberto. N° 197:94, 98.
 Lavado, Alejandro. N° 197:95.
 Lavaderos, Alejandro. N° 197:95, 96.
 Lavaderos, Nicolás. N° 197:96.
 Lavquén, Alejandro. N° 198:103.
 Lee, Seungyon-Seny. N° 197:99.
 Lefever, Tomás. N° 197:100; N° 198:93, 94, 96, 98.
 Lehnhoff, Dieter. N° 198:102.
 Leiva, Sebastián. N° 197:97.
 Lémann, Juan. N° 197:95, 96, 97, 100; N° 198:92.
 Leng, Alfonso. N° 197:94, 95, 100; N° 198:91, 92, 94, 96, 97.
 Letelier, Alfonso. N° 197:95, 97; N° 198:92, 93, 94, 98, 100.
 Letelier, Carmen Luisa. N° 197:92, 95, 97, 98, 102; N° 198:93.
 Letelier, Leonora. N° 197:96; N° 198:95,102.
 Letelier, Miguel. N° 197:97; N° 198:92, 95, 96.
 Linares, David. N° 198:98.
 Lira, Sebastián. N° 198:97.
 Lobo, Mario. N° 198:94.
 López, María Luz. N° 197:97.
 López, Matías. N° 198:95.
 Loyola, Margot. N° 197:104.
 Lorens, Vicente. N° 198:99.
 Lucero, Oscar. N° 197:96.
 Lunell, Hans. N° 197:99.
 Macías, Gonzalo. N° 197:94, 99.
 Machado, Antonio. N° 198:94.
 Mackenna, Carmela. N° 198:91, 92.
 Macnaughton, Paul. N° 198:99.
 Madrid, Alejandro. N° 198:102.
 Maleck, Ahmed. N° 197:99.
 Mancilla, Luis. N° 197:93; N° 198:95, 97.
 Manns, Patricio. N° 198:93, 95.
 Marchena, Martha. N° 198:99.
 Marín, Juan. N° 197:96.
 Marín, Santiago. N° 198:94.
 Martí Pérez, Josep. N° 197:105.
 Martínez, Jorge. N° 197:94, 96, 99, 106; N° 198:101.
 Martínez, Marcello. N° 197:94.
 Martínez, María Luz. N° 198:95, 102.
 Matamoros, Ximena. N° 198:94.
 Matthey, Gabriel. N° 197:93, 97, 100,106; N° 198:94.
 Matthey, Magdalena. N° 197:95.
 Maturana, Eduardo. N° 197:92, 100; N° 198:95, 99.
 Mazzini, Marcela. N° 197:94.
 Medalla Apóstol Santiago. N° 198:101.
 Medalla de la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral. N° 198:101.
 Meléndez, Alejandro. N° 198:95.
 Méndez, Patricio. N° 197:102.
 Méndez, Paulina. N° 197:104.
 Menezes, Flo. N° 197:94.
 Merino, Luis. N° 197:92, 102, 105; N° 198:100, 103.
 Meza, Santiago. N° 197:97.
 Mezzano, Cristián. N° 197:96; N° 198:95.
 Mezzano, Sebastián. N° 197:96.
 Milla, Guillermo. N° 198:92, 97, 102.
 Minczurk, Roberto. N° 198:99.
 Ministerio de Educación. N° 198:101.
 Minoletti, Guido. N° 197:96.
 Miranda, Emma. N° 197:96.
 Miranda, Francisco. N° 197:106.
 Miranda, Miguel. N° 197:103.
 Mistral, Gabriela. N° 198:91, 92, 93, 94, 102.
 Moena, Shamla. N° 197:96.
 Molina, Francisco. N° 197:96.
 Molina, Tamara. N° 197:96.
 Montecino, Alfonso. N° 198:92.
 Montes, Marta. N° 197:93, 95.
 Montes, Sebastián. N° 198:97.
 Mora, Mario. N° 197:93, 94, 96.
 Moral, Carmen. N° 198:96.

- Morales, Claudio. N° 197:93, 95.
 Morales, Cristián. N° 197:99.
 Morel, Alicia. N° 197:104.
 Morel, Marcelo. N° 198:92.
 Mouras, Juan. N° 197:97; N° 198:92, 97, 98, 100.
 Municipalidad de Providencia. N° 198:92.
 Municipalidad de Santiago. N° 198:101.
 Muñoz, Adriana. N° 198:97.
 Muñoz, Franklin. N° 197:94.
 Muñoz, Hugo. N° 198:103.
 Muñoz, Jenny. N° 198:91.
 Museo Chileno de Arte Precolombino. N° 197:105.
 Museo de América, Madrid. N° 198:99.
 Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 197:103, 106.
 Museo de Bellas Artes. N° 197:102.
 Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. N° 198:101.
 Naranjo, Francisco. N° 197:96.
 Navarro, David. N° 197:104; N° 198:95.
 Navatta, Sergio. N° 198:103.
 Neruda, Pablo. N° 198:91, 92, 96.
 Nikitschek Urzúa, Leonardo. N° 198:97.
 Nishihara, Michio. N° 197:94.
 Nobre, Marlos. N° 198:100.
 Núñez, Jeremías. N° 197:93, 96; N° 198:95.
 Núñez, Teresa. N° 197:99.
 Núñez Navarrete, Pedro. N° 198:93.
 O'Reilly, Mónica. N° 197:99.
 Ogas, Julio. N° 198:103.
 Ohlsen, Oscar. N° 197:93.
 Olivares, Pablo. N° 197:92.
 Olivari, Graciela. N° 198:102.
 Oliveira, José Pedro. N° 197:99.
 Orellana, Ingrid. N° 197:93, 95.
 Orellana, Romilio. N° 198:94, 103.
 Orlandini, Luis. N° 197:100; N° 198:94, 97, 99.
 Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago. N° 197:97.
 Orquesta de Cámara Ana Magdalena Bach. N° 198:97.
 Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso. N° 197:98.
 Orquesta de Cámara del Instituto de Música de Santiago. N° 197:97.
 Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 198:98.
 Orquesta Juvenil de Cámara del Instituto de Música de Santiago. N° 198:96.
 Orquesta Juvenil de Venezuela. N° 197:102.
 Orquesta Moderna. N° 197:93; N° 198:92, 97.
 Orquesta Sinfónica de Chile. N° 197:97, 98, 102; N° 198:96, 97, 102.
 Orquesta Sinfónica de Euskadi. N° 198:99.
 Orquesta Sinfónica de Matanzas. N° 198:99.
 Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo. N° 198:99.
 Orrego, Juan Pablo. N° 197:93, 95.
 Orrego Carvallo, Alberto. N° 198:98.
 Orrego-Salas, Juan. N° 197:94, 95, 96, 98, 100; N° 198:92, 94.
 Ortega, Fernanda. N° 197:95.
 Ortega, Gonzalo. N° 198:96.
 Ortega, Sergio. N° 197:98.
 Ortiz, Ema. N° 198:91, 92.
 Ortiz, Fernando. N° 198:93.
 Ortiz de Zárate, Marcela. N° 197:103.
 Osorio, Daniel. N° 197:104.
 Osorio, Raúl. N° 197:103; N° 198:101.
 Osses, Virna. N° 197:96; N° 198:95.
 Oyala, Nicolás. N° 197:93.
 Quintanar, Héctor. N° 198:100.
 Padilla, Abraham. N° 197:103.
 Padilla, Wilson. N° 197:96.
 Palacio Consistorial de la Municipalidad de Santiago. N° 198:101.
 Palacio Rioja de Viña del Mar. N° 197:98.
 Palma, María Antonia. N° 197:106.
 Palma, Nivia. N° 198:101.
 Palma de Pérez, Amelia. N° 198:94.
 Parker, Jeffrey. N° 198:95.
 Parra, Álvaro. N° 197:104.
 Parra, Ángel. N° 197:97; N° 198:101.
 Parra, Nicanor. N° 197:93.
 Parra, Violeta. N° 197:95, 97, 98, 100, 102, 105; N° 198:91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101.
 Parroquia de Los Santos Ángeles Custodios. N° 197:97.
 Pastén, Rodrigo. N° 198:98.
 Patio de la Casa de la Cultura Juan Griego en Isla Margarita. N° 198:100.
 Patio Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile. N° 198:103.
 Patio Los Naranjos del Palacio de La Moneda. N° 197:97.
 Pedrotti, Italo. N° 197:105.
 Peña, Esteban. N° 198:101.
 Peña, Jorge. N° 197:96, 97; N° 198:102.
 Peralta, Catalina. N° 197:94.
 Peralta Beher, Alejandro. N° 197:93.
 Pérez, Brunilda. N° 198:99.
 Pérez de Arce, José. N° 198:102.
 Pérez Freire, Osmán. N° 198:94, 95.
 Pérez González, Carlos. N° 197:96.
 Piñera, Juan. N° 197:99.
 Pino, Alejandro. N° 197:97; N° 198:93.
 Posada, Andrés. N° 198:100.
 Prado, Pedro. N° 198:94.
 Premio Academia 2001 de la Academia Chilena de Bellas Artes. N° 197:102.
 Premio Altazor 2001. N° 197:102.
 Premio de Musicología, Casa de las Américas, VIII. N° 197:104, 105.

- Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria, 2002, IV. N° 198:99, 102.
 Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés, 2002, III. N° 198:102.
 Premio Municipal de Arte 2001. N° 197, 102.
 Premio Nacional de Artes, mención Música. N° 198:101.
 Premio Robert Stevenson. N° 197:105.
 Premios a la Cultura Ernesto Pinto Lagarrigue, 2001. N° 198:101.
 Prieto, Verónica. N° 197:93, 94.
 Primer Encuentro de Archivos y Centros de Documentación de Música Tradicional Andina y Latinoamericana, Lima, 2001. N° 197:101, N° 197:93, 95.
 Quevedo, Jaime, N° 197:101.
 Quezada, Jéssica. N° 198:93.
 Quilapi, José. N° 197:93; N° 198:94-95.
 Quinteto de Bronces de la Orquesta Sinfónica de Chile. N° 198:96.
 Quinteto de Cuerdas de la Universidad Católica. N° 197:95.
 Quiroga, Daniel. N° 197:102.
 Radio Beethoven. N° 197:101.
 Radio Camelot de Punta Arenas. N° 198:98.
 Radio Universidad de Chile. N° 197:94.
 Radrigán, María Iris. N° 198:94.
 Ráez, Omar. N° 197:101.
 Ráez Retamozo, Manuel. N° 197:101.
 Ramírez, Angélica. N° 197:104.
 Ramírez, Eduardo. N° 197:105.
 Ramírez, Hernán. N° 197:96, 98; N° 198:91, 92, 93, 95, 96.
 Ramírez, Toly. N° 198:101.
 Rauss, Nicolás. N° 198:96.
 Razeto, Teresa. N° 197:93.
 Recabarren, Andrea. N° 198:101.
 Recart, Luis José. N° 197:93; N° 198:92.
 Retamales, Marcela. N° 198:101.
 Reyes, Francisca. N° 197:96; N° 198:95.
 Reyes, Jorge. N° 197:96.
 Richard, Buddy. N° 197:101.
 Riesco, Carlos. N° 197:97, 102; N° 198:92.
 Rifo, Guillermo. N° 197:93, 95, 97, 102; N° 198:92, 94, 96, 97.
 Ríos, Christian. N° 197:96.
 Rivano, Magaly. N° 197:102.
 Rivas, Alejandro. N° 198:95.
 Rivas, Roque. N° 197:94.
 Riveros, Hilda. N° 197:103; N° 198:101.
 Riveros, Luis. N° 17:102.
 Robles, José Antonio. N° 197:101.
 Robles, Manuel. N° 198:91, 92.
 Rodríguez, Alberto. N° 198:99.
 Rodríguez, Fabiola. N° 198:95.
 Rodríguez, Fernando. N° 197:99.
 Rodríguez, Jorge. N° 198:95.
 Rodríguez, Virgilio. N° 198:94.
 Rojas, Carlos. N° 197:95, 96.
 Rojas, Guillermo. N° 197:97, 98, 102; N° 198:96.
 Rojas, Juan Pablo. N° 198:93, 94.
 Rojas González, Katia. N° 197:105.
 Roldán, Waldemar Axel. N° 197:101.
 Román Heitmann, Donato. N° 198:95.
 Romero, Tatiana. N° 198:95.
 Romero Cevallos, Raúl. N° 197:101.
 Romo, Vivian. N° 198:101.
 Rondón, Víctor. N° 197:101, 104; N° 198:102.
 Rosales, Brenda. N° 197:103; N° 198:101.
 Rosas, Fernando. N° 197:102; N° 198:101.
 Rosenman, Zelig. N° 197:103.
 Rosmanich, Macarena. N° 197:96.
 Rosson, Andrés. N° 197:97.
 Rubilar, Rodrigo. N° 197:95.
 Rubio, Claudia. N° 197:92.
 Rudloff, Osvaldo. N° 197:104.
 Saavedra, Alfredo. N° 197:98; N° 198:95.
 Saavedra, Víctor. N° 197:93.
 Sabella, Andrés. N° 198:91.
 Sacher, Gerd. N° 198:99.
 Sala Amadeo Roldán. N° 197:100.
 Sala América de la Biblioteca Nacional. N° 198:91.
 Sala Antonio Varas. N° 197:103.
 Sala Auditorio de la Municipalidad de Rancagua. N° 198:97.
 Sala Auditorio Radio Universidad de Chile. N° 197:95.
 Sala de Conciertos de la Gobernación de Curicó. N° 198:98.
 Sala de Conciertos del Conservatorio Regional de Música de Antofagasta. N° 198:97.
 Sala de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH). N° 197:93.
 Sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 197:94.
 Sala del Museo Folkwang de Essen. N° 198:99.
 Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional. N° 197:104, 105.
 Sala Estudio Master Radio Universidad de Chile. N° 198:94.
 Sala Ignacio Domeyko de la Universidad de Chile de La Serena. N° 198:97.
 Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 197:95, 96, 101, 104; N° 198:95, 100, 103.
 Sala Sergio Pineda de la Universidad Austral de Chile. N° 197:104.
 Salas Salazar, Marcos Angelo. N° 197:105.
 Salgado, Eduardo. N° 197:97.
 Salinas, Horacio. N° 197:96; N° 198:93, 94, 95, 97.

- Salinas, Nadia. N° 198:95.
 Salles, Laurent. N° 197:106.
 Salón de Honor de la Universidad de Chile. N° 197:96, 102; N° 198:102.
 Salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 198:96.
 Salón de Honor del Congreso Nacional de Chile. N° 198:97.
 Salón Fresno del Centro de Extensión de la Universidad Católica. N° 197:94; N° 198:94.
 Salón Independiente de la Universidad Andrés Bello. N° 197:97.
 Salón Principal del Hotel Fachinal, Chile Chico. N° 198:98.
 Sánchez, Juan Antonio. N° 197:93, 102; N° 198:92, 94, 97, 98, 101.
 Sánchez, Walter. N° 197:101.
 Sánchez Malaga, Armando. N° 197:101.
 Sandoval, Carla. N° 197:92.
 Sandoval, Carlos. N° 197:99.
 Sandoval, Daniel. N° 197:106.
 Sandoval, Luis. N° 198:94.
 Sandoval, Silvia. N° 197:104; N° 198:100.
 Sangüesa, Iris. N° 197:96.
 Sanhueza, Pablo. N° 197:95.
 San Martín, Juanita. N° 198:92.
 Santa Cruz, Domingo. N° 197:92, 95, 98, 102; N° 198:91, 93, 96, 102.
 Santiesteban, Lourdes. N° 198:99.
 Sanz, Julio. N° 198:99.
 Sapag, Mario. N° 198:103.
 Sarmientos, Jorge. N° 198:100.
 Sauvalle, Sergio. N° 197:95, 105.
 Savi, Elvira. N° 197:92, 95, 96; N° 198:91, 92, 93.
 Sazie, Francisca. N° 197:103.
 Scaramelli, Álvaro. N° 197:103.
 Schidlowsky, León. N° 197:92, 95; N° 198:94.
 Schumacher, Federico. N° 197:94, 99.
 Schuster, Santiago. N° 198:101.
 Sección Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 197:104.
 Sede Alfonso Letelier Llona de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 198:103.
 Seeger, Anthony. N° 197:101.
 Semanas Musicales de Frutillar. N° 34, N° 187:98.
 Semprún, Jorge. N° 198:99.
 Sepúlveda, Fidel. N° 197:97.
 Sepúlveda, Héctor. N° 197:97.
 Sepúlveda, Jorge. N° 198:93.
 Sepúlveda, J.M. N° 198:95.
 Sepúlveda, María Luisa. N° 198:91, 92.
 Sepúlveda, Miguel. N° 197:96.
 Sermila, Jarmó. N° 197:99.
 Serrano, Renato. N° 197:93, 95.
 Sierra, Rubén. N° 197:94.
 Silva, Francisco. N° 197:93, 95.
 Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música y del Espectáculo de Chile (SITMUCH). N° 198:103.
 Sociedad Chilena de Musicología. N° 198:103.
 Sociedad Chilena del Derecho de Autor (S.C.D.). N° 197:102.
 Sociedad de Cultura Artística de São Paulo. N° 198:99.
 Sociedad de Percusionistas de Cuba. N° 197:100.
 Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE). N° 198:101.
 Solovera, Aliocha. N° 197:93, 95, 100, 104; N° 198:93, 95, 97.
 Solovera, Patricio. N° 198:101.
 Soro, Enrique. N° 197:93, 94, 95, 98, 103; N° 198:91, 92, 94, 97, 98.
 Soto, Carlos. N° 198:95.
 Soubllette, Luis Gastón. N° 197:97.
 Soubllette, Sylvia. N° 197:102; N° 198:91, 92, 93, 96, 102.
 Several, Isabel. N° 197:99.
 Soza, Pablo. N° 198:95.
 Stuardo, Marcelo. N° 197:96.
 Tagle, Alejandro. N° 197:94.
 Talquena, Daniel. N° 197:105.
 Tapia, Enrique. N° 197:96.
 Tapia Caballero, Arnaldo. N° 198:100.
 Teatro Amadeo Roldán de La Habana. N° 198:99.
 Teatro Antonio Varas. N° 198:101.
 Teatro Concepción. N° 198:98.
 Teatro de la Universidad de Chile. N° 197:97, 103; N° 198:96, 101, 102.
 Teatro Escuela Moderna. N° 197:93; N° 198:92.
 Teatro Municipal de Coyhaique. N° 198:98.
 Teatro Municipal de Iquique. N° 198:97.
 Teatro Municipal de Lo Barnechea. N° 197:103.
 Teatro Municipal de Osorno. N° 198:98.
 Teatro Municipal de Puerto Montt. N° 198:98.
 Teatro Municipal de Punta Arenas. N° 198:98.
 Teatro Municipal de Santiago. N° 198:101.
 Teatro Nacional Chileno. N° 197:103; N° 198:101.
 Teatro Oriente. N° 197:94.
 Teave, Mahani. N° 197:104.
 Teichelmann, Alberto. N° 197:98.
 Teitelboim, Volodia. N° 198:96.
 Tejeda Tejeda, Rafael Darío. N° 197:105.
 Tello, Aurelio. N° 197:105.
 Temporada Nacional de Piano, III. N° 197:94.
 Thayer, Tomás. N° 197:94.
 Tits, Kalev. N° 197:99.
 Tobar, Felipe. N° 197:96.
 Toledo, Pablo. N° 198:101.
 Torm, Alejandro. N° 197:100.
 Toro, Víctor Hugo. N° 198:96, 102.
 Torres, Alejandro. N° 197:96.
 Torres, Juan Carlos. N° 198:93.

- Torres Zúñiga, Eduardo. N° 197:103.
Tosar, Héctor. N° 198:100.
Troncoso, Marcelo. N° 197:95.
Troncoso, Matías. N° 197:96.
Trujillo, Claudia. N° 198:94.
Tuesta, Soledad. N° 198:93.
Universidad Austral de Chile. N° 197:100.
Universidad Centro Occidental Lisardo Alvarado. N° 198:100.
Universidad de Artes y Ciencias Sociales. N° 198:101.
Universidad de Chile. N° 197:98; N° 198:95, 102.
Universidad de North Texas. N° 198:102.
Universidad de Oriente en Isla Margarita. N° 198:100.
Universidad de Valparaíso. N° 198:102.
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 197:97; N° 198:96.
Urbano, Diego. N° 197:96.
Uribe, Christian. N° 197:105.
Urrutia Blondel, Jorge. N° 197:104; N° 198:91, 92.
Vachó, Louise. N° 198:103.
Valdebenito, Jorge. N° 197:104.
Valdebenito, Mauricio. N° 197:95, 105; N° 198:92, 94.
Valdés, Maximiano. N° 198:99.
Valenzuela, María Paz. N° 197:105.
Valenzuela, Patricio. N° 197:92.
Valenzuela Arce, José M. N° 197:104.
Valera, Roberto. N° 197:99.
Vallejos, Felipe. N° 197:96; N° 198:95.
Vargas, Darwin. N° 197:97; N° 198:98, 100.
Vásquez, Carlos Alberto. N° 198:100.
Vásquez, Chalena. N° 197:101, 105.
Vásquez, Christian. N° 198:95.
Vásquez, Edmundo. N° 197: 95, 97, 100.
Vásquez, Patricia. N° 198:91, 92.
Vera, Carlos. N° 198:94.
Vera, Santiago. N° 197:92, 100, 104; N° 198:91, 92, 93, 96, 97.
Vergara, Lorena. N° 198:95.
Vergara, Sebastián. N° 197:93.
Vila, Cirilo. N° 197:93, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 104; N° 198:92, 93, 94.
Wilca, Álvaro. N° 197:96.
Villafruela, Miguel. N° 197:95, 96, 100.
Villalpando, Alberto. N° 198:100.
Villarroel, Favio. N° 197:93, 96; N° 198:95.
Villarroel, Juan Pablo. N° 198:94.
Villarroel, Verónica. N° 198:101.
Villarroel Cousiño, Hugo. N° 198:103.
Villegas, María Eugenia. N° 197:104.
Villela, Diego. N° 197:95, 96.
Vivado, Ida. N° 198:92, 95, 100.
Wadley, David. N° 198:99.
Wiche, Dora. N° 198:91.
Wistuba, Gerardo. N° 198:95.
Yadegari, Shahrokh. N° 197:99.
Yáñez, Jorge. N° 197:96.
Yazigi, Graciela. N° 197:96.
Zamora, Carlos. N° 197:9, 95, 98, 100; N° 198:91, 93, 94, 95, 102.
Zamora, Segundo. N° 197:95.
Zentner, Javier. N° 198:93.
Zegers, Isidora. N° 197:102; N° 198:91, 92.
Zurita, Vladimir. N° 197:104.