

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LVIII

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2004

Nº 201

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

DECANO
PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA

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
ESTUDIOS	
SERGIO ROJAS. Los ruidos del sonido	7
ALEJANDRO VERA. La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII)	34
RODRIGO TORRES. Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena	53
ENSAYOS Y DOCUMENTOS	
VIOLETA HEMSY DE GAINZA. La educación musical en el siglo XX	74
HANNES STEIN. Hannes Eisler. Contra la tontera en la música	82
LEONARDO J. WAISMAN. Alcances a dos estudios sobre la música española e his- panoamericana de los siglos XVII y XVIII	87
CRÓNICA	
Creación musical chilena	99
Compositores chilenos en el país	99
Música chilena en el exterior	110
Otras noticias	112
RESEÑA DE PUBLICACIÓN	
Álvaro Menanteau. <i>Historia del Jazz en Chile</i> , por Carlos Silva Vega	117
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Bicentenario de la música sinfónica chilena</i> (vol.1). CD, por Fernando García	118
<i>Ensamble Contemporáneo</i> . CD, por Julia Grandela del Río	120
<i>Isidora Zegers y su tiempo</i> . CD, por Julia Grandela del Río	121
<i>Solo, dúo, trío</i> . CD, por Álvaro Menanteau	122
IN MEMORIAM	
Sergio Ortega (1938-2003)	123
Mucho le debemos a Sergio, por Rodolfo Parada	123
Sergio Ortega está en el corazón de todos, por Horacio Salinas	125
Hasta siempre Sergio Ortega, por Raúl Bulnes Calderón	126
Carta, por Gladys Marín	129
Adiós, Sergio Ortega, por Andrés Rodríguez	129
La música de Sergio Ortega seguirá sonando, por José Weintein	130
Gabriel Coddou: hombre del Sur (1944-2004), por Gabriel Matthey Correa	131
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 2003	133

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 Ángeles, 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)

SERGIO ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
ALEJANDRO VERA, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.
RODRIGO TORRES, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
VIOLETA HEMS DE GAINZA, Presidente del FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical).
HANNS STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
LEONARDO J. WAISMAN, CONICET/ Universidad Nacional de Córdoba.
LEONARDO MANCINI, Director de Coros, Valdivia.
IVÁN BARRIENTOS GARRIDO, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
CARLOS SILVA VEGA, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
FERNANDO GARCÍA, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
ÁLVARO MENANTEAU, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música.
RODOLFO PARADA, Director del Conjunto Quilapayún.
HORACIO SALINAS, Director Escuela de Música SCD.
RAÚL BULNES CALDERÓN, Vicepresidente Fundación Pablo Neruda.
GLADYS MARÍN, Presidenta del Partido Comunista de Chile.
ANDRÉS RODRÍGUEZ, Director Ejecutivo del Teatro Municipal de Santiago.
JOSÉ WEINTEIN, Ministro de Cultura.
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

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

Información para los colaboradores

1. Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publica artículos acerca de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, que aborden tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de diferentes marcos disciplinarios. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.
2. Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* (Casilla 2100, Santiago, Chile). La *RMCh* sólo publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en castellano e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación, y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto, hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un 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 ítemes 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 culla en el Uruguay*. Montevideo: A. Monteverde y Cía.

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

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Musica 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, éstas 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 al 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, éstos 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*.

ESTUDIOS

Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)

por
Sergio Rojas

"Uno trata desesperadamente de dominar el material y el azar trata con igual desesperación de mantener su dominio apareciendo a través de miles de agujeros que no pueden obstruirse."

PIERRE BOULEZ

I. LA MÚSICA EN LA HISTORIA DE LA SUBJETIVIDAD

El desarrollo de una comprensión filosófica de la música se encuentra sin duda estimulado y hasta en cierto modo exigido por la producción musical contemporánea. Compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Henry, Yannis Xenakis y otros han hecho de la música un arte radicalmente conceptual, tanto desde el punto de vista de la arquitectónica de la obra como del proceso mismo de composición, al punto de que en muchas oportunidades la estética musical ha devenido en lo que podríamos denominar preliminarmente como una *poética de la construcción* (y cuyo discurso estético alcanza en ocasiones ribetes casi místicos). Sin duda que esto reviste especial interés para un tipo de filosofía que desde hace ya un tiempo trabaja en la revisión y cuestionamiento crítico de los modelos conforme a los cuales se ha constituido el sujeto moderno (cuestionamiento en el que obviamente conceptos como los de 'autor' y 'obra' no permanecen incólumes). Esta situación contrasta con el escaso interés filosófico que ha generado la música en otras épocas, como ocurre, sin ir más lejos, en la filosofía de Kant, cuestión no menor si tenemos en consideración el poderoso influjo que ha tenido, hasta el día de hoy, la *Crítica de la facultad de juzgar* con respecto a la formalización de la estética idealista en general¹. En Kant la música permanece en un lugar inferior con respecto a las otras artes debido a la presencia excesiva de su materialidad: la música "habla a través de muchas sensaciones

¹Como dice Andrew Bowie 1999:191: "La música puede considerarse como un medio de articulación deficiente o como un medio privilegiado. Este nexo es fundamental para la historia filosófica de la subjetividad".

sin concepto y, por lo tanto, no deja algo para meditar como la poesía (...)”². Todas las observaciones que hace Kant con respecto a la música se dirigen precisamente a su dimensión material, lo cual reviste para nosotros por ahora el mayor interés, pues en el siglo XX los trabajos con la materialidad del sonido, primero en la denominada “música concreta” a finales de los años 40 y luego en la “música electrónica” recién iniciados los años 50, serán acontecimientos decisivos a favor del carácter conceptual y, en algunos casos, casi místico que adquiere la música en la segunda mitad del siglo XX. Detengámonos brevemente, pues, al comenzar, en el análisis que hace Kant del arte musical en el parágrafo 53 de la tercera *Crítica*.

La música, afirma Kant, “es más goce que cultura”³, esto debido a que las facultades cognoscitivas (el entendimiento y la imaginación) son convocadas en grado mínimo. La subjetividad es conducida desde ciertas sensaciones hacia ideas absolutamente indeterminadas (ideas difusas que, por lo tanto, se disuelven antes de terminar de presentarse), por lo que incluso las sensaciones mismas que la música provoca consisten en impresiones transitorias que se disipan rápidamente. Lo decisivo aquí consiste en el hecho de que, según Kant, la música no ofrece a la imaginación un objeto duradero que exija a la imaginación en su “libre juego” adecuarse al entendimiento: *la música no da que pensar*. Kant no logra establecer una diferencia precisa entre el ruido y el sonido en la música o, mejor dicho, al no llegar a determinar la dimensión subjetiva de la música, la condición propiamente material del sonido musical predomina siempre, haciendo de la música un estímulo demasiado pasajero (como lo es, en general, el ruido disipándose en el espacio) e incluso, en ocasiones, molesto: “a la música le está asociada una cierta falta de urbanidad, en cuanto que, sobre todo según las cualidades de sus instrumentos, difunde su influjo más lejos de lo que se le pide (hacia la vecindad) y de tal modo se impone, por decir así, quebrantando la libertad de otros, ajenos a la sociedad musical; lo que no hacen las artes que hablan a los ojos, pues no hay más que desviar los ojos cuando no se quiere acoger su impresión”⁴. Esta especie de inercial difusión espacial de la música destaca precisamente esa materialidad por la que la música puede devenir simplemente en ruido dada la fragilidad de su dimensión estética. Evidentemente, al permanecer Kant referido a la dimensión material, por lo tanto externa, del sonido musical piensa inmediatamente el *espacio* como el *medium* más propio de la música, sin hacer ninguna referencia al tiempo. En este sentido se entiende que la música no ofreciera un interés propiamente filosófico para Kant, pues al no detenerse en su dimensión temporal la música no tiene relación *interna* con la subjetividad.

Para aproximarnos a entender en qué sentido puede ser la música un objeto de investigación filosófica, resulta conveniente considerar su diferencia con una

²Kant 1992:B218 (p. 235 en la edición española).

³Kant 1992: B218 (p. 236). “Si [...] se estima el valor de las bellas artes según la cultura que proporcionan al ánimo y se toma la ampliación de las facultades que deben convenir en la facultad de juzgar con vistas al conocimiento, la música tiene en dicho alcance, entre las bellas artes, el lugar más bajo”. Kant 1992: B 220 (p. 237).

⁴Kant 1992: B221 (p. 237).

cierta línea de la musicología hoy. En efecto, en el marco de la crisis de los esencialismos y universalismos (crisis, por lo tanto de la filosofía, pero también crisis ella misma radicalmente filosófica), algunos musicólogos definen lo que ha de entenderse por música como “aquello que una comunidad humana determinada designa como (su) música”. Esta perspectiva otorga a la musicología un carácter predominantemente antropológico, en donde la atención preferente hacia la singularidad del caso resaltarla la dimensión *expresiva* y, en ocasiones, contenidista de la música. A diferencia de este enfoque (aunque no necesariamente contrario), la relación filosófica con la música supone en el objeto mismo la *autoconciencia*, es decir, la obra es ella misma portadora de un concepto cerca del arte, lo cual es a la vez la condición esencial de la *autonomía* en el arte, también en la música. De hecho, podría decirse que la musicología se constituye como disciplina precisamente con la autonomía de la música, lo cual implica aquella peculiar lucidez que sanciona la emergencia del proceso y de las formas⁵. Antes de esto la teoría no es posible, pues el “objeto” no se recorta sobre sí mismo, no emergen su propio cuerpo estético y densidad histórica. En efecto, una cosa es la obviedad de la afirmación de que la música es una creación humana, históricamente condicionada en su forma, y otra cosa es el desarrollo de la música producida conforme al valor de la subjetividad⁶, una música que debe su origen, en el proceso mismo de creación, a la progresiva conciencia (autoconciencia) de la música como *obra*. En este sentido, la estética hegeliana significa un acontecimiento fundamental para la posibilidad de una filosofía de la música. Lo que queremos señalar es que esta autoconciencia está presente no sólo en la reflexión “acerca” de la música, sino en la producción misma de la obra musical. Asistimos en la actualidad, en los debates y análisis en torno a la crítica y análisis cultural, a una reposición de la idea de lo barroco (ya circula con cierta legitimidad el concepto de “neobarroco”). En este sentido, no sería descaminado pensar que el itinerario de la autoconciencia en la música, y la consecuente aceleración de su historia, tiene en el Barroco un impulso decisivo, dada precisamente la voluntad expresiva y de forma que lo caracterizan: “Todo el Barroco [en la música] consiste en una búsqueda del ‘efecto’ [...]. Los caminos que va a abrir conducirán lejos: hasta nuestros días. En la nueva época de la vida del mundo, los días valen por años. La Edad Media contaba por siglos y el Barroco por décadas”⁷.

⁵La teoría del arte surge en el momento de consumación de la figura de la autonomía, en lo cual consiste precisamente la “muerte del arte” diagnosticada por Hegel. Esto señala la nueva condición del arte, cruzado por la lucidez cada vez más radical con respecto a las formas y a los recursos en general de la artísticidad, desplazando progresivamente el contenido a una condición externa e inesencial.

⁶El historiador y sociólogo del arte Arnold Hauser (1994) ha señalado que lo decisivo para el desarrollo de la autonomía del arte en la modernidad no es el descubrimiento de la subjetividad, sino la *valoración* de ésta. Este fenómeno comienza a ocurrir en el Renacimiento. Esto permitiría pensar, por ejemplo, la relación entre la música religiosa de un Palestrina y el canto gregoriano a partir de su diferencia con respecto al concepto mismo de obra de arte.

⁷Salazar 1954: 106-107.

II. EL MÉDIUM DE LA MÚSICA ES LA INTERIORIDAD: EL OÍDO COMO “ÓRGANO TEÓRICO”

El sentido de una historia universal de la música es filosófico, depende del hecho de que sea posible determinar la incidencia del pensamiento en la música: un “pensamiento musical”. En esto se juega tanto la historicidad de la música (que no ha de confundirse, por cierto, con la mera cronología) como el carácter *universal* de esa historia. He aquí el lugar preponderante que ha tenido la música occidental europea. Esto no significa que la música que no ingresa en esta condición exhibe necesariamente menos riqueza ni que el análisis de sus estructuras presente menos dificultades, sino que lo decisivo es precisamente la condición propiamente histórica de la música occidental (podrán vislumbrarse en este marco problemático las enormes dificultades teóricas que enfrenta la tarea de intentar determinar el sentido del “acontecimiento histórico” en la música). Por cuanto se trata de una historia *interna*, la música permanece abierta hacia lo desconocido, en una relación cada vez más consciente con las fronteras que han de ser superadas⁸. Habría una relación entre la lucidez a la que la subjetividad moderna ha llegado, en un proceso de progresiva secularización e inmanencia del mundo, y la condición estética de ese mundo en el pensamiento.

En las *Lecciones sobre la estética*, Hegel ubica a la música en un lugar superior con respecto a la arquitectura, la escultura y la pintura. Nos interesa el criterio conforme al cual Hegel concede a la música esa “superioridad”. En efecto, la historia del arte es, en el marco de la filosofía hegeliana, la historia de la relación del sujeto con una trascendencia de la cual no es posible una intuición ni experiencia directa; debe por lo tanto el espíritu alienarse en el medio (salir de sí hacia sí) en cuanto que dicha mediación comporta la gravedad de una materialidad que no se traduce por completo en espiritualidad y que por lo tanto permanece como una *exterioridad*. En esa relación de la subjetividad consigo misma permanece un residuo de materia, de modo que la relación misma (entre la subjetividad y su “objeto”) conserva en parte la alienación de la subjetividad; en otras palabras, ésta no vuelve del todo a sí misma (traduciendo todo estímulo externo a una idea). Ahora bien, ese “residuo” de materia es progresivamente menor en la historia del arte (en donde cada “género” ha sido la condición para el desarrollo del siguiente, de manera que la historia del arte en Hegel puede ser leída como la historia de la *desmaterialización* de la obra de arte), y de aquí el lugar que ocupa la música, después de la pintura y antes de la poesía. Escribe Hegel: “precisamos de un material que en su ser-para-otro sea inconsistente e incluso desaparezca ya en su nacer y ser-ahí [...], este completo retraimiento a la subjetividad tanto desde el punto de vista de lo interno como de la exteriorización, lo consuma el segundo arte romántico: la *música*”⁹. Es decir, la música es propiamente un arte y se inscri-

⁸Por cierto, la idea de que la superación de los límites que trazan el estado presente del arte sea una tarea interna al proceso mismo de creación es una herencia del romanticismo. Sin embargo, la eficacia teórica de esta y de otras ideas de la estética romántica hacen difícil reducirlas a la condición circunscrita de una “ideología estética”.

⁹Hegel 1989: 646. El primer arte del romanticismo es la pintura y el tercero la poesía.

be por lo tanto en la historia en la medida en que implica una relación con una trascendencia. Esta trascendencia lo es con respecto a la materia en general, por lo que el *telos* de esa historia es la relación de la subjetividad consigo misma. ¿Cómo podría tener lugar esa relación sin que ello signifique la disolución de toda trascendencia posible en la pura arbitrariedad de la subjetividad del individuo?

Podría decirse que en cierto sentido, a propósito de la música, Hegel invierte los polos de gravedad de la relación en la experiencia de la obra de arte: en la experiencia del arte musical la relación es necesariamente subjetiva. Esta condición necesaria tiene que ver con el hecho de que el material de la música es el *sonido*: “con el sonido abandona la música el elemento de la figura externa y de su visibilidad intuitiva, y precisa por tanto también para la aprehensión de sus producciones de otro órgano subjetivo, el *oído*, que, como la vista, no se cuenta entre los sentidos prácticos, sino *teóricos*, y es incluso más ideal todavía que la vista”¹⁰. El sonido es determinado por Hegel ante todo como *vibración* y *resonancia*, en esto consiste su condición de acontecimiento estético todavía material; la diferencia con respecto a las otras artes es que siendo la vibración el modo de existir del sonido, su materialidad se resuelve por entero en la recepción que la subjetividad hace de ella, de aquí la determinación del oído como “órgano subjetivo” y también teórico. En el sonido no permanece –como sí ocurre, por ejemplo, con la pintura– una materia exterior. Lo decisivo aquí es que el “completo retraimiento a la subjetividad” en la música consiste en que, a diferencia de lo que ocurre con la visibilidad en la pintura, la materialidad en la experiencia de la música es por completo la que constituye esa misma experiencia. No queda un resto de materia de la cual se pueda decir que se ha tenido una experiencia auditiva, no existe otra materialidad que la del sonido, no queda más materia que la que la subjetividad es *capaz de sentir*. Que la sensación o, más exactamente, que el sentimiento provocado por los sonidos sea una *actividad* del sujeto y no mera pasividad supone en la materia el intervalo o la diferencia que sería precisamente el lugar y el tiempo en donde ese sentimiento se elabora. De este hecho estético se sigue, por ejemplo, el privilegio del piano con respecto a lo “sentimental”¹¹.

Pues bien, si el sonido es la relación misma con el arte de la música, ¿qué es *lo que se escucha* en la música? O, dicho de otra manera, ¿qué clase de trascendencia es esa que ni permanece en el exterior como materia “apaciblemente subsistente” ni se disuelve en las arbitrarias asociaciones subjetivas del psiquismo individual? Que el modo de ser del sonido sea la vibración y, por ende, la resonancia, significa que es precisamente por la vibración que la materialidad del sonido se *dispone* para una apropiación puramente ideal¹². He aquí lo constitutivo del arte

¹⁰Hegel 1989: 646.

¹¹“El piano es capaz de *sugerir* timbres, colores instrumentales merced a la disposición de las notas en el teclado y a causa del espaciamiento en él de la disonancia. El encanto de lo que se consiga proviene en buena parte de esta *sugestión*, del efecto de alusión a ‘otra cosa’ remota, y que la sensación recibe con delicia. Si este efecto, de neto entronque romántico, se ‘realiza’, concretando en sonidos reales o en timbres auténticos lo que solamente estaba *sugerido*, el efecto probablemente desaparecerá [como ocurre a veces con la ‘transcripción’ para orquesta de la música originalmente para piano]”. Salazar 1954: 212.

de la música: “tomado como objetividad real, el sonido, frente al material de las artes figurativas, es del todo abstracto”¹³. Esto significa que, “mediante su libre oscilación inestable, muestra que es una comunicación que, en vez de tener para sí misma una subsistencia, debe ser ahí sólo sostenida por lo interno y subjetivo y sólo para lo interno subjetivo”¹⁴. Podría decirse que en Hegel la música es una materialidad que carece de “cuerpo”, de manera que la trascendencia que en la música es experimentada se resuelve ante todo como *contenido*. La música romántica es precisamente una música que se define por el contenido y en ese sentido por la idealidad. Este contenido es pleno de subjetividad ya en el trabajo de la composición¹⁵.

III. AUTOCONCIENCIA Y DESAFECCIÓN

¿De qué tipo es la subjetividad que resulta “afectada” por la música? De una parte, como ya lo hemos señalado, la idealidad del sonido disuelve toda exterioridad material, de otra parte se trata, sin embargo, de un sentir que tiene como condición una sensación auditiva, por lo que no consiste del todo en una pura idea o concepto. Esto nos sugiere que en la música se trata de una suerte de autoafección. Es decir, la condición propiamente *musical* del sonido supone en la subjetividad una disposición “previa” a ser afectada por el sonido; en términos simples podría hablarse de una predisposición a “escuchar música”. Hegel señala el hecho de que la música podría producir sonidos a partir de un trabajo meramente técnico, deliberadamente sin contenido, “para contentarse meramente con una sucesión en sí conclusa de combinaciones y alteraciones, oposiciones y mediaciones que inciden en el dominio puramente musical de los sonidos. Pero entonces la música resulta vacía, carente de significado [...]. Sólo cuando lo espiritual se expresa de modo adecuado en el elemento sensible de los sonidos y de la múltiple figuración de los mismos, se eleva también la música a verdadero arte”¹⁶. Es precisamente la expresión de esa espiritualidad la que se juega en lo que aquí nosotros nombramos como la predisposición. Es lo que intentamos comprender ahora.

Si la audición musical implica una predisposición en la subjetividad, entonces le es inherente a ésta una peculiar *conciencia de sí*, en virtud de ésta dicha predisposición implica también una *desafección*. Esta idea resulta muy pertinente si consideramos la vieja discusión acerca de la relación entre arte e imitación, en el sentido de que esta cuestión corresponde a la pregunta acerca de cuál es el “asunto” de la afección en el caso de la música. ¿Qué es *lo que* en la música place o conmueve al que la escucha? En sus *Reflexiones críticas sobre la pintura y la poesía*,

¹²Por la resonancia el ruido deviene sonido.

¹³Hegel 1989:647.

¹⁴Hegel 1989:647.

¹⁵“[...] la región propiamente dicha de sus composiciones sigue siendo la más formal interioridad, el puro sonar, y su profundizar en el contenido deviene, en vez de una imagen hacia fuera, más bien un retorno a la propia libertad de lo interno, un verterse de sí en sí mismo, y en muchas esferas de la música incluso una certificación de que en cuanto artista es libre del contenido”. Hegel 1989: 650.

¹⁶Hegel 1989: 654.

publicadas en 1719, el abate Du Bos afirma la condición imitativa de la música en cuanto que arte: el arte imita objetos capaces de producirnos pasiones. “Pero las pasiones suscitadas por los objetos imitados tienen carácter ficticio, artificial [...]”. De aquí se deriva el placer producido por la imitación, la cual suscita pasiones transitorias, no violentas y sin ninguna consecuencia dañosa”¹⁷. Encontramos aquí esa peculiar afección estética que tiene como su condición la desafección de la subjetividad, más aún podría decirse que su condición es precisamente el *factum* de la subjetividad y que en ello consiste la desafección, en la *conciencia* (y también en la autoconciencia que le es inherente). La condición de artificio de la obra refiere el hecho de que la sensibilidad a la que está destinada es una sensibilidad reflexiva, ya por el hecho de que se trata de una afección que implica la *conciencia de que se trata de una obra de arte*¹⁸. Por lo tanto, “artificio” en este caso no significa mero simulacro o falsedad, sino precisamente aquella conciencia que es al mismo tiempo una forma de *autoconciencia*, en cuanto que se trata de una conciencia que condiciona necesariamente un tipo de afección en la que lo decisivo es la forma: “lo que place, o mejor, lo que nos conmueve, no es sólo el objeto imitado, sino especialmente el *modo* de imitarlo [...]”¹⁹. Lo que denominamos aquí como desafección corresponde a esa conciencia de la forma o del modo que constituye a la obra de arte, pues la afección que resulta de ello supone la conciencia de ser afectado. Podría decirse que, si se nos acepta la expresión, se trata de un sentimiento que consiste en “sentirse sentir”. Si la música ha de producir algún tipo y grado de afección emotiva en el auditor, ello exige, antes que comunicar un “contenido”, afectar a la subjetividad musicalmente, esto es, desde la *forma* expresiva misma. Pero la forma aquí no es la de un sentimiento o de una emoción, sino la forma que el compositor ha *creado*. “La emoción llamada estética y en particular la emoción musical, es la irradiación de esta forma en la esfera de nuestra afectividad, es la respuesta que nuestra subjetividad da a una presencia expresiva en ella, porque tiene un sentido que le es inmanente [...]”²⁰. Lo decisivo aquí es, pues, la forma de la obra, la que hace posible el recogimiento de la subjetividad sobre sí misma (desde el mundo) y su disposición a un “contenido” que permanece necesariamente más o menos indeterminado.

La autoconciencia en la afección hace que la subjetividad se disponga para ser afectada absolutamente por la sensación, de tal manera que de ello resulta el *sentimiento* propiamente tal. Es precisamente la desafección, la cual produce un “vacío” en la subjetividad (como predisposición a un “contenido” por venir), la

¹⁷Fubini 1971: 25.

¹⁸Como se sabe, esta es una nota que Kant señala como absolutamente necesaria al sentimiento de complacencia provocado por el arte bello.

¹⁹Fubini 1971:25.

²⁰De Schloezer y Scriabine 1960: 37. Podría decirse que se trata de una perspectiva con un claro sesgo romántico, pero también es posible pensar que se trata de un aspecto esencial al fenómeno musical, aspecto que es precisamente el que el romanticismo enfatiza y desarrolla: “Si la emoción estética difiere *toto coelo* de la emoción natural, es porque en un mundo en que cada cosa nos refiere a otra [...], en un mundo en el que nada comienza y acaba, solamente la obra es inteligible por ella misma, únicamente ella brilla con su propia luz y a ella sola podemos responder *valde bonum*”. De Schloezer y Scriabine 1960: 38.

que hace posible el sentimiento, con toda su profundidad: “la interioridad abstracta tiene como primera particularización suya, con la que la música entra en conexión, el *sentimiento*, la subjetividad que se amplía del yo, la cual pasa ciertamente a un contenido, pero lo deja todavía en esta conclusión inmediata en el yo y en una relación carente de exterioridad con el yo. Por eso el sentimiento nunca deja de ser más que la envoltura del contenido, y es esta esfera la que reclama la música”²¹. Aquella “interioridad abstracta” es el yo que se constituye con la explícita conciencia de sí: el retorno a sí de la subjetividad con ocasión de disponerse *toda ella* a escuchar música, disponerse abstractamente a la sensibilidad del oído (se trata por lo tanto de una sensibilidad que se constituye desde esa predisposición). La interioridad se particulariza en el sentimiento, esto es, recibe un contenido, pasa de la pura conciencia de sí en la expectativa de lo musical a la conciencia de “algo” en el sentimiento, pero este sentimiento, por lo demás indeterminado, no corresponde a algo externo al yo que siente. De allí la precisa observación de Hegel en el sentido de que la esfera que es propia de la música es la de la “envoltura del contenido”. No se trata de que el contenido sea desplazado por la “envoltura”, sino que dicho contenido en la música no comparece de ninguna manera autónomamente con respecto a la forma musical: “La música debe [...] llevar los sentimientos a determinadas relaciones sonoras y sustraer la expresión natural a su salvajismo, a su tosco irrumpir, y pautarla”²². Lo que ocurre es, pues, muy curioso, casi paradójico. El salvajismo de la “expresión natural” es neutralizado por las relaciones sonoras y la pauta. Ahora bien, esta operación que podría entenderse en principio como una neutralización de la sensibilidad, consiste propiamente en hacer ingresar el ruido (la materialidad) por entero en la sensibilidad del sujeto y a eso es a lo que en sentido estricto se denomina *sentimiento*. ¿Cómo entender el hecho de que en el sentimiento nada [externo] sea sentido? Acaso sea ésta una condición que es propia del sentimiento en general. Lo cierto es que “la obra musical no es ‘de sonidos’ como la estatua es de mármol”²³, es decir, la obra no es una cosa, sino una forma que acontece en devenir, que se desarrolla en el tiempo: “no percibimos algo que se realiza, sino una realización”²⁴. En este sentido, el estímulo propiamente tal no es el ruido que un cierto oído entrenado percibiera como “sonido musical”, sino el devenir articulado del sonido. Considérese al respecto en qué medida la *repeticón* es el principio en el que se funda la construcción musical, incluso más allá de los límites de la música occidental²⁵. Decíamos anteriormente que se trataba de una autoafección en la que el sujeto se siente sentir. Volvamos sobre esta idea.

²¹Hegel 1989: 655.

²²Hegel 1989:655.

²³De Schloezer y Scriabine 1960: 67.

²⁴De Schloezer y Scriabine 1960: 66.

²⁵El compositor mexicano Carlos Chávez (1964:58) escribe: “Ya sea un simple acompañamiento o una de las maneras más elaboradas que posteriormente tomó en las formas homofónicas perfeccionadas por Haydn, Mozart, Beethoven, etc., [...] la música descansa en el principio fundamental del tiempo sincrónico y simétricamente acentuado. En este sentido un *allegro alla breve* de Mozart con tiempos bien marcados difiere poco de la encantación musical más primitiva acompañada por un

“En la intuición y la representación, como en el pensar autoconsciente, interviene ya en efecto la diferenciación necesaria entre el yo que intuye, que representa, que piensa, y el objeto intuido, representado o pensado, pero en el sentimiento esta diferencia está borrada o más bien todavía no resaltada en absoluto, sino que el contenido está inseparablemente entrelazado con lo interno como tal”²⁶. En efecto, lo que el individuo siente musicalmente en sentido estricto son los sonidos y sus relaciones, pero éstos no son obviamente el referente del sentimiento en su “insondable profundidad”: “esta esfera, el sentido interno, el abstracto percibirse a-sí-mismo, es lo que la música aprehende, y por ello pone también en movimiento la sede de las alteraciones internas, el corazón y el ánimo como este simple meollo concentrado de todo el hombre”²⁷. Es decir, la música en sentido estricto no es ella misma portadora de un contenido, sino que al ingresar por completo el sonido en la subjetividad ésta es movilizadora en el sentimiento. Si alguna “objetividad” cabe determinar aquí, se trataría de la correspondencia entre los sonidos y la subjetividad. Se plantean aquí para nosotros dos problemas reveladores con respecto a la cuestión del contenido de la música. Primero: ¿cómo es que el sonido ingresa en la subjetividad, cuál es su condición propiamente tal que lo dispone en cierto modo a la idealidad, qué clase de propiedad comparten los sonidos musicales y la subjetividad en general? Segundo: ¿qué característica del “contenido poético” de la música lo circunscribe a aquél con propiedad en los límites estéticos de ésta?

IV. LA IDEALIDAD DEL TIEMPO EN LA MÚSICA

El “cuerpo” del sonido, su materialidad, es una multiplicidad, sin embargo tal multiplicidad no se despliega en el espacio, sino en el tiempo, de aquí que la vibración del ruido en el aire es pensada ante todo como *resonancia*, “pues el sonido, en vez de fijarse en figuras espaciales y adquirir subsistencia en cuanto a la multiplicidad de la yuxtaposición y la diseminación, más bien entra en el dominio ideal del *tiempo* y no pasa por tanto a la diferenciación entre lo interno simple y las apariencias corpóreas concretas”²⁸. En cuanto que el sonido se constituye “materialmente” en el tiempo, su medio propiamente tal es la subjetividad en virtud de la cual los sonidos se articulan. El sonido musical, así, en la unidad que la idealidad

constante tamborileo: un efecto hipnótico, poderoso, imperativo, de tiempos repetidos obstinadamente sostenidos”. Con la noción de desafección intentamos señalar aquí aquella anónima dimensión de formas y estructuras que hacen posible la afección. La repetición sería, por ejemplo, un elemento de esa dimensión, y es muy interesante considerar lo que ocurre cuando se la hace ingresar en un plano más protagónico con respecto al oyente. En el pasaje recién citado Chávez utiliza la expresión “efecto hipnótico”, con lo cual marca precisamente la curiosa relación entre afección y desafección que se da cuando lo que se percibe es precisamente la neutra condición de la afección. Dentro de la música contemporánea cabe subrayar al respecto la producción del compositor “minimalista” Philip Glass, en especial su obra *Music with Changing Parts* (1971).

²⁶Hegel 1989: 656.

²⁷Hegel 1989:656. “La música penetra inmediatamente en la sede interna de todos los movimientos del alma”. Hegel 1989: 657.

²⁸Hegel 1989: 656.

le confiere, *transcurre*²⁹ y por lo tanto se despliega en una suerte de forma “narrativa” en la medida en que la relación entre las unidades que lo constituyen se han articulado y relacionado secuencialmente en la subjetividad del que escucha³⁰. La repetición y la variación son dos principios fundamentales para el ingreso del sonido en la idealidad de la subjetividad³¹. Es en este sentido que el contenido de la música no refiere algo externo a la propia subjetividad en la que la música como resonancia crece y se desarrolla en la interioridad; la música no es nunca “una objetividad que-sea-para-sí”, por lo que la relación con el sonido de la música no consiste en una sensación o en una percepción, sino en un *sentimiento*: la subjetividad experimenta su propia afectación, porque con la música no es posible acusar recibo de otra cosa que no sea del propio sentimiento, acaso como conciencia de estar siendo (temporalmente) en el sentimiento. En el siguiente pasaje Hegel desarrolla la primera de las cuestiones que planteamos más arriba: “El yo es en el tiempo, y el tiempo es el ser del sujeto mismo. Ahora bien, puesto que el tiempo, y no la espacialidad como tal, es lo que constituye el elemento esencial en que el sonido adquiere existencia respecto a su validez musical y el tiempo del sonido es a la vez el del sujeto, ya sobre esta base penetra el sonido en el sí, lo capta según su más simple ser-ahí y pone en movimiento al yo mediante el movimiento temporal y su ritmo, mientras que la ulterior figuración temporal de los sonidos, en cuanto expresión de sentimientos, todavía añade, además, un remate más determinado para el sujeto, por el cual es éste igualmente afectado y arrastrado”³². La temporalidad del sonido hace, pues, que éste se constituya subjetivamente, sin embargo la posibilidad de un *contenido* de la música exige que lo decisivo sea aquí la conciencia del sentimiento, pero, como ya sugeríamos, el sentimiento es ya una forma de conciencia al punto que en sentido estricto el sentimiento es entonces una peculiar *autoconciencia*, pues el sentimiento, más allá o más acá de la dimensión expresiva que pueda atribuírsele, implica un retorno a sí. En Hegel la música deviene arte de la subjetividad como tal, especialmente de la interioridad pura.

¿Qué característica del “contenido poético” de la música lo circunscribe a aquél con propiedad en los límites estéticos de ésta?

²⁹La música “evapora su existencia real en una inmediata transitoriedad temporal de la misma [...]”. Hegel 1989: 657.

³⁰“En la intuición y la representación, como en el pensar autoconsciente, interviene ya en efecto la diferenciación necesaria entre el yo que intuye, que representa, que piensa, y el objeto intuido, representado o pensado, pero en el sentimiento esta diferencia está borrada o más bien todavía no resaltada en absoluto, sino que el contenido está inseparablemente entrelazado con lo interno como tal”. Hegel 1989: 656.

³¹De Schloezer y Scriabine 1960: 125 señalan: “La variación es la condición *sine qua non* del acontecimiento musical; [...]. Las variaciones deben someterse a una determinada ordenación que dé a las relaciones sonoras un mínimo de coherencia, una unidad dentro de la diversidad. Esta ordenación implica una limitación del número de grados de variación y exige la definición de su amplitud, absoluta o relativa, que debe poder ser fijada, por lo menos, de manera aproximada”. Las nociones de variación, coherencia, unidad, diversidad y amplitud reciben sí sentido de la subjetividad a la cual está destinado el sonido musical, subjetividad que traza al mismo tiempo los límites históricos en los que tales nociones tienen aplicación y efectividad.

³²Hegel 1989: 658.

V. FIN DEL CONTENIDO COMO INESENCIAL

El romanticismo es el momento en la historia *universal* del arte en el que las características de la música en relación a la subjetivización de la materia artística llegarían a su máxima radicalidad. “Partiendo de la arquitectura para llegar a la música, se tiene progresivamente una mayor fuerza expresiva, cada vez una mayor capacidad de abstracción y un creciente poder sobre lo sensible, hasta subjetivar completamente la materia en la música, y negarla, en cambio, en la poesía”³³. En efecto, la historia del arte en Hegel podría ser descrita como la progresiva conciencia de los recursos artísticos en general paralelamente con la conciencia de que el verdadero contenido del arte es la propia subjetividad: la obra de arte es una relación de la subjetividad consigo misma, autoconciencia. Esto significa la incorporación de la materia artística a la idealidad de la subjetividad, he aquí el privilegio de la música como el arte en el que se da la última relación (sensible) con la materia, pues en la poesía el arte se hace del todo pensamiento y es a lo que Hegel denomina, como se sabe, la muerte del arte.

Es precisamente el hecho de que el arte sea pensado en relación a la historia de la subjetividad en su proceso de autoconciencia, que tiene sentido la idea de una historia *universal* de la música. En el romanticismo la distancia que separa a la subjetividad de sí misma, distancia en la cual acontece la obra de arte, disminuye hasta casi disolverse. Esto significa que al encontrar en la música cada vez más las propias operaciones de la subjetividad, cualquier contenido posible (narrativo, imaginario, ideológico, etc.) se manifiesta casi de inmediato como extraño a la obra. “El principio de la música lo constituye la interioridad subjetiva. Pero lo más interno del sí concreto es la subjetividad como tal, no determinada por ningún contenido fijo y por tanto no obligada a moverse de acá para allá, sino que se apoya en sí misma en libertad sin trabas”³⁴. En la conciencia de este fenómeno consiste precisamente la autonomía del arte en el caso de la música. La idea de una historia universal de la música, esto es, como ya lo señalábamos, de la música inscrita en la historia de la subjetividad, implica el hecho de que la historia de la música es la *historia de la teoría de la música*: el devenir de la autonomía es la autoconciencia del creador en su proceso de composición de la obra musical. En este sentido, el énfasis en el “contenido”, que es siempre particular (y destinado por lo tanto a particularizar a la conciencia en un estado de ánimo o sentimiento determinado, arrastrándola desde el proceso de la autoconciencia), es una especie de recaída prerreflexiva, fuera de la autoconciencia. En la *Estética* de Hegel la música es en general placentera (digamos, para el “público en general”) por su contenido, de aquí la conveniencia de que sirva como acompañamiento de un texto, es decir, debe la música disponerse en relación a un elemento externo, como es el caso de las palabras. El texto debe ser de tal índole que proporcione un contenido a la música, que de suyo no lo tiene, pero cuidando de tornarla innecesaria: “ya que la música debe añadirse a las palabras, éstas no deben pintar

³³Fubini 1971: 93.

³⁴Hegel 1989: 689.

el contenido muy en detalle, dado que si lo hace la declamación musical deviene nimia, dispersa y demasiado volcada hacia distintos aspectos, de modo que se pierde la unidad y se debilita el efecto total”³⁵.

“El lado constructivo –escribe Fubini–, arquitectónico, de la contextura musical, su afinidad con la estructura misma del ser, que hace a la música capaz de no expresar precisamente los sentimientos individuales y particulares, sino más bien de simbolizar la interioridad pura como tal, abstraída de sus contenidos; todos estos conceptos están presentes, de algún modo, en la estética hegeliana, en contradicción con la tesis preponderante, según la cual la música es expresión de los sentimientos”³⁶. Esto es muy claro en Hegel cuando se refiere a la “música acompañante”, es decir, la música que en general aparece como subordinada a un texto, por cuanto la profundidad del pensamiento resulta excesiva para el medio musical, pero, por otra parte, el mero sentimiento no alcanza a ser un motivo suficiente”³⁷. Este problema es muy importante pues permite visualizar una de las grandes transformaciones de la música hacia el siglo XX, en diálogo sostenido con el diagnóstico hegeliano de la “muerte del arte”. Por una parte, la música al carecer de contenido no puede recomendarse de suyo a la reflexión, sin embargo tiene sentido considerar la posibilidad de su emancipación con respecto a la palabra”³⁸. ¿Qué es lo que, con todo, hace posible pensar la autonomía de la música? Si la música carece de contenido y, en la perspectiva hegeliana, sólo puede relacionarse con un contenido sirviendo como medio acompañante, entonces la autonomía en cuestión sólo podría estar referida a esa su condición de medio: “En la música al *profano* le encanta sobre todo la expresión inteligible de sentimientos y representaciones, lo tangible, el contenido, y por tanto se inclina preferentemente por la música acompañante; en cambio al “entendido”, que tiene acceso a las relaciones musicales internas de los sonidos e instrumentos, le encanta la música instrumental en su uso artístico”³⁹. Esta diferencia entre el gusto del lego y el gusto del entendido marca una cuestión fundamental: la posibilidad de una complacencia musical cuya condición no es la imaginación onírica, sino el entendimiento, atenido principalmente a cuestiones formales en la medida en que la música es ella misma disciplina y organización formal. Sin duda que el gusto por lo que aquí se denomina “música instrumental” se ha desarrollado significativamente en lo que va desde la época de Hegel hasta la actualidad (en ello incide, por cierto, la cuestión benjaminiana de la reproductibilidad técnica

³⁵Hegel 1989: 685. Esta música a la que Hegel caracteriza como nimia, dispersa y volcada siempre hacia lo particular correspondería a lo que hoy se denomina “música incidental”, en el cine por ejemplo.

³⁶Fubini 1971: 97.

³⁷Escribe: “Ni la profundidad de pensamiento ni la fatuidad o indignidad del sentimiento ofrecen por tanto un auténtico contenido”. Hegel 1989: 684.

³⁸“La música acompañante tiene fuera de sí lo que debe expresar, y en tal medida se refiere en su expresión a algo que no le pertenece a ella en cuanto música, sino a un arte extraño, a la poesía. Pero si la música quiere ser puramente musical, debe alejar de sí este elemento no peculiar a ella y emanciparse completamente, con toda su libertad sólo ahora cabal, de la determinidad de la palabra”. Hegel 1989: 689.

³⁹Hegel 1989: 690.

de la obra de arte). Al punto que podría hablarse, por ejemplo, de la historia de la capacidad de un goce “especialmente musical”; un sentido musical, cada vez más difundido, no traducible en imágenes o palabras⁴⁰.

En efecto, la disolución del contenido por el creciente protagonismo estético de los recursos pone en cuestión la idea de que la música sea esencialmente *expresión* o, por lo menos, que sea necesariamente expresión de un contenido extra-musical. De hecho, bien podría afirmarse que en el desarrollo del siglo XX la denominada “música popular”, a diferencia de la “música docta”, se define en términos generales precisamente por la importancia del contenido, que es lo que hace posible su “consumo”⁴¹. La música contemporánea se caracterizará por la investigación en torno a los recursos musicales en general, una vez que el contenido aparece como algo de suyo agotado, cuestión que resulta relevante si se considera que la música, tal como aquí lo exponemos, se inscribe en la historia del pensamiento. No se trata de que tales o cuales contenidos o temas sean ahora desechados por trillados o sobreexplotados, sino que todo contenido posible está de antemano puesto en cuestión por el hecho de que la música ha arribado a aquel momento de su historia en el que investiga estéticamente sus propias estructuras, sistemas y formas de construcción, dado que *sólo éstas le son propias*. La música habría arribado, pues, a la historia de la autoconciencia. ¿Qué significa esto en relación a lo que hemos señalado con respecto a la importancia del *sentimiento* en el proceso de subjetivación de la materia artística?

VI. LA EMERGENCIA DEL SONIDO Y EL CUESTIONAMIENTO DE LA MÚSICA COMO LENGUAJE EXPRESIVO

En cierto sentido, el sentimiento es todavía hoy un elemento esencial al fenómeno de la música, por lo tanto la cuestión fundamental aquí es la siguiente: ¿de qué naturaleza es el *sentimiento* que corresponde a la *autoconciencia*? Dos son los factores fundamentales a considerar para intentar dar cuenta de este proceso. En primer lugar, lo verosímil que resulta con respecto a la música del siglo veinte la tesis según la cual la historia del arte conforme al principio de la autonomía es la historia de la transgresión de las formas heredadas, por cuanto tal principio opera ante todo como una exigencia *a priori* sobre los artistas. “En nuestro siglo —escribe Tomás Marco—, la armonía tonal llega a una disolución última, ya que

⁴⁰Al respecto Carlos Chávez (1954:10) ha escrito lo siguiente: “No es precisamente que queramos que el arte se deshumanice [en alusión a un conocido ensayo de Ortega y Gasset]; es más bien que hemos alcanzado un punto más alto en el desarrollo de nuestro sentido musical específico, y cada vez vamos siendo más y más capaces de un goce específicamente musical [...]. Los sonidos y sus relaciones particulares estimulan un sentido específico que está en nosotros, el sentido musical, el cual no tiene nada que ver con ideas propiamente dichas, con pensamientos lógicos, con imágenes literarias, con sensaciones plásticas o de color, con metáforas poéticas, con tristeza o alegría, con las contingencias de la vida diaria o con cualquier otra cosa”. 1954: 10.

⁴¹Esto ocurriría incluso con aquella música popular en la cual es manifiesta su procedencia a partir de los rendimientos ya sedimentados de la música electrónica más experimental; es el caso, por ejemplo, del francés Jean Michel Jarré, del japonés Isao Tomita o de los alemanes “Kraftwerk”, en los que constatamos un trabajo con la *forma expresiva*.

[...] la historia de la armonía no es otra que la de la transgresión constante (o, si se prefiere, el ensanchamiento) de sus reglas. Esto ocurre desde el principio y es un proceso que se acelera a través de Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms y otros autores, de tal modo que al llegar a Wagner nos encontramos con una casi suspensión de las reglas tonales. [...] Politonalidad y atonalidad serán los métodos por los que los compositores de nuestro siglo acaben con el viejo y resquebrajado edificio”⁴². Esta historia es precisamente la historia de la disolución de lo “temático” en la música, y entonces la cuestión para nosotros, considerando la pregunta que más arriba nos ha conducido hasta aquí, es en qué sentido la transgresión de las reglas en la música obedece al valor del sentimiento, es decir, ¿qué clase de sentimiento es ese que sólo puede tener lugar con ocasión de la transgresión de las reglas heredadas? Se trata, sin duda, de un sentimiento reflexivo pero, más todavía, un sentimiento que sólo puede tener lugar al interior del horizonte de la música y de su historia (acaso de la música *como* historia de la misma: la música como reflexión acerca de la música). En esta suerte de secularización del proceso de creación musical, el sentimiento que la música provoca está indisociablemente unido a la *conciencia* de las condiciones que hacen posible ese sentimiento (el sujeto siente que está sintiendo, experimenta no sólo lo inédito de tal o cual propuesta, sino también y ante todo las formas, los límites, las medidas que el compositor se autoimpuso, como si la obra consistiera en hacer aparecer precisamente esa “autolimitación” en la que consiste la libertad del compositor contemporáneo) y por lo tanto cada trabajo es portador de su propio *agotamiento*⁴³. Los compositores trabajan, respondiendo a la exigencia de la autoconciencia, al *límite de sus recursos* en todo sentido.

El segundo factor a considerar y que resulta igualmente decisivo es la importancia que tienen para los procesos de composición y de audición (en ese orden) los nuevos y sorprendentes recursos técnicos, lo cual condiciona positivamente a su vez la progresiva emergencia del *sonido*. Resulta extremadamente interesante el hecho de que la investigación en la dimensión “material” del fenómeno de la música arroje como resultado una radicalización del carácter *conceptual* de las obras. Esto se relaciona también con el agotamiento y su valoración, como si en ello se jugara precisamente la valoración de la subjetividad. La música plantea una exigencia de *lucidez* al que la escucha (es necesario, como se dice, “entender”), pero esta exigencia sólo puede fructificar sobre el entendido de que la música sigue siendo en cierto modo esa idealidad que se articula temporalmente en la interioridad de la subjetividad, aunque en cierto modo se puede decir que la música “ya no es eso”. Es decir, la materialidad de la obra (sus recursos, formas, etc.) ya no puede ser simplemente trascendida, sin embargo el sujeto, históricamente constituido, no puede dejar de contar con el supuesto de que la música es lenguaje y que, por lo tanto, dispone una cierta idealidad: la expectativa de un

⁴²Marco 1978: 15-16.

⁴³Las posibilidades del compositor contemporáneo aumentan y esto lo obliga a “plantearse cada obra como un trabajo *ex novo*, puesto que al desaparecer las antiguas formas clasificables cada obra debe elegir su propio material y darle una forma sólo válida para esa pieza en concreto”. Marco 1978: 17.

cierto consumo al fin y al cabo. Es precisamente por obra de esta *expectativa* que lo que se escucha no permanece en la simple condición de recurso y medio material, neutro y opaco, pero tampoco puede ingresar del todo en la idealidad del sentido (la acusación de que el arte contemporáneo “no *tiene* sentido” es frecuente en el lego).

La contradicción interna del romanticismo (el “suicidio” que lo constituye), entre la trascendencia de la materia y la materialización de la trascendencia⁴⁴, contradicción sin solución que significará la no-obra (cada obra particular en lugar de *la* obra), es materialmente puesta en obra por el arte de la música contemporánea. Esta es precisamente, en el fondo, la tesis de Adorno.

Esto significa que en la música contemporánea la radicalización de las condiciones materiales de la música tiene como resultado la disposición de su máxima idealización. Es decir, al exponer como elemento interno a la composición los *recursos* de la misma, la música acontece como la destinación a *una subjetividad que todavía no existe*. La vivencia del sonido es en este sentido la experiencia de esa diferencia, la exigencia de una subjetividad más radical, más intransigente; llevando al límite esta idea podría decirse que se trata de la exigencia de una subjetividad radicalmente escéptica de tanta lucidez pero al mismo tiempo dispuesta a escuchar aquello para lo cual la historia no ha producido aún el oído adecuado, en la expectativa de escuchar algo que viene con el sonido pero que no está en el sonido. La relación entre materia e idealidad es, pues, una clave para la comprensión de la música contemporánea. Esto nos envía nuevamente al problema anteriormente planteado acerca de qué es lo que escucha quien escucha música, para la cual la discusión acerca de si la música es o no es lenguaje resulta plenamente pertinente.

“La música –escribe Adorno– es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano”, sin embargo “quien toma la música literalmente como lenguaje se confunde”⁴⁵. Consideramos que, al menos en este texto, Adorno desarrolla la cuestión de la música y el lenguaje en el horizonte antes señalado de la problemática relación, heredada en parte del romanticismo, entre la materialidad y la idealidad de la obra de arte: eso que la música quisiera “nombrar” le resulta completamente desconocido en la exacta medida en que desconoce lo absoluto como sonido, el sonido de lo absoluto, el “sonido absoluto”. Lo que está en cuestión es precisamente la significabilidad de la música, dispuesta y a la vez cifrada en el sonido: “Lo que ella dice se encuentra a la vez determinado y oculto en la afirmación. Su idea es la figura del nombre divino. Es oración desmitologizada, liberada de la magia de la influencia; es el intento humano, vano como siempre, de nombrar el nombre mismo, en vez de comunicar significados”⁴⁶. Es claro en este pasaje que la música está siendo pensada en relación al fin, como a una cierta

⁴⁴Porque el mundo ha de ser trascendido, pero ese mundo que ha de ser trascendido no es sino éste y ningún otro.

⁴⁵Adorno 2000: 25.

⁴⁶Adorno 2000: 25. Más adelante escribe: “La música comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende y, sin embargo, no se entiende”. Adorno 2000: 36.

consumación de lo humano que se juega en el misterio del lenguaje, de su cuerpo y de su poder. Según Adorno, la “nueva música” podría considerarse fácilmente como habiendo surgido contra la tendencia conservadora de afirmar preponderantemente la semejanza de la música con el lenguaje. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que la superación de aquella tendencia significa una transformación en las formas de la composición, es decir, si la relación entre música y lenguaje consiste en la posibilidad de esperar un significado o un contenido temático en la música, tal posibilidad radica no sólo en una determinada concepción de la música, sino en las formas mismas de ésta: “al ser la armonía tradicional un sistema generador de formas temáticas, la música que se libera de él tiende hacia el atematismo. Y siendo el tema algo estrechamente ligado a la melodía [...], la música de nuestro siglo tiende al am melodismo”⁴⁷. La revolución que significó el dodecafonismo de Schönberg apunta precisamente en esta dirección de cuestionamiento del sistema armónico. El derrumbamiento del viejo sistema ocurre alrededor del 1900, sin embargo, como señala el compositor Aaron Copland, es claro que “toda la historia del desarrollo armónico nos muestra una imagen en continuo cambio”⁴⁸. El punto es que durante los siglos XVII, XVIII y hasta el siglo XIX el sistema musical asume, dentro de la escala, la hegemonía de una nota principal, la *tónica*, y por lo tanto la modulación de otras tonalidades (nunca demasiado lejanas) implicaba *a priori* el regreso a la tónica. Con Wagner comienza la pérdida de la tonalidad central, y será Schönberg quien lleve este proceso a sus consecuencias límites, de aquí que su aporte innovador se denomine con el inexacto título de música “atonal”. Con todo, el adjetivo de “atonal” enfatiza un aspecto que resulta fundamental, y es que, como ya lo hemos señalado, el oído es histórico. La música “atonal” es, pues, en términos generales, música que pone en cuestión la expectativa de encontrar en la música un medio expresivo. Esto no significa que la música de Schönberg carezca simplemente de motivo, sino que de lo que se trata es más bien de producir las condiciones formales para que el motivo acontezca sin trabajar con armonías. Entonces, el oído percibe *como motivos* grupos de sonidos repetidos o variados de determinada forma⁴⁹.

Adorno lo señala con claridad: “La música contemporánea se halla frente a una aporía. Después de que descompusiera el elemento idiomático por mor de la expresión pura, no cosificada, inmediata, ya no es capaz de expresión. De la dialéctica emerge al final el material de la naturaleza amenazadoramente puro”⁵⁰. La música no podría, esencialmente, perder toda relación con el lenguaje sin que

⁴⁷Marco 1978: 16.

⁴⁸Copland 2000: 79. “Comparada con el ritmo y la melodía, la armonía es el más artificioso de esos tres elementos musicales. [...] El ritmo y la melodía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual [se la menciona por primera vez en los tratados del siglo IX], sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana”. Copland 2000: 70.

⁴⁹“La teoría de Schönberg consiste, a grandes rasgos, en disolver toda idea de relación de los sonidos entre sí que no se presentan nunca ni vertical ni horizontalmente como ‘intervalos consonancia’, sino como ‘intervalos distancia’, sin que las aglomeraciones que se obtienen fortuitamente presupongan una aglomeración anterior de la cual deriven, ni una posterior a la cual den origen”. Salazar 1954: 228.

⁵⁰Adorno 2000: 77.

dejara de ser música, esto es, arte. Todo se juega, pues, en el tipo de relación que la música contemporánea, *post* “muerte del arte”, guarda con el sentido.

VII. LA CONQUISTA DEL FIN

No se trata simplemente de permanecer en la discusión entre la estética formal y la estética del contenido a propósito de la música, sino de los problemas que las nuevas posibilidades plantean al músico y del hecho de que en eso la historia de la música se cruza con la historia de la subjetividad occidental. Dada la absoluta libertad del compositor en la “era del sonido”, se hace necesaria una operación de autolimitación. En varios casos podría decirse que la obra inmanente es precisamente la que exhibe ante toda la forma de la autolimitación, como si la obra consistiese ante todo en ese “recurso formal”. Es decir, dada la absoluta libertad del autor, *sólo la forma tiene sentido*, como límite. Desarrollando las consecuencias de esta idea, podría decirse que no se trata simplemente de que el dodecafonismo haya venido a ampliar las posibilidades del compositor y con ello su libertad, sino que allí en donde éstas ya se han ampliado hasta amenazar con tornar imposible la obra, el dodecafonismo opera como un límite posibilitante (en el sentido kantiano).

Insistamos en la relación a un cierto fin que observamos en planteamientos como los de Adorno. La puesta en crisis y superación de la armonía podría pensarse como siendo no sólo la superación de una forma histórica, sino que, precisamente por tratarse de uno de los elementos más históricos y artificiales de la música, lo que se intenta es la superación de la historia misma *en* la música (el encargo romántico sobre el arte en general). No cedamos a la obviedad de que todos estos intentos, incluso los más radicales, trazan una historia que se renueva constantemente, pues lo que queremos decir es que en cada propuesta se da concretamente una *relación interna con el fin*, relación ésta que correspondería precisamente a la condición a partir de la cual se desarrolla la música en el siglo XX. Es en esa relación interna con el fin que la condición histórica de la música resulta, en cada caso, negada o, al menos, puesta entre paréntesis⁵¹. En efecto, el cuestionamiento musical de la armonía dispone el acceso de la conciencia a la dimensión material de la música, esto es, el *sonido*, pero sin abandonar lo propiamente musical, sino más bien determinando al sonido como el medio musical por excelencia. “Hoy día vemos muy claramente que el final momentáneo de todo ese proceso no ha sido otro que la conquista del total sonoro, de tal forma que en nuestros días cualquier tipo de sonido es potencialmente sonido musical ya que, elaborado o no, puede entrar en las intenciones compositivas de un creador”⁵². Esto es lo que debemos tratar de comprender: el hecho de que la materia haya ingresado en la

⁵¹“En los tiempos heroicos de la nueva música —escribe Adorno (2000: 34) con sentido crítico—, la vehemencia de los intentos de ruptura —comparables a la tendencia de la temprana pintura radical que consiste en reunir en sí materiales que se mofaban de todo sujeto que les insuflara un alma, el fenómeno arcaico del montaje— se declaró como insurrección anárquica contra todo contexto de sentido musical”. La negación de la historia se opera entonces como negación del contexto.

⁵²Marco 1978: 17.

dimensión propiamente musical, más aún, que sea en este momento el presente de la música en su historia universal (ya hemos señalado el sentido que damos a esta expresión aquí), y que una de las condiciones decisivas para el desarrollo de este proceso haya sido la superación del encargo de significación temática sobre la obra musical. “Cualquier sonido puede ser música”: no se trata de estar de acuerdo o no con esta afirmación, sino de entender su sentido. Con esta finalidad siempre resulta útil e interesante considerar las experiencias y propuestas más radicales en el campo. Pues, por ejemplo, el hecho de que cualquier sonido pueda ser música” no significa simplemente que cualquier sonido pueda ser *escuchado* como música por un auditor lo suficientemente “informado”, sino que ciertos sonidos *son* música aunque no puedan ser escuchados por oído humano alguno. Esto, aparentemente demasiado extraño, fue posibilitado por el serialismo, de una parte, y por el desarrollo de la tecnología del sonido, por otra. La obra consiste cada vez más en la *composición*, al punto que existen obras que por limitaciones técnicas no pueden ser ejecutadas o que por “limitaciones” humanas no pueden ser escuchadas. Tal vez, como señala el crítico musical Hans Heinz Stuckenschmidt, la utilización en la composición de elementos que el oído no alcanza a percibir no sea algo totalmente nuevo⁵³, sin embargo en el caso de la música electrónica que inicia un desarrollo sin igual desde la década del cincuenta, se trata de sonidos que escapan absolutamente al oído humano⁵⁴. En este sentido, las posibilidades que la tecnología pone a disposición del compositor parecen tocar un límite, un límite propiamente humano, una frontera de naturaleza fisiológica. Sin embargo, cabe preguntarse aquí, precisamente por haber llegado a esa frontera, ¿circunscribe la fisiología del oído humano los límites al interior de los cuales ha de desarrollarse la música? Por cierto, una primera cuestión que surge es el hecho de que, como ya lo hemos señalado, el oído humano es histórico, no sólo con respecto a lo que puede caer o no dentro de la categoría de “sonido musical”, sino incluso en relación a la capacidad de *percibir* ciertos sonidos en la medida en que ello dependa de una *atención* peculiar que puede estar más o menos desarrollada (y a lo que la misma música podría contribuir). Pero la cuestión decisiva a la que nos conduce el problema del límite consiste en que la música pudiera ir más allá del medio auditivo hacia la condición de acontecimiento, con lo cual alcanzaría también un estatuto máximamente conceptual. Cuando Stockhausen, utilizando sintetizadores, comprime una sinfonía completa para obtener un único sonido, sostenido por el tiempo que sea requerido, lo que escucha es ese extraño “ruido” que ha resultado, no la “sinfonía-comprimida”, aunque *sabe* que de alguna manera ésta está allí, sonando.

Esta condición de *acontecimiento* de la música significaría al mismo tiempo la conquista de la absoluta autonomía y su evanescencia, desde el ámbito de lo sen-

⁵³“Desde los cánones de la polifonía renacentista holandesa hasta la época de Bach, el ojo del compositor era siempre un auxiliar del oído”. Stuckenschmidt 1960: 228-229.

⁵⁴“La banda magnética [en la década del 50] permite divisiones más sutiles. Los valores ínfimos, a los que el oído ya no reacciona, llegan hasta la categoría de las centésimas de segundo. Entre la negra usual y su duplicación, la blanca, es posible intercalar casi veinte grados de duración electrónica”. Prieberg 1961: 130.

sible, en lo conceptual. He aquí el privilegio que recién señalábamos de la composición en la música más experimental. La importancia de la composición significa también la importancia del texto musical, porque entonces algo que no es posible escuchar, el intérprete dispone de los gráficos de su ejecución: “La imposibilidad de encontrar una notación clara y concreta para ciertos sonidos concebidos o concebibles ha llevado a diversos compositores a una especie de resignación y, haciendo una virtud de la necesidad, han utilizado dibujos para sugerir o guiar al intérprete”⁵⁵. La relación entre los sentidos de la vista y el oído, esto es, el hecho de que sea necesario el concurso de ambos, hace de la música algo trascendente a la mera sensación, sin embargo la consistencia de esa trascendencia es de índole eminentemente conceptual. El psico-visualismo de Russel Atkins “establece un límite muy definido entre composición y música pues considera que son contradictorias. Lo que llamamos “composición musical” es un arte visual. El oído puede distinguir las frecuencias pero, sin embargo, no distingue ni los agudos ni los graves, ni la organización estructural, ni las relaciones geométricas”⁵⁶. En este sentido, la experimentación llevada a cabo por la música electrónica no haría sino llevar a sus últimas consecuencias las condiciones implícitas en la música occidental desarrollada desde el Renacimiento en adelante. La figura que permanece como lugar de cruce de todas las investigaciones, propuestas y transgresiones es la del *autor*.

Adorno se expresa con fuerza contra este tipo de experiencias, sin embargo, insistamos, lo que nos parece interesante es el hecho de que tales propuestas puedan constituir un cierto presente de la música: *que el presente sea el fin*. Consideremos lo que el mismo Adorno señala: “la producción electrónica de sonidos, que se tiene a sí misma por la voz sin lenguaje del ser, se oye por de pronto como una algarabía mecánica. [...] El sueño de una música completamente espiritualizada, que haya dejado atrás el estigma de la animalidad del ser humano, despierta como rudo material prehumano y como monotonía mortal”⁵⁷. Este es el punto, que el despertar de la materialidad del sonido en la música se deba al sueño de la espiritualidad. Contra el oído histórico, la conquista del “total sonoro” (como conquista de una dimensión hasta ahora inaccesible) hace emerger algo así como una materialidad “no histórica”, falta de contexto. Esto significa en principio abrir el oído histórico, en el cual se habrían sedimentado ciertas armonías y sonidos, *hacia* lo inédito absoluto, carente en sí mismo de toda narratividad posible; una propuesta que se acerca no tanto a la idea vanguardista de la transgresión, sino más bien a la discontinuidad, a la interrupción, desde el punto de vista de lo que podría ser una historia de la música. Es necesario, sin embargo, cuidarse en este punto de un cierto positivismo que hiciera de la música un campo “objetivo” de investigación, como si el proceso de composición hubiese comenzado a consistir simplemente en el trabajo del ingeniero de sonido.

⁵⁵Stuckenschmidt 1960: 228.

⁵⁶Stuckenschmidt 1960: 228.

⁵⁷Adorno 2000: 35.

VIII. EL LÍMITE COMO CAMPO

Consideremos, por ejemplo, el pensamiento de Schönberg con respecto a las posibilidades que la música reserva para la humanidad: "Personalmente, tengo la sensación de que la música lleva en sí un mensaje profético que revela una forma de vida más elevada, hacia la cual evoluciona la humanidad"⁵⁸. Se trata, sin duda, de una filosofía romántico-expresionista de la música que emerge en pleno siglo XX a propósito de los nuevos recursos y concepciones musicales. La emergencia del sonido en la música contemporánea se inicia teóricamente con lo que algunos han denominado como "la emancipación de la disonancia". Queremos enfatizar esto para despejar la idea de un positivismo en la investigación y composición musical, de lo contrario cualquier intento por desarrollar una filosofía de la música estaría de antemano condenado a permanecer en el punto de partida. "Emancipación de la disonancia significa eliminar la base misma de la armonía que se sustentaba precisamente en el hecho de que el oído estaba habituado a advertir ciertos acordes como disonantes y a pretender la resolución de los mismos con una consonancia. Consonancia y disonancia son, pues, conceptos históricos, perecederos, producidos por cierta práctica y costumbre musical que el desenvolvimiento de la armonía de los últimos cien años ha transformado radicalmente. El oído, habituado a un número de disonancias cada vez mayor, había perdido el temor de su efecto incoherente"⁵⁹. El ruido es un acontecimiento físico que el oído escucha históricamente, el resultado de esa escucha es el sonido. Consonancia y disonancia no son en sentido estricto características "objetivas" del sonido (como ya lo señalábamos a propósito de los adjetivos "tonal" y "atonal"), sino de la forma en que el sonido se manifiesta a un oído conformado históricamente. Por lo tanto, cabe pensar que el desarrollo de la música contemporánea no consiste simplemente en un estudio del sonido en sí mismo, sino más bien del oído histórico, y es sólo con respecto a este oído que tiene sentido la idea y el efecto de un "en sí" del sonido. El mismo Schönberg consideraba que la dodecafonía no era un descubrimiento, sino un *invento*; es decir, en la música el sonido corresponde más bien a un material de trabajo que a un "objeto" de investigación.

La recuperación del sonido en su dimensión de "ruido" es la recuperación de una dimensión de la sensibilidad, de la capacidad de sentir, inhibida históricamente. Ahora bien, la condición propiamente *musical* del sonido está dada por el hecho de que su acontecer es determinado por un trabajo de composición. En este sentido, lo determinante no es la simple novedad del sonido en sí, sino el

⁵⁸Cf. Schönberg, *Estilo e idea*, citado por Fubini 1971: 239. En el mismo texto Schönberg señala: "De hecho, el concepto de creador y el de creación deberían formularse en armonía con el Modelo Divino, en el que inspiración y perfección, aspiración y actuación coinciden espontánea y simultáneamente". En 1979 Karlheinz Stockhausen se expresa en los siguientes términos respondiendo a la pregunta acerca de la misión más importante de la música: "Lo esencial es que la música es un médium del espíritu, el médium más sutil, ya que penetra hasta los átomos del hombre, a través de toda la piel, a través del cuerpo entero, no sólo a través de los oídos, y puede hacerlo vibrar. Es el medio más importante para poner al hombre en contacto con su creador", entrevista con Stockhausen de Pierre Kister citada en Albet 1979:35.

⁵⁹Fubini 1971: 240-241.

hecho de que sea convocado por la composición. En 1949 los compositores Pierre Schaeffer y Pierre Henry, a partir de sus investigaciones en música concreta, producen la *Sinfonía para un hombre solo*, la cual se basa en los sonidos y ruidos que un solo hombre es capaz de producir sin ayuda de ningún instrumento. Los sonidos, tanto humanos (respiración, gritos, etc.) como no humanos (pasos, golpes de puertas, etc.), no son en sí mismos inéditos, no obstante la obra sí lo es. Aquí lo nuevo corresponde más bien al hecho de *escuchar* esos ruidos, lo cual no significa la simple inmersión y disolución del trabajo del compositor en la anónima y trivial materialidad de lo cotidiano, sino que, por el contrario, la música alcanza un alto grado de idealidad al quedar remitida, en la instancia de su recepción, al *concepto* en el que tiene su origen y fundamento.

Fue en 1949 cuando Pierre Schaeffer da inicio a las investigaciones del denominado *Groupe de recherches de musique concrète*. Buscando nuevos medios de expresión, más radicales, más vigorosos que los hasta ahora existentes, descubre el ruido (entendido como “sonido inarticulado”). Schaeffer acota el sentido de la música concreta diferenciándola de las investigaciones que por esa época se iniciaban en la Escuela de Colonia, en Alemania; al respecto escribe en su cuaderno de notas: “No confío en los nuevos instrumentos, en las “ondas” o en las “ondiolinas”, en lo que los alemanes pomposamente llaman “música electrónica”... Trato de entrar en contacto directo con el medio sonoro, sin electrones interpuestos”⁶⁰. La formulación de esta última frase nos ha de llamar especialmente la atención, la formulación de su deseo programático: “entrar en contacto directo con el medio”. ¿Una relación sin mediaciones con la mediación? ¿Es esto posible? Es decir, ¿es posible una relación inmediata con el medio sin que éste pierda su condición de medio y, con ello, al devenir sólo ruido, pierda también su condición de ser todavía música o de pertenecer a ésta? El grupo de Schaeffer investiga la mediación material sonora misma en la que consiste la música, pero tal condición de medio sólo es tal si algo *otro* se expresa o se anuncia en el sonido. Se trata acaso de alcanzar una expresividad que sea sólo musical, haciendo emerger el *ruido* que en el sonido articulado y dispuesto para el oído se encuentra sofocado, conformado, armonizado, tematizado.

Las experiencias que se realizan en Colonia con la música electrónica (especialmente a partir de 1953 con los instrumentos de ondas) buscan también esa pureza por la vía en cierto modo radicalmente opuesta: la manipulación técnica del sonido. Aun cuando ambos proyectos comparten ciertos problemas conceptuales, los resultados son muy diferentes. La música concreta trabaja conscientemente con el límite, la *concretud* del ruido es portadora de una gravedad matérica tal que los recursos musicales se cumplen y se agotan con su acontecimiento. Un crítico de la época escribió lo siguiente: “La idea que motivó la música concreta debe ser de concepción pesimista. Su idioma musical se desarrolla rápidamente y se gasta. Continuamente hay que buscar algo nuevo en la expresión. Y esto es todavía más difícil que descubrir una nueva forma de pensar”⁶¹. La música electrónica, en

⁶⁰Prieberg 1961: 95.

⁶¹Prieberg 1961: 100.

cambio, abre posibilidades indeterminadas en la medida en que surge montada directamente sobre las posibilidades tecnológicas de las nuevas máquinas.

En ambos casos la pertenencia del sonido a la música está dada por la voluntad del compositor de utilizarlo en una obra, sin embargo la “expresividad” del sonido tiende a hacerse autónoma con respecto al autor, en la medida en que depende en buena medida de la consistencia o de la lógica interna de los materiales y de los procesos en juego. En este sentido, la invención de nuevas posibilidades sonoras, sea en la música concreta o en la electrónica, deviene en el *descubrimiento de nuevos límites* y es precisamente aquí en donde se constituye la obra, al menos en donde se constituye *formalmente*.

IX. LA AUTOLIMITACIÓN: LAS FÓRMULAS DE LA FORMA

La libertad del compositor contemporáneo debe vencer la arbitrariedad para afirmarse como tal, y ello muchas veces sólo puede alcanzarse decidiendo o eligiendo las condiciones para la operación de una necesidad absoluta, implacable. El núcleo de la obra está constituido por el margen de necesidad que el autor no ha podido anticipar, en este sentido la exposición al azar es la relación con una necesidad desconocida. Es decir, en muchos casos no se oponen simplemente el azar y la necesidad, pues de lo que se trata es de crear estrategias y fórmulas de creación que permitan incorporar a la obra aquel orden de la contingencia que no puede ser manipulado directamente. Un buen ejemplo de esto son los montajes musicales de John Cage. Realiza experiencias en el campo de lo que se denominó como “música aleatoria”, en las que resuelve, por ejemplo, la composición de resonancia y silencio sometiéndose a las reglas casuales de los palillos chinos⁶². Esta relación, a la que podríamos denominar como dialéctica, entre la máxima libertad y la implacable necesidad en el proceso creador, en virtud de operaciones de autolimitación, es algo que encontramos prácticamente en todo el campo de las artes en el siglo XX, y corresponde a la radical autoconciencia del autor en el proceso de creación. Esta radical lucidez debe entonces producir conscientemente los límites a los cuales ha de someterse, como una estrategia para dar lugar a lo posible inédito. Con esta finalidad, el compositor puede idear *fórmulas* de trabajo, las que no se identifican simplemente con la *forma* de la obra (cabe incluso preguntarse si tal identificación es estéticamente posible). La relación entre fórmula y forma podría aportar alguna perspectiva con respecto al hilo conductor que habría seguido la música moderna hasta el presente; preguntarse, por ejemplo, por lo que ha ocurrido en la historia de la música entre las *Variaciones Goldberg* de Bach y los compositores minimalistas contemporáneos.

⁶²En 1953, en su ensayo *Alea*, Pierre Boulez critica a Cage refiriéndose a “la adopción de una filosofía de matriz orientalista, que sirve para encubrir debilidades fundamentales de la técnica de la composición. [...] La nueva música de azar es igualmente fetichista, con la diferencia [con respecto al serialismo al que también critica por lo que considera como negativa ante la elección] de que la responsabilidad de la elección recae sobre el que la interpreta en vez de sobre los números [como ocurriría con el serialismo que él mismo había practicado antes]”, citado por Stuckenschmidt 1960: 219. Cabe prestar atención, más allá de la crítica que dirige a Cage, en esta noción de “fetichismo” utilizada por Boulez.

Permítasenos el siguiente *ex curso* literario para terminar de ilustrar la importancia que cobran en el arte contemporáneo los ejercicios de autolimitación. En 1960 el matemático Francois Le Lionnais y el escritor Raymond Queneau fundan el grupo *Oulipo*, un “taller de literatura potencial” orientado a investigar especialmente las posibilidades inéditas de la coerción. “Toda obra literaria –señala Francois Le Lionnais en la primera proclama del grupo *Oulipo*– se construye a partir de una inspiración [...] obligada a acomodarse, mejor o peor, a una serie de coerciones y procedimientos contenidos unos dentro de otros como muñecas rusas. Coerciones como el vocabulario y la gramática, como las reglas de la novela o de la tragedia clásica, coerciones de la versificación general, coerciones de las formas fijas, etc”⁶³. En 1942 Queneau había iniciado la elaboración de *Ejercicios de estilo*, obra que consiste en la producción de 99 variaciones estilísticas de una misma situación extremadamente simple (prácticamente insignificante desde el punto de vista del *contenido* narrativo). La inspiración fue una fuga de Bach, “considerando la obra de Bach –comenta el mismo Queneau–, no desde el ángulo del contrapunto y fuga, sino como construcción de una obra por medio de variaciones que proliferaran hasta el infinito en torno a un tema bastante nimio”⁶⁴.

Considerando el sentido de la forma como autolimitación (articulando así, en una misma espiral, autonomía, reflexividad, creación y descubrimiento), resulta pertinente preguntarse lo siguiente: ¿se contradicen en lo esencial la música aleatoria y la música cuyos procedimientos la sitúan en la condición de “predeterminada”? Creemos que lo decisivo aquí es esa *anterioridad* con la que la obra entra en relación, *anterioridad* sin la cual ninguna creación puede ser reconocida al mismo tiempo como un descubrimiento. En la música aleatoria el sujeto renuncia en cierto modo a resolver soberanamente la mediación, para poder entonces escuchar esa sonora anterioridad anónima que está ya en el mundo y que forma parte sustancial de éste. Esto que aquí denominamos como relación con la anterioridad –y que caracteriza al desarrollo del arte contemporáneo en general– es la apertura de la esfera del arte hacia una realidad que no sólo está más allá del arte, sino incluso de la estética (investigar la materia sonora, por ejemplo, no sólo más allá de la música hacia el sonido, sino incluso más allá del sonido hacia el ruido). Se trata de la invención de fórmulas que operan en el límite entre la experimentación y la ironía (pudiendo en ocasiones llegar incluso a lo humorístico)⁶⁵. Lo que queremos señalar en cualquier caso es que con la emergencia de las fórmulas la obra se constituye a partir de la renuncia a controlarlo todo, y es precisamente esta decisión de “no decidir” la que da lugar al acontecimiento⁶⁶. Sin embargo,

⁶³Citado por Antonio Fernández Ferrer en la Introducción a Queneau 1999: 22-23.

⁶⁴Queneau 1999: 13.

⁶⁵Salazar 1954: 236 proponía el sugerente término de *bluff* para clasificar este tipo de operaciones: “El *bluff* puede definirse diciendo que es la utilización, en el arte, de efectos que caen fuera del área estética”.

⁶⁶En 1951 Cage estrena la obra *Imaginary Landscape*: la ejecutan veinticuatro personas, las que organizadas en parejas manipulan doce aparatos de radio. Mediante el *I Ching* se determinan previamente las estaciones que se sintonizan, la intensidad y la relación entre el sonido y el silencio. El contenido propiamente acústico de la obra es proporcionado por la programación de las radioemisoras sintonizadas, por lo que el “contenido” de la obra dependerá de la localidad en la que se ejecute.

¿existe en verdad esa posibilidad de decidirlo todo? Acaso lo que la música aleatoria hace es precisamente asumir internamente la imposibilidad del control absoluto por parte del compositor, haciendo de esa imposibilidad su condición.

En 1955 el compositor Ernest Krenek elabora el concepto de *música totalmente predeterminada*, “con ello se refería a un método de composición tal, que cada elemento del sonido musical, frecuencia, duración, intensidad, timbre y, a ser posible, el área tonal o ámbito, se determina según unas series preseleccionadas”⁶⁷. Las combinaciones posibles dan resultados tan complejos que el compositor debe servirse de operaciones y modelos matemáticos, la paradoja consiste en que “el compositor que prepara su material matemáticamente de antemano se priva a sí mismo de la posibilidad de revisar la forma general y, por tanto, de controlar completamente su material”⁶⁸. Es decir, la música predeterminada no significa un control absoluto del autor sobre la obra, sino la determinación por parte de éste de las condiciones de posibilidad de la obra. Al final, de todas maneras el compositor debe hacer una selección subjetiva sobre la enorme cantidad de posibilidades que el cálculo le entrega. El control absoluto no es posible. Tanto en la música aleatoria como en la que se inspira en la ultra precisión, el compositor pone en cuestión la poética de la expresión, que enfatiza el protagonismo de la subjetividad del autor, orientándose más bien hacia la exploración del material sonoro y de los procesos y formas que condicionan su emergencia. Como ya lo hemos sugerido, la situación a la que llega el arte occidental durante la segunda mitad del siglo XX estaría dando cuenta de una cierta dirección, cifrada en la historia de la subjetividad moderna. En el caso de la música, la idea de un “control absoluto” (expresada también en aquella frase de Pierre Boulez que sirve como epígrafe al presente texto) es la tarea imposible que surge de la plena conciencia del compositor con respecto al *a priori* material y formal de su trabajo artístico⁶⁹. Pero, ¿es posible desechar sin más la exigencia de una lucidez radical? De hecho, podría decirse que, en cierto sentido, el compositor se obliga a hacer de su propia voluntad de control una “obra”, una indicación, un acontecimiento que se desarrolla y consume, como la música misma.

Si la música del siglo XX puede entenderse como la búsqueda de nuevas posibilidades para lo humano reservadas en la experiencia del sonido, esa búsqueda ha consistido, sobre todo en las líneas de producción más experimentales, en franquear los límites del sujeto creador, del individuo demiurgo, en favor del *acontecimiento* sonoro. La materialidad de este acontecimiento no tendría nada que ver con lo humano si no fuera porque las condiciones de su emergencia son

⁶⁷Stuckendsmidt 1960: 210.

⁶⁸Stuckendsmidt 1960: 210.

⁶⁹En efecto, podría decirse que la posibilidad concreta del trabajo de composición pasa por el “sometimiento” de signo positivo del autor a las condiciones materiales (“arabescos melódicos, figuras rítmicas, sucesión de acordes, combinación de timbres, en una palabra, relaciones sonoras cualquiera”) y formales (esquemas, reglas y convenciones, a veces arbitrarias que el compositor se impone cuando escoge cierta forma, cierta escritura, cierto sistema armónico y aún cierto tema”) que constituyen la anterioridad del artista en cada caso. Cf. De Schloezer y Scriabine 1960: 23-24.

el resultado de una histórica superación del humanismo ilustrado, superación que en el caso de la música se manifiesta como dialéctica. La posibilidad de una filosofía de la música se juega, como ya lo hemos señalado, en el hecho de que ésta sea internamente histórica, lo cual la dispone en relación a un fin. La historia de la música sería la historia de la autoconciencia que determina la progresiva emergencia de los materiales y de los recursos de la música misma, el sujeto se hace abstracto en el sentido de que aspira a hacerse plenamente consciente de sus procedimientos y obras a partir de principios.

Sin embargo, el medio propio de la música es el sonido, y por lo tanto cabe preguntarse si una forma de música que abandonara la vivencia concreta del sonido podría todavía denominarse con el título de "música". Xenakis afirma que la hipótesis del "arte inmaterializado" es un sofisma absurdo, sin embargo la idea de una música inmaterializada no es simplemente el resultado de una extravagante especulación teórica, sino la consumación interna de los procesos de máxima complejización incorporados al trabajo de composición, lo cual terminaría por hacer de la música algo inaudible (o, dicho de otra manera, lo que el sujeto está escuchando no es lo que está "sonando", análogamente a como ocurre con los cientos de manchas que dan cuerpo a las figuras en la pintura impresionista). Si la historia de la música puede ser leída como una historia del "sonido", entonces la pregunta que se nos impone necesariamente es acerca del afán humano que podría animar una tal historia.

En 1953 Herbert Eimert señaló lo siguiente a propósito de los primeros conciertos de música electrónica: "En realidad, se trata de una especie de música 'extrahumana' [...], una música que se asoma al horizonte de la humanidad más bien 'proveniente de otro astro', más bien cósmica que dentro del hombre mismo"⁷⁰. ¿No será acaso ese elemento *unheimlich* aquello que cruza la historia de la música, precisamente en su posibilidad de ser pensada como, siendo una y la misma, universal?⁷¹ El sonido de la alteridad (el "sonido absoluto", un concepto en sí mismo imposible) sería el *telos* de una búsqueda en la que, por ejemplo, Palestrina, Schumann, Boulez y Xenakis trazan una misma historia. Subrayamos ahora, al término de este escrito, lo que señalamos a su inicio: es la idea de una *historia* de la música lo que hace de ésta un asunto para el pensamiento filosófico. Si bien es verosímil leer la historia de la música como una progresiva ampliación de la experiencia estética (ampliación por ende de lo que se entiende y se escucha como música), cabe todavía la pregunta por la posibilidad de una "música pura", esto es, una música no audible ni comprensible en su normalidad o en su novedad por el oído histórico, sino la idea de una música en sí, audible incluso por un oído en situación de "tabla rasa". No pensamos necesariamente que tal

⁷⁰Prieberg 1961: 127.

⁷¹Sin duda que esta idea se presenta a una primera consideración como un resabio del romanticismo, pero entonces, lejos de objetarla, esa relación podría explicar en parte el hecho de que la "muerte del arte" sancionada por Hegel a partir del Romanticismo sea todavía un diagnóstico poderosamente verosímil a la hora de intentar comprender la condición en la que el arte se desarrolla incesantemente hasta el día de hoy.

cosa exista, sino que una idea como esa está implícita en la perspectiva de una historia *universal* de la música y, consecuentemente, en el canon que ella misma establece. Por cierto, como se ha dicho, nada hay más horrible que los esperantos, sin embargo el problema es que si ni siquiera la *idea* de una música en sí se sostiene, entonces la historia de la música sería sólo la historia del agotamiento de los recursos y de la absoluta autoconciencia del creador en la manipulación estética del material sonoro. Pero esto, claro está, correspondería al fin de la música.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODORO

2000 "Música, lenguaje y su relación en la composición actual", *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.

ALBET, MONTSERRAT

1979 *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat Ediciones, Colección Grandes Temas.

BOWIE, ANDREW

1999 *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor.

CHÁVEZ, CARLOS

1964 *El pensamiento musical*. México: Fondo de Cultura Económica.

COPLAND, AARON

2000 *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica (cuarta reimpresión).

DE SCHLOEZER, BORIS Y MARINA SRIABINE.

1960 *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.

FUBINI, ENRICO

1971 *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral editores.

HAUSER, ARNOLD

1994 *Historia social del arte y la literatura*. 3 tomos. Barcelona: Labor.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH

1989 *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Ediciones Akal.

KANT, EMANUEL

1992 *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores.

MARCO, TOMÁS

1978 *Historia general de la música*. Tomo IV (4 tomos). Madrid: Ediciones Istmo- Editorial Alpuerto.

PRIEBERG, FRED

1961 *Música de la era técnica*. BUENOS AIRES: EUDEBA.

QUENEAU, RAYMOND

1999 *Ejercicios de estilo*. Madrid: Editorial Cátedra (séptima edición).

SALAZAR, ADOLFO

1954 "Conceptos fundamentales en la historia de la música". Madrid: Ediciones Revista de Occidente.

SCHÖNBERG, ARNOLD

1960 *Stile e Idea*. Milán: Rusconi e Paolazzi.

STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ

1960 *La música del siglo XX*. Madrid: Guadarrama.

La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII)

por
Alejandro Vera A.

CONSIDERACIONES SOBRE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA COLONIAL EN NUESTRO PAÍS¹

La escasa información que poseemos hoy en día sobre la música colonial en nuestro país se ha explicado tradicionalmente por las siguientes razones: el Reino de Chile era en la época colonial una capitanía general y, en consecuencia, sus ciudades no alcanzaron el grado de desarrollo de otras capitales importantes de nuestro continente; junto a ello, los numerosos terremotos que afectaron al territorio en los siglos XVII y XVIII provocaron la ruina de importantes edificios, especialmente eclesiásticos, y la destrucción de sus archivos documentales; por otra parte, los frecuentes conflictos bélicos del período dificultaron el desarrollo de manifestaciones culturales y artísticas estables en el tiempo².

Sin embargo, en el párrafo anterior se hace caso omiso de otro hecho que, a mi juicio, resulta igualmente determinante para el actual estado de la investigación sobre la música colonial en Chile, y es, justamente, la escasez de investigaciones exhaustivas sobre el tema. Esto resulta aún más llamativo considerando que nuestro país tiene una rica tradición en publicaciones periódicas especializadas en música que se remonta a 1852, y que ya han transcurrido unos cincuenta años desde que apareciera el primer programa de Licenciatura con mención en Musicología³.

¹Este trabajo recoge, en parte, los resultados de los proyectos de investigación *La música en Santiago de Chile en la época colonial* (DIPUC/346/2003) y *Música, fe y evangelización en la Catedral y los conventos de La Merced y San Agustín de Santiago (siglos XVII a XIX)* (DIPUC y Dirección General de Pastoral y Cultura Cristiana, Nº 03/2CIAF), ambos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Quiero expresar mi más profunda gratitud al P. Alfonso Morales Ramírez, historiador y archivero del Convento de La Merced, sin cuyas facilidades y orientaciones este trabajo no habría podido llevarse a cabo. Agradezco la ayuda desinteresada de mis colegas Juan Pablo González, Carmen Peña, Alejandro Reyes y Víctor Rondón, y también de Guillermo Carrasco, archivero del Convento de San Agustín, de cuyo archivo hemos recogido un importante documento.

²Véase Claro Valdés 1970: 26 y Claro Valdés y Urrutia-Blondel 1973: 43-48.

³Véase al respecto González 2001: 13-15.

La historiografía de nuestra música colonial tiene su punto de partida en el extraordinario trabajo de Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, publicado en 1941, que a pesar de los años transcurridos continúa siendo la obra de referencia en la materia⁴. El eminente historiador reunió allí un *corpus* importante de datos hasta entonces desconocidos, en la mayor parte de los casos tomados de documentos originales de la época.

Esta extraordinaria obra encontró continuidad, en parte, en los trabajos de nuestro connotado musicólogo Samuel Claro Valdés, quien en su *Historia de la música en Chile* sintetizó los datos más importantes de Pereira Salas y aportó no poca información nueva⁵. Además, catalogó el archivo de música de la Catedral de Santiago, preciosa fuente para nuestra historia musical que aún no ha sido suficientemente estudiada⁶, y completó la biografía del compositor José de Campderrós⁷, incluyendo su *Misa en Sol Mayor* en una de sus más notables publicaciones⁸.

Después de los trabajos de Claro, y en una época más reciente, los principales aportes se deben, sin duda, a Víctor Rondón, cuyos estudios sobre música misional jesuita han abierto una nueva línea de investigación en nuestro país que hasta hace pocos años era totalmente desconocida⁹; esto sin desconocer los estudios de Guillermo Marchant relativos al *Libro Sesto*, de María Antonia de Palacios, interesantísimo manuscrito musical de fines de la Colonia¹⁰.

A pesar de ello, faltan aún trabajos específicos y detallados sobre temas fundamentales como, por ejemplo, la actividad musical en los monasterios, en las festividades públicas y privadas, e investigaciones sobre los instrumentos disponibles en el período, por lo que la información que poseemos sobre la música colonial en Chile continúa dejando la imagen de una extrema precariedad, especialmente para el siglo XVII. Encontramos en la bibliografía varios testimonios que lo prueban, entre ellos las siguientes palabras de Claro, referidas a los instrumentos coloniales y las tertulias musicales que se desarrollaron a partir del siglo XVIII.

Los instrumentos musicales fueron escasos en los primeros siglos de la época colonial. A comienzos del siglo XVIII las damas chilenas tocaban clavicordio, espineta, violín, castañuelas, pandereta, guitarra y arpa [...]. Se escuchaba cantar y tocar los pocos instrumentos disponibles entonces en el país a las señoritas de casa¹¹.

Por ello, no es de extrañar que los especialistas que han estudiado la música del siglo XIX miren con cierto desdén la actividad musical de períodos anteriores, como cuando don Jorge Urrutia afirma que en el plano musical “recién debía

⁴Pereira Salas 1941.

⁵Claro Valdés y Urrutia-Blondel 1973: 43-81.

⁶Claro Valdés 1974a. Las obras conservadas allí son, según el autor, posteriores a 1769. Este trabajo, sin embargo, no incluye un estudio de conjunto sobre la vida musical de la institución, tarea que Claro sí realizó para el siglo XIX (Claro Valdés 1979).

⁷Claro Valdés 1977.

⁸Claro Valdés 1974b: 175-212.

⁹Véanse entre otros trabajos, y además de su tesis de magister inédita, Rondón 1997 y 2000.

¹⁰Véase, por ejemplo, Marchant 1999. Véase también, sobre este manuscrito, Merino 1976 y 1986.

¹¹Claro Valdés 1999: 628.

comenzarse por iniciar una verdadera historia, que sólo contaba con balbuceos anteriores”¹².

El presente trabajo se centra en la actividad del Convento de La Merced, uno de los más importantes de Santiago durante el período colonial, abordando así uno de los campos aún no explorados por nuestra musicología, tarea que espero proseguir con otro estudio similar que me encuentro realizando sobre el convento de San Agustín. Pero, ante todo, su objetivo principal consiste en demostrar que la actividad musical en nuestro país durante este período fue mucho menos precaria de lo que solemos pensar, por lo que resulta de suma urgencia emprender nuevas investigaciones que enriquezcan los conocimientos actuales sobre el tema y permitan recuperar esta parte importante de nuestro pasado musical.

LA ACTIVIDAD MUSICAL EN EL CONVENTO: INSTRUMENTOS, LIBROS DE CORO Y FESTIVIDADES MÁS IMPORTANTES

Los pocos datos conocidos sobre la actividad musical de los mercedarios en Chile han sido sintetizados por Pereira Salas: en el siglo XVI fray Antonio Correa enseñaba flauta a los naturales y fray Antonio Sarmiento Rendón, en Nueva Imperial, fue el primero que celebró los oficios divinos en canto llano y canto de órgano. A mediados del siglo XVIII el mercedario Madux –de quien no hemos encontrado datos adicionales– fue maestro de capilla de la Catedral de Santiago. Conocemos también algo sobre la actividad de la cofradía de la Santa Veracruz, que en 1695 y 1697 pagó al cajero, clarinero, trompetas y cantores, ciertas cantidades para celebrar la Fiesta de la Cruz¹³. Sin embargo, la actividad musical del convento al cual dicha cofradía estaba anexa –el Convento de La Merced de Santiago– es totalmente desconocida¹⁴. Este hecho no es de extrañar, considerando la escasa atención que tradicionalmente ha prestado la musicología histórica a instituciones religiosas consideradas “menores” como los monasterios. Sólo en el último cuarto del siglo pasado aparecieron en España estudios relativos a este tema¹⁵, que aún de manera más reciente ha comenzado a estudiarse en el ámbito hispanoamericano¹⁶.

La investigación sobre música conventual en los siglos XVII y XVIII ha debido pasar por sobre la creencia de que los monasterios debían desarrollar su actividad musical con una infraestructura muy precaria, sin contar con cantores de nivel y con un escaso instrumental¹⁷. Este prejuicio se está superando en España y algunos países de nuestro continente gracias a los trabajos ya citados, pero persiste

¹²Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973: 83. Incluso Pereira Salas titula “Los comienzos del arte musical” el capítulo que comienza en 1819 (Pereira Salas 1941: 75).

¹³Pereira Salas 1941: 12, 13, 21, 38 y 58. Cf. Gazulla 1918: 34, 428 y 430.

¹⁴Sobre la historia de la orden en Chile y el convento véase Morales 1983: 130-134.

¹⁵Para España pueden verse, entre otros, los trabajos de Vicente 1989, Baciero 1982, Myers 2002 y Vera 2002 (especialmente el capítulo 2).

¹⁶En el ámbito hispanoamericano véanse, entre otros, Cadenas 2002 y Tello 2002. También resulta ilustrativo consultar en internet el trabajo de Godoy y Oropeza, sin fecha. Tan sólo he podido consultar el interesante trabajo de Baker 2003 cuando este artículo se hallaba en prensa, por lo que no me ha sido posible incluir aspectos del mismo.

¹⁷Por ejemplo, González Marín 1991: 51, se refiere a “las pequeñas parroquias y conventos que no tienen capilla de música, donde el organista es el único encargado de solemnizar el culto”.

fuertemente en nuestro país por la escasez de estudios sobre música colonial, la inexistencia de trabajos sobre la música en conventos para este período de nuestra historia¹⁸, y la creencia generalizada de que la Catedral de Santiago aglutinó casi por completo la música religiosa¹⁹.

Por todo ello, resulta de gran importancia un documento que hemos encontrado en el archivo del Convento de La Merced, que prueba que en 1676 el monasterio contaba nada menos que con los siguientes instrumentos: "Un órgano pequeño [...], dos cornetas nuevas, un fogote, una dulzaina, un arpa, un bajón, una vihuela, una buena guitarra, más otra vihuela vieja". Había, además, un cuaderno de canto de órgano, cinco legajos con música para las fiestas de la Virgen de La Merced, "el Santísimo y los patronos de las religiones", y cuatro libros de canto llano. De todo ello estaba a cargo el *vicario de coro*, Fray Domingo Neira²⁰.

Aunque éste no sea un trabajo con propósitos organológicos, este interesante documento merece, sin duda, algunas consideraciones. La presencia del bajón sitúa al convento en la línea de otros centros eclesiásticos coloniales, donde se empleaba este instrumento para realizar la parte del bajo en la música polifónica, dada la gran dificultad que había en nuestro continente para encontrar sujetos con este registro vocal²¹. De hecho, la Catedral de Santiago tenía en 1725 un "bajonero"²². La interpretación de polifonía se ve, desde luego, confirmada por el cuaderno de "canto de órgano", por lo que podemos inferir que el cometido de la dulzaina (instrumento similar a la chirimía) consistía en doblar las voces superiores del coro, aunque no puede descartarse que se empleara también en ejecuciones puramente instrumentales, ya que continúan apareciendo composiciones para ministriles²³. Se confirma, además, el uso en nuestros centros religiosos de la corneta de madera o marfil, tan empleada en las iglesias europeas durante el Renacimiento y el Barroco²⁴. Asimismo, resulta muy interesante la aparición del fogote o bajoncillo soprano, al parecer menos común que los anteriores, pero que figura al menos en una composición colonial conservada en la Catedral de la Plata, y cuyo cometido pudo ser también el duplicar alguna de las partes vocales²⁵.

¹⁸Esto señala Pereira Salas 1941: 153. Para el siglo XIX contamos con el interesante trabajo de Rondón 1999.

¹⁹Véanse Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973: 60.

²⁰A. M., Libro 1 de Provincia, fol. 6. En las transcripciones de documentos originales se han modernizado la puntuación y la ortografía, desarrollando además las abreviaturas.

²¹Este hecho podría relacionarse también con las características de los órganos coloniales, más pequeños (como éste de La Merced) y, al parecer, carentes de bajos, véase Illari 1999: 72. Hay también un villancico de Alonso Torices, *Toca la flauta*, que lleva una parte de "bajo para bajón" en lugar del bajo vocal, Claro Valdés 1974b: 92-97. Sobre el uso del bajón en las catedrales españolas véase López-Calo 1988: 12 ss.

²²Pereira Salas 1941: 30. La popularidad de este instrumento parece haber decaído en el siglo XVIII, puesto que no aparece en la capilla catedralicia de 1736 ni 1782.

²³Por ejemplo, la "copla de ministriles" recientemente descubierta en la catedral de Las Palmas, España (Siemens 2002).

²⁴Cf. Kenyon 1999: 13-14.

²⁵El fogote se emplea en el villancico *Oigan las fiestas de toros*, de Roque Jacinto de Chavarría, conservado en la Catedral de La Plata. El instrumento duplica normalmente al tenor o tiple del tercer coro. Véase la transcripción de Illari 2001: 782-831. Quiero agradecer a Bernardo Illari el haberme facilitado su tesis doctoral, así como sus comentarios sobre este instrumento.

Las dos vihuelas que se mencionan pueden prestarse a diversas interpretaciones, ya que podría tratarse de la “vihuela de mano” –tan empleada en el siglo XVI, pero algo desplazada en el siglo XVII por la guitarra– o de “vihuelas de arco”, término empleado en España –y, por ende, también en nuestro continente– para designar la familia de las violas da gamba²⁶. La función del arpa para acompañar la música religiosa es bien conocida²⁷ y la presencia de la guitarra no puede llamar la atención, ya que consta su empleo en nuestro país para acompañar villancicos²⁸, cuyo carácter popularizante hacía aconsejable el uso de este instrumento. De hecho, no es aventurado pensar que los cinco legajos con música para diversas fiestas religiosas citados en el inventario contuvieran villancicos, ya que éstos se empleaban especialmente en las fiestas del Santísimo Sacramento o de santos, y solían conservarse en papeles sueltos. Además, hemos encontrado entre los documentos de la cofradía de la Santa Veracruz dos textos sacros en castellano –un romance y una décima– que con toda probabilidad sirvieron a este propósito a fines del siglo XVII²⁹. Como vemos, este conjunto instrumental no dista demasiado, por ejemplo, de las agrupaciones misioneras que había a mediados del siglo XVII en otros países de nuestro continente³⁰, lo que demuestra que Chile no se hallaba tan rezagado en el plano musical.

El cuerpo de instrumentos citado en 1676 se vería aun aumentado dos años más tarde cuando el provincial de la orden, Fray Manuel de Toro Mazote, regaló al convento un arpa nueva. Por otra parte, sabemos que el “órgano pequeño” citado antes fue enviado a Lima hacia 1683 y traído de regreso, ignoramos si para su reparación o por otro motivo³¹.

Seguramente por algún movimiento sísmico (en dicho año hubo un fuerte terremoto en Perú que afectó a parte de nuestro territorio) el 20 de julio de 1687 padeció “la iglesia grave ruina por la parte del coro que sale a la placeta, viniendo al suelo dos bóvedas y tres medias naranjas[...]”³². A pesar de que el coro se hallaba ya reparado en 1690, en el inventario de 1691 no hay referencia alguna a los instrumentos y libros de música citados, lo que hace pensar que fueron destruidos por el derrumbe.

En 1692 se había repuesto al menos el órgano (“con su mesa”), y entre los libros del coro se citan “cuatro libros antiguos”, lo que hace pensar que los cuatro libros de canto llano citados en 1676 pudieron escapar a la catástrofe. Del mismo modo se mencionan, entre otros libros de coro, “un libro de antífonas de pergamino que se ha hecho nuevo; otro de lo mesmo del oficio de difuntos y entierros de religiosos...”³³.

²⁶Robledo 1987: 63-64. Véanse también las vihuelas de arco mencionadas en Waisman 1999: 53, nota 3.

²⁷Véase López-Calo 1988: 59 ss.

²⁸Pereira 1941: 27. Sobre el villancico polifónico véase Torrente 1997.

²⁹A.N., Cabildo de Santiago, volumen 39.

³⁰Véase Waisman 1999: 53.

³¹A. M., Libro 1 de Provincia, fols. 31v y 52.

³²A.M., Libro 1 de Provincia, fol. 74. Cf. Morales 1983: 132.

³³A.M., Libro 1 de Provincia, fols. 88v-90.

En 1695 el panorama resultaba más prometedor, ya que se había traído un nuevo órgano, otra vez desde Lima, y se habían comprado nuevos libros.

Seis misales nuevos [...]; más dos libros nuevos de epístolas y evangelios; más ocho cuadernillos de réquiem con sus cánones; más cuatro cuadernillos de misas nuevas de los santos de nuestra religión [...]; más un procesionario que está en la sacristía y *otro que tiene el vicario de coro para enseñar a cantar a los hermanos* [...]. Más un órgano que se trajo ahora nuevamente de Lima, grande, con sus molduras y remate; más otro organito viejo que le faltan algunas flautas con su mesa³⁴.

En cualquier caso, la precariedad que reflejan los inventarios puede resultar engañosa: en el de 1697 no se menciona un arpa que el convento, sin embargo, tenía, ya que el 28 de enero de dicho año se dio al vicario de coro, fray Domingo Neira, un peso para cuerdas³⁵. El organista era en ese momento fray Tomás de Villanueva³⁶, que había profesado el 10 de mayo de 1685³⁷.

Entre las celebraciones de mayor solemnidad que tenían lugar en el convento, deben mencionarse la Misa Mayor los días de fiesta, y los sábados la Misa de Nuestra Señora y la Salve Regina, ya que en la visita de 1677 el provincial ordena que en estos días “más ocupados” los religiosos no salgan a confesar a los monasterios de monjas, porque se requiere de su asistencia al coro. También la “Misa de Renovación”, que se cantaba todas las ferias quintas, será calificada once años más tarde como “una de las más solemnes y graves”, y en 1736 se destaca, además de las anteriores, la procesión de los difuntos de los días lunes³⁸. Otro momento donde se precisaba de la asistencia de los religiosos al coro era en Semana Santa; sin embargo, ocurría todo lo contrario, porque los frailes salían a “cantar pasiones a todos los monasterios de monjas”. Este hecho llevó al convento, en 1754, a limitar estas salidas a sólo dos monasterios, aunque la medida debe haber tenido un escaso éxito, porque esta misma ordenanza iba a repetirse en el capítulo de 1760³⁹.

De todas formas, los libros de gasto demuestran que las fiestas más solemnes del año y que contaban con una mayor participación musical eran la fiesta de San Pedro Nolasco (Padre de los Mercedarios), que se celebraba anualmente el 28 de enero, y la fiesta de la Natividad de la Virgen María, que se celebraba el 8 de septiembre. Para la primera aparecerán casi todos los años, desde fines del siglo XVII, pagos al cajero y uno o dos trompeteros, al vicario de coro –responsable de preparar la música para la fiesta– y al “coetero”, responsable de los fuegos de artificio⁴⁰. En varias ocasiones se menciona también el pago a los “cantores”. Pro-

³⁴A.M., Libro 1 de Provincia, fols. 116 y 121v. Las cursivas han sido agregadas.

³⁵A.M., Gastos, 1696-1699, libro sin foliar. Lo mismo el 31 de agosto y el 7 de septiembre de 1698.

³⁶A.M., Gastos, 1696-1699. El 2-6-1697 se dieron cuatro reales para azúcar a “Fray Tomás, organista”, y el 6-9-1699 se dio a “fray Tomás de Villanueva” un peso para cuerdas.

³⁷A.M., Libro 2 de Profesiones.

³⁸A.M., Libro 1 de Provincia, fol. 25v y Libro 2 de Provincia, fol. 158.

³⁹A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 156 y 326.

⁴⁰Hay ejemplos en A.M., Gastos (1696-1699), día 31-1-1697, y Gastos (1707-1736), fols. 1, 13, 17, 33v, 58, etc.

bablemente se trate en la mayor parte de los casos de los propios frailes, quienes solían recibir algunas cantidades de dinero para cubrir “sus necesidades”, pero los 4 reales que se pagaron a “Pancho el cantor”⁴¹ en enero de 1697 y enero de 1721 no dejan dudas respecto a la participación de laicos en el coro. Es probable, de todos modos, que fuese un criado o esclavo del propio convento, como veremos más adelante.

Volviendo al tema de los instrumentos, el 11 de abril de 1712 un tal “Parradas” reparó “un palo del órgano”, que desde entonces y por varios años estuvo a cargo del organista fray Andrés Salinas⁴². El hecho de que en junio de 1713 se pagaran cuarenta pesos a un arpista que durante un año y cinco meses había tocado “los días de fiesta en la iglesia”, confirma que ambos instrumentos eran fundamentales para realizar el acompañamiento. Además, por estos años había un organero, fray Francisco Cuevas, a quien se dieron treinta y nueve pesos con seis reales en septiembre de 1714 por los gastos en la reparación del órgano conventual⁴³. Así, en el inventario de dicho año, junto a dos ruedas de campanillas, se menciona el “órgano entero y nuevamente aliñado”⁴⁴.

En 1717, siendo vicario de coro fray Agustín Venegas, el convento tenía al menos dos arpas —que tampoco figuran en el inventario— ya que el 28 de enero de dicho año, para la fiesta de San Pedro Nolasco, se gastaron veinte reales en encordarlas⁴⁵. En enero de 1721 el convento tenía un “monacordio”⁴⁶, término que en castellano designaba a lo que hoy entendemos por clavicordio, es decir, un instrumento de tecla con cuerdas *percutidas*. Los términos “clavicordio”, “clavicímbalo” o “clave”, en cambio, aludían en la época a los instrumentos de la familia del clavecín, con cuerdas metálicas punteadas por plectros⁴⁷. Por ello, la mención en septiembre de 1726 “al que tocó el clave”⁴⁸, sugiere que el convento pudo poseer también un clavecín. Esto resulta perfectamente posible, porque, según un importante documento que hemos encontrado en el archivo agustino, el convento de San Agustín de Santiago tenía, en una fecha tan temprana como 1597, un “clavicordio grande”⁴⁹, lo que demuestra que este instrumento llegó a Chile más de un siglo antes de lo afirmado por Pereira Salas⁵⁰.

Si a todo esto sumamos la contratación de músicos foráneos para las fiestas más importantes el instrumental resultaba bastante significativo: el 5 de septiembre de 1722 “llevó el violinista Gregorio un peso para cuerdas”; en septiembre de

⁴¹A.M., Gastos (1696-1699), y Gastos (1707-1736), fol. 271, si es que se trata de la misma persona.

⁴²En diversas ocasiones se le da dinero para su vestimenta, hábito, colchón, etc. Véase A.M., Gastos (1707-1736), fols. 120v, 135v, 146, 147 y 161.

⁴³A.M., Gastos (1707-1736), fols. 144 y 169.

⁴⁴A.M., Visitas (1714-1843), fols. 4v-5v.

⁴⁵A.M., Gastos (1707-1736), fol. 202v.

⁴⁶A.M., Gastos (1707-1736), fol. 259.

⁴⁷Véase Bordas 1999: 746.

⁴⁸A.M., Gastos (1707-1736), fol. 334v. Véase también la distinción que se hace entre clave y monocordio, aunque en una época más tardía, en Rondón 1999: 64.

⁴⁹A.S.A., Casa Grande (1595-1625), fol. 24.

⁵⁰Pereira Salas 1941: 28. El autor cita el “clave” que llegó a bordo del “Maurepas” en 1707 y, posteriormente, el clavicordio que trajo Gabriel Cano de Aponte cuando vino como gobernador.

1726 se registran pagos a un violinista y un arpista; el 15 de marzo de 1727, para el "Día de Acción de Gracias", se dieron "cuatro pesos y cuatro reales a los que tocaron los chirimías"; y el 2 de febrero de 1730 se pagó al arpista y al "ravelista", instrumento que aparece mencionado por única vez⁵¹.

Como vemos, el convento se hallaba ya plenamente recuperado de los aparentes perjuicios que el derrumbe de 1687 había causado en su actividad musical. Sin embargo, en 1730, una nueva catástrofe natural iba a azotar, aún con más fuerza, al convento de La Merced, como se refiere en la visita provincial de 1733.

Después de la ruina del terremoto de ocho de julio del mil y setecientos y treinta en que la iglesia se arruinó toda y se perdió cuanto había en ella; la iglesia que teníamos más es para llorar el referirla que para inventariarla, pues se halla en el suelo con todas sus alhajas perdidas [...]. Así, sólo hay la nueva iglesia de adobes⁵².

Pocos datos tenemos sobre los años inmediatamente posteriores al desastre. Sabemos, al menos, que ya en septiembre de 1730 se gastaron dos pesos en reparar el "arpa del convento", lo que confirma la importancia de este instrumento y denota una voluntad, por parte de los superiores, de mantener un mínimo de decoro en la música para el culto, aun en medio de tales dificultades. En el mismo sentido podemos interpretar el esfuerzo que se hizo en enero y septiembre de 1735 por contratar a los músicos que "tocaron sus instrumentos" para las fiestas de San Pedro Nolasco y Natividad⁵³.

La ausencia de inventarios y libros de gasto en los años posteriores nos impiden, por el momento, referir la forma en que el convento se recuperó de este nuevo desastre, proceso que necesariamente debió ser largo y costoso. En 1757 un religioso venido, una vez más, desde Lima, estaba dedicado a la construcción de un nuevo órgano, junto con la enseñanza del canto llano y polifónico a los religiosos, como se refiere en la siguiente petición que presentó en dicho año.

A la petición que presentó el Padre Fray Francisco María Luz, hijo de la provincia de Lima, de Nuestra Real Orden, en que pide respecto de estar dedicado a enseñar a los religiosos de esta provincia el punto de órgano y llano, como de hecho lo está haciendo; y juntamente un órgano, el que no se hiciera con catorce o diez y seis mil pesos, los que ahorra este convento grande por su dirección y trabajo, se le concedan los sufragios que hace la provincia a los religiosos profesos de doce años, que son seis misas de cada sacerdote de la provincia, respondió este Santo Difinitorio que es muy de razón y justicia dicha petición y le concedía dichos sufragios [...] y da las gracias a dicho padre por su devoción y trabajo y le encarga su eficaz continuación⁵⁴.

Queda claro, con este ejemplo y el ya citado del órgano de 1695, que el intercambio con la capital del virreinato contribuyó sobremanera a incrementar las

⁵¹A.M., Gastos (1707-1736), fols. 279, 334v, 340v, 374.

⁵²A.M., Visitas (1714-1843), fol. 39v.

⁵³A.M., Gastos (1707-1736), fols. 382v, 423 y 428v.

⁵⁴A.M., Libro 3 de Provincia, p. 277.

posibilidades musicales del convento de Santiago. Este personaje continuó ejerciendo el oficio de organero del convento –y quizás también de maestro de música– por varios años, puesto que en 1772 se le dieron quinientos pesos para materiales del órgano⁵⁵.

Unos años más tarde, en agosto de 1788, se dieron seis pesos “a Juan de Dios” por reparar el órgano, sin que podamos asegurar que se tratara del mismo instrumento, y el 1 de octubre de 1795 “se bajaron todas las flautas del órgano para templarlo y darle más voces”, lo que denota una primera intención de adaptar el instrumento a los cánones del siglo XIX. En enero del siguiente año se puso al órgano un registro de trompas, y entre los encargados de hacerlo estuvo el “Padre Fray Diego”⁵⁶. Pero estos trabajos debieron extenderse por más tiempo, porque el 19 de noviembre del mismo año el Sacristán Mayor, fray Matías Selaya, quien como veremos había sido vicario de coro por varios años, informa que “se concluyó la obra de las trompas del órgano y sus registros”, y detalla luego el costo, que fue el siguiente:

Carpintero. Llevó el maestro Antonio por los molinetes y tiros de los registros y el entablado del respaldo y la acepilladura de las planchas con el oficial quince pesos, dos reales__15.2

Herrero. Llevó el maestro Miranda por los fierros y clavos tres pesos, cuatro reales__3.4

Plomo. Se compraron al maestro Marín 72 libras de plomo a real libra y de estaño se compraron dieciséis libras a dos y medio libras__14.

Hojalatero. Por seis pesos que llevó el maestro don Domingo Barrera por las lengüetas a real cada una, que fueron cuarenta y ocho__6.

Por las canaletas que se hicieron tres pesos al mismo Barrera__3

Por seis pesos, cuatro reales que llevó el hojalatero para las soldaduras y dos reales de peso__6.6.

Por catorce reales que llevó Juan de Dios y seis reales Solís por la primera fundición de las planchas__2.4.

Y media vara de ruan que costó dos reales y medio para tirar el plomo__2.1 1/2.

Por dos tercios de paño para el cajón, y vara y tres cuartos de crea, el paño a razón de veinte reales vara, y la crea a razón de cinco reales vara__2.1 1/2.

La hechura de las trompas y los registros se hizo por nuestro fino hermano el señor don Ignacio Randa, sólo por su santo celo y devoción, y nuestro Padre Provincial dio para esta obra una arroba de plomo__

Por seis pesos el importe de dieciséis tablas de alerce a tres reales tabla para el respaldo del órgano, y dos pesos un pilar de ciprés__8⁵⁷.

Todavía en septiembre de 1797 informaría Selaya lo siguiente:

Se concluyó el lleno que se le hizo al órgano de cuatro voces, en el que se costó un sobreescreto para sacar el viento, y tuvo de costo con las hojas de lata, el plomo, esta-

⁵⁵A.M., Salidas (1773-1855), fol. 20v. Hay que advertir que el año no está claro en el libro, aunque forzosamente debió ser entre 1769 y 1764, cuando era provincial fray Pedro Nolasco de Echevarría.

⁵⁶A.M., Gastos (1788-1802), fols. 14v, 131 y 136.

⁵⁷A.M., Gastos (1788-1802), fols. 150v-151.

ño, tablas, paño, flutería, etc., según consta de la cuenta que se ha revisado, 128 pesos, 6 reales, que ha sido obra muy barata⁵⁸.

De todas formas, el órgano no llegó a desplazar al resto de los instrumentos, sino que éstos continuaron siendo importantes para el convento, además de aparecer otros nuevos: en 1783 se menciona la reparación de un arpa y una *espineta*, y en 1784 se alude a los maestros que “templaron el órgano” y al “manicordio” (= monocordio)⁵⁹. La mención de la espineta es especialmente interesante porque deja entrever el alto grado de interacción que tenían los religiosos músicos de distintas órdenes en el Santiago colonial: en junio de 1783 se pagaron nueve pesos “a un religioso lego del convento de San Agustín por encordar y componer una espineta para que aprendiese el hermano fray Lorenzo Rubí el instrumento del órgano a beneficio de la iglesia”⁶⁰. De todas formas es probable que Rubí no llegase a completar su formación musical, ya que en mayo de 1788 se dieron cuatro pesos al “maestro Marcos por haber tocado el órgano en la misa y en la oración de la noche”⁶¹, y a partir de noviembre del mismo año aparece como organista del convento, hasta 1797 por lo menos, “fray Pastor”⁶².

También existen pruebas, durante estos años, de la contratación de músicos ajenos al convento: en julio de 1791 se pagaron veinte reales “al violinista que tocó en la novena”; en mayo de 1799 se menciona la participación del órgano, el oboe (que aparece por primera vez), y dos violines⁶³. Cabe señalar, no obstante, que es muy probable que las cantidades que realmente percibían los músicos fuesen superiores a las que figuran en los libros de gastos: en octubre de 1795 se les dieron veinte pesos para la fiesta de La Natividad, “porque los terceros sólo dieron cincuenta, y llevaron los músicos setenta”⁶⁴. La expresión “los terceros” se refiere a la Tercera Orden del convento, fundada en 1743 y formada por laicos devotos que colaboraban con la institución y tenían sus propias actas, oficios y reglamentos⁶⁵. Por lo visto, el aporte de los laicos fue también importante en el fomento de la música del monasterio, e incluso vital para su desarrollo, ya que, como iba a advertir el sacristán en 1802, los “flauteros” y otros músicos “no chiflan si no hay dinero”⁶⁶.

El otro documento que hemos encontrado referido al aporte de la Tercera Orden resulta aún más interesante porque documenta, aunque tardíamente, la participación de los esclavos y criados en la música del convento, práctica que tuvo importancia en otros monasterios de nuestro continente⁶⁷.

⁵⁸A.M., Gastos (1788-1802), fol. 168v.

⁵⁹A.M., Salidas (1773-1855), fols. 43v, 44v, 45 y 46.

⁶⁰A.M., Salidas (1773-1855), fol. 42.

⁶¹A.M., Gastos (1788-1802), fol. 12.

⁶²A.M., Gastos (1788-1802), fol. 19, 27v, 52v, 117, 167.

⁶³A.M., Gastos (1788-1802), fol. 62v y 196v.

⁶⁴A.M., Gastos (1788-1802), fol. 132.

⁶⁵A.M., Tercera Orden (1743-1783), fol. 5 ss.

⁶⁶A.M., Gastos (1788-1802), fol. 235.

⁶⁷Véase Cadenas 2002: 31.

Se pagó para la fiesta de Nuestra Madre a los músicos, porque el señor Ministro [máxima autoridad de la Tercera Orden] había dado 25 pesos adelantados al negro Juaquín y éstos se los llevó, y se habló a Sisilio [¿criado?] para la música, y el padre Sacristán se obligó a pagarlo todo, y tuvo de costo 37 pesos sólo la música, 25 que dio por lo que había recibido el negro, y 12 que dio a Sisilio⁶⁸.

VICARIOS DE CORO Y MAESTROS DE MÚSICA DEL CONVENTO

El vicario de coro era el máximo responsable de la música en la institución. El cargo era equivalente al de un “maestro de capilla”, denominación más frecuente en el ámbito catedralicio que se emplea pocas veces en las actas provinciales⁶⁹, pero que sin duda designa una función similar. Las funciones que competían al vicario de coro debieron ser numerosas a juzgar por las posibilidades musicales que el convento tenía, lo que explica que en algunos años del siglo XVIII se designe a un primer y un segundo vicario de coro, como veremos. Principalmente, debía ocuparse de preparar la música para el culto divino y las fiestas religiosas más importantes, y dirigir a los instrumentistas y cantores. Cabe señalar en este punto que el coro contaba, al parecer, con niños cantores, al igual que las instituciones catedralicias, ya que en 1794 fray Bartolo Rivas pide que se le aprueben tres años de filosofía y cuatro de maestro de estudiantes, señalando el mérito de “estar sirviendo *desde su tierna edad* de cantor diario en el coro” (cursivas mías)⁷⁰.

Otro oficio relacionado, aunque en menor medida, con la música, era el de Maestro de Novicios, quien debía, entre sus múltiples obligaciones, enseñar a los novicios el canto llano⁷¹. Sin embargo, era ayudado en este aspecto por el vicario de coro, como señalan las actas en dos ocasiones⁷², y también por el organista, ya que en 1778 se ordena a “los padres Vicario de Coro y al padre organista que dos veces en la semana vayan al noviciado a enseñar a los hermanos el canto llano en las horas que fuesen más cómodas”⁷³.

El primer vicario de coro del que tenemos noticia es fray Domingo Neira, quien profesó en el convento el 30 de julio de 1667⁷⁴. Considerando que se hallaba a cargo de todos los instrumentos (bajón, vihuelas, dulzaina, etc.) y libros de canto que había en 1676, su formación musical debió ser bastante completa. Neira llegó a ser Definidor de Provincia y murió el 20 de julio de 1711⁷⁵.

En 1683 figura como vicario de coro fray Francisco Vicencio, quien había hecho su profesión el 23 de enero de 1673⁷⁶. Por su “renuncia”, conservada en el Archivo Nacional, sabemos que era natural de Santiago, e hijo del Capitán Francisco Vicencio Justiniano y de Leonor Carrasco de Ortega. Renunció a sus bienes

⁶⁸A.M., Gastos (1788-1802), fol. 169. Septiembre de 1797.

⁶⁹A. M., Libro 3 de Provincia, p. 721 y Gastos (1788-1802), fols. 120v y 137.

⁷⁰A.M., Libro 3 de Provincia, fols. 914 y 924. Este religioso llegó a ser nada menos que Provincial de la Orden. Véase Morales 1983: 332-336.

⁷¹A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 71 y Libro 3 de Provincia, p. 42.

⁷²A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 693 y 721.

⁷³A.M., Visitas (1714-1843), fol. 73.

⁷⁴A.M., Libro 2 de Profesiones, fol. 64v.

⁷⁵A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 22.

⁷⁶A.M., Libro 1 de Provincia, fol. 52 y Libro 2 de Profesiones, fol. 78.

sólo “después de los días de su vida”, conservándolos mientras tanto para “sus necesidades de libros y estudios”⁷⁷. Esto es interesante porque demuestra que, a diferencia de otras congregaciones, los mercedarios podían poseer bienes personales después de profesar, entre los cuales pudo haber también objetos relacionados con la música⁷⁸. El 11 de enero de 1687 profesó nuevamente, confesando que la primera vez no tenía edad suficiente, pero que lo había hecho por temor a la “violencia de su padre”⁷⁹. Su nombre no vuelve a ser citado en los documentos conservados, sino que reaparece fray Domingo Neira como vicario de coro, en los últimos años del siglo XVII.

En 1715 el oficio recayó en fray Agustín Venegas, quien había profesado el 1 de abril de 1699 y era natural de “la ciudad de San Bartolomé de Chillán”⁸⁰. Los capítulos provinciales, donde normalmente se asignaban los oficios principales de los religiosos, se hacían cada tres años, así que podemos suponer que Venegas se mantuvo en el cargo durante este tiempo, a pesar de que nada dicen las actas.

En enero de 1721, para la fiesta de San Pedro Nolasco, se menciona por primera vez a Pedro Laisain, como encargado de “pasar [es decir copiar] la música del convento”. Seguramente este copista es el mismo “Pedro El Francés”, que figura como maestro de música y encargado de “enseñar a los coristas” entre noviembre de 1721 y enero de 1723. Este personaje parece haber sido el único responsable de la música del convento en esta época, ya que las actas no indican ningún vicario de coro. Además, estuvo encargado de preparar –y quizás, como veremos, componer– la música para la fiesta de la Natividad en 1722, por lo cual recibió cuarenta pesos y doce reales⁸¹.

Por lo visto, la contratación de laicos para estas tareas fue un hecho bastante frecuente, ya que para la fiesta de San Pedro Nolasco de 1724 “se dio al arpero de la iglesia mayor [es decir, la Catedral] diez pesos en plata por que tocase y pasase [copiase] la música de la fiesta”⁸². Y de enero de 1725 a octubre de 1735 se menciona al “maestro Santiago” como encargado de preparar la música para las fiestas de San Pedro Nolasco y de la Natividad en diversas ocasiones⁸³. No hay duda de que este maestro y el arpista citado eran una misma persona, ya que Pereira Salas ha probado documentalmente que en 1731 el arpista de la Catedral era “Maese Santiago”, “profesor de la sociedad Santiaguina”⁸⁴. Este hecho es interesante porque prueba la colaboración de los músicos catedralicios en las festividades del convento, hecho que probablemente no era excepcional⁸⁵.

⁷⁷A.N., Escribanos de Santiago, volumen 338, fol. 21.

⁷⁸De hecho, hallamos un “cuadernito de punto de solfa” en el inventario de los bienes que quedaron por muerte de fray Pablo de la Fuente, hecho el 2 de octubre de 1718 en el convento de Córdoba (A.M., Archivo del Convento Grande, tomo 3, fol. 333v).

⁷⁹A.M., Libro 2 de Profesiones, fols. 111v-112.

⁸⁰A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 58v y Libro 2 de Profesiones, fol. 143v.

⁸¹A.M., Gastos (1707-1736), fols. 268, 269, 278v, 279 y 284.

⁸²A.M., Gastos (1707-1736), fol. 298.

⁸³A.M., Gastos (1707-1736), fols. 315v, 323v, 328, 334v, 338, 345v, 360, 423 y 428v.

⁸⁴Pereira Salas 1941: 31.

⁸⁵De hecho, tenemos ejemplos similares en el siglo XIX, cuando José Antonio González y José Zapiola, ambos músicos de la Catedral, colaboraron con el convento de la Recoleta Dominicana. Véase Rondón 1999: 63 y 68.

Hay varias razones para pensar que los maestros mencionados debían no sólo “preparar” la música para estas fiestas, en el sentido de organizar y presidir los ensayos que se harían, sino también componerla. La contratación de copistas y la compra el 7 de enero de 1730 de dos manos de papel para los estudiantes “y la música de Nuestro Padre”⁸⁶, implica que la música debía escribirse para la ocasión y prepararse con bastante anticipación, hecho que apoya la idea de que se tratase de piezas nuevas.

La presencia del Maestro Santiago coincide con la de varios vicarios de coro: en el capítulo de 1727 —que posteriormente fue anulado por los conflictos ocasionados por el provincial fray Juan de Axpe— figura como vicario de coro fray Joseph de la Cruz⁸⁷, que había profesado el 26 de mayo de 1715 y era natural del Valle de Aconcagua⁸⁸; en 1730 fue nombrado comendador del convento del Dulce Nombre de María de Concepción, y en su reemplazo se nombró a dos vicarios de coro: fray Joseph Morales como primer vicario y fray Joseph Vital de Mendoza como segundo, encargándoles “el celo y vigilancia en la asistencia a los oficios divinos”; el capítulo, no obstante, fue anulado, y se hicieron unas nuevas actas en las que Vital no aparece mencionado, lo que prueba que su nombramiento no tuvo efecto⁸⁹; de hecho, en 1733 se designaría como primer vicario al citado Morales⁹⁰, y como segundo vicario a fray Simón Ascarate, quien profesó el 14 de febrero de 1729⁹¹.

Pero en 1739 se nombró por único vicario de coro al citado fray Joseph Vital⁹², cargo que ocuparía durante un tiempo más considerable que sus predecesores. Profesó el 30 de enero de 1722 en el convento del Dulce Nombre de María de Concepción, su ciudad natal, y era “hijo natural” de Juan de Mendoza y María Turra⁹³. En 1723 se le menciona por primera vez como cantor, y se le da un brevario⁹⁴. En el capítulo de junio de 1745 presentó una petición al definitorio para que le habilitara para los oficios propios de la religión⁹⁵, ya que su condición de hijo natural se lo impedía: su petición fue aceptada y, gracias a ello, el 10 de marzo de 1748 fue elegido Definidor de Provincia, lo que demuestra que el vicario de coro no ocupaba en absoluto una posición marginal al interior del convento y podía optar a posiciones más importantes. Vital de Mendoza presentó también una petición de que se le reconocieran “doce años continuos en la vicaría de coro”, lo que implica que ocupaba el puesto desde 1736, aunque no conste su nombramiento en el capítulo de dicho año. El Definitorio contestó positivamente a esta petición, a condición de que Vital pusiera “en estado competente” para

⁸⁶A.M., Gastos (1707-1736), fol. 372.

⁸⁷A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 115v.

⁸⁸A.M., Libro 3 de Profesiones, fol. 42v.

⁸⁹A.M., Libro 2 de Provincia, fols. 122, 127 y 139. Cruz murió el 1 de julio de 1751 (Libro 3 de Provincia, p. 131).

⁹⁰Profesó el 28 de septiembre de 1720 y murió el 5 de abril de 1748 (A.M., Libro 3 de Profesiones, fol. 42v y Libro 3 de Provincia, p. 103).

⁹¹A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 150 y Libro 3 de Profesiones, fol. 68v.

⁹²A.M., Libro 2 de Provincia, fol. 168.

⁹³A.M., Libro 3 de Profesiones, fol. 77v.

⁹⁴A.M., Gastos (1707-1736), fols. 288 y 289v.

⁹⁵A.M., Libro 3 de Provincia, p. 41.

ejercer el oficio a fray Felipe Tovilla, como primer vicario, y a fray Simón Ascarate como segundo⁹⁶.

Tovilla, que había profesado el 8 de diciembre de 1736, ejerció el oficio al menos durante unos seis años, pero en 1754 aparece como comendador del convento de la ciudad de Castro, en Chiloé, y en los años posteriores se dedicó a predicar en este convento y en el de Concepción. Murió en 1771 en el convento de San Bartolomé de Castro⁹⁷.

En 1757 figura nuevamente Vital de Mendoza en la vicaría de coro, aunque consta ese mismo año que el ya citado fray Francisco María Luz se hallaba encargado de enseñar canto llano y polifonía a los religiosos, y colaboraría por tanto en este aspecto. En 1760 Vital tenía ya el grado de Presentado de la Orden, con todas las gracias que correspondían a esta categoría. Murió el 28 de enero de 1763 en el convento de Santa Catharina de Mendoza. Casi dos años después, el 14 de diciembre de 1764, moría fray Simón Ascarate, en el hospicio de Rancagua⁹⁸.

Con la muerte de ambos personajes podemos considerar que termina una generación de religiosos que fueron responsables de la música del convento en el segundo tercio del siglo XVIII. El relevo llegaría en el capítulo de 1763, donde aparece otro personaje que ocuparía la vicaría de coro durante varios años: fray Matías Selaya, acompañado en este caso por el segundo vicario, fray Tomás de la Coterá⁹⁹. Selaya se mantuvo durante bastante tiempo en la vicaría de coro, ayudado por diferentes religiosos¹⁰⁰, pero tenía otras obligaciones, ya que era también, desde 1767, Lector de Teología¹⁰¹. El 21 de marzo de 1772 se le concedió además el grado de Presentado¹⁰².

En 1774 aparece como primer vicario de coro fray Francisco Ortiz, que era también Definidor de Provincia, y como segundo vicario figura fray Vicente Grandón. En ese mismo capítulo Selaya solicita, con éxito, que por haber leído seis años de teología y "haber ejercido el oficio de vicario de coro dieciséis años" (es decir, unos tres años antes de que conste oficialmente su nombramiento) se le jubile de la cátedra de teología y se le presente al grado de Maestro del Número de la Provincia. Algo similar hará fray Vicente Grandón en 1783, obteniendo la jubilación del cargo de segundo vicario de coro, en el que había servido "por catorce años"¹⁰³.

Selaya, sin embargo, no abandonó sus tareas musicales hasta 1793, puesto que continuó hasta ese año recibiendo dineros por la música de algunas fiestas¹⁰⁴. Pero a partir de 1794, cuando asumió como Sacristán Mayor, debió dedicarse a

⁹⁶A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 71, 73 y 82.

⁹⁷A.M., Libro 3 de Profesiones, fol. 99 y Libro 3 de Provincia, pp. 146, 323 y 374.

⁹⁸A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 276, 324 y 619.

⁹⁹A.M., Libro 3 de Provincia, p. 590. Coterá profesó el 28 de noviembre de 1728 y murió el 18 de abril de 1768 en el convento de San Miguel de Santiago (*Ibid.*, p. 649 y Libro 3 de Profesiones, fol. 93).

¹⁰⁰Por ejemplo, entre 1766 y 1769 era segundo vicario fray Francisco Ortiz (A.M., Libro 3 de Provincia, pp. 628 y 677).

¹⁰¹A.M., Libro 3 de Provincia, p. 717. En 1769 se le aprueban tres años de teología.

¹⁰²A.M., Libro 3 de Provincia, p. 741.

¹⁰³A.M., Libro 3 de Provincia, p. 380, 382-83 y 486.

¹⁰⁴A.M., Gastos (1788-1802), fols. 4v y 86v. Cabe señalar, no obstante, que en septiembre de 1789 se dieron veinte pesos a fray Diego Jiménez por la música de la fiesta de la Natividad (fol. 31). Quizás fuese el mismo "fray Diego" que iba a participar en la reforma del órgano en enero de 1795.

otras tareas, ya que a fines de 1796, cuando recién se había concluido una importante reforma del órgano, recibió las calurosas felicitaciones del visitador por su “vigilancia, celo, eficacia y religiosidad” como sacristán, a las cuales se debía la notable mejora de la iglesia y sacristía¹⁰⁵. El caso de Selaya constituye otro buen ejemplo de la importancia que podía llegar a alcanzar un vicario de coro al interior de la orden, ya que en 1803 fue elegido Provincial, falleciendo en mayo de 1805 en el convento de Rancagua¹⁰⁶.

Cabe preguntarse qué pasó con la vicaría de coro en la última década del siglo XVIII, cuando Selaya fue abandonando las tareas relacionadas con la música. La respuesta parece hallarse en un documento fechado el 2 de octubre de 1804, en el que fray Ramón Álvarez solicita desde Madrid un informe al Definitorio –presidido justamente por Selaya como Provincial– para que confirme que desde que ingresara a la religión,

se había dedicado a aprender con sumo trabajo la música especulativa y práctica de órgano [polifonía] y canto llano, sin que para esto se le proveyese de maestro para la comunidad, desempeñando con lucimiento y aplauso de toda esta ciudad de Santiago de Chile las funciones del coro de esta Casa Grande por el espacio de catorce años [desde 1790]; como así mismo el púlpito con varios sermones...¹⁰⁷.

El definitorio, junto con confirmar todo lo anterior, agregó otros méritos de Álvarez, como su desempeño como maestro de filosofía y teología, señalando que había servido a la comunidad “desde sus tiernos años”. Podemos por tanto suponer que este religioso, cuyo origen desconocemos¹⁰⁸, fue el responsable de la música del convento a partir de 1790. De todas formas, cabe señalar que aún en 1798 se registran pagos a fray Pastor (el organista) y fray Pedro Vega por la música de las fiestas de San Ramón y la Natividad¹⁰⁹, sin que se haga mención alguna a fray Ramón Álvarez. Pero esto podría explicarse porque Álvarez había realizado su trabajo “sin que para esto se le proveyese de maestro para la comunidad”. Digamos, para terminar, que este fue otro de los religiosos músicos que alcanzó un papel relevante dentro de la orden, puesto que fue elegido Provincial el 5 de agosto de 1815¹¹⁰.

CONCLUSIONES

Creo que lo visto en estas páginas demuestra que la actividad musical en Chile durante la Colonia fue mucho más rica y variada de lo que tradicionalmente se ha venido afirmando: frente a la supuesta escasez de instrumentos en el siglo XVII, vemos que el convento de La Merced –una institución religiosa importante de

¹⁰⁵A.M., Libro 3 de Provincia, fols. 924 y 945 y Gastos (1788-1802), fol. 152. Este último libro parece estar escrito por mano del propio Selaya en los años mencionados.

¹⁰⁶Morales 1983: 306.

¹⁰⁷A.M., Libro 3 de Provincia, p. 980.

¹⁰⁸Hay un fraile con el mismo nombre que profesó en el convento de Mendoza el 2 de septiembre de 1790 (A.M., Libro de Profesiones del convento de Mendoza (1777-1860), fol. 1).

¹⁰⁹A.M., Gastos (1788-1802), fol. 181.

¹¹⁰Morales 1983: 328.

Santiago, pero en teoría mucho más modesta que otras de nuestro continente—tenía en 1676 un órgano, un bajón, cornetas, vihuelas y otros instrumentos; frente al pretendido monopolio de la Catedral de Santiago en el ámbito de la música religiosa, vemos que el instrumental que el convento poseía en el siglo XVIII (monocordio, clave, arpa, etc.) fue tanto o más importante que el que la Catedral tuvo en 1725 y los años siguientes; y frente al supuesto carácter *improvisado* de la música para las festividades cívicas y religiosas¹¹¹, vemos que el convento tenía en el siglo XVII cinco legajos con música para dichas fiestas, y contrató en diversas ocasiones los servicios de copistas de música¹¹².

Otro aspecto interesante dice relación con lo que podríamos llamar los “vínculos musicales” del convento con su entorno. En el segundo cuarto del siglo XVIII el Maestro Santiago, arpista de la Catedral, colaboró activamente en las festividades principales del convento de La Merced, hecho que por lo demás parece haber sido habitual en la época. Por otra parte, la relación con Lima, capital del virreinato, permitió al convento renovar su órgano al menos en dos oportunidades, además de contar con un maestro de música en la persona de fray Francisco María Luz, a mediados del siglo XVIII. Junto a ello, los mercedarios mantuvieron un vínculo permanente con otras órdenes, entre ellas la de los agustinos, como prueba el caso del músico venido del convento de San Agustín para enseñar espineta a un religioso de La Merced, y otros ejemplos que hemos omitido por razones de espacio. En otras palabras, la música del convento no fue ajena a las influencias externas, lo que le permitiría adaptarse a los cambios e innovaciones de cada época¹¹³.

Por último, el documento encontrado en el convento de San Agustín referente al “clavicordio”—es decir, un instrumento de la familia del clavecín—demuestra que este instrumento llegó a nuestro país al menos en 1597, es decir, más de un siglo antes de lo afirmado por Pereira Salas, lo que reafirma la idea expresada en este trabajo, en cuanto a la urgencia de realizar nuevas investigaciones que permitan actualizar los datos conocidos sobre este apasionante período de nuestra historia musical.

ABREVIATURAS

- A. M. Archivo Histórico de la Provincia Mercedaria de Chile (Santiago).
A. N. Archivo Nacional (Santiago).
A.S.A. Archivo del Convento de San Agustín (Santiago).
DMEH Emilio Casares (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Ministerio de Cultura de España y Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
RMCh *Revista Musical Chilena*. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

¹¹¹Esto señala Claro 1970: 26, citando las opiniones de Pereira Salas.

¹¹²Esto sin considerar los numerosos libros de coro (uno de ellos de polifonía) citados en los inventarios.

¹¹³Véanse también, en este sentido, las reformas del órgano que se hicieron a fines del siglo XVIII.

FUENTES MANUSCRITAS

- A.M., Archivo del Convento Grande, tomo 3.
 A.M., Libro de Gastos del Convento Grande (1696-1699), sin foliar.
 A.M., Libro de Gastos del Convento Grande (1707-1736).
 A.M., Libro de Gastos del Convento Grande (1788-1802).
 A.M., Libro de la Tercera Orden (1743-1783).
 A.M., Libro 2 de Profesiones (1644-1707).
 A.M., Libro de Profesiones del Convento de Mendoza (1777-1860).
 A.M., Libro 1 de Provincia (1676-1702).
 A.M., Libro 2 de Provincia (1705-1741).
 A.M., Libro 3 de Provincia (1743-1850).
 A.M., Libro de Salidas del Convento de La Merced (1773-1855).
 A.M., Libro de Visitas del Convento Grande (1714-1843).
 A.N., Cabildo de Santiago, volumen 39, "Cofradía de la Santa Vera Cruz sita en el convento de La Merced" (s. XVII-XVIII).
 A.N., Escribanos de Santiago, volumen 338, fol. 21, renuncia de fray Francisco Vicencio.
 A.S.A., Libro de Casa Grande (1595-1625).

BIBLIOGRAFÍA

- ANADÓN, JOSÉ
 1983 *La novela colonial de Barrenechea y Albis, siglo XVII. (Aventuras y galanteos de Carilab y Rocamila)*. Santiago: Sociedad de Bibliófilos chilenos y Seminario de Filología Hispánica.
- BACIERO, ANTONIO
 1982 *El órgano de cámara del convento de la Encarnación de Ávila*. Madrid: Consejo General de Castilla y León.
- BAKER, GEOFFREY
 2003 "Music in Convents and Monasteries of Colonial Cuzco", *Latin American Music Review*, XXIV/1, pp. 1-41.
- BORDAS, CRISTINA
 1999 "Clave", *DMEH*, tomo 3, pp. 746-750.
- CADENAS, VIANA
 2002 "Música, fiestas y ceremonias en el convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XVIII)", Víctor Rondón (ed.). *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*. Santa Cruz de Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 19-38.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL
 1970 "La música virreinal en el nuevo mundo", *RMCh*, XXIV/110 (enero-marzo), pp. 7-31.
- 1974a *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.
- 1974b *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile. Segunda edición. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1994.

- 1977 "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *Anuario Musical*, XXX, pp. 123-134.
- 1979 "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *RMCh*, XXXIII/ 148 (octubre-diciembre), pp. 7-36.
- 1999 "Chile. Época colonial", *DMEH*, tomo III, p. 628.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA-BLONDEL
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Orbe.
- GAZULLA, FRAY POLICARPO
1918 *Los primeros mercedarios en Chile, 1535-1600*. Santiago de Chile: s/i.
- GODOY, ENRIQUE Y EDWIN OROPEZA TORREJÓN
s/f "El Convento 'Santa Mónica' de Potosí, Bolivia", <http://galeon.hispavista.com/santamonicapotosi/index.html>.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2001 "Pasado y futuro de la formación musicológica en Chile", *Resonancias*, N°9 (noviembre), pp. 13-18.
- GONZÁLEZ MARÍN, LUIS ANTONIO
1991 "El órgano y el acompañamiento en la música española del Barroco", *Rolde*, XVI/ 58-59, pp. 45-52.
- ILLARI, BERNARDO
1999 "De los órganos misionales de Chiquitos y su relevancia para la práctica musical", *Resonancias*, n°4 (mayo), pp. 68-81.
- 2001 *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Tesis doctoral, The University of Chicago, Chicago, Illinois, vol. 4.
- KENYON DE PASCUAL, BERYL
1999 "Corneta", *DMEH*, tomo 4, pp. 13-15.
- LÓPEZ - CALO, JOSÉ
1988 "Siglo XVII", Pablo López de Osaba (dir.). *Historia de la música Española*. Madrid: Alianza Editorial, vol. 3.
- MARCHANT, GUILLERMO
1999 "El Libro Sesto de María Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno", *RMCh*, LIII/192 (julio-diciembre), pp. 27-46.
- MERINO, LUIS
1976 "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: 'Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz' y dos fuentes en Chile", *RMCh*, XXX/ 135-136 (octubre-diciembre), pp. 5-38.
- 1986 "An 18th Century Source of Haydn's Music in Chile", Eva Badura-Skoda (ed.). *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress. Wein, Hofburg, 5-12. September 1982*. Munich: G. Henle Verlag, pp. 504-510.
- MORALES RAMÍREZ, P. ALFONSO (O. DE M.)
1983 *Historia general de la orden de La Merced en Chile (1535-1831)*. Santiago de Chile: Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos.

MYERS, SANDRA

- 2002 "La música en San Francisco el Grande de Madrid. Documentación para una aproximación histórica (1581-1936) (primera parte)", *Revista de Musicología*, XXV/1, pp. 89-128.

PALACIOS, MARIANTONIA

- 2000 *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Universidad Central de Venezuela.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

- 1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

ROBLEDO, LUIS

- 1987 "Vihuelas de arco y violones en la Corte de Felipe III", *Actas del congreso internacional "España en la música de Occidente" (Salamanca, 1985)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 63-76.

RONDÓN, VÍCTOR

- 1997 "Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación", *RMCh*, LI/188 (julio-diciembre), pp. 7-39.
- 1999 "Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19", *RMCh*, LIII/192 (julio-diciembre), pp. 47-74.
- 2000 "Nuevas perspectivas sobre música y teatro jesuítico en el espacio colegial a fines del siglo 17 y comienzos del 18: fuentes españolas y alemanas recientemente descubiertas en Chile", *III Reunión Científica Festival Internacional Misiones de Chiquitos*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), pp. 37-63.

SIEMENS HERNÁNDEZ, LOTHAR

- 2002 "Una obra para la copla de ministriles de la Catedral de las Palmas de Nicolás Tavares de Olivera (ca. 1614-1647)", *Revista de Musicología*, XXV/1, pp. 129-142.

TELLO, AURELIO

- 2002 "La capilla musical del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla en los siglos XVII y XVIII", Víctor Rondón (ed.). *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 52-61.

TORRENTE, ÁLVARO

- 1997 *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis doctoral, Universidad de Cambridge (próxima publicación por la editorial Tamesis).

VERA, ALEJANDRO

- 2002 *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el "Libro de Tonos Humanos" (1656)*. Lérida: Institut d'Estudis Ilerdecns.

VICENTE, ALFONSO DE

- 1989 *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

WASMAN, LEONARDO

- 1999 "'Sus voces no son tan puras como las nuestras': la ejecución de la música de las misiones", *Resonancias*, N° 4 (mayo), pp. 50-57.

Cantar la diferencia.

Violeta Parra y la canción chilena¹

Por
Rodrigo Torres Alvarado

- *Violeta, usted es poeta, es compositora y hace tapicería y pintura. Si tuviera que elegir un solo medio de expresión, ¿cuál escogería?*
- *Yo elegiría quedarme con la gente².*

INTRODUCCIÓN

En los años 1950, junto con el auge del proceso modernizador, la práctica colectiva del canto tradicional irrumpe en la sociedad urbana chilena como un factor de insospechada eficacia en la renovación de los relatos identitarios, constituyéndose así en un vital espacio de coexistencia y fricción de las distintas narrativas o representaciones del mundo popular.

En este artículo nos proponemos explorar este fenómeno particularizado en el surgimiento de una modalidad diferente de reelaboración de la canción tradicional, alternativa a aquella institucionalizada por la industria cultural de la época. Para tal efecto consideraremos el caso de Violeta Parra, artista hoy reconocida como una figura mayor de la canción popular latinoamericana y una de las mujeres prominentes de la cultura chilena.

Tras su dramática muerte, el 5 de febrero de 1967, adquirió la calidad de artista mártir e ingresó a la dimensión del mito. "Santa de greda pura" la llamará Pablo Neruda. Y confundida en el mito, su obra continuará representando, aún a la fecha, un excedente simbólico de difícil consenso, de contradictoria vigencia. Actualmente es tanto ícono oficial de lo nacional-popular, como canto de la diferencia cultural negada por esa misma nación.

¿Qué fue lo que cantó y cómo, que aún perdura como difícil y obstinada memoria? En breve, postulamos que Violeta Parra y su canto es tanto un emblema

¹En noviembre de 1999 fui invitado a participar en el Symposium in Honour of Robert Pring-Mill organizado por el Institute of Popular Music de la Universidad de Liverpool. Con este trabajo, fruto de esas jornadas, adhiero al homenaje al querido maestro Robert Pring-Mill, y a su dedicado y delicado trabajo con el canto y la poesía latinoamericanos. También expreso mi sincero agradecimiento a los amigos del Institute of Popular Music.

²Extracto de una entrevista a Violeta Parra en Ginebra en 1965. Parra 1985: 147.

como un motor del proceso de instalación en la sociedad chilena de un nuevo imaginario de la cultura popular tradicional. Este proceso se puede sintetizar como el desplazamiento de la noción de la tradición popular como “no-lugar” de la modernidad, a su afirmación como fundamento de un arte local contemporáneo y, además, como modelo del cambio social: el sueño utópico del pueblo, del otro “interior”.

I. CANTO, NACIÓN Y MUNDO POPULAR

Diversos estudios han señalado la importancia de la canción popular en la constitución de “universos de reconocimiento”³ en las sociedades contemporáneas⁴. En el caso del canto de Violeta Parra aparece inevitable la referencia al complejo vínculo entre el poder y la construcción de identidades colectivas y, en particular, las representaciones del mundo popular.

En América Latina, la historia de sus repúblicas está poblada de numerosos como infructuosos intentos para que “el pueblo no sea representado sino que se presente a sí mismo”⁵. Ha prevalecido sin contrapeso la representación mediatizada por dispositivos externos. Lo que habitualmente se designa como folclore es una mediación, un dispositivo externo de representación que establece un recorte y una simbolización, a menudo de carácter esencialista, de las culturas populares o tradicionales representadas, proceso que García Canclini denomina como “invención melancólica de las tradiciones”⁶.

En las décadas de 1930 y 1940 el llamado folclore nacional tuvo un encuentro estratégico con los nuevos medios de comunicación masiva. En el espacio de la tríada mediática radio-disco-cine sonoro se pusieron en escena expresiones estereotipadas de las culturas orales-populares de diversas regiones latinoamericanas, proyectándolas desde los centros urbanos a todo el territorio con una eficacia mayor que la alcanzada por el folclore académicamente institucionalizado. Esa alianza significó un encuentro masivo de los Estados con la población, en donde las tecnologías comunicacionales fueron un eficaz recurso de promoción de los proyectos nacionales que, una vez consolidados, transformaron “la idea de nación en sentimiento y cotidianeidad”⁷.

La entronización del mundo popular con los dispositivos de representación de la industria cultural es un fenómeno directamente relacionado con nuestro tema: la acción (concertada) del Estado y la industria cultural de “modernizar” el llamado folclore convirtiéndolo en fundamento de un universo simbólico representativo de toda la nación. En varios países esta fue la orientación privilegiada

³Expresión de Marc Auge, citada por Martín 1994: 26.

⁴Existe sobre el tema una interesante bibliografía, entre la que mencionamos: Austerlitz 1995; Averill 1997; Daniel 1995; Duany 1994: 65-90; Guilbaut, Averill, Benoit y Rabess 1993; Pacini Hernández 1995; Peña 1985: 29-55; Reily 1992: 337-357; Turino 1990: 15-37; Ulloa 1992; Waterman 1990.

⁵García Canclini 1990: 248.

⁶García Canclini 1990: 193.

⁷García Canclini 1990: 238.

para edificar macrorrelatos identitarios, funcionales a la unificación de comportamientos y a la legitimación de una política cultural estatal⁸.

Uno de los correlatos centrales de los prototipos simbólicos nacionales resultantes son los géneros musicales “representativos”. Estos prototipos musicales –y también coreográficos– constituyen una constelación de “músicas típicas” del continente. En Chile fueron la tonada campesina y la cueca; así como en México fueron el corrido nortño y el son jalisciense, en Cuba el son, en Argentina el tango rioplatense y la zamba cuyana, en Brasil el samba carioca, en Colombia el bambuco andino, en Perú el vals criollo, etc.

En la dimensión de la canción popular chilena de esta época distinguimos tres procesos simultáneos, relativamente interrelacionados, que remiten a tradiciones, repertorios y circuitos diferentes. Ellos constituirán la trama donde Violeta Parra urdirá su propio canto.

Cultura y música “representativa” en Chile.

Durante todo el siglo XX la tradición agraria-campesina fue el fundamento y razón de la “cultura representativa” chilena, cuyo prototipo simbólico central se modeló en torno a la hacienda⁹, estableciendo un imaginario anclado en un mundo rural idealizado y crecientemente desfasado de la pujante sociedad industrial. En el plano musical se expresa principalmente en la mencionada música típica chilena (tonadas y cuecas) interpretada y creada por conjuntos urbanos, legitimados y popularizados mediáticamente entre los años 1930 y 1950.

En las décadas de 1960 y de 1970, tiempo de reformulaciones y cambios importantes en el continente, se producirá una merma considerable, si no definitiva, en la eficacia de este relato agronacionalista y, correlativamente, en la representatividad de las “músicas típicas” de cada país. Así, por ejemplo, en Colombia el bambuco andino ya no será el género popular masivo; lo mismo ocurre con la música criolla típica chilena, desplazada por otras expresiones “modernizadoras” del folclore¹⁰.

Canción popular y política

Desde los años 1920 se manifestará en la arena política el desarrollo de un movimiento popular organizado: el movimiento obrero. En su seno –y en coherencia

⁸Es lo que Josep Martí i Pérez denomina como “cultura representativa”, configurada por los elementos culturales escogidos según criterios propios de las retóricas narrativas del momento. El autor clasifica en tres grupos la totalidad de elementos constatables en el territorio de una región o país: elementos con valor representativo, elementos neutros y elementos rechazados. Es claro que la cultura representativa constituye una parte, mínima, del legado cultural total. Martí i Pérez 1998: 135.

⁹Paradigma simbólico del poder patronal, la hacienda o latifundio, gran propiedad rural, es el epicentro de una representación idílica del pasado, como mundo desprovisto de conflictos sociales. Los grupos de música típica, en su indumentaria escénica, representaban al patrón y su tenida de fiesta.

¹⁰Existe al respecto una serie de trabajos de investigadores chilenos sobre esta “modernización” del folclore. Véanse, entre otros, Carrasco 1982 y 1988; Rodríguez 1984; Parada-Lillo 1992; González 1998: 10-27 y 1996: 25-37.

con una orientación política y un proyecto histórico determinado— se fue configurando un nuevo prototipo simbólico del “pueblo” con su correspondiente “universo de reconocimiento”. Desde este ámbito los cantos comprometidos participarán eficazmente en una nueva ritualización del conflicto social, en donde el signo de la lucha será la marca distintiva, asociada a la imagen de un pueblo movilizad y organizado. Estos cantos constituirán una de las principales fuentes de un repertorio simbólico que cristalizará en un nuevo relato épico, de largo aliento, de los “sujetos populares”. Relato y épica serán por décadas los pilares del vínculo entre arte y política, y el fundamento del movimiento artístico chileno más importante en esos años.

En 1970, tras varios intentos, finalmente, este movimiento político triunfó en las elecciones presidenciales. El gobierno del presidente Salvador Allende (1970-1973) hará suyo el repertorio de imágenes y símbolos acumulados por años. Así, al desplegarse en la nueva situación su potencial afectivo, aparecerán no sólo como iconos de la historia de lucha del movimiento obrero sino además como fundamento de un constructo de identidad nacional y popular¹¹. En este marco, el canto de Violeta Parra y del movimiento de la Nueva Canción Chilena reelaborarán este legado proyectándolo al imaginario de toda la sociedad.

Canto popular y la religiosidad de los oprimidos

Un tercer proceso del canto popular es aquel vinculado a la antigua cultura tradicional, fundamentalmente rural y campesina, sustentada en una visión cristiana del mundo y a la vez profundamente distanciada de la Iglesia. Es lo que se ha denominado la religión popular o de los oprimidos. Esta relación del canto y religiosidad popular, que constituye uno de los ejes de la cultura mestiza latinoamericana, es un ámbito de problemática imbricación con los procesos anteriormente descritos. En breve, es la tradición del canto a lo divino la que sintetiza esta importante dimensión del canto popular chileno:

“Partiendo de la experiencia poética y campesina del Canto a lo Divino, habría que apuntar que dicha espiritualidad se alimenta de una tradición juglaresca de origen medieval, que, recogiendo la cultura popular carnavalesca, y, al mismo tiempo, un cristianismo de raigambre franciscana, ha alimentado durante siglos una resistencia (y hasta una inversión simbólica) de las religiosidades del “poder” (tan importantes en la “Cristiandad” hispanoamericana)”¹².

¹¹Sedimentarán como “universo de reconocimiento” una constelación de figuras y hechos históricos relevantes de esta trayectoria de lucha. Mencionamos entre ellos: la masacre de miles de mineros y sus familias en la Escuela de Santa María en Iquique (1907); Luis Emilio Recabarren, líder fundador del movimiento obrero; la masacre de campesinos rebeldes en Ranquil (1934); el minero pampino; la población Herminda de La Victoria (1957): primera ocupación colectiva de terrenos urbanos por los sin casa; Ramona Parra, obrera asesinada por la policía; el presidente Salvador Allende; el poeta Pablo Neruda; los cantores populares Violeta Parra y Víctor Jara; y en un plano internacional: la Revolución Cubana (1959); el Che Guevara; los estudiantes universitarios y sus revueltas; las revoluciones mexicana (1910) y bolchevique; la guerra civil española, y Ho Chi Minh y la guerra en Vietnam.

¹²Salinas Campos 1992: 42.

La proyección y reelaboración de esta tradición en el canto urbano constituirán un repertorio en el que valores humanistas de base cristiana, afines a esta “espiritualidad popular”, son esenciales¹³. Desde esta perspectiva, el canto de Violeta Parra constituye un caso de fuerte compromiso con dicho “cristianismo popular”, si bien proyectado en contextos y modos distintos a los tradicionales. Más aún, se puede afirmar que esta religiosidad hace parte de la estructura profunda de su visión del mundo y del conjunto de su obra artística.

II. VIOLETA PARRA Y EL CANTO DE LA DIFERENCIA

Itinerario de una artista popular

Su condición de mujer de origen campesino es una dimensión fundamental para comprender su cometido artístico y su engranaje en la sociedad chilena. Nació en 1917 en San Carlos, Chillán, un pequeño pueblo del sur de Chile, precisamente al momento en el que la sociedad industrial en expansión desarticula el antiguo orden de vida campesino (desplazamiento de la hacienda, su reemplazo por la fábrica). La cultura que la sociedad industrial introduce, despojará de su identidad ancestral a las masas de campesinos migrantes, que deambularán en las ciudades buscando su integración al nuevo medio¹⁴.

La experiencia de la ola migratoria a la gran capital, que Violeta Parra y su familia vivieron dolorosamente, presidirá todo su arte. Estará asociada a las nociones de pérdida del origen, al desarraigo y dispersión no deseada de una comunidad con un destino común, la errancia. Asimismo, la “fría” sociedad industrial será asociada a un presente amargo, de pérdida y desamparo. Y, por oposición a “los males del mundo moderno” –según su expresión– ese mundo perdido encarnará la idea de paraíso/memoria a recuperar, modelo utópico de una sociedad futura, de unidad armónica entre lo humano y lo divino, entre la sociedad y la naturaleza. Su palabra será dura e imprecatoria en un caso y será tierna y dulce en el otro: rebeldía del gesto acusador y ternura del gesto reconciliador. Dos polos de su canto.

Cuando en 1932 Violeta Parra se traslada a Santiago, con sus hermanas y hermanos, se dedicará a cantar en locales nocturnos de barrios populares. Durante años fue intérprete del repertorio de moda difundido en las radios y las canciones que los parroquianos le solicitaban, que incluía géneros populares chilenos, latinoamericanos y españoles. Hacia 1947 forma con Hilda, su hermana mayor, el dúo Las Hermanas Parra, profesionalizándose como artista “folclorista” (de la llamada “música típica”) en el circuito de los espectáculos de variedades, la radio y el disco.

En 1953 realizó un radical giro en su trabajo, renunciando en ese acto a la pasiva reproducción del estereotipo campesino instaurado en el medio urbano.

¹³Carrasco 1998: 69.

¹⁴En Sudamérica, y probablemente en toda América Latina, aparece referido en los cantos populares este fenómeno migratorio: en Brasil, con Luis Gonzaga, la “música sertaneja” y, también, en canciones del movimiento “Tropicalia”; en Argentina con Atahualpa Yupanqui y otros, etc.

En este nuevo proceso asume el modelo *performático* tradicional de la cantora campesina, que gradualmente tensionará hasta el punto de la transgresión. Se dedicará completamente a la recolección en el terreno –a “desenterrar folclore” según su expresión– y aprender el oficio de los poetas populares. Y lo hace precisamente cuando el mundo campesino enfrenta la presión definitiva del cambio modernizador (urbanización e industrialización).

Este es probablemente el momento más decisivo en su proyecto artístico. Desde entonces realizará, sin descanso, una triple actividad de investigadora, intérprete y creadora. Elaborará su propio criterio selectivo de recolección en terreno; desarrollará un vasto plan de difusión de la música tradicional: programas en la radio, grabación de discos concebidos como obras didácticas y monográficas, actuación en diversos escenarios, e iniciará su prolífica creación personal.

Las fuentes de su canto

El legado de los poetas populares es, probablemente, la marca seminal en el nuevo canto de Violeta Parra. Transmitido por tradición oral desde tiempos coloniales, el canto a lo poeta y la paya es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos, aprendidos o improvisados, en torno a un tema propuesto (*fundamento*). Su *performance* se realiza a base de un repertorio heredado de melodiosos (*entonaciones*) y de diversas modalidades de acompañamientos con guitarra o guitarrón (*toquíos*); existiendo en el caso de la guitarra una gran variedad de afinaciones¹⁵. En este difícil oficio de decir cantando, los poetas populares versifican utilizando la forma de la décima¹⁶, sobre dos ámbitos temáticos fundamentales: el canto a lo divino, en el que glosan sobre diferentes asuntos del Antiguo Testamento, y el canto a lo humano, que abarca un amplio espectro de temas: versos por ponderación, por el mundo al revés, saudos, brindis, y la crónica de los acontecimientos de la vida local y del mundo. Artistas itinerantes al servicio de la comunidad, que circulan por lugares populares en distintas regiones y ciudades del país, los payadores y los cantores a lo poeta son cronistas y voceros de sus comunidades, de su memoria y sus contingencias. Constituyen un linaje heredado, casi exclusivo de los hombres, con excepciones notables¹⁷. En su peregrinaje en el mundo de la cultura campesina probablemente la experiencia y la revelación más fecunda que tuvo Violeta Parra fue su contacto con los sabios maestros de la *Lira Popular*, de quienes aprendió directamente. Esto explica la centralidad de la décima en su poesía así como la evidente presencia en sus canciones de giros melódicos de este antiguo repertorio; y eso dice, también, del hecho que se la ha considerado parte del linaje de los poetas populares¹⁸.

¹⁵Estudiosos han llegado a constatar el uso, aún vigente, de más de 40 afinaciones de la guitarra campesina en la zona central de Chile. Al respecto, cf. Díaz Acevedo 1994.

¹⁶Antigua forma métrica de la poesía renacentista española, también llamada “Décima Espinela”, en homenaje a su creador Vicente Espinel. Es una de las formas métricas tradicionales más difundidas en toda la América Latina. Cada décima está constituida por 10 versos octosílabos, y un “verso” (el canto completo) está formado por 4 décimas.

¹⁷Es el caso de Rosa Araneda, importante miembro de la cofradía de los poetas populares de fines del siglo XIX. Navarrete 1998.

¹⁸Vicuña 1958.



Foto N° 1. Violeta Parra junto a los cantores populares Emilio Lobos, a la izquierda, e Isaías Angulo, a la derecha. Tomada hacia 1954 en la zona de Pirque, a 15 km de Santiago. Fotógrafo: Sergio Larraín.

Por un lado, práctica poética y musical y, por otro, alternativa de comunicación comunitaria, el cantor a lo poeta constituirá un modelo de la estrategia artística de Violeta Parra, que integrará al de la cantora campesina, desde la que realizó su trabajo de intérprete. Ambas figuras, centrales de la práctica musical campesina, serán el fundamento de su personal modo de interpelar a la sociedad de su época (Ver ej. N° 1).

La melodía está en el estilo de los melodiosos (*entonaciones*) del canto a lo poeta, lo mismo que su acompañamiento de guitarra (*toquío*), basado en dos acordes —tónica y 7° grado— en la gama modal mixolidio. La melodía está tensionada rítmicamente por el relato de manera evidente.



Foto N° 2. Violeta Parra junto a cantora.

(Re Mixolidio)

$\text{♩} = \text{c. } 64$

I 2 VII I VII I VII

Me man-da-ron u-na car - ta por el co-re-o tem-pra -

I VII I VII I VII

no en e-sa car-ta me di - cen que ca-yó pre-so mi her - ma - no

1 VII I I 2 VII

y sin las-ti-ma con gri - llos por las ca - lles lo a-mas-tra-ron. Si!

Ej. N° 1 La carta

Arte poética de Violeta Parra: "el canto de todos es mi propio canto"

Canto, composición, poesía, pintura, tapices, cerámica, múltiples son los dominios expresivos que exploró el espíritu creador de Violeta Parra. En el conjunto de su obra subyacen dos actitudes que destacan como elementos decisivos, y que, además, señalan una perspectiva interesante de análisis. Una es la valoración central asignada a la oralidad y a las tradiciones populares, con todo lo que ello comporta en relación a la creación artística. Otra es la capacidad de transitar en distintos dominios expresivos vinculándolos en un imaginario común, una dinámica de intertextualidad surgida desde el imperativo de expresarse con una apertura desprejuiciada a la mezcla, de aventurar el gesto más allá de lo convencional.

Ambos elementos –y probablemente muchos otros– replantearán desde otra perspectiva su práctica de la canción popular que en este caso consideraremos en tres niveles complementarios: *performance*, textos y música.

Performance

Dominio central y abarcador, la *performance* en Violeta Parra aparece sobre todo como el imperativo de una comunicación eficaz con el público o, más bien, con su público. La cuestión es generalizable al nuevo movimiento de la canción que por esos años comenzaba a surgir, en donde la creación de canciones se sustentaba en un estilo *performance* que, a diferencia de los espectáculos convencionales de la época, reenvía a una problemática mayor: la búsqueda de un nuevo sentido que está bien sintetizado en el verso "el canto de todos, que es mi propio canto"¹⁹. Así, el propio espacio de la *performance* artística se transforma en un espacio de reivindicación –incluso de modelación– de identidades y de prácticas sociales que interpelan su lugar y sentido en la trama de relaciones de poder de la sociedad moderna.

Pensamos que ese es el pilar que sostiene la creación de un nuevo tipo de canciones. Y en ese proceso Violeta Parra será un catalizador que aportará lo que se puede denominar un estilo "emic" de *performance*. "Emic" en el sentido de un registro profundo y empático del mundo popular²⁰ y su representación en el corazón de la ciudad y su circuito artístico.

Tal empresa requería la invención de una estrategia que neutralizara las marcas y rituales de las modalidades establecidas de comunicación artística. Es por ello que una forma, a nuestro juicio, más certera de analizar su trabajo es concebirlo como la construcción (y socialización) de una musicalidad alternativa, en la que tanto o más que la creación de obras importa la puesta en acción de otro estilo de *performance* y de comunicación con el público. En el espacio de su trabajo artístico Violeta Parra intentará anular la brecha entre la escena y el público, y entre arte y realidad. Lo concebirá como un espacio sin fronteras, donde el artista

¹⁹Verso final de *Gracias a la vida*, una de sus últimas canciones (1966).

²⁰Usamos operativamente este concepto, "mundo popular", como referencia genérica al "otro interior" o el llamado "bajo pueblo" constituido por la numerosa población indígena y mestiza del país.

es artista de una colectividad comunicada. Sus palabras al respecto son un testimonio elocuente:

“No veo la diferencia entre el artista y el público: es el milagro del contacto. Creo que estoy más cerca de mi público que el público de mí, porque canto para él, no para mí. Tener un público es el resultado normal de mi trabajo. Tenemos que justificar nuestra existencia y estoy segura que todo el mundo es capaz de hacer lo mismo que yo. Para mí se trata de un deber” (1965)²¹.

“Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo con el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería, ni pintura, ni poesía, así, suelta. Me conformo con mantener la Carpa y trabajar con elementos vivos esta vez, con el público cerquita de mí; al cual yo pueda sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma” (1966)²².

En el disco, las radioemisoras, los conciertos, las giras itinerantes, las peñas, las carpas, la artista elaboró un estilo de *performance* funcional a una comunicación directa y “espontánea” con el público, que será la base de una liturgia del evento-canción con eje en la figura del cantor (el cantautor o trovador urbano). Con un estilo austero, despojado al máximo de todo artificio, ella misma se liberó en el escenario del estereotipo de lo femenino que obligaba a la mujer a un permanente rol sensual y seductor. Violeta Parra construyó desde sí misma una nueva representación de la mujer popular. Esta modalidad, enriquecida por su experiencia cantando en pequeños locales nocturnos del barrio latino de París (1955-1956; 1961-1965), será la base del tipo de evento y *performance* musical probablemente más característico e importante en el desarrollo de la Nueva Canción Chilena: las *peñas*. En ellas cristalizó el nuevo ritual de comunión entre cantor y público, anulando la distancia que los separa en el formato de los espectáculos de variedades.

Desde un punto de vista poético, el énfasis en una narrativa de tono testimonial, y en una temporalidad que remite a la de antiguas tradiciones de la poesía popular, rompe el formato convencional de la canción urbana. Ese tono y temporalidad instaurarán una alternativa al estereotipado lirismo predominante en el género *folk* típico (principalmente en las tonadas), la que constituirá el fundamento de una nueva canción épica de los agitados años 60.

La funcionalidad de la música a una estrategia narrativa próxima a la temporalidad de los poetas populares, significa la recuperación del relato en la canción: canto para ser escuchado por un auditorio atento, en liturgias “de silencio religioso”²³. Esto, por otra parte, restringe la posibilidad de la improvisación lúdica y del despliegue sonoro por sí mismo: esta canción se distanciará del baile y la dimensión festiva.

²¹Isabel Parra 1985: 46.

²²Isabel Parra 1985: 140.

²³Expresión de Nicanor Parra en su poema *Defensa de Violeta Parra* (1964) : “Lo que tiene que hacer el auditor/ es guardar un silencio religioso/ porque tu canto sabe adónde va/ perfectamente.”

El uso de la voz y de la guitarra también señala un énfasis en la expresión. En esta especie de preeminencia de lo simple —renuente a artificios y virtuosismos— encontramos un núcleo conceptual de la construcción de una nueva autenticidad, que será un foco de “fricciones” con la estética de la música *folk* imperante. Así, por ejemplo, la voz de Violeta, su timbre y su modo de usarla, será considerada por ciertos cantantes de la época como extraña a lo “artísticamente correcto”.

Por otra parte, no sólo cuenta la obra, sino también la propia imagen; imagen de sí que Violeta Parra construirá en estrecha relación de identidad con el “otro” popular, de tal forma que con ellos se confundirán su vida y sus obras. Obra egocéntrica y testimonial, elaborada desde su situación de mujer-madre-jefe de hogar-artista (la impronta del género es aquí evidente), y que, a través de su personal universo simbólico, hará visible y sensible un mundo rechazado con el cual se identificó profundamente. Hablará la lengua del pueblo, su voz será la misma de ellos, su canto será “el canto de todos”. En suma, un nuevo paradigma del artista popular y el estatuto de una “nueva autenticidad”.

Los textos y su visión del mundo

La amplitud, diversidad y profundidad del registro temático de sus canciones, hacen de Violeta Parra un caso por entonces excepcional en el medio chileno. Sobrepasará la función puramente lúdica o livianamente amorosa de la canción popular; de su condición de arte menor, la posicionará en el rango de poderoso género expresivo de la experiencia existencial.

Considerando el conjunto de sus canciones, aparecen nítidos ejes de su visión del mundo que esquemáticamente se pueden estructurar en pares opuestos relativos a fenómenos sociales, culturales, políticos, religiosos, existenciales. Para entregar una visión mínima veremos tres ejes temáticos de su cancionero: el mundo, lo humano y lo divino.

El mundo

Está centralmente referido a su experiencia de la sociedad chilena, condensada en una representación dualista, de pares de opuestos: patrón/trabajadores, ricos/pobres. La injusticia y la pobreza aparecen como el telón de fondo de la vida social, consideradas como derivados directos de la estructura del poder, simbolizada en la figura del Presidente de la República. A él lo interpela como responsable de las situaciones de opresión, despojo, engaño y represión que vive el pueblo.

“Cuando vide los mineros/ dentro de su habitación,/ me dije: mejor habita/ en su concha el caracol/ o a la sombra de las leyes/ el refinado ladrón./ ¡Y arriba quemando el sol!” (*Y arriba quemando el sol*).

“No es vida la del chilote,/ no tiene letra ni pleito,/ tamango llevan sus pies,/ milcao y ají su cuerpo,/ pellín para calentarse,/ del frío de los gobiernos, llorando estoy,/ que le quebrantan los huesos, me voy, me voy” (*Según el favor del viento*).

“Arauco tiene una pena/ más negra que su chamal,/ ya no son los españoles/ los que les hacen llorar,/ hoy son los propios chilenos/ los que les quitan el pan./ ¡Levántate, Pailahuán!” (*Arauco tiene una pena*).

Desenmascara la estructura del poder y sus instituciones (las elecciones, el sistema judicial y educacional, las ceremonias cívicas y militares).

"Miren como sonríen/ los presidentes/ cuando le hacen promesas/ al inocente./ Miren como le ofrecen/ al sindicato/ este mundo y el otro/ los candidatos./ Miren como redoblan/ los juramentos/ pero después del voto/ doble tormento" (*Miren como sonríen*).

Denuncia los mecanismos de la represión que ejerce la máquina del poder.

"Yo que me encuentro tan lejos,/ esperando una noticia,/ me viene a decir la carta/ que en mi patria no hay justicia,/ los hambrientos piden pan,/ plomo les da la milicia. ¡Sí!". (*La carta*).

Por el contrario, proclamará el valor de la libertad, idealizará el mundo campesino como utopía, y exaltará las fuerzas del cambio social (los estudiantes, los líderes y héroes populares).

"¡Que vivan los estudiantes/ que rugen como los vientos/ cuando meten al oído/ sotanas y regimientos!/ Pajarillos libertarios,/ igual que los elementos./ Caramba y zamba la cosa/ ¡Que vivan los experimentos!" (*Que vivan los estudiantes*).

Lo humano

La condición humana y sus asuntos más trascendentes, tiene un registro dramático en el *continuum* vida-muerte. Probablemente es al interior de esa frontera donde radica el nivel más profundo y personal de su canto.

El amor, sobre todo la experiencia de la relación de pareja, es la dimensión humana que con más matices cantará Violeta Parra. Desde el amor/dolor hasta el amor como fuerza redentora.

"Maldigo luna y paisaje,/ los valles y los desiertos,/ maldigo muerto por muerto/ y al vivo de rey a paje;/ el ave con su plumaje/ yo la maldigo a porfía,/ las aulas, la sacristía,/ porque me aflige un dolor;/ maldigo el vocablo amor,/ con toda su porquería./ ¡Cuánto será mi dolor!" (*Maldigo del alto cielo*).

"El amor es torbellino/ de pureza original,/ hasta el feroz animal/ susurra su dulce trino,/ detiene a los peregrinos,/ libera a los prisioneros./ el amor con sus esmeros/ al viejo lo vuelve niño/ y al malo sólo el cariño/ lo vuelve puro y sincero" (*Volver a los diecisiete*).

Por contraste al amor/vida, la muerte es otra dimensión que subyace en su obra (con claras referencias autobiográficas). Emergerá poderosa la concepción religiosa de la muerte, umbral de lo sobrehumano, a los misterios profundos de la existencia.

"Cuando la carne se muere/ el alma busca en la altura/ la explicación de su vida/ cortada con tal premura,/ la explicación de su muerte/ prisionera de su tumba./ Cuando se muere la carne/ el alma se queda a oscuras" (*Rin del angelito*).

Frente a la experiencia de la muerte, se cuestiona por el ser y el sentido de la vida (y también, del canto).

“¿Qué es lo que canta?, digo yo/ no lo consigue responder,/ vana es la abeja sin su miel,/ vana la hoz sin segador./ ¿Es el dinero alguna luz/ para los ojos que no ven?/ Treinta denarios y una cruz/ responde el eco de Israel./ ¿De dónde viene tu mentir/ y adónde empieza tu verdad?/ Parece broma tu mirar,/ llanto parece tu reír”. (*Cantores que reflexionan*).

En la tensión vida-muerte, y en todo el espectro de su cruda contingencia, es donde instalará radicales preguntas por lo humano y su sentido, que adquieren plena resonancia en su canto *Gracias a la vida*, despedida y testamento existencial.

“Gracias a la vida que me ha dado tanto/ me dio el corazón que agita su marco/ cuando miro el fruto del cerebro humano,/ cuando miro al bueno tan lejos del malo,/ cuando miro el fondo de tus ojos claros”.

Lo divino

La dicotomía, ya señalada entre lo humano y el poder en la sociedad, tiene una equivalencia en el plano religioso como oposición entre lo divino y la Iglesia. Distingue entre Iglesia (los representantes y administradores de la religión oficial) y lo divino como actitud trascendente (pureza y bondad, asociada con la religiosidad del oprimido, antes comentada). Visión crítica, denunciadora del efecto “opio del pueblo” y desenmascaradora de la alianza de la Iglesia con las estructuras del poder.

“Porque los pobres no tienen/ en este mundo esperanza,/ se amparan en la otra vida/ como una justa balanza./ Por eso las procesiones,/ las velas y alabanzas./.../
De tiempos inmemoriales/ que se ha inventado el infierno/ para asustar a los pobres/
con sus castigos eternos,/ y el pobre que es inocente/ con su inocencia creyendo/.../
El cielo tiene la rienda,/ la tierra y el capital,/ y a los soldados del Papa/ les llenan bien el morral./ Y al que trabaja le meten/ la Gloria como un bozal” (*Porque los pobres no tienen*).

Frente a la injusticia de los poderosos, interpela al “Santo Padre que vive en Roma”, protestando por la situación de los pobres.

“Miren como nos hablan/ de libertad,/ cuando de ella nos privan/ en realidad./ Miren como pregonan/ tranquilidad,/ cuando nos atormenta/ la autoridad./ ¿Qué dirá el Santo Padre/ que vive en Roma,/ que le están degollando a su paloma?” (*¿Qué dirá el Santo Padre?*)

Y contra la manipulación “oscurantista” de la verdad, reivindica la mirada desmitificadora de la ciencia.

“Me gustan los estudiantes/ que van al laboratorio/ y descubren lo que se esconde/ al fondo del confesionario” (*Que vivan los estudiantes*).

“¿Qué vamos a hacer con tanto/ tratado del alto cielo?/ Ayúdame Valentina,/ ya que tú volaste tan lejos./ Dime de una vez por todas/ que arriba no hay tal mansión:/ mañana la ha de fundar/ el hombre con su razón” (*Ayúdame Valentina*).

El cancionero de Violeta Parra

Sus canciones recorrerán una trayectoria desde un canto entroncado en la tradición musical campesina a una canción de autor, con un registro musical cada vez más variado y personal, en el que gradualmente integrará elementos de otras tradiciones musicales. Así, combinará su papel de cantora testimonial –intérprete y difusora del cancionero tradicional– con el de creadora multidisciplinaria.

Desde una perspectiva del género o estilo musical, sus canciones no se ajustan exactamente en la categoría de tradicionales (cantos *folk*) ni se adscriben en la de populares (la llamada canción comercial). Podrían sí formar parte de ese espacio intermedio que Charles Keil categoriza como “músicas del pueblo” (*people’s music*)²⁴. Y en tanto “música del pueblo” existe un interesante paralelo entre el proceso de la canción urbana chilena –y el significado dentro de ella de las canciones de Violeta Parra– con la modulación de un estereotipo a otro como es el que señala Keil respecto del *blues* urbano y la polca en Estados Unidos. Establece este autor una distinción entre la primera aparición discográfica de ambos géneros, alrededor de 1928, en una “forma limpia, moderna y auténtica”²⁵, y luego, hacia 1952, la emergencia en Chicago de un *dirty blues* y del *honky style* de la polca, que cambiarán las normas establecidas de ambos géneros²⁶. Especifica, además, que ambos momentos coinciden con cambios económicos y de los medios de comunicación: respectivamente, la llegada de los nuevos medios de comunicación masivos a la escena, después de la Primera Guerra Mundial, y la diversificación de esos medios, posterior a la Segunda Guerra Mundial²⁷.

En gran medida Violeta Parra representa la emergencia de una nueva versión del género “canción popular chilena de raíz folclórica”²⁸ en el circuito de la industria musical local. En su fase germinal, su gesto básico será la negación, por contraste, de la *música típica* que por entonces representaba la matriz estilística dominante en el circuito de la canción popular (técnicas de *performance*, estilos de arreglos vocales e instrumentales; repertorio). La reivindicación de una autenticidad oculta será la antinomia de una estética de la simulación y de lo “lindo”, en la que los valores formales son preponderantes. Esta renovación del género se representará como la construcción de una nueva autenticidad, que consolidará una estética propia.

²⁴Keil 1994 197-198.

²⁵Keil 1994:198.

²⁶Keil insiste sobre la necesidad de una más compleja consideración de los procesos históricos de los estilos de *people’s music* en el siglo XX, planteando 8 hipótesis relacionadas que sugieren fecundas vías de análisis (Keil 1994: 202-217).

²⁷Keil 1994.

²⁸Esta denominación es la que actualmente se utiliza en Chile para delimitar fronteras de vasto y variado repertorio. Advis y otros 1998.

Aspectos centrales de esta poética del canto están presentes en *Yo canto la diferencia*²⁹. Es una tonada al estilo *chillanejo*, su pueblo natal, compuesta en 1960 para las fiestas de conmemoración del 150° aniversario de la Independencia de Chile. Constituye, en cierta forma, la declaración pública de su manifiesto artístico, la toma de posición de una cantora frente a la sociedad.

En el plano musical, las marcas del nuevo estilo están señaladas en el uso de estructuras y elementos del canto campesino tradicional, connotando una actitud de retorno a lo simple y austero. La figura rítmico-melódica del canto y su acompañamiento –con fluctuación entre 6/8 y 3/4– son característicos de la tonada tradicional. Asimismo, la recurrencia de sonoridades y gestos armónicos característicos del canto a lo poeta –como ciertas inflexiones modales: acorde tónica-acorde II° mayor. Su estructura es del tipo de canción sin estribillo, conformada por un único período repetido tantas veces como estrofas tiene el texto (ciclo de 17 compases, organizados en la secuencia de 4+(1)+4+4+2+(2)). Interesante, dentro de ese marco, es su dinámica interna flexible al flujo de las palabras y su carácter épico-narrativo; también lo es el efecto del último verso como sentencia o remate a manera de un condensado estribillo (ver ej. N° 2)³⁰.

La reivindicación y reelaboración de una autenticidad oculta, conlleva implícita una noción de lo propio abarcadora de tradiciones que están fuera del proto-

♩ = 142

Yo can-to a la chi-lla - ne - ja si ten -
go que de - cir al - go y no to - mo la gui - ta - rra - por con -
se - guir un a - plau - so Yo can-to la di - fe - ren - cia que hay de lo cier-to a lo
fal - so de lo con - tra - rio no can - to

Ej. N° 2 *Yo canto la diferencia*

²⁹Ver anexo N° 1.

³⁰Este mismo procedimiento está en *La carta* (ver ej. N°1), cuyo ciclo es de 12 compases: 2+2+3+3+(2), y en *Y arriba quemando el sol* (ver ej. N° 3), con un ciclo de 16 compases: 4+4+4+3+(1).

tipo oficial de la “chilenidad” (basado en el modelo de la hacienda)³¹. Ese es, concretamente, el caso de las músicas indígenas y campesinas de otras regiones. Una canción que ilustra bien este proceso integrador es *Y arriba quemando el sol* (1960) (ver ej. N° 3).

(Sol Mixolidio)

$\text{♩} = 100$

Introd. 19

1/V

Cuan - do fui pa - ra la pam - pa lle - va - ba mi co - ra -

17/V

zón con - ten - to co - mo un chi - ri - hñe pe - ro a - llá se me mu - rió pri - me - ro per - dí las

plu - mas y lue - go per - dí la voz ¡Ya - ri - ba que - man - do el sol!

Ej. N° 3 *Y arriba quemando el sol*

Aquí se establece un contraste radical con el estereotipo del pueblo festivo, explorando crudamente la dramática condición de vida de los mineros en el Norte chileno. Lo llama “estilo nortino” y está basado en un ritmo de danza de esa región andina. La austeridad de elementos es particularmente evidente en esta canción. La línea melódica tetrafónica tiene un diseño que simboliza eficazmente el sentido del texto. Está construida a base de una nota “rítmica”, insistentemente repetida, que se desplaza descendentemente por el acorde de tónica (Sol-(Fa)-Re-Si-Sol); aquí el Fa natural es un paso importante pues revela el uso de una gama de modalidad diferente (modo mixolidio). Cuando la secuencia llega hasta la tónica (Sol), salta una octava para finalizar la estrofa con la sentencia-estribillo: “¡Y arriba quemando el sol!”. Un gesto de síntesis y de certero efecto dramático. En la versión que grabó en París (1963), no está la base armónica tradicional (guitarra); el acompañamiento del canto consiste en una base rítmica ejecutada

³¹Los Huasos Quincheros, conjunto baluarte de esta chilenidad oficial, sintetizan así el origen, función y sentido de este género en una entrevista que les hace *Juventud* (Santiago), en su primera edición (junio 1977, p. 29): “Hacemos música del valle central porque es allí donde nació Chile. Es allí donde se forjó la independencia y es allí donde nuestros próceres inculcaron el patriotismo. [...] Hemos logrado imponer un estilo, una forma y un espíritu en el quehacer folclórico nacional. También exportamos nuestra música a todo el mundo y, lo que es más importante, enseñamos a amar lo chileno y sus valores tradicionales. [...] Entregamos la tradición de un pasado glorioso, que nos debe servir en el presente y en el futuro”.

por instrumentos de percusión vernáculos (bombo, caja, matraca), y además el uso de la quena (flauta andina), en una clara referencia a las tradiciones musicales del Altiplano, tempranamente asimiladas y que luego serán una marca estilística central de la canción chilena.

* * * * *

Nuestra conclusión es simple: la reivindicación de la diferencia, aquella del "otro" popular y la suya propia, es una constante del canto de Violeta Parra. Su legado musical remite a una práctica social del canto surgida en el curso de los años 1950, y que cristalizó poderosamente en el imaginario de la sociedad chilena entre los años 1960 y 1970 como espacio de afirmación épica de un sentido de pertenencia negado o ignorado. En ese contexto, Violeta Parra representará una moral del canto; un modelo de interacción de lo rural y lo urbano, de reciclaje de tradiciones vernáculos en la creación artística; un testimonio de soberano ejercicio de su autonomía y de resistencia del mundo popular, enfrentado a una problemática modernización. Desde esta condición será frecuentemente reivindicada como "alma mater" del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Mas, sobre todo, su canto de la diferencia abrió un espacio sensible al reconocimiento de las múltiples identidades que constituyen el país chileno.

BIBLIOGRAFÍA

- ADVIS, LUIS, EDUARDO CÁCERES, FERNANDO GARCÍA Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (EDS.)
1998 *Clásicos de la música popular chilena, 1960-1973. Raíz folclórica*. Santiago: SCD-Ediciones Universidad Católica de Chile, volumen II.
- AUSTERLITZ, PAUL
1995 *Merengue Dominican Music and Dominican Identity*. Filadelfia: Temple University Press.
- AVERILL, GAGE
1997 *A Day for the Hunter, a Day for the Pray: Popular Music and Power in Haiti*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CARRASCO, EDUARDO
1982 *La Nueva Canción Chilena en América Latina*. Santiago: CENECA.
1988 *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco.
1998 "Canción popular y política", Rodrigo Torres (ed.). *Música popular en América Latina*. Santiago: FONDART/ IASPM, pp. 63-70.
- DANIEL, IVONNE
1995 *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press.
- DÍAZ ACEVEDO, RAÚL
1994 *Finaves campesinos*. Temuco: FONDART.
- DUANY, JORGE
1994 "Ethnicity, Identity and Music: An Anthropological Analysis of the Dominican Merengue", Gerard Béhague (ed.). *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick, N.J.: Transaction, pp. 65-90.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1990 *Culturas híbridas*. Barcelona: Grijalbo.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1996 "Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance", *RMCh*, L/185 (enero-junio), 25-37.

1998 "Música popular chilena de raíz folclórica", *Clásicos de la música popular chilena, 1960-1973, Raíz folclórica*. Santiago: SCD-Ediciones Universidad Católica de Chile, volumen II, pp. 10-27.

GUILBAUT, JOCELYN, GAGE AVERILL, EDOUARD BENOIT Y GREGORY RABESS

1993 *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: The University of Chicago Press.

KEIL, CHARLES

1994 "People's Music comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony", Steven Feld & Charles Keil. *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 197-217.

MARTÍ I PÉREZ, JOSEP

1998 "Culturas en *contacto* en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre pluriculturalidad a través del fenómeno musical", Actas del Primer Coloquio de Antropología y Música. Diálogos 1, *Música Oral del Sur. Revista Internacional*, N° 3, Granada, pp. 127-146.

MARTIN, DENIS-CONSTANT

1994 *Cartes d'identité. Comment dit-on "nous" en politique?* París: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

NAVARRETE, MICAELA

1998 *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.

PACINI HERNÁNDEZ, DEBORAH

1995 *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*. Filadelfia: Temple University Press.

PARADA-LILLO, RODOLFO

1992 *L'articulation entre tradition et modernité dans la culture: la nouvelle chanson chilienne, 1960-1975*. Tesis doctoral. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, París III.

PARRA, ISABEL

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

PEÑA, MANUEL

1985 "From Ranchero to Jaitón: Ethnicity and Class in Texas-Mexican Music (Two Styles in the Form of a Pair)", *Ethnomusicology*, XXIX/1, invierno, pp. 29-55.

REILLY, SUZEL ANA

1992 "Música sertaneja and Migrant Identity: the Stylistic Development of a Brazilian Genre", *Popular Music*, XI/3, pp.337-357.

RODRÍGUEZ, OSVALDO

1984 *Cantores que reflexionan*. Madrid: Ediciones Lar.

SALINAS, MAXIMILIANO

1992 *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Rehue.

TURINO, THOMAS

1990 "Somos el Perú: Cumbia andina and the Children of Andean Migrants in Lima", *Studies in Latin American Popular Culture*, 9, pp. 15-37.

ULLOA, ALEJANDRO

1992 *La Salsa en Cali*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992.

VICUÑA, MAGDALENA

1958 "Violeta Parra: hermana mayor de los poetas populares", *RMCh*, XII/60 (julio-agosto), pp. 71-77.

WATERMAN, CHRISTOPHER A.

1990 *Jújú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

ANEXO N°1

Yo canto la diferencia
Violeta Parra (1960)¹

Yo canto a la chillaneja²
Si tengo que decir algo.
Y no tomo la guitarra
Por conseguir un aplauso.
Yo canto la diferencia
Que hay de lo cierto a lo falso,
De lo contrario no canto.

Les voy a hablar enseguida
De un caso muy alarmante.
Atención el auditorio
Que va a tragarse el purgante:
Ahora que celebramos
El dieciocho³ más galante,
La bandera es un calmante.

Yo paso el mes de setiembre
Con el corazón crecido
De pena y de sentimiento
De ver mi pueblo afligido:
El pueblo amando la Patria
Y tan mal correspondido.
El emblema por testigo.

En Comandos importantes,
Juramento a la bandera⁴.
Sus palabras me repican
De tricolor⁵ las cadenas,
Con alguaciles armados
En plazas y alamedas⁶
Y al frente de las iglesias.

Los ángeles de la guarda
Vinieron de otro planeta,
¿Por qué su mirada turbia,
Su sangre de mala fiesta?
Profanos suenan tambores,
Clarines y bayonetas.
Dolorosa la retreta.

Afirmo, señor Ministro,
Que se murió la verdad.
Hoy día se jura en falso
Por puro gusto nomás;
Engañan al inocente
Sin ni una necesidad.
Y arriba la libertad.

Ahí pasa el señor Vicario
Con su palabra bendita.
¿Podría, Su Santidad,
oírme una palabrita?:
Los niños andan con hambre,
Les dan una medallita,
O bien una banderita.

Por eso, Su Señoría,
Dice el sabio Salomón,
Hay descontento en el cielo.
En Chuqui⁷ y en Concepción⁸
Ya no florece el copihue⁹
Y no canta el picaflor.
Centenario de dolor.

¹Canción creada con ocasión del 150° aniversario de la Independencia Nacional.

²A la manera campesina de Chillán, en el sur de Chile.

³El 18 de septiembre, día de la Fiesta Nacional en Chile.

⁴Ceremonias militares oficiales.

⁵Referencia a los tres colores de la bandera nacional.

⁶Referencia a la avenida más importante de la capital de Chile.

⁷Chuquicamata, yacimiento de cobre en la zona norte de Chile, uno de los grandes centros mineros del país.

⁸Ciudad de la zona sur, eje de uno de los complejos industriales y de obreros más importante del país.

⁹Flor nativa de la Araucanía, considerada emblema natural del país.

Un caballero pudiente,
Agudo como un puñal,
Me mira con la mirada
De un poderoso volcán,
Y con relámpagos de oro
Desliza su Cadillac¹⁰.
Cueca¹¹ de oro y libertad.

De arriba alumbra la luna,
Con tan amarga verdad,
La vivienda de la Luisa
Que espera maternidad.
Sus gritos llegan al cielo,
Nadie la habrá de escuchar
En la Fiesta Nacional.

La Luisa no tiene casa,
Ni una vela, ni un pañal;
El niño nació en las manos
De la que cantando está.

Por un reguero de sangre
Mañana irá el Cadillac.
Cueca amarga nacional.

La fecha más resaltante,
La bandera va a flamear.
La Luisa no tiene casa,
La parada militar¹².
Y si va al Parque¹³ la Luisa
¿adónde va a regresar?
Cueca triste nacional.

Yo soy a la chillaneja,
Señores, para cantar:
Si yo levanto mi grito
No es tan sólo por gritar.
Perdóneme el auditorio
Si ofende mi claridad.
Cueca larga militar.

¹⁰Automóvil norteamericano.

¹¹Género popular, declarado danza nacional por decreto del gobierno militar de Augusto Pinochet en 1979.

¹²Desfile oficial en honor a las glorias de las fuerzas armadas que se realiza anualmente el 19 de septiembre.

¹³Parque Bernardo O'Higgins, ex Parque Cousiño, en Santiago de Chile.

ENSAYOS Y DOCUMENTOS

La educación musical en el siglo XX¹

por
Violeta Hemsy de Gainza

Cada vez que nos reunimos con profesores de música corroboramos que éstos siempre están deseosos de aprender nuevos recursos para aplicar en el aula, además de recibir materiales, técnicas e ideas que les ayuden a optimizar su trabajo. Esto es por cierto sumamente positivo, pero conviene recordar que la educación musical no es diferente de otros campos del conocimiento y, por lo tanto, sobre todo en la época en que vivimos, cuando se consigue un empleo o se realiza una tarea específica es primordial conocer qué es lo que realmente se hace, para quién se trabaja, por qué se trabaja... Y en caso de no poder renunciar, por motivos de necesidad, a determinada actividad a la que no se adhiere enteramente, es necesario saber de qué manera proceder, hacia dónde apuntar, con qué personas y de qué manera asociarse y colaborar, etc.

El siglo XX fue una época de descubrimientos e invenciones, con un ritmo inédito a través de la historia. Fue el siglo del psicoanálisis, de los vuelos espaciales, de la radioactividad, la tecnología, la informática, la ecología... Desde el punto de vista de la educación musical, también podría ser denominado “el siglo de los grandes métodos” o “el siglo de la Iniciación Musical”. Hoy en día, cuando a un especialista en informática, por ejemplo, le preguntamos: “¿Cómo se encuentra posicionado nuestro país en el tema?”, en general nos responde que, en cuestiones de desarrollo, nos encontramos “más o menos, dos o tres años retrasados respecto de Francia”. “¿Y Francia cómo está?”..., “dos años detrás de los Estados Unidos de Norteamérica”. Algo semejante acontece cuando se focaliza la educación general o la educación musical, en particular; estas especialidades también van detrás del carro, siguiendo a los países líderes en materia de innovaciones.

Es nuestro propósito proponer, a continuación, desde la óptica de la educación musical, una secuenciación provisoria de los desarrollos pedagógicos que se sucedieron en nuestros países a lo largo del siglo XX.

PRIMER PERÍODO (1930-1940). DE LOS MÉTODOS PRECURSORES

Desde los albores del siglo, en occidente, destacadas figuras pedagógicas sienten la necesidad de introducir cambios esenciales en la educación musical. Entre los

¹Conferencia pronunciada en el Primer Seminario Argentino sobre “El Modelo Artístico en la Educación Musical” - (FLADEM-AR) - Buenos Aires, 6 de junio de 2000.

enfoques precursores se cuentan el método denominado "Tonic-Sol-Fa"² en Inglaterra ("Tonika-Do" en Alemania), y el método de Maurice Chevais³ en Francia, el cual –entre otros recursos– utiliza la fonomimia en la didáctica del canto en el nivel inicial. Respecto del método "Tonic-Sol-Fa" podría decirse que éste ya era conocido en Inglaterra desde finales del siglo anterior: los maestros ingleses, a comienzos de 1900, debían prepararse para aplicar en su enseñanza los "signos de la mano", las "sílabas rítmicas" (ta, ta-te, tafa-tefe, etc.) y otras técnicas pedagógicas, de acuerdo con los requerimientos oficiales.

Durante las primeras décadas del siglo XX se había gestado en Europa el movimiento pedagógico denominado "Escuela nueva" o "Escuela activa", una verdadera revolución educativa, que expresó su reacción frente al racionalismo decimonónico focalizando, en primer plano, la personalidad y las necesidades del educando. Los métodos "activos" –Pestalozzi, Decroly, Froebel, Dalton, Montessori– se difunden en Europa y Norteamérica e influyen posteriormente la educación musical. En el Collegium Musicum de Buenos Aires, institución educativo-musical de carácter privado, se intentan las primeras innovaciones metodológicas en Argentina. Al igual que en otros países latinoamericanos, numerosos músicos extranjeros que llegan desde Europa escapando de las guerras traen con ellos los nuevos enfoques metodológicos.

SEGUNDO PERÍODO (1940-1950). DE LOS MÉTODOS ACTIVOS

Entre las figuras sobresalientes de la pedagogía musical de los países europeos que ejercen su influencia en este período se destaca, por su acción vanguardista, el músico y educador suizo E. Jacques Dalcroze (1865-1950), creador de la Eurytmia. El panorama pedagógico se enriquece más tarde con los aportes personalísimos de Edgar Willems (1890-1978, Bélgica-Suiza) y Maurice Martenot (1898-1980, Francia); ambos ratificarán oportunamente sus coincidencias conceptuales básicas con J. Dalcroze, en relación a la educación musical.

En la misma época, se difunden en los Estados Unidos de Norteamérica las ideas de John Dewey (1859-1952), filósofo y educador, que proclama la necesidad de una educación para todos, la democracia en la educación (la enseñanza debía cambiar para que todo el mundo pudiera tener la posibilidad de aprender). La posición filosófica y el mensaje educativo de Dewey influenciaron a James Mursell⁴, el brillante psicólogo y educador musical norteamericano, cuyas obras y enseñanzas confieren particular realce a la pedagogía musical de su país en las décadas del 40 y 50.

TERCER PERÍODO (1950-1960). DE LOS MÉTODOS INSTRUMENTALES

Incluimos en la categoría de "métodos instrumentales" los métodos del alemán Carl Orff (1895-1982), centrado en los conjuntos instrumentales; del húngaro

²Introducido por el clérigo John Curwen (1816-1880).

³Chevais 1937.

⁴Mursell 1948, Mursell 1943.

Zoltán Kodály (1882-1967), que privilegia la voz y el trabajo coral, y del japonés Suzuki (1898-1998), que inicialmente se focaliza en la enseñanza del violín.

A partir de los 50 se conocen en Buenos Aires –desde donde se irradian hacia el resto del país– los nuevos *métodos* de educación musical. Durante este período se registra una intensa actividad en el campo educativo musical: los profesores muestran entusiasmo y adhesión frente a las propuestas metodológicas de los grandes pedagogos, hay trabajo para los docentes musicales, los líderes pedagógicos locales difunden sus enseñanzas en el interior del país y, a la vez, asisten a los frecuentes seminarios y congresos internacionales que se realizan en Brasil, Chile, Centroamérica, Uruguay (éste último fue uno de los países activamente involucrado en los procesos de cambio que tuvieron lugar en ese momento).

En el período anterior, el acento metodológico había estado colocado en el educando, sujeto de la educación: Willems se interesó primordialmente en el ser humano y su relación con la música; Orff dará ahora prioridad a la producción de piezas y materiales orientados a estimular la ejecución grupal (instrumental, vocal, corporal). Este compositor produce una obra didáctica en cinco tomos (el “Orff Schulwerk”) que integra los juegos lingüísticos y el movimiento corporal al conjunto vocal-instrumental. En el mundo occidental se multiplican los grupos de percusión a base del “instrumental Orff”, y se ejecutan y difunden las alegres piezas para niños y jóvenes del *Orff Schulwerk*.

Podría decirse, generalizando, que durante la década de los 60 Europa produce pedagogía musical, Estados Unidos de Norteamérica la comercializa, y en América Latina –así como en muchas otras partes del mundo “moderno”– se la consume. En Estados Unidos, curiosamente, no surgen en ese momento –como en Europa– métodos originales de enseñanza musical, aunque sí se editan y se venden los principales métodos en boga –Suzuki, Orff, Kodály y también Dalcroze– como se continúa haciendo hasta ahora. Debemos reconocer, sin embargo, que el mayor acierto de la educación musical norteamericana consistió en haber impulsado, a través de diferentes modelos y propuestas, una enseñanza musical eminentemente pragmática y eficaz.

En Argentina, los profesores tuvieron acceso a un panorama amplio en materia de educación musical inicial, que incluía tanto los métodos y tendencias de origen europeo como los desarrollos pedagógicos norteamericanos. Esta apertura frente a las diferentes opciones que existían en materia de pedagogía musical, constituyó en aquel período un rasgo característico que definitivamente nos diferenció dentro del conjunto de los países latinoamericanos.

En el mismo momento en que se gestaban los graves procesos políticos cuyas consecuencias muy pronto padeceríamos, en los 60 se vivía en Argentina una verdadera euforia cultural. Junto a Chile, que se destacó por sus vanguardias educativas, Argentina lideró la educación musical en el continente latinoamericano llegando a influir en los procesos pedagógico-musicales tempranos de la península ibérica. En Chile funcionaba el INTEM (Instituto Interamericano de Educación Musical), organismo de la Organización de los Estados Americanos (OEA), donde se capacitaron en educación musical los becarios de toda Latinoamérica que hoy sobresalen profesionalmente en sus respectivos países.

En Buenos Aires se registra un movimiento editorial de rasgos inéditos, que no existió en otros países: se publican las traducciones y adaptaciones locales de los métodos Martenot, Willems, Orff, Kodály, además de la creciente producción de obras originales por parte de los pedagogos locales. Mientras en otros países de América Latina las publicaciones privilegiaron, por lo general, algún método específico, Argentina mantuvo durante décadas una gran independencia frente a la pluralidad metodológica.

Con Willems habíamos profundizado en el sujeto de la educación (en la personalidad del niño y en la psicología del principiante); con Kodály, en cambio, aprendimos a valorar el folclore, objeto imprescindible de la educación musical. Entre los años 1963 y 1967 se publicaron los cancioneros *Canten señores cantores* y *Canten señores cantores de América*, que realicé en colaboración con el distinguido compositor y pedagogo Guillermo Graetzer (Austria-Argentina, 1914-1993). Estas obras—editadas por Ricordi Americana—se contaron entre las primeras colecciones de canciones tradicionales de Argentina y de los países americanos que circularon en las aulas de nuestro país y en Latinoamérica. Se recuperaba entonces, como elemento esencial de la enseñanza musical, el folclore, el canto popular, destinado a constituirse en elemento de lucha y de resistencia a lo largo de las funestas dictaduras que sobrevinieron.

En este período decididamente “idealista” de la educación musical, las instituciones musicales nacionales e internacionales fueron lideradas por destacadas figuras del campo musical de ese momento. Presidieron la ISME (International Society of Music Education) el compositor húngaro Zoltán Kodály (1882-1967) y el soviético Dimitri Kabalevsky (1904-1987), entre otros.

CUARTO PERÍODO (1970-1980). DE LOS MÉTODOS CREATIVOS

En los métodos “creativos”, el profesor comparte el ejercicio de la creatividad con sus alumnos.

El aporte de la llamada “generación de los compositores” (G. Self, B. Dennis, J. Paynter, M. Schafer, etc.), a la cual nos hemos referido en detalle en otras obras⁵, marca con su influencia la educación musical de las décadas del 70 y 80. No incluimos en este período los métodos Orff y Kodály, pues, a nuestro entender, en estos casos, los aspectos creativos son prácticamente monopolizados por el compositor de los materiales pedagógicos; los alumnos, si bien intervienen activamente en las producciones musicales, no lo hacen en función de creadores, sino como “usuarios”—ejecutantes e intérpretes—de los interesantes materiales musicales que aportan dichos métodos.

En el año 1971, la Sociedad Argentina de Educación Musical (SADEM) organizó en Buenos Aires un Congreso Internacional de Educación Musical, que tuvo la peculiaridad de reunir por primera vez en nuestro medio, en un foro de intercambio, a compositores y docentes de música. A partir de aquella memorable experiencia, la música contemporánea irrumpe en las aulas capitalinas; fascina-

⁵Hemsey de Gainza 2002: 71.

dos por el descubrimiento y la eclosión sonora, muchos profesores llegaron entonces a pensar que los instrumentos tradicionales habían cumplido ya su ciclo vital.

Los educadores musicales conocen –primero a través de clases especiales y fotocopias y luego a través de la edición local– la obra del inglés George Self *New Sounds in Class*⁶. Poco después, todavía en la década del 70, en el stand de exhibición de materiales, descubrimos en alguno de los congresos internacionales de la ISME (International Society for Music Education) la obra pedagógica de Murray Schafer que rápidamente sería traducida y publicada en Buenos Aires, fascinando a todos por su libertad y apertura.

En las décadas del 70 y 80, la música contemporánea es la propuesta educativo-musical predominante. En Alemania, Inglaterra, Francia y en los países nórdicos, se escriben obras didácticas y se graba todo tipo de sonidos y ruidos destinados a la enseñanza musical. También en España, aunque en escala experimental, se publican materiales didácticos orientados a aplicar la música contemporánea en el aula. En el Río de la Plata, el compositor y pedagogo uruguayo Coriún Aharonián (1940 -) organiza y dirige los legendarios “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea”, donde muchos de nosotros aprendimos, enseñamos y compartimos experiencias con los creadores y pedagogos más destacados de la escena musical mundial. Los jóvenes pedagogos locales también aportaron su creatividad en obras originales que se publicaron en Buenos Aires.

El FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical) prepara actualmente un libro que con seguridad despertará interés entre los educadores. Se titula *Hacia una educación musical latinoamericana* y reúne artículos de fondo de grandes personalidades, junto a propuestas y trabajos de jóvenes educadores latinoamericanos. La Dra. Marisa Fonterrada (San Pablo, Brasil) comenta, en un ensayo de carácter histórico de su autoría que forma parte de la obra que acabamos de mencionar: “¿No es extraño que el momento de la dictadura militar del Brasil haya sido una de las épocas de mayor creatividad en el campo de la educación musical?” En Argentina pasó algo semejante... En el año 1971, mientras conducía un taller de improvisación musical en el “Centro Cultural General San Martín”, durante el Congreso Internacional de Educación Musical organizado por la SADEM (Sociedad Argentina de Educación Musical), conjuntamente con la ISME internacional, les dije a los participantes algo así como que “al improvisar en el instrumento, la gente por lo general suele hacer menos de lo que podría, incluso no hay necesidad de recibir un entrenamiento musical previo”. Yo quería transmitirles aun con la escasísima libertad de que disponíamos en ese momento, que era posible, sin embargo, expresar algo más: intentar comunicarse. Aunque yo me refería a la improvisación en el piano, mis observaciones eran lógicamente transferibles a otros campos. Quizá por eso sentí que había dicho algo “peligroso”, y al finalizar la clase temí ser oficialmente “sancionada”... ¡Hasta ese punto habíamos llegado! También en esa época el folclore se usaba como una forma de afirmación –personal y colectiva– frente a las limitaciones crecientes que padecía-

⁶Self 1991.

mos en materia de expresión. ¡Tenía razón Marisa Fonterrada cuando decía que en Brasil la creatividad fue una forma de resistencia!

QUINTO PERÍODO (1980-1990). DE TRANSICIÓN

Luego del jubiloso retorno de la democracia, en los 80, la Argentina aterriza en la polémica década del 90. Algunos estudiosos de la globalización y el neoliberalismo afirman que el siglo XXI habría comenzado, en realidad, ya en la década del 90. Nos encontrábamos en una época que, por el momento, preferimos llamar “de transición”, por carecer por el momento de la perspectiva necesaria para emitir un juicio valorativo desde el punto de vista de la educación musical.

La diversidad de las problemáticas musicales y pedagógicas contribuye, en este período, a desdibujar los contornos de la educación musical, en tanto objeto de conocimiento. Continúa el interés por la música contemporánea en el aula, pero al mismo tiempo el campo educativo-musical recibe el influjo de numerosas tendencias: la tecnología musical y educativa, la ecología, los movimientos alternativos en el arte, la nueva corporalidad, la musicoterapia, las técnicas grupales, etcétera.

Como consecuencia de las olas migratorias, a través de esta época de expansión y globalización, el perfil social de los diferentes países se transforma y se vuelve multicultural. En relación a la educación musical, se insiste en la necesidad de dar a los alumnos una formación amplia que, sin descuidar la propia identidad, permita integrar otras músicas, otras culturas.

SEXTO PERÍODO (1990). DE LOS NUEVOS PARADIGMAS (NUEVOS MODELOS PEDAGÓGICOS)

Aunque por el momento persisten los problemas básicos de la educación musical, el panorama general pareciera comenzar a aclararse paulatinamente.

En la actualidad se observa, a nivel oficial y extraoficial, una neta polarización de las acciones educativas. Por una parte, está el ámbito de la *educación musical inicial*, que cuenta con un legado rico e importante, producto de un siglo casi completo (el siglo XX) de aportes y experiencias metodológicas, buena parte de los cuales aún no fueron adecuadamente procesados. Por otra, el nivel de la *formación musical especializada o superior*, como ya lo expresamos, continúa desactualizado: la mayor parte de las reformas educativo-musicales del siglo XX sucedieron en el campo de la educación general y de la educación musical inicial, mientras los conservatorios y las universidades permanecían al margen de los cambios.

En ambos “polos” –*educación musical inicial* y *educación musical superior*–, nuevos paradigmas educativos pugnan por imponer sus respectivas reglas de juego. En el sector de la educación musical inicial, escolar o infantil, existe en la actualidad una serie de opciones no excluyentes, a las cuales preferimos denominar *modelos* para diferenciarlas de los *métodos* que dominaron la escena pedagógica durante el siglo XX.

Un *método* –o enfoque metodológico– consiste por lo general en una creación o producción individual: de acuerdo con sus propias necesidades y características, cada autor enfatiza determinado aspecto de la enseñanza musical; las actividades

y/o materiales se presentan cuidadosamente secuenciados, de modo de ofrecer a los usuarios un panorama más o menos completo y ordenado de la problemática específica que se aborda. (Willems profundiza en los aspectos psicopedagógicos de la enseñanza; Orff, en el ritmo y los conjuntos instrumentales; Kodály, en el canto y los conjuntos vocales; Suzuki, en la enseñanza instrumental).

A diferencia del método, el *modelo*, en nuestra acepción particular, remite a una producción colectiva, usualmente espontánea. Un modelo dado —de aprendizaje natural o espontáneo, tecnológico, étnico, ecológico, etc.— no es privativo ni excluyente, ya que puede combinarse con otros, y tampoco conlleva o supone una secuenciación dada. Por lo general, un modelo comprende un conjunto de conductas (actividades, acciones) y materiales que suceden o se desarrollan en un contexto específico (lúdico, cultural, antropológico, tecnológico, etc.). Tiene que ver con cómo se aprende o se transmite un saber —costumbres, habilidades, creencias, etc.—, ya sea en la vida cotidiana, en la calle, en la comunidad; a través del juego, del canto y/o la danza popular; mediante aparatos o máquinas, a través de actitudes y prácticas varias.

En la época actual, los educadores musicales tienen a su disposición una diversidad de modelos. En la pedagogía musical europea (sobre todo en España) está en boga la enseñanza-aprendizaje de juegos rítmico-corporales y danzas étnicas (especialmente de origen africano) y populares. En clases generalmente nutridas, los alumnos practican en grupo, en forma entusiasta, patrones sonoros y de movimiento a veces sumamente complejos (modelo étnico, paradigma recreativo, de acción: aprender haciendo). En algunos países de Latinoamérica niños y jóvenes aprenden música a través de diversas prácticas populares (canto, danzas, bandas, juegos, ceremonias, etc.) que incluyen la participación corporal y la actuación. Algunos docentes prefieren o se identifican más con los modelos ecológicos (por ejemplo, el enfoque de Murray Schafer), lúdicos, tecnológicos, etc.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

Nos hemos referido al siglo XX como el siglo de la iniciación musical, porque el complejo proceso de desarrollo pedagógico-musical que venimos describiendo, prácticamente no llegó a afectar los enfoques metodológicos de la enseñanza musical superior. Es sabido que, para evitar que el sistema educativo se desequilibre, sería imprescindible intervenir simultáneamente en los diferentes niveles; en nuestro caso, se impone trabajar para influir en el sector superior de la pirámide educativa.

Nuestro sistema educativo, en su conjunto, no experimentó hasta la actualidad reformas sustanciales en materia de educación musical. En España y Francia también hubo dificultades en el proceso de gestión e implementación de la transformación educativa; pero, aun así, se llevaron a cabo cambios importantes. En Finlandia y los países nórdicos, en Europa, los problemas en este sentido son menores, ya que se trata de sociedades en las que la música, por tradición, se encuentra altamente atendida y valorizada.

En períodos anteriores, la colaboración de la UNESCO en los programas educativos pudo haber significado una contribución sustancial. Pero hoy en día la

problemática ha variado: el modelo curricular, que rige desde las décadas del 50-60 hasta el presente, no ha sido modificado en su esencia y, por el momento, no se observan perspectivas inmediatas de cambio.

La organización de la educación musical superior es, pues, en la actualidad, el principal desafío para los países latinoamericanos y latinoeuropeos, ya que fue en estos países donde se registró el mayor índice de deterioro y fue más severa la desactualización educativa durante el siglo pasado.

Un necesario *aggiornamento* no sólo implicaría atender a aquello que ya se viene haciendo, es decir, *crear nuevas carreras universitarias* (nuevas metas, opciones, especialidades) e *impulsar la investigación educativa*.

Pero se imponen, además, con urgencia:

- 1) *Revisar profundamente los fundamentos y, sobre todo, las técnicas de enseñanza-aprendizaje* que rigen en la actualidad en todos los niveles, y
- 2) *Fomentar entre los maestros la reflexión, el espíritu crítico y la creatividad.*

En esta época de crisis generalizada, las instituciones tradicionales –tanto nacionales como internacionales– se encuentran seriamente afectadas en su funcionamiento. Y esto no sólo sucede en nuestros países, sino en todo el mundo. Para afrontar la realidad actual, se necesita otro tipo de instituciones. Cuando creamos el FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical), aspirábamos a dar vida a una institución diferente, con un perfil que le permitiera a cada profesor participar activamente, como protagonista del cambio educativo.

La música es una herramienta única e irreemplazable, al servicio de la formación integral de la persona humana. ¿Dónde quedaron nuestros ideales? Filósofos, sociólogos y pedagogos se interrogan acerca de la vigencia actual de las utopías. En tiempos de modelos múltiples y enseñanza personalizada, deberíamos tomar nuevamente conciencia de que la calidad de la enseñanza musical depende de la cualidad de las acciones del maestro. Por ello, reiteramos como condición primordial para el progreso educativo la formación profunda, sensible y actualizada del profesorado.

BIBLIOGRAFÍA

CHEVAIS, MAURICE

1937 *Éducation musicale de l'enfance*. Tomo I: *L'enfant et la musique*; tomo II: *L'art d'enseigner*; tomo III: *Méthode active et directe*. París: Alphonse Leduc.

HEMSY DE GAINZA, VIOLETA

2002 "Didáctica de la música contemporánea en el aula", *Pedagogía Musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Editorial Lumen.

MURSELL, JAMES L.

1943 *Music in American Schools*. Nueva York: Silver Burdett Company.

1948 *The Psychology of Music*. Nueva York: W. W. Norton and Company Inc.

SELF, GEORGE

1991 *Nuevos sonidos en clase*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Hanns Eisler.

Contra la tontera en la música

por
Hanns Stein

Hanns Eisler es un compositor complejo. El conocer su obra ofrece complicaciones. Una de ellas es la enorme cantidad de obras y la variedad de estilos en que se expresa. Muchos creadores componen al comienzo de su carrera en un estilo que les fue transmitido por sus maestros y en el transcurso de su vida van madurando o cambiando su lenguaje para poder expresar todas sus experiencias vitales y musicales. El caso de Eisler es diferente. Desde sus comienzos como compositor hasta su muerte compuso en estilos diferentes, según a qué oyentes se dirigía. Entre sus obras hay unas que se pueden considerar atonales, otras tonales. Compuso música de cámara, música para cine, para teatro –especialmente colaborando con Brecht– obras sinfónicas, sinfónico-vocales y muchísimas obras vocales, tanto corales, algunas sencillas para coros obreros, otras a varias voces con acompañamiento, así como un sinnúmero de canciones de distintas características.

Para entender a Eisler hay que examinar la situación histórica en que le tocó vivir, los problemas socio-político-económicos que tuvo que enfrentar su generación, por ejemplo, la lucha contra el nazismo, dos guerras mundiales y las consecuencias que para Eisler tuvo todo eso.

Muchos importantes músicos de aquella época –los años 20-30 del siglo XX– tomaron posiciones. Ante la política racista de la Alemania nazi –que culminó con el holocausto, pero que comenzó calificando de “arte degenerado” todo lo escrito por judíos o lo que llevaba un signo artístico de vanguardia¹– muchos de los más importantes músicos alemanes y austríacos solidarizaron con sus colegas judíos y –al tomar posiciones ante la barbarie anticultural– tuvieron que abandonar sus respectivos países. Tal es el caso, entre muchos otros, de Erich Kleiber, Fritz Busch, Paul Hindemith, Hermann Scherchen.

Hanns Eisler fue de los que tomaron las posturas más radicales y militantes. Aunque nunca entró al partido, se consideraba comunista y comenzó a dedicar una gran cantidad de sus creaciones, especialmente vocales, directamente a la sustentación de sus ideas revolucionarias. Buscó entonces un lenguaje musical

¹Los nazis llegaron tan lejos, que declararon “degenerada” la música de Mendelssohn por el origen judío de éste.

que pudiera expresar en forma clara sus ideas y que pudiera llegar al público obrero. Para ello contaba con los textos ideales del poeta Bertolt Brecht.

Poco después de terminar sus estudios con Schönberg, el cual, sin estar de acuerdo con el ideario político de Eisler, lo consideraba –junto con Berg y Webern– entre sus discípulos más talentosos, Eisler se preguntó a sí mismo: “¿Qué decir, dónde decirlo, cómo decirlo?” La respuesta a la primera pregunta fue: “Articular la necesidad social de cambios revolucionarios”. Con esto quedaba claro cuál era la respuesta de Eisler a la segunda pregunta, ¿dónde decirlo? “donde se reúnen los obreros; según sus ideas, la clase destinada a llevar a cabo los cambios revolucionarios, o sea, en manifestaciones, huelgas, reuniones”. Había que buscar entonces una respuesta a la tercera pregunta, ¿cómo decirlo? Eso significaba encontrar un material musical adecuado, que pudiera llegar fácilmente y ser comprendido por el público obrero.

Así surgió un estilo, la música de lucha, radicalmente diferente de la música sentimental, llena de metáforas, que empleaba medios musicales obsoletos, y que era la que se cantaba normalmente en los coros obreros. Eisler encontró un estilo musical nuevo, sucinto y muchas veces lapidario, que a primera vista puede parecer simple, pero es una sencillez –no simpleza– pletórica de simbolismos y sutilezas. Una sencillez producto de una tremenda elaboración y de una enorme sabiduría musical.

Las canciones de Eisler fueron cantadas en momentos y puntos focales. En momentos decisivos de la lucha contra Hitler, en la guerra civil española resonaban obras como *Canción de la solidaridad* o *Canción del Frente Popular*. También fue Eisler autor del himno de la R.D.A. (República Democrática Alemana).

Durante la emigración vivió 10 años en los EE.UU. Allí se dedicó en gran parte a la música de cine, también dirigió proyectos de investigación y escribió trabajos teóricos considerados básicos sobre ese tema, algunos en colaboración con Theodor W. Adorno. En esa época también nacieron numerosas obras de cámara y canciones en las que aplicaba “métodos avanzados, que en principio habría que preferir”. Estas ideas seguramente surgieron de una reflexión provocada por el hecho de haberse encontrado con un público diferente. Un público “burgués”, pero culto y que simpatizaba con la lucha antifascista.

Una gran parte de los escritos, conferencias y charlas de Eisler tenían como tema el analfabetismo y la tontera en la música. En una de sus conferencias en 1958 sobre “La tontera en la música”, Eisler habla sobre varias formas de decadencia musical popular. Dice: “Este tipo de música decadente –jazz comercial y música de entretenimiento epígona– es la estupidización diaria de los oídos y del mundo perceptivo de los auditores. Es producida desde la mañana hasta la noche por los medios de reproducción mecánicos. Expresa un optimismo de mentira, que es totalmente injustificado, una pseudohumanidad del tipo ‘Todos somos seres humanos’. Un erotismo pequeñoburgués que huele a moho y que da asco. La emoción es reemplazada por el sentimentalismo, la alegría por la bufonería. Es tonta a más no poder”.

En otra parte, refiriéndose a la tontera en la música de concierto y de ópera, dice: “A eso se agrega esa espantosa técnica ilustrativa wagneriana. Cuando se

habla de un perro, la orquesta ladra, cuando se habla de un pájaro, se escuchan gorjeos, cuando se habla de la muerte tienen que hacer un esfuerzo los señores trombonistas; para el amor, los violines suenan agudos en mi-mayor y en la victoria surge la eficaz percusión. Es insoportable”.

Por supuesto que en esta temática también está presente la ideología. Creo que hay que decir en este punto que Eisler vivió, compuso y pensó en una época de polarización ideológica sin igual. Especialmente la inmediata preguerra, la guerra misma desde luego y también la guerra fría. Durante su última época en la R.D.A. experimentó también desilusiones, seguramente no esperadas. Hay una cita en su diario de vida del año 1953, que dice: “Es una pena ver los dolores de parto de un nuevo orden social. Grandes logros, cuestionados a causa de errores incalificables”.

Hubo especialmente un episodio que sumió a Eisler en una profunda depresión. En el año 1953 se produjo en la Academia del Arte de la R.D.A. una discusión sobre el libreto para su ópera *Johann Faustus*. El libreto fue escrito por el propio Eisler y fue duramente atacado por los representantes de la dirección del partido. Los argumentos eran producto del típico dogmatismo stalinista y de la ignorancia. Como dice el profesor Georg Knepler, gran conocedor y amigo de Eisler, en su trabajo manuscrito titulado *Hanns Eisler und die Nachwelt*², que “lo que pretendía la dirección del Partido era mostrar que los artistas y teóricos del arte tenían que aprender, que también en la casa del arte quien manda es el buró político”.

Pese a estas experiencias, por cierto amargas para Eisler, su pensamiento básico, la confianza en el socialismo como solución para los grandes problemas sociales de la humanidad, no varió hasta su muerte.

Por eso para Eisler la preocupación musical primaria no eran los métodos de composición, sino los problemas del contenido. Eso era, además, una cosa sobreentendida en el círculo que rodeaba a Schönberg. Se sabe que obras de cámara de Schönberg y de Berg contenían, codificadas, vivencias personales de sus autores. Que la música tenía que ocuparse de problemas de la humanidad fue reiterado por Eisler en su música, en sus escritos, en sus conversaciones. Al respecto le gustaba mencionar una cita de Goethe: “La pequeña porción de vida interior del autor se agota rápidamente”.

Las obras de Eisler por su forma, por su contenido, por su intención, plantean serios problemas a sus intérpretes. Hanns Eisler tenía una idea clara y definida de cómo quería que se interpretaran sus obras. Hay grabaciones de su trabajo con cantantes en las que él muestra, cantando, qué es lo que quiere. Aparte de las indicaciones en las partituras hay en sus escritos y conversaciones muchas referencias al respecto. Él coincidía plenamente con las teorías sobre interpretación de su amigo Brecht, con el cual crearon tantas cosas en conjunto. Aparte de innumerables canciones, también obras de teatro como, por ejemplo, *Schwejk en la Segunda Guerra Mundial*, *La madre*, *La vida de Galileo* y otras.

En “Materiales para una dialéctica en la música” Eisler escribe: “Los cantantes deberían estudiar urgentemente la teoría y práctica del teatro de Brecht, vale

²Este trabajo fue traducido y publicado bajo el título de “Hanns Eisler y la posteridad”.

decir gestualidad, control, claridad; además no-identificarse, sino representar, ni lloriquear, ni gritar. Está claro que, a diferencia de otras artes, la música no se puede dirigir directamente a la razón, puede llegar a la razón sólo por el camino de la emoción”.

Otra cita de la recopilación de *Conversaciones con Hans Bunge*: es la respuesta a la pregunta de Bunge: “¿Quién canta bien sus canciones?” Responde Eisler: “El que sabe cantar sin sentimentalismo, sin ampulosidad ni pathos, sin tonterías de ningún tipo, el que sabe transmitir bien el texto y, sin embargo, cantar, ése las cantará bien. Tengo que confesarle que la cosa es todavía muy difícil. Todos los años aparecen uno o dos tomos de mis obras completas. Aún no veo a los cantantes que los canten. Pero ¿qué quiere que haga? Schubert también se canta horriblemente mal. Bien. Habría que tener primeramente una muy buena voz, una gran musicalidad y lo que yo llamo ‘inteligencia musical’. Eso quiere decir que se cante el texto en forma contradictoria. Así, si aparece la palabra primavera, que el cantante no caracterice la primavera con algún dejo timbrístico”.

Otra cita de la misma recopilación: “Cuando ustedes ven un texto que indica duelo, se ponen tristes. ¿Pero no han aprendido todavía que también duelo se puede cantar de manera viva, con lo que el duelo adquiere mucho más importancia que de esa manera aburrida?”

Las antes mencionadas indicaciones en las partituras son muchas veces muy distintas a las convencionales. Podemos leer, por ejemplo: “interpretar sin parodia, humor ni ingenio”. O bien indica: “ordinario”. Otra: “ppp con extrema discreción”. En muchas partes pide expresamente: “sin sentimentalismo”. O: “amable”. Quiere, según entiendo, obtener lo que Brecht llama “efecto de distanciamiento”. Una tarea difícil de lograr para cantantes que han tenido una formación académica convencional. Pero que, aplicada con inteligencia, puede hacer mucho más interesantes las interpretaciones de toda la música vocal.

Todo esto ejemplifica la originalidad del compositor, del pensador, del hombre Hanns Eisler y su rechazo a las convenciones. Esta característica suya se puso también de manifiesto en el ya mencionado “Faustus Debate”, el debate sobre su obra *Faustus*. Ese episodio marcó toda una época en las discusiones sobre arte en la República Democrática Alemana, lo cual amerita explayarse algo más al respecto: Como ya dijimos, Eisler escribió el libreto para su proyectada ópera *Johann Faustus*, la cual finalmente no fue compuesta. En verdad se trata de algo más que un libreto, es una importante obra literaria y resulta curioso que el *establishment* de la R.D.A. al músico Eisler nunca le haya criticado su obra musical, ni siquiera sus obras “disonantes”, sino que la dura crítica haya sido para su único gran *opus* literario.

Eisler situó la obra en la época de la guerra campesina alemana, o sea, en la primera mitad del siglo XVI. El protagonista, Faust, un intelectual de origen campesino, es partidario y apoya al rebelde dirigente campesino Thomas Münzer; pero Faust, sintiéndose incapaz de cambiar las condiciones terribles que observa a su alrededor, se va complicando cada vez más, sin lograr adoptar posiciones que pudieran llevar a un cambio y a una situación de mayor justicia. Ese conflicto que Faust no logra resolver adecuadamente es el nudo de la trama. Sin embargo, Eisler

no retrata a su protagonista como un personaje totalmente negativo. Más bien como un hombre que busca un mundo más humano, pero que, a pesar de su educación –o justamente por ella–, no encuentra el camino. Faust entonces huye y pacta con los “señores”. Pero ya no es posible negar la verdad de las humillantes condiciones en que viven los campesinos.

Por cierto que esta historia simboliza la “miseria alemana” puesta de manifiesto en el siglo XX: la falla de la intelectualidad alemana en su conjunto de oponerse al advenimiento del nazismo. Para la dirección política de la R.D.A. esta crítica no resultaba tolerable, por una serie de razones, tanto tácticas como conceptuales. Entre otras cosas, porque consideraban a Faust como “la” figura humanista alemana (Goethe) y no aceptaban que Eisler lo transformara en un “renegado”. Reprocharon a Eisler que su obra fuera “pesimista, ajena al pueblo, sin salida, antinacional”. Las discusiones en la Academia del Arte de la R.D.A. afectaron a Eisler fuertemente, a pesar de que tuvo a su lado defensores de gran estatura, como Bertolt Brecht y Arnold Zweig.

Este episodio, típico de la represión cultural estalinista, se resume en las palabras del musicólogo Gerhard Müller, quien afirma: “Eisler no compuso nada más durante muchos años después del debate; los que provocaron el debate son los culpables de que uno de los más grandes compositores del siglo XX enmudeciera antes de tiempo”.

BIBLIOGRAFÍA

HANNS EISLER

1975 *Gespräche mit Hans Bunge*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

1976 *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Leipzig: Verlag Phillip Reclam jun.

PROF. DR. GEORG KNEPLER

1998 *Hanns Eisler und die Nachwelt*. Berlín: manuscrito.

1981 “Hanns Eisler y la posteridad”. Traducción Choly Melnick. *RMCh* LII/190, (julio-diciembre), pp. 64-81.

1998 *Schwierigkeiten mit dem Kennenlernen von Eislers Lebenswerk*. Hofheim: Wolke Verlag.

MAREN KÖSTER

2002 *Musik-Zeit-Geschehen*. Saarbrücken: Pfau-Verlag.

Alcances a dos estudios sobre la música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII

por
Leonardo J. Waisman

Los estudios sobre la música de los siglos XVII y XVIII en España y sus colonias de aquel entonces no han estado, en las últimas décadas, en sintonía con los estudios musicológicos sobre tradiciones más “centrales”. Después del valioso impulso adquirido durante los años centrales del siglo XX por la acción de pioneros como Higinio Anglés o Robert Stevenson —sin despreciar las contribuciones de otros notables musicólogos— la disciplina tendió a perpetuar los enfoques y métodos que discernía en la obra de esos prohombres. Digo “los que discernía”, pues en realidad se trató a menudo de una reducción y empobrecimiento de la amplia gama de recursos mostrada por los investigadores pioneros. Nuestra musicología tendió entonces a correr por los carriles de un positivismo que identificaba sus objetivos con la obtención y ordenamiento de la mayor cantidad de datos posible (catálogos, transcripciones de música y de actas catedralicias). Por definición, todo positivismo es imperfecto, ya que las predisposiciones ideológicas de los investigadores condicionan la investigación desde la propia selección (construcción) de objetos. Nuestro positivismo estuvo signado, por sobre todo, por un nacionalismo hispánico o criollo, que llevó a nuestros estudiosos a ignorar o vilipendiar lo que no se considerara autóctono¹, a buscar lo original y lo distintivo. Pero, además, fue y es un positivismo poco convencido, ya que apenas el investigador se aparta de los datos de archivo, suele caer en la narrativa romántica, en las vacuas fórmulas encomiásticas, en la genealogía de la grandeza local. Los vientos cambiantes de la musicología en las últimas décadas del siglo XX apenas si han rozado las músicas barrocas españolas e hispanoamericanas².

Y he aquí que, en breve lapso, aparecen dos trabajos de primera importancia en los que la presencia de estos nuevos aires se hace clara y consciente. Ambos se centran sobre el objeto más tradicional de la musicología barroca hispanoamericana: el repertorio y la documentación de una catedral. Ambos, afortunadamente, mantienen al repertorio musical como el núcleo de su interés, aunque éste sea usado para iluminar otros aspectos de la vida urbana. Sin embargo, la magnitud

¹Carreira 1995: 105-142.

²Hay excepciones, como el grupo nucleado alrededor de Juan José Carreras, el trabajo de Juan Carlos Estenssoro, etc.

del viraje es tal como para que lo que tradicionalmente ha constituido la mayor porción y el centro de atención de las historias de la música en catedrales –la descripción de la institución, sus maestros de capilla y los compositores de su repertorio– no sea siquiera incluido en el cuerpo principal del estudio de Illari: queda relegado a un breve capítulo que constituye la segunda sección de la introducción³.

Quizás no sea casualidad que ambos estudios sean productos de estudiantes de lengua hispana en universidades angloparlantes, intersecciones entre las corrientes que florecen en aquellos lares y las temáticas de nuestros países. El libro de Miguel Ángel Marín es una revisión de su tesis de doctorado para el Royal Holloway College de la Universidad de Londres (1999)⁴; de Bernardo Illari comentamos su tesis de doctorado para la Universidad de Chicago (2002), aún no publicada en forma de libro⁵. Es necesario tener en cuenta esta diferencia entre ambos, que explica el mayor pulido de la presentación de Marín.

Los objetos de estudio, si bien muy diferentes, son en cierta medida cotejables. Marín examina la pequeña ciudad y catedral de Jaca, en Aragón, durante el siglo XVIII, haciendo hincapié en la situación periférica de la localidad con respecto a Madrid. Illari se ocupa de la ciudad y catedral de La Plata (=Charcas, Chuquisaca, la actual Sucre, Bolivia) cuya marginalidad es la de cualquier ciudad americana durante la colonia, especialmente si excluimos a México y Lima; por más que los platenses hayan tenido una elevada opinión de la importancia de su ciudad, y por más que ésta fuera más rica y populosa que la mayoría de las poblaciones del virreinato, era decididamente provinciana. El estudio de Illari abarca la primera mitad del siglo XVIII. Las dos poblaciones eran demográficamente comparables: Jaca tenía unos 3.000 vecinos; La Plata quizás 15.000, pero sólo unos 3.500 formaban parte de la parroquia de la Catedral en su carácter de españoles o criollos; la mayoría indígena, como hace notar Illari, era una presencia muda.

Los enfoques de uno y otro, ambos renovadores en nuestro campo, son al mismo tiempo muy distintos y complementarios, hasta el punto de ser ejemplares dentro de las tendencias que representan.

- El libro de Miguel Ángel Marín representa a la tradición inglesa de la historia social, concreta y descriptiva, dominada hoy por la musicología urbana, los sonidos y músicas que oía el hombre común, y la vida musical cotidiana. Las palabras clave son el paisaje sonoro y la vida de los músicos profesionales. La música conservada en los archivos es objeto de descripción y comentarios, pero no de análisis. No hace referencia a los contenidos semánticos de la música.
- La tesis de Bernardo Illari deriva de las tradiciones de la antropología del arte y de la historia del arte interpretativa de Hauser y Adorno, transferida a las universidades norteamericanas y muy influida actualmente por la preocupa-

³Aunque es cierto que los primeros dos capítulos de la primera parte recapitulan la historia de la música catedralicia de una manera compatible con la tradición.

⁴Marín 2002.

⁵Illari 2001.

ción por la construcción de las identidades y las relaciones de poder dentro de la sociedad. La clave es la fiesta como expresión simbólica de estas identidades y relaciones. La música es analizada e interpretada como mensaje de contenido social.

* * *

La primera parte del volumen de Marín se ocupa de la música como institución social de una pequeña ciudad fronteriza española. El primer capítulo, muy deudor del célebre estudio de Reinhard Strohm sobre Brujas, habla del paisaje musical de la villa, resaltando la riqueza y diversidad de estímulos sonoros que podía oír el habitante de Jaca. Las interconexiones entre instituciones religiosas y municipales, y la circulación de músicos a través de esa red muestran claramente que no podemos estudiar las capillas de música catedralicias como mundos aislados y autosuficientes.

El capítulo más amplio, como no podía ser de otra manera, reseña la organización de la capilla de la catedral, prestando atención a aspectos hasta ahora descuidados como son el origen, situación socioeconómica, relaciones familiares y movilidad geográfica de los músicos –mejor dicho, su falta de movilidad, pues Marín deja bastante establecida la fuerte estabilidad de los miembros de la capilla. También es de destacar la atención que presta el autor a los nexos entre capilla y coro, especialmente estrechos en instituciones pequeñas. Mis investigaciones en la capilla de la catedral de Valladolid (más grande y rica que la de Jaca) dan resultados coincidentes: el personal que actuaba en la capilla sólo en parte puede deducirse de las designaciones oficiales como miembros de “la música”; capellanes y músicos externos participaban en las ejecuciones de forma continua y regular⁶.

Los restantes capítulos se ocupan de otras instituciones que sustentaban prácticas musicales (las órdenes religiosas, las confraternidades, los militares) y de las fiestas que ocupaban todo el espacio urbano. La escasez de fuentes documentales referidas a los cinco monasterios y conventos establecidos en Jaca no arredra a Marín: apoyándose en las piezas del acervo catedralicio destinadas a estos establecimientos (villancicos de profesión, piezas dramático-musicales, etc.), en unos pocos documentos específicos y en las investigaciones realizadas sobre otras casas de las mismas órdenes, logra plasmar imágenes coloridas y llenas de interés sobre la intensa vida musical de estas instituciones. En particular, dada la exigüidad de informaciones al respecto, resulta importante la discusión sobre los certámenes poéticos de los escolapios.

Cerca de cuarenta confraternidades operaron en Jaca durante el siglo XVIII, muchas de ellas relacionadas con los monasterios de dominicos y franciscanos; el importante patronazgo musical de algunas de ellas las convirtió, por una parte, en sólidas fuentes de trabajo para los músicos que también actuaban en la cate-

⁶En la página 85 el autor recoge la información de la voz “Valladolid” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* con respecto al comienzo del uso de violines en la capilla catedralicia de esa ciudad en 1712. En realidad, el uso ocasional de violines se remonta al menos a 1690, y su uso continuado (aunque nunca aparecen en actas o cuentas hasta por lo menos 1718), comienza en 1709.

dral y, por otra, en proveedoras de funciones musicales para gran parte de la población.

El examen de las fiestas y procesiones en las que se ritualiza el espacio urbano forma una adecuada culminación a esta parte del estudio. Sin entrar en detalladas descripciones ni en interpretaciones culturales, el autor muestra cómo, en más de cincuenta ocasiones al año se celebraban fiestas (la mayoría con música) en distintos núcleos de la planta urbana, y cómo al menos una vez por mes la ciudad toda era sacralizada por grandes procesiones que la recorrían cantando. Esta multiforme vida musical, sin embargo, no parece haber generado una competencia entre diversos grupos profesionales: los integrantes de la capilla de la catedral eran en la mayoría de los casos los proveedores de música. Es probable, dice Marín, que éste sea el caso en la generalidad de las ciudades pequeñas.

La segunda parte, dedicada al repertorio musical conservado en la Catedral, comienza por líneas más habituales: compositores, géneros y cronología. Es novedosa y muy útil; sin embargo, la tipificación de los formatos de las fuentes musicales, especialmente la descripción de los *borradores*, poco reconocidos en la literatura. Aquí podríamos comentar que la diferencia entre partituras en fascículos y partituras en libros borradores no es esencial, ya que parece haber sido común reunir varios de los primeros en un libro o viceversa, desgajar fascículos de un libro. De hecho, algunos fascículos de partituras autógrafas de José Martínez de Arce⁷ y la mayoría de los de Miguel Gómez Camargo están designados en Valladolid como “borradores” o “cartapacios”.

El apartado que tradicionalmente sería llamado “evolución estilística de la escuela de Jaca” está mirado desde la óptica de la continuidad y el cambio, resaltando así la larga vigencia de repertorios consagrados que coexisten en la vida musical con las innovaciones introducidas por composiciones nuevas. Finalmente, el último capítulo nos introduce en el mundo de las relaciones personales de los músicos y su papel en la circulación del repertorio entre distintas instituciones. Como aplicaciones particulares de este tráfico musical, el autor enfoca un estudio más detallado sobre el llamado “manuscrito de Jaca”, cuyo copista principal es identificado como el conocido maestro de capilla Francisco Viñas, y sobre una serie de arias de ópera italiana preservadas en el archivo de la Catedral. Como otras pequeñas ciudades, Jaca no sólo escuchó música local, sino que recibió, con poco atraso, piezas concebidas para los grandes centros urbanos de España y Europa: trozos de zarzuela de Literes, sonatas de Corelli (con interesantes transformaciones), arias operísticas de Johann Adolf Hasse, etc.

Se complementa el tomo con una *Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII*, editada por el mismo autor y con prólogo de Tess Knighton publicada por separado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca) en el mismo año que el libro. Esta colección nos da la oportunidad de conocer personalmente, en ediciones cuidadas y rigurosas, composiciones representativas de la vida musical de la Jaca dieciochesca –tanto de composición local como “im-

⁷Por ejemplo, dos de los tres bifolios en que está copiado *Escuadrones soberbios de la noche* (que estuvieron alguna vez cosidos entre sí) están encabezados como “2º [3er] borrador”.

portadas". Para los que no quieran o no puedan leer inglés, la amplia introducción de la antología puede servir de resumen de lo que se trata con más detalle en el libro.

En el trabajo de Miguel Ángel Marín, además de la novedad del método con respecto al campo de aplicación, es de destacar la puntillosa presentación académica y el enciclopédico conocimiento de la bibliografía pertinente que, aunados a un trabajo que se deduce persistente y metódico, le permiten ofrecernos un cuadro muy completo de la vida musical de la población elegida. Mucho más que esto, en realidad; las informaciones y conclusiones de Marín servirán como vectores o guías para los futuros investigadores de otras localidades periféricas e incluso centrales. La crítica que se le puede formular es la que cabe a toda la llamada "musicología urbana": finalmente el "paisaje sonoro" (*soundscape*) queda como un capítulo aislado: nuestra comprensión de la música catedralicia no se ve afectada por los demás sonidos de la ciudad. Como *historia* de la música, completa un vacío cuya existencia misma era ignorada por el dominio de los "grandes compositores". Como *historia* de la *música*, no nos ayuda demasiado a comprender el arte que amamos⁸.

* * *

El estudio de Bernardo Illari es, en este sentido, más ambicioso: intenta desentrañar los significados de las piezas musicales en el contexto urbano, dándonos así dimensiones agregadas para su comprensión actual. Su postulado fundamental es que la sociedad y cultura de las colonias españolas durante el régimen de los Habsburgos pueden ser comprendidas a través de la metáfora de lo policoral: estaba compuesta por *estados* (grupos basados en su estatu o profesión: clero, militares, una corporación, etc.) más que por individuos. El lugar que hoy ocupan las divisiones "horizontales" de clase estaba empleado por unidades "verticales" –los estados– cada uno de los cuales incluía niveles altos, medios y bajos. Como en la textura de una pieza policoral, la unidad de acción no era la línea individual, sino un grupo de voces o instrumento (un *coro*), coordinado por el plan maestro provisto por el bajo continuo. Esta característica de la estructura social tiene su contrapartida en la música ejecutada en la catedral: habría un "deseo policoral" en las autoridades eclesiásticas, una aspiración hacia el predominio de este tipo de música por sobre todos los demás.

La metáfora funciona en general bien; sólo algunas veces, como suelen hacer las metáforas, cobra vida propia y lleva a su creador a confundirla con la realidad que quiere describir. Por ejemplo, la observación de que ciertas composiciones de Durán y Chavarría permiten un lugar a los ministriles de clase baja en el coro más prestigioso de los cantores, aunque no los equiparan en estatu, es seguida por la queja de que "*por esa razón*, estas obras no ejercieron una influencia duradera en el estatu profesional de los ministriles" (p. 126). Si lo policoral es un mera metáfora, ¿cómo habría podido ejercer un impacto real?

⁸En la diferencia de énfasis marcado por las cursivas sigo a Dahlhaus 1996.

Por otra parte, la teoría que subyace al método de tomar la música como metáfora de la sociedad parece ser la de que ésta es una “manifestación de la misma matriz ideológica que generó la estructura social” (p. 20). Mi coincidencia con esta afirmación no podría ser mayor; de hecho, coincide fundamentalmente con la metodología que preconicé en toda una serie de trabajos a partir de 1986⁹. Sin embargo, en algunas oportunidades, Illari parece extralimitarse en su aplicación. El “deseo policoral” –más allá de las pintorescas resonancias carnales del término– es considerado como un poderoso agente cuya existencia y efectividad no resulta necesario demostrar, y aún como el sujeto histórico de la narración, con amigos que lo favorecen y enemigos que lo obstaculizan.

Su protagonismo a lo largo de los capítulos 2 y 3, en los que se relata la historia de la capilla musical, hace que ésta se vea un poco forzada, respondiendo siempre a los cambios de fortuna del héroe de la narración; las fuentes citadas no parecen justificar una visión tan centralizada. Se nos habla de las “expectativas de las autoridades” (p. 72), o de “las autoridades, que parecen haber estado ansioso un buen servicio musical” (p. 82), pero no queda claro que estas expectativas y ansias hayan estado tan claramente dirigidas hacia la composición de nuevas piezas policorales como querría el autor. Y, por cierto, el hecho de que no haya en el archivo ninguna pieza policoral anterior a 1680 no nos predispone a considerar este período como una prehistoria, imbuida de una aspiración insatisfecha hacia lo policoral. Para el período de Juan de Guerra y Viedma, en cambio, la combinación de evidencias económica y musical resulta convincente: “La relación entre gastos [en alza] y entradas [en baja] sólo adquiere sentido si la vemos como el resultado de la inclinación de Guerra hacia el alarde [sonoro], junto con las ansias musicales de las autoridades: el *deseo policoral* en su máxima expresión”.

Otras tesis importantes del trabajo son:

- 1) la inadecuación del concepto de *Barroco mestizo*, con el que algunos musicólogos han seguido las huellas de los historiadores del arte. Indios y mestizos ocupaban una posición demasiado subordinada como para tener influencia en las representaciones musicales de la sociedad (p. 107), y
- 2) el uso del villancico como medio para desarrollar una identidad criolla propia en las primeras décadas del siglo XVIII (p. 160).

La fiesta es el lugar elegido por Illari para el estudio de la sociedad colonial sucrense. Tradicionalmente la fiesta ha sido considerada, en su carácter de espacio de realización de prácticas simbólicas, como una exhibición del poder. El autor, sin embargo, comparte con Foucault la crítica a una visión unidireccional del poder que no incluya la resistencia y negociación. En consecuencia, distingue entre la fiesta como *ritual* (estructura repetitiva y relativamente invariable) y la fiesta como *performance* (ejecución dinámica que en cada instancia de la fiesta permite al estudioso atento la identificación de los conflictos y relaciones de poder dentro de la sociedad que la celebra).

⁹Waisman 1988: 75-93, y una serie de trabajos subsiguientes.

Las fiestas son centrales para [la afirmación de] la identidad de los grupos que las ejecutan ... [Aunque son] muy eficientes en la transmisión de comportamientos y valores, [también] dejan numerosos intersticios que pueden ser ocupados de diferentes maneras, generando así una lucha social por su control. Si el sentido de una identidad oficial se ejecuta explícitamente en procesiones o ritos, otras identidades, no necesariamente oficiales, emergen en el espacio abierto por las fiestas (p. 18).

Dentro del marco de la fiesta, Illari privilegia a la música como campo de estudio, y dentro de ella, al villancico, porque "su propia hibridez constitutiva" lo hace representar el pluralismo implícito en una sociedad policoral.

La primera parte del extenso trabajo establece el marco histórico, social e institucional de las prácticas musicales en la catedral y en la ciudad en general. Las partes segunda a cuarta exploran tres fiestas en particular: Corpus Christi, la Virgen de Guadalupe y Navidad. Dentro de la primera parte, los capítulos 1 y 2 recapitulan la historia de la capilla musical, desde la óptica, como ya hemos dicho, del *deseo policoral*. Desde el punto de vista de una musicología positivista, su narración se asemeja demasiado a una trayectoria parabólica, con una cima destacada por la actividad de Juan de Araujo, precedida por períodos preparatorios y seguida por épocas de declinación. Sin embargo, y a pesar de la evidente fascinación del autor por la obra de este compositor¹⁰, Illari logra despertar nuestro interés por los "precursores" y por los "decadentes", por la esmerada y entrañable atención con que los trata. Además, la curva referida está respaldada, al menos para el período 1680-1730, por un loable y poco común uso de las series numéricas de diezmos, además de las más habitualmente utilizadas: número de músicos en la capilla. Un resultado novedoso del método estadístico es la sorprendente declinación de los solos y el resurgimiento de la música a un coro hacia el fin del maestrazgo de Guerra (p. 97): en esto, la capilla de La Plata parece haber ido contra la tendencia general en el mundo hispano.

En los capítulos 4 y 5, luego de una larga discusión sobre las innumerables y complejas relaciones que tiene el villancico con la música popular, con el teatro y con la danza, y a base de esta propensión del villancico a "referirse a" o a incorporar géneros enteros, el autor propone otra de sus tesis centrales: entender al villancico como *metagénero*. Si bien esto me parece innecesario, ya que la definición de los géneros es de por sí multicategorial y no sistemática (forma, procedimiento compositivo, función, texto, etc.), resulta útil tener en cuenta esta tendencia del villancico para comprender su historia: "La dinámica propia del metagénero permitió que los villancicos incorporaran las tradiciones cancionísticas del Otro, tal como había sucedido en la Edad Media con el *zéjel*, la *cantiga*, o el *cosaute*" (p. 157). Asimismo, se plantea al [meta]género como un lugar de encuentro entre la doctrina oficial de la iglesia y el mundo de la tradición popular. Esta última está localizada sobre todo en las coplas estróficas, cuya simplicidad cuasi folclórica

¹⁰Que lo lleva a postularlo (seguramente en forma involuntaria) como héroe sin defectos: El villancico "Los velos que son cortinas", que es "algo desmañado (*clumsy*)" [está repleto de quintas paralelas], fue "seguramente ejecutado cuando Araujo no estaba allí para mejorarlo" (p. 517). ¿No pudo haber tenido pereza Araujo?

contrasta con la complejidad del estribillo. La analogía con los sermones de la época, ya comentada por Borgerding con respecto a los motetes¹¹, es un hallazgo: también allí se encuentra la tensión entre la formalidad de la doctrina académica y la necesidad de utilizar imágenes cercanas al pueblo, comprensibles para todos.

Los capítulos 6 y 7 describen el uso de la música en la liturgia y en las fiestas de La Plata. El conocimiento del autor sobre las prácticas musicales en varias catedrales de España y América hace especialmente valiosa la presentación. Se destacan la importancia fundamental del repertorio de canto llano para la vida musical, el declinar de la proporción de polifonía a fines del siglo XVIII, y la discusión sobre vísperas, con el uso de polifonía sólo para los salmos impares –algo que la mayoría de los investigadores y programadores de conciertos desconocen– y, sobre todo, el señalar un repertorio completo que ritualmente se repetía, con variaciones, año tras año en la catedral. La presentación nos da una imagen de la vida musical catedralicia mucho más certera que la que habitualmente vislumbramos, basada en la preponderancia de lo polifónico y en un constante y progresivo desarrollo de los estilos¹².

Las partes II a IV están organizadas de una manera similar en tres secciones (la fiesta y sus significados, los tipos de villancicos apropiados para ella, análisis de composiciones individuales), pero paralelamente están dispuestos como para lograr un *crescendo* de intensidad con respecto al tema que más interesa al autor: la creación (o negación) de las identidades locales a través de la fiesta.

La descripción de Corpus es especialmente interesante en lo que se refiere al interior de la catedral, con su mezcla de músicas sonando día y noche en presencia del Santísimo. La tipología de los villancicos al Sacramento es innovadora y meditada: partiendo de los difíciles contenidos doctrinales de la fiesta, y de las alegorías sensibles o intelectuales utilizadas por escritores y compositores, establece varias categorías según cuál de estos elementos predomine. El análisis individual de algunos villancicos es sobre todo semántico; con todo lo aventurado que suele ser esta empresa, a menudo resulta convincente y, sobre todo, enriquecedor para nuestra percepción de la pieza. Por ejemplo, la interpretación de “Los que tienen hambre” (Araujo), si bien arriesgada, es un bienvenido retorno a la humanización de los compositores coloniales, a los que se puede tratar con los mismos criterios psico-socio-biográficos con los que desde el siglo XIX se ha venido tratando a los “grandes compositores”. Eso sí: es necesario, como lo ha hecho Bernardo Illari, obtener una exhaustiva información local y biográfica para no caer en la banalidad. El análisis de “Todo es amor” (Chavarría), por otra parte, es un excelente ejemplo de un enfoque interpretativo basado en un trípode apoya-

¹¹Borgerding 1997.

¹²Un par de observaciones con respecto al uso de villancicos: Illari considera “usual” el empleo de 8 villancicos para Navidad. En realidad, las prácticas son variadas, según la localidad e institución: 7, 8, 9 y hasta 11 villancicos figuran en los pliegos, con distintas distribuciones entre vísperas, calenda y maitines. La afirmación de López Calo sobre la mayor magnitud de los villancicos de calenda, disputada por Illari, se corresponde con la realidad en los casos españoles que conozco, mayormente el de Valladolid.

do en la exégesis literaria y filosófica, el conocimiento de la teoría musical contemporánea y una recepción musical creativa. En cambio, creo que la interpretación de "Águila real" (Tardío) encuentra correspondencias donde no las hay (la similitud musical del compás 1 con el compás 36, que no me parece significativa, es la base para una lectura sofisticada del texto del villancico)¹³.

En el estudio sobre la fiesta de la Virgen de Guadalupe comienza a aflorar la "batalla de los símbolos" entablada entre blancos, indios y mestizos por el control de espacios y significados. Es valioso el tratamiento de un género característico y poco estudiado: las *Salves* castellanas (glosas sobre el *Salve Regina*). La falta de investigaciones sobre el villancico peninsular no permite saber hasta qué punto la tradición es distintiva de Sucre.

Más allá de algunos hallazgos, como el rasgo de humor que significa comenzar en tono de jácara un villancico sobre ángeles, encuentro que la caracterización de Juan de Araujo como "falto de simpatía por todo lo local" (p. 455) es excesiva, y está basada en una imagen construida más que en la evidencia aducida. La no-referencia a circunstancias locales reprochada a Araujo es la norma en la composición de villancicos en el mundo ibérico. Por ejemplo, entre los cerca de 800 villancicos compuestos por José Martínez de Arce para Segovia y Valladolid, no creo que haya media docena que hagan referencia explícita a algo característico de la ciudad. Lo que hace Araujo es seguir la práctica española: no innovar; esto no es expresar una ideología alienada. Por lo demás, cuando Illari encuentra una única referencia local (en la trova araujiana de "Salga el torillo", compuesto originalmente por Diego de Salazar), la atribuye a vejez o descuido (p. 455). ¿La excepción que confirma la regla? ¿O un intento de Araujo por romper un silencio impuesto? Las interpretaciones posibles de este gesto son múltiples, si no nos dejamos dominar por una idea preconcebida. En cambio, la identificación de Roque Jacinto de Chavarría (un buen compositor, hasta ahora semidesconocido, "descubierto" por Illari) con el grupo criollo resulta promisoría por basarse en una interpretación de la música que no parte de los presupuestos nacionalistas de hoy, sino de una imaginativa recreación de la ideología de la época, basada en el conocimiento detallado de la historia local.

Las secciones dedicadas a la Navidad comienzan por la formulación de una útil tipología de tópicos usuales en los villancicos correspondientes. Siguen con un capítulo dedicado a los encantadores "rorros", o canciones de cuna para el Niño, con promisorios comentarios sobre una posible "escuela platense", relacionados con un tipo de desarrollo específicamente andino. Luego de una sección dedicada a resaltar el carácter teatral de muchos villancicos (es buena la idea de una continua gradación entre el teatro hablado y el villancico puramente lírico y la adopción del término "villancico teatral" –yo quizás diría "dramatizado"), Illari aborda su preocupación central: la representación músico-literaria del Otro. El autor denuncia, creo que por primera vez en la bibliografía publicada, el silencio de los latinoamericanos sobre los antecedentes españoles de las negrillas, que

¹³Por otra parte, ésta es una de las piezas del suplemento musical que resultan una buena contribución por su interés artístico-musical.

había llevado a nuestros musicólogos a declamar sobre una supuesta originalidad americana. Sus comentarios sobre los villancicos de indios, enmarcados convenientemente en las discusiones contemporáneas sobre la institución de la *mita*, constituyen un verdadero broche de oro del estudio. Sin embargo, nos parece que el enfoque analítico está impregnado de una concepción excesivamente primermundista de las diferencias. Toda burla es tomada como signo de desvalorización y, sobre todo, de afirmación del Yo “normal” en contraste con el Otro caricaturizado: “La misma definición de Otreidad que presentan estos villancicos no quiere desarrollar diferentes identidades, sino reforzar un sentido del Yo - Yo castellano en la península, convertido en Yo caucásico en las colonias”. Me parece innegable que falte la intención de desarrollar identidades en los grupos subalternos, pero al mismo tiempo creo que el humor de los textos los salva de ser meras manifestaciones de una ideología racista. Los judíos somos los primeros en reírnos de los “chistes de judíos”, y hemos construido una identidad grupal que incorpora y a menudo valora positivamente los rasgos de la caricatura. Las catedrales de Galicia conservan numerosos “villancicos gallegos”, de los que presumiblemente tanto reían los gallegos como los castellanos o los extremeños. Los villancicos no sólo se ríen de grupos sociales subalternos; también se mofan de muchos privilegiados: escribanos, maestros de escuela y alcaldes. Dentro del género existe una buena cantidad de villancicos “de monsiú”, en los que el objeto de hilaridad es un francés, durante el período en que el Rey de España era un Borbón¹⁴. Es mi opinión que la conjunción de la falta de humor de los movimientos reivindicativos de las minorías en Estados Unidos con la voluntad de demostrar una tesis, ha llevado al autor a olvidar su declarada adhesión a una visión del poder multipolar, al papel activo que juegan todos los grupos en una sociedad y, sobre todo, a la facultad de reír por el hecho mismo de reír.

La tesis de Illari, se habrá podido apreciar, es un texto muy original dentro de la literatura musicológica enfocada sobre la música de las catedrales. La brevedad de las secciones destinadas a los objetos tradicionales de la musicología colonial¹⁵ es quizás inevitable en un estudio de estas características, pero no deja de tener sus inconvenientes. En muchas ocasiones nos quedamos hambrientos de mayor información (la colección de la monja María Luisa Navarro, de la cual no llegamos a saber nada, p. 447), de elementos probatorios (el “código secreto” del maestro Guerra, p. 37-40, o la viabilidad de las filigranas del archivo como elementos de fechado), o de construcciones formuladas *in mente* por el autor y no comunicadas al lector (“el estilo más terso y espectacular cultivado por Araujo en la década de 1690”, p. 417).

Especialmente me deja insatisfecho que no se presente la documentación completa sobre los músicos pagados por la capilla. No sabemos, por ejemplo, si

¹⁴Esto se aplica a “Vaya de adivinanza” tratado por Illari (p. 568) como una seria expresión de xenofobia en la que el francés está debajo del genovés y apenas arriba del indio.

¹⁵Quizás la existencia previa de un catálogo publicado (Roldán 1986) ha contribuido a disuadir al autor de entregarnos su detallado registro del repertorio suculento. Sin embargo, la manifiesta diferencia de calado entre uno y otro catálogo hace necesaria y deseable la difusión del de Illari. Lo esperamos, quizás en forma de base de datos en CD, cuando la tesis sea publicada en forma de libro.

los datos sobre el registro vocal de los cantantes están completos y, por consiguiente, nos sorprenden algunas deducciones con respecto a la práctica de la ejecución: ausencia total de tiples y altos adultos, duplicación de las voces del coro de *ripieno* (todo esto en p. 82). En ausencia de estos datos resulta imposible evaluar la reconstrucción de Illari acerca del orgánico disponible. Ya de por sí las cuentas resultan en la generalidad de los casos insuficientes para esta tarea: en el libro de Marín vemos que entre 1690 y 1790 nunca hubo en las listas de Jaca más de dos cantores adultos y, sin embargo, hay repertorio a 10 y 11 voces. La capilla de La Plata era comparativamente numerosa: en Valladolid entre 1670 y 1721 nunca hubo más de 18 músicos en las listas, incluyendo 4 a 6 niños; su repertorio estándar era a 8 (dos coros de cuatro voces cada uno) y los villancicos grandes (Calenda, San Pedro, etc.) a 12 en tres coros¹⁶. Sin datos más específicos, resulta difícil aceptar las limitaciones a la policoralidad que supone Illari, ya que los maestros de capilla de Chuquisaca contaban generalmente con 25 o más músicos.

Por otra parte, los aciertos del método elegido son numerosos. El enfoque desde la fiesta, aunque difumina la existencia de tópicos utilizados en villancicos para diversas advocaciones, permite una visión integradora de lo sonoro con lo social. La discusión de los tópicos de villancicos, organizada por categorías, es lo más amplio y sistemático que hay escrito sobre este tema. La interpretación de textos y música viene a llenar un vacío generado por la dificultad de análisis del género, la pobreza de la mayoría de los intentos anteriores y la falta de modelos analíticos no basados en el paradigma germánico del siglo XIX. La mira puesta en lo local sin perder de vista el contexto general nos permite encontrar gérmenes de una tradición regional, con modelos y tradiciones propias, que iluminan el área más tradicional de la evolución estilística. Y la exhaustiva investigación de fuentes y la lectura analítica de las mismas nos brindan a cada momento descubrimientos inesperados (la hipótesis de un libreto perdido, las atribuciones falsas en las fuentes, etc.).

* * *

No ha sido mi intención en estas líneas hacer una comparación valorativa entre los dos estudios comentados. El mayor espacio y la visión más crítica dedicados a la tesis de Illari se deben al carácter más especulativo de sus razonamientos y a mi interés personal por su metodología; por otra parte, una versión futura en forma de libro indudablemente pulirá alguno de los aspectos aquí evaluados. Ambos estudios se constituyen de aquí en adelante en auxiliares indispensables para los especialistas y en lecturas de gran provecho para todos los interesados en el tema y en la problemática de la metodología musicológica.

La disponibilidad de estos dos magníficos trabajos debe dar impulso a una renovación (ya en marcha) de los estudios sobre la música en el mundo hispano de los siglos XVII y XVIII. La complementariedad de sus enfoques nos acerca más a una imagen polidimensional de esa música. Afortunadamente, contamos con

¹⁶Alrededor de 1700 desaparecen las composiciones a 12, pero aparecen numerosas piezas a 11, con un tercer coro de violines y clarín.

otras excelentes publicaciones recientes que contribuyen a enriquecer esa imagen: el estudio de Javier Suárez Pajares¹⁷, con su completa transcripción de las actas capitulares y su detallada descripción del funcionamiento interno y los avatares económicos de la Catedral de Sigüenza, o la tesis de Álvaro Torrente¹⁸, con una minuciosa investigación de la Catedral de Salamanca¹⁹. No cabe duda que, a base de todas estas nuevas contribuciones, los estudios especializados del futuro tendrán la ventaja de una perspectiva más amplia sobre su objeto de estudio.

BIBLIOGRAFÍA

BORGERDING, TODD MICHAEL

1997 *The Motet and Spanish Religiosity, ca. 1550-1610*. Tesis de doctorado, Universidad de Michigan.

CARREIRA, XOAN MANUEL

1995 "La musicología spagnola: un' illusione autarchica?, *Il saggatore musicale*, II/1, pp. 105-142.

DAHLHAUS, CARL

1996 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

ILLARI, BERNARDO

2001 "Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730". Tesis de doctorado inédita, Universidad de Chicago.

MARÍN, MIGUEL ÁNGEL

2002 *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*. Kassel: Edition Reichenberger.

ROLDÁN, WALDEMAR AXEL

1986 *Catálogo de los manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*. PNUD-UNESCO.

SUÁREZ PAJARES, JAVIER

1998 *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Madrid: ICCMU. 2 volúmenes.

TORRENTE, ÁLVARO JOSÉ

s.f. "The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral". Tesis de doctorado, St Catherine's College, Cambridge. 2 volúmenes.

VIRGILI BLANQUET, MARÍA ANTONIA

2002 "Valladolid", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 10. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp.678-690.

WAISMAN, LEONARDO J.

1988 "Sociedad, música e ideología: el madrigal en Venecia y en Ferrara hacia 1550", *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1986: Actas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, pp. 75-93.

¹⁷Suárez Pajares 1998

¹⁸Torrente s.f.

¹⁹Aún falta algún catálogo de archivo que sea detallado, riguroso y "razonado", a la altura de los trabajos de la mejor musicología "positiva" germánica y anglosajona.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según las informaciones llegadas a la *RMCh* desde el 1 de octubre de 2003 al 31 de marzo de 2004, se han interpretado en el país y en el extranjero las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Biblioteca Nacional

En la Sala América de la Biblioteca Nacional, el 5 de noviembre, la pianista Ana María Cvitanic ofreció un recital en compañía de algunos instrumentistas. En el concierto, organizado por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) se interpretaron sólo obras de compositores chilenos. Estas fueron las siguientes: *Zamacueca* de Enrique Soro y *Asonantástica* de Santiago Vera, ambas para piano, que fueron interpretadas por Ana María Cvitanic, *Cinco series bailables* de Carmen Aguilera, en que Ana María Cvitanic actuó junto con el pianista Esteban Abarca; *El amor* para canto (Patricia Vásquez) y piano (A.M. Cvitanic) de Luis Advis; *Dúo uno* para flauta dulce (Jorge Montero) y piano (A.M. Cvitanic); *Juego a tres* para dos flautas dulces (Octavio Hasbún, J. Montero) y piano (A.M. Cvitanic); *Motivos del son* para tenor (Gustavo Morales) y piano (A.M. Cvitanic), y *Zahir* para flauta (Pablo Sanhueza) y piano (A.M. Cvitanic).

Instituto Goethe

Del 17 al 19 de octubre de 2003 se realizó en el Instituto Goethe el festival "Presencia de las músicas actuales" organizado por la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, la Universidad Internacional SEK y el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En el programa se contemplaron una exposición, mesas redondas y conciertos. El 17 de octubre el Ensamble Antara de la PUC, que dirige Alejandro Lavanderos, anunció *Muraiki* de Leonardo García, *Rhin* y *Merlot* y *Tarkeada antártica* de Boris Alvarado. El 18 del mismo mes, la Orquesta Moderna, dirigida por Luis José Recart, de la Escuela Moderna de Música, presentó *Tres visiones de un sikuri atacameño* de Carlos Zamora. El 19 de octubre, a medio día, el Ensamble XXI de la Pontificia Universidad Católica de Chile programó *Asterión* de Sebastián Jatz, *Solitario* de Alejandro Guarello, *Tango y vals* de Carlos Zamora y *Concertante* de Edward Brown. Ese mismo día, a media tarde, se programó al Cuarteto Contemporáneo de Guitarras Eléctricas Quadros, del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En el programa figuraron las siguientes obras: *Nada es perfecto* de Emilio Miranda, *Luchín* y *Deja la vida volar* (arreglos de Gastón Apablaza) y *El aparecido* (arreglo de Sebastián Vergara), tres canciones de Víctor Jara, *Churrasqueando* de Mauricio Yazigi y *Espejo de tierra* de Jordi Adriazola. Siempre el día 19 de octubre de 2003, en la tarde, actuó el Ensamble Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dirigido por Aliocha Solovera. Se programó *Divertimento* de Miguel Aguilar, *Reversible* de Aliocha Solovera y *Trío Sonare* de Juan Pablo Abalo.

En el ciclo de conciertos que el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) realizó en Chile, en el marco del Encuentro Cultural Alemania - Chile -Mercosur, del 10 a 28 de noviembre,

denominado "Límites, bordes, fronteras", el guitarrista Luis Orlandini interpretó, en su recital del 14 de noviembre en el Instituto Goethe, las siguientes obras: *Ilógica* de Pablo Aranda, *Tres momentos* de Eduardo Cáceres, *Simpay* de Celso Garrido-Lecca y *Tonada N° 5* y *Tonada N° 6* de Pedro Humberto Allende. Además, *La carta de Violeta* y *Clara Sandoval* para soprano (María José Brañes) y guitarra, canciones compuestas por Federico Heinlein.

Instituto Chileno Norteamericano

El XVII Ciclo de Pianistas Jóvenes 2003 se realizó del 4 al 24 de noviembre de ese año. Las primeras fechas del Ciclo se efectuaron en el Auditorium del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura y la última en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal. El 4 de noviembre, el pianista Sergio Massardo incluyó en su programa *Por bulerías* de Mauricio Yazigi. El 11 del mismo mes Paolo Bertolmeoli presentó *Tres preludios* de Luis Advis. El 13 de noviembre Sergio Leiva interpretó *Estudio fantástico* de Enrique Soro. El joven pianista Felipe Verdugo contempló en su recital del 18 del mes *Preludio N° 3* de Luis Advis. El 20 de noviembre Gastón Ytter tocó *Estudio N° 4* de Pedro Humberto Allende. Finalmente, el concierto de clausura, realizado el 24 de noviembre por Clara Sandoval, contempló en el programa *Preludio N° 9* y *Preludio N° 10* de Carlos Botto.

Teatro Municipal de Ñuñoa

El 21 de octubre de 2003, en el Teatro Municipal de Ñuñoa, actuó la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil con un programa de compositores chilenos. En la primera parte del concierto, dirigida por José Luis Domínguez, se escucharon *Obertura* de la ópera *La cenicienta* y *Tonada* de Jorge Peña Hen, además de *La caravana* (Primer Premio, Concurso de Composición Jorge Peña Hen) de Sebastián Errázuriz. En la segunda parte del concierto, esta vez bajo la dirección de Fernando Rosas, la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil interpretó *Epitafio encendido* de Celso Garrido-Lecca, *Dura elegía* de Fernando García e *In memoriam Jorge Peña* de León Schidlowsky.

El 24 del mismo mes actuó en el Teatro Municipal de Ñuñoa la Orquesta de Cámara de Chile bajo la conducción del director invitado José Luis Domínguez. En la ocasión se incluyó el estreno de *Eventos* de Celso Garrido-Lecca.

Teatro Municipal de Santiago

El 24 de noviembre de 2003, en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, se realizó el concierto de clausura del XVII Ciclo de Pianistas Jóvenes organizado por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura (ver bajo Instituto Chileno Norteamericano).

El 12 de marzo de 2004 la Orquesta Filarmónica de Santiago ofreció un concierto bajo la conducción de Maximiano Valdés, su director titular. Dentro del programa figuró *Suite Aculeu* de Alfonso Letelier. El mismo programa se repitió en el Teatro Municipal los días 13 y 15 de marzo. El 20 del mismo mes la Orquesta Filarmónica, siempre dirigida por Maximiano Valdés, ofreció un programa que incluía *Jubilaus Musicus*, op. 45, de Juan Orrego-Salas. Los días 22 y 23 de marzo la Orquesta repitió, en el mismo local, el concierto.

Universidad Católica. Centro de Extensión

Del 10 al 15 de noviembre de 2003, en el Salón Fresno del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), se realizó el XIII Festival de Música Contemporánea Chilena 2003 que anualmente organiza el Instituto de Música de la PUC. En el concierto del 10 de noviembre se escucharon *Concierto* para oboe de Gustavo Becerra y *Krakowiana* para cello y cuerdas de Boris Alvarado. Los solistas fueron Rodrigo Herrera (oboe) y Polonia Sienkiewicz (cello), ambos fueron acompañados por la Orquesta de Cámara de la Pontificia UC de Valparaíso, bajo la dirección de Pablo Alvarado. El martes 11 del mismo mes se interpretaron: *Bajo presión* para contrabajo (Daniel Navarrete) de Raúl Díaz, *Reversible* para flauta, clarinete, viola y piano de Aliocha Solovera y *Trio sonare* para violín, viola y cello. Ambas obras fueron interpretadas por el Ensamble Contemporáneo de la Facultad de

Artes de la Universidad de Chile, que dirige Aliocha Solovera. El miércoles 12 de noviembre se presentaron las obras siguientes: *Cha-chá-cha* para cello (Ángela Acuña) y percusión (Gerardo Salazar) de Eduardo Cáceres y *[SIC]* para cello (Celso López) y electrónica (Juan Pablo Cáceres) de Juan Pablo Cáceres. El jueves 13 se incluyeron las obras de autor nacional que a continuación se indican: *Salmo al pueblo de Lota* para soprano, mezzo, barítono, flauta, violín, cello y piano de Rafael Díaz, *De sueños y ...* para mezzo, flauta, cello y piano de Cirilo Vila, *Masa* para soprano, mezzo, barítono, flauta, violín y piano de Daniel Osorio, *Dos piezas* para piano de Francisco Silva, *Masped* para violín, cello y piano de Pablo Aranda, *Dale!!* para flauta, guitarra, cello y piano de Alejandro Guarello. Todas esas obras fueron presentadas por el Taller de Música Contemporánea UC, dirigido por Pablo Aranda. El concierto concluía con *Ronde-Basse* para viola (Garth Knox), arpa (Manuel Jiménez) y electrónica (Gabriel Brncic) de Gabriel Brncic. El viernes 14 se presentó *Fárrago parafrástico* para soprano (María José Brañes), violín (Gonzalo Beltrán) y piano (Rodrigo Rubilar) de Javier Party, *Rito* para flauta (Wilson Padilla) y electrónica (Félix Cárdenas) de Félix Cárdenas, *Contacts* para 8 flautas (Nicolás Faunes, Wilson Padilla, Cristián Guerrero, Carlos Rojas, Nicolás Ortiz, Christian González, Roberto Cisternas y Vicente Vaccani) y electrónica (Edmundo Vásquez) de Edmundo Vásquez, *Cygnus x-1* para piano (Sergio Valenzuela) y electrónica (Oscar Carmona) de Oscar Carmona y *Hechizos* para guitarra (Oscar Ohlsen) de Mauricio Arenas. En el último concierto, realizado el sábado 15 de noviembre, se interpretaron las siguientes obras de autor chileno: *Pneumonia* para cuatro guitarras (Cuarteto de Guitarras UC), *Mientras, yo caminé lejos... por la otra orilla* para flauta (Paola Muñoz) y electrónica (Cristián Morales) de Cristián Morales, *Dos imágenes* para cuatro guitarras (Cuarteto de Guitarras UC) y *Renascence* para flauta, clarinete, violín, cello y piano y percusiones (Quinteto CEAMC y Carlos Vera, percusiones) de Adrián Pertout.

Universidad de Chile, Casa Central

El 10 de octubre de 2003, en el Patio Andrés Bello de la Casa Central de la Universidad de Chile, con motivo de la entrega del cargo del profesor Eduardo Salgado, Director del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Corporación, al ex Decano de la Facultad de Artes, prof. Dr. Luis Merino, se realizó un concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino Klinge. En el programa se contempló *Sinfonía 1964* del compositor nacional Tomás Lefever.

Universidad de Chile, Sala Máster, Radio Universidad de Chile

El 5 de octubre de 2003, a mediodía, en el Estudio Máster de la Radio de la Universidad de Chile, se presentó el Coro de Cámara Mozart dirigido por Luis Vásquez. El programa contempló, entre otras obras, *El cautivo de Tiltit* de Patricio Manns, en arreglo de R. Cáceres, *América* de Nino Bravo, *El cigarrillo* de Víctor Jara, en arreglo coral de G. Romero, *Atlántida* de Luis Vásquez y *El aparecido* de Víctor Jara, en versión coral para voces masculinas de William Child.

El 9 de noviembre se realizó un programa con obras del guitarrista y compositor Juan Antonio Sánchez. En dicho recital, además del compositor, actuaron el guitarrista Jorge Bravo, el cellista y acordeonista Cristián Gutiérrez y el percusionista Felipe Candia. En la presentación se incluyeron las siguientes piezas de Sánchez: *Tonádica violetica*, *Todavía podemos clasificar*, *Chiloética*, *Tonada por despedida*, *Presagio*, *Pastizales*, *Raimundín*, *Vuelve pronto*, *Guitarrosa* y *Camino de fuego*. El 16 de noviembre el guitarrista Romilio Orellana interpretó *Tonada por despedida* de Juan Antonio Sánchez. El 23 de noviembre en la Sala Estudio Máster se realizó el lanzamiento del disco compacto *Sol y sereno* con música del guitarrista flamenco Jorge Bravo. En la oportunidad se escucharon las siguientes piezas de Bravo: *Alaire*, *Sol y sereno*, *El sombra*, *Compalmas*, *Stolen tickets*, *Marín*, *Alamae* y *Neruda*. El 30 de noviembre actuó el guitarrista Carlos Pérez quien incluyó en su recital las siguientes piezas tradicionales chilenas: *Tonada*, *Parabién*, *Sajuriana*, *Entonación* y *Cueca*.

El 7 de diciembre, siempre en la Sala Estudio Máster, se presentó la mezzosoprano Daxnia Riquelme, quien cantó *Quiero dormir y no puedo* y *La bella malmaridada* de Federico Heinlein. También actuó la soprano Vanesa Henríquez e interpretó *Nací en el campo* de Francisco Flores del Campo. Ambas fueron acompañadas por el pianista Edwin Godoy.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 6 de octubre de 2003 la cellista Francisca Reyes ofreció un recital en la Sala I. Zegers. En el programa incluyó la *Sonatina* de Federico Heinelein, acompañada por la pianista Leonora Letelier. El 7 de octubre, en la Sala Isidora Zegers, se efectuó una ceremonia en homenaje al Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), organizado por la Sección Chilena del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM-Chile) y el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En la ocasión, entre otras obras se interpretó, por el Coro de la Facultad de Artes, dirigido por Fabio Pérez, *Remanso* de Cirilo Vila. El 10 del mismo mes se presentó en la Sala Isidora Zegers el Conjunto de Cámara de Percusión dirigido por Elena Corvalán. En el programa figuró *Estudio* N°39 de Ramón Hurtado. El 14 de octubre se realizó un concierto preparatorio del concurso "Liliana Pérez Corey". En esa ocasión el guitarrista Juan Carlos Poveda interpretó *Sugerencia sobre Chile* de Jorge Urrutúa Blondel. El 15 de octubre de 2003 se efectuó en la Sala I. Zegers el Concierto Aniversario del Conjunto de Percusión Rythmus, que fundó el Profesor Ramón Hurtado en 1968. En el programa, Rythmus interpretó *Preludio* y *La curicana*, tonada, de Ramón Hurtado. El 20 de octubre, a medio día, en la misma Sala, actuó el guitarrista Matías Inzunza, quien presentó *Preludios* N°1 y N°2 de Darwin Vargas. El mismo día 20, en el mismo lugar, se presentó el guitarrista Pablo González, incluyendo en su recital *Auzzielle* de Edmundo Vásquez. El 23 de octubre, a medio día, actuó el guitarrista Gonzalo Cáceres, quien interpretó los *Preludios* N°2, N°3 y N°4 de *Siete preludios breves* de Miguel Letelier. El 30 de octubre, en la misma Sala, se presentó el pianista Danilo Pérez. En su concierto incluyó el *Estudio* en Mi bemol Mayor y el *Estudio* en Do sostenido menor de Carlos Araya.

El 3 de noviembre de 2003, en la Sala Isidora Zegers, se ofreció un recital de cornos en el que se interpretó *Canzona VI (a Debussy)* de Edward Brown; en la ejecución de la obra colaboró el percussionista Rodrigo Kanamori. El 10 de noviembre la soprano Marianela Toledo interpretó *El peñecillo dorado* y *La gitana*, del ciclo *El alba del alhelí*, de Juan Orrego-Salas. El 13 de igual mes, se presentó la violinista Margarita Valderas, acompañada por Leonora Letelier, presentando, entre otras obras, *Sonata* N°2 de Ramón Campbell. El 18 de noviembre, en la Sala Zegers, actuó el guitarrista Matías Inzunza. En el programa se contempló el *Preludio* N°1 y *Preludio* N°2 de Darwin Vargas. El 20 de noviembre el pianista Ricardo Vásquez interpretó *Navíos lejanos* de Fernando García. El 21 del mismo mes el guitarrista Julio Armijo presentó *Estudio* N°1 de Pablo Delano. El 25 de noviembre el guitarrista Roberto Cisternas interpretó *Danza exótica* para flauta sola de Luis Clavero. El 28 de noviembre, en la mañana, siempre en la Sala Isidora Zegers, se escuchó *Ejercicio* para batería de Ramón Hurtado y Elena Corvalán, interpretado por Juan Pablo Rojas. El mismo día, en la tarde, se ejecutó *La curicana*, tonada, de Ramón Hurtado, interpretada por el curso de cámara de percusión que dirige Elena Corvalán.

Del 12 al 16 de enero de 2004, en la Sala I. Zegers, se realizó el Festival de Música Contemporánea 2004 que organiza anualmente el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes. Las obras de compositores chilenos que se interpretaron en esa oportunidad fueron las siguientes: El 12 de enero figuraron cuatro canciones (*A dos razones*, *Engalanada*, *Los dos soldados*, *Trio*), sobre textos de Efraín Barquero, de Sergio Ortega, que fueron interpretadas por Daniel Farías, tenor, y Cirilo Vila, pianista. El compositor Eduardo Cáceres dijo algunas palabras en memoria del recientemente fallecido creador de las canciones. Ese mismo día se tocó *Preludio "A la Violeta"* para flauta (Christian Vásquez), violín (Mario Castillo) y piano (Mario Feito) de Mario Feito; *Amarimbonao* para dos marimbas (Patricio Hernández, Mario Baeza) de Carlos Silva; *Zig-Zag* para quinteto de vientos (Roberto Cisterna, flauta; Francisco Naranjo, oboe; Kattiusca Marín, clarinete; Carolina Angulo, fagot; Jaime Ibáñez, corno; Jorge Espinoza, director) de Eduardo Cáceres; *Versos sueltos* para canto (Patricia Fuentes) y piano (Cirilo Vila), con textos de Nicanor Parra, de Gustavo Becerra, a quien se le rindió un homenaje por su labor creativa a través de las palabras dichas por Eduardo Cáceres; *Construyendo Babel* para violín (Sebastián Rojas, Jaime Frez) de Jaime Frez; *Cosmos* para piano (Cecilia Margaño) de Nelson Tobar y, finalmente, *Chilenita* N°3 para percusiones (Ensamble de Percusión de la Universidad de La Serena: Paloma Maldonado, Simone Caiafa, Natalia Madrid, Natalia Tapia, Ska Cuturrufo y Raimundo Garrido, director). El día 13 de enero se interpretaron las siguientes obras: *Por la justicia y la paz*, ciclo de dos canciones (*Justicia* y *Una cuenta que saldar*), con textos de Paul Eluard, para tenor (Daniel Farías) y piano (Cirilo Vila) de Eduardo Maturana, fallecido en 2003, quien fue recordado por el Prof. Hanns Stein. El programa continuó con *Barcarola*, sobre un poema de Jorge Teillier, para guitarra (Mauricio Valdebenito) de Rafael Díaz; *Lea* para percusiones (Ensamble de Percusión de la U. de La Serena,

director Raimundo Garrido) de Gabriel Gálvez; *Leitmotiv* N°8 para flauta (Pablo Sanhueza) y guitarra (Michel Bert) de Jorge Martínez, y *Chatarras y cacerolas* para percusiones (Ensamble de Percusiones de la U. de La Serena, director: Raimundo Garrido). En el día 14 figuraron las composiciones que a continuación se señalan: el estreno de *Movimiento concertante* para saxofón alto (Miguel Villafruela) y cuarteto de cuerdas (Cuarteto Nuevo Mundo: Héctor Viveros, violín I; Darío Jaramillo, violín II; Claudio Cofré, viola; Juan Goic, cello) de Juan Orrego-Salas, a quien el compositor Sebastián Errázuriz rindió un homenaje por su trayectoria; *Masped* para violín (Cecilia Carrère), cello (Celso López) y piano (Fernanda Ortega) de Pablo Aranda; *Envolventes* para dos saxofones (Miguel Villafruela, Alejandro Rivas), percusión (Gerardo Salazar) y piano (Miguel Sepúlveda) de Carmen Aguilera; *Finare* para guitarra (Rodrigo Moyano) y cuarteto de cuerdas (Cuarteto de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: Cristián González, violín I, Melodía Leiva, violín II; Eloísa Leiva, viola; Soledad Figueroa, cello) de Félix Cárdenas; *Cygnus x-1* para piano (Sergio Valenzuela) y electrónica; *La yuxtapuesta* para guitarra (Mauricio Gutiérrez de Juan Antonio Sánchez; *De sueños y...*, con textos de Pedro Lastra, para voz (Nancy Gómez), flauta (Nicolás Faunes), cello (Celso López) y piano (Fernanda Orrego) de Cirilo Vila; *Alternativa* para violín (Sebastián Rojas) y piano (Priscilla Vergara) de Bryan Holmes; *Cai-cai y Treng-treng vilú (servidos a la mesa)* para dos contrabajos (Carlos Arenas y Pablo Guíñez) de Christian Pérez, y, finalmente, *Visiones de América* para percusiones (Ensamble de Percusión de la U. de La Serena, director: Raimundo Garrido) de Fernando García. En la cuarta función del Festival, el 15 de enero, se escucharon las siguientes creaciones nacionales: *Mujeres dominantes para hombres alterados* para contrabajo (Alejandra Santa Cruz) y vibráfono (Rodrigo Kanamori) de Sebastián Errázuriz; *El arlequín azul* para trío de flautas (Wilson Padilla, Macarena Cortés, Christian González) de Felipe Rubio; *La mujer perfecta* de Carolina Holzapfel, que actuó como intérprete, en voz y piano; *Una confusión cotidiana* para voces (Angélica Figueroa, Gladys Briceño), recitante (Sergio Piña), violín (Cecilia Carrère) y piano (Eleonora Coloma) de Eleonora Coloma, y *La rima en vida* para barítono recitante (Juan Pablo Dufre), dos trompetas (Claudio Anaís, Eduardo Veloso), trombón tenor (Patricio Beramonte), trombón bajo (Marcelo Véliz), saxo alto (Michel Torres), saxo barítono (Pedro Portales) y piano (Carolina Holzapfel) de Christian Mezzano. En el último concierto del festival, efectuado el 16 de enero, se incluyeron las siguientes obras nacionales: *Iniciación* para dos guitarras (Edison Tapia y Cristián Retamal) de Cristián Retamal; *Tres tristes tigres. I. Sonata* para trío de maderas (Trío del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Felipe Rubio, flauta; Nelson Niño, oboe, Isabel Céspedes, clarinete) de Cristián Galarce; *Cartas del poeta que duerme en una silla* para mezzosoprano (Mariana Ossandón), barítono (Gerardo Wistuba), corno (Eugenio Cáceres), trompeta (Claudio Anaís), trombón (Cristián Mezzano), piano (Fernanda Ortega), dirigidos por Cirilo Vila, de Edgardo Cantón, y *Estudio* N°3 para percusiones (Ensamble de Percusiones Trok-Kyo: Rodrigo Kanamori, Marco Domínguez, Cristóbal Zurita, Ricardo Herrera, Cristián Latorre, Jorge Reyes, director: Eduardo Cáceres) de Carlos Zamora.

El 20 de enero, a medio día, en la Sala I. Zegers, se presentó la pianista Patricia Castro y en su recital contempló el *Estudio* N°4 y el *Estudio* N°6 de Pedro H. Allende.

El Departamento de Música y Sonología inauguró el año académico 2004 en la Sala Isidora Zegers, el 31 de marzo. Además de los discursos de bienvenida a los nuevos estudiantes dichos por el Decano de la Facultad de Artes, Pablo Oyarzún Robles, del Director del Departamento, Mario Silva Solís, y del representante del Centro de Alumnos de la Sede Alfonso Letelier Llona, Alex Gell, se interpretaron obras musicales, entre ellas, el Trío Florestán (Jaime de la Jara, violín; Patricio Barria, cello; Cirilo Vila, piano) ejecutó *Aforismos* de Fernando García, y el Coro del Departamento, dirigido por Fabio Pérez, entonó el *Himno de la Universidad de Chile* de René Amengual, sobre palabras de Julio Barrenechea.

Universidad de Chile. Teatro de la Universidad de Chile

El 16 de octubre de 2003, en el Teatro de la Universidad de Chile, se presentó la Orquesta Sinfónica de Concepción dirigida por Luis Gorelik. En el programa se incluyó *Obertura* de la ópera *El Pucará* de Carlos Zamora.

Los días 17 y 18 de octubre de 2003 la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino Klinge, se inició en el Teatro de la Universidad de Chile el Festival de Primavera. El programa ofrecido en esa oportunidad contemplaba la *Sinfonía 1964* de Tomás Lefever. Los días 24 y 25 del mismo mes, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta de David del Pino Klinge, ofreció el segundo programa

del Festival; en éste se incluía *Concierto* para piano y orquesta de Gustavo Becerra, en el que actuó como solista María Iris Radrigán. Además, se interpretó *Concierto* para cello y orquesta de Pedro Humberto Allende, actuando como solista Jan Miller. El tercer concierto del Festival de Primavera incluyó la *Suite Scapin* de Miguel Letelier y se realizó el día 31 de octubre. En el último programa del Festival de Primavera, efectuado los días 7 y 8 de noviembre, se contempló *Bartokiana* de Juan Pablo Barrera.

El 9 de enero de 2004 se realizó el concierto conmemorativo del 63° aniversario de la Orquesta Sinfónica de Chile, en el Teatro de la Universidad de Chile, dirigido por David del Pino Klinge. En el programa interpretado se incluyeron el *Preludio* para orquesta de René Amengual y dos canciones del *Friso araucano* de Carlos Isamitt, interpretadas por la soprano Patricia Cifuentes. Este concierto se repitió en el mismo lugar al día siguiente.

El 19 de marzo de 2004 se ofreció en el Teatro de la Universidad de Chile un concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino Klinge, para inaugurar el año académico 2004 de la Universidad de Chile. En el programa interpretado se consultó *Se unen la tierra y el hombre*, con textos de Pablo Neruda, de Fernando García. El narrador fue Patricio Trujillo.

El 26 del mismo mes se inició el IV Festival Internacional de la Orquesta Sinfónica de Chile, que está dedicado al centenario del nacimiento de Pablo Neruda. Este Festival se prolongó hasta el 24 de abril. En el primer programa, dirigido por David del Pino, que se presentó los días 26 y 27 en el Teatro de la Universidad de Chile, se incluyeron las siguientes obras de autor chileno, con textos de Pablo Neruda: *Las preguntas* para barítono (Patricio Sabaté) y orquesta de Eduardo Cáceres, y el estreno de *Cuatro canciones del mar* para soprano (Patricia Herrera), barítono (Patricio Sabaté) y orquesta. Las canciones son las siguientes: *El gran océano* de Edgardo Canton, *La otra orilla* de Rafael Díaz, *Se llama a una puerta* de Aliocha Solovera y *Todos aquí* de Gabriel Matthey.

Otras salas y recintos

El 5 de octubre de 2003, en el Teatro Escuela Moderna, se presentó la Orquesta Moderna, dirigida por Luis José Recart. En el programa, íntegramente de autores nacionales, se incluyeron las siguientes obras: *Música* para flauta dulce soprano (Carmen Troncoso) y orquesta de cuerdas de Juan Mendoza, *Entreactos* para orquesta de cuerdas de Fabrizio De Negri, *Rincones sordos* de Fernando García, *Múltiple* de Nicolás Ríos, *Invocaciones* para orquesta de cuerdas de Sebastián Vergara e *Historia del tiempo* para 18 instrumentos de cuerda de Sebastián Errázuriz.

En la parroquia Nuestra Señora del Rosario, el 6 de noviembre de 2003, actuó la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas. En el programa se incluyó *Eventos* de Celso Garrido-Lecca.

El 12 de noviembre, en la Universidad Arcis, el guitarrista Luis Orlandini ofreció un concierto en que incluyó *Ilógica* de Pablo Aranda, *Tres mo-men-tos* de Eduardo Cáceres, *Simpay* de Celso Garrido-Lecca y *Tonadas* N°5 y N°6 de Pedro Humberto Allende. Además, con la soprano María José Branes interpretaron *La carta de Violeta* y *Clara Sandoval* de Federico Heinlein.

El 14 de diciembre, en la parroquia María Madre de Misericordia, se presentaron el Ensemble, Bartok y los Bronces Filarmónicos. Allí se interpretó *India hembra* de Guillermo Rifo; *Canzona N°4*, por *la paz* de Edward Brown, y *Canto a Jerusalén* de Cirilo Vila.

El 15 de enero de 2004, en la sala SCD, el saxofonista Miguel Villafrauela estrenó la obra 77K (81 micropiezas para saxofón y electroacústica) compuesta por José Miguel Candela. La obra se basa en los 81 epigramas *Tao Te King* de Lao Tse.

El 19 de ese mismo mes, en el Museo Colonial de San Francisco, en la ceremonia en que el ex Presidente de la República Patricio Aylwin entregó al Museo Colonial de San Francisco las medallas recibidas por él durante su mandato, se programó un recital donde el dúo formado por los guitarristas Juan Mouras y Guillermo Ibarra interpretó la *Canción Nacional* en arreglo de Valdecantos de 1892, la polca *Me entusiasmo bailando* de Fernández, el paso doble de Retallo *Curro cuchares* y la *Zamacueca White* en arreglo de Antonio Alba.

En la sede de la Cámara de Diputados en Santiago, el Palacio Ariztía, el 22 de enero de 2004, se presentó un recital a cargo de los guitarristas Juan Mouras y Guillermo Ibarra, quienes interpretaron las siguientes obras de compositor nacional: *Milonga perpetua* y *Tonada del mar* de Juan Mouras, *La popular*, *zamacueca* anónima del siglo XIX, y *Vals* de Alberto Orrego Carvallo.

El 16 de marzo de 2004 en el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile (USACH) se realizó un homenaje al compositor Tomás Lefever, con motivo del primer aniversario de su muerte. Este homenaje, que fue convocado por importantes instituciones universitarias y distinguidas personalidades de la cultura, comenzó con una mesa redonda y siguió con un concierto en que se interpretaron obras del compositor. Se presentaron las siguientes obras de Tomás Lefever: *Cuatro trozos* para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Sur: Juan Sebastián Leiva, violín I; Jorge Marambio, violín II; Joaquín Bustos, viola; Alejandro Tagle, cello), *Música a cuatro* (Ensamble Contemporáneo de la U. de Chile: Dante Burotto, clarinete; Davor Miric, violín; Alexandros Jusakos, piano; Nora Miranda, soprano; Aliocha Solovera, director) y *Concierto* para treinta instrumentos (Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile, director: Santiago Meza).

En las Regiones

VII Encuentro de música contemporánea en Valdivia

El Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile organizó nuevamente este año un Encuentro de Música Chilena Contemporánea. Este ya es el VII y, felizmente, retomó la línea original de estos eventos, en cuanto a la exclusiva interpretación de música docta contemporánea. La novedad, esta vez, fue la inclusión de compositores extranjeros, pero cuya obra haya sido señera en el posterior desarrollo del arte musical de nuestro tiempo. Idea que me parece muy oportuna, sobre todo, en una ciudad como Valdivia, en que la nueva música se está abriendo camino y captando adeptos. De allí que sea bueno, no sólo desde el punto de vista netamente artístico, sino que lo es también, didácticamente, el mostrar los grandes valores consagrados mundialmente junto a los nacionales. Mejor todavía, si como en el caso de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, la interpretación va acompañada de una explicación previa, como la que hizo, con mucha claridad, Cirilo Vila.

El Encuentro se realizó en tres fechas y en salas diferentes. La primera etapa en el Teatro Municipal de Valdivia, el 31 de octubre. La segunda, en la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música, se efectuó el 5 de noviembre y la última tuvo lugar el 14 de noviembre en el Aula Magna de la Universidad Austral, uno de los mejores espacios para la música del sur de Chile, ubicado en el Campus Isla Teja de la Universidad Austral de Chile.

El primero de estos tres programas, tuvo un inicio desusado, pues comenzó con una coreografía danzada por su autora, la bailarina y coreógrafa valdiviana Eliana Cifuentes, quien denominó a su trabajo *Serenidad agónica*. Ella se inspiró para su creación en la *Serie* para violoncello solo de Fernando García, con sus partes Lento-Rápido-Lento-Rápido. Esta obra de García está grabada por el prof. Héctor Escobar del Conservatorio valdiviano en un CD de música chilena contemporánea, que fue usado para el efecto. Por cierto, se trata de una adaptación coreográfica para una partitura que no fue concebida para ser danzada, pero que posee una notable afinidad con este arte. Tanta, que al verla, da la impresión de ser música hecha para ballet. La creación, enmarcada dentro de los postulados de la danza contemporánea, es imaginativa y dinámica, aunque en su realización resultó poco fluida y algo gimnástica. De todos modos, es un trabajo valioso que perfectamente podría proyectarse a otros escenarios del país, como un aporte de la danza valdiviana al repertorio nacional moderno.

El resto del programa estuvo a cargo del Ensamble Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, grupo juvenil dirigido por Aliocha Solovera, compositor de la nueva generación, formado en Europa. El Ensamble viajó al Encuentro valdiviano con Cristián González, flauta, Dante Burotto, clarinete, Davor Miric, violín y viola, María Carmen García, violoncello, Alexandros Jusakos o Cirilo Vila, piano, y Nora Miranda, voz. Previo a la actuación, el maestro Cirilo Vila entregó valiosas indicaciones para una mejor comprensión de las obras que se ejecutaron. La primera de éstas, del propio director, Aliocha Solovera, *Reversible* para flauta, clarinete, viola y piano, se caracteriza por una serie de notas largas en que el color y el timbre son la clave para comprender la estructura musical de la composición. Siguió el programa con *Música a cuatro*, notable obra de Tomás Lefever, concebida para flauta, clarinete, violín, piano y voz, con textos de Huidobro, que reemplazó en el programa a una obra de P. Abaló. Bien realizada musicalmente, los textos fueron vocalizados por la cantante Nora Miranda que hizo gala de su ductilidad timbrística y técnica. Es importante dar a conocer la obra del fallecido compositor chileno, que está en la primera línea de la composición contemporánea y es un referente obligado para las nuevas generaciones de músicos.

Luego de un gran despliegue de actividad en el escenario para sacar el piano, mover atriles y colocar cinco micrófonos, etc., lo cual significó bastante tiempo, se ejecutó *Nébula IX*, entre cambios de luces y desplazamientos del solista que desarrolló la extravagante y poco musical obra del autor O. Carmona. Para ello Dante Burotto, un buen clarinetista, se vio obligado a forzar su instrumento y realizar variadas proezas timbrísticas. Terminó la primera fecha del VII Encuentro, con una espléndida versión del *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg con gran lucimiento de todos los jóvenes músicos y permitió, nuevamente, a Nora Miranda demostrar su habilidad en el "canto-hablado". Sin duda, la presentación del melodrama de Schoenberg fue el punto más alto de la presentación del Ensamble Contemporáneo en Valdivia.

El 5 de noviembre se cumplió la segunda etapa del VII Encuentro de Música Chilena Contemporánea. La acogedora sala de conciertos del Conservatorio de la Universidad Austral se hizo estrecha, pues quedó gente de pie, lo que confirma el gran interés que hay aquí por la música actual. Especialmente entre los jóvenes. Por ello sería recomendable que todas las actividades con público, en futuros Encuentros, se realicen en el Aula Magna, por las comodidades que ofrece para músicos y espectadores. También, para evitar el despiste que significa para el público, un festival que se realiza en tres partes diferentes. En efecto, el Teatro Municipal está en el centro de Valdivia, el Conservatorio en el señorial barrio de Los Canelos y el Aula Magna, en Isla Teja, lugares muy distantes entre sí.

La velada se inició con un homenaje al concertista y compositor, Víctor Biskupovic, profesor titular de guitarra del Conservatorio valdiviano, fallecido el año 2002. Justo y merecido por la amplia huella que dejó en todos los rincones de la música académica. También en el rico mundo del jazz. Biskupovic fue un permanente animador de estos Encuentros de Música Contemporánea, en todos los cuales siempre estuvieron presentes sus composiciones para guitarra. Su maestra y antecesora en la cátedra de guitarra del Conservatorio, la profesora emérita Isolde Pfennings, ofreció el homenaje. Luego subió al escenario el discípulo predilecto de Biskupovic, Patricio Ruiz-Tagle, quien cubrió toda la primera parte de la velada con cuatro composiciones de la autoría de su maestro. Afortunadamente, Ruiz-Tagle ha realizado un importante trabajo de transcripción a partir de grabaciones, ya que el autor casi no escribió su música. En la ocasión se interpretaron las siguientes: *Preludio de un viaje*, *El viaje*, *Canción de septiembre*—una de las pocas que dejó escrita Biskupovic— y *Sirilla en rondó*. La interpretación de estas composiciones recibió el más fiel tratamiento y ejecuciones impecables.

La segunda parte estuvo dedicada a la presentación de nuevas obras de compositores chilenos por el Taller Contemporáneo de Música de la Universidad Católica, integrado por Nancy Gómez, soprano, Nicolás Faunes, flauta, Celso López, violoncello, Fernanda Ortega, piano y Pablo Aranda, director. Todos músicos consumados, pese a su juventud. En esta jornada también se interpretó la obra de un músico extranjero importante, en este caso del notable músico italiano Luciano Berio con cuya obra *Sequenza III*, para voz sola, inició la segunda parte la soprano Nancy Gómez. Ella sorprendió al público, primero por la forma repentina de iniciar su actuación, cuando aún el público no estaba atento luego del intermedio, y por la verdadera suma de ejercicios vocales en que la cantante debe recorrer toda la gama de sus posibilidades sonoras y no tan sólo canoras. Nancy fue perfectamente capaz de salir airoso de este verdadero "tour de force" vocal, gracias a que posee volumen, amplio registro y suficiente técnica.

Continuó el programa con *Dos piezas* para piano de Francisco Silva, cuya propuesta me pareció demasiado abstracta y un tanto agresiva. Después, Celso López presentó, de Juan Pablo Cáceres, *S/C* para violoncello y electrónica. Esta es una curiosa e interesante mezcla de música instrumental viva con sonidos electrónicos pregrabados y perfectamente acoplados por el talentoso cellista, que hizo gala de su buena técnica y habilidad para interactuar con su virtual acompañante. Los dos primeros compositores chilenos, Silva y Cáceres, son jóvenes que apenas superan los 25 años. Pienso que habrá que esperarlos todavía un poco más. En seguida, la pianista del grupo interpretó, de Pablo Aranda, director del Taller, la obra *Alc*. Se trata de una propuesta bastante similar a la de Cáceres, de extrema abstracción y que necesita una esforzada interpretación cuya exigencia técnica superó con admirable prestancia Fernanda Ortega.

La presentación de los jóvenes músicos culminó con la actuación de todos sus integrantes en el estreno de la interesante obra de Cirilo Vila, *De sueños y...* para voz e instrumentos, con texto de Pedro Lastra, en una muy buena interpretación. Sin duda, lo mejor de la presentación de este Taller Contemporáneo de la Universidad Católica.

Cerró el Encuentro valdiviano el pianista letón Armands Abols, actual profesor en el Conservatorio de la Universidad Austral, quien presentó en el Aula Magna un programa exclusivamente con

obras para piano de autores chilenos. El repertorio elegido por el talentoso maestro, tiene el valor agregado de ser una apretada muestra de las tendencias predominantes en la composición chilena desde las primeras décadas del siglo XX con Domingo Santa Cruz, Carlos Lavín y Enrique Soro, y de la segunda mitad, con Carlos Riesco, Fernando García y Santiago Vera. Abols supo traducir fielmente el espíritu que animó a los autores de estas representativas obras, con una interpretación plena de energía y pasión, bien enmarcada en una técnica pianística del más alto nivel. Su conocimiento e interés por la música chilena quedó claramente manifestado en este concierto que debería ser plasmado en disco por su valor testimonial y la calidad artística de la interpretación.

Leonardo Mancini

IV Región

Entre el 16 y el 18 de octubre de 2003 se realizó en la IV Región el IV Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles, que estuvo dedicado a rendir un homenaje al maestro Jorge Peña Hen, al cumplirse 30 años de su fusilamiento. El evento reunió a 19 conjuntos de todo Chile, congregando a unos mil jóvenes músicos, que ofrecieron cerca de 30 conciertos en diferentes comunas de la IV Región. El Encuentro de Orquestas Juveniles –que finalizó el 18 de octubre en el Coliseo de La Serena con las presentaciones de la Gran Orquesta Infantil (integrada por 600 niños de todo Chile), la Gran Orquesta Juvenil (con 400 músicos) y las orquestas sinfónicas juveniles Nacional y Jorge Peña Hen de La Serena, ante 6.000 personas–, tuvo su concierto inaugural el 16 de octubre en la Catedral de La Serena, y estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica Juvenil Jorge Peña Hen y la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. La primera, dirigida por Hugo Domínguez, interpretó de Jorge Peña Hen *Obertura* de la ópera *La Cenicienta y Tonada*, basada en un tema criollo. La Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil fue dirigida, primeramente, por José Luis Domínguez, que estrenó *La caravana* de Sebastián Errázuriz, Primer Premio del Concurso de Composición Jorge Peña Hen. A continuación el conjunto sinfónico fue conducido por Fernanda Rosas, que estrenó *Epitafio encendido* de Celso Garrido-Lecca, *Dura elegía* de Fernando García e *In Memoriam Jorge Peña*, todas obras encargadas para la ocasión.

El 9 de noviembre de 2003, en la Universidad de La Serena, Casa Central, Campus Andrés Bello, se presentó el Taller de Música Contemporánea UC, dirigido por Pablo Aranda. En su programa figuraron las siguientes obras de compositores chilenos: *Dos piezas* para piano (Fernanda Ortega) de Francisco Silva, *De sueños y...* para mezzo (Claudia Godoy), flauta (Nicolás Faunes), cello (Celso López) y piano (Fernando Ortega) de Cirilo Vila, *Ilógica* para guitarra (Luis Orlandini), *[Sic]* para cello (Celso López) y electrónica de Juan Pablo Cáceres y *Dale!!!* para flauta (Nicolás Faunes), guitarra (Luis Orlandini), cello (Celso López) y piano (Fernanda Ortega) de Alejandro Gwarello. El 16 de noviembre, en el mismo lugar, se realizó un concierto en que se escucharon, entre otras, las siguientes obras de autor nacional: *Ceguida* para cello (Ana María Vega) de Miguel Ángel Clerc, *Lea* para percusiones (Ensamble de Percusión de la U. de La Serena, director: Raimundo Garrido) de Gabriel Gálvez, *Nehz* para flauta (Milén Godoy) de Fernando Guede, *Chilenita* N°1 para percusiones (Ensamble de Percusión U. de La Serena), *Esquinas* para guitarra (Francisco Vergara) y el estreno de *Visiones de América (En ocres; En verdes)* para percusiones (Ensamble de Percusión, U. de La Serena) de Fernando García.

V Región

El 15 de octubre de 2003 se presentó la Orquesta Sinfónica de Concepción, dirigida por Luis Gorelik, en el Teatro Municipal de Viña del Mar. Entre las obras interpretadas figuró *Obertura* de la ópera *El Pucará* de Carlos Zamora.

El 30 de octubre, en Los Andes, actuó la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino. En el programa figuró la *Suite Scapin* de Miguel Letelier.

Del 3 al 7 de noviembre de 2003 se realizó el II Encuentro Internacional de Música Contemporánea de Valparaíso, patrocinado por la Asociación Nacional de Compositores, en el que participaron músicos venidos de Francia, Argentina y México. Durante el III Encuentro se realizaron diariamente conciertos y conferencias sobre la música de hoy. El día 7 se presentó, en la Sala del Instituto Chileno-Norteamericano de Valparaíso, un concierto de música chilena contemporánea. Allí se programaron las siguientes obras: *Klamm* para oboe (Francisco Naranjo) de Miguel Farías, *Ca fait faire ca*, obra electroacústica de Pablo Fredes, *Dioez* para dos sopranos (Eleonora Coloma, Gladys Briceño) de

Eleonora Coloma, 76-591, obra electroacústica de José Miguel Fernández, *Iniciación* para dos guitarras (Edison Tapia, Cristián Retamal) de Cristián Retamal, *Alternativa* para violín (Sebastián Rojas) y piano (Priscila Vergara) de Bian Holmes, *Los sueños de Attar*, obra electroacústica de Edgardo Cantón, *Leitmotiv 8* para flauta (Pablo Sanhueza) y guitarra (Luis Castro) de Jorge Martínez, *Cuatro proposiciones* para flauta (Pablo Sanhueza) y guitarra (Luis Castro) de Fernando García, *Cygnus* para piano (Sergio Valenzuela) y electrónica de Oscar Carmona, *Construyendo Babel* para violín (Sebastián Rojas), piano (Priscila Vergara), Rocio Hevia (cello) y tablas hindú (Jaime Frez) de Jaime Frez.

El 16 de noviembre pasado, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, se presentó la Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Vaparaíso (PUCV), bajo la dirección de Pablo Alvarado Gutiérrez. En el programa figuraron las siguientes obras de compositores nacionales, dedicadas a la Orquesta de Cámara de la PUCV: *Krakowiana* para violoncello (Polonia Sienkiewicz) y cuerdas de Boris Alvarado, *Concierto* para oboe (Rodrigo Herrera) y cuerdas de Gustavo Becerra, y *Cámara 21* para orquesta de cuerdas y dos actores (Paola Abatte Herrera, Álvaro Carmona Jiménez) de Silvia Herrera.

El 4 de febrero la soprano Gabriela Lehmann, el guitarrista Juan Mouras y el guitarronero Américo Huerta participaron en las Quintas Jornadas Musicales de Olmué. En el programa se incluyó el estreno de la cueca *A la libertad* de Juan Mouras, *Volver a los diecisiete* de Violeta Parra y *Rosa Romero* del repertorio tradicional.

El 18 de marzo de 2004 actuó la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino Klinge, en el Gimnasio Municipal de La Ligua. En el programa se contempló la *Cueca* de los *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

El 20 del mismo mes la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta de David del Pino Klinge, ofreció en la Universidad Técnica Federico Santa María un concierto en el que se incluyó *Se unen la tierra y el hombre*, con textos de Pablo Neruda, de Fernando García, actuando como narrador Patricio Trujillo.

VI Región

El 13 de marzo de 2004, en el Estadio Municipal de Rancagua, se presentó la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por David del Pino Klinge. En el programa ofrecido se incluyó *Se unen la tierra y el hombre*, con textos de Pablo Neruda, de Fernando García, y *Cueca* de *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

X Región

El Ensamble Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra; Claudio Acevedo, cuerdas latinoamericanas; Cristián Errandonea, contrabajo; Raúl de la Cruz, percusión) realizó una gira por la X Región en el mes de octubre de 2003. El 23 de ese mes el Ensamble actuó en la Sala Diego Rivera de Puerto Montt, al día siguiente en el Auditorio del Colegio Alemán de Puerto Varas, el 27 de octubre en la Sala Municipal de Entrelagos y el 28 en la Sala Francisco Pineda de Osorno. El programa que presentaron consistió en una serie de piezas de distintos países de Latinoamérica arreglados por Juan Mouras, entre ellas *Gracias a la vida* de Violeta Parra, además *Tonada para un niño triste* de Guillermo Rifo, *Tonada por despedida* de Juan Antonio Sánchez, *Valseadito* y *Cueca cuica* de Guillermo Milla.

Los días 31 de octubre, 5 y 14 de noviembre de 2003 se efectuó el VII Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia. El 31 de octubre, en el Teatro Municipal Lord Cochrane se presentaron las siguientes obras de autor chileno, que interpretó el Ensamble Contemporáneo de la Universidad de Chile, dirigido por Aliocha Solovera: *Reversible* para flauta (Cristián González), clarinete (Dante Burotto), viola (Davor Miric) y piano (Alexandros Jusakos) de Aliocha Solovera, *Música a cuatro* para flauta (Cristián González), clarinete (Dante Burotto), violín (Davor Miric), piano (Alexandros Jusakos) y voz (Nora Miranda), con textos de Vicente Huidobro de Tomás Lefever, y *Nebula IX* para clarinete (Dante Burotto) de Oscar Carmona. Además, se presentó la coreografía de Eliana Cifuentes, con música de Fernando García, titulada *Serenidad agónica*.

El 5 de noviembre, en la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música, se le rindió un homenaje al guitarrista y compositor Víctor Biskupovic. El guitarrista Patricio Ruiz Tagle interpretó las siguientes piezas de Biskupovic: *Preludio de un viaje*, *En viaje*, *Canción de septiembre* y *Sirilla en rondó*. También participó en el recital el Taller Contemporáneo de Música de la Pontificia Universidad Católica, que

dirige Pablo Aranda El programa incluyó a los siguientes compositores chilenos: *Dos piezas* para piano (Fernanda Ortega) de Francisco Silva, [*Sic*] para cello (Celso López) y electrónica de Juan Pablo Cáceres, *ALE* para piano (Fernanda Ortega) de Pablo Aranda y *De sueños y ...*, para conjunto instrumental y mezzo (Claudia Godoy), con texto de Pedro Lastra, de Cirilo Vila.

El 14 de noviembre se clausuró el VI Encuentro de Música Contemporánea de Valdivia, en el Aula Magna AUCH del Campus Isla Teja, con un recital del pianista Armands Abols. En el programa figuraron las siguientes obras: *Cinco poemas trágicos* de Domingo Santa Cruz, *Suite andina* de Carlos Lavín, *Sonata N°3*, en Re mayor, de Enrique Soro, *Tres temporarias* de Santiago Vera, *Nueve relatos* de Fernando García y *Sonata* de Carlos Riesco.

El 13 de enero de 2004 la soprano Gabriela Lehmann y el guitarrista Juan Mouras se presentaron en la Casa de la Cultura de Ancud, con ocasión de celebrarse las Semanas Musicales de esa ciudad de Chiloé. En el programa figuraron *Sabelliades a Ruiseñor Rojo* de Fernando García, *Hijo del planeta* de Joaquín Bello y *Tonada del mar* de Juan Mouras.

Las XXXVI Semanas Musicales de Frutillar se celebraron del 27 de enero al 5 de febrero de 2004. En el concierto de inauguración, el 27 de enero, la Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea de Chile, dirigida por Luis Lobos Valenzuela, presentó, entre otras piezas, una *Selección de música chilena* (arreglo de Ramón Avila) con obras de Osmán Pérez Freire, Nicanor Molinare y Vicente Bianchi. Al día siguiente, 28 de enero, el Trío Devienne (Michael Stoune, flauta; Richard Meek, fagot; Jane Ann Wilson, piano) interpretó *Trio* de Luis Raúl González Catalán. El 29 de enero el guitarrista Marcelo de la Puebla tocó *Tonada N°5* de Pedro H. Allende (arreglo de Luis Orlandini); *Sonata N°2* de Gustavo Becerra, y *Dos pequeños comentarios* de Fernando García. Este mismo programa fue repetido por Marcelo de la Puebla, al día siguiente, en la Iglesia Católica en Entrelagos. El pianista Danor Quinteros programó en su recital del 30 de enero *Tres preludios* de Luis Advis. El 2 de febrero, el guitarrista Renato Serrano interpretó en su concierto *Canción y Ostinato* de Alejandro Peralta. Ese mismo día el Dúo ruso (Dénis Kólobov, violinista; Svetlana Kotova, pianista) incluyeron en su programa *Grande sonata* para violín y piano de Nino García. El 3 de febrero, en la mañana, el flautista Sebastián Hidalgo, acompañado por el pianista Pablo Morales, interpretaron *Sonatina* para flauta de Nino García; ese mismo día, en la tarde, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino interpretó dos canciones del *Friso araucano* de Carlos Isamitt, con la participación de la soprano Patricia Cifuentes. Y el 4 de ese mismo mes el Ensemble Sinfónico de Vientos Víctor Tevah, de la Orquesta Sinfónica de Chile, incluyó en su programa *Variaciones sobre un tema de Haydn*, para quinteto de vientos, de Luis Advis.

El 31 de enero de 2004, en el Teatro Municipal Lord Cochrane de Valdivia se presentó el guitarrista Marcelo de la Puebla. En su recital interpretó, entre otras obras, *Tonada N° 5* de Pedro Humberto Allende, *Sonata N°2* de Gustavo Becerra y *Pequeños comentarios* de Fernando García.

XI Región

Del 15 al 30 de noviembre de 2003 el Dúo formado por los guitarristas Juan Mouras y Guillermo Ibarra, con el apoyo del FONDART (Fondo para la Cultura y el Arte del Ministerio de Educación), realizó una gira de conciertos por Puerto Aisén, Coyhaique, Chile Chico, Cochrane, Villa O'Higgins, Caleta Tortel, Puerto Gaudal, Bahía Murta, Puerto Cisnes, Puerto Puyuhuapi, Las Juntas, Villa Cerro Castillo, para volver a Coyhaique, donde el Dúo Mouras-Ibarra actuó en Canal 4 de TV, y a Puerto Aisén, ofreciendo un total de 14 conciertos. El programa interpretado fue: *Canción Nacional de Chile* (en arreglo de Vadecantos), *Suite Aisén* de Iván Barrientos, *Tonada del mar*, *Tango* de Juan Mouras y el estreno de *Diálogo para dos guitarras* de Fernando García.

El 18 de febrero de 2004, en el Salón Augusto Grosse de Coyhaique se presentó la Orquesta Juvenil de la Escuela de Música de esa localidad, dirigida por Juan Mouras. En esa oportunidad se estrenaron dos creaciones de Mouras: *Geografía musical chilena* (1. Huara de las estrellas, 2. Flores del desierto, 3. Cachimbo y trote) y *Glaciares* (1. Ritual, danza mapuche, 2. Canto del ventisquero, 3. Ronda al viento).

Los días 18, 24 y 25 de marzo de 2004, el guitarrista Juan Mouras ofreció dos conciertos en Coyhaique y uno en la Isla Melinka (Las Guaitecas). En el programa figuraron: *A un bosque de ñires y Estudio frente a un lago de Escenas de Aisén* de Iván Barrientos, *Orden* de Fernando García y *Poemas de la Trapananda* de Juan Mouras.

Música chilena en el exterior

Música chilena en La Habana, Cuba

El 1 de octubre de 2003, en el marco del XVIII Festival de La Habana, en la Sala Alejandro García Caturla del Teatro Amadeo Roldán, la cellista Ángela Acuña, acompañada por el pianista Marcos Madrigal, ofreció un recital que incluyó las siguientes obras de compositores chilenos: *Entre lunas* de Eduardo Cáceres y *Viajando con Paul Klee* de Fernando García, para cello y piano; *Soli* de Ángela Acuña, *Requiem selknam* de Rafael Díaz y *Douland* de Boris Alvarado, para cello solo y *Warsowiana II*, también de Boris Alvarado, para piano solo. Por otra parte, el 21 de marzo, durante el Festival Primavera en La Habana 2004, se interpretó *TTK*, para saxofón y electroacústica, de José Miguel Candela.

Concierto en España de Marcelo de la Puebla

El 3 de octubre, en la Sala Cultural de Martos, provincia de Jaén, el guitarrista chileno, radicado en Europa, Marcelo de la Puebla, ofreció un recital. En el programa incluyó *Tonada* N° 5 de Pedro Humberto Allende, en transcripción de Luis Orlandini; *Sonata* N° 3 de Gustavo Becerra, y *Cuatro pequeños comentarios* (estreno europeo) de Fernando García. Este mismo programa se repitió el 11 de octubre en el Centro Cultural de Ardales, provincia de Cádiz, y el 27 del mismo mes en la Casa de la Cultura de Olvera, provincia de Cádiz.

Luis Orlandini en giras por Europa y Sudamérica

El guitarrista Luis Orlandini realizó una gira por el continente europeo que comenzó con un recital el 4 de octubre de 2003 en Weimar, Alemania (Stadtbücherei, Gewölbekeller) y continuó el 6 y 8 del mismo mes en Berlín (Sala de Conciertos de la Embajada de Chile y Meistersaal), el 10 de octubre en Estocolmo, Suecia (Iglesia de Salem), el 11 en Uppsala, Suecia (Festival de guitarra), el 12 de octubre nuevamente en Estocolmo (Festival de guitarra), el 19 en Lübeck, Alemania (Iglesia) y el 21 de octubre en Londres (Embajada de Chile). En todas las presentaciones indicadas, Orlandini incluyó las *Tonada* N° 5 y *Tonada* N° 6 de Pedro Humberto Allende. El 28 de octubre Luis Orlandini actuó en Trnava (República Checa) junto con el flautista Alfredo Mendieta. En esa ocasión interpretaron *Danzas populares andinas* de Celso Garrido-Lecca y *Raveliana* de Miguel Letelier.

El 20 de noviembre, en Lima, Perú, Orlandini se presentó en el Conservatorio Nacional de Música, donde interpretó *Tonada* N° 5 y *Tonada* N° 6 de Pedro Humberto Allende. Posteriormente, actuó en Santa Ana, Estado Táchira, Venezuela, en la Iglesia Parroquial, oportunidad en que tocó las *Tonadas* N° 5 y N° 6 de P.H. Allende y *Simpay* de Celso Garrido-Lecca.

Ensemble Bartók en Lituania

Durante el mes de octubre de 2003, el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Denis Kolobov, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano; Eduardo Cáceres, director invitado) realizó una gira de conciertos por Lituania y actuó en las ciudades de Vilnius, Alytus y Kaunas, presentando el mismo programa. Éste contemplaba las siguientes obras de autor chileno: *India hembra* de Guillermo Rifo; *Dúo*, para violín y cello, de Juan Lémann; *Indómito* (homenaje a Ignacio Domeyko) de Ramón Gorioitía, sobre textos de Domeyko, Mickiewicz y Chihuailaf; *Antártica*, con textos de Alonso de Ercilla, de Miguel Letelier; *Rin* de Luis Advis, y *Epigramas mapuches* de Eduardo Cáceres, quien emplea en su obra poemas de Elicura Chihuailaf.

Dúo Mouras-Ibarra en Argentina

El Dúo formado por los guitarristas Juan Mouras y Guillermo Ibarra, el día 2 de diciembre de 2004 ofreció un concierto en la Escuela General San Martín de Los Antiguos y otro, el día 3, en el Teatro de la Escuela Artística Polivalente de Comodoro Rivadavia. En ambas ciudades argentinas el Dúo inter-

pretó un programa en que se contemplaban la *Suite Aisén* de Ivan Barrientos, *Tonada del mar* y *Tango* de Juan Mouras y *Diálogo para dos guitarras* de Fernando García.

Orquesta de Arequipa estrena obra chilena

El 4 de diciembre de 2003, en el Teatro Municipal de Arequipa, la Orquesta Sinfónica de Arequipa ofreció un concierto bajo la batuta del director invitado Abraham Padilla Benavides. Dentro del programa figuró el estreno mundial de la obra *Luces y sombras* de Fernando García, que está dedicada a la Orquesta Sinfónica de Arequipa.

Actividades de Juan Allende-Blin

El 7 de febrero de 2004 se estrenó, de Juan Allende-Blin, *Transformations VII*, para 13 instrumentos, en el Theaterhaus de Stuttgart durante el Festival "Eclat", de música nueva, organizado por la Sudwestrundfunk (SWR) y la Musik der Jahrhunderts. La obra fue interpretada el Ensemble "SurPlus", dirigido por James Avery. La transmisión radiofónica de *Transformations VII* tuvo lugar el 1 de abril por las ondas de SWR2. Anteriormente, el 23 de noviembre, en el Museo Folkwang se presentó oficialmente con una conferencia de Heinz-Klaus Metzger y un concierto, un CD con la música para piano de Allende-Blin interpretada por Thomas Günther. El disco, realizado con la más avanzada tecnología, incluye las siguientes obras del compositor: *Transformations IV*, *Sonatine*, *Zeitspanne* y *Dialogue für 2 Spieler*.

Gira del flautista Hernán Jara por Alemania

Entre el 22 y el 30 de marzo de 2004 el flautista Hernán Jara realizó una visita a Alemania, donde ofreció recitales y clases magistrales en diferentes puntos del país. La gira de conciertos se inició con una presentación en Colonia, en la Iglesia de Sankt Martin, el 22 de marzo, con el acompañamiento de la pianista brasileña María José Carrasqueira. Hernán Jara interpretó: *Chinchorro* de Guillermo Rifo, *Cueca flautada* de Guillermo Rojas, *Sonatita* de Nino García y *Cueca del aire* de Juan Cristóbal Meza. El 23 de marzo los intérpretes actuaron en la Konzertsaal des Clara Schumann Gymnasiums y tocaron las mismas obras de Rifo y Meza. En Hamburgo, el 24 de marzo, los artistas se presentaron en el Festival de la Asociación de Flautistas de Alemania, donde hicieron escuchar *Chinchorro* de Rifo, *Sonatita* de García y *Cueca del aire* de Meza. El 25 del mismo mes actuaron en la Johanneskirche donde presentaron *Chinchorro* de Rifo y *Cueca del aire* de Meza, y, el 29 de marzo, en el Centro Cultural Fabrik, de Hamburgo, Hernán Jara interpretó *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo para flauta, piano, cello y percusiones, y *El cigarrito* de Víctor Jara, en arreglo para ensamble de flautas y guitarra de Cristián Spencer.

Otras noticias

IV Encuentro Latinoamericano de Educación Musical

Entre el 11 y el 15 de agosto recién pasado se realizó en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México el IV Encuentro Latinoamericano de Educación Musical, bajo el gran tema denominado *Acción e investigación en educación musical*. El encuentro contó con los auspicios de la International Society for Music Education (ISME) y la Asociación Nacional de Instituciones de Educación Musical (ANIEM). Se dieron cita investigadores, educadores, profesores, conferencistas, talleristas, agrupaciones musicales, ejecutantes solistas y un porcentaje importante de personas interesadas en el tema de la educación musical.

Junto a dicho encuentro se ofreció una feria del libro de educación musical y una serie de conciertos con intérpretes mexicanos y de otros países que entregaron una destacada muestra de la práctica musical que abarcó música antigua, tradicional y contemporánea en sus géneros clásico, folclórico, popular y electroacústico.

La jornada musical se inició el lunes 11 de agosto con las palabras del director de la Escuela Nacional de Música y presidente del Comité Organizador, profesor señor Luis Alfonso Estrada Rodríguez. Los tópicos tratados durante el desarrollo del encuentro fueron variados, y fundamentalmente enfocados hacia:

- a) La educación musical general en todos sus niveles: preescolar, primaria, secundaria y universitaria;
- b) Formación del músico profesional ya sea como intérprete, profesor, compositor, musicólogo o investigador;
- c) La educación musical especial, entendida como musicoterapia, relaciones entre música y medicina, alumnos sub o superdotados, y
- d) La educación musical alternativa, informal, comunitaria y de esparcimiento.

Algunos de los exponentes fueron Dina Grätzer, Argentina; Dra. Silvia Furnó, Argentina; Ana Lucía Frega, Argentina; Juan Mari Beltrán, España; Zaira García, Venezuela; Eugenia Costa-Giomi, Estados Unidos; Esther Beger, Brasil, y Luis Alfonso Caicedo, Colombia.

Uno de los temas transversales de este encuentro fue la investigación permanente en el arte musical entendida como uno de los pilares fundamentales de la búsqueda constante del saber y del perfeccionamiento. Los conceptos creatividad e investigación tienen en común la capacidad de producir algo nuevo y necesario, pero también transformar lo ya existente —mediante determinados procesos intelectuales y espirituales— dotándolos de una trascendencia. En esta temática salieron a relucir reconocidos pensadores y especialistas, desde los teóricos griegos hasta los modernos como Guilford, Torrance, Freud, Arieti, Vigotsky, Piaget, Gardner, Murray Shaeffer y Menhuim, quienes otorgaron el marco teórico para hablar de origen, desarrollo, enseñanza-aprendizaje y descripción de las actividades más complejas empleadas en el campo de la música y desde los más diversos puntos de vista: psicológico, cognitivo, neurocientífico, lingüístico, semiótico, epistemológico, metodológico, curricular, musicológico, inteligencia artificial, entre otros.

Resumiendo, este IV Encuentro Latinoamericano de Educación Musical realizado en Ciudad de México permitió reflexionar y replantearse muchísimas cuestiones referentes al quehacer musical, tanto teórico como práctico, en sus más diversos ámbitos y, además, estimular los trabajos de profesores, investigadores, conferencistas y ejecutantes en el continuo perfeccionamiento del arte musical.

Íván Barrientos Garrido

Seminario y Asamblea Internacional 2003 de FLADEM

El Foro Latinoamericano de Educación Musical, Sección Chilena (FLADEM Chile) comenzó a gestarse durante el curso del año 2002, siendo su objetivo principal el convocar a las instituciones formadoras de educadores musicales, para asumir la realización en el año 2003 del IX Seminario Latinoamericano de Educación Musical y IX Asamblea Internacional del FLADEM.

El evento fue convocado por la Sección Internacional de FLADEM, que preside la educadora argentina Violeta Hemsy, la Sección Chilena de FLADEM, que preside el educador y compositor Jai-

me González y la Universidad Andrés Bello, representada por la carrera de Educación Musical de la Facultad de Educación. Participaron como instituciones asociadas, la carrera de Artes Musicales de la Universidad Mayor, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y la carrera de Educación Musical de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. El evento fue patrocinado por el Consejo Chileno de la Música, y el equipo organizador estuvo formado por los profesores Luz María Oses, Margarita Fernández, Thais Nowack, Concepción Martorell y Jaime González.

El IX Seminario Latinoamericano de Educación Musical y la IX Asamblea Anual del Foro Latinoamericano de Educación Musical se realizó en la Facultad de Educación del Campus La Casona de Las Condes de la Universidad Andrés Bello, en Santiago, entre los días 6 al 10 de octubre de 2003.

El programa contempló 82 actividades académicas (conferencias, ponencias, mesas redondas, talleres, muestras, presentación de materiales pedagógico-musicales, muestras musicales y conciertos). La actividad convocó la asistencia inscrita de 262 educadores latinoamericanos y chilenos provenientes de 14 países de Latinoamérica: El Salvador, Honduras, Nicaragua, República Dominicana, Costa Rica, Guatemala, México, Colombia, Brasil, Perú, Uruguay, Ecuador, Argentina y Chile. También asistieron docentes de Israel y Hungría.

Además de contarse con la invaluable presencia de Violeta Hemsy durante todo el evento, asistieron en calidad de invitados especiales a FLADEM Chile, Florencia Pierret, educadora de República Dominicana; Coriún Aharonián, compositor y musicólogo de Uruguay; María Fux, danzaterapeuta de Argentina; Fernando García, compositor y musicólogo chileno, Premio Nacional de Arte; dr. Carlos Miró, chileno, docente del Instituto Internacional de Pedagogía Musical Zoltán Kodály de Hungría; Sergio Aschero, compositor y musicólogo de Argentina; Susana Weich Shahak, musicóloga y educadora de Israel y los jóvenes pianistas Diego Suárez y Etienne Familier (11 y 14 años), de Costa Rica.

FLADEM Chile constituyó una instancia de intercambio académico fundamental para educadores y estudiantes de carreras de música, educación musical y afines. Las actividades académicas programadas constituyeron un pilar fundamental para la actualización de contenidos, destrezas y competencias en materia de educación musical formal.

El tema del IX Seminario fue *La música y los valores en la educación musical actual*. Las materias abordadas cubrieron las áreas de la expresión corporal, las metodologías emergentes, la musicoterapia, la danzaterapia, el multiculturalismo, la globalización, la etnomusicología, las nuevas tecnologías en educación musical y el proceso de formación actual del educador musical.

Comité Organizador

Distinciones para nuestros músicos

El 1 de octubre de 2003, en el auditorio de la Escuela Moderna de Música, se realizó la ceremonia anual de entrega de la Medalla de la Música 2003 que otorga el Consejo Chileno de la Música. En esta ocasión dicha distinción fue recibida por el grupo Inti Illimani (Música Popular), Gabriel Brncic (Composición Docta), programa Crecer Cantando del Teatro Municipal, que dirige Víctor Alarcón (Educación Musical y Gestión), Luis Merino (Investigación) y la directora de coros de la VII Región, Mirta Bustamante (Valor Regional).

El 17 de octubre de ese mismo año, en el Teatro de la Universidad de Chile, la Orquesta Sinfónica de Chile realizó su concierto anual de homenaje a distinguidos músicos chilenos que han culminado su carrera artística. En esta oportunidad los homenajeados fueron el violonchelista Arnaldo Fuentes, que interpretó el *Concierto* de Luigi Bocherini; la pianista Elvira Savi, que presentó el *Concierto* K.467 de W. A. Mozart, y el compositor Tomás Lefever, que recibió un homenaje póstumo a través de la ejecución de su *Sinfonía 1964*. El concierto fue dirigido por el director titular de la Orquesta Sinfónica, David del Pino Klinge.

También el 17 de octubre, en la Cancillería de Venezuela, el Embajador de ese país en Chile, a nombre de su gobierno, condecoró con la Orden Francisco Miranda en su Primera Clase al organista, musicólogo y miembro del Comité Editorial de la *RMCh*, Miguel Castillo Didier.

El 31 de ese mismo mes el Jurado de la IX edición del Premio de Musicología Casa de las Américas, integrado por Olavo Alén (Cuba), Enrique Cámara (Argentina), José Jorge de Carvalho (Brasil), Victoria Eli (Cuba) y Leonor Saavedra (México), reunido en la Ciudad de La Habana, otorgó el Premio a los chilenos Juan Pablo González y Claudio Rolle Cruz por la obra *Historia social de la música popular en Chile* y al argentino Bernardo Illari por su trabajo *Doménico Zipoli: Para una genealogía de la*

música clásica latinoamericana. El jurado además otorgó una mención especial a *El responsorio "Omnes Moriemini..."* de Eugenia Roubina, de México.

El 12 de noviembre se realizó la ceremonia de entrega del Premio Municipal de Arte 2003, en el Salón Consistorial de la Ilustre Municipalidad de Santiago. En Artes Musicales recibió el Premio el director de coros Waldo Aránguiz y en Artes de la Representación la bailarina y coreógrafa Karen Connolly.

El 14 de noviembre de 2003, en el Teatro Escuela Moderna, se entregaron los premios Instituto Profesional Escuela Moderna de Música 2003. Los premiados fueron: Valentín Trujillo (Mención Arreglador), Sergio "Tilo" González (Mención Compositor), Tommy Rey (Mención Intérprete Vocal), Carmelo Bustos y Cristóbal Rojas (Mención Intérprete Instrumental), Entrama (Mención Banda o Grupo) y Palmenia Pizarro y José Antonio Giolito (Mención Trayectoria).

El 15 de noviembre, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, el jurado del Concurso Dr. Luis Siguell, este año consagrado al canto, otorgó el Primer Premio a la soprano chilena Patricia Cifuentes. La "Mejor interpretación de la obra chilena obligatoria", cuyo autor es Gustavo Becerra y su título es *Versos sueltos*, con textos de Nicanor Parra, recayó en la rusa Natalia Tkatcheva.

El 19 de noviembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en el marco de las celebraciones del 161° Aniversario de esa Casa de Estudios Superiores, se entregarán reconocimientos a egresados destacados que han efectuado una contribución significativa al país; entre éstos figuró el compositor Gustavo Becerra por su labor en Arte, Creación y Cultura.

El 21 del mismo mes, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, dentro de las celebraciones del 161° aniversario de esa Universidad, se distinguió al Mejor Docente de las distintas carreras de pregrado de la Corporación. Entre ellos fueron considerados los profesores Miguel Villafruela, del Departamento de Música y Sonología, y Vladimir Guelbet, del Departamento de Danza.

El 16 de diciembre se supo que el compositor chileno Andrés Maupoint ganó la undécima edición del Premio Internacional de Composición Musical Ciudad de Tarragona. La obra ganadora se titula *El prisionero de la luz*.

El 29 de diciembre de 2003 la Orquesta Moderna, dirigida por Luis José Recart, realizó un concierto para celebrar su quinto aniversario y para instaurar el Premio Orquesta Moderna que anualmente se otorgará al mejor solista y mejor compositor de la temporada. En esta ocasión se incluyó a los mejores de las temporadas oficiales del año 1998 al 2003 y lo recibieron el guitarrista y compositor Javier Farías Caballero y el flautista Hernán Jara.

El 19 de enero de 2004 se realizó la ceremonia de entrega del Premio a la Música Nacional Presidente de la República en el Salón Montt Varas del Palacio de La Moneda. En esta ocasión los premiados fueron, Luis Advis (Música de Concierto), Los Jaivas (Música Popular) e Illapu (Música Folclórica).

El 21 de febrero de 2004, en el restaurant Cap Ducal de Viña del Mar, la SCD ofreció un almuerzo para todos los participantes en la XLV versión del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. Allí se entregó un premio "A la trayectoria" al director de orquesta Horacio Saavedra, que por más de 30 años ha sido el responsable de la dirección musical del Festival.

El 9 de marzo, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, se efectuó la ceremonia de entrega del reconocimiento Mujer Generación Siglo XXI, con el que la comunidad universitaria de esa casa de estudios superiores adhiere al Día Internacional de la Mujer. Entre las distinguidas figuró la cantante Carmen Luisa Letelier, académica de la Facultad de Artes.

El compositor David Serendero cumple 70 años

Al compositor y director de orquesta David Serendero le ha sido prolongado por diez años más su contrato como director artístico del Collegium Musicum Renano en Wiesbaden, Alemania. Serendero, quien en 2004 cumple 70 años, es director de dicho conjunto orquestal desde su fundación en 1973. Luego de 30 años de labor, Serendero puso su cargo a disposición de la orquesta, pero ésta decidió seguir trabajando con el músico chileno.

Compositores en el ballet y teatro

El 3 de octubre, con ocasión de la ceremonia en que el Dr. Luis Merino transfirió el cargo de Decano de la Facultad de Artes al prof. Pablo Oyarzún, se presentó el Ballet Juvenil Universitario. Entre las

obras que bailó dicho conjunto estuvo *Canción de cuna para despertar* de la coreógrafa Hilda Riveros y música de Maruja Brombley, arreglada por Celso Garrido-Lecca.

En octubre de 2003 se efectuó en Lima, Perú, el VI Festival Internacional Solo-Danza. En la función inaugural, realizada en el Museo de la Nación, así como en las presentaciones hechas en la Universidad Ricardo Palma y en la Plaza Mayor de Villa María del Triunfo, la bailarina Jenny Sepúlveda bailó la coreografía de Carmen Aros, con música de Gustavo Becerra (*Sonata N°3* para cello y piano), titulada www.mujer.com.

El 31 de octubre de 2003, en el marco del VIII Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia, en el Teatro Municipal Lord Cochrane se presentó la coreografía de Eliana Cifuentes *Serenidad agónica*, sobre la *Serie* para cello solo de Fernando García, interpretada por Héctor Escobar.

El 23 y 24 de enero de 2004, en el Teatro Oriente, se presentó la coreografía *Erótica* de Isabel Croxato, con música de Cuty Aste, Jorge Gómez, Jeaninne Alborno y Oscar Morales.

En el mes de octubre, en el Teatro Antonio Varas, el Teatro Nacional Chileno comenzó sus presentaciones de *Hijo de ladrón*, obra basada en la novela homónima de Manuel Rojas, en versión del director Raúl Osorio. La música incidental de la obra es del compositor Patricio Solovera.

El 9 de noviembre la Corporación Cultural de Vitacura ofreció una función al aire libre de *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre, con música de Francisco Flores del Campo, dirigida por Carmen Barros.

En el mes de noviembre se estrenó, en la Sala La Comedia, la obra de Abel Carrizo-Muñoz *¡Magari... magari!* La música de la obra, que se ofreció en varias funciones, es del compositor Rolando Cori.

Del 9 al 13 de enero de 2004, en el Galpón de la Fundación Víctor Jara, se presentó *Hembros*, espectáculo de danza-teatro-música-plástica basado en la novela de Eugenia Prado, con la dirección y actuación de la bailarina y actriz Cecilia Godoy y con música de John Steeter.

En la Sala Finis Terrae, en el mes de enero de 2004, se puso en escena *Elektra* de Eurípides, dirigido por Marco Monsalve y música incidental de Mauricio Díaz.

Dr. Luis Merino nuevo director del CEAC

El Dr. Luis Merino, después de haber sido decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile durante 8 años, se convirtió en el nuevo director del Centro de Extensión Artística y Cultural "Domingo Santa Cruz" (CEAC). Altas autoridades de la Universidad de Chile, encabezadas por el Rector, prof. Luis Riveros, así como estudiantes, académicos y funcionarios, le dieron la bienvenida al nuevo director en un acto realizado en el Patio Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Corporación. En esa oportunidad, además de los discursos de rigor, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino interpretó, entre otras cosas, *Sinfonía 1964* de Tomás Lefever.

Visita de Gabriel Brncic a Chile

El compositor Gabriel Brncic, actualmente radicado en España, fue invitado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica. Durante tres meses dictó clases, ofreció un seminario sobre Luigi Nono y participó en el Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica. Además, tuvo otras actividades fuera de esa universidad, tales como la presentación de su música en la Facultad de Artes, el 7 de octubre. Allí se escucharon las siguientes obras: *Contrabajo-concierto*, *Claro-oscuro*, "...que no desorganiza cap murmuri", *Ergon-Rondeau*, *Ronde-Bosse* y *Clarinen-tres*.

Nuevos fonogramas en circulación

El 11 de octubre de 2003, en la Sala Isidora Zegers, se presentó el disco *Antología de jazz de la Universidad de Chile 2002/2003*, fonograma realizado en el Centro Tecnológico de la Facultad de Artes. El disco contiene grabaciones de varias bandas de jazz ligadas a dicha Facultad, tales como los grupos Calectín, Mario Feito Trío, Turangalila, Los Hijos de Rusty James, Carlos Silva, Akimbao y Apus Jazz Bank. El 22 de octubre la Fundación Pablo Neruda y Alerce, La otra Música, en la Casa Museo La Chascona dieron a conocer la producción discográfica *Puro Neruda*, que contiene diez poemas del poeta musicalizados por el Conjunto Cuncumén.

El 8 de noviembre de 2003 Horacio Salinas, en el Teatro Providencia, presentó su primer álbum como solista, tras su salida de Inti Ilumani, titulado *Remos en el agua*.

El 9 de enero de 2004, en el Teatro de la Universidad de Chile, se presentó el primer volumen de una colección de discos compactos con música chilena, editado por la Academia de Bellas Artes y SVR, en que participa la Orquesta Sinfónica de Chile. En dicho volumen figuran *Tres aires chilenos* de Enrique Soro, *Preludios dramáticos* de Domingo San Cruz y *La muerte de Alsino* de Alfonso Leng. En este CD la Orquesta Sinfónica de Chile está dirigida por su titular, David del Pino Klinge.

Libros recientemente publicados

El 4 de diciembre de 2003, en el Teatro Escuela Moderna, el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, en conjunto con Ocho Libros Editores y el Consejo Nacional de Libro y la Lectura, presentaron el libro *Historia del jazz en Chile* del musicólogo Álvaro Menanteau, jefe de la cátedra Historia de la música popular del señalado Instituto Profesional. El 10 de ese mismo mes LOM ediciones y la Fundación Víctor Jara lanzaron el libro *El Chile de Víctor Jara* de Omar Jurado y Juan Miguel Morales. La presentación del libro estuvo a cargo del miembro del directorio de la Fundación Víctor Jara, coreógrafo Patricio Bunster, y del periodista y poeta Jorge Montealegre. El acto de lanzamiento se realizó en el Galpón Fundación Víctor Jara.

Actividades de la Sociedad Chilena de Musicología

El 27 de octubre de 2003, en el Museo de Arte Contemporáneo, organizado por la Sociedad Chilena de Musicología, se realizó el Coloquio Música y Sociedad en la Época de la Unidad Popular: Treinta Años Después. En dicho coloquio se constituyeron cuatro paneles, en los que se analizaron distintos aspectos de esa etapa crucial de la historia de Chile. Dichos paneles fueron: Música y sociedad, Políticas culturales e industria cultural, Canto popular y La creación musical. En la reunión participó un número importante de musicólogos, compositores y estudiosos de la música chilena de tradición oral y escrita. Con este coloquio la Sociedad Chilena de Musicología rindió además un homenaje póstumo al compositor Sergio Ortega.

En la Facultad de Artes, los días 15 y 16 de enero de 2004, se efectuaron las primeras Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores, convocadas por la Sociedad Chilena de Musicología. Los temas tratados fueron: Música popular urbana, historia, comunicación y recepción; Música de tradición oral y Música y educación. En las Jornadas participaron más de 20 jóvenes investigadores.

Congreso de coros chilenos

Convocado por la Asociación Latinoamericana de Canto Coral (ALACC), el mundo coral chileno celebró un Congreso Nacional, que reunió a sus principales organizaciones para estudiar la mejor manera de articular el movimiento coral del país, en una red de coordinación que le permita una mayor eficacia y presencia pública. Asistieron delegados de Arica, Antofagasta, Valparaíso, San Antonio, Santiago, Rancagua, Curicó, Talca, Concepción, Los Ángeles, Angol, Temuco, Valdivia y Calbuco. El Congreso funcionó en Punta de Tralca, V Región, los días 20 y 21 de marzo y uno de los acuerdos logrados fue crear un Consejo Coral Chileno que asuma la tarea de coordinar y representar a todas las instituciones que se preocupan del canto coral.

Promulgada Ley de Fomento de la Música

El 7 de enero de 2004 S.E. el Presidente de la República, don Ricardo Lagos Escobar, firmó el decreto que promulgó la Ley de Fomento de la Música. La ceremonia de la firma del decreto se efectuó en la isla Marqués de Mancera, cercana a la ciudad de Valdivia, con la presencia del Ministro de Cultura, don José Weinstein y numerosos artistas nacionales.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Álvaro Menanteau. *Historia del Jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores Ltda., 2003, 139 pp.

La aparición del libro *Historia del jazz en Chile*, del musicólogo Álvaro Menanteau, nos abre una puerta importante en la descripción de los horizontes de nuestra música chilena. Muchos de nosotros, cultivadores del jazz, esperábamos con ansias este documento que retrata los segmentos que ha atravesado el jazz en nuestro país.

El libro, dividido en tres capítulos, nos sumerge en el camino que ha recorrido el jazz en Chile, desde su contenido como música popular, la división entre jazzistas tradicionales y modernos, hasta la fusión con elementos del folclore y su autonomía como género musical.

En su primer capítulo, Menanteau nos habla de un jazz como música popular bailable y masiva (1920-40), representada por Pablo Garrido. Más tarde, y una vez que el jazz comienza a reconocerse como música para ser, además, escuchada, surgen los aficionados, quienes se encargan de mantener este género, pero dirigido hacia un jazz tradicional. En esta época se puede apreciar a los Ases Chilenos del Jazz, emblemática banda del recordado estilo Hot Jazz chileno.

El segundo capítulo (años 40-60) nos lleva a descubrir que aparte de los aficionados al jazz, y que hacen jazz, surgen los profesionales. Se funda el Club de Jazz (1943), y comienza la división entre lo que se ha mantenido hasta hoy con armoniosa tolerancia: los que defienden el jazz tradicional, por un lado, y los modernos, por otro. Es una época en la cual aparece el gran pianista Omar Nahuel (revitalizado brillantemente por Menanteau), junto a otros como el baterista Orlando Avendaño, el saxofonista Patricio Ramírez o el multiinstrumentista y profesor Roberto Lecaros. Es la era del bebop, cool jazz, hard bop y hasta, según Menanteau, el free jazz. Al final de este capítulo se relata un jazz chileno abriéndose paso a una mayor complejidad armónica y técnica, siendo considerado como una música para especialistas. Y como una manera de ahondar en estas experimentaciones aparece, hacia finales de los 60, el jazz eléctrico.

Menanteau nos va invitando en cada uno de estos dos capítulos a enfrentarnos, sobre todo en el tercero, a la era de la dictadura en Chile, donde poco a poco se va limitando el desarrollo del jazz, y por cierto de muchos otros géneros. En el tercer capítulo (años 70-90), el musicólogo nos documenta la aparición y el desarrollo del jazz con elementos del folclore chileno y latinoamericano. Nuevamente vuelve a aparecer el apellido Lecaros, pero ahora con el bajista Pablo. En estos años el jazz hecho en Chile o chileno comienza a perfilarse hacia una vertiente más autónoma. Aparecen las escuelas que enseñan jazz, los programas de radio, algunos festivales, algunos jazzistas extranjeros que visitan el país. Fue, según Menanteau, una época en la que se compuso música para ser hecha como jazz por músicos chilenos. Una gran cantidad de acontecimientos que, aunque la dictadura trató de frenar, abrieron un camino para la era de los 90. Fue una época para un jazz más abierto al mundo, a los festivales internacionales de jazz, al nacimiento de bares dedicados a la difusión de esta música y a la consideración de que el jazz de nuestro país se convierta en una música válida en todos los términos.

Finalmente, y con el propósito de reflexionar si lo que realmente se ha hecho en Chile es jazz o algo parecido a él –si es que existe un único jazz– el musicólogo Menanteau nos deja un documento necesario y muy interesante. Un instrumento que nos invita a revitalizar a nuestros antepasados jazzistas y a aprender de su experiencia en la formación de un jazz ¿chileno o no chileno?

Carlos Silva Vega

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Bicentenario de la música sinfónica chilena (vol. 1). CD. Orquesta Sinfónica de Chile, director: David del Pino. SVR Producciones Limitadas. ABA-SVR-70000-1. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes, 2003.

En el mundo musical contemporáneo nadie tiene dudas en cuanto a que lo más significativo para la difusión de la música de tradición escrita es, en la actualidad, el fonograma, en cualquiera de sus modalidades y no las presentaciones en vivo. Si se toman en cuenta los costos que el complejo montaje de las obras sinfónicas exige y se considera el aumento permanente del repertorio para semejante combinación sonora, se concluye que es extremadamente difícil que los auditores, a través de conciertos públicos, por muy grandes que sean los recintos que se utilicen para éstos, puedan satisfacer sus necesidades de conocer lo mucho que se ha compuesto desde la creación de la orquesta sinfónica.

En nuestro país este fenómeno se comprendió tempranamente y en la década de 1940, al poco tiempo de haber sido creado el Instituto de Extensión Musical (IEM), este organismo –desgraciadamente desarticulado a comienzos de la dictadura militar– comenzó a grabar todos los conciertos que ofrecía, tanto sinfónicos como de cámara, existiendo particular preocupación por registrar las obras de los compositores chilenos. En los cerca de 40 años de esta ininterrumpida y sistemática labor, se logró grabar y conservar en discos de acetato primero y en rollos de carrete abierto después, prácticamente la totalidad de la música de autores nacionales interpretada durante ese período, que era un porcentaje pequeño de toda la música compuesta en el país. Estas grabaciones fueron retransmitidas por diferentes radioemisoras de ciudades del norte y del sur, lo que permitió al público chileno tener mayor acceso a la música de nuestros compositores.

Las autoridades del IEM entendían que la transmisión radial no era suficiente para masificar el conocimiento de la música culta chilena y ya en 1946 esta institución universitaria lanzó al mercado los primeros discos con música chilena de tradición escrita. Antes, en 1944, la Universidad de Chile había comenzado las grabaciones de música folclórica, cuando, con los auspicios del Instituto de Investigaciones Folklóricas, se grabó el álbum de diez discos de 78 rpm denominado *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Desde entonces en Chile se han ido produciendo fonogramas con música docta de autores nacionales, producción que en los últimos tiempos se ha acrecentado gracias al FONDART, que se sumó a los esfuerzos de, entre otros, la Universidad de Chile, la Asociación Nacional de Compositores y el sello SVR.

Desde 1999 la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, que preside el compositor Carlos Riesco –a quien en los años 40 Domingo Santa Cruz, director del IEM y Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, encomendó comprar en los Estados Unidos los equipos de grabación del IEM– ha jugado un papel muy importante en la producción de discos compactos con música de nuestros compositores. La Academia, en 1999, puso a disposición de los aficionados el primer CD de la serie “Música de concierto chilena” (ABA-SVR-900000) que en los siete CD editados ha incluido obras de Federico Heinlein, Jorge Urrutia-Blondel, Próspero Bisquertt, Carlos Riesco, Carlos Botto, Juan Orrego-Salas, Jaime González, Fernando García, Cirilo Vila, Santiago Vera-Rivera, Miguel Letelier, Juan Lemann, Fernando Antireno y Juan Amenábar.

En 2004, la Academia ha puesto en circulación una nueva serie, la ABA-SVR-70000, que ha titulado *Bicentenario de la música sinfónica chilena*, cuyo primer volumen se lanzó el 9 de enero, en el Teatro de la Universidad de Chile. El proyecto de la Academia de Bellas Artes es llegar al año del Bicentenario de la Independencia con varios discos de música sinfónica chilena que cubran el amplio espectro de la composición nacional en este género. Además, la Academia ha iniciado el registro de obras que engloben otros géneros para así editar nuevas colecciones, las que, junto con la de música sinfónica, muestren un panorama general de la composición de tradición escrita en 200 años de nación independiente.

En el primer volumen de esta colección inicial que edita la Academia Chilena de Bellas Artes, se contó con la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino Klinge, y se contemplaron obras de los siguientes autores: Enrique Soro (1884-1954): *Tres Aires chilenos*, Domingo Santa Cruz (1899-1987): *Preludios dramáticos* y Alfonso Leng (1884-1974): *La muerte de Alsino*. Son ellas,

Revista Musical Chilena, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 118-122

tres de las más celebradas obras de autores considerados entre los pilares fundacionales de la música chilena del siglo XX.

Enrique Soro compuso sus *Tres aires chilenos* en 1942, es decir, era ya un músico maduro que dominaba su oficio plenamente. Esto se percibe desde los primeros compases de su conocida y gustada creación. Maneja la orquestación con brillantez y soltura y da a sus *Aires chilenos* la claridad formal propia de la música de tradición oral, para lo cual recurre a las estructuras de la cueca y la tonada, así como a sus esquemas rítmicos y melodiosos. Los *Tres aires chilenos* de Soro gozan de merecida popularidad entre nosotros y se les debe situar, indiscutiblemente, entre las obras para orquesta sinfónica más representativas de la música chilena de la primera mitad del siglo pasado.

La notable labor que realizó Domingo Santa Cruz en el desarrollo de la institucionalización musical de nuestro país, ha opacado muchas veces algunos aportes notables que hizo a la creación musical chilena. Uno de esos es la composición número 23 de su catálogo, que denominó *Preludios dramáticos*. Estos preludios, fechados en 1946, son tres: "Presentimiento", "Desolación" y "Preludio trágico". En ellos el compositor evoca a su primera esposa, Wanda Morla, al cumplirse, el 14 de abril de 1946, veinte años de su fallecimiento. Son piezas con gran carga emocional y dramatismo, y sus títulos son fiel expresión de los dolorosos momentos vividos por el compositor en su juventud. Los *Preludios dramáticos* de Santa Cruz, lo mismo que la obra de Soro, ocupa un lugar muy importante en la literatura sinfónica nacional anterior a 1950.

El programa del CD termina con el poema sinfónico *La muerte de Alsino*, que Alfonso Leng dedicó a su amigo y colega compositor Enrique Arancibia. Se basa en la novela de su "hermano decimal" Pedro Prado, quien escribiera —después de escuchar las cinco *Doloras* para piano— las glosas a cada una de estas piezas de Leng. El poema *La muerte de Alsino* fue compuesto en 1920 y estrenado en 1922 bajo la dirección de Armando Carvajal. Esta creación ha sido considerada la más importante de su autor y es una síntesis de su estilo, caracterizado por un romanticismo surgido básicamente de Wagner, pero empapado de tendencias posteriores que le confirieron contemporaneidad e identidad propia. Desde su estreno, se ganó un lugar privilegiado en las presentaciones sinfónicas en nuestro país y, al igual que las dos composiciones anteriores incluidas en este disco, es estimada una obra clave de la música chilena del siglo pasado.

Las obras de Soro, Santa Cruz y Leng que incluye el fonograma están brillantemente interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile, hábilmente conducida por su director titular, el maestro peruano David del Pino Klinge. La agrupación muestra compenetración en su tarea, disciplina, afinación, un bello sonido, empaste, y sus solistas se desempeñan en forma sobresaliente en los solos que deben abordar. Por su parte, el trabajo artístico-técnico realizado por el maestro David del Pino con la Orquesta Sinfónica es extraordinario. Obtiene un rendimiento notable de la agrupación orquestal. Esta alcanza enorme expresividad al moverse dentro de una amplia paleta dinámica, sin nunca perder el necesario equilibrio sonoro. También consigue de los músicos una permanente atención, lo que redundará, entre otras cosas, en la precisión de entradas, cortes y rubatos que contienen sus versiones. Pero lo más importante es, seguramente, la comprensión que el director alcanzó de los estilos de las tres obras incluidas en el CD, de los cuales se empapó. En los registros dirigidos por el maestro del Pino se observan con claridad el criollismo de los *Aires chilenos* de Soro, el expresionismo postromántico de los *Preludios* de Santa Cruz y el romanticismo postwagneriano del *Alsino* de Leng.

En este primer disco de la serie *Bicentenario de la música sinfónica chilena* se empleó una avanzada tecnología, lo que sumado al muy alto nivel musical de la grabación, permiten al auditor escuchar las obras de Soro, Santa Cruz y Leng en las mejores condiciones posibles. Además, el CD es acompañado por un librito editado excepcionalmente en cuatro idiomas, castellano, inglés, alemán y francés, que entrega breves biografías de los compositores y comentarios de las obras, la biografía de David del Pino Klinge y una corta historia de la Orquesta Sinfónica de Chile. Es una lástima que los comentarios sobre los compositores y sus obras sean tan exigüos, y es de esperar que en los próximos CD esto se modifique.

El esfuerzo que está haciendo la Academia Chilena de Bellas Artes para celebrar el Bicentenario de nuestra Independencia, con una cantidad importante de fonogramas de música chilena de tradición escrita circulando nacional e internacionalmente, es digno de elogios y aplausos, y esta iniciativa debería concitar el apoyo de todo quien se interese por el desarrollo de la vida musical chilena.

Fernando García

Ensamble Contemporáneo. CD. Composiciones de Arnold Schoenberg, Tomás Lefever, Miguel Aguilar, León Schidlowsky y Cirilo Vila. Santiago: Universidad de Chile, Vicerrectoría de Asuntos Académicos, Departamento de Investigación y Desarrollo (DID), 2003.

Desde su fundación en el año 1999, el Ensamble Contemporáneo dirigido por Aliosha Solovera, profesor y académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ha tenido una importante labor en la difusión del repertorio musical contemporáneo, tanto universal como chileno. El Ensamble Contemporáneo ha estrenado un significativo número de obras de compositores nacionales y su meritoria labor fue reconocida al obtener el Premio Altazor "Música Docta" 2003.

En el año 2001, con ocasión de la conmemoración del 50º aniversario de la muerte del compositor austriaco Arnold Schoenberg, el Ensamble Contemporáneo realizó varias presentaciones de una de sus obras cumbres, el *Pierrot Lunaire* Op 21 de 1912, obra clave y fundamental del expresionismo alemán. El presente fonograma nos entrega una excelente versión de esta difícil obra, de gran exigencia para los instrumentistas y la cantante. Su lenguaje atonal, los grandes saltos en la melodía, la compleja textura contrapuntística y el canto-hablado con una gran variedad de inflexiones, más la intensidad de su expresión hiper-romántica, hacen de estos 21 trozos todo un desafío para la interpretación; ésta estuvo a cargo de Nora Miranda (voz), Cirilo Vila (piano), Cristián González (flauta y piccolo), Dante Burotto (clarinete y clarinete bajo), Davor Miric (violín y viola), María Carmen García (violoncello), bajo la dirección de Aliosha Solovera.

Además, este CD contiene obras de cuatro compositores chilenos vinculados muy especialmente con Schoenberg y la tendencia expresionista que representa el *Pierrot Lunaire*. Éstas son: *Música a cuatro* de Tomás Lefever, *Divertimento* para cuatro solistas de Miguel Aguilar, *Piano Quartet* de León Schidlowsky y *Una invitación al Vals con Luna de Arnold Schoenberg* de Cirilo Vila. Debemos recordar que el vínculo entre Schoenberg y los compositores chilenos se produjo, en gran parte, gracias a la estadía de diez años (1947-1957) en Santiago de Chile del compositor holandés Fré Focke, quien fuera alumno de Anton Webern entre 1941 y 1944 en Viena. Tres de los compositores seleccionados para este CD, Lefever, Aguilar y Schidlowsky, fueron discípulos de Fré Focke.

Música a cuatro para clarinete, violín, voz y piano de Tomás Lefever (1926-2003), fue compuesta en 1951 y está basada en un texto extraído de Altazor de Vicente Huidobro. La influencia de Schoenberg a través de su maestro Fré Focke se aprecia en la predilección por la pieza breve (*Música a cuatro* consta de seis pequeñas piezas unidas entre sí), el lenguaje atonal y un ambiente emocional alucinatorio y de gran carga afectiva. La interpretación está a cargo de Dante Burotto (clarinete), Davor Miric (violín), Nora Miranda (voz) y Alexandros Jusakos (piano).

Divertimento para cuatro solistas—clarinete, viola, violoncello y piano— de Miguel Aguilar (1931), fue compuesto especialmente para este fonograma, como parte del homenaje a Schoenberg. Consta de tres trozos breves titulados "Antipoema", "Canción lunar" y "Bagatela". La inclinación de Miguel Aguilar por la técnica dodecafónica reaparece aquí una vez más. El primer trozo es weberniano en su escritura puntillista, mientras que la atmósfera fantasmal del *Pierrot* se hace presente en "Canción lunar". Nuevamente una muy buena interpretación de Dante Burotto (clarinete y clarinete bajo), Davor Miric (viola), María Carmen García (violoncello) y Alexandros Jusakos (piano), colocan este conjunto de cámara en un nivel de primera línea en su género.

León Schidlowsky (1931) en su *Piano Quartet* recurre a la tradicional combinación de violín, viola, violoncello y piano a cargo de Davor Miric, Mario Castillo, M. Carmen García y Alexandros Jusakos, respectivamente. En *Piano Quartet* como en las otras obras, se puede apreciar la influencia schoenberiana, pero aquí el lenguaje es más claramente contemporáneo. De los tres trozos que conforman *Piano Quartet* de Schidlowsky, los dos primeros son hiper-románticos y, a pesar de su modernidad, recuerdan al Schoenberg del primer período, mientras el tercero, aunque no varía radicalmente la atmósfera que prevalece, desarrolla más el aspecto rítmico puro.

Aunque Cirilo Vila (1937) no fue alumno de Fré Focke, su vínculo con Schoenberg es también bastante directo, ya que estudió durante cinco años (1964-1969) en París con Max Deutsch, uno de sus discípulos. El propio Vila explica la intención al componer esta obra para violoncello y piano que lleva tan extraño título: *Una invitación al Vals con Luna de Arnold Schoenberg*. Dice: "...escena de música-ficción, en la cual el muy ilustre J. S. Bach llega a Viena en noche de luna y, encontrando a Schoenberg y seducido por algunas armonías del *Pierrot Lunaire*, aprende fascinado y entusiastamente a bailar para él la nueva danza que es el vals vienés". Esta obra fue comisionada por el Concurso de Viña del

Mar "Dr. Sigall 2001". Es una obra imaginativa, ya desde el título, con alusiones sutiles y humorísticas a estos dos grandes maestros de la tradición germana. La excelente interpretación que nos entregan Edgar Fisher (violoncello) y María Iris Radrigán (piano) fue grabada en Morelia, México, en junio del 2003.

El folleto que acompaña este CD, además de contener información precisa y escueta sobre los compositores y las obras, entrega los textos originales del *Pierrot Lunaire* en alemán y la traducción al castellano, y del Canto II de *Altazor* de Vicente Huidobro para la obra de Lefever. Esta es una información importantísima para el auditor en el momento de disponerse a escuchar una obra tan rica y compleja como el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, donde la comprensión del texto es fundamental.

Felicitaciones a los músicos por la calidad de sus interpretaciones y muy especialmente al director del conjunto y productor musical, Aliosha Solovera, por esta iniciativa y por su excelente trabajo musical frente al Ensamble Contemporáneo.

Julia Grandela del Río

Isidora Zegers y su tiempo. CD. Composiciones de Manuel Robles, Guillermo Deichert, Federico Guzmán, Eustaquio Segundo Guzmán, José Zapiola, Antonio Neumane, Isidora Zegers y anónimos. Intérpretes: Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano). Parmedia. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2003.

El presente CD es resultado de un proyecto de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de conservación y proyección del legado de doña Isidora Zegers. Junto con la edición de este fonograma se realizaron otras actividades en honor a esta sobresaliente figura de la música chilena del siglo XIX: una exposición fotográfica de su álbum entre el 25 y 30 de noviembre de 2002 en el Patio Andrés Bello de la Casa Central de la Universidad de Chile, el inicio de la restauración de su riquísima biblioteca musical conservada en la Facultad de Artes y la creación de un fondo de becas con el fin de apoyar la formación de niños y jóvenes de la Facultad de Artes en las disciplinas musicales, la danza y las artes visuales.

En este marco, el presente CD representa el testimonio vivo de la sensibilidad y finura de doña Isidora Zegers, cuyas contradanzas y canciones que ahora nos llegan gracias a las recreaciones de Carmen Luisa Letelier y Elvira Savi, nos hacen revivir una época en la cual el romanticismo de salón y las amenas tertulias tenían un encanto especial. Junto con las obras de doña Isidora Zegers este CD nos ofrece composiciones de destacados músicos de su tiempo; de un total de 23 piezas para piano solo y para canto y piano, 11 son de doña Isidora Zegers, 4 de Federico Guzmán, 2 de José Zapiola y 2 anónimas; Guillermo Deichert, Eustaquio Segundo Guzmán y Antonio Neumane están representados con una pieza cada uno. Como digna apertura a la música de una época tan importante de nuestra historia, el CD se inicia con la primera Canción Nacional Chilena, cuya música fue compuesta por Manuel Robles sobre el texto de Bernardo Vera y Pintado.

Doña Isidora Zegers (1807- 1869) nació en Madrid, pero su educación fue esencialmente francesa. Fue una insigne cantante, compositora e instrumentista y desde que se radicó en nuestro país en 1923 fue una incansable difusora de la música y la cultura. Sus realizaciones fueron fundamentales en aquellos primeros años de vida independiente y la proyección de su legado permanece hasta hoy día. Como compositora su creación es escasa y se centra en el piano solo y el canto y piano. Casi toda su producción aparece fechada en París en el año 1822. Entre sus composiciones para este fonograma están las contradanzas *Figure de Trenis*, *La Bedlam*, *La Camilla*, *La Mercedes* y *Le Calif de Bagdad* para piano solo. Estas piezas presentan rasgos de la cuadrilla francesa bailada en los salones europeos a comienzos del siglo XIX, con melodías adaptadas de piezas populares o de ópera. También para piano solo es el *Valze per Maximino* dedicado al parecer a su profesor de canto. Las piezas para canto y piano son cuatro: *Romance*, *Les regrets d'une bergère*, *La coquette fixée*, *La Absence* y *Les tombeaux violés*. Estos "romances" fechados en 1823, tienen textos en francés y se caracterizan por su estructura estrófica y la sobriedad de su expresión, a pesar de la formación virtuosística y operática de su autora.

De Federico Guzmán (1836- 1885), compositor y brillante pianista chileno, tal vez el más importante del siglo XIX, se interpretan tres obras para piano –*Zamacueca*, *Mon espoir* (mazurca) y *Scherzo e Danza op. 54* – y una canción para voz y piano titulada *Adieu*. Son obras atractivas donde la escritura pianística revela al compositor-ejecutante, conocedor del repertorio de su época. De su hermano

menor Eustaquio Segundo Guzmán (1841-1920) se interpreta una zamacueca, *La engañosa* op 69 para voz y piano, similar en estructura a la de su hermano mayor. Son interesantes estas piezas de raigambre popular chilena como la zamacueca, pues no eran muy comunes en el repertorio de salón decimonónico.

José Zapiola (1802- 1885), figura fundamental en el desarrollo de la música chilena en el siglo XIX, está representado por dos obras para piano solo: *Bolero y La argentina* (contradanza), que figuran entre las primeras piezas impresas en nuestro país. Otras obras que completan este CD son *Fantasie sur des Themes nationaux du Chili* para piano del compositor alemán radicado en el sur del país y en Santiago, Guillermo Deichert (1828- 1871), *Alaide* (polka) para piano de Antonio Neumane (1818- 1871), nacido en Córcega y que vivió algunos años en nuestro país, y dos obras anónimas para voz y piano, *El aire y Zamacueca*.

Merece destacarse el alto nivel musicológico de la información contenida en el folleto que acompaña este CD, a cargo de Cristián Guerra, académico del Departamento de Música y Sonología. Aquí encontramos datos muy pertinentes sobre los compositores, las obras y otra información muy aportativa sobre los géneros y formas cultivadas en la época. Igualmente aparecen los textos originales completos de las canciones con la traducción al castellano en el caso de los textos francés. A lo anteriormente dicho, debe agregarse la excelente presentación del CD y la óptima calidad de la grabación realizada en los Estudios del Centro Tecnológico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La producción musical estuvo a cargo de, en aquel entonces Decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino Montero.

Julia Grandela del Río

Solo, dúo, trío. CD. Intérprete: Carlos Silva. Producción independiente. Santiago, 2003.

Es este el primer trabajo solista del pianista, compositor y musicólogo Carlos Silva, quien ha tenido una destacada participación en la escena jazzística local desde mediados de los años 90, integrando ya sea el conjunto Los Titulares o aportando a las producciones de Ángel Parra o Cristián Cuturrufo.

De los diez temas grabados, ocho pertenecen a Silva y (tal como lo consigna el título del CD), incursiona en tres formatos bien definidos. En los solos de piano Silva se nos presenta intimista y lírico; en los dúos junto al baterista Andy Baeza predomina un enfoque más experimental, que llega incluso a la intervención electrónica del sonido del piano (como ocurre en *Acuerdos y Vals*?). Aquí Silva explora el delicado territorio que separa la composición de la improvisación, con un resultado que pone a prueba ambos conceptos tal como existen en la praxis jazzística.

En el formato de trío (junto a Titae Lindl en contrabajo y Andy Baeza en batería) Silva y sus músicos se instalan dentro de la tradición más genuina del jazz estándar, situación que se afianza con el homenaje a Thelonious Monk (*Let's cool one*) y Armando González Malbrán (*Vanidad*), resultando destacable el hecho de interpretar un clásico de la música popular chilena con un lenguaje de jazz moderno. La culminación de este trabajo está representada por *Expansión en mamba*, composición de Silva quien es acompañado por Rodrigo Galarce en contrabajo y Félix Lecaros en batería, ya que este registro resume su concepto compositivo, la garra emocional del swing jazzístico y la técnica instrumental alcanzada por estos músicos.

Finalmente cabe destacar que todos los registros contenidos en este disco fueron realizados en directo (algunos grabados en vivo), recogiendo así una práctica muy valiosa que caracterizó al jazz y la música popular de antaño.

Álvaro Menanteau

IN MEMORIAM

Sergio Ortega (1938-2003)

La RMCh desea rendirle un homenaje póstumo al compositor Sergio Ortega, a través de la publicación de las palabras dichas por Rodolfo Parada, Director del Conjunto Quilapayún, el 24 de septiembre de 2003, en Pantín, Francia, con ocasión de la despedida de los restos del compositor que partían con destino a Chile. Además, con la inclusión de los discursos pronunciados el 28 de septiembre –en la capilla ardiente levantada en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile–, por José Weinstein, Ministro de Cultura, Horacio Salinas, en representación de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), Andrés Rodríguez, Director Ejecutivo del Teatro Municipal de Santiago, Raúl Bulnes, en representación de la Fundación Pablo Neruda, y la lectura de una carta enviada por Gladys Marín, Presidenta del Partido Comunista de Chile, que leyó su Secretario General, Guillermo Teillier. También habló el Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Dr. Luis Merino, cuyas palabras sirvieron de Editorial al número anterior de nuestra Revista.

Mucho le debemos a Sergio

Antes que nada, nuestras condolencias más sinceras a su familia, Chañaral, Sophie, Leonardo y Gabriel.

Naturalmente, el grupo musical Quilapayún es el fruto de las personas que lo han integrado, intérpretes y creadores. Pero es justo reconocer que la idea germinal sobrepasa hoy a los propios integrantes del conjunto musical.

Porque nuestro conjunto es también el resultado profundo del movimiento popular ascendente de los años 60 en Chile, así como de la influencia de innumerables personalidades externas al conjunto.

Lo que hoy queremos subrayar, en estos momentos de separación definitiva, es que de entre estas personalidades externas al conjunto, pero que influyeron enormemente en su destino, Sergio Ortega ocupa un lugar de privilegio.

Yo conocí a Sergio a principios de 1968, en momentos en que le habían dado la responsabilidad de grabar un disco en homenaje a la Central Unica de Trabajadores de Chile (la CUT). Fue mi primer contacto con el hombre jovial y atento con los músicos más jóvenes, siempre abierto a las ideas ajenas y siempre disponible para las tareas militantes más exigentes. Lo que más me impactó desde nuestros primeros encuentros fue su permanente recurrencia a las imágenes fuertes, y por lo general divertidas o irónicas, para describir todo tipo de situaciones; una manera probablemente de otorgarse una distancia personal frente al rigor de lo que emprendía.

Desde entonces seducido por el personaje, mi curiosidad sería sólo satisfecha después de años de amistad y de colaboraciones intermitentes. En efecto, sólo hace unos dos o tres años me decidí a abordarlo para grabarle más de 20 horas de entrevistas personales que algún día serán transcritas.

A la luz de su relato, muchas aventuras vividas en otros tiempos adquirieron nuevas perspectivas. Entrego sólo dos ejemplos.

El primero, las llamadas canciones “contingentes”, creadas en conjunto por iniciativa suya en los años 70.

Sergio salía de sus reuniones de la Comisión de Cultura del PC (Partido Comunista) y nos llamaba apresuradamente para que nos fuéramos a su casa para trabajar en algunos temas que le habían sugerido. Entre vinos y bromas, la seriedad de la tarea nunca se perdía de vista: una canción para celebrar el triunfo, otra para ayudar a las medidas económicas del gobierno de Allende, otra para estigmatizar a la derecha golpista, otra para llamar a la unidad del pueblo, en fin, a medida que la lista se alargaba, nuestra complicidad se profundizaba. Las canciones que resultaban de estos trabajos “de taller” que él dirigía (*El enano maldito, A comer merluza, Las ollitas, El pueblo unido,...*), estaban marcadas por el sello de su relación con la música popular y más ampliamente con la música oral.

Esta relación no obedecía a un azar. Tenía que ver con su historia personal y con su postura intelectual.

Sergio me reveló haber comenzado a tocar el piano sólo a los 15 años, descifrando “de oído” las canciones *Blue Moon* y *Night and Day* siguiendo los consejos de unos amigos de colegio. Después de

haberse constituido un profuso catálogo de boleros, quedó preparado para descifrar el comienzo de la obertura de *Tannhäuser*, con todos sus colores y funciones armónicas. Empezó a estudiar música alrededor de los 18 años mientras estaba en la Facultad de Arquitectura de la universidad. “Yo no he perdido jamás el contacto con mi infancia –me decía. La música ha sido siempre para mí un pasaporte para la infancia, he estado siempre en contacto con recuerdos muy profundos que se materializan por el lado sonoro”.

Y añadía: “Aun cuando yo conozca hoy casi todo lo que se hace en la escritura musical europea, para mí se trata sólo de técnicas y procedimientos, aplicados a partir de una manera de pensar. Pero en mi concepción intelectual, todo esto coexiste con el ritmo indígena del *huayno* y con el caballo que está parado en una esquina, porque en nuestros países todas esas cosas coexisten realmente. Aquí sería raro encontrar un caballo parado en un carrefour... llamarían a los bomberos!! A mí me interesan los Incas y me importa un carajo la moda musical desde el punto de vista de los estilos”.

Músico con formación académica, autor de música de cámara, obras sinfónicas, óperas, etc..., Sergio Ortega siempre estuvo pendiente de los desafíos musicales de la época, pero nos transmitió con su ejemplo que hacer canciones, incluso canciones “contingentes”, era simplemente otra manera de hacer música, en la cual también había que dar lo mejor de sí.

Y agregaba: “Si se transita a veces por caminos conocidos como una cierta tonalidad, una armonía y todo lo que todo el mundo usa, bueno, hay que hacerlo con una visión y con una exigencia propias a lo que un pueblo merece”. Su visión política de la sociedad se unía así de manera natural a su experiencia musical.

El segundo ejemplo tiene que ver con la génesis de la *Cantata Santa María de Iquique*, obra del compositor chileno Luis Advis.

Sergio me contaba lo siguiente:

“Luis Advis, con ocasión de un viaje a Iquique, descubrió en sus recuerdos, artículos y libros, el suceso de la Escuela Santa María (una masacre de obreros) y escribió allí las grandes líneas de esta Cantata. Volvió para Santiago con la Cantata escrita, para soprano, tenor, piano y algún otro instrumento. Originalmente, era entonces una obra escrita para solistas líricos. Cuando me la mostró, yo me di cuenta de que esta obra tenía que pasar a instrumentos vernáculos y le hablé del Quilapayún, que él fue a conocer en un concierto del grupo poco tiempo después”.

La existencia de un fuerte movimiento de canción popular en Chile en esos años, unido a los problemas compositivos e ideológicos que se planteaba, hicieron que Sergio tuviera esta importante intuición que marcará grandemente las opciones creativas de nuestro conjunto. La oralidad y el oficio de la escritura (y por lo tanto de reflexión sobre lo escrito) ya se habían imbricado profundamente en su personalidad de compositor.

El mismo lo describía de manera feliz: “La concepción de la composición que yo adquirí en mis discusiones con Falabella, con Becerra y con Neruda, es una concepción que tiende a precisar que el compositor es aquel que asocia todo lo existente... que conoce, selecciona, trabaja y combina todo lo que tiene a mano, es decir... com-po-ne”.

Le debemos a Sergio su generosidad musical, su sentido del humor, su finura de espíritu, su concepción profunda de un arte popular, exigente y asequible a la vez.

Le debemos su lucha por nuestra identidad cultural, por nuestro destino de pueblo cantor.

Le debemos sus ansias de fusión con nuestra tierra y el coraje de sus utopías.

Le debemos todas aquellas horas frente a su piano, del que poco a poco, como en una película en retroceso, los granos de notas se iban adhiriendo al racimo de una obra.

Si ser humanista es tener la capacidad de asumir la parte del “otro”, compartir sus impulsos, sus ilusiones, Sergio era un humanista apasionado y realizado.

Por eso, sin duda, muchos pueblos en el mundo entero seguirán aún cantando sus canciones por largo tiempo, acompañando así esperanzas, luchas y banderas.

Es el legado indeleble del Maestro, hermano y camarada, Sergio Ortega.

Rodolfo Parada

Sergio Ortega está en el corazón de todos

Como ustedes comprenderán, hablar de alguien con la vitalidad de Sergio Ortega en estos momentos resulta en especial doloroso por su temprana partida.

Sólo hace unos meses compartió emocionado con nosotros su experiencia de hombre consecuente hasta el cartílago y esa pasión por la música que selló cada una de las extensas huellas de sus creaciones mestizas, esa gran obra en que encontró "el sonido de Chile".

Habló de la vigencia de la oralidad, de la importancia de escuchar, de perder el miedo a lo nuevo y partió con la pregunta ¿al menos a alguien le sirve lo que hablo? —decía—.

Estoy convencido que muchos, son muchos quienes agradecen tus himnos, cantos, y espero en que muchos más sepan dar el justo valor a tu labor, para mantenerla viva en la memoria de América Latina y el mundo.

Quienes tuvimos el honor de compartir la ruta con él no podíamos estar ausentes en esta mañana de septiembre. Para despedirlo como maestro, amigo, compañero de ruta y autodenominado bardo de vocación, pero sobre todo creador magnífico, anti cualquier clase de sistemas, y contrario a los intimismos. Nunca se rindió ante la moda. Buscó las formas musicales adecuadas a su creación más allá de las convenciones, de las salas de conservatorio. Indagó en las calles el sonido. Hizo su revolución en la música chilena.

Podría decir tantas cosas de Ortega y ninguna sería justa con la dimensión de su espíritu seguro, inquebrantable, consecuente, honesto que creó con lo que tuvo a su alcance sin esperar que se dieran las condiciones.

Sergio no se anduvo con chicas. Fue reconocido en vida en los grandes teatros del mundo, y tristemente, en Chile durante los últimos años lo vimos mucho menos de lo que hubiéramos querido. Pero sé que Sergio siempre añoró Chile.

"Uno nunca es más chileno que cuando está lejos, eso es lo primero que ustedes tienen que saber. Nunca se va tan profundamente hacia la médula del país que cuando uno no lo tiene cerca". Dijo hace tan poco en la SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor).

Con respecto a su vida, Ortega en sus primeros años de trabajo fue funcionario del Instituto de Extensión Musical, seis años sonidista del Teatro Antonio Varas y luego fue profesor de Composición del Conservatorio desde el '69. En el '70 asumió la Dirección Artística del canal de televisión de la Universidad de Chile hasta 1973. Permaneció en ese puesto hasta septiembre de 1973 y a fines del mismo año emigró a Francia para vivir un largo exilio que finalizó en 1983. Siguió radicado en Europa donde durante 22 años fue Director de *L'Ecole Nationale de Musique* de Pantin. Sustentó una escuela bajo el precepto de que la música es anterior a cualquier nomenclatura o técnica. Extrajo de sí mismo y de sus alumnos la propia armonía.

Conoció a Sergio hacia finales de los años '60 en la Facultad de Artes cuando tuve el honor de ser su alumno en la Universidad de Chile, la misma academia donde fue discípulo de Gustavo Becerra, y compañero de Luis Advis. Ahí, donde Ortega años después lideró una verdadera revolución que tocó todos los puntos de la cultura.

Como pedagogo era inolvidable y su enseñanza certera. Caló hondo en la problemática de la creación con ejemplos divertidos que no olvido, mantuvo vivo el espíritu del juego para crear. Poco antes de partir de Chile, en su último viaje, conversamos con entusiasmo la posibilidad de que viniera algunos meses como profesor de composición a nuestra Escuela de Música Popular de la SCD. La idea le pareció magnífica pues se sentía libre como el oxígeno —según sus palabras— luego de sus responsabilidades parisinas. Me ha quedado el recuerdo del brillo en sus ojos entusiasmados ante la posibilidad de trabajar nuevamente con otra generación de jóvenes músicos.

En esta última visita y a casi 40 años de los inicios de la Nueva Canción Chilena, recordó que aquella era "inevitable" porque fue producto de una ola profunda de transformación, de un sentido esencial que no se dio en ningún otro lugar del mundo. Esa transformación que Ortega tradujo a formas musicales nuevas. A Sergio le debemos que en gran medida la música chilena se hiciera universal.

Quiero recordar su pensamiento en afirmaciones como estas:

"Estábamos buscando el sonido de Chile, porque las culturas resuenan, no son datos sin vida, se expresan en colores, en movimientos, en sonidos. Escuchábamos que se venía abajo una manera de escribir la música, muy abstracta, en la que se había roto el vínculo social".

O esta otra:

"Hay que soñar en este mundo. Hay que empujar de esta manera. Si puedo dar un consejo: la música antes. La música tiene un lugar preeminente. La música al comienzo no al final".

O aquella recomendación a los nuevos creadores:

"Son ustedes los que tienen que hacer. Ustedes tienen que establecer los puntos de contraste con nosotros. No te quedes en las contradicciones. Mezcla cosas que no se mezclaban. Ve qué pasa. No hay música sin contradicciones. No hay nada sin contradicciones. La música sin contradicciones es música muerta".

Quizá la muerte es menos dolorosa cuando se crea en la vida y en esto Ortega dio clases, apasionado, humano, generoso, provocador y directo. Nunca perdió de vista la esencia por los adornos.

"Estoy loco por eso soy compositor".

Sí, loco, pero lúcido hasta abrir las puertas de la imaginación y hacernos escuchar las voces de los textos de su amigo Pablo Neruda. Lúcido como para bailar la protesta, como se suele hacer en América Latina.

Aunque fue juzgado por los doctos como muy popular y por los populares como muy docto, Ortega enfatizó las contradicciones para lograr la unidad. Compuso desde la contingencia y la utilidad del texto hasta la altitud de las melodías líricas. Derribó las fronteras entre las categorías doctas y populares y ofreció el desafío que interroga por la diferencia, invitándonos a descubrir la identidad.

Su obra sería larga de enumerar. Ortega componía a una "velocidad espantosa". Himnos y canciones, *Venceremos*, *El pueblo unido* entre tantos frutos de la fuerte actividad social. Recuerdo, además, las comedias *Asunto sofisticado* de Alejandro Sieveking y *La dama del canasto* de Isidora Aguirre, las crónicas populares grabadas por Quilapayún en 1972, *La Fragua*, cantos para chilenos, relatadas por Roberto Parada.

Extrajo las voces de la literatura en *Relato de un naufrago* con textos de García Márquez, en *Tacuabé* con texto de Galeano. Indagó en las obras de tradiciones antiguas, como sonatas, valsos, quintetos, cuartetos, partitas, cantos.

Fue actual en el cine desde *El chagal de Nahueltoro* hasta el reciente *Taxi para tres* con su bolero. Esto sin mencionar muchas obras para las pantallas grandes y chicas, divulgadas en Europa.

Era de las grandes obras. En eso destacó el himno de la CUT, de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile hasta la reciente presentación de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* que triunfó en el Festival de Ópera de Savonlinna (Finlandia) donde fuiste admirado y querido.

Su huella es profunda. Inolvidable.

Sucedió hace tiempo pero recuerdo claramente cuando, junto a Luis Advis, compuso a base de textos de Julio Rojas la obra *Canto al programa*, que presentamos con Inti Illimani en alabanza al programa de Salvador Allende. Y espero que pronto sea en Chile donde se estrene la última obra compuesta por Sergio junto a su hijo Chañaral Ortega. Me refiero a la ópera *Pedro Páramo*, basada en la obra de Juan Rulfo.

Sergio Ortega: músico contrario al intimismo, de las obras enjambres, domador de la escena, creador de la dignidad, figura imperecedera. Elocuente por vehemencia, profundo, épico, reflexivo, optimista hasta el delirio.

Estoy convencido de que su alta figura excepcional y su música perdurarán en el corazón de nosotros, sus amigos.

Nos queda la figura de Sergio Ortega marchando por las calles, apropiándose de las avenidas y de los teatros donde estalló su creación, donde fue posible unir las tradiciones de viejos y nuevos lenguajes en una combinación justa y actual.

Invito a los músicos a reflexionar y continuar por esa ruta.

A sus familiares les manifiesto mi hondo pesar, y admiración por la valentía para vivir y generosidad al permitir que los acompañemos este día.

Sergio Ortega está en el corazón del mundo.

Descansa en paz, maestro...

Horacio Salinas

Hasta siempre Sergio Ortega

Me corresponde hoy, a nombre de la Fundación Pablo Neruda y como amigo personal de Sergio, dirigirme a ustedes para despedir y recordar a nuestro amigo, señalando algunos hechos que tienen que ver con el país, su relación con el Poeta y nuestra Fundación.

Nos acompañan sus seres más queridos, sus familiares, su mujer, sus hijos: Chañaral, Leonardo, Gabriel, sus hermanos, sus ex compañeras, sus amigos más íntimos, las instituciones y organizaciones a las que perteneció y a las que pertenecerá por siempre.

Recuerdo con claridad cuando conocí a Sergio a principios de los 60, en una elección FECH, cuando los estudiantes de izquierda de arquitectura aportábamos el candidato a la presidencia de la Federación. Sergio, como militante de las Juventudes Comunistas, era el relacionador de las escuelas artísticas. Perdimos como tantas otras veces, pero nos hicimos amigos desde ese momento, años después seríamos también parientes, pero los lazos de amistad superaron los lazos del parentesco (el que se interrumpió).

No olvidaremos las noches en Santiago o Isla Negra, junto a un piano o una guitarra, o con algún instrumento infantil, donde con facilidad iba componiendo o improvisando. Las intensas conversaciones y discusiones sobre lo que empezaba a ocurrir en Chile, América y el mundo, donde tampoco estaba ausente el humor.

Hemos dicho que Neruda fue el "cronista poeta" de los más importantes hechos del siglo XX, sin descuidar jamás el amor, el hombre y la naturaleza. Sergio fue y será el "cronista musical" de los acontecimientos "político-sociales", que se nos venían encima: la revolución cubana, mayo del 68, los movimientos de liberación en América y el mundo, el triunfo popular en Chile.

Sergio y el Poeta pertenecen a ese grupo de profesionales y artistas que se comprometen con su época y su pueblo, traspasando con creces el campo de sus respectivas actividades.

Los une una común visión humanista del mundo, que los llevará a realizar trabajos en conjunto, el Poeta y el Músico codo a codo creando.

Así surgió, por ejemplo, la cantata *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*.

La música de Ortega va cambiando con los acontecimientos de los 60, pero igual que el Poeta sin olvidar jamás el amor, las sensibilidades más profundas, como cuando musicaliza los poemas de Efraín Barquero y *Los versos del Capitán* del propio Neruda.

Con gran efervescencia llegó septiembre de 1970, parecía ancho, luminoso y alegre con el triunfo popular con Salvador Allende como líder, el fondo musical de *Venceremos* acompañaba esa épica jornada.

Nada hacía presagiar, en esos momentos, lo que ocurriría en septiembre de 1973, ya que la vorágine de los hechos no nos permitía hacer un alto para meditar críticamente. Se trabajaba de sol a sol. En un época donde primaban los estímulos "morales" y el "trabajo voluntario". Se nacionaliza el cobre. Se construyen más y mejores viviendas sociales, que en otras épocas de la República. Las áreas verdes son motivo de preocupación privilegiada: El parque O'Higgins se entrega remodelado a la ciudadanía. El MOP (Ministerio de Obras Públicas) y la CORMU construyen balnearios populares a lo largo del país. La educación y la salud se ponen al alcance de los más humildes. Quimantú pone los libros al alcance de la mayoría.

Algunas fábricas e industrias pasan a manos de los obreros y la reforma agraria invade los campos.

En este marco de referencia, surge "La nueva canción chilena", donde Sergio Ortega, sin lugar a duda, es uno de los pilares más importantes.

Trabaja con todos y con cada uno. Con Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa, Los Parra y muchos otros. La música de Sergio refleja la sociedad haciéndose más y más comprometida.

Como el Poeta, le escribe al hombre comprometido en la búsqueda de una sociedad más justa y solidaria, pero también igual al Poeta cubre todo con el manto mágico de su música, transformando esas luchas particulares en causas de toda la humanidad.

Pero todo este desarrollo social, este despertar del pueblo, generó "Su contrario". El capital foráneo, los grupos "económicos-políticos" más reaccionarios, no podían permitir que un gobierno "socialista-democrático" cambiara las arcaicas estructuras.

La CIA, más la reacción chilena, logran atraer hacia sus filas a la oposición democrática y finalmente a los militares golpistas.

Septiembre de 1973 llegó oscureciendo la primavera que se acercaba: la muerte del Presidente, defendiendo el derecho irrenunciable de permanecer en la Moneda, la muerte de miles de chilenos, de la democracia, de Víctor Jara y Neruda, son hechos que, transcurrido 30 años, aún nos estremecen.

Vino el exilio de muchos, unos al exterior, otros al interior. Fuera de los crímenes, la tortura, la desaparición de personas, también se interrumpe la vida que permitía el desarrollo de la amistad y la solidaridad.

Sergio se instala en París, nos veremos ocasionalmente durante los 17 años de la dictadura, en encuentros en que con angustia tratábamos de suplir los años de distancia. Lo veíamos integrado en la lucha por restaurar la democracia en Chile, se movía por toda Europa organizando conciertos y actos por la solidaridad.

Sigue compartiendo y ayudando a los jóvenes músicos, tanto franceses como chilenos, como es el caso de Jaime Miqueles y Felipe Canales, con quienes hace extraordinarias presentaciones en París y otras ciudades.

Su música ya no es la alegre y popular de años anteriores, incorpora nuevos elementos musicales, surge con fuerza la lírica, sus nuevos temas se dirigen a denunciar la tortura y la desaparición de personas en Chile, como la cantata *La dignidad*.

Dirige *L'Ecole Nationale de Musique* de Pantín, destaca, en ese período, una "trilogía" sobre la Revolución Francesa, que se estrena en el marco del Bicentenario.

La obra que lo liga definitivamente con nuestro Poeta es *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, única obra teatral escrita por él. Se estrena en 1966 musicalizada por Ortega, que la transformará en cantata en 1967 dirigida por Pedro Orthous.

En diciembre de 1988 la Fundación y el Teatro Municipal realizan una versión actualizada dirigida por el músico David Miller.

En septiembre de 1993 nos acompañó, junto a Sophie y Jean Louis, a recordar los 20 años de ausencia del Poeta, en Isla Negra.

En junio recién pasado, Sergio vino a presentar en el Municipal su última versión de la ópera sobre textos de Neruda, previo al viaje a Finlandia.

Nos reunimos muchas veces y lo invitamos a incorporarse a nuestra Fundación, lo que aceptó de inmediato.

Pasó a ser nuestro representante en Europa para impulsar el centenario del Poeta, nos ayudaría con su ingenio e imaginación a buscar financiamiento internacional para realizar el gran sueño nerudiano de la Fundación Cantalao, en Punta de Tralca.

Los proyectos, tanto de la Fundación Pablo Neruda como de Sergio, se cargan de futuro.

Poco antes de su última partida, viajamos a Isla Negra, recorrimos los lugares de antaño, entre ellos Cantalao, el parque de las esculturas, la Roca del Trueno, en Punta de Tralca.

Partió feliz con su nueva responsabilidad, el éxito de *Murieta* en Finlandia marcó la madurez de su carrera. Allí también comenzó a sentirse mal y pocos días después nos dejó definitivamente, alcanzando a terminar la música, junto a su hijo Chañaral, para la película *Neruda, la muerte de un Poeta*, de Manuel Basualto.

Simbólicamente, su partida ocurre una semana antes del 30º aniversario de la muerte del Poeta, en un nuevo trágico septiembre donde nos dejan además las actrices Rebeca Ghigliotto y Sonia Viveros.

Sabemos que pertenece a esos seres inmortales que no morirán jamás, pero necesitaremos de su presencia. Esta resurgirá a través de los jóvenes y la semilla que dejara: sus hijos Chañaral, Leonardo y Gabriel serán, junto a otros, los llamados a continuar su labor.

Estamos seguros que los sueños no pueden detenerse, ni desaparecer.

Sergio y el Poeta, con sus ejemplos, nos permiten afirmar que:

"Un día podrán cortar todos los árboles

Una mañana podrán cortar todas las flores

Pero jamás podrán detener la Primavera"

Los jóvenes son la Primavera del Mundo.

Sabemos que de las nuevas generaciones, en su renuevo continuo e inmortal, surgirán otros Ortega, otros Neruda, que aseguren "Los sueños necesarios".

Compañero Ortega: Hasta la Victoria, siempre.

Raúl Bulnes Calderón

Carta

Querido Sergio:

Son tan bellas las cosas que nos dejas, tan hermosas las dulces y fuertes notas de tu sentimiento, tan combativa la pasión puesta en tus obras, que nos motivan y nos hacen soñar con aquel tiempo mejor que tendrá que venir para la sociedad.

Has venido para nosotros con tu victoria personal, que es nuestra y de todo el pueblo, porque quién podrá borrar tu obra, quién podrá encarcelarla o hacerla desaparecer. Aunque lo pretendieran no lo lograrían, como no han podido derrotar a los trabajadores, que después de treinta años del golpe traidor que pretendió destruir su organización y sus derechos emprende de nuevo el camino de la lucha por su emancipación. Y esto no ocurre sólo en Chile, es Latinoamérica que de nuevo alza su frente ante el imperio y el gran capital y rescata su dignidad, dignidad que no ha perdido Cuba, la hermosa isla que nos regala día a día su revolución, ejemplo de consecuencia y determinación de vida independiente.

En este día que has regresado para quedarte, la tierra que te extrañaba ya te acoge en su seno y manos de trabajadores labran tu futuro, que es el nuestro, con tu música y tus canciones.

Los revolucionarios no nos vamos sin luchar, y como la lucha continúa estás vivo y presente entre nosotros, como tantos que dieron su vida por los ideales nobles que nos acompañan desde nuestra primera juventud, que se prolonga en cada primavera, floreciendo en cada batalla hasta romper las cadenas y los miedos. El capital no podrá imponer para siempre la miseria, la impunidad será derrotada y se impondrá la justicia. La verdad se hará presente y en días no lejanos retumbarán de nuevo los ecos del llamado de nuestro gran héroe Salvador Allende. Tal como tú lo dijiste: "no hay nada que pueda atajar la historia".

El pueblo es el gran creador y tú eras un director muy especial que supo interpretar sus movimientos, al igual que Neruda, que en otro ámbito recogía la semilla popular en cada verso.

"Uno abre la ventana y está el pueblo", dijiste alguna vez. Hoy está aquí el pueblo contigo, reviviéndote desde lo más profundo.

¿Recuerdas, Sergio, cuando estuvimos juntos en junio? De nuevo nos propusiste realizar un gran concierto rojo, para simbolizar a los combatientes que han regado con su sangre la lucha popular. Te lo debemos y lo haremos y tú estarás presente.

Quiero de manera especial realzar tu lealtad con el Partido de Recabarren y tu consecuencia con tus ideas. Realzar tu lealtad con el pueblo y la consecuencia que transmites con tu obra maravillosa. Ante todo, fuiste un comunista a carta cabal, de mirada amplia, no sectaria, como debe ser un revolucionario. Tú trasciendes nuestro Partido, eres de todos.

Por ello te digo, con nuestro Pablo: vas a nacer de nuevo en los volcanes de nuestra patria.

Y tú también puedes decir "voy a vivirme", porque el pueblo es infinito, en su creación y en su lucha, en sus Pablo, sus Víctor, sus Violeta, sus Gabriela, sus Sergio y en cada uno de nosotros luchadores, en el más modesto o la más sencilla.

A tu familia, a tus hijos, todo mi afecto y cariño.

No te digo adiós, hermano, compañero, camarada, amigo, aquí estoy contigo y nos alegramos profundamente de ello. Gracias por la fuerza que nos das para seguir luchando.

Mil veces venceremos.

Gladys Marín

Adiós, Sergio Ortega

Tener que despedir a Sergio Ortega es especialmente triste y doloroso, porque despedimos a un querido amigo, a un músico extremadamente dotado, a un ser humano de grandes condiciones y a una persona única e irrepetible.

Cenamos juntos por última vez hace apenas unas semanas, la noche del 3 de agosto pasado, luego de la última y apoteósica función de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, en Finlandia. Sergio no había dicho una palabra acerca de la enfermedad que lo aquejaba. Estaba alegre por la recepción que había tenido la obra, optimista con el proyecto futuro de presentar esta obra por todo Chile. El último recuerdo que guardamos de él es generoso y feliz, porque compartimos una experiencia

que lo llenó de orgullo, satisfacción y felicidad: el montaje de su ópera *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* en el Teatro Municipal y en el Festival de Ópera de Savonlinna, en Finlandia.

En efecto, las ocho funciones ofrecidas de esa obra en el principal teatro del país durante el reciente mes de junio y las tres funciones ofrecidas tan exitosamente en ese festival internacional europeo, representaron, según él mismo señaló, "la culminación de su carrera".

Tal vez no haya sido entonces una casualidad que en sus últimos tres meses de vida haya trabajado junto a los artistas del Teatro Municipal durante un mes y medio. Al tenerlo cerca día a día durante todo ese período, pudimos apreciar su increíble personalidad artística: dedicado, constante y consecuente, su mente estaba llena de ideas porque siempre estaba inmerso en una búsqueda constante. Abierto y dispuesto a colaborar, ponía todos sus esfuerzos para encontrar una solución a los problemas que se presentaban. Pero también pudimos apreciar su riqueza como ser humano. Alegre, se destacaba por un incisivo, fino y muy característico sentido del humor en el que mezclaba generosamente dichos populares, sabiduría y su intensa experiencia de vida. El destino quiso entonces que compartiéramos el entusiasmo de un desafío que estuvo marcado por un trabajo fructífero, positivo y fecundo.

Hoy podemos afirmar que Sergio Ortega quedará como un protagonista activo en la historia del Teatro Municipal, por cuanto fue uno de los protagonistas de la más importante presentación internacional del Teatro Municipal en sus 147 años de vida. Fue una gran apuesta haber llevado a Europa la obra de Sergio Ortega, una apuesta exitosa que fue reconocida como tal por el público, la prensa especializada y los organizadores del Festival.

Esas presentaciones de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* fueron el homenaje póstumo del Teatro Municipal a este compositor que tuvo el privilegio de haber disfrutado en vida el triunfo de su obra, en su país y fuera de él, algo que no todos los compositores logran.

Sergio ha partido y el Teatro Municipal de Santiago queda con la tarea pendiente de llevar a lo largo y ancho de Chile el *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Una obra tan chilena y ahora ya tan asociada a nuestra identidad nacional. También queda pendiente revisar su última composición, *Pedro Párama*, obra de la que tanto hablamos y en la que trabajó entusiastamente hasta el momento de su muerte.

Al despedir a este querido amigo, quisiera recordar una frase que usó Pablo Neruda en su cantata dramática y que aún retumba en mis oídos con la música de Ortega: "Adiós, adiós, adiós, te vas hacia un mundo mejor".

Andrés Rodríguez

La música de Sergio Ortega seguirá sonando

Nos convoca a este lugar un hecho triste. Toda muerte siempre recuerda el límite infranqueable de la vida humana. Pero cuando lo que lamentamos es la muerte de un artista, esta penuria de ser hombres y mujeres pareciera todavía más dolorosa. La creación es como una doble vida que pareciera sumarse a la vida natural y multiplicarse en obras que desafían los poderes corrosivos del tiempo.

Pero el dolor de la muerte se mitiga con la permanencia de la obra. Un artista como Sergio Ortega ha desplegado un ímpetu vital tan extraordinario y poderoso que su vida parece multiplicarse y prolongarse más allá de la muerte. Su vida, desde el 2 de febrero de 1938 en que nació en Antofagasta hasta su muerte en París hace unos pocos días, es un itinerario de constantes búsquedas y prodigiosos descubrimientos que han dejado una huella profunda en la historia de nuestra cultura y de nuestra música. Más de 10 óperas, varias cantatas, música sinfónica, música de cámara, canciones, poemas sonoros, música para teatro y cine y hasta jingles y música para radio y televisión.

Es cierto que Sergio Ortega conoció el éxito y el reconocimiento durante su vida. Algunas de sus canciones más conocidas recorrieron el mundo, se tradujeron a remotos idiomas, alcanzaron versiones insólitas como las 36 variaciones sobre *El pueblo unido* que hizo el músico Friedrich Rzewski. Algunas de sus óperas fueron estrenadas en Berlín y en París y la mayor parte de su obra clásica llegó a tener interpretaciones públicas en diferentes países del mundo. Sus canciones contingentes fueron coreadas por miles de chilenos durante masivas manifestaciones y llegaron a otras latitudes. Su música para teatro y cine ha quedado en nuestra memoria identificada con expresiones ya clásicas de estas artes, como la obra de teatro sobre Murieta de Neruda o *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Litin.

Pero la obra de Sergio Ortega es extraordinariamente variada y sería injusto no recordar otras facetas. Su extensa obra, como compositor de música de cámara, abarca obras de diferentes formatos

y es extraordinariamente audaz. Fue un músico de frontera que supo originalmente cambiar géneros y olvidar convenciones estancos.

Pero Sergio Ortega también fue un notable maestro. Participó activamente en la Escuela Musical Vespertina, anexa al Conservatorio, en la que estudiaron músicos que llegarían a tener una gran importancia en la música popular, como algunos integrantes de Los Blops, de Los Inti-Illimani y de los Quilapayún, en los que sin lugar a dudas influyeron sus clases de armonía y composición. Fue él también el que en el exilio ganó por concurso la dirección de la École Nationale de Musique de Pantin, trabajo que mantuvo hasta poco antes de su muerte y que le permitió continuar su obra formativa y pedagógica hacia nuevas generaciones.

Sin embargo, muchos aspectos de su obra musical siguen por descubrirse. Especial importancia tendrá para Chile el poder escuchar su última obra escrita, madurada durante largos años y basada en la obra *Pedro Páramo* del escritor mexicano Juan Rulfo.

El recorrido de ayer del cortejo por distintas instituciones es un reconocimiento plural de Chile a Sergio Ortega. Este reconocimiento es una suerte de correspondencia con el amor sincero que Sergio Ortega sintió por Chile. La palabra "patria" es una de las que más se repite en sus canciones, tanto en los tiempos de su lucha política en apoyo del gobierno de la Unidad Popular, como en los tiempos de su exilio en Francia. Ninguna de sus obras desconoce este lazo original con su tierra madre y en todas ellas reconocemos el deseo de ahondar su vínculo original con los chilenos. "Cantos para chilenos" es el subtítulo de una de sus obras más conocidas, *La fragua* reeditada hace algunos meses en Chile y su cantata *Bernardo O'Higgins Riquelme 1810* lleva como subtítulo "Poema sonoro para el padre de mi patria". Por eso, es tan conmovedor este último deseo de Sergio Ortega de ser enterrado en Chile y cerca de la tumba de Víctor Jara.

Sergio Ortega fue un gran luchador social, un hombre solidario que mantuvo una fidelidad sin fisuras hacia sus convicciones más profundas. El deja muchos amigos y muchas personas interesadas en preservar su memoria y en hacer revivir su obra. La gran familia de los artistas se ha hecho presente en este funeral, pero también instituciones políticas y sociales con las que mantuvo lazos de militancia, amistad y reconocimiento. Como representante del Estado chileno, como Ministro de la Cultura, como portavoz de una voluntad nacional que quiere manifestar su pesar por esta muerte, quisiera rendirle el más sentido homenaje y entregarle el mensaje esperanzador de que su obra sabrá ser recordada y valorada por nuestro pueblo como precioso don que ha enriquecido nuestra cultura y ha contribuido a que nuestra vida colectiva sea un poco más feliz y valedera. El mejor homenaje que podemos hacerle a un artista es mantener viva la llama que encendió su creatividad. Seguiremos escuchando su música, porque en ella nos hemos descubierto un poco más a nosotros mismos y porque ella ha buscado enraizarse en nuestra tierra. Que nuestro adiós sea un "hasta siempre" porque en la música de Sergio Ortega ha sonado, suena y seguirá sonando el ritmo y el latido del corazón de nuestro Chile.

José Weinstein

Gabriel Coddou: hombre del Sur (1944-2004)

Es normal que cuando una persona querida deja este mundo sintamos dolor y, si su edad no es muy avanzada, es natural que nos cueste entender y aceptar su partida, como quien emprende un viaje anticipadamente sin explicaciones. Y si esa persona además en su vida se destacó por su vocación pública, el dolor se hace social y se multiplica más allá del círculo íntimo de la familia y las amistades. Sin embargo, lo que no es habitual, es cuando la persona que se nos ha ido pertenece a un mundo diferente, a un mundo que muchos necesitamos —es decir, que inconscientemente añoramos— pero que no sabemos reconocer y menos intuir.

Aquellas personas que se atreven a circundar esos *otros mundos* suelen ser pioneras, sin duda singulares y aventureras, muy escasas entre nosotros. Por ello, cuando se van lo sentimos doblemente y, si ellas no alcanzaron a hacer escuela y a dejar discípulos, entonces se llevan consigo preciosos tesoros —que supieron explorar, descubrir y gozar— los que nosotros no supimos captar ni apreciar a tiempo y, una vez más, nos quedamos aquí, huérfanos y atrapados en las garras de la inercia que nos impone el conformismo, la cobardía, la pasividad intelectual y creativa, el colonialismo, la ansiedad del éxito inmediato.

¿Pero de qué mundo tan especial se puede tratar si hoy tenemos acceso a tantos mundos?

Por cierto que no se trata del mundo globalizado ni menos del mundo de la farándula o del ciberespacio. Tampoco se trata del mundo de aquellos artistas o intelectuales sofisticados que, incomprensidos, se autoconsuelan convencidos de que son los nuevos profetas de la cultura contemporánea. En este caso se trata de un mundo simple de música y lenguas nativas. Más precisamente, se trata del *mundo del Sur* que Gabriel Coddou logró atisbar y empezó a plasmar a través del canto coral y la lengua de las comunidades huilliches. Se trata de un mundo escondido en un rincón del planeta, que él —gracias a su sensibilidad, independencia y coraje artístico e intelectual— se atrevió a explorar, allá lejos, en la isla de Chiloé.

Y es necesario precisar que al hacer referencia al *mundo del Sur* no se está aludiendo a una cuestión meramente geográfica, sino a un pensamiento y cultura del Sur que late entre nosotros quienes vivimos en el hemisferio del mismo nombre. Con más de 500 años de colonización de la cultura del Norte, nos cuesta bastante tener una mirada, una cultura y sensibilidad para captar lo que el Sur diariamente nos entrega. La mayoría de la gente vive buscando su Norte para orientar sus pasos; pocos lo hacen buscando su *Sur*. De allí que sean pocas las personas que pueden entender y valorar en profundidad el aporte que nos dejó Gabriel Coddou, cuyo mensaje conlleva una tarea inconclusa que debiéramos ser capaces de heredar y asumir con urgencia: *hacer Sur* (palabras de Tomás Lefever).

Gabriel Coddou, entre sus afanes de explorar, descubrir y *hacer Sur*, fundó en 1979 la Academia de Música de Ancud y, desde 1984 hasta su partida, dirigió las Jornadas Musicales de Chiloé. No obstante, uno de sus principales logros fue la creación del Coro de Niños Huilliches de Molulco, al sur de Chiloé, con el cual en 1998 grabó un disco dedicado a registrar el Cancionero jesuita mapuche —único *corpus* de canciones catequéticas en lengua nativa conocidas hasta hoy—, rescatando con ello un importante eslabón de la cadena cultural del Sur y de Latinoamérica. Según sus intenciones, el propósito era servirse de la música “como un factor de colaboración en la recuperación de la lengua huilliche o a lo menos de conocimiento de lo que era su dialecto”.

Así entonces, con su clara misión de *hacer Sur*, Gabriel difundió su trabajo en Chile y Argentina, sabiéndose desplazar entre el mundo rural de los pequeños pueblos y el mundo urbano de las ciudades del cono sur. Y su pasión por la música contagió a muchos niños, quienes después de participar en el coro cambiaron para siempre. El propio Gabriel una vez declaraba: “Los niños han sido aplaudidos y valorados. Se les han abierto expectativas con los viajes y los conciertos [...]. Algo ha pasado con ellos en estos años de trabajo musical, de conciertos y giras. Se han ampliado sus horizontes, se ha elevado su autoestima, saben que si se esfuerzan pueden lograr superarse...”.

Dentro de sus aportes también los hubo para esta revista, como fue su artículo sobre “El coro de los niños huilliches de Chiloé” (*RMCh*, LIV/194, julio-diciembre, 2000, pp.81-86). Y entre sus apreciaciones, que ayudan a comprender su pensamiento y visión de mundo, escribió: “En Chile, en nuestras escuelas y colegios, se canta en español, inglés, alemán, francés y otras lenguas extranjeras, pero nunca o casi nunca en alguna de nuestras hermosas lenguas originarias... ¡Así pasa en este maravilloso país nuestro!”.

En octubre del año 2001, como reconocimiento a su compromiso cultural, aporte y trayectoria musical, el Consejo Chileno de la Música le otorgó La Medalla de la Música, distinción que se entrega a quienes abnegadamente han trabajado por el desarrollo y enriquecimiento de la vida musical chilena. Dos años y medio más tarde Gabriel dejó esta tierra y conmovió a todos quienes tuvimos el privilegio de conocerlo. Entonces vinieron nuevos homenajes, escritos y publicaciones en diarios locales y nacionales (ver por ejemplo: “Muerte y resurrección de Gabriel Coddou”, crónica de Enrique Lafourcade, diario *El Mercurio*, domingo 15 de febrero, 2004).

Huilliche significa *gente del Sur*. Gabriel, hombre del Sur, se reconoció en ellos y supo acercarseles, valorando su lengua y su cultura. Frente a esa actitud —que nos muestra una nueva perspectiva— la principal enseñanza que tal vez podamos sacar es que todos quienes vivimos en este lado del planeta —en el hemisferio sur— somos *gente del Sur* y, por lo tanto, para orientar nuestros pasos tenemos que hacerlo según *el Sur* que cada uno tiene latente en su inconsciente. Se trata de descubrir y desarrollar la *cultura del Sur*, que es la que nos corresponde vivir para poder ser más nosotros mismos: más libres, creativos y felices. Quizás ése sea el gran secreto de Gabriel Coddou, aquél que, de generación en generación, nos ayudará a justificar mejor nuestra existencia y el sentido de nuestras vidas.

Mientras tanto Gabriel descansa en el *Sur eterno* y, desde allá, en medio de las islas y los mares australes, nos está invitando a continuar con la misión que él se atrevió a emprender en este mundo.

Gabriel Matthey Correa

Índice de números publicados correspondientes a 2003

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aharonián, Coriún.* José Maria Neves (1943-2002). N° 199:117.
- _____. Transparente. N° 200:85.
- Allende-Blin, Juan.* Cultura en busca de asilo o los caminos de los exiliados. N° 199:70.
- _____. Homenaje a Fernando García. N° 200:84.
- Barría, Hernán.* Del exilio. N° 200:96.
- Becerra Schmidt, Gustavo.* En torno al exilio y a la transición a una forma de inmigración. Recuerdos sueltos y personales. N° 199:57.
- _____. Como recuerdo a Fernando García. N° 200:82.
- Carrasco Pirard, Eduardo.* Exilio musical en Francia. N° 199:74.
- Castillo-Didier, Miguel.* Músicos y exilio. 200:109
- Cullell, Agustín.* Alguna vez en Chile. 200:102.
- _____. In Memoriam. Eduardo Maturana (1920-2003). N° 200:133.
- Dittmann Hube, Alden.* Conmemorando a un músico chileno. El violinista Florencio A. Mora (1882-1975). N° 199:84.
- Gramatges, Harold.* A Fernando García. N° 200:87.
- Guerra, Cristián.* Fernando García, maestro. Testimonios de sus alumnos. N° 200:70.
- Herrera, Silvia.* Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX. N° 199:7.
- Mancini, Leonardo.* Sergio Parra González (1930-2003). N° 199:113.
- Martínez Ulloa, Jorge.* Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para "ser" y "parecer". N° 199:78.
- _____. Elementos analíticos de la obra musical de Fernando García. N° 200:48.
- Merino Montero, Luis.* 1973-2003: treinta años. N° 199:39.
- _____. Fernando García Arancibia, artista ciudadano. N° 200:11.
- _____. Catálogo de las obras musicales de Fernando García Arancibia. N° 200:20.
- _____. Bibliografía selectiva de los escritos de Fernando García Arancibia. N° 200:35.
- Orrego-Salas, Juan.* Exilio, ¿pérdida o provecho? N° 199:66.
- _____. A Fernando García, un recuerdo y un homenaje. N° 200:81.
- _____. Exilio ¿pérdida o provecho? (Complemento). N° 200:113.
- Riesco, Carlos.* Homenaje a D. Fernando García Arancibia. N° 200:83.
- Sánchez Málaga, Armando.* Para mi amigo Fernando García desde el Perú. N° 200:87.
- Silva, Carlos.* Conversación con Fernando García. 200:41.
- Soublette, Gastón.* Tomás Lefever Chatterton (1926-2003). N° 199:114.
- Stein, Hanns.* Dr. Georg Knepler (1906-2002). N° 199:116.
- _____. Las raíces de una voz desenraizada. N° 200:88.
- Stevenson, Robert.* Miguel Querol Gavalda (1912-2002). N° 199:112.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

C.C. : Cecilia Carrère
C.G. : Cristián Guerra Rojas
E.G. : Fernando García

J.G. : Julia Grandela del Río
L.M. : Leonardo Mancini
M.I.Q. : María Isabel Quevedo

Revista Musical Chilena, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 133-146

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

Coriún Aharonián. *Introducción a la música*. F.G.
N° 199:107.

Lucía Hernández. *Canciones corales*. F.G.
N° 200:126.

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

Viola chilena del siglo XX. CD. C.C. N° 199:108.
Canto al agua. Cuncumén. CD. F.G. N° 199:109.
Música descubierta. Fabrizio De Negri y Sebastián
Errázuriz. CD. J.G. N° 199:110.
Concierto para niños. CD. M.I.Q. N° 200:128.

Guitarra clásica chilena del siglo XIX. CD. C.G.
N° 200:128.
Artículo de concierto. Guitarra clásica. CD. C.G.
N° 200:130.
Música para piano. CD. J.G. N° 200:131.
Paisajes tonales. CD. L.M. 200:132.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

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

Ballet

Aravena, Eduardo (Pablo Toledo). **Cortometraje*, N° 199:103.
Avilés, Erika (Jimena Rodríguez). *Mamita obrera*, N° 200:122.
Baquedano, Ana Luisa (Sebastián Errázuriz). **Ensemble*, N° 200:122.
Baquedano, Ana Luisa (Carlos Zamora). **Sol y luna*, N° 200:122.
Caciuleanu, Gigi (Los Jaivas). **París-Santiago*, N° 200:122.
Condeza, Luz (E. Brown, N. Vinot, E. Carrasco, R. Molina, A. Baeza). *El silencio del azar*, N° 200:122.
Connolly, Karen (Eduardo Cáceres). *Suile Pewenche*, N° 199:103.
Fernández, Rodrigo (José Miguel Candela). **Lapso vitales*, N° 199:103.
Fluxá, Marisol (Andrés Fernández). *Ciudad sin fin*, N° 200:122.
García Huidobro, Natalia (Jorge Bravo, Juan Antonio Sánchez). **Memorias del viento*, N° 199:103.
González, Sindy (Los Jaivas). *Fuerza contra todo hasta el final*. N° 200:122.
Gutiérrez, Patricio (Jorge Springinsfeld). *Krá*, N° 200:119.

Lordá, Gilda (José Luis Gómez). *Fantasia de tango*, N° 200:122.

Peña, Esteban (Cuti Aste). **Oscuro secreto de una historia mágica*, N° 199:103.

Riveros, Hilda (Maruja Bromley/Celso Garrido-Lecca). *Canción de cuna para despertar*, N° 199:103, 104,
N° 200:123.

Rodríguez, Elizabeth (Miguel Miranda). *Emergencia*, N° 200:123.

Romo Vivian-Jorge Carreño (Carolina Holzapfel). *Tu fuga*, N° 199:103.

Sabat, Natalia y Vivian Romo (Vicente García-Huidobro). *Latente*, N° 200:123.

Uribe, Ricardo (Jorge Vio). *Mujeres al rostro del carbón*, N° 199:104.

Teatro

Aguirre, Isidora (Francisco Flores del Campo). *La pérgola de las flores*, N° 199:104.

Galemiri, Benjamín (Jorge "Chino" González). *Los principios de la Fe*, N° 199:104.

Rosenman, Zelig (Álvaro Scaramelli). **El zorro*, N° 199:104.

Schimmelpfennig, Roland (Patricio Solovera). **Push up 1-3*, N° 199:104.

Strindberg, August (Francisco Fábrega). **La señorita Julia*, N° 199:104.

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

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS¹

- Abalo, Juan Pablo. **Tendere l'orecchio*, N° 199:91, **Pecamiro*, N° 199:92.
- Aburto, Diego Alonso. **Transición y R.E.M.*, N° 199:92, 93.
- Acevedo, Claudio. *Cuatro danzas del sur del mundo*, N° 199:91, 94, N° 199:95, 96.
- Acosta, Víctor. *La joya del Pacífico*, N° 200:114, 116.
- Advis, Luis. **Jopliniana*, N° 199:93; *Cinco danzas breves*, N° 199:95, N° 200:116; *Cueca*, N° 200:114; *Quinteto de vientos*, N° 200:115.
- Aguilar, Miguel. *Rapsodia*, N° 199:90, 91, 95, 96.
- Aguilera, Carmen. *Diagramas de flujo*, N° 199:93, 95; *Ave del paraíso terrenal*, N° 199:104; *Envolventes*, N° 200:117.
- Alberti, Agustín. *Variaciones mesiaénicas*, N° 199:95.
- Alcalde, Andrés. *Sereno*, N° 199:91; *Bell*, *Opiniones*, N° 199:101.
- Allende, Pedro Humberto. *Seis tonadas*, N° 199:90; *Sé bueno*, N° 199:91; *Tonada N° 5*, N° 199:93; *Mientras baja la nieve*, * *Debajo de un limón verde y* **El encuentro de tonada*, *La voz de las calles*, N° 200:115.
- Allende-Blin, Juan. *Erinnerung an...* (*En recuerdo de...*), N° 199:96; *Des Landes verwiesen* (*Destrado de su país*), *Cinco canciones judías*, *Testamento*, N° 199:97; *Echelons*, *Coral de caracola*, *Transformations II* (*Wiederholung*), *Mein blaues Klavier*, *Transformations IV*, *Sonatina*, *Zeitspanne*, *Dialogue*, *Transformations III*, *Transformations VI*, *Fragmento sobre textos de Hölderlin*, *Le voyage*, *Muttersprachlos*, *Au bord des espaces*, N° 199:101.
- Alvarado, Boris. *An-ta-ra*, N° 199:95, N° 200:116; *Shu Shu*, N° 199:95, N° 200: 121; **Pazzanti*, N° 199:101, N° 200: 117, 119, 120, 121; *Timbarimba*, N° 200:116; *Double Rock*, N° 200:117.
- Alvarez, Pedro. **Para seguir sin rumbo en el desierto*, N° 199:92.
- Amenábar, Juan. *Los peces*, N° 199:90, 101; *A la orilla del estero*, N° 199:91, N° 200:123; *Ludus vocalis*, N° 199:95; *Santo de la Misa Litúrgica*, N° 200:120.
- Aranda, Juan. *Tres momentos líricos y breves*, N° 200:118.
- Aranda, Pablo. *Ale*, N° 199:91, N° 200: 119; *Algop-6 e Ilógica*, N° 200:119.
- Araya, Antonio. **Bocinas*, N° 199:92.
- Arenas, Mauricio. *Hechizos*, N° 199:102; **Sintetizador para koto y orquesta*, N° 200:115.
- Astaburuaga, Santiago. *Instrospectiva para clarinete bajo*, N° 199:91.
- Atria, Jaime. *La consentida*, N° 200:115.
- Ayma, David. *Suite*, N° 199:94.
- Barrientos, Iván. *Serenata Lago Verde*, N° 200:120.
- Becerra, Gustavo. *¿Hay alguien ahí?*, *Interior*, N° 199:90; *Concierto para flauta*, N° 199:91; *Manos de obrero*, N° 199:92, N° 200:117; *Divertimento*, N° 199:93; *Concierto*, N° 199:95, N° 200:118; *Partita para oboe solo*, N° 199:95; *Sonata para arpa sola*, N° 199:100; *Partita N° 3 para violoncello solo*, *Romance de rosa fresca*, N° 199:91; N° 200:116.
- Bello, Joaquín. *Variaciones antiguas*, *Poema N° 20*, *Vivo sin vivir en mí*, *El Credo de Clara Lair*, *Hijo del planeta*, *Yo quiero que mi niña...*, *Reminiscencias*, *Me gustas cuando callas*, *Expansiones*, *Amor, una pregunta te ha destrozado*, *Rosas en el mar*, *Te propongo*, *¿Qué hacemos lejos del amor?* y *La rosa blanca*, N° 199:90.
- Bianchi, Vicente. *Triptico sinfónico*, N° 200:119.
- Bisquertt, Próspero. *Metrópolis*, N° 199:93.
- Bodenhofer, Andreas. *El ruido del tiempo*, N° 199:90.
- Botto, Carlos. *Diez preludios*, N° 199:90; *Toccata*, N° 199:92, N° 200:114, 115; *Divertimento*, N° 199:94; *Preludio N° 6*, N° 200:114, 115; *Seis poemas de amor y soledad*, N° 200:115.
- Brncic, Gabriel. *Cielo*, N° 199:95.
- Brown, Edward. *Entrance*, *Concertante*, N° 200:116; **Canzona VI*, N° 200:117.
- Cabezas, Estela. *Cultivo una rosa blanca*, N° 200:114.
- Cáceres, Eduardo. *Seisillo sencillo*, N° 199:92, 104; *Chachácha*, N° 199:93, 95; *Metalmambo*, N° 199:95; *Seco*, *fantasmal y vertiginoso*, N° 199:99; *Antisonata chilótica A2*, N° 199:100; *La otra concertación*, N° 199:101; *Fantasia araucánica*, N° 199:101, N° 200:117, 119, 120, 121; *Leruleru...la*, N° 200:120.
- Calderón, Juan. *Batucada*, N° 200:117.
- Campbell, Ramón. *Alma no me digas nada*, N° 199:93.
- Candela, José Miguel. **TTK* (piezas I, LII, XXII, XLIX, XLVI), N° 199:90, 95.
- Cantón, Edgardo. *Balada*, N° 199:93, N° 200:114; *Memorias de los Andes*, N° 199:95; *Carta del poeta que duerme en una silla*, N° 199:103.
- Cárdenas, Félix. **Rito*, N° 199:92; *Los cinco minutos*, N° 19:95.
- Carmona, Oscar. *Nebula IV*, N° 199:91; **Nebula IX*, N° 199:92, N° 200:119; *Kinesis*, N° 200:123.
- Carnicer, Ramón. *Canción Nacional*, N° 200:120.

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

- Carrasco, Fernando. **Re-fa-la*, N° 199:91, 92, 96; *Nilnovisubsole*, N° 199:95; *Trihueta*, N° 199:103; *V.I.P.*, N° 199:104; *Canción para una lavandera*, N° 200:123.
- Carrasco, Nicolás. *Desvanecer*, N° 199:91.
- Carvalho, Antonio. **Tres piezas*, N° 199:91.
- Castillo, Erasmo. *¿En dónde tejemos la ronda?*, N° 199:89.
- Céspedes, Raúl. *Cinco piezas breves*, N° 200:114.
- Claude, Luciano. *Cinco tocatinas*, N° 200:118.
- Clerc, Miguelángel. **Nisima*, N° 199:91.
- Coloma, Eleonora. *Requiem de la mariposa muerta*, N° 199:90; *Hueso por hueso, vena por vena, pelo por pelo*, N° 199:92, 104; *Tres trozos seri(e)os*, N° 199:95; *Alumbrado*, N° 200:117.
- Contreras, Manuel. *Aleira*, N° 199:91.
- Cori, Rolando. *Alabanzas para la guitarra*, N° 199:93; *Fiesta*, N° 199:95; *Give me your Heart*, N° 200:114.
- Correa, Jorge. *Un gatito blanco*, N° 200:117.
- Cotapos, Acario. *Dionisios*, N° 199:91, 92, 103.
- Délano, Pablo. *Evocación*, N° 199:92; *Ecos australes*, N° 199:93; *Puerto desconocido*, N° 199:102; *Padre nuestro*, N° 200:120, 123.
- De Negri, Fabrizio. **In Memoriam*, N° 200:118.
- Díaz, Daniel. *Cuatro piezas*, N° 199:92.
- Díaz, Rafael. **Rogativa*, N° 199:91; *Requien selk'nam*, N° 199:103.
- Díaz, Raúl. **Ulopika*, N° 199:91.
- Errázuriz, Sebastián. *Cuarteto de cuerdas* N° 1, N° 199:92, N° 200:116; *Música de cámaras*, N° 199:94; *Música fúnebre y Bajo un ángel caído*, N° 199:95.
- Espinoza Hall, Manuel. **Allazor*, N° 200:117.
- Falabella, Roberto. *Retratos*, N° 199:95, 103; *Pieza*, N° 199:95; *Sonata*, N° 200:117; *Cuarteto de cuerdas*, N° 200:118.
- Farías, Javier. **Rzagos*, N° 199:92; *Dezlia*, N° 200:115.
- Farías, Miguel. **Estudio para oboe*, N° 200:115, 118.
- Feito, Mario. *A Violeta Parra*, N° 199:104.
- Ferrari, Andrés. *Inflexiones*, N° 199:95, N° 200:123.
- Frez, Jaime. **Transición*, N° 199:92.
- Gajardo, Eduardo. *Preludios maternos y Madre*, N° 199:90.
- Gálvez, Gabriel. **Aó!*, N° 199:91.
- García, Cecilia. *Nanco*, N° 199:90, 95.
- García, Fernando. *Que viene la golondrina*, N° 199:90; *Signos de Allazor*, N° 199:92; *Naturalezas muertas*, *Orden*, **Tres miradas*, N° 199:95; *Cuatro comentarios*, *Firmamento sumergido*, N° 199:98; *Comentarios breves para flauta*, *Nueve relatos*, *Preámbulo para crónicas americanas*, *Misterios*, N° 199:100; *Arpillera*, N° 199:104; *Desde Joan Miró*, *Dos piezas*, N° 200:116; *Navíos lejanos*, N° 200:118; **Cuatro pequeños comentarios*, N° 200:119; *Se unen la tierra y el hombre*, N° 200:120; *Tierras ofendidas*, N° 200:121.
- García, Leonardo. *Tumy*, N° 199:95.
- García, Nino. **Artículo de concierto*, N° 199:93.
- Garrido-Lecca, Celso. *Preludio y toccata*, N° 199:99, 101, N° 200:117, 119, 120, 121; *Evento*, N° 199:100; *Poéticas*, N° 200:116, 117; *Simpoy*, N° 200:117; *Danzas populares andinas*, N° 200:120, 121; *Secuencias*, N° 200:121.
- González, Inti. *Océano*, N° 200:118.
- González, Jaime. *A cantar un villancico*, N° 200:114.
- Gorogitía, Ramón. **Cuarteto* N° 2, N° 199:91; *Indómito*, N° 199:93.
- Guarello, Alejandro. **La belladatokki*, N° 199:91; *Pour Klavier*, N° 199:101; *Solitario*, *Expresiones*, N° 200:116; *Solitario III*, *Cantata de los derechos humanos*, N° 200:119; *Simulacros*, N° 200:123.
- Guzmán, Eustaquio Segundo. *La engañosa*, N° 200:118.
- Guzmán, Federico. *Adieu*, N° 200:118.
- Heinlein, Federico. *Tres canciones (Los olivos grises, La plaza tiene una torre, La lluvia)*, *Dame la mano*, *Balada matinal*, N° 200:114; *Vida mía*, N° 200:115; *Expresiones*, N° 200:116; *Dos canciones*, N° 200:117.
- Herrera, Silvia. **Notas*, N° 199:92.
- Holzappel, Carolina. *La mujer perfecta*, *Rastro digital*, N° 200:117; *Camaleón*, N° 200:118.
- Hurtado, Ramón. *Estudio* N° 39, N° 199:92, N° 200:117; **Cueca Quinchamalí*, N° 199:92; *Preludio*, **Tonada La Curicana*, N° 200:117.
- Jara, Víctor. *Te recuerdo Amanda*, N° 199:90, 91; N° 200:115, 116; *Luchín*, N° 200:115, 117.
- Jatz-Rawicz, Sebastián. *Asterion*, N° 199:91; **Gran Asterion*, N° 200:118.
- Kaplán, Adolfo. *La sombra del sonido*, N° 199:90, 95.
- Lazo, Paola. **Tottoy Ok*, N° 199:90, 95; *Apolo* 23, N° 200:117.
- Lefever, Tomás. *Música a cuatro*, N° 199:90, 91, 95, 96.
- Lémann, Juan. *Kyrie de la Misa Veni Domine*, *Aleluia*, N° 200:120.
- Leng, Alfonso. *Doloras*, N° 199:89, 90; *Dolora* N° 3, N° 199:93; *Andante*, N° 199:94, 99; *Lass meinen tränen Fliessen*, N° 200:114; *Dos preludios*, N° 200:119.
- Letelier, Alfonso. *Madrigal*, N° 200:114; *Antifonas*, *Vi el agua...*, *Los cuerpos de los santos...*, N° 200:120.
- Letelier, Miguel. *Siete preludios*, N° 199:93; *Raveliana*, N° 200:120.
- López, Luis. *Impresiones bonaerenses*, N° 199:92.
- Manns, Patricio. *Arriba en la cordillera*, N° 199:90.
- Marambio, Pedro. *Yonoma*, N° 200:117.

- Marín, Rodrigo. **Fijaciones*, N° 199:94.
- Martínez, Jorge. *Leitmotiv*, N° 199:90; **Triptico "Arbeit macht Frei"*, N° 199:93; *Leitmotiv* N° 7, *Ayer y hoy*, *Tonada trunca*, *Astillas de bambú*, N° 199:95; *Leitmotiv* N° 3, *Divertimento* op. 101, N° 199:96; *Leitmotiv* N° 6, *Ritmo y Atardecer (Proteo)*, ***Ayer y hoy*, N° 199:99; *Tinku*, N° 200:120.
- Matamoros, Ximena. *Océano*, N° 199:92, N° 200:117, 118; *Estudio en Sol*, N° 200:117.
- Matthey, Gabriel. *Sinfonía de cuna*, N° 199:91; N° 200:116, *Repercusiones*, N° 199:92; *Preludio*, N° 199:95; *Chilenita* N° 2, N° 200:116.
- Maturana, Eduardo. *La partida*, *Han llovido tus ojos y Mares de Finis Terrae (Canciones del mar)*, N° 200:117.
- Medina, S. *Suite N° 1 Opus Chile*, N° 200:119.
- Merino, Luis. *Gloria y Credo de la Misa Rex Magnum*, N° 200:120.
- Milla, Guillermo. *Cueca-cuica*, N° 199:89, 91, N° 200:118; *Valseadito*, *Sabro-son y Cusco*, N° 200:118.
- Montecino, Alfonso. *Cuatro canciones*, op. 14, *Tres piezas*, op. 28, *Sonata breve*, op. 25, *Música*, op. 40, N° 200:115.
- Montes, Alfonso. *Milonga del sur*, N° 200:114.
- Mora, Mario. *NUD*, N° 199:95.
- Morales, Cristián. *Ris Ras*, N° 199:90; **Interludios*, N° 199:93, N° 200:117; *Sygmus*, N° 199:95; **Els nous fomix*, N° 200:118.
- Morales, Cristóbal. *Sola y eterna*, N° 199:95.
- Morel, Marcelo. *Suite*, N° 199:92.
- Morris, Elizabeth. *Cuatro vientos*, N° 199:91, 94, 96.
- Mouras, Juan. *Concierto chileno*, N° 200:119; **Sonata al viento*, N° 200:120.
- Muñoz, Marcelo. *Minga del sol*, N° 200:118.
- Mura, Lautaro. **Variaciones*, N° 199:93.
- Noguera, Diego. **Oda a Ricardo Reis*, N° 199:90.
- Orrego-Salas, Juan. *Cuarteto* N° 1, N° 199:89; *Quatro liriche brevi*, *Obertura festiva* op. 21, N° 199, 90, N° 200:118; *Tres canciones en estilo popular*, N° 199:92; *Alabanzas a la Virgen*, *El pregón*, *La flor del candil*, *La gitana*, N° 199:93, N° 200:114; *Rústica*, op. 35, *Canciones castellanas*, op. 20, N° 200:115; *Esquinas* op. 68, N° 200:116, 117, 118, 119.
- Ortega, Sergio. *Nocturno*, N° 199:92; *Cachimbo*, N° 200:114, 116; *Aria de Rosendo Juárez (Fulgur y muerte de Joaquín Murieta)*, *Fulgur y muerte de Joaquín Murieta*, N° 200:115, 121.
- Osorio, Daniel. **Had-os*, N° 199:91; **A'Phonesis*, N° 200:117.
- Osses, Bárbara. *Danza roja*, N° 200:117.
- Pacheco, Jorge. *Noche*, *Canción de cuna*, N° 200:118.
- Palmiero, Tiziana. *Lamento a Federico*, N° 199:95.
- Pardo, Julio César. *Gran tango*, N° 199:102, *Cauchemar*, N° 200:114.
- Parra, Violeta. *Gracias a la vida*, N° 199:89, 90, 91, N° 200:116, 118, 120; *Anticueca* N° 3 y N° 5, N° 199:92; *La pericon se ha muerto*, *Lo que más quiero* y *La jardinera*, N° 199:92, N° 200:116; *Volver a los diecisiete*, N° 200:114, 116; *El pingüino y Anticueca* N° 4, N° 200:118.
- Pérez, Cristián. *Cai-cai y ten - ten vilú*, N° 200:118.
- Pérez Freire, Osmán. *¡Ay, ay, ay!*, N° 200:116.
- Ramírez, Hernán. *Sensemayá*, N° 199:89.
- Ramírez, Sebastián. **En teoría*, N° 199:92.
- Rehnein, Sebastián. *Triptico de los lagos-II*, N° 199:95.
- Retamal, Cristián. *Iniciación*, N° 200:118.
- Reyes, Enrique. **Trombosis*, N° 199:92.
- Rifo, Guillermo. *Tonada para un niño triste*, N° 199:89, N° 200:118; **Trío gualosa*, N° 199:91; **Danza*, N° 199:96; *Jarana*, *Puente del Arzobispo*, N° 199:100, N° 200:116; **Rabuco*, N° 200:116; *El reencuentro*, N° 200:117; *Cueca del cerro*, N° 200:118.
- Robles, Manuel. *Canción Nacional*, N° 200:118.
- Rocco, Ignacio. *Lugares que encantan*, N° 200:119.
- Rojas-Zegers, Jorge. **Subida al Montecarmelo*, N° 199:93; *Himno eucarístico*, N° 200:120.
- Román Heitmann, Donato. *Banderita chilena*, N° 200:116.
- Rosmanich Le Roy, Macarena. *O para flauta sola*, N° 200:117.
- Sánchez, Juan Antonio. *Tres momentos*, N° 199:96; *El plazo del ángel*, N° 200:116; *Tangos de hielo*, N° 200:117; *Tonada por despedida*, N° 200:118.
- Santa Cruz, Domingo. *De la montaña baja la nieve*, N° 199:91.
- Sauvalle, Sergio. *Por la flauta*, N° 199:91, 94, 96; *Pericon* N° 1, *Vals urbano* N° 1, N° 199:92.
- Schidlowsky, León. *Piano Quartet*, N° 199:90, 91, 95, 96; *Quinteto de vientos*, N° 199:103; *Im Eshkaej Jerusalem*, N° 200:123.
- Schumacher, Federico. *100 flores*, N° 199:90, 95.
- Sepúlveda, J.M. e I. Verdugo. *Copihue rojo*, N° 200:116.
- Sepúlveda, María Luisa. *Preludio*, N° 200:119.
- Serendero, David. ***Triptico*, N° 199:100.
- Silva, Carlos. *El doble standard*, **Fluctuante II*, N° 199:92.
- Solari, F. *Lo que me cuentan tus ojos*, N° 199:89.
- Solovera, Aliocha. *Silence...please*, *Tres paisajes*, N° 199:91.
- Soro, Enrique. *Andante appassionato*, *Rêve d'amour*, N° 199:93; *Danza fantástica*, N° 199:94; *Storia d'una bimba*, N° 200:114, 115; *Aires chilenos*, N° 200:115, 118, 119, 121; *Il souvenir y Nel bosco*, N° 200:117.
- Soublette, Gastón. *Chile en cuatro cuerdas*, N° 200:119.

Soublette, Sylvia. *Dos amantes dichosos*, N° 200:123.
 Springinsfeld, Jorge. **Objetos alternados*, N° 199:91, 95, N° 200:116.
 Stuardo, Marcelo. *Aires nuevos*, N° 199:92.
 Torres, Ismael. *Mi norte*, N° 200:114, 116, 118.
 Urrutia Blondel, Jorge. *Campos naturales*, N° 200:117.
 Vargas, Darwin. *Tres preludios*, N° 199:93.
 Vásquez, Cristián. *KDRE*, N° 200:119.
 Vásquez, Edmundo. *Danza* N° 2, N° 200:117;
Donde nace el río, N° 200:119.
 Véliz, Víctor. *Re-ciclos*, N° 199:95.
 Vera Rivera, Santiago. *Losxtoleskas*, N° 199:89;
Cirrus, N° 199:95.
 Vergara, Juan Pablo. **Porfaviot-parfevia*, N° 199:93;
Tiempo real, N° 199:95.
 Vergara, Sebastián. *King teto*, N° 199:95.
 Vila, Cirilo. *Remanso*, N° 200:116; *In Memoriam*,

El aire nuestro de cada día y Sarabanda londinense, N° 200:119.
 Zamora, Carlos. *Padre nuestro kunza*, N° 199:89;
Tres visiones de un sikuris atacameño, N° 199:95; ***Concierto* para cuatro guitarras y orquesta, N° 199:100; *Huayno atacameño*, N° 200:115; *Estudio para percusión* N° 1, *Tango y vals*, N° 200:116; *Estudio* N° 3, N° 200:117;
 **Entramahendrix*, N° 200:118; *Estudio para percusión* N° 4, N° 200:119.
 Zapiola, José. *La argentina*, N° 200:118.
 Zegers, Isidora. *La argentina, La Camille, La Mercedes, La Bedlam, Romance, Les regrets d'une bergère, Les tombeaux violés*, N° 199:105, N° 200:114, 118; *L'absence*, N° 199:105, N° 200:114;
Figure de la Trenis y Le Calif de Bagdad, N° 200:118.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

Abalo, Juan Pablo. N° 199:91, 92.
 Aburto, Diego Alonso. N° 199:92, 93.
 Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. N° 199:89, 102.
 Acevedo, Claudio. N° 199:91, 94, 95, 96; N° 200:118.
 Acevedo, Nano. N° 199:105.
 Acosta, Víctor. N° 200:114, 116.
 Acuña, Ángela. N° 199:91.
 Advis, Luis. N° 199:93, 95, 102, 106; N° 200:114, 116.
 Aguilar, Leonardo. N° 200:115.
 Aguilar, Miguel. N° 199:90, 91, 95, 96.
 Aguilera, Carmen. N° 199:93, 95, 101, 104.
 Aguirre, Isidora. N° 199:104.
 Alarcón, María Eugenia. N° 199:92, 104.
 Alarcón, Víctor. N° 200:119.
 Alberti, Agustín. N° 199:95.
 Alcalde, Andrés. N° 199:91, 101; N° 200:121.
 Allende, Pedro Humberto. N° 199:90, 91, 93, 99; N° 200:115.
 Allende-Blin, Juan. N° 199:96, 97, 98, 101.
 Allendes, Elías. N° 199:91, 99.
 Alvarado, Boris. N° 199:95, 101; N° 200:116, 117, 119, 120, 121.
 Alvarado, Pablo. N° 199:95.
 Alvarez, Pedro. N° 199:92.
 Alvear, Cristián. N° 200:116, 117, 118, 119.
 Amadio, Ligia. N° 199:102.
 Amenábar, Juan. N° 199:90, 91, 95, 101; N° 200:120, 123.
 Amenábar, Sebastián. N° 200:114.

Andonaegui, Nicolás. N° 199:99.
 Andreu Muñoz, Andrea. N° 199:102.
 Anfiteatro de la Corporación Cultural de Las Condes. N° 199:104.
 Anguita, Eduardo. N° 200:118.
 Apolonio, Leonardo. N° 200:118.
 Aponte-Ledée, Rafael. N° 199:98, 99.
 Apotheloz, Ana. N° 199:100.
 Aramayo, Ilia. N° 200:116.
 Aranda Johann. N° 200:118.
 Aranda, Juan. N° 200:118.
 Aranda, Pablo. N° 199:91, 101, 105; N° 200:119.
 Araneda, Luis Eduardo. N° 199:103.
 Arangua, René. N° 200:114, 118.
 Aravena, Eduardo. N° 199:103.
 Araya, Antonio. N° 199:92.
 Araya, Rodrigo. N° 199:92.
 Arenas, Mario. N° 200:115.
 Arenas, Mauricio. N° 199:102; N° 200:115.
 Arocha, Marianela. N° 199:100.
 Asamblea Anual del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM). N° 199:106.
 Asociación Nacional de Compositores (ANC). N° 200:123.
 Astaburuaga, Santiago. N° 199:91.
 Aste, Cuti. N° 199:103.
 Astorga, Víctor. N° 199:91; N° 200:116, 118.
 Auditorio del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica. N° 199:103, 104.
 Auditorio Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional, Montevideo. N° 199:100.
 Aula Beethoven del Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso. N° 199:95.

- Aula Magna de la Universidad Austral de Chile.
N° 199:103.
- Avilés, Erika. N° 200:122.
- Ayma, David. N° 199:94, 95.
- Baeza, Andy. N° 200:123.
- Baeza, Enrique. N° 199:106.
- Ballet de Cámara Municipal. N° 199:104.
- Ballet Juvenil Universitario de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 199:103, 104.
- Ballet Nacional Chileno. N° 199:103; N° 200:122, 123.
- Balmes, José. N° 199:106; N° 200:116.
- Baquedano, Ana Luisa. N° 200:122.
- Barría, Patricio. N° 200:115, 119.
- Barrientos, Cecilia. N° 200:117, 119.
- Barrientos, Iván. N° 200:120.
- Barrios, Agustín. N° 200:116.
- Becerra, Gustavo. N° 199:90, 91, 92, 93, 95, 100; N° 200:116, 117, 118, 119.
- Becerra, Marcela. N° 199:91.
- Bello, Joaquín. N° 199:90, 91.
- Beltrán, Tito. N° 200:116, 121.
- Berger, René. N° 199:95.
- Berta, Mariana. N° 199:100.
- Bianchi, Vicente. N° 199:93, 102.
- Biblioteca Nacional. N° 199:89; N° 200:114, 122.
- Biriotti, León. N° 199:98, 99.
- Bisquertt, Próspero. N° 199:93.
- Bodenhofer, Andreas. N° 199:90.
- Botto, Carlos. N° 199:90, 92, 94; N° 200:114, 115.
- Braun, Felipe. N° 199:104.
- Bravo, Jorge. N° 199:103.
- Britos, Fernando. N° 199:100.
- Brown, Edward. N° 200:116, 117, 119, 123.
- Brcic, Gabriel. N° 199:95.
- Bromley, Maruja. N° 199:103, 104; N° 200:123.
- Burgos, Genaro. N° 199:93; N° 200:119.
- Burotto, Dante. N° 199:90, 91, 92; N° 200:119.
- Bustos, Joaquín. N° 200:118.
- Cabello, Ximena. N° 199:102.
- Cabeza, Estela. N° 200:114.
- Cáceres, Eduardo. N° 199:92, 93, 95, 98, 99, 100, 101, 103, 104; N° 200:117, 119, 120, 121.
- Cáceres, Germán. N° 199:98.
- Cáceres, Gonzalo. N° 200:118.
- Caciuleanu, Gigi. N° 200:122.
- Calderón, Juan. N° 200:117.
- Camerata Vocal de la Universidad de Chile. N° 199:89, 91; N° 200:116.
- Campbell, Ramón. N° 199:93.
- Campus Parque Arrieta de la Universidad Internacional SEK. N° 199:93.
- Campus Andrés Bello de la Universidad de La Serena. N° 199:95.
- Canales, Marcela. N° 200:117.
- Candela, José Miguel. N° 199:90, 95, 103.
- Candia, Sergio. N° 199:103.
- Cantón, Edgardo. N° 199:93, 95, 103; N° 200:114.
- Capilla San Miguel de Rangue. N° 200:120.
- Carcache, Manuel. N° 199:98, 100.
- Cárdenas, Angélica. N° 200:115.
- Cárdenas, Clara Luz. N° 199:92, 102, 104; N° 200:123.
- Cárdenas, Félix. N° 199:92, 95.
- Carmona, Oscar. N° 199:91, 92; N° 200:119, 123.
- Carnicer, Ramón. N° 200:120.
- Carrasco, Edén. N° 199:91; N° 200:123.
- Carrasco, Fernando. N° 199:91, 92, 95, 96, 103, 104; N° 200:123.
- Carrasco, Nicolás. N° 199:91, 96.
- Carrasco, Pablo. N° 199:91.
- Carreño, Jorge. N° 199:90, 103.
- Carvallo, Antonio. N° 199:91; N° 200:123.
- Casa de las Américas, La Habana. N° 199:105.
- Casa de Lo Matta. N° 199:103.
- Casares Rodicio, Emilio. N° 200:123.
- Castillo, Erasmo. N° 199:89.
- Castillo, Mario. N° 199:90.
- Castro, Diego. N° 200:114.
- Centro Catalán de Santiago. N° 199:89; N° 200:114.
- Centro Cultural de España. N° 199:103; N° 200:124.
- Centro Cultural "El Austral" de Valdivia. N° 199:102.
- Centro Cultural Estación Mapocho. N° 200:119.
- Centro Cultural Montecarmelo. N° 199:89; N° 200:114.
- Centro de Desarrollo Artístico y Cultural Amigos de Fundación Mi Casa "San Francisco de Asís". N° 199:93.
- Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 200:116.
- Cerda, Claudio. N° 199:91.
- Céspedes, Isabel. N° 199:95, 96.
- Céspedes, Raúl. N° 200:114.
- Chamorro, Mariana. N° 199:95.
- Child, William. N° 199:91; N° 200:117.
- Ciclo de cantantes jóvenes, II. N° 200:115.
- Ciclo de danza contemporánea "Primavera 2002", V. N° 199:103.
- Ciclo de pianistas jóvenes, XVI. N° 199:90.
- Ciclo internacional de música electroacústica o música por computador, II. N° 199:90.
- Cifuentes, Patricia. N° 199:93.
- Cine Municipal de Coyhaique. N° 200:120.
- Cirio, Norberto Pablo. N° 199:104.
- Claro, Sofía Asunción. N° 199:100.
- Claro Valdés, Samuel. N° 199:103; N° 200:124.
- Claude, Luciano. N° 200:118.
- Clerc, Miguelángel. N° 199:91.
- Club de Viña del Mar. N° 200:120.
- Cofré, Claudio. N° 199:89; N° 200:118.

- Colegio Compañía de María de Viña del Mar. N° 200:122.
- Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música y Arte. N° 199:98, 99, 100.
- Colegio Juan Piamarta de Maipú. N° 199:93.
- Colegio Sagrados Corazones de Viña del Mar. N° 200:122.
- Collegium Musicum Renano de Wiesbaden, Alemania. N° 199:100.
- Coloane, Francisco. N° 199:105.
- Coloma, Eleonora. N° 199:90, 92, 95, 104; N° 200:117.
- Compañía de Ballet Karen Connolly. N° 199:103.
- Compañía Palo Santo. N° 199:103.
- Concurso de Composición Andrés Segovia, XVI. N° 199:102.
- Condeza, Luz. N° 200:122.
- Congreso Chileno de Musicología, Segundo. N° 199:105.
- Conjunto Cámara de Percusión. N° 199:92.
- Conjunto Capilla de Indias de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 199:103.
- Conjunto Cuncumén. N° 199:102.
- Conjunto de Percusión Rythmus. N° 199:92; N° 200:117.
- Connolly, Karen. N° 199:103.
- Consejo Chileno de la Música. N° 199:105.
- Consejo de Monumentos Nacionales. N° 200:122.
- Consejo Nacional de la Cultura. N° 200:125.
- Conservatorio de la Universidad Austral de Chile. N° 199:94, 102.
- Conservatorio Nacional de Música de Montevideo. N° 199:99.
- Contreras, Felipe. N° 199:91.
- Contreras, Manuel. N° 199:91.
- Contreras, Silvia. N° 199:92, 104.
- Corbella, Juana. N° 200:124.
- Cori, Rolando. N° 199:93, 95; N° 200:114, 123.
- Coro Cantorfa Artes. N° 200:120.
- Coro Contemporáneo Quilapi. N° 199:90.
- Coro de Bellas Artes. N° 200:119.
- Coro de Cámara de la Facultad de Artes. N° 200:116.
- Coro de Cámara de la Universidad Católica. N° 200:123.
- Coro de Cámara del Departamento de Música de la Universidad de La Serena. N° 199:90.
- Coro de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 200:119.
- Coro de Madrigalistas de la UMCE. N° 199:89.
- Coro del Teatro Municipal. N° 200:116.
- Coro Juvenil Balmaceda. N° 200:119.
- Coro Magnificat. N° 200:117.
- Coro Mozart. N° 200:117.
- Corporación Coros Polifónicos Santa Cecilia. N° 200:122.
- Corporación Cultural de la Cámara Chilena de la Construcción. N° 200:119.
- Corporación Cultural de Las Condes. N° 200:19.
- Corporación de Actores de Chile (CHILEACTORES). N° 199:106.
- Corrado, Omar. N° 199:105.
- Correa, Jorge. N° 200:117.
- Cortés, Fernando. N° 200:123.
- Cortés, Mauricio. N° 200:123.
- Corvalán, Elena. N° 199:92; N° 200:117.
- Cotapos, Acario. N° 199:91, 92, 103.
- Croxato, Isabel. N° 200:116.
- Cruz, Álvaro. N° 199:104; N° 200:114, 118.
- Cuarteto de Flautas Vientos de América. N° 199:91, 95, 96.
- Cuarteto de Guitarras de Chile. N° 199:100.
- Cuarteto de Guitarras Luis López. N° 199:92.
- Cuarteto de Flautas Vientos de América. N° 199:92, 94.
- Cuarteto de Saxofones Villafruela. N° 199:95; N° 200:116.
- Cuarteto Iniesta. N° 200:116.
- Cuarteto Nuevo Mundo. N° 199:89; N° 200:117.
- Cuarteto Sur. N° 199:91.
- Cullell, Agustín. N° 200:122.
- Dal Farra, Guido. N° 199:98.
- De Elías, Manuel. N° 199:98, 100.
- De la Cruz, Raúl. N° 199:89; N° 200:118.
- De la Puebla, Marcelo. N° 200:119.
- De Loa, Marcela. N° 200:116, 121.
- De los Santos, Adriana. N° 199:99.
- Del Mónaco, Alfredo. N° 199:98.
- Del Pino Klinge, David. N° 199:93, 94, 96, 100; N° 200:118.
- Délano, Pablo. N° 199: 92, 93, 102; N° 200:120, 123.
- De Negri, Carlos. N° 200:119.
- De Negri, Fabrizio. N° 200:118.
- Departamento de Danza, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 199:104.
- Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 199:91, 92, 102, 104; N° 200:123, 124.
- Díaz, Daniel. N° 199:92, 95.
- Díaz, José. N° 199:91.
- Díaz, Rafael. N° 199:91, 103, 105; N° 200:123.
- Díaz, Raúl. N° 199:91.
- Díaz, Rodrigo. N° 199:91.
- División de Cultura del Ministerio de Educación. N° 199:105.
- Domínguez, Hugo. N° 199:99.
- Domínguez, Marco. N° 200:119.
- Donatucci, Emilio. N° 199:102; N° 200:114, 118.
- Dörr, Constanza. N° 199:92.

- Dourthé, Alberto. N° 199:89, 93, 102; N° 200:118, 120.
- Dúo Fischer-Radrigán. N° 200:116.
- Edwards, Jorge. N° 199:106.
- Eichenholz, Mika. N° 199:93.
- Embajada de Chile en Argentina. N° 199:99.
- Embajada de Chile en Francia. N° 199:101.
- Emilfork, Nicolás. N° 199:92.
- Encuentro de Música Contemporánea de Valparaíso y Viña del Mar, II. N° 199:95.
- Encuentro de Música Latinoamericana Contemporánea de Valdivia, VI. N° 199:94.
- Ensamble Antaras. N° 199:91, 95; N° 200:116.
- Ensamble Contemporáneo de la Universidad de Chile. N° 199:90, 95, 96.
- Ensamble de Percusiones de la Universidad Católica de Valparaíso. N° 199:92.
- Ensamble de Percusiones de la Universidad de Chile. N° 199:92; N° 200:116.
- Ensamble de Percusiones Trok-Kyo. N° 200:119.
- Ensamble Serenata. N° 199:89, 91.
- Escobar, José Antonio. N° 200:116.
- Escuela de Ballet Casa de la Cultura de La Granja. N° 200:122.
- Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago. N° 200:119.
- Escuela Moderna de Música. N° 220:115, 122.
- España, Aristóteles. N° 199:105.
- Espíndola, Marcelo. N° 200:116.
- Espinoza, Esteban. N° 199:95.
- Espinoza, Jorge. N° 199:91; N° 200:116.
- Espinoza, Manuel. N° 199:91; N° 200:117.
- Esquivel, Carlos. N° 200:116.
- Estadio Víctor Jara ex Estadio Chile. N° 200:125.
- Estudio MusicAntigua. N° 199:103.
- Errandonea, Cristián. N° 199:89, 93; N° 200:118.
- Errázuriz, Sebastián. N° 199:92, 94, 95; N° 200:116, 122.
- Fábrega, Francisco. N° 199:104.
- Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 199:102, 104, 105; N° 200:124.
- Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. N° 200:124.
- Falabella, Roberto. N° 199:95, 103; N° 200:117, 118.
- Farías, Javier. N° 199:92; N° 200:115.
- Farías, Miguel. N° 200:118.
- Fariña, Carlos. N° 199:90, 98, 100.
- Faunes, Nicolás. N° 200:116.
- Feito, Mario. N° 199:104.
- Ferrari, Andrés. N° 199:95; N° 200:123.
- Fernández, Andrés. N° 200:122.
- Fernández, José Miguel. N° 200:123.
- Fernández, Rodrigo. N° 199:103.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. N° 200:123.
- Festival de Danza de Los Andes. N° 200:122.
- Festival de Música Contemporánea Chilena de la PUC, XII. N° 199:95, 96.
- Festival de Música Contemporánea de los siglos XX y XXI, 2003. N° 200:118.
- Festival de Música del Condado de Miami-Dade, Florida. N° 199:99.
- Festival de Música Contemporánea del Departamento de Música y Sonología de la U. de Chile, 2003. N° 199:92.
- Festival de Primavera 2002. N° 199:102.
- Festival Internacional Cervantino de México, XXX. N° 199:100.
- Festival Internacional de Música Contemporánea de El Salvador. N° 199:98, 100.
- Festival Internacional de Teatro a Mil. N° 199:104.
- Festival Latinoamericano de Caracas, Venezuela, XII. N° 199:100.
- Festival Semanas Musicales de Berlín. N° 199:97.
- Figueroa, Fernando. N° 200:116.
- Fischer, Edgar. N° 200:116.
- Fischer, Karina. N° 199:91, 95.
- Flores del Campo, Francisco. N° 199:104.
- Fluxá, Marisol. N° 200:122.
- Fondo para el Arte y la Cultura del Ministerio de Educación (FONDAKI). N° 199:103; N° 200:123.
- Fortin, Marcelo. N° 200:117.
- Frez, Jaime. N° 199:92.
- Friedli, Karin. N° 199:91.
- Fubini, Enrico. N° 199:105.
- Fundación Beethoven. N° 199:102.
- Fundación BNP PARIBAS de Chile. N° 199:103.
- Fundación Víctor Jara. N° 200:125.
- Gaeta, Luis. N° 200:116.
- Gajardo, Eduardo. N° 199:90.
- Galemiri, Benjamín. N° 199:104.
- Gálvez, Gabriel. N° 199:91.
- Gandini, Gerardo. N° 199:105.
- García, Carolina. N° 200:115.
- García, Cecilia. N° 199:90, 95.
- García, Emilio. N° 200:117.
- García, Fernando. N° 199:90, 92, 95, 98, 99, 100, 102, 103, 104; N° 200:116, 118, 119, 120, 121, 123.
- García, Leonardo. N° 199:95.
- García, María Carmen. N° 199:90.
- García, Nino. N° 199:93.
- García Huidobro, Bernardo. N° 200:119.
- García Huidobro, Natalia. N° 199:103.
- García Huidobro, Vicente. N° 200:123.
- Garrido-Lecca, Celso. N° 199:99, 100, 101, 103, 104; N° 200:116, 117, 119, 120, 121, 123.
- Garson, Siri. N° 200:115.
- Gatti, Eduardo. N° 200:122.
- Gobierno de Islas Canarias, España. N° 199:102.
- Godoy, Claudia. N° 199:93.
- Godoy, Edwin. N° 199:92.
- Godoy, Ruth. N° 199:89.
- Goic, Juan. N° 199:89; N° 200:118.

- Gómez, José Luis. N° 200:122.
 Gómez, Mauricio. N° 200:115.
 González, Benjamín. N° 200:117.
 González, Cristián. N° 199:90, 91, 92.
 González, Fernando. N° 200:116.
 González, Inti. N° 200:118.
 González, Jorge "Chino". N° 199:104.
 González, Juan Pablo. N° 199:104.
 González, María Luz. N° 200:123.
 González, Mariela. N° 200:122.
 González, Marisol. N° 200:117.
 González Moreno, Liliana. N° 199:105.
 González Piña, Jaime. N° 199:106; N° 200:114.
 Gorelik, Luis. N° 200:120.
 Gorioitía, Ramón. N° 199:91, 93.
 Gouet, Francisco. N° 199:91; N° 1200:116.
 Gramatges, Harold. N° 199:98.
 Grammelstore, Carolina. N° 199:93.
 Graugaard, Lars. N° 199:100.
 Grisar, Mariana. N° 199:92.
 Grupo de Cámara Escuela Moderna de Música. N° 200:122.
 Grupo Folclórico Contraluz. N° 200:119.
 Grupo Latino 5. N° 200:114, 118.
 Grupo Los Jaivas. N° 200:122.
 Guarello, Alejandro. N° 199:91, 101, 103; N° 200:116, 119, 123.
 Guelbet, Vladimir. N° 200:124.
 Guerrero, Cristián. N° 199:92.
 Guerrero, Soledad. N° 199:90.
 Guíñez, Pablo. N° 200:118.
 Gumucio, Esteban. N° 200:119.
 Günther, Thomas. N° 199:101.
 Gutiérrez, Claudio. N° 199:92; N° 200:116.
 Gutiérrez, Cristián. N° 199:92; N° 200:116.
 Gutiérrez, Patricio. N° 200:119.
 Guzmán, Eduardo. N° 199:102.
 Guzmán, Eustaquio Segundo. N° 200:118.
 Guzmán, Federico. N° 200:118.
 Guzmán, Gastón. N° 199:102.
 Guzmán, Rodrigo. N° 199:100.
 Hakim, Adel. N° 199:104.
 Hasbún, Octavio. N° 199:102.
 Heinlein, Federico. N° 200:114, 115, 117.
 Helffer, Claude. N° 199:101.
 Henríquez, Rafael. N° 200:119.
 Hernández, Lucía. N° 200:124.
 Hernández, Patricio. N° 199:92; N° 200:117.
 Herrera, Rodrigo. N° 199:91.
 Herrera, Silvia. N° 199:92.
 Hidalgo, Felipe. N° 199:91.
 Hidalgo, Natalia. N° 199:91.
 Holzapfel, Carolina. N° 199:103; N° 200:117, 118.
 Huguet, Francisco. N° 199:98.
 Huidobro, Vicente. N° 200:117.
 Hurtado, Ramón. N° 199:92; N° 200:117.
 Ibáñez, Jaime. N° 200:116.
 Ibarra, Guillermo. N° 199:103.
 Iglesia Católica de Frutillar. N° 199:96.
 Iglesia de la Merced, Arequipa, Perú. N° 99:99.
 Iglesias, José. N° 199:98.
 Iglesias, Pedro Pablo. N° 199:93.
 Illari, Bernardo. N° 199:104, 105.
 Instituto Artístico de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile. N° 200:117.
 Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. N° 199:90, 96; N° 200:115.
 Instituto Cultural de Providencia. N° 200:115.
 Instituto de Chile. N° 199:89, 90; N° 200:122, 123.
 Instituto de Música de la Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 199:102, 103, 104, 105; N° 200:124.
 Instituto Goethe. N° 199:90, 97, 104; N° 200:119.
 Instituto Goethe de París. N° 199:101.
 Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N° 199:105; N° 200:115.
 Jara, Hernán. N° 199:89; N° 200:120.
 Jara, Víctor. N° 199:90, 91; N° 200:115, 117, 125.
 Jaramillo, Darío. N° 199:89; N° 200:118.
 Jatz, Sebastián. N° 199:91.
 Jiménez, Manuel. N° 199:91.
 Jornadas Patrimoniales de Achao, Chiloé. N° 199:96.
 Joseph, Martin. N° 200:123.
 Jusakos, Alexandros. N° 199:90, 91.
 Kächele, Jaime. N° 199:91, 92, 95, 96; N° 200:114, 118.
 Kahn, Erich Itor. N° 199:101.
 Kanamori, Rodrigo. N° 199:92; N° 200:117.
 Kaplán, Adolfo. N° 199:90, 95.
 Karich, Jean Pierre. N° 200:124.
 Klastornick, Jorge. N° 200:116.
 Knuckey, John. N° 200:115.
 Kotova, Svetlana. N° 200:117.
 Lagos, Florencia. N° 200:23.
 Landau, Michael. N° 199:95.
 Largo Farías, René. N° 199:96.
 La Rivera, Carolina. N° 200:116.
 Latorre, Cristián. N° 200:119.
 Lavado, Guillermo. N° 199:91; N° 200:118.
 Lavanderos, Alejandro. N° 199:91, 95; N° 200:116.
 Lazo, Paola. N° 199:90, 95; N° 200:117.
 Lefever, Tomás. N° 199:90, 91, 95, 96; N° 200:118.
 Legüe, David. N° 200:123.
 Leiva, Juan Sebastián. N° 200:118.
 Lemann, Juan. N° 200:120.
 Leng, Alfonso. N° 199:89, 90, 93, 94, 99; N° 200:114, 119.
 Letelier, Alfonso. N° 200:120.
 Letelier, Carmen Luisa. N° 199:105; N° 200:117; N° 200:123.

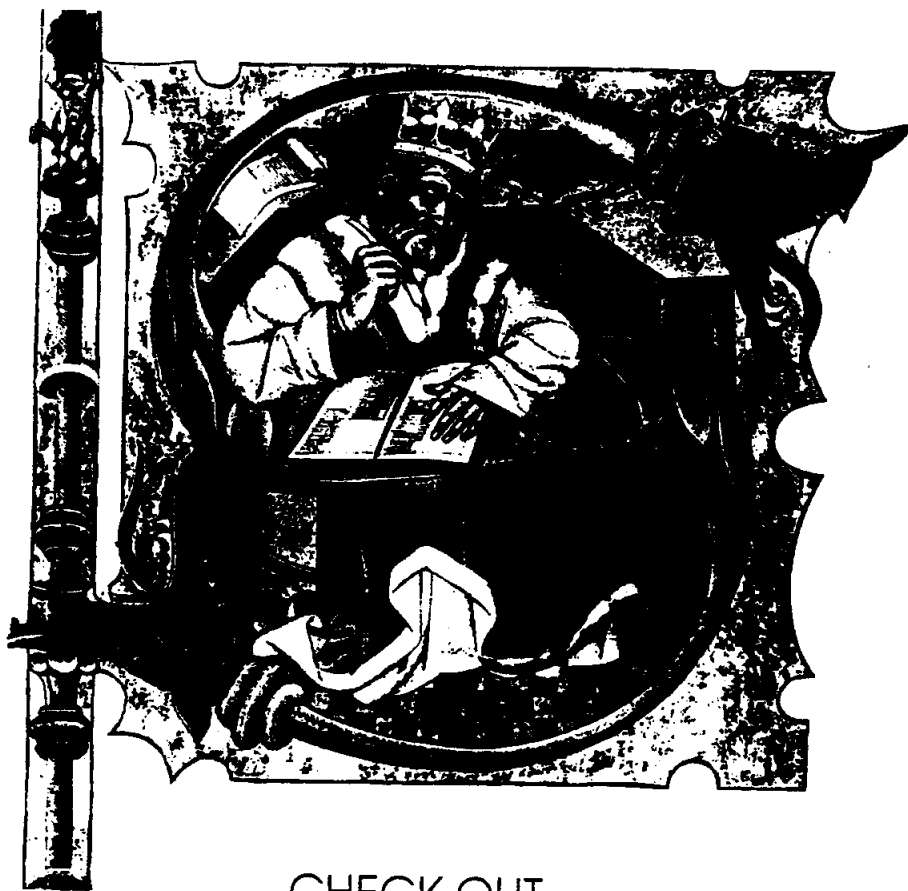
- Letelier, Leonora. N° 199:90.
 Letelier, Miguel. N° 199:93; N° 200:120.
 Linder, Klaus. N° 199:101.
 Loebel, Ricardo. N° 199:105.
 López, Celso. N° 200:122.
 López, Luis. N° 199:92.
 López, María Luz. N° 199:92.
 López, Ramón. N° 200:116.
 López Calo, José. N° 200:123.
 López Gavilán, Guido. N° 199:98.
 Lordá, Gilda. N° 200:122.
 Machado, Antonio. N° 200:114.
 Machado, Manuel. N° 200:114.
 Madriaza, Hernán. N° 199:92.
 Madrid, Alejandro. N° 199:104; N° 200:124.
 Magariños, Víctor. N° 199:101.
 Mancilla, Luis. N° 199:100.
 Mancini, Leonardo. N° 199:95.
 Manns, Patricio. N° 199:90, 105.
 Manzano, Miguel. N° 200:117.
 Marabolí, Diego. N° 199:92.
 Marabolí, Pedro. N° 199:92.
 Marambio, Jorge. N° 200:118.
 Marambio, Pedro. N° 199:92; N° 200:117.
 Marín, Esteban. N° 199:92.
 Marín, Rodrigo. N° 199:94.
 Martínez, Gabriela. N° 199:91.
 Martínez, Jorge. N° 199:90, 93, 95, 96, 99; N° 200:120.
 Martínez, Víctor D. N° 199:98.
 Massardo, Sergio. N° 199:89.
 Masunaga, Remi. N° 199:101.
 Matamala, Pablo. N° 199:94, 99.
 Matamoras, Ximena. N° 199:92; N° 200:117, 118.
 Matthey, Gabriel. N° 199:91, 92, 95; N° 200:116.
 Maturana, Eduardo. N° 200:117.
 Medina, S. N° 200:119.
 Mena, Cecilia. N° 200:117.
 Menares, Sergio. N° 199:91; N° 200:116.
 Méndez, Andrea. N° 200:119.
 Mendieta, Alfredo. N° 200:120.
 Mendieta, Elizabeth. N° 200:115.
 Merino, Luis. N° 199:103, 104, 105; N° 200:120, 122, 123.
 Mesías, Daniel. N° 199:93.
 Mesko Instrumentos Musicales. N° 199:105.
 Messiaen, Olivier. N° 199:101.
 Meza, Gustavo. N° 199:106.
 Meza, Santiago. N° 200:119.
 Mezzano, Cristián. N° 199:92.
 Milla, Guillermo. N° 199:89, 91; N° 200:118.
 Ministerio de Educación. N° 199:102.
 Minoletti, Guido. N° 199:89, 91; N° 200:116.
 Miranda, Elmma. N° 199:89, 90, 92.
 Miranda, Miguel. N° 200:123.
 Miranda, Nora. N° 199:90.
 Miric, Davor. N° 199:90, 91.
 Mistral, Gabriela. N° 200:114, 118.
 Molina, Ramiro. N° 200:123.
 Monasterio de las Carmelitas de San José. N° 199:93.
 Montalván, Héctor. N° 199:92.
 Montecino, Alfonso. N° 200:115.
 Montes, Alfonso. N° 200:114.
 Montes, Marta. N° 200:115.
 Montes, Sebastián. N° 199:100; N° 200:117.
 Mora, Mario. N° 199:95.
 Morales, Cristóbal. N° 199:95.
 Morales-Ossio, Cristián. N° 199:90, 93, 95; N° 200:117, 118.
 Morel, Marcelo. N° 199:92.
 Morris, Elizabeth. N° 199:91, 94, 96.
 Muga, Gonzalo. N° 200:116.
 Muñoz, Carolina. N° 200:117.
 Muñoz, Cristián. N° 199:94.
 Muñoz, Marcelo. N° 200:118.
 Muñoz, María Carolina. N° 200:120.
 Murillo, Cristián. N° 200:119.
 Mouras, Juan. N° 199:89, 95, 103; N° 200:118, 119, 120.
 Moyano, Rodrigo. N° 199:93.
 Mura, Lautaro. N° 199:93.
 Museo Colonial de San Francisco. N° 199:103.
 Museo de Arte Contemporáneo. N° 200:122.
 Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 199:94.
 Museo Municipal de Artes Plásticas Manuel Blanes. N° 200:121.
 Museo Nacional David J. Guzmán. N° 199:98.
 Naranjo, Francisco. N° 200:118.
 Navatta, Sergio. N° 199:105.
 Neruda, Pablo. N° 199:97, 98; N° 200:115.
 Niño, Nelson. N° 199:95, 96.
 Nobre, Marlos. N° 199:98.
 Noguera, Diego. N° 199:90.
 Noguera, Héctor. N° 199:105.
 Nucleo Música Nueva de Montevideo. N° 199:100.
 Nunfio, Ezequiel. N° 199:98.
 Núñez, Jeremías. N° 199:91, 92, 95, 96.
 Núñez, Pablo. N° 200:116.
 Núñez, Rodrigo. N° 200:117.
 Nur, Guillermo. N° 199:95.
 Ohlsen, Oscar. N° 200:114, 124.
 Olivar, Gustavo. N° 199:100.
 Olivares, Nurys. N° 200:118.
 Olivares, Pablo. N° 199:89.
 Opazo, María José. N° 199:93, 95; N° 200:119.
 Orellana, Gilberto. N° 199:98.
 Orellana, Romilio. N° 199:93; N° 200:117.
 Orlandini, Luis. N° 199:89, 92, 93; N° 200:116, 117, 118, 119, 120, 123.
 Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile (USACH). N° 199:93; N° 200:119.

- Orquesta de Cámara de San Pedro Sula. N° 199:98.
 Orquesta de Cámara de Valparaíso. N° 199:91, 95.
 Orquesta de Señoritas. N° 199:103.
 Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 199:90;
 N° 200:116, 121.
 Orquesta Juvenil de La Serena. N° 199:99.
 Orquesta Moderna. N° 199:94; N° 200:115, 116.
 Orquesta Sinfónica de Arequipa. N° 199:99, 100.
 Orquesta Sinfónica de Chile. N° 199:93, 96, 102;
 N° 200:118, 122.
 Orquesta Sinfónica de la Universidad de Con-
 cepción. N° 200:120.
 Orquesta Sinfónica Juvenil San Francisco.
 N° 199:93.
 Orquesta Sinfónica Nacional de El Salvador.
 N° 199:98.
 Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. N° 199:99;
 N° 200:119.
 Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. N° 199:100.
 Orrego, Rodrigo. N° 200:115, 121.
 Orrego-Salas, Juan. N° 199:89, 90, 92, 93;
 N° 200:114, 115, 116, 117, 118, 119.
 Ortega, Álvaro. N° 199:91.
 Ortega, Fernanda. N° 199:95; N° 200:119.
 Ortega, Sergio. N° 199:92; N° 200:114, 115, 116.
 Osorio, Daniel. N° 199:91; N° 200:117.
 Osorio, Raúl. N° 199:104.
 Osses, Bárbara. N° 200:117.
 Osses, Virma. N° 199:93.
 Quilapi, José. N° 199:90.
 Pacheco, Jorge. N° 200:118.
 Pacqui, Alain. N° 199:103.
 Padilla, Abraham. N° 199:95, 99, 100.
 Padilla, Wilson. N° 199:91, 92.
 Palacio de La Moneda, Patio de los Naranjos.
 N° 199:93; N° 200:119.
 Pallero, Pablo. N° 199:92.
 Palmiero, Tiziana. N° 199:95, 103.
 Pardo, Julio César. N° 199:102; N° 200:114.
 Paredes, Aldo. N° 199:92; N° 200:116.
 Parra, Violeta. N° 199:89, 90, 91, 92, 99, 104;
 N° 200:114, 116, 118, 120.
 Paulsen, Fabiola. N° 199:95.
 Peña, Carmen. N° 200:124.
 Peña, Esteban. N° 199:103.
 Peña Hen, Jorge. N° 199:99.
 Pérez, Cristián. N° 200:118.
 Pérez, Fabio. N° 200:116.
 Pérez, María Elena. N° 199:104; N° 200:124.
 Pérez de Arce, José. N° 199:104.
 Pérez Freire, Osmán. N° 199:104; N° 200:116.
 Pino, Alejandro. N° 200:116.
 Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
 N° 200:120.
 Posada, Andrés. N° 199:98, 99.
 Pozo, Rodrigo. N° 199:92.
 Premio Latinoamericano de Musicología
 Samuel Claro Valdés 2002. N° 199:104.
 Price, James. N° 199:98.
 Pueller, Claudio. N° 200:119.
 Quintana, Edison. N° 199:98.
 Ramírez, Hernán. N° 199:89.
 Ramírez, Jorge. N° 199:92.
 Ramírez, Sebastián. N° 199:92.
 Recart, Luis José. N° 199:94, 95; N° 200:115, 116.
 Rehnein, Sebastián. N° 199:95.
 Renaud, Gabriel. N° 200:116.
 Retamal, Cristián. N° 200:118.
 Retamal Dávila, Carlos. N° 199:105.
 Rettig, Francisco. N° 200:118.
 Reyes, Enrique. N° 199:92.
 Reyes, Javier. N° 200:117.
 Reyes, Jorge. N° 200:119.
 Reyes, Paola. N° 200:119.
 Rifo, Guillermo. N° 199:89, 91, 96, 99, 100, 103;
 N° 200:114, 116, 118.
 Rivas, Alejandro. N° 199:93, 95; N° 200:117.
 Riveros, Hilda. N° 199:103, 104; N° 200:123.
 Riveros Cornejo, Luis. N° 199:91, 102, 105;
 N° 200:122, 123.
 Robles, Manuel. N° 200:118.
 Rodríguez, Elizabeth. N° 200:123.
 Rodríguez, Fabiola. N° 200:116.
 Rodríguez, Jimena. N° 200:122.
 Rodríguez, Jorge. N° 200:119.
 Rojas, Carlos. N° 200:116.
 Rojas, Diana. N° 199:92.
 Rojas, Ernesto. N° 199:91.
 Rojas, Juan Pablo. N° 200:117, 123.
 Rojas, Sebastián. N° 200:117.
 Rojas Zegers, Jorge. N° 199:93, N° 200:120.
 Román Heitmann, Donato. N° 200:116.
 Romo, Vivian. N° 199:103; N° 200:123.
 Rondón, Víctor. N° 199:105.
 Ros-Fábregas, Emilio. N° 199:105.
 Rosas, Fernando. N° 199:102; N° 200:119.
 Rosenman, Zelig. N° 199:104.
 Rosmanich Le Roy, Macarena. N° 200:117.
 Ross, Liliana. N° 199:106.
 Rubio Felipe. N° 199:96.
 Rugeles, Alfredo. N° 199:98, 100.
 Saavedra, Alfredo. N° 199:93; N° 200:115, 117.
 Sabat, Natalia. N° 200:123.
 Sabaté, Patricio. N° 200:116.
 Saglimbeni, Rodolfo. N° 200:118.
 Sala América de la Biblioteca Nacional. N° 200:114.
 Sala Andes de la Corporación Cultural de la Cá-
 mara Chilena de la Construcción. N° 200:119.
 Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal.
 N° 199:90; N° 200:115.
 Sala de Cine del Centro de Extensión de la
 Pontificia Universidad Católica. N° 199:103.

- Sala Estudio Máster, Radio Universidad de Chile, Universidad de Chile. N° 199:91; N° 200:116.
- Sala Isidora Zegers, Universidad de Chile. N° 199:92, 93, 104; N° 200:117, 123, 124.
- Sala José Ribas del Teatro Teresa Carreño, Caracas. N° 199:100.
- Sala La Capilla del Centro Cultural Montecarmelo. N° 199:103.
- Sala Orff del Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso. N° 199:96.
- Sala SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor). N° 199:90, 102; N° 200:119.
- Salas, Fabio. N° 200:124.
- Salazar, Gerardo. N° 200:117.
- Salcedo, Adriana. N° 199:90.
- Salón de Honor de la Universidad de Chile. N° 199:102, 105.
- Salón de Honor de la Universidad de Santiago de Chile (USACH). N° 199:93.
- Salón de Honor del Hotel Crowne Plaza. N° 199:99.
- Salón Embajador del Hotel Carrera. N° 199:106.
- Salón Fresno del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica. N° 199:90.
- Sánchez, Juan Antonio. N° 199:96, 100, 103; N° 200:115, 116, 117, 118.
- Sandoval, Silvia. N° 199:93, N° 200:120.
- San Martín, Eunice. N° 199:95.
- Santa Cruz, Domingo. N° 199:91.
- Santibáñez, María Paz. N° 199:101; N° 200:117, 120, 121.
- Santic, Rodrigo. N° 200:117.
- Sarmientos, Jorge. N° 199:98.
- Sauvalle, Camilo. N° 200:117.
- Sauvalle, Sergio. N° 199:91, 92, 94, 96.
- Savi, Elvira. N° 199:105; N° 200:114, 118, 122, 123.
- Secall, José. N° 200:119.
- Scaramelli, Álvaro. N° 199:104.
- Scheidemann, Heinrich. N° 199:101.
- Schidlowsky, León. N° 199:90, 91, 95, 96, 103.
- Schilling E., Marcelo. N° 199:101.
- Schimmelpfennig, Roland. N° 199:104.
- Schönberg, Arnold. N° 199:101.
- Schumacher, Federico. N° 199:90, 95.
- Sello Alerce. N° 199:102.
- Semanas Musicales de Frutillar. N° 99:96.
- Seminario Latinoamericano de Educación Musical, IX. N° 199:106.
- Semprún, Jorge. N° 199:101.
- Sepúlveda, Héctor. N° 199:92.
- Sepúlveda, JM. N° 200:116.
- Sepúlveda, María Luisa. N° 200:119.
- Sepúlveda, Miguel. N° 199:92; N° 200:117.
- Serendero, David. N° 199:100.
- Silva, Carlos. N° 199:92.
- Silva, Jaime. N° 200:114.
- Silva, Nicolás. N° 200:118.
- Simonetti, Gonzalo. N° 200:115.
- Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música y del Espectáculo. N° 199:105.
- Sociedad Chilena de Intérpretes (SCI). N° 199:106.
- Sociedad Chilena de Musicología. N° 199:105.
- Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 199:102, 105, 106; N° 200:119.
- Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audio Visuales (ATN). N° 199:106.
- Sociedad de Derechos Literarios (SADEL). N° 199:106.
- Sociedad de Gestión de los Creadores de Imagen Fija (CREAIMAGEN). N° 199:106.
- Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). N° 200:123.
- Solari, F. N° 199:89.
- Solovera, Aliocha. N° 199:90, 91, 95, 96, 104; N° 200:117.
- Soro, Enrique. N° 199:93, 94, 99; N° 200:114, 115, 117, 118, 119, 121.
- Soto, Marco. N° 200:117.
- Soto, Verónica. N° 200:117.
- Soublette, Gastón. N° 200:119.
- Soublette, Silvia. N° 200:122.
- Soza, Pablo. N° 199:92.
- Springinsfeld, Jorge. N° 199:91, 95; N° 200:116, 119.
- Stein, Hanns. N° 199:98.
- Strindberg, August. N° 199:104.
- Stuardo, Marcelo. N° 199:92; N° 200:117.
- Tagle, Alejandro. N° 200:118.
- Taller de Danza Colegio Metodista Edén del Niño. N° 200:122.
- Taller de Música Contemporánea de la PUC. N° 199:91.
- Tapia, Enrique. N° 200:119.
- Tapia Caballero, Arnaldo. N° 199:102; N° 200:122.
- Teatro Antonio Varas. N° 199:104; N° 200:123, 124.
- Teatro de Concepción. N° 199:96; N° 200:120.
- Teatro de la Universidad de Chile. N° 199:93, 103; N° 200:118.
- Teatro del Centro Nacional de las Artes, México. N° 199:100.
- Teatro Escuela Moderna de Música. N° 199:94; N° 200:115.
- Teatro Lido. N° 199:104.
- Teatro Municipal de Santiago. N° 199:90, 104; N° 200:115, 119, 120.
- Teatro Municipal de Valdivia. N° 199:94.
- Teatro Municipal de Valparaíso. N° 200:125.
- Temporada Oficial de Conciertos de la Pontificia Universidad Católica. XXII. N° 200:120.

- Ticu, Mircea. N° 199:93, 95.
 Toledo, Pablo. N° 199:103.
 Torres, Celso. N° 199:93.
 Torres, Edwin. N° 200:120.
 Torres, Ismael. N° 200:114, 116, 118.
 Torres, Paula. N° 199:91.
 Tosar, Héctor. N° 199:100.
 Trío el Rubio Niño del Césped. N° 199:96.
 Tupper, Patricio. N° 199:105.
 Turner, Joan. N° 200:125.
 Tyson, John. N° 199:100.
 Universidad Austral de Chile. N° 200:120.
 Universidad Complutense de Madrid. N° 200:123.
 Universidad de Chile. N° 199:91, 102, 105; N° 200:122.
 Universidad de Concepción. N° 200:120.
 Universidad de North Texas. N° 199:105.
 Universidad de Santiago de Chile. N° 200:119.
 Universidad de Santiago de Compostela. N° 200:123.
 Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 199:89.
 Universidad Nacional Andrés Bello de Santiago de Chile. N° 199:106.
 Universidad Pérez Rosales. N° 200:118.
 Uribe, Lucía. N° 200:117.
 Uribe, Ricardo. N° 199:104.
 Urrutia Blondel, Jorge. N° 200:117.
 Valdebenito, Mauricio. N° 199:92; N° 200:116.
 Valdés, Maximiliano. N° 199:90; N° 200:115, 121.
 Valladares, Juan. N° 200:119.
 Vallejos, Felipe. N° 199:92, 93.
 Vargas, Darwin. N° 199:93.
 Vásquez, Carlos Alberto. N° 199:98.
 Vásquez, Cristián. N° 199:91, 92, 95, 96; N° 200:117.
 Vásquez, Edmundo. N° 200:117, 119.
 Vásquez, Patricia. N° 200:114.
 Vásquez, Ricardo. N° 200:118.
 Véliz, Víctor. N° 199:95.
 Veloso, Roberto. N° 199:91.
 Vera, Alejandro. N° 200:124.
 Vera, Carlos. N° 199:91.
 Vera Rivera, Santiago. N° 199:89, 95.
 Verdugo, I. N° 200:116.
 Vergara, Juan Carlos. N° 199:93, 95.
 Vergara, Marcelo. N° 199:92.
 Vergara, Sebastián. N° 199:95, 99.
 Vientos de América. N° 199:91.
 Vila, Cirilo. N° 199:90, 93, 101, 102, 105; N° 200:116, 119.
 Villafruela, Miguel. N° 199:90, 93, 95; N° 200:117.
 Villalpando, Alberto. N° 199:98.
 Villarroel, Favio. N° 199:91, 92, 93, 95, 96.
 Villarroel, Juan Pablo. N° 199:91; N° 200:116.
 Villela, Diego. N° 200:116.
 Vío, Jorge. N° 199:103, 104.
 Vörhinger, Erika. N° 199:93.
 Webern, Anton. N° 199:101.
 Zacher, Gerd. N° 199:96, 101.
 Zamora, Carlos. N° 199:89, 95, 99, 100; N° 200:115, 116, 118, 119, 122.
 Zapiola, José. N° 200:118.
 Zegers, Isidora. N° 199:105; N° 200:114, 118.
 Zomosa, Ximena. N° 200:119.
 Zurita, Cristóbal. N° 200:119.

STILL USING
RILM
THE OLD-FASHIONED WAY?



CHECK OUT
[HTTP://RILM.CIC.NET](http://RILM.CIC.NET)
INSTEAD

International Center 33 West 42nd Street New York, NY 10036-8003 USA
☎212/642-2709 ☎212/642-1973 ✉kday@email.gc.cuny.edu

