

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA
VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0716-2790
ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LIX

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2005

N° 204

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. [N°1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

Isidora Zegers y su tiempo. Obras de Isidora Zegers (11), Federico Guzmán (4), José Zapiola (2) y otros autores del siglo XIX, para canto y piano solo, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano). Grabado en los Estudios del Centro Tecnológico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

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) 978 1337 FAX (562) 978 1327

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

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, Chile
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Chile
MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

LUIS MERINO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
LUIS RIVEROS, Rector Universidad de Chile, Chile
PABLO OYARZÚN ROBLES, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
MARIO SILVA SOLÍS, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
CARLOS RIESCO GREZ, Academia Chilena de Bellas Artes, Chile
MANUEL DANNEMANN R., Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Chile
JUAN PABLO GONZÁLEZ, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
ROLANDO CORI TRAVERSO, Asociación Nacional de Compositores, Chile
RAÚL ROMERO, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
MANUEL DE ELÍAS, Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, México
CLARA LUZ CÁRDENAS SQUELLA, Consejo Chileno de la Música, Chile
HÉCTOR ESCOBAR, Conservatorio de Música, Universidad Austral de Chile, Chile
LUCÍA HERNÁNDEZ RIVAS, Corporación Musical Santa Cecilia de Temuco, Chile
MARÍA ELENA VINUEZA, Departamento de Música, Casa de las Américas, Cuba
ALFONSO PADILLA, Departamento de Musicología, Universidad de Helsinki, Finlandia
EMILIO CASARES RODICIO, Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, España
JAIME DONOSO ARELLANO, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
GABRIEL BRNCIC, Fundación Phonos, España
GUILLERMO RIFO, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Chile
ZOILA VEGA SALVATIERRA, Orquesta Sinfónica de Arequipa, Perú
ARMANDO SÁNCHEZ MÁLAGA, Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, Perú
HÉCTOR LUIS GOYENA, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Argentina
ALEJANDRO GUARELLO, Instituto de Música, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
LINA BARRIENTOS PACHECO, Sociedad Chilena de Musicología, Chile
MIGUEL AGUILAR AHUMADA, Compositor, Concepción, Chile
CORIÚN AHARONIÁN, Compositor, Montevideo, Uruguay
JUAN ALLENDE-BLIN, Compositor, Essen, Alemania

GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Compositor, Oldenburgo, Alemania
AGUSTÍN CULLELL, Director de Orquesta, Madrid, España
JAIME INGRAM, Pianista, Panamá, Panamá
ENRIQUE ITURRIAGA, Compositor, Lima, Perú
GUIDO LÓPEZ GAVILÁN, Compositor y Director de Orquesta, La Habana, Cuba
JUAN ORREGO-SALAS, Compositor, Bloomington, Estados Unidos
GRACIELA PARASKEVAÍDIS, Compositora, Montevideo, Uruguay
FLORENCIA PIERRET, Profesora de Educación Musical, Bogotá, Colombia
ROBERT STEVENSON, Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos
SILVIA HERRERA, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
IVÁN BARRIENTOS GARRIDO, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile
HANNS STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
EDUARDO LINARES, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
LEONARDO MANCINI, Director de Coros, Valdivia, Chile
MARÍA ANTONIETA SACCHI, Asociación Argentina de Musicología, Argentina
JULIUS REDER CARLSON, Technische Universitaet Berlin, Alemania
PABLO KOHAN, Universidad de Buenos Aires, Argentina
CRISTIÁN LÓPEZ, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 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

SUMARIO

EDITORIAL. A propósito de los 60 años de la <i>Revista Musical Chilena</i> : Algunas reflexiones sobre los horizontes musicológicos de Chile y América Latina, por Luis Merino	6
Saludos por los 60 años de la RMCh	11
ESTUDIOS	
SILVIA HERRERA. Gabriel Brnčić. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio	26
IVÁN BARRIENTOS. El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha. Conceptos, formas e instrumentos musicales II	60
ENSAYOS Y DOCUMENTOS	
AGUSTÍN CULLELL. Rescatando la memoria olvidada cuando se ha cumplido el 50° aniversario de la Orquesta Filarmónica de Santiago	93
HANNES STEIN. 60 años después	98
LINA BARRIENTOS PACHECO. Tercer Congreso Chileno de Musicología	102
CRÓNICA	
Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	109
Música chilena en el exterior	115
Otras noticias	118
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Steven Loza (dir.). <i>Musical Cultures of Latin America: Global Effects. Past and Present</i> , por Cristián Guerra Rojas	126
Juan Javier Rivera Andía. <i>La fiesta del ganado en el valle de Chancay (1962-2002). Religión, ritual y ganadería en los Andes: etnografía, documentos inéditos e interpretación</i> , por Eduardo Linares	127
Juan Javier Rivera y Dávila Franke (eds.). <i>Músicos en los Andes. Testimonios y textos escritos de dos músicos del valle de Chancay (sierra de Lima)</i> , por Eduardo Linares	128
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>La Isla de los Muertos</i> . CD, por Leonardo Mancini	131
<i>Música para guitarra de Víctor Biskupovic</i> . CD, por Leonardo Mancini	132
<i>Música de cámara electroacústica</i> . CD, por Rolando Cori	134
RESUMEN DE TESIS	
Fátima Graciela Musri. <i>Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan, 1880-1910</i> , por María Antonieta Sacchi	135
Julius Reder Carlson. <i>La Olvidada: discurso y práctica guitarrística como constructores de la Chacarera</i>	136
IN MEMORIAM	
Gerard Béhague (1937-2005), por Juan Pablo González	138
Isabel Aretz (1913-2005), por Pablo Kohan	139
Leni Alexander (1924-2005), por Cristián López	139
Información para los colaboradores	142

Editorial

A propósito de los sesenta años de la Revista Musical Chilena: Algunas reflexiones sobre los horizontes musicológicos de Chile y América Latina

Sesenta años. Para que la *Revista Musical Chilena* haya alcanzado este período de tiempo y se haya transformado en una realidad plena y madura, se ha tenido que producir la concatenación de esfuerzos de muchas personas en este largo período. En primer término, cabe señalar los ideales que han iluminado la trayectoria de la *Revista* y su realización en la práctica, formulados por su fundador, el ilustre Domingo Santa Cruz, quien escribiera como editorial del primer número aparecido en mayo de 1945¹, lo siguiente:

“Chile dispone hoy del suficiente número de estudiosos de la música [...]. Nuestra revista pretende como uno de sus fines, servirles de medio de expresión, así como a los críticos y estudiosos americanos y europeos con residencia en este Continente, que tanto habrán de ilustrar con sus contribuciones al desarrollo de nuestra propia cultura. Al mismo tiempo que la *Revista Musical Chilena* cumple con los propósitos dichos, queremos también ofrecer a nuestros lectores en sus páginas la información más completa y sucinta sobre las actividades musicales de nuestro país y de aquellos del extranjero que las actuales circunstancias de la guerra lo permitan. Junto al ensayo extenso, tendrán cabida artículos más breves, comentarios y noticias en los que se procurará reflejar cuantos hechos animan el discurrir de las principales corrientes de la música al día [...]”.

“La fisonomía de América parece haber sufrido una segunda crisis de independencia y el avance de las comunicaciones ha hecho que, para nosotros todos, las repúblicas americanas hayan dejado de ser simples nombres geográficos y que los hombres que trabajan en el arte no puedan ya ni tengan por qué seguir en la obscura figuración de epígonos que se citan por condescendencia en las anotaciones marginales de la historia cultural de Occidente[...]”.

“Esto hace que nuestra *Revista* tome, sin desconocer el valor de lo universal y de lo europeo, una fisonomía ante todo americanista y que reforcemos por todos los medios posibles las relaciones musicales de esta parte del mundo que nos cupo por destino [...]”.

¹Santa Cruz 1945: 2-3.

“Publicamos sus páginas sin prejuicios ni banderías; las ofrecemos al progreso de la música... La Revista Musical queda abierta a toda expresión sana y bien intencionada de las ideas [...]”.

Treinta años después don Domingo se refería en términos globales a la labor de los diez directores que ha tenido la *Revista*, manifestando que todos ellos “han sentido por igual su tarea, abriendo las páginas de la *Revista* sin banderías a colaboradores eminentes de todos los países, además de dejar constancia de nuestro suceder musical en forma valiosísima”². Efectivamente, ellos plasmaron con esfuerzo y dedicación una larga y hermosa tradición que perdura hasta la fecha, consecuente con su relevancia como personalidades señeras de la vida musical y cultural de Chile. Entre los directores figuran el historiador Leopoldo Castedo, el arquitecto y hombre de teatro Pedro Mortheiru; el musicólogo español Vicente Salas Viu, su primer director; los compositores Juan Orrego-Salas, Alfonso Letelier y el mismo Domingo Santa Cruz, el musicólogo Samuel Claro Valdés, la esforzada e inteligente Magdalena Vicuña y el creador, pianista y maestro Cirilo Vila. Junto con dejar plena constancia de su legado, aprovecho de manifestar un emocionado recuerdo de aquellos que ya han partido.

Desde abril de 1973 hasta hoy día, con una breve interrupción en 1981, me ha correspondido desempeñarme como director de la *Revista*. Desde el inicio sentí el peso de la enorme responsabilidad de continuar con esta hermosa tradición, especialmente considerando las difíciles condiciones –tanto económicas como de administración y funcionamiento– en que este tipo de publicaciones se desenvuelve en Chile y Latinoamérica. Baste señalar solamente que las revistas de este tipo han tenido en general una vida efímera en nuestro medio³ y que ninguna revista ha alcanzado una duración semejante a la nuestra en todo el mundo de habla hispana. Un apoyo inestimable para la realización de esta tarea fue Magdalena Vicuña. Hasta acogerse a un merecido retiro en 1993, antes de fallecer el año 2005, Magdalena fue un verdadero motor que, con total entrega, empuje y coraje en tiempos favorables y adversos, levantó la *Revista* de la situación de postración en que se encontraba en 1953, para situarla en una posición de relieve en el concierto de Chile, Latinoamérica y el resto del mundo⁴. Como fruto de esta labor, la *Revista* cuenta en la actualidad con suscripciones de personas o instituciones de Chile, Argentina, Brasil, Colombia, Venezuela, Cuba, República Dominicana, México, Puerto Rico, Canadá, Estados Unidos, Inglaterra, España, Alemania, Australia y Japón. Cabe agregar el proceso de canje que la *Revista* mantiene con instituciones relevantes de Chile, Bolivia, Argentina, Brasil, Ecuador, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Cuba, México, Estados Unidos, Inglaterra, España, Italia, Francia, Bélgica, Alemania, Hungría, las repúblicas Checa y Eslovaca, Rumania, Finlandia y Japón.

²Santa Cruz 1975: 9.

³Tal es el caso de la revista *Marsyas*, la que si bien fue publicada en Chile durante un año solamente tuvo un impacto e influencia duradera en el medio nacional. Cf. Peña 1983: 47-75.

⁴Merino 1993: 8-14. Cf. además Merino 2005.

Con ocasión de cumplir treinta años la *Revista Musical Chilena*, el año 1975, formulamos las ideas matrices que orientaran nuestra gestión como director de esta publicación, que nuestro amigo, el gran musicólogo Francisco Curt Lange, calificó como la decana de las revistas musicológicas de lengua castellana. Estas ideas matrices se plantearon en los siguientes términos:⁵

“Su núcleo debe estar constituido por trabajos que se ajusten a las categorías de objetividad, rigor científico, originalidad, claridad y consistencia en la presentación, y que en su sustancia conformen una ‘fisonomía ante todo americanista’ [...]”.

“Esta línea americanista conlleva un enfoque integral de nuestra música, por un lado, considerando sus características intrínsecas y su calidad de fenómeno cultural y, por otro, examinando los diferentes tipos de música involucrados, vale decir, la música docta en su devenir histórico, la música folklórica de ascendencia hispana, y la música indígena, en la que se fusionan la vertiente autóctona con el acervo hispánico y el negro. La *Revista* continuará impulsando el estudio de la vida y obra de nuestros creadores con el mismo espíritu con que lo iniciara en 1945, en aquel número dedicado a Pedro Humberto Allende, primer músico que obtuviera el Premio Nacional de Arte (N° 5, septiembre 1945). Similar impulso se continuará dando a los otros estratos musicales”.

“Complementan a este núcleo de la *Revista*, las reseñas de publicaciones y de discos, enfocadas objetivamente y en profundidad. El reflejo que la *Revista* ofrece de nuestro quehacer musical se ha planteado y se seguirá planteando alrededor de dos puntos fundamentales: en primer término, la información objetiva y veraz acerca de nuestra vida musical y, en segundo término, los planteamientos acerca de ella”.

Esta fisonomía americanista se justifica en que “nadie más indicado que los latinoamericanos para preocuparnos del acervo cultural del continente, algo que, más que una tarea urgente, constituye casi un imperativo moral”.

Estas ideas se sustentan en el clásico *dictum* del gran pensador cubano Alejo Carpentier, quien afirma que la cultura musical latinoamericana debe ser considerada como un todo sin jerarquizaciones a priori entre las diferentes manifestaciones que la componen⁶. Por lo tanto, su estudio debe abarcar tanto la música académica como la popular urbana y las diferentes manifestaciones de la música de tradición oral, en cuyo conjunto e interacción mutua con la sociedad yace la médula de la identidad musical latinoamericana. Para ello el estudio de la música debe hacerse tanto en su calidad de configuración sonora como en su significado cultural, o, en otras palabras, tanto del *texto* (música) como del *contexto* (sociedad).

De esto surge un perfil de la *Revista Musical Chilena* que difiere radicalmente de aquel de las revistas norteamericanas de investigación musical. Estas últimas se segmentan de acuerdo a subdisciplinas de la musicología, tales como la musicología histórica (*Journal of the American Musicological Society*) o la etnomusicología (*Ethnomusicology*), dentro de las cuales se abordan temas relativos a diferentes culturas musicales del mundo. La *Revista*, en cambio, ha asumido un compromiso

⁵Merino 1975:13-15.

⁶Carpentier 1985:7-19.

pleno con la cultura musical del país y del continente, que evita en todo caso lo lugareño o lo provinciano. El perfil multifacético de la cultura musical chilena y latinoamericana se ha develado de manera ampliamente ecuménica en la temática, propendiendo a la flexibilidad e interacción disciplinaria y la vinculación nacional e internacional.

Esto se traduce, en primer término, en una gran variedad de subdisciplinas musicológicas en que se sustentan los artículos publicados. Junto a la musicología histórica, etnomusicología y musicología sistemática, están la organología, la antropología de la música, la etnohistoria de la música y la arqueología musical, entre otras.

Estas subdisciplinas confluyen en temáticas relativas a las culturas musicales indígenas de Chile y la música mestiza chilena de tradición oral. Por su parte, la música artística de Chile y América Latina constituye un área de estudio preeminente que se traduce en monografías de corte historiográfico e histórico-musicológico. Un área poco abordada de esta temática por los musicólogos latinoamericanos ha sido la cultura musical decimonónica. Esta situación, en lo que a la *Revista* respecta, cambia gradualmente a contar del año 1973. Promisoria en esta línea de trabajo ha sido la colaboración de investigadores residentes en diferentes países de América Latina, para abordar tópicos de perspectiva continental, como una manera de superar las barreras existentes entre los musicólogos latinoamericanos.

La música artística del siglo XX ha sido, sin duda, el área de mayor relevancia para la investigación musicológica en lo que a la *Revista Musical Chilena* se refiere. Aparte de los múltiples y variados trabajos sobre los compositores chilenos, los estudiosos nacionales han ampliado su mirada a la cultura musical latinoamericana. Como contrapartida grandes musicólogos extranjeros han hecho significativos aportes sobre compositores latinoamericanos del siglo XX o sobre otras figuras relevantes de la cultura musical europea, junto a músicos y musicólogos chilenos que han escrito sobre la incidencia en la cultura chilena y latinoamericana de compositores universales.

La *Revista* ha también recogido trabajos de investigadores chilenos que han residido o residen en el extranjero. Un interés especial reviste la superación de barreras ideológicas, políticas y económicas, que subyacen detrás de ciclos históricos de la magnitud de la diáspora chilena después de septiembre de 1973.

Las páginas de la *Revista* han estado abiertas a los musicólogos jóvenes de Chile y Latinoamérica, quienes, entre otras líneas de trabajo, han reivindicado con entusiasmo la importancia de la música popular urbana, como objeto de estudio válido de la musicología, siguiendo la línea señalada por Richard Middleton, Robert Albrecht, Sara Cohen y otros.

El complejo perfil de la cultura musical latinoamericana, junto a la necesidad de abordar de manera integrada sus diferentes manifestaciones: músicas de tradición oral, músicas de arte, músicas de raigambre popular urbana y sus variados modos de interacción, ponen de manifiesto el desafío de formular modelos metodológicos, teóricos y disciplinarios. En este sentido reviste interés otra línea editorial de la *Revista*, dedicada al estudio del aporte musicológico de grandes

americanistas de Chile y América, o al estudio de temáticas tales como el trasplante y sincretismo, otro rasgo clave de la cultura musical latinoamericana, según ya se ha señalado. Paralelo a esto discurren los estudios sobre las múltiples facetas de la musicología en el contexto de la cultura latinoamericana. La reflexión disciplinaria ha servido también de base para una vinculación en el continente entre los musicólogos latinoamericanos, que ha cobrado un auge creciente desde fines de la década de 1980.

Hace cincuenta años el historiador Hubert Herring⁷ señaló que los lazos que ligan a los países latinoamericanos son tenues y las fuerzas que los dividen son formidables. Esto permanece aún en el presente, con especial énfasis en el arte y la cultura. Una línea editorial sustentada en el triple eje del estudio de tópicos locales, continentales y disciplinarios se erige como un horizonte musicológico que, esperamos, sirva de aporte a la inserción de la musicología y la cultura musical latinoamericana como un todo en el mundo ampliamente interconectado del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

CARPENTIER, ALEJO

- 1985 "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en Isabel Aretz (relatora), *América Latina en su música*. Quinta edición. UNESCO, México, España, Argentina, Colombia: Siglo Veintiuno editores, pp. 7-19.

HERRING, HUBERT

- 1968 *A History of Latin America from the Beginnings to the Present*. Tercera edición [primera edición, 1955]. Nueva York: Alfred A. Knopf.

MERINO, LUIS

- 1975 "Reflexiones", *RMCh*, XXIX/129-130 (enero-junio), pp. 13-15.
- 1993 "Magdalena Vicuña y la Revista Musical Chilena", *RMCh*, XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 8-14.
- 2005 "Magdalena Vicuña Lyon (1911-2005)", *RMCh*, LIX/203 (enero-junio), p. 131.

PEÑA FUENZALIDA, CARMEN

- 1983 "Aporte de la revista *Marsyas* (1927-1928) al medio musical chileno", *RMCh*, XXXVII/160 (julio-diciembre), pp. 47-75.

SANTA CRUZ, DOMINGO.

- 1945 "Nuestro propósito", *RMCh*, I/1 (mayo), pp. 1-3.
- 1975 "Los treinta años de la Revista Musical Chilena", *RMCh*, XXIX/129-30 (enero-junio), pp. 7-11.

⁷Herring 1968:18.

Saludos a la Revista Musical Chilena en su sexagésimo aniversario

Al cumplir la *RMCh* sesenta años de existencia, la dirección de la misma ha recibido numerosos llamados, cartas y correos electrónicos de personas e instituciones amigas, de colaboradores y lectores en general saludando a la *Revista*. Es fácil comprender que sin amigos, sin colaboradores y sin lectores la *RMCh* no se habría mantenido tantos años en circulación, y es por ello que ésta celebra su sexagésimo aniversario publicando algunos de los mensajes recibidos:

La *Revista Musical Chilena* ha continuado un aporte de singular importancia a la difusión de la creación musical y al estudio especializado. A lo largo de sus 60 años ha creado una importante tradición universitaria, ya que el espacio de la creación y del estudio que ha provisto se ha convertido en dominio de obligada referencia y de connotada excelencia en lo académico y musicológico.

Prof. Luis A. Riveros
Rector
Universidad de Chile

Con entusiasmo me sumo a las muchas personas que celebran el sexagenario de la *Revista Musical Chilena*. La prolongada y siempre renovada existencia de esta publicación –la más antigua de Latinoamérica en su género– indica una sólida tradición y, junto al ímpetu de sus iniciadores, la continua afluencia de nuevos cultores de los estudios musicológicos. La contribución que la revista ha hecho a tales estudios es, sin duda, invaluable, y le ha ganado un amplio reconocimiento internacional. Cuenta ella entre los más válidos proyectos intelectuales a que ha dado lugar la Universidad de Chile, y por eso mismo ha prestado realce notorio a la institución. No cabe sino desear que el rico trabajo que la sustenta se mantenga duraderamente, como ha sido hasta hoy.

Pablo Oyarzún Robles
Decano
Facultad de Artes
Universidad de Chile

La *Revista Musical Chilena* constituye una importante experiencia comunicacional, pues construyó su identidad y determinó su manera de insertarse en el ámbito de la musicología. Su rigor y originalidad son los elementos fundamentales que

Revista Musical Chilena, Año LIX, Julio-Diciembre, 2005, N° 204, pp. 11-25

mueven sus páginas haciendo de ella una comunicación eficiente y de altísimo vuelo.

Me honra haber contribuido y participado en su labor por más de una década. Hago votos para que su actual Dirección tenga la sabiduría de extraer de esa perorata historiográfica de allá atrás de la memoria, un nuevo discurso que permita a la *Revista Musical Chilena* continuar con el liderazgo, afianzando y renovando con nuevos bríos su identidad por otros muchos años.

Mario Silva Solís

Director

Departamento de Música y Sonología

Facultad de Artes

Universidad de Chile

La Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile en forma unánime otorgó el "Premio Academia" año 1999 a la *Revista Musical Chilena*, "por su labor permanente de excelencia en la difusión del quehacer musical del país y de América, constituyéndose como la publicación más antigua en su género en el mundo". Con profunda admiración nos adherimos a su sexagésimo aniversario.

Carlos Riesco Grez

Presidente

Academia Chilena de Bellas Artes

Congratulaciones a la gran tarea cumplida por la *Revista Musical Chilena* en sus sesenta años de existencia, y mi gratitud por incentivar mi desarrollo académico mediante la publicación de trabajos míos, uniendo, durante cuarenta y cinco años, mis inquietudes de entregar los resultados de mis investigaciones a las de eminentes estudiosos de distintos países. ¡Larga y fructífera vida para ella!

Manuel Dannemann R

Director

Anales de la Universidad de Chile

Cordiales saludos a la *Revista Musical Chilena* en su aniversario número 60. Sin la *Revista*, la musicología chilena no habría alcanzado todo el desarrollo y prestigio internacional del que goza. Mis agradecimientos y reconocimiento al esfuerzo realizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile por mantener vivo tan importante esfuerzo editorial, a los directores y equipos editores que ha tenido la *Revista* a lo largo de su historia, y mis deseos de un esplendoroso futuro.

Dr. Juan Pablo González

Presidente

Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM)

Rama Latinoamericana

Santiago, Chile

Querida *Revista Musical Chilena*:

Nuestras más sinceras felicitaciones por estos sesenta años; a ti y los héroes de ayer y hoy que hacen posible tu permanencia. Realmente los compositores chi-

lenos nos sentimos honrados de participar de este cumpleaños tuyo tan importante y es un orgullo y también un milagro que, a pesar de todo, sigas entre nosotros.

Al pensar en esta vida tuya, la más larga entre tus pares, surge la gratitud por todo lo que hemos hecho juntos. Somos parientes tan cercanos y desde que éramos jóvenes y papá Estado nos mantenía, hemos luchado codo a codo por una música más nuestra. Las cosas cambiaron y nos dieron en adopción a una familia Mercado que no conocemos muy bien aún. Sin embargo, lo importante es que nos seguimos fortaleciendo y animando mutuamente en hacer de la música una forma de pensar, amar y vivir chilenidad y universalidad.

Rolando Cori Traverso
Presidente
Asociación Nacional de Compositores-Chile

Los sesenta años de la *Revista Musical Chilena* deben ser motivo de celebración para todos los latinoamericanos, porque, a pesar de que su nombre alude al país, tiene un alcance y un probado espíritu hemisférico. Es la única revista que, por su formato y calidad académica, puede competir con las mejores revistas publicadas en los países del llamado primer mundo. Efusivas felicitaciones a todos los que nos permiten reencontrarnos, en español, unos con otros a través de la *Revista Musical Chilena*.

Dr. Raúl R. Romero
Director
Centro de Etnomusicología Andina
Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima, Perú

Con motivo de los primeros 60 años de existencia ininterrumpida de la *Revista Musical Chilena*, envío mi más sincera felicitación y mis deseos de que la vida de esta ejemplar publicación se prolongue largamente. Vayan también mis parabienes para todos y cada uno de quienes han construido su existencia y valioso contenido.

Manuel de Elías
Compositor y Director de Orquesta
Fundador y Presidente
Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte
México D.F., México

La Directiva Nacional del Consejo Chileno de la Música se honra en saludar a través de su Director, Dr. Luis Merino Montero, a la *Revista Musical Chilena* en el año en que se cumplen 60 años de su trayectoria ininterrumpida de labor, reconocida ampliamente por todos los que han podido conocer sus páginas.

La existencia de la *Revista Musical Chilena* constituye un gran aporte para el desarrollo musical del país, ya que la diversidad de trabajos publicados en sus 60 años rinden cuenta de un valioso y necesario instrumento de difusión, tanto de la

investigación como de la creación musical. La relevancia de los artículos publicados en ella es la mirada fidedigna de lo que es y ha sido gran parte del quehacer musical de nuestro país. Ha contribuido a posicionar la actividad musical chilena en su sitio de relevancia dentro del mundo de la cultura a nivel nacional e internacional.

Le deseamos cordialmente un muy feliz cumpleaños y esperamos contar con su inapreciable publicación muchos años más.

Clara Luz Cárdenas Squella
Presidenta
Consejo Chileno de la Música

A través de ésta, quien suscribe saluda con mucha atención, respeto y alta estima al señor Luis Merino, Director de la *Revista Musical Chilena*, cuyo proyecto iniciado hace ya 60 años hoy se encumbra como una de las revistas de gran relieve y notable difusión entre sus congéneres musicales y melómanos del país y del extranjero.

Para el Conservatorio de la Universidad Austral de Chile, docentes, alumnos y otros, la *Revista* ha pasado a formar parte del libro de consultas para el desarrollo de temas musicales, musicológicos y del arte musical que nuestros alumnos y docentes elaboran en su diario quehacer artístico musical.

Felicidades, señor Merino, por tan relevante y notable creación, en estos 60 años de vida de la *Revista Musical Chilena*.

Héctor Escobar M.
Director
Conservatorio de Música
Universidad Austral de Chile
Valdivia

Saluda muy atentamente al Director de la *Revista Musical Chilena* y, con motivo del Aniversario 60 de la *Revista*, le hace llegar sus más sinceras felicitaciones por su ininterrumpida publicación durante estos años. Hace votos por que la *Revista* circule muchos años más llevando siempre su valioso e interesante material a quienes la esperan.

Lucía Hernández Rivas
Directora
Corporación Musical Santa Cecilia
Temuco

La *Revista Musical Chilena* no es sólo pionera en lo que a música y musicología latinoamericana se refiere, sino el mejor ejemplo de tenacidad, constancia y seriedad profesional que cualquier otra revista del continente pueda tener [...]. Nos gustaría reflejar los 60 años de la *RMCh* en nuestro *Boletín música*. Del mismo modo, pongo a su disposición el portal electrónico de la Casa, es decir *La ventana*, como multiplicador de todas aquellas opiniones o acciones que ustedes realicen por

este aniversario. Esa puede ser una manera útil de contribuir al justo reconocimiento que la *Revista* merece.

Maria Elena Vinuesa
Directora
Departamento de Música y Boletín música
Casa de las Américas
La Habana, Cuba

Quisiera hacer llegar a la *Revista Musical Chilena* mis más sinceras felicitaciones por el 60º aniversario de tan prestigiosa publicación musicológica.

La *Revista Musical Chilena* –la revista especializada más antigua de América Latina y una de las más prestigiosas del mundo de habla hispana– ha ganado un amplio reconocimiento internacional por la infatigable labor mostrada durante seis décadas y por el alto nivel de sus colaboraciones. Desde sus inicios la *RMCh* abarcó un amplio abanico de problemas musicológicos, tanto los que competen a la música artística occidental como a la tradición musical folclórica y popular chilena y latinoamericana. La pluralidad y apertura de la revista se expresa por la amplitud de temas que aborda y también por el pluralismo teórico y metodológico implícito en sus estudios. Desde este punto de vista, la *RMCh* es un ejemplo a nivel internacional.

Le deseo a la *Revista Musical Chilena* vida eterna en este trabajo sin fin por descubrir los secretos de la música y de la cultura musical.

Cordialmente,

Dr. Alfonso Padilla
Departamento de Musicología
Universidad de Helsinki

Definir la *Revista Musical Chilena* como una de las aventuras más importantes de la musicología hispana de todos los tiempos puede parecer excesivo, pero es una aseveración justa. Sólo quienes hemos tenido la responsabilidad de mantener un órgano científico de este tipo, conocemos las dificultades que entraña.

La *Revista Musical Chilena* tiene la singularidad de ser la única revista hispana que ha sido testigo ininterrumpido de los avatares de una buena parte de la historia musical del siglo XX. En realidad, no sólo testigo, sino de alguna manera fruto de ellos.

Desde el lejano 1945 en que aparece su primer número, se convierte en uno de los activos de la compleja historia musical del siglo XX. Los movimientos musicales, los protagonistas, la investigación, los acontecimientos musicales de todo tipo fueron certificados en ese archivo viviente, que hacen de ella un fenómeno casi único en el mundo musicológico.

Son muy pocas las revistas que han permanecido vivas durante tanto tiempo y, menos aún, las que convirtieron sus páginas en vehículo de la investigación, pero también de la vida musical, de los debates estéticos, en definitiva, del propio latir de la música de un país como Chile y buena parte de Hispanoamérica.

Por ello no puedo dejar de calificar el mantenimiento de esta revista como una de las aventuras musicológicas más audaces y hermosas de los últimos tiempos.

La *Revista Musical Chilena* es fruto, en primer lugar, de la primera gran eclosión de la musicología en América Latina. América se enriqueció con la llegada de los grandes musicólogos europeos que se vieron obligados a dejar sus lugares de origen, por las circunstancias de la Segunda Guerra Mundial. Citaríamos en lugar destacado a Francisco Curt Lange, pero sobre todo a esos españoles que, huyendo de una terrible guerra fratricida, encontraron cobijo en estas tierras hermanas: Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Baltasar Samper, Otto Mayer Serra, Vicente Salas Viu y muchos otros. Fruto precisamente de ello fue también otra gran revista musical publicada en México, *Nuestra Música*, aunque de vida corta.

La *Revista Musical Chilena* nace unida al musicólogo español Vicente Salas Viu, una de las personalidades más atractivas de la denominada Generación de la República. Formado con Eduardo Martínez Torne, en el mítico Centro de Estudios Históricos de Madrid, periodista de *El Sol*, como Salazar, y colaborador de *Cruz y Raya*, *Nueva España* y *Revista de Occidente*, llegará a Chile en agosto de 1939 huyendo de la terrible situación planteada en España por la Guerra Civil. Salas participará a su llegada en las actividades de organización del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, fue nombrado jefe de redacción del *Boletín Mensual de la Revista de Arte*—importante antecedente de la *Revista Musical Chilena*— y a partir de 1940 se incorporó plenamente a la Universidad de Chile. Participó en la creación de una Escuela de Danza, base del futuro Ballet Nacional, y en 1943 en la creación del Instituto de Investigaciones Folclóricas. Al año siguiente, recibió la carta de ciudadanía chilena.

Salas Viu, que había vivido en España esos portentosos años denominados de Edad de Plata de la Cultura Española, en los que se produjo la obra de Lorca o Dalí y sus compañeros de generación, será desde su llegada a Chile un gran activador de la escuela de musicología chilena, a través precisamente de la *Revista Musical Chilena* y de sus numerosos trabajos musicológicos.

La *Revista Musical Chilena* se ha identificado en el mundo musical como uno de los símbolos de la música y, por ende, de la cultura chilena y latinoamericana. En ella participaron grandes personalidades de la musicología mundial, como Gilbert Chase, Luis Heitor Correa de Azevedo, Francisco Curt Lange, Adolfo Salazar o Robert Stevenson, y en sus páginas aparecieron artículos sobre música y músicos nacionales y extranjeros, educación musical, organología, etnomusicología y folclore, música contemporánea; pero, además, la sistemática presencia de reseñas bibliográficas, fonográficas y una exhaustiva crónica musical, la convierten en archivo viviente y en fuente de documentación directa, y la sitúan junto a *La Revue Musical* francesa y pocas más en ese panteón de excelencia donde muy pocas han logrado entrar.

No cabe duda de que la *Revista Musical Chilena* cumplió sobradamente aquello que Salas Viu tenía en su mente, que la ha convertido en una flor singular de la musicología internacional, un documento imprescindible en todo centro investigador que se precie de serio, y en un legado inmarcesible que la Universi-

dad de Chile debe cuidar como una de las mayores contribuciones a la cultura hispana.

Emilio Casares Rodicio
Director y Coordinador General
Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana
Director
Cuadernos de Música Iberoamericana
Madrid, España

La *Revista Musical Chilena* me ha acompañado desde la adolescencia y ayudó a definir mi verdadera vocación. Ya con estos 60 años se pueden avizorar otros tantos que ayuden a perpetuarla. Este saludo está pleno de admiración y respeto por aquellos que hoy y en el pasado han contribuido a la preservación de la memoria y al cuidado del patrimonio musical de Chile.

Jaime Donoso Arellano
Decano
Facultad de Artes
Pontificia Universidad Católica de Chile

En sus sesenta años de hojas perennes, saludo a la *Revista Musical Chilena*. (Un poco más y nacemos juntos...).

Era la época feliz del final del Frente Popular del 38. Del final de la segunda guerra imbecil. Sólo una época así podría dar a luz esa potente publicación, como así lo fueron la Orquesta, el Ballet y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

La *Revista Musical Chilena*, de remotas naciones respetada, existe hoy porque hubo gente, colegas, que constantemente lucharon por ella. Hasta en los peores años, siempre los vi hacer y hablé con esos héroes silenciosos que mantienen, contra viento y marea, aquello que a nadie hace daño y que nos llena de pensamientos sutiles... sutiles útiles del alma de una sociedad.

A esas amigas y amigos, que unos tras otros estuvieron en el problema de la tinta y del papel, en el asunto de la distribución internacional y, desde luego, en la calidad de cada sílaba de silbar y salvable. A esos seres queridos va mi saludo.

A ti, querida *Revista*, presencia efímera en mi casa lejana, pero bien guardada por los tiempos de los tiempos, ¡gracias por traer la voz de la calles de la música! ¡Gracias por darme, una y otra vez de diferente manera, la imaginación de mi país! ¡Hasta más allá de nosotros!

Gabriel Brnčić
Compositor
Director Artístico
Fundación Phonos
Barcelona, España

Un gran saludo a la *Revista Musical Chilena* por sus 60 años de existencia y felicitaciones por la calidad de sus publicaciones. Durante más de 45 años ha sido mi

guía en lo que a música nacional se refiere. A este patrimonio de nuestra cultura musical le deseo larga vida.

Guillermo Rifo
Director Académico
Instituto Profesional Escuela Moderna de Música

Como musicóloga, profesora y directora de orquesta, la *Revista Musical Chilena* constituye una de mis fuentes de información más confiable y recurrente. Sus artículos no sólo describen, sino que proponen, iluminando el pasado y perfilando el futuro. Los que la leemos, sabemos que la investigación musical seria es posible en América Latina y que su aparición constante y planificada dota a la disciplina de sentido de continuidad, tan necesario en la búsqueda del conocimiento.

Zoila Vega Salvatierra
Directora
Orquesta Sinfónica de Arequipa
Instituto Nacional de Cultura
Arequipa, Perú

Los músicos latinoamericanos celebramos el 60° aniversario de la *Revista Musical Chilena* con especial beneplácito. Su amplia información sobre la vida musical chilena y la calidad de sus artículos son siempre de enorme interés, especialmente para todos aquellos que conservamos lazos cercanos y fraternos con nuestros colegas y amigos chilenos. La *Revista Musical Chilena* es, además, un ejemplo de vocación y perseverancia que nos estimula para realizar tareas semejantes. Felicitaciones y gracias.

Armando Sánchez Málaga
Director
Orquesta Sinfónica Nacional del Perú
Director
Centro de Música Latinoamericana de la Universidad Católica del Perú
Editor revista
Conservatorio
Lima, Perú

Las páginas de la *Revista Musical Chilena* han albergado notables trabajos sobre las más variadas expresiones musicales a cargo de destacados estudiosos tanto europeos como americanos. Ello la sitúa en un lugar de excepción entre las publicaciones especializadas en música escritas en español. La celebración de sus sesenta años de trayectoria nos brinda la oportunidad de hacer llegar nuestras felicitaciones a todos los que hacen posible su concreción, deseándoles que continúen con el mayor de los éxitos en la noble labor que han emprendido.

Héctor Luis Goyena
Editor revista
Música e Investigación
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Buenos Aires, Argentina

En nombre del Comité Editorial de la *Revista Resonancias* del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, saludo afectuosamente a la *Revista Musical Chilena* en sus 60 años de vida y la felicito por su constante presencia en el medio musical chileno y extranjero.

Su aporte al conocimiento sobre música chilena y latinoamericana a través de comunicaciones investigativas, la oportunidad que brinda a nuevos valores musicológicos y la información que proporciona de las actividades artísticas del país, sitúan a la *Revista Musical Chilena* como una publicación insustituible en el ámbito académico nacional e internacional.

Alejandro Guarello
Director
Revista Resonancias
Instituto de Música
Facultad de Artes
Pontificia Universidad Católica de Chile

Quienes integramos la Sociedad Chilena de Musicología saludamos al Dr. Luis Merino, actual Director, y a don Fernando García, Subdirector de la *Revista Musical Chilena*, al Comité Editorial y a todos sus colaboradores, al cumplir ésta sus sesenta años al servicio de la investigación musical en nuestro país. En sus 203 números, publicados a lo largo de estos años, podemos encontrar un sinnúmero de antecedentes e información que complementan y ayudan al quehacer musicológico, convirtiéndose, a la vez, en un apoyo fundamental para la investigación y docencia musical en Chile y Latinoamérica.

La consideramos nuestra y la valoramos por el prestigioso espacio que permanentemente nos ofrece para publicar los resultados de las indagaciones científico-musicales que realizamos; por eso nuestro reconocimiento y gratitud.

Lina Barrientos Pacheco
Presidenta
Sociedad Chilena de Musicología

Al cumplirse 60 años de vida de nuestra *Revista*, debo agradecer a sus editores la generosidad con que me permitieron hace más de 50 años participar en esta valiosa obra. Lo más sorprendente ha sido la capacidad que ha tenido la *Revista* para evolucionar ante los espectaculares acontecimientos de la música contemporánea, manteniendo su excelencia, frescura y vitalidad.

Miguel Aguilar Ahumada
Compositor
Concepción

No sé cuándo me encontré por primera vez con la *Revista Musical Chilena*, pero de eso hace mucho tiempo. Quizás me llegó a través de mi maestro don Lauro Ayestarán. Lo cierto es que, ya en mis años muy jóvenes, empecé a recibir ejemplares de regalo de Ayestarán y de otras personas que me encontraban merecedor

de tal atención. Cuando hice mi primer viaje a Chile en febrero de 1966, como becario de la Asococh, ya era feliz poseedor de media docena de números (55, 58, 64, 69, 83, 86 y 91). Poco después, don Acario Cotapos y don Carlos Isamitt me regalaron el 76 y el 97, dedicados a uno y otro en razón del Premio Nacional de Arte, y León Schidlowsky el 95, en que lo reportearon. Más adelante, doña Magdalena Vicuña me honró disponiendo que se me enviara regularmente por correo. A través de los años, fui buscando completar mi colección, que se hizo parte del archivo que armamos con Graciela Paraskevaïdis, mi compañera.

Es que, desde un comienzo, la *Revista Musical Chilena* me parecía un fenómeno fantástico de entre las curiosidades que iba descubriendo en la patria grande. Por su parejo nivel de calidad, que se había ido instalando a través de sucesivos responsables. Por la habilidad de esos sucesivos responsables para conseguir una financiación inusualmente estable. Por su esfuerzo por ser independiente de los avatares políticos, aún en época de feroz represión. Por su desafiante actitud antidemagógica. Por su defensa de lo propio, tan poco habitual en territorios tercermundistas. Por su cuidado editorial, excepcional en América Latina. (Hasta hoy me sorprende el que durante seis décadas se haya logrado que todos los números tuvieran exactísimamente la misma medida, cosa que sólo comparten, en el continente, unas pocas revistas musicales, como la mexicana *Pauta* en sus algo más de dos décadas).

Ojalá florecieran diez, veinte revistas similares en América Latina. Ojalá, si florecen, puedan recibir el apoyo sostenido que la Universidad de Chile le ha brindado inteligentemente a esta rosa-copihue. Gracias, muchas gracias, a todos quienes hicieron posible el milagro.

Coriún Aharonián
Compositor
Montevideo, Uruguay

El año 1945 es una fecha señera, pues marca el fin de la segunda guerra mundial, a la vez que comienza una época en la cual poco a poco se van descubriendo los increíbles crímenes cometidos hasta entonces, especialmente en Europa. Pero un deseo de paz hizo que los horrores recientemente pasados se cubrieran con la falsa piedad del silencio. Sólo muchos años más tarde, al agudizarse los criterios éticos, han ido apareciendo las siniestras verdades en un mundo que repite –siempre con nuevas variaciones– los mismos errores criminales. Y no hay que olvidar que también la música y los músicos han sido siempre víctimas de la represión.

En ese año de 1945 con olor a esperanza, un grupo de músicos fundó en Santiago la *Revista Musical Chilena*. Era el momento en el que comenzó a nacer en el continente americano el deseo de romper el aislamiento entre los diferentes países de un origen similar. Si una revista está bien dirigida, difunde ideas valiosas e invita a través de sus artículos al diálogo. El intercambio cultural que suscitó y suscita la *Revista Musical Chilena* es un serio aporte a la información cultural que sobrepasa las fronteras de los países del continente americano, a la vez que ella trasciende también hasta Europa.

Los temas tratados por esta *Revista* fueron desde un comienzo muy variados: artículos de musicología que analizan canciones y danzas tradicionales, otros estudian la obra de un compositor, o se dedican a describir los problemas de la interpretación. Sus textos no sólo se reducen a estudiar los diversos aspectos que afectan a la música chilena, sino que abarcan un campo internacional más amplio. Estas importantes actividades con resonancia internacional representan un diálogo que, especialmente en Chile –por su aislamiento geográfico– es extremadamente beneficioso.

En esta ocasión quiero recordar a Julián Carrillo, aquel compositor mexicano que investigó el mundo sonoro ultracromático y que editaba en los años 30 y 40 del siglo XX un boletín informativo intitulado *Sonido 13*, que él repartía generosamente del norte al sur del continente. El otro personaje que no hay que olvidar es Francisco Curt Lange, quien publicaba desde los años 30 el *Boletín Latinoamericano de Música*, editando, además, la música de los compositores de Norte y Sudamérica.

Este aniversario de la *Revista Musical Chilena* me da la ocasión para agradecer a sus editores por su importante labor de una difusión informativa en la cual la conciencia profesional se basa sobre valores éticos.

Juan Allende-Blin
Compositor
Essen, Alemania

Con todo lo importante que es la tradición, no basta para documentar la historia. La escritura puede quedar, además, como dato verificable. Por estas razones y por muchas otras, la *Revista Musical Chilena* ha sido una bendición para la música chilena, una referencia imprescindible para una sociedad cuya acción se nutre, en forma importante, de su historia. Esta va quedando grabada, en los tiempos que corren, en algo más que la palabra escrita, desde que existen las formas de grabaciones auditivas y visuales.

En sus páginas se puede apreciar su evolución, tanto en el progreso de su temática como en el incremento de su calidad científica. La primera se ha ampliado hacia una definición general de la música, dando cabida a los distintos y cambiantes aspectos de este arte. Han llegado a ella todos los aspectos tanto los “tradicionales” como aquellos de una fulgurante vanguardia, en sus aspectos más audaces y controvertidos. Falta, a mi manera de ver las cosas, que esta vetusta publicación se lance, con ímpetu renovado, a la conquista de nuevos lectores. Veo el futuro de esta publicación en la extensión de su “interés permanente” hacia un interés para la sociedad en general, tocada en su conexión con la música y la musicología. Hay algunas preguntas básicas en este sentido:

¿Para qué le sirve a usted la *Revista Musical Chilena*? ¿Cómo desea usted recibirla y leerla?

Aquí hay muchos aspectos distintos como, por ejemplo:

1. ¿Es usted radioescucha? ¿Escucha la música de las películas y la TV? ¿Va a la ópera y a los conciertos?

2. ¿Oiría usted una edición grabada de la *Revista Musical Chilena*? ¿La leería en una edición para el Internet? ¿Compra grabaciones?

En las respuestas de estas interrogantes y de muchas otras se encuentra la perspectiva del campo de desarrollo de la *Revista Musical Chilena*. Hay un “público potencial” para esta publicación, cuyo desarrollo depende de la investigación de los intereses de sus lectores potenciales y su cambio en el desarrollo de la historia. Ésta cambia también en la medida en que se alcance al lector que, es de desear, sea finalmente el que pague una publicación que le sirve.

Termino este saludo con mis mejores deseos para el futuro desarrollo exitoso de la *Revista Musical Chilena*, en un mundo de posibilidades crecientes de publicación de informaciones verificables y que no conoce más fronteras que las de su utilidad.

Gustavo Becerra-Schmidt
Compositor
Oldenburgo, Alemania

Tuve en mis manos el primer número de la *Revista Musical Chilena* cuando apareció en 1945. Desde ese momento he seguido con profundo orgullo su trayectoria y el prestigio a nivel internacional que ésta representa para el país. Hoy, desde Madrid, España, envío mi más cálida adhesión a este 60 aniversario con el deseo ferviente de que el futuro sea tan auspicioso como lo ha sido hasta la fecha.

Agustín Culléll
Director de orquesta
Madrid, España

La *Revista Musical Chilena* [...] cumple ya 60 años de existencia, longevidad única para una revista en nuestro hemisferio, particularmente para una revista de música. Es, sin duda ninguna, la mejor revista musical de nuestra América Hispana [...] porque es una maravilla en información y en seriedad [...]. Felicitaciones por la larga y espléndida vida.

Jaime Ingram
Pianista
Panamá

La *Revista Musical Chilena*, desde mi época de estudiante —justamente cuando acababa de nacer esta extraordinaria publicación en 1945— fue la que me abrió ventanas a la vida musical de nuestros países y durante muchos años la coleccioné y allí me informé de obras y trabajos de compositores e intérpretes chilenos que luego conocí personalmente y de quienes fui muy amigo y colega. Hasta ahora, porque he seguido su camino de cerca, sigo admirando la vitalidad y la universalidad de la *Revista*, que es un ejemplo para América Latina de persistencia en mantener, a través de la música, los más altos valores de la cultura y el arte, que es

lo único que puede llevarnos a una auténtica y profunda unidad. Felicitaciones y otros 50 años, y muchos más de éxitos.

Enrique Iturriaga
Compositor
Lima, Perú

Para todos los músicos latinoamericanos es un legítimo motivo de orgullo el trabajo que durante seis décadas ha venido desarrollando la *Revista Musical Chilena*.

Sus páginas han reflejado con gran rigor profesional importantes reflexiones en torno a la creación musical de nuestro continente.

La trascendencia de los trabajos publicados, y de sus autores, han convertido a esta publicación en parte indispensable del legado cultural de América Latina.

Deseo sumarme de todo corazón a los que en el mundo les felicitamos calurosamente por tan fructífera trayectoria.

¡Felicidades en su 60° aniversario!

Guido López Gavilán
Compositor y Director de Orquesta
La Habana, Cuba

Es sorprendente cerciorarse de que exista en este planeta una publicación en nuestra lengua y, más aún, dedicada a la música, que cuente con seis décadas ininterrumpidas de existencia. Su mensaje en el espacio de la musicología, de la historia, de la etnomusicología, el folclore y la música popular, de la creación musical del pasado y del presente, del intérprete y la actividad de conciertos y ópera en Chile y el extranjero, de las publicaciones y discografía en el curso de estos años ha ido extendiéndose de hemisferio a hemisferio, se ha instalado en universidades y bibliotecas, y en los libreros de los más prominentes críticos del momento.

En la celebración de este aniversario ciertamente corresponde felicitar a la Universidad de Chile y su Facultad de Artes, y a las personas de su Decano, al Director, Subdirector y Secretaria de esta publicación.

Ya en sus primeros años la distinguió la colaboración de las más destacadas personas en el espacio del pensamiento e investigación musical. Los nombres de Charles Seeger, Gilbert Chase, Francisco Curt Lange, Renato Almeida, Vicente T. Mendoza, Alberto Ginastera, Vanett Lawler, Helene Jourdain-Morhange, Maurice Dumesnil y muchos otros, figuraron en sus páginas junto a los de Vicente Salas Viu, Domingo Santa Cruz, Mario Baeza, Eugenio Pereira, Carlos Lavín, Filomena Salas, Carlos Humeres Solar, Alfonso Letelier, Carlos Isamitt, René Amengual y otros del país.

Una pléyade más se ha ido agregando en el curso de estos sesenta años. Los de Robert Stevenson, Rodrigo Torres, Hanns Stein, Ricardo Lorenz, Luis Merino, Juan Pablo González, Coriún Aharonián, para nombrar sólo unos pocos.

El primer número dedicado a comentar la obra de un compositor chileno distinguido con el Premio Nacional de Arte, como Pedro Humberto Allende, se agrega a la publicación del catálogo completo de sus obras, desde el N° 5 de

septiembre de 1945. Esto se perpetúa en el curso de los años hasta ofrecer el de Cirilo Vila recientemente.

En ningún ejemplar de sus primeros años de existencia faltan las crónicas retrospectivas, las reseñas de la actividad de conciertos en el extranjero y las de todas las temporadas nacionales, junto a la información sobre nuevos libros y partituras.

Todo esto se debió a la imaginación e iniciativa del entonces Decano de la Facultad de Bellas Artes, Domingo Santa Cruz, y a la tenacidad del primer Director de la *Revista*, Vicente Salas Viu, (1945-1949), a la experiencia adquirida por él en su país natal, España y transportada al nuestro por muchos refugiados que huían de la dictadura franquista.

Describo todo esto con el orgullo de incluirme como colaborador desde sus primeros números hasta ahora –que pasan de los doscientos– y, además, con la satisfacción de haberme desempeñado como Director de su publicación desde 1949 a 1953.

Durante mis años de residencia en la Universidad de Indiana en Estados Unidos, en mis giras por Europa y Latinoamérica he podido observar con orgullo cómo se reconoce y respeta el mensaje de nuestra *Revista Musical Chilena* en el mundo de la música y apreciar el que ésta llegue con la regularidad que ha mantenido a las fuentes de consulta que la esperan y consultan.

Juan Orrego-Salas
Compositor
Bloomington, EE.UU.

Descubro la *Revista Musical Chilena* en 1955.

Desde entonces, es lectura regular.

Admiro su supervivencia en los “tiempos oscuros”.

Celebro el aniversario de este emprendimiento –ininterrumpido a través de turbulentas décadas– con la plena convicción de su continuada existencia en el futuro, como lección de rigor y disciplina al servicio de la información musical de nuestro continente.

Graciela Paraskevaidis
Compositora
Montevideo, Uruguay

Conocí la *Revista Musical Chilena* a comienzos de 1963 y desde entonces no me he separado de ella; tengo la colección completa y, además de leer y releer sus estupendos artículos, la consulto permanentemente. Es material indispensable para todo músico que se respete y orgullo de nuestra región. Gracias a los que con tanto amor y sacrificio lograron el milagro de su permanencia y calidad durante sesenta años.

Florencia Pierret V.
Profesora de Educación Musical
Bogotá, Colombia

Desde sus comienzos, hace sesenta años, la *Revista Musical Chilena* ha sido el más importante periódico musical publicado en español en todo el continente americano. Sus virtudes jamás podrán ser suficientemente elogiadas. Esto incluye su imparcialidad. Todas las corrientes musicales y políticas han sido tratadas con ecuanimidad y legítimo respecto. Desde un punto de vista literario, cada número ha sido incomparable. La impresión y el papel han alcanzado los más altos niveles.

Un preciso balance ha prevalecido entre lo histórico y lo contemporáneo, entre lo nacional y lo internacional. Gracias a la *Revista Musical Chilena*, el prestigio de la Universidad de Chile, en su conjunto, ha brillado. Los héroes, cuya importancia hicieron posible que la *Revista* alcanzara las alturas del Aconcagua, incluyen a Domingo Santa Cruz Wilson, Samuel Claro Valdés, Magdalena Vicuña Lyon, Fernando García Arancibia y su inigualable director actual, Luis Merino Montero.

Robert Stevenson
Musicólogo
Universidad de California
Los Ángeles, EE.UU.

ESTUDIOS

Gabriel Brnčić. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio¹

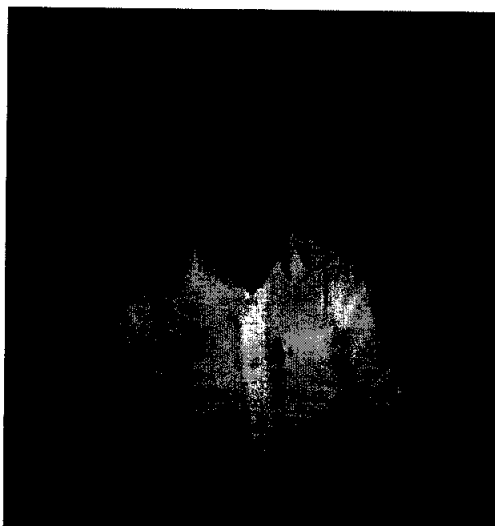
por

Silvia Herrera

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile

I

Gabriel Brnčić músico-compositor-investigador-pedagogo chileno. He aquí un artista nuestro de inmensas proporciones y del cual sabemos muy poco. No existe una razón para explicar esta omisión, y lo único que resta es reparar este vacío acercándonos a su carismática personalidad, para reconocer al creador, al maestro y al pensador. Cultura científico-humanista y sabiduría-de-vida que se adquiere por la práctica atenta de mirar y oír el presente cotidiano y el que trasciende más allá de sí mismo, es lo que encontramos al conversar y departir un momento con este hombre de generosa mirada y amplia sonrisa.



Gabriel Brnčić en su estudio de Barcelona

¹Agradezco la valiosa colaboración del compositor Gabriel Brnčić Isaza para la realización de este trabajo.

La primera interrogante es saber qué significa para él ser compositor. He aquí su espontánea respuesta: "El compositor es el artista que indaga al infinito acerca de las múltiples escenas musicales y sonoras, e indagar es un privilegio que comparten igualmente el artista y el científico contemporáneo: ambos están en el camino de la investigación. El compositor y el científico moderno tienen esta relación de cercanía que la otorga el acto de investigar; cada uno lo hace en sus mundos particulares"². En otro momento ha dicho: "El compositor establece un diálogo con el desarrollo de su tiempo vital. Cubre y descubre diversos aspectos de su formación, siempre en tránsito, que se constituyen como sus obras en una serie impredecible. De algunos componentes de juventud, curiosamente tenaces, y navegando en una memoria universal, el ejercicio de componer surge como una adaptación transitoria al oído de los tiempos"³.

Gabriel Brnčić está radicado con su familia en Barcelona desde el año 1974 luego de haber permanecido en Buenos Aires, Argentina, desde el año 1965. Su vida musical se ha centrado fundamentalmente en la creación y la pedagogía, si bien su iniciación en el mundo de la música desde temprana edad fue primero a través del estudio del violín y luego el oboe⁴. En Barcelona –además de una dilatada labor como profesor de teoría musical, composición y guía de tesis– ha realizado una extensa actividad como director artístico, desde 1994, en la Fundación Phonos⁵.

²El día 18 de septiembre de 2002 sostuve el primer encuentro con el compositor Gabriel Brnčić, en su estudio de la Fundación Phonos, al interior de la Universidad Pompeu Fabra. Desde ese momento hasta el 4 de octubre realizamos extensas sesiones de conversación y análisis acerca de su música y su pensamiento como maestro y compositor. El material recogido sirve de base al presente trabajo.

³Brnčić 2001: 2.

⁴En el entonces Conservatorio Nacional de Música de Santiago de Chile estudió violín, desde pequeño, con la profesora Isis Muñoz, y teoría y solfeo con la profesora Amelia Arata. En 1953, a los once años de edad, continuó los estudios de violín con el maestro Zoltan Fischer, quien lo estimuló en su inquietud y precoz necesidad de sumergirse en el inmenso mundo de la música. Dicho maestro le sugirió estudiar, junto al violín, un instrumento de viento como complemento en la iniciación de su experiencia en la música instrumental; es así como elige el oboe que estudiará paralelamente al violín. Su maestro en este instrumento fue Gaetano Girardello de quien, al igual que del maestro Fischer, guarda un cálido recuerdo, por la sabia y rica enseñanza que le brindaron en el conocimiento del instrumento y en la comprensión de la música. El ciclo superior del oboe lo inicia posteriormente, en 1958, con el maestro Alfredo Kirsch. Como oboísta integró la Orquesta de La Serena, dirigida por Jorge Peña Hen, y la Orquesta de Concepción, dirigida por Wilfried Junge. La experiencia ganada con el trabajo de la orquesta influye grandemente en su creación. "Desde entonces, cuando compongo, pienso en el instrumento, pienso en el lado práctico y sensual del instrumento; parto desde ellos como primera motivación". Esto lo llevó a la realización del estudio de las posibilidades tímbricas, los registros, las articulaciones, los armónicos, los multifónicos y otros aspectos de los instrumentos que lo estimulan poéticamente: "Sólo así siento que estoy moldeando verdaderamente la materia sonora".

⁵Institución que colabora con la Universidad Pompeu Fabra y donde se encuentra su sede de estudios. La Fundación Phonos fue creada en 1974 por José María Mestre-Quadreny, Andrés Levin-Richter y Luis Callejo i Creus. Desde sus inicios ha ofrecido a los compositores sus medios tecnológicos para la creación de sus obras, la realización de cursos sistemáticos de informática musical, la organización de conciertos de música electroacústica, el ofrecimiento de seminarios y/o conferencias para la difusión de esta expresión contemporánea del arte musical y muchas otras actividades afines. Desde su llegada a esta institución tuvo una destacada labor, en especial en la docencia de las cátedras relacionadas con la música electroacústica, ya que traía los conocimientos y las metodologías adecuadas para abordar

La música desarrollada en la segunda mitad del siglo XX, heredera de la Segunda Escuela de Viena, es la que ha estimulado fundamentalmente la poética de Gabriel Brnčić. Sin embargo, la música de la tradición europea hasta fines del siglo XIX –aquella representada principalmente por el sistema tonal– ha sido para el compositor el gran bagaje cultural que sostiene su constructo arquitectónico: es el motor que dirige su artesanía. Su vena creativa, no obstante, está relacionada más bien con una imaginería de sonoridad más actual⁶.

Desde muy joven se produce en el compositor la síntesis entre la música europea de la tradición académica, expresada en los diferentes estilos, con la música del presente, expresada también en diferentes corrientes estéticas, tales como la serialista, concreta y otras, todas ellas relacionadas con los instrumentos tradicionales y con los que brinda la contemporaneidad. El compositor recuerda: “El estilo neoclásico, si bien ha sido grato dentro de mi práctica auditiva, no lo he considerado en mi mundo de especulación sonora. Creo que uno de los ‘fantasmas’ que ha estimulado preferentemente mi imaginación ha sido, por ejemplo, la música informática, la creación de estructuras musicales y sus peculiaridades formales atendidas a través de algoritmos. Este camino de la poética musical actual ha sido el que alentó mis primeros *Quodlibet*, en los que pongo en juego un concepto estructuralista de la composición, lo que me ha permitido, además, racionalizar la improvisación. Algo similar sucedió en el momento que descubrí mi interés por la música electroacústica: buscar nuevas sonoridades, teorizar sobre ellas y fusionarlas con las sonoridades tradicionales para obtener un universo sonoro diferente. La disciplina de la computación me ha permitido desarrollar procesos algorítmicos ya vislumbrados en mi juventud”⁷.

Esta reflexión sintetiza, a mi juicio, la coherencia esencial que sostiene su mundo poético, donde las estructuras sonoras se conciben a través del cálculo aritmético y algebraico y la teoría de los números con la ayuda del ordenador. Esta es una postura propiamente moderna de concebir el nuevo lenguaje del arte, donde lo científico confluye con lo artístico.

La música electroacústica ha sido la expresión sonora más importante observada en el vasto catálogo del compositor. Gracias a su conocimiento amplio y sólido de la dilatada historia de la música europea, junto a la temprana síntesis de todas las músicas procesadas en su intelecto, además de la imperiosa necesidad de experimentar en el campo de los sonidos y sus fuentes generadoras, pudo llegar al punto preciso de este nuevo camino en la estética de la música actual: “Mi trabajo como compositor ha sido, bajo mi propio análisis, un ejercicio deliberado

dichas materias gracias a su estadía en el Instituto Di Tella, Buenos Aires. Cabe destacar que la Fundación Phonos ha sido pionera en España en los estudios e investigación de la electrónica avanzada y durante muchos años se mantuvo en este país como el único centro de cultivo de la música electroacústica a nivel superior (Brnčić 1996: 76 y Conversaciones con el compositor).

⁶Dentro de su extenso catálogo, sólo algunas de sus primeras composiciones están concebidas en una estética entroncada con la dialéctica de las jerarquías sonoras y sólo una de ellas ha sido estrenada, la *Sonata* para violín solo [O-2].

⁷Conversaciones con el compositor.

de síntesis entre aspectos que aparecen como dispares y a veces antagónicos en nuestra cultura hecha música”⁸. El vasto mundo de la tradición musical recopilado por el compositor lo canalizó dentro del mágico universo de la informática.

Las audiciones de obras electroacústicas de compositores chilenos, tales como José Vicente Asuar, el estudio personal de los procedimientos algorítmicos derivados de las matrices seriales, según las concibe Pierre Boulez, y la decisión de estudiar composición y música electroacústica con el compositor Iannis Xenakis en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires, fueron los grandes pilares que sustentaron el ingreso del joven Gabriel Brnčić a este nuevo campo de la creación musical. La experiencia de haber vivido el sonido, primero a través de su práctica como instrumentista y luego como investigador atento a las particularidades de éstos, le permitió incorporar estos medios como el elemento principal en la arquitectura de su composición. El compositor considera que “de la misma manera que gozamos estéticamente de un clarinete, podemos lograr un goce similar de una síntesis electrónica. Sólo es necesario llegar a un estado de familiaridad profunda con un determinado timbre para aceptarlo sin trabas”⁹.

El colocar en igual pie a los instrumentos surgidos de la tecnología electroacústica contemporánea y a los instrumentos tradicionales permite al compositor tener a su disposición un caudal mayor de posibilidades tímbricas que los compositores de épocas anteriores: “Es indudable que todas las corrientes musicales en la actualidad se ven relacionadas con los avances de la tecnología electroacústica. La música del repertorio histórico, la música antigua y la música contemporánea, y en general toda la difusión musical, se canalizan mediante registros o transmisiones de notable calidad técnica. (Los músicos se ven proyectados más allá del instante en que actúan y crean, en un mundo de multiplicación distante ‘cargado de futuro’. El público como interlocutor adquiere individualidad, porque puede ‘releer’ todas las músicas)”¹⁰.

Gabriel Brnčić ha hecho un estudio completo y profundo de la música electroacústica, plasmado en diversos escritos (véase Bibliografía), en los que considera aspectos tales como la didáctica de la electrónica en la academia musical moderna, la globalización del sonido electrónico en la sociedad actual y, como consecuencia, la aparición de una práctica en la artesanía y en la estética musical de corte absolutamente moderno. Para el compositor el fenómeno de la música electroacústica se presenta como una “expresión culta y oculta en un principio, de las potencialidades acústicas de la nueva era tecnológica. Se la puede observar como una investigación o una experimentación –de allí también la nomenclatura de música experimental– con principios de síntesis de sonido y organizaciones composicionales trascendidas por el espíritu científico, diferentes a la tradicional expresión musical que pervive como adquisición eterna”¹¹. De acuerdo al pensa-

⁸Brnčić 1988: 51.

⁹Conversaciones con el compositor.

¹⁰Brnčić 1990: 3.

¹¹Brnčić s/f:4. Este escrito ha proporcionado valiosas luces relacionadas con el pensamiento del compositor en torno a las diferentes facetas de la música. Tenemos en nuestro poder solamente un ejemplar en edición digital, sin datos bibliográficos.

miento del compositor, la música electroacústica es una expresión culta por cuanto corresponde en la actualidad a una de las estéticas más representativas de la música, gracias fundamentalmente a los enormes avances que ha alcanzado la tecnología; es oculta –y no es un juego de palabras– por el misterioso universo de posibilidades que esconde para ser hecha poesía, tal como ha sucedido en el pasado con la música cultivada en los instrumentos tradicionales.

La síntesis electrónica del sonido crea una realidad sensorial similar a la de los fenómenos acústicos habituales en la percepción humana que llega a ésta a través del altavoz (altoparlante). La *cultura del altavoz* corresponde a una forma de escucha musical propia del siglo XX que tiene relación directa con la práctica auditiva de la música electroacústica, a diferencia de la cultura musical tradicional que proviene de la práctica escrita para instrumentos de lata historia. La *cultura del altavoz* promueve un “nuevo tipo de sonidos cuya difusión absoluta ya ha ocurrido. Un nuevo dominio instrumental, en el reino de lo electrónico, que se agrega al mundo de la música y es capaz de absorber a todas las fuentes vocales e instrumentales del pasado”¹².

Cultura del altavoz es un concepto acuñado por Gabriel Brnčić en su escrito *Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una tercera práctica musical*, en el que plasma conceptualmente su enorme experiencia sobre el sonido electrónico y su influencia en el mundo de la escucha actual. La *cultura del altavoz* se inicia con el invento de la radio y desde ahí amplía su espectro de acción, traspasando los tiempos y las distancias. A la experiencia adquirida por el empleo de la electricidad, “que añade al mundo biológico –basado en la emisión y recepción en tiempo real de los sonidos– un espacio acusmático paralelo de suposiciones visuales, de legados históricos y de temporizaciones artificiales, podemos llamarle en forma genérica y como forma derivada de un uso social: *Cultura del altavoz*”¹³. Esta nueva práctica de audición está relacionada, a mi juicio, con el concepto de objeto sonoro, esto es, el sonido como una síntesis compleja de energía y materia (postulado a partir de la música concreta en la década de los 50). En el concepto de lo acusmático, el objeto sonoro es recogido por el auditor a través de la acción psicoacústica de la “escucha reducida”, acto humano de síntesis auditiva. El altavoz es el instrumento que porta el objeto sonoro hasta el auditor que lo reduce en su acción de escucha. De este modo, según Gabriel Brnčić, se ha ido gestando a partir de los años 50, gracias a los nuevos postulados estéticos en la música de la academia, una nueva forma de escucha, que hace que el auditor perciba el objeto sonoro sin delatar su procedencia y sin fijarle un significado *a priori*.

En otro aspecto de la materia, el compositor enfoca dos cuestiones importantes en el tratamiento de los medios electroacústicos. La primera tiene relación con la técnica de manipulación del instrumento. Su conclusión taxativa es que el laboratorio de sonido no supe al músico-compositor-instrumentista, pero le

¹²Brnčić s/f:8.

¹³Brnčić s/f:11.

permite al creador descubrir nuevas sonoridades. La segunda cuestión es el significado de la adopción de estos nuevos instrumentos con sus particularidades expresivas en el campo de la composición musical. Los medios electroacústicos, como ya hemos visto, quedan referidos sólo al campo de la instrumentación y orquestación. No ocurre lo mismo con el uso del ordenador, separado o no de una cadena instrumental. En este caso, la estética como concepto poético estará presente en la composición: "El ordenador ofrece al compositor una capacidad de interacción y desarrollo de sus ideas totalmente afín con el trabajo de las artes. Clasificación, Órdenes o Categorías, Azar, Polarización, *Dirección-hacia* son conceptos de estructura que han sido reflejados en los sistemas de normas que han configurado períodos y estilos"¹⁴. Cabe recordar que el ordenador, soporte básico de la música concreta, entre sus múltiples capacidades, reemplaza a la partitura (con su artesanal acto de escribir los sonidos según un código mantenido por tradición a través de la historia de la música), de modo que su manipulación –concebida de esta manera– obedece a un objetivo poético.

En el mismo contexto agrega: "El presente continuo a que se nos ve sometido tiene una vía de diálogo veloz y refinado en pos de resultados casi inmediatos. Este reencuentro con la frescura de lo intuitivo en grado de complejidad ya resueltos produce un cambio en la significación musical y dimensiones estéticas por descubrir"¹⁵. De modo que cuando se habla de nuevos medios tecnológicos es necesario separar las dos áreas: la de la composición informática y la de la instrumentación electroacústica controlada por el ordenador¹⁶. No obstante, en ambas expresiones, el hecho musical es uno solo: el momento en que se crea y el momento en que suena, sin intermediarios. El compositor, al mismo tiempo que crea su obra, crea su propia orquesta a partir de generadores electrónicos o de grabaciones de sonidos generados por medios mecánicos; el altavoz es el instrumento portador a la "escucha reducida".

Como corolario de sus reflexiones en torno a los principios fenomenológicos y sociológicos que, en una dinámica de corte dialéctico, han permitido el origen y evolución del sonido electrónico y su inserción, conocimiento y aceptación en la sociedad actual, el compositor ha explicado el carácter funcional de la música electroacústica en la globalización cultural del mundo moderno. Al respecto sostiene: "Las tecnologías, como derivaciones de la Gran Industria Transnacional, se distribuyen y readaptan a casi todas las culturas, por aisladas que estas parezcan, y

¹⁴Brnčić 1990: 12.

¹⁵Brnčić 1990: 12.

¹⁶Ver Brnčić 1990: 13. El autor define la composición informática como "la creación de estructuras musicales y sus particularidades formales, es decir, una retórica oportuna de acuerdo a la expresión requerida por el compositor, mediante un sistema de algoritmos. Dicho sistema de algoritmos puede ser creado por el compositor dentro de un campo de programas preexistentes o dentro de un programa concebido por él mismo". En relación a la instrumentación electroacústica la define como la síntesis digital de los sonidos tradicionales y nuevos producidos por una ingeniería instrumental que se ofrece al servicio de la creación musical y con la cual se logra que el compositor "no sólo crea la obra, sino que debe crear su propia orquesta, a partir de generadores electrónicos o de grabaciones de sonidos generados mecánicamente".

se manifiestan en el mítico mensaje de la música. Por otra parte y declaradamente, grupos de racionalización de la producción de música electroacústica de raigambre artística se disputan el panorama internacional. Y más recientemente y en virtud de la disolución absoluta del sonido electrónico en la música urbana y/o rural, el aparato de producción/difusión comienza a mostrarse autónomo, independiente y democratizado. El legado de la música electroacústica y *computer music*, hoy en día académicas, está libre de ataduras y tabúes estéticos o técnicos, y disponible por los grupos consumidores de música, mediante el ordenador personal y la red, a veces bajo el nombre homogeneizante de música electrónica¹⁷. Esta concepción musical propia del siglo XX –representada en las tendencias no sólo explicadas por el compositor, sino también cultivadas por él– está basada en el principio del sonido y el ruido como materiales de la composición musical; la convivencia de ambos elementos en una obra abre un inmenso mundo de posibilidades en la creación musical, dando un vuelco en el entendimiento de los conceptos de ritmo, forma, textura y todos los elementos que tradicionalmente se conciben en el discurso musical.

Las reflexiones del compositor, hasta aquí compartidas, en relación a algunos aspectos sobre la intimidad de la materia de la música electroacústica y otros que se refieren al impacto de ésta en el mundo moderno de la globalización, nos permiten visualizar claramente los objetos fundamentales que la componen y el radio de acción que alcanza esta expresión de arte sonoro en la sociedad actual, donde convive con la música de la tradición de la cual proviene.

Para abordar la didáctica de esta nueva música en la academia moderna a un nivel superior, Gabriel Brnčić ha desarrollado un extenso y completo método de estudio. Para ello considera cuatro aspectos fundamentales de la práctica y de la experimentación musical: el dominio, por parte del compositor, de los nuevos estímulos acústicos; el estudio de las vibraciones/oscilaciones de los sistemas acústico, mecánico y eléctrico aplicados a las nuevas prácticas musicales; el estudio de los osciladores o generadores electrónicos de formas de ondas o funciones, amplificación y altavoces, filtros y otros elementos procesadores, y el estudio de la relación hardware/software¹⁸. Es evidente la necesidad que en la formación del músico-compositor actual, además de los estudios tradicionales considerados fundamentales durante siglos por la academia, se sumen los estudios relacionados con la ingeniería electrónica. Esta labor la viene ejerciendo el compositor desde las aulas del Laboratorio Phonos, acogidas en la Universidad Pompeu Fabra, en Barcelona, centro que fuera creado para la enseñanza, cultivo y difusión de la música electroacústica. Como resultado de este trabajo, tanto el laboratorio como los músicos-maestros que en su interior laboran gozan de un prestigioso reconocimiento a nivel internacional.

En esta fecunda labor creativa y pedagógica Gabriel Brnčić sostiene que si bien el músico no puede ni debe apartarse de su tradición (lo contrario, sería

¹⁷Brnčić s/f: 4.

¹⁸Brnčić s/f: 8.

prácticamente imposible), hay una tendencia por parte del artesano, si no al cambio total, al menos, compartir ambas experiencias: la de la tradición y la nueva, por cuanto, “nada de lo antiguo puede ser olvidado en pos de lo nuevo. El amplio mundo donde habita el arte permite la convivencia de pasado y presente. Esto se puede observar, en particular, en la composición y en la audición de programas de música donde la sociedad actual comparte sin objeciones, todo un inmenso espectro sonoro”¹⁹.

Sobre lo mismo acota: “Creo que es fundamental e indispensable incorporar en la enseñanza de la composición actual el estudio de los medios electroacústicos. La síntesis electrónica del sonido tiene su propia autonomía, por lo tanto, como particular poética musical, tiene sus métodos de enseñanza particulares, así como ha sucedido con la creación y didáctica de la música tradicional. De acuerdo a esto, creo indispensable abordar en la enseñanza de la composición actual, desde un primer momento, las tres expresiones de la creación musical que la historia nos ha legado y que comparten el presente; de ningún modo son antagónicas, sino que, por el contrario, se complementan: la música vocal, la música instrumental y la música electrónica. Heredaremos aspectos inmanentes como el contrapunto, la armonía y las estructuras históricas y añadiremos el estudio del espectro tímbrico, la articulación y el espacio como dominios objetivos de la composición. Queda claro, sin embargo, que si vemos las cosas desde esta perspectiva, a lo mejor, la música antigua ya no tendrá la misma resonancia para los oídos modernos que la que tuvo para los oídos tradicionales. (Tengo alumnos que se maravillan con la música medieval, o con la orquesta romántica, por ejemplo, pero creo que no los motiva como fuente de inspiración creativa). La educación musical debe tener contenidos más psicodramáticos, es decir, que tanto el profesor como el discípulo estén exponiendo sin temores sus logros, evitando, por supuesto, que dicho acto se transforme en una partida de ajedrez. Es muy importante estar atento a no caer en lo dogmático. Es un juego de proyecciones: la diversidad de los temperamentos musicales es tal, que los supuestos ingredientes técnicos, aunque idénticos, no pueden tener los mismos resultados. Es un problema filosófico-antropológico la dualidad entre la individualidad y la colectividad del ser. La música tiene que ser un vehículo de libertad. El músico expresa su necesidad de libertad a través de ella, y a las personas que gustan de la música también les proporciona ese sentimiento de libertad. Para el artista, el concepto de libertad tiene, además, otro matiz: el de la expresión que crea ese espacio temporal que debe ser compartido”²⁰.

En estas reflexiones sobre la didáctica de la informática composicional, espontáneamente vertidas, el compositor enlaza sintéticamente: tiempo, espacio, estéticas y métodos, las coordenadas y los pilares constructivos del artesano que conjuga tradición con modernidad.

A pesar de los innumerables prejuicios que aún existen en torno a la música electroacústica –prejuicios que muchas veces surgen desde el seno de composito-

¹⁹Conversaciones con el compositor.

²⁰Conversaciones con el compositor.

res, intérpretes o musicólogos cuya premisa es que todavía no se conoce ni se conocerá jamás “la obra maestra” hecha con instrumentos electrónicos-, esta es una corriente del hacer musical de la modernidad con plena vigencia e incorporada en muchos países a la vida académica y en un alto nivel de trabajo. “Las técnicas actuales de generación y elaboración digital del sonido, o las técnicas de composición algorítmicas o de composición asistida por ordenador, o la simple posibilidad de un archivo meticuloso de toda la labor creativa, han aproximado no sólo a los músicos, sino que a gran parte de la sociedad a un contacto directo con la materia sonora y las estructuras musicales. Por estas fechas la música electrónica, omitiendo toda diferenciación histórica, deviene en técnica generalizada y ocupa un lugar sobresaliente en la música de masas y en toda manifestación académica de alto nivel”²¹.

Por último, el compositor reconoce, como colorario de la existencia de esta nueva música, el surgimiento de una nueva práctica musical que tiene la misma resonancia que han tenido otras prácticas surgidas a causa de los cambios profundos que han conmovido la historia de la música en Occidente. Hasta el siglo XVII ésta registra, por lo menos, un cambio de tal envergadura, que escindió los conocimientos en dos: la llamada “prima prattica”, para referirse a lo antiguo, y la “seconda prattica”, para referirse a los nuevos postulados del arte musical. Gabriel Brnčić hace un correlato entre los acontecimientos musicales revolucionarios surgidos al interior de la “seconda prattica” y los acaecidos en la primera mitad del siglo XX con los ensayos realizados, por ejemplo, por la Radio de Colonia en música electrónica. A medida que avanza el siglo y situados siempre en la búsqueda de una nueva estética musical, se observa cierta tendencia coincidente entre algunos compositores de la Europa Central y Estados Unidos por alcanzar “el advenimiento de un nuevo sonido para la música. Hablaremos en este caso de una *Camerata en forma de red*, debido a los medios de comunicación establecidos durante el siglo XX. Una *Camerata* propia ya del período de la globalización. Comunidad de intereses en diversas localizaciones, con posibilidades de intercambio, crítica y desconstrucción teórica del legado sonoro al mundo anterior”²².

En síntesis, surge una *tercera práctica musical*, concepto acuñado por Gabriel Brnčić, para definir esta nueva forma acusmática de expresión que se inicia a partir de la primera mitad del siglo XX y que durante todo el siglo y lo transcurrido del nuevo, ha tenido un amplio y profundo desarrollo. El compositor reconoce dicha práctica con el nombre de *Camerata en forma de red*, que proviene de la comprensión del sonido de acuerdo a sus microcomponentes. Hasta el momento, se trabajaba con la periferia del sonido, es decir, se explotaba sólo lo macrofónico, quedando en terreno virgen todo su mundo interior. Se podría afirmar que el sonido ordenado en serie u otra forma escalística es el último eslabón de la tradición musical de la academia. Los compositores que “experimentan” en el mundo

²¹Brnčić s/f : 10.

²²Brnčić s/f :14.

electrónico, descubren que existen otras infinitas posibilidades de relación sonora más allá del intervalo o el orden escalístico. Para esto, fue necesario –como ya se ha señalado– que la eclosión de la tecnología electrónica y los consiguientes avances de la física, las matemáticas y la acústica aplicadas a este nuevo mundo informático-analógico-digital, situación que ha hecho posible el surgimiento de tendencias estéticas contemporáneas vinculadas con este nuevo concepto sonoro.

Más adelante y reforzando esta idea, el compositor acota: “La *Camerata Concreta* y la *Camerata Electrónica*, que propusieron una nueva música casi despojada de algunas propiedades culturales que le son propias, en realidad estaban diseñando sin quererlo una nueva práctica con los sonidos: hoy en día el *Sound Art* o *Arte Sonoro* ligado a los nuevos medios tecnológicos. Se pretendió en el momento de su propagación –hacia 1970– establecer una continuidad natural para con la música del pasado y sus manifestaciones más modernas –en especial la música contemporánea– y asumió el nombre aglutinante de música electroacústica. El desarrollo reciente ha demostrado que el gran cambio tecnológico, que ha afectado a todas las manifestaciones humanas, no ha rozado más que tangencialmente a la música, en su estricto significado. La música sigue siendo lo que el hombre siempre depositó en ella: texto, melodía, ritmos, pulsaciones, sintaxis, polifonía, timbres... y toda la saga de caracteres que de allí pudieran derivarse”²³. Por otra parte, es tan profunda la inserción en la sociedad actual de la *tercera práctica musical*, que incide fuertemente en la democratización de los medios musicales, manifestándose “dentro de la globalización, ya que forma parte de las redes de comunicación”²⁴.

En este mismo contexto, el compositor considera que el momento histórico de la obra, los medios sonoros y la función que ella ejerce en la sociedad, son aspectos fundamentales para discernir su grado de comunicación: la percepción de sentir y comprender la obra en su ámbito social. “El trabajo del compositor se concentra en mostrar este *sentir/comprender*, que, no obstante bajo su unilateral perspectiva, su Yo, se concibe en las más variadas direcciones. Suponemos que el compositor no se dirige, por definición, a un solo tipo de auditor ideal, sino que a una gran variedad de auditores; y que muchas veces dirigirse ilusoriamente a sí mismo, es aceptar la propia e inexorable mutabilidad”²⁵.

II

Gabriel Brnčić pertenece a la generación de los músicos nacidos en la década de los años cuarenta²⁶. Como muchos de los compositores nacionales es poseedor de un extenso caudal de obras escritas (188 obras catalogadas a la fecha). Este

²³Ver Brnčić s/f :14. En otro momento, en una de nuestras conversaciones, el compositor me expresó que este Arte Sonoro, “en su vertiente ortodoxa es sólo acusmático, es decir, destinado a los altoparlantes, aunque también es el complemento de muchas realizaciones multimediales”.

²⁴Ver Brnčić s/f : 15-22. En este artículo el autor hace un extenso análisis al que incluye las instituciones que dan cuenta del cultivo de esta tercera práctica.

²⁵Brnčić 1988: 51.

²⁶Los llamados “de transición” por Roberto Escobar. Ver Escobar 1971: 149.

solo hecho sería suficiente como para detenerse en su personalidad y acercarnos a su vasto trabajo en el campo de la poética musical²⁷.

El compositor, en el curso de su dilatada actividad creativa —desde el año 1959, primera obra catalogada, hasta el año 2003—, ha abordado los diferentes géneros musicales, tales como la música de escena, de cámara, sinfónica, solista vocal e instrumental, electroacústica entre otras. Sin romper con la tradición, ha centrado su interés compositivo en el campo de la música con nuevos instrumentos. Si se observa la amplia y variada lista de sus obras, la música electroacústica alcanza un número muy considerable²⁸.

En el año 1964, cuando todavía vivía en Chile, escribe sus primeras obras electrónicas, *Máquinas* y *Génesis* para ballet. Ambas fueron elaboradas a partir de un trabajo coordinado entre la coreógrafa Teresa Monsecur (para *Génesis*) y Gabriela Concha (para *Máquinas*). En ese momento era nueva, en el medio nacional, la construcción simultánea de la música y expresión corporal de un ballet. Las obras fueron el producto de la investigación interdisciplinaria de creadores, cuyas ideas se plasmaron tras sesiones de trabajo en conjunto, en perfecta sintonía y simultáneo acuerdo. Las partituras de estas obras presentaron dos simbologías: la musical y la coreográfica, esta última, representada con el sistema de anotación del movimiento, *Laban Notation* (nomenclatura que grafica el movimiento corporal y el desplazamiento de los actores), aplicado por la coreógrafa Teresa Monsecur,

²⁷En 1958, a la edad de 16 años, inicia sus estudios de composición con el maestro y compositor Gustavo Becerra-Schmidt, en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, sin discontinuar sus estudios de violín y oboe. En el año 1965 se dirige a Buenos Aires para continuar sus estudios de composición en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de esa ciudad. En este centro, además de continuar con la práctica de la tradición musical, se adentra en la música electroacústica. Con el maestro Gustavo Becerra estudia a compositores neoclásicos, tales como Stravinsky, Hindemith y otros. El dodecafonismo y el serialismo integral los conoce y los trabaja privadamente: "Alguna vez le enseñé a mi maestro [Becerra] algunos de mis bosquejos de música escrita en este lenguaje; pero en este mundo, más bien me las entendía solo" (conversaciones con el compositor). Paralelo a sus estudios de composición, realiza estudios universitarios de Ingeniería y de Química en la Universidad de Chile. Los maestros que guiarán sus pasos por los senderos de la composición en el Instituto Di Tella son los compositores Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Francisco Kroepfl, Luigi Nono e Iannis Xenakis (Zulian 1999, t.II: 709-712 y Conversaciones con el compositor).

²⁸Esta tendencia se manifiesta desde el momento en que ingresó al Instituto Di Tella en Buenos Aires. Luego de destacarse como un discípulo talentoso, fue nombrado profesor adjunto de la cátedra de música electroacústica de dicho instituto, entre los años 1967 a 1970. Entre los años 1971-1973 ejerció el cargo de director del Laboratorio de Sonido y Música Electroacústica del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de Buenos Aires. Su experiencia en este campo de la composición actual seguirá enriqueciéndose al radicarse en Barcelona a partir del año 1974. En esta ciudad tiene la oportunidad de compartir su amplia experiencia con los jóvenes compositores que llegan de diferentes partes del mundo a estudiar al Laboratorio Phonos, o bien, a participar de los innumerables eventos musicales que constantemente se realizan en este centro. Así, en 1975 fue invitado a trabajar como profesor de composición, teoría y práctica de la música electroacústica en el Estudio de Música Electroacústica Phonos. En el año 1983 fue nombrado director artístico de la Fundación Phonos. En 1989 fue nombrado profesor asociado del Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, y entre los años 1991-95 es director de los Seminarios Internacionales sobre Música y Ordenadores de la Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca (ver: Zulian 1999, t.II: 709-712; Associació Catalana de Compositors 2002:1-10; Conversaciones con el compositor).

esposa del compositor. En la partitura del *Quodlibet XVII*, escrita en 1969, para orquesta, coro y bailarines, se pueden observar también ambas simbologías²⁹.

En las obras electroacústicas del compositor se pueden reconocer diferentes tratamientos del sonido que se ordenan de la siguiente manera:

- 1) Aquellas obras donde los instrumentos tradicionales son trabajados con amplificación y aquellas donde no se requiere de la amplificación. Dentro de esta manera de trabajar el sonido, su *Clarinet-Concert*, de 1999 (O-180). El clarinete amplificado dialoga con muestras secuenciadas de diversos instrumentos grabados en un CD.
- 2) Obras con instrumentos electroacústicos: sintetizadores o con computador. Como ejemplo de esta forma de generar el sonido, está el *Quodlibet XV*, escrito en 1970 (O-46), para sintetizador en vivo y grabaciones.
- 3) Obras que ofrecen variados tipos de fuente sonora, editadas, procesadas en cintas (reverberación) o secuenciadas (actualmente en secuenciadores de computadores). Un ejemplo de esta forma de procedimiento es la versión para viola o violoncello con cinta electrónica del *Concierto gótico* [O-110], de 1985, donde los sonidos de órgano de iglesia, de oboe y voces, procesados comparan con el instrumento solista³⁰.

Esta experiencia constructiva en el músico proviene de una experimentación sistemática, que parte del supuesto que no existe jerarquía entre estos mundos tímbricos. Los instrumentos producto de la tecnología moderna no suplen ni sobrepasan a los instrumentos de la tradición, sino que, al compartir al mismo tiempo una obra, se complementan y enriquecen mutuamente, mediante una integración entre ellos. Este resultado se debe, por una parte, al dominio que tiene el compositor del material sonoro y su fuente generadora y, por otra, al vasto conocimiento de la tecnología analógica y digital y de la teoría de la ingeniería acústica. Estas materias las comparte desde hace años con sus discípulos y, además, las ha desarrollado en numerosos escritos plasmados con una meridiana claridad pedagógica (de algunos de estos escritos se ha hecho un breve comentario en párrafos anteriores). En este medio actual de expresión, el músico ha encontrado una fuente inagotable para comunicar su arte, en perfecta sintonía con los principios éticos y estéticos que enmarcan su pensamiento creativo³¹ (ver ej. N° 1).

El instrumento solista amplificado comparte su discurso con las cuerdas, percusión y pedales "ambientales", que han sido procesados electroacústicamente y luego grabados en CD. La partitura tiene una fisonomía absolutamente tradicional.

²⁹Patricio Bunster quedó muy gratamente impresionado por este trabajo que era pionero en ese momento en el país (Conversaciones con el compositor).

³⁰En las décadas de los años 60-70, el compositor realizó diferentes estudios de grabaciones en cinta magnética, multipistas y con muestras grabadas de diversas fuentes sonoras (Conversaciones con el compositor).

³¹Zulian 1999, t. II: 709-712 y Conversaciones con el compositor.

Ej. N° 1: *Clarinet-Concert* (O-180) (compases 1 al 4)³².

Los siete *Conciertos* para saxofón y transformación electroacústica, dedicados uno a José Ángel Aparicio y seis a Daniel Kientzy (ver Catálogo), fueron escritos entre los años 1990 y 1996. Proviene del programa de composición *Ronde-Bosse* (c) de Gabriel Brnčić y, en especial, de las versiones *Scan* que tratan la recursividad para la creación de secuencias y la diferenciación entre las unidades temporales de sonidos, objetos musicales y de silencio³³.

El compositor explica detalladamente en la primera página de las partituras de estas obras los aspectos que se deben considerar para la óptima recreación de cada una de ellas. Así, propone que las transformaciones que sufren estos objetos sean “encargadas a un ejecutante especialmente motivado y conocedor de todos los recursos de la ‘electrónica en vivo’, considerando que el espacio en sus dos variables principales, movimientos y reverberación, debe ser un factor complementario de gran importancia diseñado a partir de una estratégica ubicación de los altavoces con respecto al público y al solista. Cada versión debe ser preparada por el solista y el técnico/músico, buscando una máxima coherencia y adaptando los recursos a las cualidades de cada sala de conciertos. Será siempre necesario

³²Los ejemplos musicales de este artículo fueron dibujados por Ingrid Santelices (Ej. N° 1 y N° 5 al 9) y Raúl Donoso (Ej. N° 2 al 4b).

³³*Ronde Bosse* es el nombre francés de la técnica del alto relieve. Gabriel Brnčić tomó este nombre, haciendo alusión a la idea del relieve del sonido como metáfora para las posibilidades de su programa informático de composición *Scan*, que es la abreviación de scanner.

utilizar los micrófonos de mejor calidad para el saxofón y proporcionar un sonido equilibrado en amplificación y transformaciones”³⁴.

Entre las obras más originales del compositor están sus numerosos *Quodlibet*³⁵, obras que recorren su catálogo desde 1966 –en que escribe los tres primeros (O-8, O-9, O-12)– a 1998 en que escribe la versión 2 del *Quodlibet VII* (O-174). Estas obras –verdaderos compendios sobre el tratamiento del objeto sonoro– plasman los rasgos que definen plenamente el acuerdo entre la manera de abordar la artesanía de los materiales musicales y la postura filosófica del compositor frente al arte. Igualmente, materializan el principio de la racionalización de los procedimientos constructivos que surgen de la libre espontaneidad creativa, la capacidad de síntesis de las músicas, producto, entre otros aspectos, de un reflexivo y crítico entendimiento acerca de la evolución de la cultura, y, por último, el convencimiento del encuentro y complemento entre pasado, presente y futuro.

Los 30 *Quodlibet* están concebidos para diferentes agrupaciones que van desde el solo –pasando por los conjuntos de cámara y agrupaciones diversas– hasta la orquesta, coro y bailarines (véase catálogo). Ellos son verdaderas investigaciones en torno a cómo organizar por medio de una grafía moderna las microestructuras y las macroestructuras surgidas de un pensamiento vinculado a los procedimientos aleatorios. “La notación aproximada permite la aparición de eventos sonoros heterodoxos ligados esencialmente a la gestualidad del intérprete. Se pueden crear así texturas de gran densidad y de riqueza tímbrica inagotable. Aunque son obras con un importante componente de improvisación a nivel interpretativo, el compositor considera el resultado global como un objeto sonoro y no duda en utilizarlo para componer”³⁶.

La notación que el compositor aplica en estas composiciones es original y muy explícita. En el margen izquierdo de la partitura, junto al nombre del instrumento participante, queda consignado el registro en el cual dicho instrumento se mueve, con una simbología inventada por el compositor que expresa el sentido de “lo aproximado”. Grandes bloques que explicitan su duración estricta en segundos representan el espacio temporal, y son de variadas dimensiones. Lo que sucede al interior de los bloques está en el mundo de la improvisación, una improvisación donde se precisan convencionalmente los planos de altura (agudo, medio y grave) y los acontecimientos musicales estructurados en figuraciones que expresan duraciones, dinámica, articulación y direccionalidad de los gestos sonoros que se desplazan en estos planos. Los signos connotados son para el *staccato*, *legato*, pedales o *tenuto* en las dinámicas de *forte*, *mezzo-forte* y *piano*.

Debido a la rica plasticidad constructiva que trasuntan estas composiciones, a su original presentación gráfica y a la prolífera condición de variación a las que el compositor las somete constantemente, se hace necesario un acercamiento más en profundidad a estas obras.

³⁴Ver Bass-Concert, 1991, página 1 de la partitura, en edición digital.

³⁵Se puede decir que en estas antiguas formas hay un germen de improvisación sobre la base de algo dado, como podrían ser la melodía, el texto o porciones de diversas composiciones que debían ser integradas sin dañar la unidad musical (Apel 1970: 713-714.)

³⁶Zulian 1999, t.II: 709-712.

El *Quodlibet XI* (versión I, 1968, O-27) para conjunto de maderas y bronces organiza su discurso en tres secciones que bajo ningún concepto están separadas visiblemente. Se debe reconocer que nos hemos permitido esta arbitrariedad para –a través de un método de análisis deductivo– alcanzar los aspectos particulares más ocultos, que son los que mueven nuestra atención. Así deducimos, la existencia de tres partes:

Parte I : 1a – 6a; 1b – 7b; 1c – 3c; 1d – 5d.

Parte II : 1e – 7e; 1f – 6f; 1g – 6g; 1h – 5h.

Parte III: 1i – 5i; 1j – 4j; 1k – 5k³⁷.

Nos abocaremos al análisis de la primera parte (ver ej. N° 2). En A, los bronces cantan una música figurada con sonidos articulados en combinaciones de *staccato* y pequeños *tenuto*. Si se observa el bloque de las 4 trompetas, cada una de ellas se ubica en un registro, abarcando una amplia gama desde el máximo agudo al extremo grave. La música se inicia en una dinámica ff (puntos: 1-2-3). Se podría decir que la melodía se mueve en ejes de altura de cierta cercanía. (A nuestro juicio, esto queda muy bien graficado en la partitura por los planos rectangulares en sentido horizontal).

A partir del punto 4 se inicia una música que por el aspecto que aquí presenta –cambio de dirección de la gestualidad– evoca el “puente” modulante, de rasgos inestables, como se concibe en la antigua concepción de la forma sonata. En dinámica que va desde el mf al pp, se desenvuelve desde un suave descenso en *tenuto* hasta uno más precipitado en *glissando staccato* (puntos 5-6). En el punto 6, a modo de una cadencia, se alcanza un reposo relativo que anuncia otra música. Por último, hay que destacar que en a las maderas tienen una participación sutil y breve que se manifiesta sólo en el punto 2, completando así la textura de cierta densidad que caracteriza esta parte.

En b (puntos 1-2) la música contrasta notablemente con la anterior. Se ofrece como una metáfora que podría ser una “especie de murmullo” a cargo de las maderas, que toman el rol principal y son secundadas esporádicamente por los bronces en dinámica pp y con una articulación que queda más a la libre elección de los intérpretes. En los puntos 3-4-5 cambia la gestualidad con un *tenuto* que recorre los diferentes planos de altura en una variada dinámica que va del ff, pasando por el mf para alcanzar el pp en los puntos 6-7, volviendo a la idea del murmullo inicial. La construcción de esta segunda música recuerda al concepto cíclico presente en algunas estructuras formales clásicas.

En c (1-2-3), los instrumentos en *tutti* y en una textura homofónica realizan una música de variada fisonomía y en diferentes sentidos; no obstante, ciertos

³⁷Los números y letras sirven de guía al lector e intérprete de la partitura. Los números indican el lugar donde determinado complejo sonoro debe entrar o cortar (esto último, a veces, aproximadamente), así como su transcurrir, es decir, durante cuáles números debe sonar. Por su lado, las letras señalan los diferentes conjuntos que conforman las partes. En consecuencia, la partitura tendrá tantas letras como partes tenga la obra (de la A a la Z) y cada parte tendrá una determinada cantidad de números, siempre partiendo del 1.

gestos la emparentan con algunos acontecimientos de las partes anteriores, es lo que podríamos llamar zona de desarrollo.

En *d* asistimos a una comprimida prédica de la primera música cantada por los bronce, ahora en la maderas, produciéndose un trocado tímbrico. Es importante notar la semejanza entre *1a-2a-3a* y *1d-2d-3d*, mientras que en *4d* y *5d* se produce el momento cadencial que lleva al término de este “movimiento”.

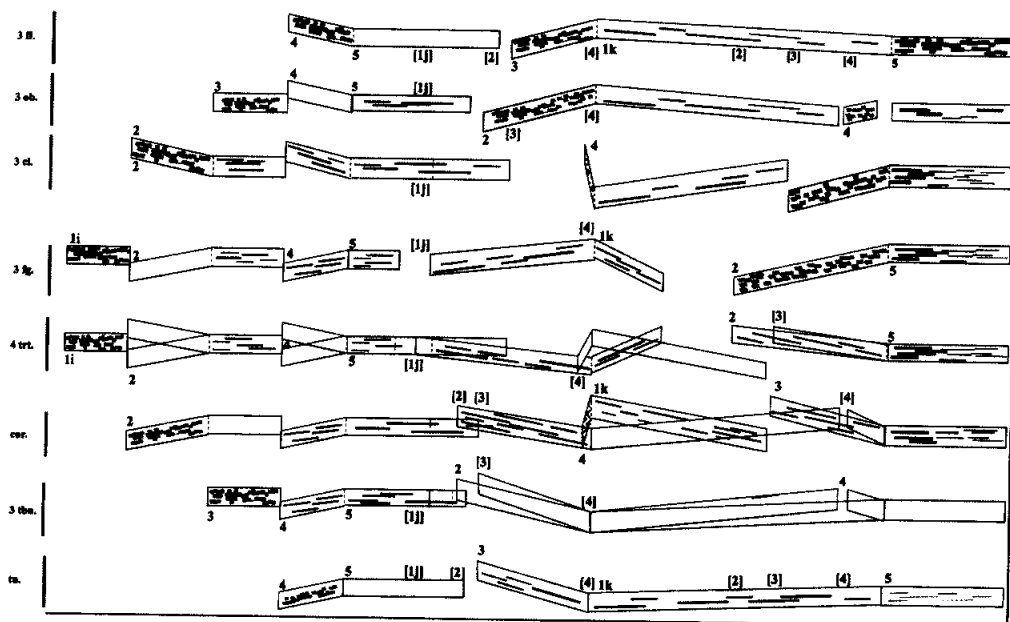
No sería aventurado suponer que el compositor resuelve la macroestructura de esta parte acercándose a la tradición formal de la sonata clásica.

Ej. N° 2. *Quodlibet XI* (O-27), parte I (desde *a* a *d*).

La segunda parte es breve y de intención rapsódica, es decir, su estructura formal está dentro de un juego más bien improvisatorio.

La tercera parte (ver ej. N° 3) ofrece una fisonomía que se relaciona con la textura contrapuntística, lo cual sugiere que el compositor se sitúa, para su elaboración, en el mundo de la fuga de Bach. En efecto, los fagotes con las trompetas inician el canto del “tema en forma de sujeto” (1-*i*). Los clarinetes con los cornos responden, mientras los fagotes y trompetas acompañan tenuemente a la manera de un “contrasujeto” o “contrapunto libre” (2-*i*). En 3-*i* se produce la siguiente entrada en bloque entre los oboes y trombones; en 4-*i* sucede la respuesta a la anterior, a cargo de las flautas y tuba, completándose así lo que se podría considerar una exposición de fuga a cuatro partes. En 5-*i*, a cargo de fagotes y trompetas, se elabora un pequeño episodio que conduce a un extenso desarrollo, cuyo perfil se destaca por su elaborada textura y por la riqueza de su configuración melódica (*j*: 1-2-3-4 y *k*-1). A partir de *k*-2 se inicia la “reexposición del tema”, variado en su direccionalidad, primero en bloque entre fagotes y trompetas, luego en *stretto*,

cornos y clarinetes seguidos por oboes y trombones, para culminar las flautas que cantan por última vez el tema, siendo acompañadas por el *tutti*.

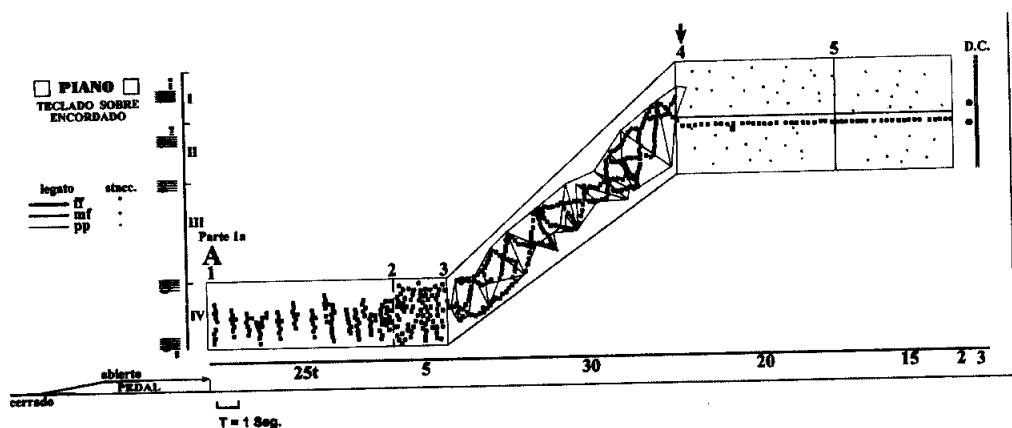
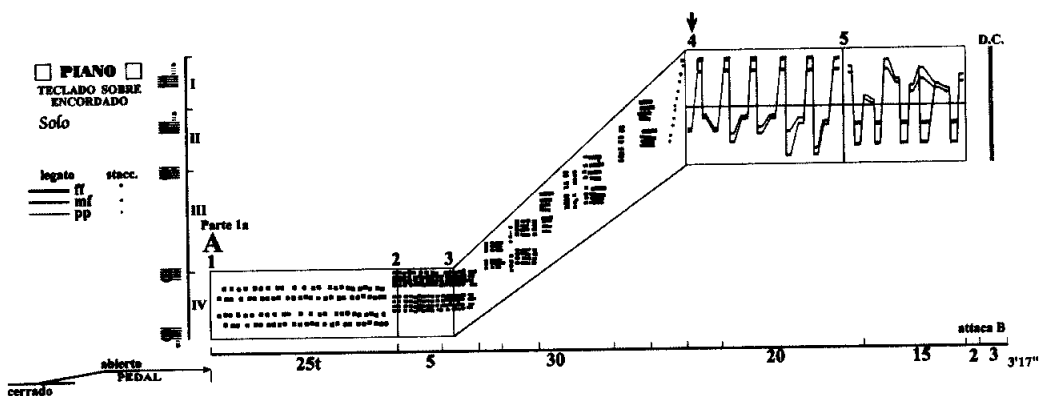


Ej. N° 3: *Quodlibet XI* (O-27), parte II (de i a k).

La obra tiene un tiempo máximo de 14'52", siendo, además, rigurosa la duración de cada una de las partes. La indeterminación es organizada por el compositor en su concepción espacio-temporal y entregada al intérprete para que éste, de manera lúdica y flexible, se involucre en el juego creativo del compositor.

La grafía es clara, sencilla y responde plenamente a las necesidades de expresión y recreación con que estas obras han sido concebidas. La manera como el compositor resuelve la grafía para una música concebida con procedimientos aleatorios—donde sabiamente define los elementos que constituyen tanto el mundo de la forma como el de su contenido—permite que surjan ilimitadas variantes para cualesquiera de ambos, ya que el músico inventa una especie de “plantilla” (la forma) para que en su interior se “improvisen racionalmente” diferentes músicas, a cargo de diferentes timbres. Un caso que ilustra lo dicho es el *Quodlibet V* (O-15), para instrumento de teclado solo, donde el músico, sin variar el timbre y la forma, ofrece siete versiones diferentes de los acontecimientos musicales de éste, generando sin duda una obra nueva (ver ej. N° 4a y N° 4b).

En la poética artesanal de algunas de las obras del compositor, como aquellas pertenecientes a la década de los 90, por ejemplo, el *Bajo-Concert* (O-154, 1992), *Violoncello-Concert* (O-153, 1992) ...*que no desorganitza cap murmuri* (O-160, 1994-1995) y *Clarinet-Concert* (O-180, 1999), todas escritas para instrumentos tradicio-

Ej. N° 4a. *Quodlibet V* (O-15), fragmento.Ej. N° 4b. *Quodlibet V* (O-15), otra versión del mismo fragmento.

nales y/o con programas informáticos, la organización de los acontecimientos sonoros se presenta de acuerdo a un sistema de "estructuras musicales recurrentes"³⁸. El discurso melódico se reduce en su presentación a unidades figurísticas que siguen un orden secuencial regular y estricto, pero con la cualidad de variación *ad infinitum*, no a la manera de la variación motívica tradicional, sino de acuerdo a un criterio vinculado con las posibilidades ilimitadas del instrumento y/o de su tratamiento electroacústico-algorítmico. En dichas obras se evidencia la concentrada unidad idiomático-ideática: síntesis de forma y economía de medios. Cada estructura musical está formada de tres partes, que el compositor denomina anacrusa, pedal y desinencia, las que no aceptan en su interior la presencia del silencio. Éste, el silencio, es el elemento que separa una estructura de otra.

³⁸Recojo el término que el propio compositor ha empleado, en notas al pie de algunas de estas partituras, cuando se refiere a esta especie de concepción "motívica".

Anacrusa es el “gesto de alzar” de la estructura. Está construida por sonidos de duración breve, de extensión relativa y articulación muy precisa. Tiene un carácter virtuosístico y conduce al pedal, zona media construida por un sonido que se mantiene *tenuto* en valores largos, gesto de carácter tético que contrasta con el inicial y con el último que pone fin a la estructura. Éste es la desinencia, especie de gesto cadencial que, al igual que la anacrusa, está construido en valores breves y con rasgos que lo vinculan a lo virtuosístico.

El compositor explica en una hoja anexa que acompaña a la partitura editada digitalmente estas estructuras recurrentes en su *Bajo-Concert* (O-154) (ver ej. N° 5), de la siguiente manera: “Las anacrusas y las desinencias son figuras más bien rápidas ‘tempo rubato’ y los pedales son notas tenidas, en rigor cada una de las notas del instrumento, con su particular timbre, registro y naturaleza de emisión. Las figuras rápidas se prestan para *proliferaciones, constelaciones o nubes* de sonidos breves a través de procesadores electrónicos en tiempo real o simples máquinas digitales de efectos. Los pedales exploran el tratamiento del *grano* del sonido y el espectro”.

Bass Sax.
 ♩ = 130
 1 8 *mf* trem./blsb.
 2 3 4
 5 8 *leggero* (8va bassa ad lib.) *p*
 6 *f* 7
 8 8
 9 *p*
 10 8
 11 *p* 12 *f* 13
 14 8 *p*

Ejemplo N° 5. *Bajo Concert* (O-154), compases 1 al 14.

En lo que respecta a la investigación de nuestros cultores surgidos de la academia —en particular aquellos compositores nacidos entre las décadas de los 20-40 que tuvieron que abandonar el país a causa de la dictadura, que perturbó nuestra vida como nación libre por cerca de 20 años—, la musicología chilena tiene una enorme tarea por delante: acercarlos a nuestro presente. Ellos son los músicos que han desarrollado su arte en tierras que generosamente les han brindado el espacio que aquí les fuera negado. Y, al igual que muchos de los compositores que sufrieron el destierro, Gabriel Brnčić ha mantenido como una de las fuentes más cercanas de su poética las raíces musicales de su tierra natal, su historia, sus hombres, “los lugares de gentes que están siempre en ese lugar. Esa es la patria. Uno está lejos de allí y las gentes que siempre están allí hacen la esencia de la patria. Esta es la regla del destierro”³⁹.

Nuestros discípulos, los jóvenes que aspiran a ser compositores, saben muy poco o nada de estos músicos que, a pesar de las barreras espacio-temporales, mantienen vivos sus lazos de identidad con el ser chileno-latinoamericano y son poseedores, además, de una sólida y potente maestría adquirida gracias al trabajo tenaz de síntesis de lo propio con la experiencia de otras realidades.

Gabriel Brnčić ha convertido esta dolorosa imposición de vida en un modo de encuentro consigo mismo y con su arte (una forma de sobrevivir como hombre y como artista). *Destierro y cielo* es el título de un disco que el compositor publicó en 1981; uno de los tantos testimonios de ese-estar-ahí-con-las raíces (el arraigo y la conciencia de la identidad es lo que hace posible reconocer otras identidades). El disco contiene dos experiencias musicales que resultan de la mirada que sólo un artista puede dar a su tierra natal y a la tierra que lo ha acogido como hijo: América del Sur y España. En la presentación del disco, el compositor estampa en breves palabras su sentir respecto de lo que ha significado para él vivir forzosamente lejos de la tierra que lo vio nacer y lo hizo propietario de una cultura, “lugar donde las acciones fundamentales de cada vida se enraízan para proteger y transformar esa cultura. Ese lugar que nos pertenece ampliamente y nadie nos podrá quitar”⁴⁰.

El Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en su “Programa Profesores Visitantes. Escuela Internacional 2003”, invitó al compositor para dictar un curso de composición sobre música electroacústica y ofrecer charlas sobre la música actual, en particular sobre la obra de Luigi Nono. Así, después de una larga ausencia en nuestro país, el músico ha podido estar con nosotros en los meses de septiembre, octubre y noviembre, entregándonos una valiosa experiencia acumulada durante años en contacto con otras culturas. Aprovechando su presencia en el país, el Departamento de Composición del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso invitó al compositor Gabriel Brnčić a un encuentro con los estudiantes de esta Casa de Estudios. Dos impresiones relevantes se pueden señalar de este encuen-

³⁹Brnčić 1992: 16-17.

⁴⁰Brnčić 1981.

tro. La primera, la notable calidad pedagógica con que el maestro entregó, con certera precisión, los elementos esenciales de una materia de suyo compleja tratada en un tiempo limitado. El auditor pudo seguir, con profundo agrado, los pasos de cada uno de los acontecimientos analizados por el músico. La segunda, el haber entregado a los estudiantes una visión de la vida cultural del país antes del golpe de Estado de 1973, y cómo este hecho ha trastornado los cimientos de la cultura nacional. Esta conversación ha sido de mucho valor para las nuevas generaciones, que están muy alejadas de ese penoso momento y sus lamentables consecuencias. Los jóvenes necesitan saber esta historia y, mejor aún, escucharla de los mismos actores, puesto que así estimulan su sensibilidad comunitaria y su espíritu solidario, rasgos que fueron arrasados por la dictadura.

El Consejo Chileno de la Música, en una ceremonia realizada el día miércoles 1 de octubre en el Teatro de la Escuela Moderna de Música, entregó la "Medalla de la Música 2003, mención Composición", al compositor Gabriel Brnčić, en reconocimiento a su calidad como creador, pedagogo y como artista que siente y piensa la música.

BIBLIOGRAFÍA

- APELL, WILLI
1970 *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, pp. 713-714.
- ASSOCIACIÓ CATALANA DE COMPOSITORS. ACC.
2002 "Catàleg d'obres", bases de Dades. <http://www.accompositors.com/php/buscaobres.php> 10 pp.
- BRNČIĆ, GABRIEL
1981 "Destierro y cielo", notas para fonograma. Barcelona: Edición Hemisferio. H-1033.
1988 "Sentir y comprender la música", *Primer Encuentro sobre Composición Musical*. Textos y ponencias. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, pp. 51-55.
1990 "Música y nuevos medios electroacústicos", *Boletín Informativo 201*, (junio-julio). Madrid: Fundación Juan March, pp. 3-18.
1996 "Hacia la nueva música", *II Muestra Internacional de Nuevas Tecnologías: Arte & Comunicación, Ciber@RT*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, pp. 75-79.
ca.1999 *Catálogo ordenado por género musical*. Edición digital.
- 2001 "Composición a través de mis obras", *VIII Jornadas de Informática y Electrónica Musical 2001*. Cursos y conferencias sobre composición musical con la tecnología actual. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, s/n pp.
- 1992 "'Destierro y cielo'. Riflessioni in Occasione dell' Incontro sulla Composizione Musicale di Valencia, 1992". Traducción de Silvia Meucci. *Quadrimestrale Musica/ Realtà*, N° 39 (diciembre). Milán: Edizioni Unicopli, pp. 16-22.
- s/f *Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una tercera práctica musical*. Edición digital, 26 pp.
- CÁMARA, JUAN CARLOS
2001 "Notación gráfica en la música electrónica y en la música por ordenador". Universitat Pompeu Fabra (UPF), 26 pp.

ESCOBAR, ROBERTO

1971 *Músicos sin pasado*. Barcelona: Pomaire.

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ

1989 *Catálogo de obras electroacústicas producidas en Phonos (1975-1989)*. Estudi de Musica Electroacustica, Centre d'Estudis d'Art Contemporani. Edición digital.

ZULIAN, CLAUDIO

1999 "Gabriel Brnčić Isaza", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo II. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 709-712.

1998 "El compositor, sujeto de disolución". (Entrevista a Gabriel Brnčić), *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, N° 32. Barcelona, pp. 61-68.

Catálogo de las obras musicales de Gabriel Brnčić Isaza

1. Este catálogo se ha confeccionado sobre la base de una revisión de los tres catálogos de la música de Gabriel Brnčić incluidos en la bibliografía del trabajo precedente y de la información entregada por el compositor en varias reuniones sostenidas con él. Diversas obras menores, tales como canciones, solos instrumentales, piezas electroacústicas, música para audiovisuales, etc., fueron excluidas por el compositor de su catálogo.
2. Los rubros que se consignan corresponden al siguiente formato, en caso que los datos existan:
 - a) Título de la obra.
 - b) Año de composición.
 - c) Medio (ver abreviaturas).
 - d) Duración aproximada (abreviado *Dur*).
 - e) Autor del texto (abreviado *Text*).
 - f) Año de estreno, lugar e intérpretes (abreviado *Estr*).
 - g) Editor, año de edición (abreviado *Ed*).
 - h) Fonograma editado indicando tipo, título, intérpretes, institución editora, país, año de edición, y también otra clase de registro sonoro cuando no hay edición fonográfica (abreviado *Fon*).
 - i) Observaciones: dedicatorias, premios, lugar de composición, epígrafes, etc. (abreviado *Obs*).

Notas:

- a) La separación con una barra (/) entre instrumentos indica que cualesquiera de los instrumentos que aparecen separados por la barra pueden ser utilizados en la interpretación.
- b) Las cintas o CD se han clasificado en dos tipos:
 1. Electrónica, con material de síntesis electrónica (sintetizadores, software, etc.) y
 2. Concreta, con material grabado y elaborado (muestras o partes instrumentales grabadas).
3. *Abreviaturas*

A	contralto
acord	acordeón
arp	arpa
Bar	barítono
B	bajo
CD	disco compacto
CDMC	Centre de Documentation de la Musique Contemporaine
CD-ROM	Envase de música, sistema de disco con rayo laser, computarizado
cb	contrabajo

cel	celesta
ci	corno inglés
cl	clarinete
cl B	clarinete bajo
clav	clavecín
comx	coro mixto
cor	corno, trompa
cor di bass	corno di basseto
ct	cinta
dir	director
EAR	Ecommerce Audio Processing (Procesador moderno de música grabada).
Ed	editorial
Ed. CDLCLC	Edición CD Latin American Composer Lincoln Center.
elec	electrónico (a)
fg	fagot
fl	flauta
FONDART	Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes y la Cultura
glock	glockenspiel
guit	guitarra
instr	instrumento (s)
GIC	Grup Instrumental Catalá
GMEB	Group de Musique de Electroacustique de Bourges.
GRM	Groupe de Recherches Musicales del Institut National Audiovisuel du Paris
LIEM	Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (España)
LIM	Laboratorio de Interpretación Musical
Mez	mezzosoprano
ob	oboe
OCB	Orquesta de la Ciudad de Barcelona
Orq	orquesta
OSCH	Orquesta Sinfónica de Chile
perc	percusión
pf	piano
picc	piccolo
RNE	Radio Nacional de España
S	soprano
sax	saxo
SCD	Sociedad Chilena del Derecho de Autor
sint	sintetizador
sol	solista
T	tenor
tbn	trombón
tpt	trompeta
trat.elec.en TR	tratamiento electrónico en tiempo real.
tu	tuba
va	viola
va oblig	viola obligada
vc	violoncello
vibr	vibráfono
vn	violín

[O-1] *Partita*, 1959, fg.

[O-2] *Sonata*, 1961, vn, *Dur*: 8', *Estr*: 1964, Santiago de Chile, Patricio Cádiz.

[O-3] *Yasí-Yateré*, 1963, ballet, fl, picc, ob, cor, va, cb, *Dur*: 15', *Estr*: 1964, Santiago de Chile, coreógrafa Teresa Monsegur, dir Agustín Culléll.

- [O-4] *Oda a la energía*, 1963, Orq, *Dur:* 6', *Estr:* 1964, Santiago de Chile, OSCH, dir Victor Tevah, *Obs:* Sobre "Oda a la Energía", de Pablo Neruda.
- [O-5] *Máquinas*, 1964, ballet, ct concreta, *Estr:* 1964, Santiago de Chile, coreógrafa Gaby Concha.
- [O-6] *Génesis*, 1964, ballet, ct concreta, *Estr:* 1964, Santiago de Chile, coreógrafa Teresa Monsegrur.
- [O-7] *Passacaglia*, 1965, órgano, *Dur:* 15', *Estr:* 1965, Buenos Aires, Miguel Letelier.
- [O-8] *Quodlibet I* (versión 1), 1966, fl, ob, cel, va, vc, *Dur:* 10', *Estr:* 1968, Buenos Aires.
- [O-9] *Quodlibet II* (versión 1), 1966, sint. en vivo, *Dur:* 8'.
- [O-10] *Dialexsis*, 1966, 9 perc, pf, cel, ct elec, *Dur:* 15', *Estr:* 1966, Buenos Aires, Ritmus Ensemble, *Ed:* Barry, Buenos Aires.
- [O-11] *Octeto*, 1966, tpt picc, tpt baja, 2 cor, 2tbn, tu baja, tu cb, *Dur:* 18', *Estr:* 1988, La Habana, *Obs:* A los caídos en el mineral de El Salvador.
- [O-12] *Quodlibet III*, 1966, Orq, *Dur:* 10', *Estr:* 1968, Washington, Festival Interamericano. dir Antonio Tauriello.
- [O-13] *Dialexsis*, 1967, Orq, *Dur:* 11', *Estr:* 1981, Barcelona, OCB, dir Franco-Gil, *Ed:* Ediciones Musicales Catalanas, Barcelona, *Obs:* A Olga Poblete de Espinoza.
- [O-14] *Concierto para viola*, 1967, va sol, Orq, *Dur:* 31', *Estr:* 1986, Barcelona, Emilio Mateu, va, OCB, dir A. Rahbari, *Ed:* Ediciones Musicales Catalanas, Barcelona.
- [O-15] *Quodlibet V* (versión 1), 1967, pf, *Dur:* 10', *Estr:* 1968, Buenos Aires, Gerardo Gandini, *Obs:* A Gerardo Gandini.
- [O-16] *Acuérdate, ha muerto...* (versión 1), 1967, cl y vn con trat elec en TR y ct elec (8 pistas), *Dur:* 7', *Estr:* 1967, Buenos Aires, dir A. Krieger, *Obs:* A Ernesto Guevara.
- [O-17] *Acuérdate, ha muerto...* (versión 2), 1967, ob, cl, vn, va, ct elec (stereo), *Estr:* 1969, Montevideo.
- [O-18] *Sexteto*, 1967, 2vn, 2va, 2vc, *Dur:* 30', *Obs:* El segundo movimiento es transcripción de su *Passacaglia* para órgano (O-7, 1965).
- [O-19] *Volveremos a las montañas*, 1968, Orq, *Dur:* 14', *Estr:* 1969, Buenos Aires, Orq. Filarmónica de Buenos Aires, dir Jorge Sarmiento, *Obs:* Sobre manifiesto de Intiperedo.
- [O-20] *Volveremos a las montañas*, 1968, ct elec, *Dur:* 17', *Estr:* 1968, Buenos Aires.
- [O-21] *Volveremos a las montañas*, 1968, fl, cl, pf, vibr, ct elec, *Dur:* 10', *Estr:* 1968, Nueva York, dir Alcides Lanza, *Fon:* CDLCLC.
- [O-22] *Puerto Montt*, 1968, ct elec, *Dur:* 23', *Obs:* A los mártires de Puerto Montt.
- [O-23] *Quodlibet IV* (versión 1), 1968, acord, ct concreta, *Dur:* 8', *Estr:* 1970, Buenos Aires, A. Núñez-Alluca, *Obs:* Primera obra en el repertorio mundial para acordeón y cinta.
- [O-24] *Quodlibet VIII* (versión 1), 1968, ob, ci, ct concreta, *Dur:* 7', *Estr:* 1969, Buenos Aires, Gabriel Brnčić (ob), L. Biriotti (ci).
- [O-25] *Quodlibet VIII* (versión 2), 1968, fl, ci, va, cb, ct concreta. *Estr:* 1970, Buenos Aires.
- [O-26] *Quodlibet VIII* (versión 3), 1968, fl, va, ct concreta, *Dur:* 7', *Estr:* 1971, Buenos Aires, Jorge Cariewsky (fl), Gabriel Brnčić (va).
- [O-27] *Quodlibet XI* (versión 1), 1968, 3fl, 3ob, 3cl, 3fg, 4tpt, 3cor, 3tbn, 1tu, *Dur:* 15', *Estr:* 1969, Río de Janeiro, dir A. Krieger.
- [O-28] *Quodlibet XIII* (versión 1), 1968, Orq. de cuerdas, *Dur:* 27', *Estr:* 1970, Madrid, dir J. M. Franco-Gil, *Ed:* Barry, Buenos Aires, *Obs:* A mis padres.

- [O-29] *Sinfonía*, 1969, Orq, *Dur*: 15'.
- [O-30] *Quodlibet IX*, 1969, pf, Orq, *Dur*: 18'.
- [O-31] *Oboes*, 1969, 5 ob, 3 vientos, 3 perc y 3 cuerdas, *Dur*: 20'.
- [O-32] *Sueño de una noche de verano*, 1969, vn, va, vc, cb, *Dur*: 15', *Estr*: 1993, Valencia, dir Joaquín Cerveró.
- [O-33] *Ritmos*, 1969, vibr, 3 perc, *Dur*: 20'.
- [O-34] *Melos-drama*, 1969, fl, cl, fg, cor, vn, *Dur*: 14', *Estr*: 1971, Buenos Aires, Melos Ensemble, *Obs*: Teatro instrumental.
- [O-35] *Quodlibet XVII*, 1969, 4 cantantes, comx, conjunto cuerdas, vientos y perc, *Dur*: 30', *Estr*: 1969, Santiago de Chile, Ballet de Cámara de la Universidad de Chile, dir Teresa Monsegur, *Obs*: Música de escena para un film, producción de Canal 11 de la Universidad de Chile.
- [O-36] *El túnel*, 1969, ct elec, *Dur*: 13', *Estr*: 1997, Las Palmas de Gran Canaria, Festival Punto de Encuentro, *Obs*: A Jorge Sabato.
- [O-37] *Quodlibet XIII* (versión 2), 1969, 2 vn, va, vc, *Dur*: 27', *Obs*: A Enrique Belloc.
- [O-38] *Quodlibet VII*, 1969, perc, *Dur*: 14', *Obs*: A Florencia Posadas.
- [O-39] *Quodlibet I* (versión 2), 1970, sax, tpt/flügel, guit eléctrica, órgano eléctrico, va/cb, *Estr*: 1970, Buenos Aires.
- [O-40] *Cuarteto con piano*, 1970, vn, va, vc, pf, *Dur*: 16', *Obs*: A Gustavo Becerra-Schmidt.
- [O-41] *Quinteto vienés*, 1970, vn, va, cb/fg, sax Bar/ cl B, pf, *Dur*: 16', *Estr*: 1990, Santiago de Chile, dir Cirilo Vila, *Obs*: A Gustavo Becerra-Schmidt.
- [O-42] *Quodlibet V* (versión 2), 1970, pf, *Estr*: 1971, Buenos Aires, H. Gerardi.
- [O-43] *Preludio de cristal*, 1970, ct concreta, *Dur*: 10', *Estr*: 1971, Buenos Aires.
- [O-44] *Preludio de madera*, 1970, ct concreta, *Dur*: 14', *Estr*: 1971, Buenos Aires.
- [O-45] *Batucada*, 1970, ct elec, *Dur*: 29', *Estr*: 1971, Islandia.
- [O-46] *Quodlibet XV*, 1970, conjunto variable de cámara, ct elec.
- [O-47] *Quodlibet XIX* (versión 1), 1970, 6 voces sol, comx, *Dur*: 18'.
- [O-48] *Concierto para flauta, coro y orquesta*, 1970, fl sol, comx, Orq, *Dur*: 28'.
- [O-49] *Sinfonía para 12 violas*, 1971, 12 va, *Dur*: 16'.
- [O-50] *Agua*, 1971, ct elec, *Dur*: 5', *Estr*: 1981, Barcelona, *Obs*: sint. ARP
- [O-51] *Donald's Blues*, 1971, ct elec, *Dur*: 4'.
- [O-52] *Cuarteto*, 1972, vn, 2 va y ct, *Dur*: 18', *Obs*: Obra inconclusa.
- [O-53] *Cuarteto*, 1972, ct concreta, *Obs*: Gabriel Brnčić interpretó vn, va, charango separadamente y luego los procesó en CT.
- [O-54] *Arpeggios*, 1972, ct elec, *Dur*: 17'.
- [O-55] *Música de 1973*, 1973, pf preparado, sint ARP, va, ct concreta, *Dur*: 10', *Estr*: 1973, Buenos Aires, Gerardo Gandini, Gabriel Brnčić.
- [O-56] *Viaje al invierno*, 1974, 2 fl, *Dur*: 18', *Obs*: A Jorge Cariewsky y señora.
- [O-57] *Chile fértil provincia...* (versión 1), 1975-76, perc, va, ct concreta y elec, *Dur*: 26', *Estr*: 1976, Barcelona, José Mestres, Gabriel Brnčić, *Obs*: Sin la parte final.

- [O-58] *Chile fértil provincia...* (versión 2), 1975-83, va, 2 perc, Bar, cb, todos los instr amplificados y ct elec, *Dur:* 22', *Estr:* 1985, Bourges, Festival Internacional Synthese GMEB, *Obs:* Primer Premio Concurso de Bourges, 1985. *Fon:* Cultures électroniques, Serie IMEB/UNESCO/CIME.LDC278076/77.
- [O-59] *Espai VIII*, 1975, va, perc amplificadas, ct concreta y elec (cuadrafónica), *Dur:* 18', *Estr:* 1976, Barcelona, Sala Phonos, Festival Internacional de Música., *Obs:* Fragmentos de *Chile fértil provincia...*
- [O-60] *Salvat-Papasseit i la seva època*, 1976, ct concreta y elec, *Dur:* 30', *Estr:* 1976, Barcelona, Teatro de la Escuela de Estudios Artísticos de Hospitalet del Llobregat, dir Ricard Salvat, *Obs:* Música incidental para obra de teatro.
- [O-61] *Quodlibet IV* (versión 2), 1976, pf amplificado, ct concreta, *Dur:* 14', *Estr:* 1976, Barcelona, C. Santos.
- [O-62] *Concierto para violoncello*, 1976, vc sol, comx, Orq, *Dur:* 20', *Obs:* A Eduardo Valenzuela.
- [O-63] *Cueca para la exaltación de Jorge Peña Hen*, 1975- 1976, 2 guit, *Dur:* 15', *Estr:* 1977, Londres, Witmore Hall, Miguel Angel Cherubito, Eulogio Dávalos, *Ed:* Lemoine, París.
- [O-64] *Un día en el jardín del gigante*, 1976, pf, perc, ct concreta y elec, *Dur:* 60', *Estr:* 1978, Barcelona, Tres Terres Teatre, Fundación Joan Miró, dir Teresa Monsegur, *Obs:* Música de escena.
- [O-65] *Variaciones I*, 1977, ct elec, *Dur:* 11', *Estr:* 1983, Barcelona, Fundación Joan Miró.
- [O-66] *Quodlibet V* (versión 3), 1977, clav, *Dur:* 10', *Estr:* 1977, Barcelona, L. Guerberooff.
- [O-67] *Un jardín para todos*, 1977, ct concreta y elec, *Dur:* 60', *Estr:* 1977, Barcelona, Tres Terres Teatre, dir Teresa Monsegur, *Obs:* Música de escena.
- [O-68] *Cançó del fruiter*, 1978, comx, *Dur:* 8', *Text:* Vicente Andrés Estellés.
- [O-69] *Sagrada Familia*, 1978, fl, cl, cl Mib, tpt, fg, vibr, glock, clv, pf, guit, 2vn, va, vc, *Dur:* 10', *Estr:* 1978, Barcelona, GIC.
- [O-70] *Miralls*, 1978, comx, *Dur:* 12' *Text:* Vicente Andrés Estellés.
- [O-71] *Tonada larga a Recabarren*, 1978, T, Bar, B, pf, cuerdas, *Dur:* 15', *Text:* Alberto Silva.
- [O-72] *Tonada larga a Recabarren*, 1979, vc, pf, *Dur:* 8', *Estr:* 1979, Varsovia, Eduardo Valenzuela (vc), Carlos Dávila (pf).
- [O-73] *Destierro*, 1979, ct elec, *Dur:* 25', *Estr:* 1981, Radiodifusión Suiza, *Fon:* LP. *Destierro y cielo*. Hemisferio H-1033, Barcelona, 1981.
- [O-74] *Cielo*, 1979, va amplificada, ct elec, *Dur:* 26', *Estr:* Gabriel Brnčić. Sala Zeleste, Barcelona, 1981, *Fon:* LP. *Destierro y cielo*. Hemisferio H-1033, Barcelona, 1981.
- [O-75] *¿Cuándo comenzamos...?*, 1979, pf, perc, ct concreta y elec, *Dur:* 60', *Estr:* 1979, Barcelona, Tres Terres Teatre, dir Teresa Monsegur, *Obs:* Música de escena.
- [O-76] *Memorias*, 1980, vn, perc amplificados, ct elec, *Dur:* 26'.
- [O-77] *Música de las apariencias*, 1980, vn, 2 cor amplificados, ct elec, *Dur:* 28', *Obs:* A Francisco Kröpfl.
- [O-78] *Aria y pasacalle*, 1980, fl, fl en Sol, cl, va, guit, cb amplificados, ct elec (sint. Yamaha), *Dur:* 14', *Estr:* 1986, Barcelona, Fundación Maeght.
- [O-79] *A la mayor gloria de El Salvador*, 1980, voz, 4 fl, sint, vn/marimba/arpa, *Dur:* 12'.
- [O-80] *Coral-retrato*, 1980, T/Bar, va, ct elec, *Dur:* 13', *Estr:* 1983, Barcelona, Instituto Francés, Alejandro Lazo (voz), Gabriel Brnčić (va).
- [O-81] *Sexteto*, 1980, tpt, cor, tbn, tu, 2 guit, *Dur:* 21'.

- [O-82] *Zelestial*, 1980, 8 fl, *Dur*: 5', *Estr*: 1981, Barcelona, Sala Zeleste.
- [O-83] *Historia de dos ciudades*, 1981, vn, vc, amplificadas y procesadas, 4 perc, *Dur*: 36', *Estr*: 1981, Madrid y Barcelona. *Obs*: Concierto sincronizado. Realizado simultáneamente en Madrid (las cuerdas, dirigidas por Emiliano del Cerro) y en Barcelona (la percusión, dirigida por Eduardo Polonio) y transmitido por RNE. Obra por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y Radio 2 de Radio Nacional de España. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, Fundación Joan Miró, Barcelona.
- [O-84] *Quinteto John Lennon en Andalucía*, 1981, fl, ob, cl, cor, fg, *Dur*: 22', *Obs*: Encargo de la Südwestfunk de Baden-Baden, 1982.
- [O-85] *Nuestra América*, 1981, perc, ct elec (4 canales), *Dur*: 21', *Estr*: 1984, Barcelona, Estudio 54.
- [O-86] *Cielo*, 1981, va amplificada, ct elec, *Dur*: 23', *Estr*: 1982, Barcelona, Gabriel Brnčić.
- [O-87] *Grisalla (versión 1)*, 1981, ct elec, *Dur*: 26', *Estr*: 1982, Barcelona, Instituto Francés.
- [O-88] *Triunfo por las madres de Plaza de Mayo*, 1981-1982, Mez, guit amplificada, ct elec, *Dur*: 15', *Estr*: 1983, Barcelona, Palau de la Música, Anna Ricci (Mez).
- [O-89] *Grisalla (versión 2)*, 1982, ballet, *Estr*: 1982, Barcelona, Sant Just Desvern, Tres Terres Teatre, dir Teresa Monsegur, *Obs*: Música de escena. También contiene *Bach y las monedas* y *Coral Retrato*.
- [O-90] *Nuestra América*, 1982, ct elec (2 canales), *Dur*: 21'.
- [O-91] *Bach y las monedas*, 1982, ct elec, *Dur*: 8', *Estr*: 1986, Santiago de Chile, Goethe Institut.
- [O-92] *Las afinidades electivas*, 1982, 2 sint PolyMoog.
- [O-93] *Grissalla-Teatro (versión 3)*, 1982, ct elec, *Dur*: 70', *Estr*: 1983, Barcelona, San Just Desvern, Grup Tres Terres, dir Teresa Monsegur, *Obs*: Banda sonora del espectáculo *Grisalla*, versión 2 (O-89, 1982).
- [O-94] *Canciones con sintetizador*, 1982, ct elec (sint Casio), *Dur*: 18', *Estr*: 1987, Toulouse.
- [O-95] *Cubana*, 1982, guit, *Dur*: 7', *Estr*: 1983, Ginebra, F. Gassull, *Ed*: Clivis, Barcelona.
- [O-96] *Polifonía de Barcelona*, 1983, fl, ob, cl, cor, pf, va, vc, con tratamiento electroacústico, *Dur*: 17', *Estr*: 1984, Barcelona/París, Ensemble 2E2M, dir P. Méfano, *Ed*: Ediciones Musicales Catalanas.
- [O-97] *Polifonía de Venecia*, 1983, ct elec, *Dur*: 16', *Estr*: 1983, Barcelona, Universitat Nova.
- [O-98] *Trio a la memoria de Alberto Ginastera*, 1983, vn, vc, pf, *Estr*: 1983, París, A. Chamorro (vn), E. Valenzuela (vc), C. Dávila (pf), *Ed*: Clivis, Barcelona.
- [O-99] *Wagner-Wagner*, 1983, ct cuadrafónica con obras de R. Wagner, *Dur*: 30', *Estr*: 1983, Barcelona, Palau Güell, Espais Wagnerians, *Obs*: Montaje en 4 canales con trozos de las principales óperas de Wagner. Música de ambientación y de calle.
- [O-100] *Trio a la memoria de Alberto Ginastera*, 1984, vn, va oblig, vc, pf, *Obs*: Versión para cuarteto con piano.
- [O-101] *Secuencia*, 1984, guit, *Estr*: 1994, Barcelona, P. Despeiroux.
- [O-102] *Quodlibet V (versión 4)*, 1984, 2 pf, *Dur*: 10', *Estr*: 1985, Barcelona, *Obs*: A Frederic Mompou.
- [O-103] *Variaciones sobre sonatas e interludios*, 1984, fl, cl, va, guit, sint, ct elec, *Dur*: 27', *Estr*: 1984, Barcelona, Festival Música Siglo XXI.
- [O-104] *Argentina*, 1984, 5 voces iguales y teclado elec.
- [O-105] *Quodlibet IV (versión 3)*, 1985, A, T, B, ct concreta, *Dur*: 16', *Estr*: 1985, Barcelona, Conciertos Phonos, Fundación Joan Miró. Teresa Monsegur (A), Alejandro Lazo (T), Gabriel Brnčić (B).

- [O-106] *Tres estilos*, 1985, vc, pf.
- [O-107] *Dúo*, 1985, vn, vc.
- [O-108] *Dúo*, 1985, vc, guit.
- [O-109] *Concierto-gótico*, 1985, ct elec, *Dur*: 21'.
- [O-110] *Concierto-gótico*, 1985, va, ct elec, *Dur*: 21', *Estr*: 1985, Bourges, Gabriel Brnčić (va).
- [O-111] *Florida-invierno*, 1985, orq cámara, *Dur*: 10', *Estr*: 1986, Barcelona, dir Miguel Angel Cherubito.
- [O-112] *Opera rotas*, 1985, 16 voces, 4fl, 4ob, 4cl, arp, 2pf, perc, vn, va, vc, *Dur*: 40', *Estr*: 1993, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- [O-113] *Concierto-Espacio*, 1985, 12 instr viento, *Dur*: 12', *Estr*: 1985, Pamplona, Festival de Navarra, dir Gabriel Brnčić.
- [O-114] *Momotombo*, 1985, T, Bar B, *Dur*: 8', *Text*: Rubén Darío.
- [O-115] *Clarinen tres*, 1986, fl/cl/va/vc/bansuri (flauta de bambú, instrumento originario de la India), ct, *Dur*: 10', *Estr*: 1986, Madrid, LIM.
- [O-116] *Des Être*, 1986, 2 va, ct elec, computador, *Dur*: 13', *Estr*: 1986, Barcelona. *Obs*: A Oscar Masotta.
- [O-117] *Tres estilos*, 1986, guit, tratamiento elec, *Estr*: 1993, Cuenca, Carlos Guéllar.
- [O-118] *Quodlibet I* (versión 3), 1986, sax A, va, vibr, guit eléctrica, *Dur*: 11', *Estr*: 1986, Barcelona, L'Hospitalet, Grupo Quodlibet.
- [O-119] *Quodlibet V* (versión 5), 1986, pf.
- [O-120] *Dúo*, 1986, va, vc, *Dur*: 14'.
- [O-121] *Tres estilos*, 1986, ob, vc, pf, *Estr*: 1987, Palermo.
- [O-122] *Seis preludios*, 1986, guit, *Dur*: 24'.
- [O-123] *Música de cámara I*, 1987, fl de pico S, A, T, B, va, guit, *Dur*: 26', *Estr*: 1987, Barcelona, Grupo Frullato, G. Brnčić (va), J. J. Ordinas (guit), dir E. Martínez Izquierdo. *Obs*: A Luis Callejo. III Muestra Catalana de Música Contemporánea, 1987.
- [O-124] *Quinteto para violas*, 1987, 5 va o vn, 3 va, vc, *Dur*: 14', *Estr*: 1987, Madrid, Ensemble E. Mateau.
- [O-125] *Ciudad encantada*, 1987, ct elec, *Dur*: 19', *Estr*: 1987, Cuenca.
- [O-126] *Ese mar*, 1987, cor, tbn, ct elec, *Dur*: 12', *Estr*: 1987, Málaga, Festival de Música Contemporánea.
- [O-127] *Melodías para saxofón*, 1987, sax A, *Dur*: 12'.
- [O-128] *Solo*, 1987, arp, *Dur*: 7'.
- [O-129] *Diaphonía*, 1987, Orq sinfónica, *Dur*: 18'.
- [O-130] *Quodlibet I* (versión 4), 1987, *Dur*: 10', 2 fl, cl, guit, cb, *Estr*: 1987, Grup Cadaqués, Vol ad Libitum.
- [O-131] *Quodlibet I* (versión 5), 1988, *Dur*: 10', fl, cl, cl B, guit eléctrica, *Dur*: 70', *Estr*: 1988, Pamplona, Grup Instrumental Phonos.
- [O-132] *Sinfonía concertante*, 1988, Orq, *Dur*: 20'.
- [O-133] *Sirocco*, 1988, conjunto instrumental mixto, *Dur*: 60', *Estr*: 1988, Valladolid, coreógrafo A. Borriello, *Obs*: Música para espectáculo, danza.
- [O-134] *Música de cámara II*, 1988, fl, cl, fg, va, guit, cb, amplificados, *Dur*: 23'.
- [O-135] *Cuarteto*, 1988, 2vn, va, vc, *Dur*: 10', *Obs*: A Renato Parada y Consuelo Escribano.

- [O-136] *Música de cámara III*, 1988, 2fl, cor di bass, guit, cb, *Dur*: 13', *Estr*: 1988, Alicante, Grup Vol ad Libitum, dir Jordi Rossinyol, IV Festival Internacional de Música Contemporánea.
- [O-137] *Quodlibet V* (versión 6), 1988, pf, *Estr*: 1988, Palma de Mallorca, A. Nieto.
- [O-138] *Quodlibet VIII* (versión 4), 1988, fl, va, sint/sampler, *Dur*: 7', *Estr*: 1989, Lisboa, Multimúsica, Gabriel Brnčić (va), Eduardo Polonio (fl), Carlos Zulian (sint/sampler).
- [O-139] *Passacaglia*, 1988, 2 sint, *Dur*: 15', *Estr*: 1988, Barcelona, Duo Eclat, *Obs*: Según *Passacaglia* para órgano (O-7, 1965).
- [O-140] *Sexteto para violas*, 1988, ct elec (6 va, grabadas), *Dur*: 10'.
- [O-141] *Uno y mil efectos de la libertad*, 1989, ct elec, *Dur*: 15', *Estr*: 1989, Bourges, *Obs*: Obra por encargo del GMEB, Festival Synthèse, 1989.
- [O-142] *Composición 1989*, 1989, ct elec, (Parte I, 11', parte II, 14'), *Estr*: 1989, Barcelona, Semana Internacional de Música Contemporánea, *Obs*: A Eduardo Polonio.
- [O-143] *Dulcián-Concert*, 1989, va, fg, amplificados, ct elec, (sint grabado), *Dur*: 12', *Estr*: 1989, Barcelona, IV Muestra Catalana de Música Contemporánea.
- [O-144] *Kintzy-Concert*, 1989, sax T, amplificado y procesado y ct elec, (sint grabado), *Dur*: 13', *Estr*: 1989, París. Daniel Kientzy (sax), *Fon*: CD, *Ibersax Kientzy*, Nova Musica 9, París. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores de España.
- [O-145] *Quodlibet V* (versión 7), 1990, pf, *Estr*: 1990, Madrid, Liliana Maffiotte.
- [O-146] *Violín-Study*, 1990, vn, *Estr*: 1999, Santiago de Chile, Isidro Rodríguez, *Fon*: CD, FONDART, 1999.
- [O-147] *Tenor-Concert*, 1990, sax T, *Estr*: 1991, Madrid, José Miguel Aparicio.
- [O-148] *Vade Retro*, 1990, ct elec, (sint Yamaha 5-99), *Estr*: 1990, Madrid, *Obs*: A Luigi Nono.
- [O-149] *Partita*, 1991, ob, *Estr*: 1991, Bruselas, Xavier Blanch.
- [O-150] *Alto-Concert*, 1991, sax A, *Estr*: 1995, Lyon, Daniel Kientzy.
- [O-151] *Soprano-Concert*, 1991, sax S, *Estr*: 1994, Valencia, Daniel Kientzy.
- [O-152] *Adagio-Scherzo*, 1991-96, ct elec, *Estr*: 1996, París, Concerts GRM, Radio France, *Obs*: A Víctor Jara.
- [O-153] *Violoncello-Concert*, 1992, vc, *Estr*: 1996, Barcelona, L. Iglesias, *Obs*: A Joan Miró.
- [O-154] *Bajo-Concert*, 1992, sax B, *Estr*: 1994, Valencia, Daniel Kientzy.
- [O-155] *Baryton-Concert*, 1992, sax Bar, *Estr*: 1996, Cuenca, Daniel Kientzy.
- [O-156] *Viola-Concert*, 1992, va, ct elec, *Estr*: 1992, Alicante, Gabriel Brnčić (va).
- [O-157] *Violín-Concert*, 1993, vn sol, Orq, *Dur*: 17'.
- [O-158] *Viola-Concert II*, 1993, va, *Estr*: 1996, Buenos Aires, M. Magin (va), *Obs*: A Joan Miró. Transcripción de *Violoncello-Concert* (O-153, 1992).
- [O-159] *Violoncello-Concert N°2*, 1993, vc, *Dur*: 12', *Estr*: 2002, Madrid, L. Iglesias (vc), *Obs*: Transcripción del *Baryton-Concert* (O-155, 1992).
- [O-160] "...que no desorganitza cap murmurí", 1994-1995, fl B de pico, ct elec, *Estr*: 1996, Barcelona, Joan Izquierdo, *Obs*: A Joan Brossa. Compuesta para el flautista Joan Izquierdo.
- [O-161] *Violoncello-Concert N°3*, 1994, vc, *Dur*: 14'.
- [O-162] *Contrabajo-Concert*, 1995, sax cb, *Dur*: 9', *Estr*: 1997, Venecia, Daniel Kientzy (sax).
- [O-163] *Polifonía de la lluvia*, 1994-95, Orq.
- [O-164] *Retrato*, 1995, pf, *Estr*: 1996, Barcelona, A. Sukerlan (pf), *Ed*: Boileau, Barcelona, *Obs*: A Renato Parada.

- [O-165] *Dos esbozos para antiguos instrumentos electrónicos*, 1995, ct elec, *Estr*: 1995, Madrid.
- [O-166] *Sopranino-Concert*, 1996, sax sopranino, *Estr*: 1996, Vilna (Lituania), Daniel Kientzy (sax).
- [O-167] *Tres piezas*, 1996, va, *Dur*: 10', *Estr*: 1996-99, Santiago de Chile, Gabriel Brnčić (va).
- [O-168] *Variaciones*, 1996, órgano positivo, ct elec, *Estr*: 1996, Barcelona, B. Ballbé (organista).
- [O-169] *Constanza (La casa del viento I)*, 1996, cuarteto de fl dulces, ct elec, *Estr*: 1996, Barcelona, Grupo Frullato, *Obs*: A Constanza Brnčić Monsegur.
- [O-170] *Scherzo*, 1997, vn, vc, tbn, pf, *Obs*: A Cirilo Vila.
- [O-171] *Meng*, 1997, fl A, cor di bass, vc, *Estr*: 1997, Barcelona, Grup Vol ad Libitum.
- [O-172] *Despedida*, 1998, Mez, fl, clB, vibr, guit, vc, cb, *Text*: Federico García Lorca, *Estr*: 1998, Barcelona, Festival Grec.
- [O-173] *Vuelta de paseo*, 1998, S, arp/pf, ct elec, *Text*: Federico García Lorca, *Estr*: 1998, Barcelona, Festival Músicas Contemporáneas.
- [O-174] *Quodlibet VII* (versión 2), 1998, perc, ct elec, *Dur*: 7', *Estr*: 1998, Barcelona, Pilar Sobirá, *Obs*: A Pilar Sobirá.
- [O-175] *La casa del viento II*, 1998, fl/fl en Sol, cl/cl B, va, vc, ct elec, *Estr*: 1999, Berlín, Ensemble Mosaik, *Obs*: A Bárbara Brnčić Monsegur.
- [O-176] *Joan Miró el color de mis sueños*, 1998, fl en Sol, cl, va, arp, vibr, fg, ct elec, CD-ROM, *Estr*: 1998, Barcelona, *Obs*: Ocho piezas para la obra de Joan Miró.
- [O-177] *Amico ai vinto*, 1999, A, 2 va, tratamiento elec, *Text*: L. Tasso, *Estr*: 2000, Barcelona, Art en Brut.
- [O-178] *Coréutica*, 1999, va, ct (violas grabadas) *Estr*: 1999, Milán, Teatro alla Scala, Ciclo Metafonie, Gabriel Brnčić (va grabadas), *Fon*: CD. *Música electroacústica en el GEMA 2000*, SVR-GEMA-3006-13, Santiago de Chile.
- [O-179] *Claro-Oscuro*, 1999, 4 fl, *Dur*: 5', *Estr*: 2000, Barcelona, Cuarteto de flautas Fu-Mon, *Ed*: Fermata, *Fon*: Contemporània/Anacrusi AC.010. *Obs*: In memoriam Zlatko Brnčić.
- [O-180] *Clarinet-Concert*, 1999, cl B amplificado, CD elec (muestras va, perc), *Dur*: 15', *Obs*: Obra por encargo del CDMC para el Festival de Alicante, 1999. A Harry Sparnaay.
- [O-181] *Ergon Rondeau*, 2000, 4 cor, vc amplificado, ct elec, CD-ROM Imagen Gabriela Vargas, Paisaje Sonoro Luis Bornie, *Estr*: 2000, Barcelona, Festival Rivermúsica.
- [O-182] *In te sperant Domine*, 2000, comx, *Dur*: 6'.
- [O-183] *La casa del viento III*, 2000, 2 vn, va, vc, CD elec, *Estr*: 2001, Budapest, Festival EAR, Radio Húngara.
- [O-184] *Alto-Concert II*, 2000, sax A, CD elec, *Estr*: 2001, Madrid, Festival del CDMC-LIEM.
- [O-185] *Escena*. 2001, S, 3 cl, cl B, pf, vibr, arp, *Text*: Meng Kao-yen y Wang Wie.
- [O-186] *La cueca larga*, 2001, fl, cl B, perc, guit, vc, cb, CD elec y proyección desde ordenador, *Estr*: 2001, Barcelona, Festival Influencias Musicales, Centro de Cultura Contemporánea, *Obs*: Obra pictórica de Gabriela Vargas.
- [O-187] *Ronde-Bosse*, 2001, va, arp amplificados, CD elec, programa de interacción en tiempo real, *Estr*: 2001, París, Ana Bela Cháves (va), Magdalena Barrera (arp), Multiphonies 2001-2002, XXIVe saison musicale, Salle Olivier-Messiaen, Maison de Radio France, *Obs*: Encargo del GRM-Radio France.
- [O-188] *Clarinen tres* (versión 5), 2003, bansuri, *Dur*: 10', *Estr*: Tomás Thayer (bansuri), 2003, Tercer Ciclo Internacional de Conciertos de Música Electroacústica, Sala SCD, Bellavista, Santiago de Chile, *Obs*: A Luciano Berio.

El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha. *Conceptos, formas e instrumentos musicales*

II

por

Iván Barrientos Garrido

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

(A la memoria de mi madre, Clementina)

Segunda parte

Tomos III y IV, capítulos I al LXXIV.

CAPÍTULO I

Luego que el Quijote regresara a su aldea en una jaula creyéndose encantado, el cura y el barbero encargaron a ama y sobrina que lo cuidaran lo mejor posible alimentándolo muy bien, siempre con la esperanza de que recobrara el juicio. Al cabo de un mes, el cura y el barbero decidieron visitarlo para evaluar su estado de salud, prometiéndose a sí mismos de no hablarle de asuntos de caballería. Mas, llegado el momento, el cura, picado de la curiosidad, cambió de parecer y con la excusa de averiguar si don Quijote realmente había vuelto a la razón, le contó que las huestes turcas –el Turco como la llamaban– se les venían encima con su poderosa armada y que la preocupación cundía por toda la península, especialmente en Su Majestad. A lo cual el Hidalgo le replicó que él podía darle un consejo al Rey que constituiría la solución del problema.

En este contexto y bajo el juramento del cura y del barbero de no comentar a nadie la solución que iba a proponer el Quijote, y para evitar que otros se llenaran de gloria sin merecerlo, el barbero dijo:

“–Por mí [...], doy la palabra, para aquí y para delante de Dios, de no decir lo que vuestra merced dijere a rey ni a roque, ni a hombre terrenal, juramento que aprendí del *romance* del cura que en el prefacio avisó al rey del ladrón que le había robado las cien doblas y la su mula la andariega”¹.

¹Cervantes 1986: t. III, 29.

Luego que el cura le expresara a don Quijote que no se preocupara por él, porque su profesión era, precisamente guardar secretos, el Hidalgo exclamó:

“— ¡Cuerpo de tal! [...] ¿Hay más sino mandar Su Majestad por público *pregón* que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco?”².

A todo esto, el cura, “gustando de oírle decir tan grandes disparates”³, le preguntó por varios caballeros andantes y entre ellos por Roldán que, a pesar de ser un gentilhomme tan comedido y tan bien criado, su señora Angélica la Bella lo desdeñó para entregarse a “el morillo barbiponiente”⁴. A lo cual don Quijote replicó:

“—Esa Angélica [...], señor cura, fue una doncella distraída, andariega y algo antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura: despreció mil señores, mil valientes y mil discretos, y contentóse con un pajecillo barbilucio, sin otra hacienda ni nombre que el que le pudo dar de agradecido la amistad que guardó a su amigo. El gran *cantor* de su belleza, el famoso Ariosto, por no atreverse, o por no querer *cantar* lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego, que no debieron ser cosas demasíadamente honestas, la dejó donde dijo:

Y cómo del Catay recibió el cetro,
quizá otro *cantará* con mejor *plectro*.

Y sin duda que esto fue como profecía; que los poetas también se llaman *vates*, que quiere decir ‘adivinos’. Véese esta verdad clara, porque después acá un famoso poeta andaluz lloró y *cantó* sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano *cantó* su hermosura”⁵.

En los pasajes anteriores se encuentran varios conceptos musicales nuevos. Respecto del *pregón* podemos decir que es un anuncio, publicación o promulgación que se hace en voz alta y en sitios públicos de una noticia o de una cosa o mercadería que se quiere vender. Ya en la primera parte aparece citado fugazmente este concepto, inserto en el relato que Dorotea hizo al cura, al barbero y a Cardenio referente a su infortunio amoroso con don Fernando: “Estando, pues, en la ciudad, sin saber qué hacerme, pues a don Fernando no hallaba, llegó a mis oídos un público *pregón*, donde se prometía grande hallazgo a quién me hallase”⁶. También se cita este concepto en el encuentro que tuvo Sancho, luego de renunciar a su gobierno de la ínsula Barataria, con el morisco Ricote: “Bien sabes, ¡oh Sancho Panza, vecino y amigo mío!, cómo el *pregón* y

²Cervantes 1986: t. III, 29-30.

³Cervantes 1986: t. III, 37.

⁴Cervantes 1986: t. III, 37.

⁵Cervantes 1986: t. III, 37-38.

⁶Cervantes 1986: t. II, 27.

bando que Su Majestad mandó publicar contra los de mi nación puso terror y espanto en todos nosotros”⁷.

Los *pregones* suelen ser semicantados, característica que permite tratarlos y entenderlos como una suerte de melodiosos populares que han dado origen a variadas obras musicales.

El *plectro*, púa o péñola, es un pequeño adminículo o pieza destinada a tocar o puntear las cuerdas de los cordófonos denominados, precisamente, de cuerda punteada. La presente voz musical, como otras en esta obra, está inserta en el dicho o proverbio ya citado: “quizá otro cantará con mejor plectro”.

CAPÍTULO III

La alusión al *poeta cantor* está contenida en los razonamientos que hacen el Quijote, Sancho y el bachiller Sansón Carrasco acerca de un libro escrito por el moro Cide Hamete Benengeli y que relata las hazañas de don Quijote que, como cualquier historia humana obviamente, tiene sus altibajos. Respecto a esto último Sansón Carrasco acota:

“Así es [...]; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el *poeta* puede contar o *cantar* las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna”⁸.

CAPÍTULO V

La voz musical *silbo* alude a un sonido producido tanto por el aparato fonador como por el aerófono denominado *silbato*. El argumento pertinente se refiere a la plática que se suscitó entre Sancho y su mujer, Teresa Panza, en torno a la tercera salida del Caballero de la Mancha, la resolución de Sancho de acompañarlo y los reparos de su mujer al respecto. El diálogo que nos interesa es el siguiente:

“Mirad, Sancho –replicó Teresa–; después que os hicisteis miembro de caballero andante habláis de tan rodeada manera, que no hay quién os entienda.

–Basta que me entienda Dios, mujer –respondió Sancho–, que Él es el entendedor de todas las cosas, y quédese esto aquí; y advertid, hermana, que os conviene tener cuenta estos tres días con el Rucio, de manera que esté para armas tomar; dobladle los piensos, requerid la albarda y las demás jarcias; porque no vamos a bodas, sino a rodear el mundo, y a tener dares y tomares con gigantes, con endriagos y con vestiglos, y a oír *silbos*, rugidos, bramidos y baladros”⁹.

CAPÍTULO VII

Tres días antes de que se concretara la tercera salida de don Quijote y su escudero, ama y sobrina se lamentaban de este, para ellas, funesto acontecimiento. Más

⁷Cervantes 1986: t. IV, 151.

⁸Cervantes 1986: t. III, 47.

⁹Cervantes 1986: t. III, 60.

aún por el hecho de que el bachiller Sansón Carrasco –en quien ellas habían confiado–, lejos de hacer desistir al Hidalgo de esta locura lo animó a realizarla.

El concepto *endecha* como forma poética y musical no puede estar más a tono:

“Las maldiciones que las dos, ama y sobrina, echaron al bachiller no tuvieron cuento; mesaron sus cabellos, arañaron sus rostros, y al modo de las *endechaderas* que se usaban, lamentaban la partida como si fuera la muerte de su señor. El designio que tuvo Sansón para persuadirle a que otra vez saliese fue hacer lo que más adelante cuenta la historia, todo por consejo del cura y del barbero, con quien él antes lo había comunicado”¹⁰.

Es oportuno señalar que las *endechaderas* eran mujeres que se alquilaban para llorar en los entierros, algo común en tiempos de don Quijote. Más adelante, y cuando el Quijote relató al primo del licenciado y a su escudero las maravillas que vio en la cueva de Montesinos, se alude nuevamente a la *endecha* en el relato que le hizo Montesinos al Ingenioso Hidalgo:

[...] “toda aquella gente de la procesión eran sirvientes de Durandarte y de Belerma, que allí con sus dos señores estaban encantados, y que la última, que traía el corazón entre el lienzo y en las manos, era la señora Belerma, la cual con sus doncellas cuatro días en la semana hacían aquella procesión y *cantaban*, o, por mejor decir, lloraban *endechas* sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo”¹¹.

Finalmente, cuando el Quijote, vencido por el caballero de la Blanca Luna, retorna a su aldea le propone a Sancho que se conviertan en pastores: “... llamándome yo el pastor Quijotiz, y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, *cantando* aquí, *endechando* allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos”¹².

CAPÍTULO IX

Don Quijote y Sancho, después de dejar el monte, llegaron al pueblo del Toboso.

La alusión al *timbre* –como parámetro del *sonido* que nos permite discriminar las diversas procedencias de las fuentes sonoras y/o voces que se oyen–, y que hace el autor en este pasaje, es esclarecedor y poético:

“Era la noche entreclara [...]. No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces, de *diferentes sonidos*, se aumentaban con el silencio de la noche”¹³.

¹⁰Cervantes 1986: t. III, 79.

¹¹Cervantes 1986: t. III, 210.

¹²Cervantes 1986: t. IV, 256.

¹³Cervantes 1986: t. III, 88.

Posteriormente y mientras caballero y escudero discurrían acerca de dónde estarían “los palacios de la sin par princesa doña Dulcinea del Toboso”¹⁴, se acercó hacia donde ellos estaban un labrador que, camino hacia su labranza, arrastraba un arado tirado por dos mulas. En este pasaje se cita nuevamente la voz *romance*. “Venía el labrador *cantando* aquel *romance* que dicen:

–Mala la hubistes, franceses,
en esa de Roncesvalles.

–Que me maten, Sancho –dijo en oyéndole don Quijote–, si nos ha de suceder cosa buena esta noche. ¿No oyes lo que viene *cantando* ese villano?

–Sí oigo –respondió Sancho–; pero ¿qué hace a nuestro propósito la caza de Roncesvalles? Así pudiera *cantar* el *romance* de *Calainos*, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio”¹⁵.

Más adelante, y mientras maese Pedro presentaba, en la venta cercana a una ermita, el retablo que relata y recrea la libertad de Melisendra (cautiva de los moros y liberada por su esposo don Gaiferos), a don Quijote, Sancho y otros personajes, una nueva alusión al *romance*: “su esposa, ya vengada del atrevimiento del enamorado moro [...], habla con su esposo creyendo que es algún pasajero, con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel *romance* que dicen:

Caballero, si a Francia ides,
por Gaiferos preguntad”¹⁶.

CAPÍTULO XI

Luego que Sancho hiciera creer a don Quijote que una de las tres labradoras que venían del Toboso sobre unos pollinos era Dulcinea encantada, caballero y escudero continuaron su camino. En eso se encontraron con una carreta en la cual iba una serie de personajes disfrazados: uno de Muerte, otro de Ángel, una mujer de Reina, otro de Emperador y uno de Demonio. Ante el requerimiento de don Quijote a que le dijese quiénes eran, el disfrazado de Demonio respondió:

“–Señor, nosotros somos *recitantes* de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el *auto* de *Las Cortes de la Muerte*, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos”¹⁷.

Don Quijote que pensaba en una más de las grandes aventuras que tenía que vivir se dio cuenta– al contrario de otras ocasiones– que las apariencias lo habían

¹⁴Cervantes 1986: t. III, 90.

¹⁵Cervantes 1986: t. III, 90.

¹⁶Cervantes 1986: t. III, 236.

¹⁷Cervantes 1986: t. III, 105.

engañado. En ese instante estaba, cuando, “quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bojiganga, con muchos *cascabeles*, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas, el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos, sonando los *cascabeles*”¹⁸. Con toda esta algarabía Rocinante se asustó y dio con don Quijote en el suelo, y mientras el escudero socorría a su amo el recitante vestido de Demonio huyó con el Rucio, el jumento de Sancho. Repuesto don Quijote de la caída quiso cobrar venganza de la afrenta recibida, pero Sancho le dijo:

“Asaz de locura sería intentar tal empresa: considere vuesa merced, señor mío, que para sopa de arroyo y tente bonete no hay arma defensiva en el mundo, si no es embutirse y encerrarse en una *campana de bronce*”¹⁹. Otra cita de este idiófono se encuentra en el capítulo pertinente al fin que tuvo el gobierno de Sancho Panza: “El cual, estando la séptima noche de los días de su gobierno en su cama [...], cuando el sueño, a despecho y pesar de el hambre, le comenzaba a cerrar los párpados, oyó tan gran ruido de *campanas* y de voces, que no parecía sino que toda la insula se hundía”²⁰.

Tres son las menciones referentes a la música que se hacen en los textos anteriores. Una al arte dramático: el *auto* y sus respectivos *recitantes* o actores, y las otras a conceptos organológicos, los instrumentos de percusión: *cascabeles* y *campana de bronce*.

El *auto* o *auto sacramental* eran composiciones religiosas de carácter alegórico, que también se las denominaba Misterios, en alusión precisamente a los misterios de la fe católica, como la eucaristía, el diálogo del ángel con las mujeres que fueron a retirar el cuerpo muerto de Jesús, entre otras. En general, la estructura de estas obras respondía a un acto y un prólogo acompañados por música incidental. Eran representaciones dramáticas –Dramas Litúrgicos– que se crearon y cultivaron principalmente en España y Portugal durante el Renacimiento²¹. El caso señalado en el texto corresponde a las representaciones que se llevaban a cabo en la festividad de *Corpus Christi*.

El *cascabel* es un instrumento de percusión, idiófono de afinación indeterminada, formado por pequeñas campanas de bola que integran varias hileras dispuestas en una pieza de madera o mango²². Este instrumento es una suerte de sonaja utilizada desde la más lejana antigüedad.

El origen de las *campanas*, como muchos instrumentos musicales, resulta difícil de precisar. Se conocen campanas chinas y asirias que datan aproximadamente de 1500 a.C. Es un idiófono cuyo material más empleado es el bronce y determinadas aleaciones. Pero también las hay de madera, hierro, vidrio, nácar o

¹⁸Cervantes 1986: t. III, 105.

¹⁹Cervantes 1986: t. III, 108.

²⁰Cervantes 1986: t. IV, 141.

²¹Ver Randel 1991:44.

²²Ver González Lapuente 2003: 109.

porcelana. Se conocen al menos “tres tipos de campanas: a) campana abierta o campana, b) campana de bola y c) campanólogo”²³.

CAPÍTULO XII

La referencia a los cordófonos, *laúd* y *vigüela* o *vihuela* se introducen en la extraña aventura que vivió don Quijote con el bravo Caballero del Bosque —que no era otro que el bachiller Sansón Carrasco disfrazado— quien luego de bajarse de la cabalgadura se tiende en el pasto con ánimo despechado. Don Quijote que lo estaba observando todo y veía que se le venía encima otra aventura, dijo a Sancho:

“Pero escucha; que, a lo que parece, templando está un *laúd* o *vigüela*, y, según escupe y se desembaraza el pecho, debe de prepararse para *cantar* algo [...]. Y escuchémosle, que por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos, si es que *canta*; que de la abundancia del corazón habla la lengua.

Replicar quería Sancho a su amo; pero la *voz* del Caballero del Bosque, que no era muy mala ni muy buena, lo estorbó, y estando los dos atónitos, oyeron que lo que *cantó* fue este *soneto*:

Dadme, señora, un término que siga,
conforme a vuestra voluntad cortado;
que será de la mía así estimado,
que por jamás un punto dél desdiga.

.....

Blando cual es, o fuerte, ofrezco el pecho;
entallad o imprimid lo que os dé gusto;
que de guardarlo eternamente juro”²⁴.

El soneto es una forma poética antiquísima en la literatura italiana. Surgió por primera vez en la escuela siciliana. “Dante y, sobre todo, Petrarca dieron con la forma definitiva de los cuartetos (ABBA: ABBA), flexibilizaron la organización de los últimos versos y lo hicieron, junto con la canción, el vehículo más usual de su poesía lírica”²⁵.

En este caso el contenido del *soneto* se refiere a la presunta enamorada de nuestro Hidalgo, de nombre Casildea de Vandalia, y que mereció el siguiente comentario de don Quijote:

“—Caballero soy, y de la profesión que decís; y aunque en mi alma tienen su propio asiento las tristezas, las desgracias y las desventuras, no por eso se ha ahuyentado della la compasión que tengo de las ajenas desdichas. De lo que *cantaste* poco ha colegí que las vuestras son enamoradas, quiero decir, del amor que tenéis a aquella hermosa ingrata que en vuestras lamentaciones nombrastes”²⁶.

²³González Lapuente 2002: 94-95.

²⁴Cervantes 1986: t. III, 113.

²⁵Marchese 1991: 389.

²⁶Cervantes 1986: t. III, 115.

En los textos anteriores se cita el *laúd* y la *vigüela*, sin embargo, cabe notar que el autor no define si el Caballero del Bosque acompañó el soneto con un *laúd* o con una *vigüela*. El *laúd*, cuyo nombre occidental proviene del árabe *úd*, es un instrumento de cuerda punteada con una caja de resonancia oblonga y redondeada y un mástil corto y ancho a lo largo del cual van tensadas las cuerdas. Fue un instrumento dominante y privilegiado en Europa durante la Edad Media y el Renacimiento, en España se comenzó a difundir aproximadamente desde el siglo XII-XIII en adelante.

La *vihuela* o *vigüela* es un cordófono, casi exclusivamente español, que imperó en el medioevo y renacimiento. De acuerdo a la forma de ejecución, existen tres variedades: vihuela de arco, de péñola o plectro y de mano. De forma similar a la guitarra, usa seis cuerdas dobles de tripa que se afinan como las del *laúd*. Como instrumento cortesano dio lugar a un vasto repertorio de formas musicales constituido principalmente por romances, sonetos, canciones, madrigales y fantasías. Hacia el siglo XVI dio paso a la guitarra española o guitarra clásica²⁷.

CAPÍTULO XIV

Prosiguiendo la aventura entre don Quijote y el Caballero de Bosque, el Hidalgo Manchego desafía al segundo a una batalla cuya condición es que el vencido quede a discreción del vencedor. Como ya atardecía dejaron la batalla para la madrugada siguiente. En este argumento se introduce una alusión a la naturaleza que canta bellamente al despuntar el día:

“En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres *cantos* parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófár; los sauces destilaban maná sabroso, reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida”²⁸.

Posteriormente, cuando los contendores ya estaban en campo llano para comenzar el torneo, mientras don Quijote ayudaba a subir a Sancho a un alcornoque para que pudiera ver mejor la batalla, se presenta una cita del aerófono trompeta:

“En lo que se detuvo don Quijote en que Sancho subiese en el alcornoque, tomó el de los Espejos del campo lo que le pareció necesario; y creyendo que lo mismo habría hecho don Quijote, sin esperar son de *trompeta* ni otra señal que lo avisase, volvió riendas a su caballo [...] y a todo su correr, que era un mediano trote, iba a encontrar a su enemigo”²⁹.

²⁷Tranchefort 2002: 138.

²⁸Cervantes 1986: t. III, 129.

²⁹Cervantes 1986: t. III, 132.

CAPÍTULO XIX

Luego de encontrarse en el camino con un hidalgo de nombre don Diego Miranda; salir ileso de la gran aventura con los leones; permanecer algunos días en el castillo de éste –a quien don Quijote llamaba el Caballero del Verde Gabán–, y conocer a su hijo poeta don Lorenzo, de quien escuchó maravillosos *versos glosados* y *sonetos* que, habiendo oído uno de estos últimos, le hicieron exclamar:

“–¡Bendito sea Dios [...], que entre los infinitos poetas consumidos que hay, he visto un consumado poeta, como lo es vuesa merced, señor mío; que así me lo da a entender el artificio deste *soneto*!”³⁰.

Finalmente, llegó el día de la partida de don Quijote del castillo de don Diego, quien le brindara un magnífico hospedaje. A poco andar el Ingenioso Hidalgo y su escudero se encontraron con dos “estudiantes y con dos labradores que sobre cuatro bestias asnales venían caballeros”³¹. Estos cuatro personajes iban a una gran y rica boda a celebrarse en la Mancha entre dos labradores, Camacho el más rico de esa tierra, y Quiteria la hermosa. Uno de ellos invitó al Quijote y su escudero a participar en el gran evento que se llevaría a cabo en un prado que a Camacho se le había “antojado de enramar y cubrir todo el prado por arriba, de tal suerte que el sol se ha de ver en trabajo si quiere entrar a visitar las yerbas verdes de que está cubierto el suelo. Tiene asimismo maheridas *danzas*, así de *espadas* como de *cascabel* menudo, que hay en su pueblo quien los repique y sacuda por extremo; de *zapateadores* no digo nada, que es un juicio los que tiene muñidos; pero ninguna de las cosas referidas ni otras muchas que he dejado de referir ha de hacer más memorables estas bodas, sino las que imagino que hará en ellas el despechado Basilio”³².

En efecto, el padre de Quiteria ordenó que su hija se casase con el rico Camacho y no con Basilio que carecía de bienes de fortuna. Sin embargo, Basilio estaba notablemente dotado por la naturaleza de otros bienes, pues “es el más ágil mancebo que conocemos, gran tirador de barra, luchador estremado y gran jugador de pelota; corre como un gamo, salta más que una cabra y birla a los bolos como por encantamento; *canta* como una calandria, y *toca una guitarra*, que la hace hablar, y, sobre todo, juega una espada como el más pintado”³³.

La comitiva llegó de noche al pueblo donde se iba a celebrar la boda, “pero antes que llegasen les pareció a todos que estaba delante del pueblo un cielo lleno de innumerables y resplandecientes estrellas. Oyeron asimismo confusos y suaves *sonidos* de diversos *instrumentos*, como de *flautas*, *tamborinos*, *salterios*, *albogues*, *panderos* y *sonajas* [...]. Los *músicos* eran los regocijadores de la boda, que en diversas *cuadrillas* por aquel agradable sitio andaban, unos *bailando* y otros *cantando*, y otros *tocando* la diversidad de los referidos *instrumentos* [...]. Otros muchos andaban ocupados en levantar andamios, de donde con comodidad pudiesen ver otro

³⁰Cervantes 1986: t. III, 168.

³¹Cervantes 1986: t. III, 170.

³²Cervantes 1986: t. III, 171-172.

³³Cervantes 1986: t. III, 171-172.

día las representaciones y *danzas* que se habían de hacer en aquel lugar dedicado para solenizar las bodas del rico Camacho y las exequias de Basilio”³⁴.

El contenido de los textos anteriores es muy rico desde el punto de vista de la música. En primer lugar se menciona el concepto *danza* y *cuadrilla*. El arte de la *danza* está ligado a las ceremonias más primitivas de la humanidad y casi siempre vinculada a la música. En este capítulo se nombran dos de ellas, las *danzas de espada* y *de cascabel*. También se habla de *zapateadoras*, que son quienes dan golpes en el suelo con los pies calzados, o bien, bailan dando con las palmas de las manos en los zapatos al *son* de algún instrumento. Además, en este contexto se entiende por *cuadrillas* las diversas compañías o grupos de personas que participaban en la fiesta, pero por sobre todo en los bailes. Cada *cuadrilla* se distinguía por sus colores y divisas.

Luego se alude a dos dichos populares que se repiten en varias partes de esta obra: “cantar como una calandria” y “hace hablar la guitarra”, para significar, respectivamente, la belleza de la voz del cantante y la destreza y talento para tocar la guitarra.

Ulteriormente, cuando doña Rodríguez le cuenta sus cuitas a don Quijote alude a estos dichos en el pasaje en que le dice, refiriéndose a su hija: “Creció mi hija, y con ella todo el donaire del mundo: *canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida*, lee y escribe como un maestro de escuela”³⁵.

Por último, el texto presenta los músicos y los diversos instrumentos que interpretan: uno de viento: la *flauta*, y los demás de percusión: el *albogue*, el *tamborino*, el *pandero* y las *sonajas*; y uno de cuerda pulsada: el *salterio*.

La *flauta* es un aerófono formado por un “tubo cilíndrico, cuyo sonido se produce por vibración de una columna de aire tras el soplido a través de un bisel”³⁶. Existen dos tipos o grupos principales de flautas de acuerdo a la posición de la embocadura: flautas verticales y flautas transversales. El aerófono citado se refiere al primer tipo. La *flauta* es un instrumento antiquísimo, “los ejemplares arqueológicos más antiguos son *flautas* de hueso descubiertas en los emplazamientos arqueológicos auriñacienses y magdalenenses del Paleolítico (de 25.000 a 12.000 años antes de nuestra era); se conservan algunos ejemplares de tibias de carnero con agujeros que quizá pertenezcan al neolítico [...] y que pueden hacerse sonar vertical o transversalmente”³⁷.

El *albogue* está definido por el propio don Quijote en el diálogo que sostiene con Sancho cuando, luego de su derrota frente al Caballero de la Blanca Luna, alias del Bachiller Sansón Carrasco, vuelve de regreso a su aldea tal como lo prometiera:

“—*Albogues* son —respondió don Quijote— unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un *son*, si no muy agradable ni

³⁴Cervantes 1986: t. III, 177-178.

³⁵Cervantes 1986: t. IV, 99.

³⁶González Lapuente 2003: 208.

³⁷Tranchefort 2002:205.

armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín; y este nombre albogues es morisco”³⁸.

El *albogue* descrito por el Quijote corresponde a un idiófono sencillo. Sin embargo, también se emplea este nombre, como uso más generalizado, para designar diversos tipos de aerófonos de lengüeta simple, con uno o dos tubos. Todos ellos son instrumentos pastoriles. Se entiende también bajo el nombre de albogue un instrumento como una *gaita serrana*³⁹.

En este capítulo se relatan las bodas del rico Camacho y la hermosa Quiteria. El autor nuevamente se refiere a la gaita: “Hacíales el son una *gaita zamorana*”⁴⁰. En realidad las gaitas son las cornamusas y toman su nombre de las diversas regiones a las cuales pertenecen, por ejemplo: galicana, asturiana, serrana y zamorana.

El *tamborín* o *tamboril* provenzal es una variedad de tambor de doble membrana. La *flauta* y el *tamboril* pueden ser “tocados por el mismo intérprete, quien sujeta la flauta con la mano izquierda y el tamboril con la derecha”⁴¹. El *pandero* o pandereta es también un tambor de afinación indeterminada. Está formado por un parche sujeto a un marco con hendiduras donde se colocan discos o *sonajas* metálicas. Más adelante, mientras don Quijote es descolgado en la cima de la cueva de Montesinos, el primo del licenciado le pide al Manchego que observe bien todo lo que vea para luego ponerlo en su libro *Transformaciones*, Sancho responde:

“—En manos está el *pandero* que le sabrá bien *tañer*”⁴². Otra referencia a este idiófono se inscribe en el pasaje que relata el asunto acerca de las cartas que envió, tanto la Condesa como el Gobernador Sancho Panza a su mujer, Teresa Panza: “Salióse en esto Teresa fuera de casa, con las cartas, y con la sarta al cuello, y iba *tañendo* en las cartas como si fuera en un *pandero*”⁴³.

La *sonaja* es un idiófono que esencialmente genera sonidos o ruidos: conchas diversas, cáscaras de frutos, racimo de cascabeles, collares, hebillas, etc. Adopta distintos aspectos y nombres: sistro, maracas⁴⁴.

Finalmente el *salterio* es un cordófono, una especie de cítara medieval que se ejecuta con los dedos o con un plectro. “En la Catedral de Compostela —siglo XII—, aparece el *salterio* medieval representado en una escultura, se compone de una caja de resonancia plana, de forma trapezoidal, sobre la cual se tiende un número variable de cuerdas de longitud desigual. La tabla armónica está decorada con una roseta”⁴⁵.

³⁸Cervantes 1986: t. IV, 257.

³⁹Ver Payno s/f.

⁴⁰Cervantes 1986: t. III, 183.

⁴¹González Lapuente 2003: 209.

⁴²Cervantes 1986: t. III, 201.

⁴³Cervantes 1986: t. IV, 119.

⁴⁴Ver Tranchefort 2002:90, 91 y 32.

⁴⁵Ver Candé 2000:241.

CAPÍTULO XX

Don Quijote y Sancho, luego de dormir en “los campos y florestas antes que en los poblados”⁴⁶, se dirigieron al lugar de la boda del rico Camacho. Don Quijote dijo: “Ya los *instrumentos* que anoche oímos vuelven a alegrar los valles y sin duda los desposorios se celebrarán en el frescor de la mañana, y no en el calor de la tarde”⁴⁷.

Mientras Sancho le hacía los honores a los ricos manjares que abundaban en la boda del rico Camacho, don Quijote miraba con atención “cómo por una parte de la enramada entraban hasta doce labradores sobre doce hermosísimas yeguas, con ricos y vistosos jaeces de campo y con muchos *cascabeles* en los petrales, y todos vestidos de regocijo y fiestas”⁴⁸.

Comenzaron a presentarse las diferentes *danzas* “entre las cuales venía una *de espadas*, de hasta veinte y cuatro zagales [...], otra *danza de artificio* y de las que llaman *habladas* [...]. Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de *tamboril* y *flauta*”⁴⁹.

Cabe notar que las danzas *habladas* eran aquellas cantadas.

CAPÍTULO XXI

Continúa en este capítulo el relato de las bodas del rico Camacho y la hermosa Quiteria. Al llegar la novia se lee: “Íbanse acercando a un *teatro* que a un lado del prado estaba, adornado de alfombras y ramos, adonde se habían de hacer los desposorios, y de donde habían de mirar las *danzas* y las invenciones”⁵⁰.

En este contexto la voz *teatro* tiene la significación de tablado, es decir, lugar en donde se representaban escenas o danzas, y también donde se ubicaban las personas para observar, juzgar o ver algún acontecimiento. Más adelante, en el suceso que relata la “resurrección” de la enamorada Altisidora se lee: “A un lado del patio estaba puesto un *teatro* y dos sillas, sentados dos personajes [...] Al lado deste *teatro*, adonde se subía por algunas gradas, estaban otras dos sillas, sobre las cuales [...] sentaron a don Quijote y a Sancho [...] Subieron, en esto, al *teatro* [...], dos principales personajes, que luego fueron [...] ser el duque y la duquesa”⁵¹.

CAPÍTULO XXIV

Antes de citar los nuevos textos alusivos al arte musical, y como una manera de no perder, en general, el hilo conductor del relato, un breve resumen de los hechos principales que acontecieron anteriormente:

Una vez que llegaron los novios, y previo a que comenzara la ceremonia del casamiento, apareció intempestivamente Basilio, quien, simulando un suicidio, le

⁴⁶Cervantes 1986: t. III, 178.

⁴⁷Cervantes 1986: t. III, 180.

⁴⁸Cervantes 1986: t. III, 182.

⁴⁹Cervantes 1986: t. III, 182-183-184.

⁵⁰Cervantes 1986: t. III, 190.

⁵¹Cervantes 1986: t. IV, 265-266.

pidió a Quiteria que le diera la mano de esposa antes de su muerte, a lo cual Quiteria accedió. Luego que el cura los desposara y les diera su bendición, Basilio, que fingía estar moribundo, se levantó con presteza ante la mirada atónita de todos los circunstantes. Frente a los reclamos de algunos de que el casamiento no era valedero, porque había sido con engaño, Quiteria prontamente se apresuró a confirmarlo. Así las cosas, los bandos contrarios desenvainaron las espadas para trabarse en una lucha, los unos por venganza de haber sido engañados y los otros por defender el casamiento de Basilio y Quiteria. Intervino entonces don Quijote de la Mancha y con grandes razones más el resuelto esgrimir de su lanza, detuvo la inminente pelea y, finalmente, todos quedaron consolados.

Ulteriormente, don Quijote y Sancho fueron invitados por los esposos a la celebración del casamiento que se realizaría en el pueblo de Basilio. Allí permanecieron tres días muy bien atendidos. Luego el Hidalgo pidió información para dirigirse a la cueva de Montesinos con el propósito de visitarla y comprobar por sus propios ojos si eran verdaderas las maravillas que se contaban de ella. A su regreso de la sima don Quijote relató las admirables cosas que vio en la cueva.

En el capítulo XXIV Cervantes menciona la *seguidilla*. Esta es una canción y danza popular o baile del sur de España, con texto basado en un poema de cuatro a siete versos, y con pasajes que generalmente se tocan en guitarra. Surge aproximadamente en el siglo XVI. “Se incorpora a través de las tonadillas escénicas y luego en sainetes y zarzuelas”⁵². La alusión a esta forma poética musical está contenida en el pasaje que relata el momento en que don Quijote, Sancho y el primo del licenciado se dirigen hacia una venta y en el camino se topan con un mancebo que:

“Iba *cantando seguidillas*, para entretener el trabajo del camino. Cuando llegaron a él acababa de cantar una, que el primo tomó de memoria, que dicen que decía:

A la guerra me lleva
mi necesidad;
si tuviera dineros,
no fuera, en verdad”⁵³.

Subsiguientemente, el autor alude nuevamente a esta forma musical, agregando el *estrambote*, en el contexto en el cual la dueña Dolorida, alias de la condesa Trifaldi, cuenta a don Quijote, su escudero y otros personajes, cómo don Clavijo la enamoró, especialmente a través de la *música* y la *poesía* y dice: “Porque hago saber a vuestras grandezas, si no lo tienen por enojo, que tocaba una *guitarra que la hacía hablar*, y más que era *poeta* y gran bailarín [...]. Pero lo que más me hizo postrar y dar conmigo por el suelo fueron unas *coplas* que le oí *cantar* una noche desde una reja que caía a una callejuela donde él estaba, que si mal no me acuerdo decían:

⁵²González Lapuente 2003: 436.

⁵³Cervantes 1986: t. III, 220.

De la dulce mi enemiga
nace un mal que al alma hiere,
y por más tormento, quiere
que se sienta y no se diga.

Parecióme la *trova* de perlas, y su voz, de almíbar [...]. Y otra vez *cantó*:

Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta venir,
porque el placer del morir
no me torne a dar la vida.

Y deste jaez otras *coplitas* y *estrambotes*, que *cantados* encantan y escritos suspenden. Pues, ¿que cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quién ellos llamaban *seguidillas*?⁵⁴

Las canciones de este período son variadas y adoptan diversos nombres: villanescas, endecha, ensalada, soneto, égloga, romance, villancico, estrambote, entre otras.

El *estrambote* era similar al villancico, pero el texto era grotesco, extravagante, disparatado incluso con mezcla de dos idiomas: español e italiano.

CAPÍTULOS XXV-XXVI

La referencia a dos instrumentos: uno de percusión, el *atabal*, y otro de viento, la *trompeta*, se introducen en el siguiente contexto: Una vez que llegaron a la venta, el mancebo que encontraron en el camino y que portaba las armas –lanzas y alabardas–, relató a don Quijote, Sancho, el primo, el paje y al ventero, las maravillas que había prometido contar. Se trataba de la aventura de los rebuznos. A raíz de esta historia hay una cita indirecta –ya que está contenida en un proverbio– del siguiente instrumento: “Y el diablo, que no duerme, como es amigo de sembrar y derramar rencillas y discordia por doquiera, levantando *caramillos* en el viento y grandes quimeras de no nada, ordenó e hizo que las gentes de los otros pueblos, en viendo a alguno de nuestra aldea, rebuznase, como dándoles en rostro con el rebuzno de nuestros regidores”⁵⁵.

El *caramillo* es un instrumento de viento al cual se aplicó primitivamente el nombre de oboe. “Poseía una sonoridad potente y se tocaba en banda, a menudo en compañía del sacabuche”⁵⁶.

Después de este relato aconteció la llegada a la venta de maese Pedro –que no era otro que el galeote Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote había liberado en *Sierra Morena*– y que convertido en un titerero o titiritero portaba un mono adivino y el retablo de Melisendra. Luego que el mono adivino contestara algunas preguntas a don Quijote y Sancho, maese Pedro comenzó su presentación de

⁵⁴Cervantes 1986: t. IV, 24-25.

⁵⁵Cervantes 1986: t. III, 226.

⁵⁶Tranchefort 2002: 245.

túteres. Lo primero que ocurrió en ella fue que “se oyeron sonar en el retablo cantidad de *atabales* y *trompetas* y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho que hacía de relator, y dijo:

—Esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los *romances* españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza; y vean vuestras mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaiferos, según aquello que se *canta*:

Jugando está a las tablas don Gaiferos,
que ya de Melisendra está olvidado”.⁵⁷

El *atabal* o timbal es un bombo de gran tamaño que se golpea con un mazo de cabeza de corcho o de fieltro. Podía ser transportado a la espalda de un hombre para que lo tocara otro situado detrás, o bien, colgarse de una correa que pasa por detrás del cuello⁵⁸.

Siguiendo con el retablo. El muchacho que hacía de relator o intérprete deslizó una digresión que a don Quijote no le pareció y le dijo:

“—Niño, niño [...] seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas”. Desde dentro dijo maese Pedro:

“—Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado; sigue tu *canto llano*, y no te metas en *contrapuntos*, que se suelen quebrar de sotiles”⁵⁹.

La mención en este pasaje de los conceptos musicales *canto llano* y *contrapunto*, son metáforas que se refieren, respectivamente, al relato lineal que se puede hacer de una historia equivalente, en este caso, al canto llano, que es una *monodia*, una sola melodía; en contraposición al relato complejo que se puede hacer de una historia adornándola con digresiones, explicaciones y aclaraciones. Esta forma de relatar sería semejante al contrapunto polifónico en donde intervienen varias líneas melódicas independientes, pero que sonando en conjunto forman un todo.

Es evidente que lo que se le dijo al muchacho relator es, que para hacer comentarios, aclaraciones o digresiones a una historia, lo mismo que para componer una buena obra musical contrapuntística, hay que estar técnica e históricamente muy preparado, porque de otra manera en vez de enriquecer un relato —o hacer un buen contrapunto—, más bien se lo confunde, se lo hace oscuro y se le quita la belleza que precisamente se le quiere dar.

⁵⁷Cervantes 1986: t. III, 233–234.

⁵⁸Ver Tranchefort 2002: 89.

⁵⁹Cervantes 1986: t. III, 235–236.

Siguiendo con la presentación del retablo de maese Pedro y en el pasaje que narra cómo Melisendra, descolgándose del balcón, es rescatada por don Gaiferos, el intérprete prosigue:

“No faltaron algunos ociosos ojos, que lo suelen ver todo, que no viesen la bajada y la subida de Melisendra, de quien dieron noticia al rey Marsilio, el cual mandó luego tocar al arma; y miren con qué prisa; que ya la ciudad se hunde con el *son* de las *campanas* que en todas las torres de las mezquitas suenan.

—¡Eso no! —dijo a esta sazón don Quijote—. En esto de las *campanas* anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan *campanas*, sino *atabales*, y un género de *dulzainas* que parecen nuestras *chirimías*; y en esto de sonar *campanas* en Sansueña sin duda que es un gran disparate”⁶⁰.

Respecto de la *chirimía* se alude nuevamente a ella en los siguientes pasajes. El primero se refiere a la llegada de Sancho como gobernador, al palacio de su ínsula Barataria:

“Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio, adonde en una gran sala estaba puesta una real y limpísima mesa; y así como Sancho entró en la sala, sonaron *chirimías*, y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad”⁶¹.

El segundo relata la vuelta a la vida de Altisidora, enamorada de don Quijote:

“Ya, en esto, se había sentado en el túmulo Altisidora, y al mismo instante sonaron las *chirimías*, a quien acompañaron las *flautas* y las voces de todos, que aclamaban: —¡Viva Altisidora! ¡Altisidora viva!”⁶².

La *chirimía* es un instrumento de viento que pertenece a la familia primitiva de los oboes provista de doble lengüeta, y la *dulzaina* es —como bien dice don Quijote— “una *chirimía* española”, de sonido muy penetrante, construida con madera o metal y provista de siete agujeros⁶³.

Prosiguiendo con el retablo, el muchacho que hacía de relator dijo:

“Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes; cuántas *trompetas* que suenan, cuántas *dulzainas* que tocan y cuántos *atabales* y *atambores* que retumban. Ténome que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo”⁶⁴.

En ese preciso momento y creyendo don Quijote que todo lo que se relataba realmente estaba ocurriendo. Desenvainó la espada y con furia inaudita destrozó el retablo de maese Pedro.

⁶⁰Cervantes 1986: t. III, 237.

⁶¹Cervantes 1986: t. IV, 83.

⁶²Cervantes 1986: t. IV, 270.

⁶³Ver González Lapuente 2003: 115.

⁶⁴Cervantes 1986: t. III, 238.

CAPÍTULO XXVII

Luego de estas aventuras don Quijote salió de la venta rumbo a Zaragoza con el propósito de participar y hallarse en las justas del arnés, que en aquella ciudad suelen hacerse todos los años. Pero antes quiso ver las riberas del río Ebro y sus entornos:

“Con esta intención siguió su camino, por el cual anduvo dos días sin acontecerle cosa digna de ponerse en escritura, hasta que al tercero, al subir de una loma, oyó un gran rumor de *atambores*, de *trompetas* y arcabuces”⁶⁵.

Toda esta algarabía la producía un grupo de personas que con un estandarte, en el cual estaba pintado un burro, iban a desafiar a otro grupo por el motivo de los rebuznos. Entonces don Quijote intervino diciéndoles que no valía la pena pelearse por esas niñerías, agregando en algún momento: “¡Bueno sería, por cierto, que todos estos insignes pueblos se corriesen y vengasen, y anduviesen contino hechas las espadas *sacabuches* a cualquier pendencia por pequeña que fuese!”⁶⁶.

El *sacabuche*, del francés saqueboute (debido a su similitud con el *sacabuches*, arma de asalto) es un aerófono que en su desarrollo lentamente se fue curvando en forma de S. Fue muy popular durante los siglos XV, XVI y XVII, en este último siglo pasó a llamarse trombón. Funciona con una vara telescópica móvil que entra y se desliza en un largo tubo de cobre fijo⁶⁷.

CAPÍTULO XXXI

Luego de la famosa aventura del barco encantado, don Quijote y Sancho se apartan de las riberas del río Ebro. Al otro día al salir de una selva se encuentran con unos cazadores entre los cuales venía una bella señora, la Duquesa, que junto a su marido, el Duque, invitan al Caballero de los Leones y su escudero que le hagan el honor de permanecer algunos días en su castillo. Por cierto que la verdadera intención de los duques era solazarse, divertirse y burlarse de las locuras y disparates de nuestro hidalgo y su escudero. En este contexto Sancho, basándose en una historia de Lanzarote que en verso dice:

“cuando de Bretaña vino,
que damas curaban dél,
y dueñas de su rocino”⁶⁸,

le pidió a una de las señoras dueñas, Doña Rodríguez de Grijalba, que ponga a su jumento en una caballeriza. A lo cual la dama, molesta e irritada por la desfachatez de Sancho, respondió: “Hermano, si soy *juglar*”⁶⁹ [...], guardad vuestras

⁶⁵Cervantes 1986: t. III, 245.

⁶⁶Cervantes 1986: t. III, 248.

⁶⁷Tranchefort 2002: 266.

⁶⁸Cervantes 1986: t. III, 271.

⁶⁹Ver primera parte de este artículo (*RMCh*, LIX/203 [enero-junio, 2005], p. 96).

gracias para donde lo parezcan y se os paguen; que de mí no podréis llevar sino una higa"⁷⁰.

Los juglares eran músicos profesionales, hombres y mujeres, que andaban por doquier ganándose la vida mediante la ejecución de diversos oficios de carácter artístico: canto, ejecución de instrumentos, prestidigitación, exhibición de animales amaestrados, entre otros. Se tienen las primeras noticias de ellos aproximadamente desde el siglo X. Socialmente eran personas marginadas a quienes se les negaba la protección de las leyes y los sacramentos de la Iglesia. Este último hecho no es menor dado el sistema teocentrista que imperaba en la época. Durante el siglo XI se organizan en grupos o cofradías para luego convertirse en verdaderos gremios de músicos, cuya labor, entre otras actividades, era formar y adiestrar profesionalmente a otros músicos, de manera homóloga a las modernas escuelas de música⁷¹.

CAPÍTULO XXXIV

Las citas de los siguientes instrumentos están inscritas en la continuación de la aventura que idearon los duques para divertirse con los disparates del Caballero de los Leones y su escudero. Se trataba de desencantar a la sin par Dulcinea del Toboso. Para este efecto inventaron una estratagema que consistió en invitar a don Quijote a una caza de montería:

"Se comenzó la caza con grande estruendo, grita y vocería, de manera que unos y otros no podían oírse, así por el ladrido de los perros como por el *son de las bocinas*"⁷².

El trofeo de caza fue un jabalí. En señal de victoria los participantes de la cacería se dirigieron a unas grandes tiendas de campaña que habían instalado en medio del bosque y dentro de las cuales estaban puestas las mesas para la comida. Luego de cenar, los comensales salieron de las tiendas y se dirigieron al bosque. Al anochecer "pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía, y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas *cornetas* y otros *instrumentos de guerra* [...], el son de los *bélicos instrumentos*, casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes, y aun de todos los que en el bosque estaban. Luego se oyeron infinitos *lelilíes*"⁷³, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron *trompetas* y *clarines*, retumbaron *tambores*, resonaron *pifanos*, casi todos a un tiempo, tan contino y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos *instrumentos*. Pasmóse el duque, suspendióse la duquesa, admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron. Con el temor les cogió el silencio,

⁷⁰Cervantes 1986: t. III, 271.

⁷¹Groult 1988: 81-82.

⁷²Cervantes 1986: t. III, 302.

⁷³Grita o vocería que hacen los moros cuando entran en combate o celebran sus fiestas o zambras. Diccionario de la Lengua Española 1992: 877.

y un postillón que en traje de demonio les pasó delante, *tocando en vez de corneta* un hueco y desmesurado *cuerno*, que un ronco y espantoso *son* despedía”⁷⁴.

Este personaje, que dijo ser el Diablo, buscaba a don Quijote para anunciarle que el valiente caballero Montesinos traía consigo a Dulcinea del Toboso y le indicaría cómo desencantarla: “Y en diciendo esto, tocó el desaforado *cuerno*, y volvió las espaldas y fuese, sin esperar respuesta de ninguno”⁷⁵.

Se conoce normalmente con el nombre de *bocina* a la *trompeta* utilizada en Europa desde la Alta Edad Media. Es un instrumento de viento o aerófono. Su uso se circunscribe a situaciones de carácter militar, torneos de caballería y de cacería de aquel entonces, fiestas al aire libre⁷⁶. Subsecuentemente hay menciones a la *trompeta* en dos pasajes que relatan respectivamente: la contienda –autorizada por el “visorrey”– entre el Caballero de la Blanca Luna (que antes fue el Caballero de los Espejos y que no era otro que el Bachiller Sansón Carrasco) y don Quijote, y el relato que pone fin al gobierno de Sancho Panza a causa de los enemigos que durante la séptima noche tomaron por asalto la ínsula Barataria:

Pasaje 1:

“Agradeció el de la Blanca Luna con cortes y discretas razones al visorrey la licencia que se les daba, y don Quijote hizo lo mismo; el cual, encomendándose al cielo de todo corazón y a su Dulcinea –como tenía de costumbre al comenzar de las batallas que se le ofrecían–, tornó a tomar otro poco más del campo, porque vio que su contrario hacía lo mismo, y sin tocar *trompeta* ni otro instrumento bélico que le diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mismo punto las riendas a sus caballos”⁷⁷.

Pasaje 2:

“Sentóse en la cama, y estuvo atento y escuchando, por ver si daba en la cuenta de lo que podía ser la causa de tan grande alboroto; pero no sólo no lo supo, pero añadiéndose al ruido de voces y campanas el de infinitas *trompetas* y *atambores*, quedó más confuso y lleno de temor y espanto; y levantándose en pie [...] salió a la puerta de su aposento a tiempo cuando vio venir [...] más de veinte personas con hachas encendidas en las manos y con las espadas desenvainadas, gritando [...] –¡Arma, arma, señor gobernador, arma!; que han entrado infinitos enemigos en la ínsula, y somos perdidos si vuestra industria y valor no nos socorre”⁷⁸.

El *pífano* es un instrumento de viento que pertenece a la familia de las llamadas flautas traveseras, transversas o transversales. Llamadas así, porque el orificio para soplarlas está dispuesto en la parte lateral de la cabeza. De hecho es un temprano representante de esta clase de flautas. Su natural asociación con la música militar data de la época medieval. “Se denomina también pífano militar, flauta suiza o de campo”⁷⁹.

⁷⁴Cervantes 1986: t. III, 305-306.

⁷⁵Cervantes 1986: t. III, 307.

⁷⁶Ver Tranchefort 2002: 263.

⁷⁷Cervantes 1986: t. IV, 240.

⁷⁸Cervantes 1986: t. IV, 141-142.

⁷⁹Michels, 1985: 53.

Siguiendo el argumento del texto, hacen su aparición en escena tres carros tirados cada uno por cuatro bueyes, que portaban a tres personajes: los sabios Lirgandeo y Alquife y el enemigo mortal de Amadís de Gaula: el encantador Arcalaus. Todo precedido por “las *cornetas*, los *cuernos*, las *bocinas*, los *clarines*, las *trompetas*, los *tambores*, la artillería, los arcabuces y, sobre todo, el temeroso ruido de los carros, formaban todos juntos un *son* tan confuso y tan horrendo, que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirlo”⁸⁰.

La *corneta* pertenece a la familia de los instrumentos de viento, de tubo cónico y generalmente de madera. Está provista de una boquilla de marfil o madera dura y agujeros. “Las formas más antiguas se remontan al cuerno animal; las *cornetas* con agujeros aparecieron hacia el año 1000: las más pequeñas eran rectas o ligeramente curvas; las más graves adoptaron una forma sinuosa”⁸¹. La *corneta* de pistones o moderna es un instrumento de metal, “que data del siglo XIX, y nace en Alemania como resultado de la aplicación de pistones a una simple *corneta*”⁸².

Más adelante se nombra este instrumento en el pasaje en el cual Sancho –ya gobernador de la ínsula Barataria– recibe una carta del Duque, “en aquel instante sonó una *corneta* de posta en la calle, y asomándose el maestresala a la ventana, volvió diciendo:

–Correo viene del duque, mi señor”⁸³.

Como contraste a la bacanal de sonidos que producían estos instrumentos y los otros ruidos, el autor termina el capítulo con el notable efecto que produce la suavidad de otras músicas y que le permite a la vez una interesante reflexión sobre el *ethos* de la música, anunciar la llegada del gran mago Merlín. Todo inserto en el siguiente diálogo que sostienen Sancho y la duquesa:

“Poco desviados de allí hicieron alto estos tres carros, y cesó el enfadoso ruido de sus ruedas, y luego se oyó otro, no ruido, sino un *son* de una *suave y concertada música* formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal; y así, dijo a la duquesa, de quien un punto ni un paso se apartaba:

–Señora, donde hay *música* no puede haber cosa mala.

–Tampoco donde hay luces y claridad– respondió la duquesa.

A lo que replicó Sancho:

–Luz da el fuego y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan, y bien podría ser que nos abrasasen; pero la *música* siempre es indicio de regocijos y de fiestas”⁸⁴.

⁸⁰Cervantes 1986: t. III, 308.

⁸¹Tranchefort 2002: 275.

⁸²Tranchefort 2002: 277.

⁸³Cervantes 1986: t. IV, 86.

⁸⁴Cervantes 1986: t. III, 309.

CAPÍTULO XXXV

Al compás de esta agradable y suave *música*, hizo su entrada un cuarto carro, dos veces más grande que los anteriores, que traía doce disciplinantes y en un trono una bella joven vestida admirablemente. “Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero al punto que llegó el carro a estar frente de los duques y de don Quijote, cesó la *música* de las *chirimías*, y luego la de las *arpas* y *laúdes* que en el carro sonaban”⁸⁵.

La figura en cuestión representaba la Muerte bajo el aspecto del mago Merlín, que en la realidad no era otro que el mayordomo del duque. Éste con grave voz anunció a don Quijote que el encantamiento de la sin par señora Dulcinea del Toboso solamente se quebraría si Sancho Panza, su escudero, se propinaba “tres mil azotes y treientos en ambas sus valientes posaderas, al aire descubiertas, y de modo que le escuezan, le amarguen y le enfaden”⁸⁶. Recordemos que fue Sancho quien encantó a Dulcinea haciendo creer a don Quijote que una rústica aldeana era la sin par Dulcinea.

Luego de varios razonamientos Sancho terminó por resignarse a desencantar a la señora Dulcinea aceptando propinarse los azotes respectivos, pero a su entera voluntad y cuando quisiere. Apenas accedió a ello, “cuando volvió a sonar la *música* de las *chirimías* y se volvieron a disparar infinitos arcabuces, y don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dándole mil besos en la frente y en las mejillas”⁸⁷.

El *arpa* es un instrumento cordófono de forma triangular, formado por un resonador recubierto por una tabla armónica que forma un ángulo con el mástil, de cuerdas punteadas. La hilera de cuerdas sale de la tabla para fijarse en el mástil mediante nudos especiales o con clavijas de afinación⁸⁸. En la época fue un instrumento favorito de los bardos, de los trovadores y de los *Minnesänger*.

CAPÍTULO XXXVI

El *pífar* o *piffero* (en idioma italiano), también denominado *flautín* o *pífano*, es un aerófono de tono muy agudo. Según Tranchefort se escribe *piffaro* y es un “tipo de oboe que todavía podemos encontrar en los países mediterráneos: el piffaro de los Abruzos y de Sicilia”⁸⁹. La referencia a este instrumento de viento se encuentra en los sucesos acontecidos a don Quijote y Sancho en el castillo de los duques, en torno a la aventura de la dueña Dolorida –alias de la condesa Trifaldi– y su escudero Trifaldín, el de la Barba Blanca. Todo producto de la imaginación de los señores duques para divertirse a costa del Hidalgo y su escudero.

El *pífar* y el *tambor* suenan melancólicamente, como un *leitmotiv*, en todas las escenas pertinentes:

⁸⁵Cervantes 1986: t. III, 310.

⁸⁶Cervantes 1986: t. III, 312.

⁸⁷Cervantes 1986: t. III, 317.

⁸⁸Ver González Lapuente 2003: 52.

⁸⁹Tranchefort 2002: 251.

“Mostró la duquesa la carta de Sancho al duque, de que recibió grandísimo contento. Comieron, y después de alzado los manteles, y después de haberse entretenido un buen espacio con la sabrosa conversación de Sancho, a deshora se oyó el *son* tristísimo de un *pífaroy* el de un ronco y destemplado *tambor*. Todos mostraron alborotarse con la confusa, marcial y triste *armonía*, especialmente don Quijote [...] porque real y verdaderamente el *son* que se escuchaba era tristísimo y malencólico.

Y estando todos así suspensos, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto, tan luengo y tendido, que les arrastraba por el suelo; éstos venían tocando dos grandes *tambores*, asimismo cubiertos de negro. A su lado venía el *pífaroy*, negro y pizmiento como los demás. Seguía a los tres un personaje de cuerpo agigantado [...]. Venía cubierto el rostro con un trasparente velo negro, por quien se enteparecía una longuísima barba, blanca como la nieve. Movía el paso al *son* de los *tambores* con mucha gravedad y reposo”⁹⁰.

Los personajes recién entrados son la embajada de la condesa Trifaldi, denominada por los encantadores la dueña Dolorida, y que vienen a solicitarle al Quijote que escuche sus cuitas o peticiones y les dé solución, a lo cual el Hidalgo Manchego, por su condición de caballero, da su beneplácito. “Oyendo lo cual Trifaldín, inclinó la rodilla hasta el suelo, y haciendo al *pífaroy* *tambores* señal que tocasen, al mismo *son* y al mismo paso que había entrado, se volvió a salir del jardín, dejando a todos admirados de su presencia y compostura”⁹¹.

CAPÍTULO XXXVII

Prosiguiendo con esta aventura, hace su entrada la dueña Dolorida para contar sus cuitas a don Quijote:

“El *pífaroy* los *tambores* volvían a sonar, por donde entendieron que la dueña Dolorida entraba”⁹². En efecto, precediendo la entrada de la dueña Dolorida “entraron los *tambores* y el *pífaroy*, como la vez primera”⁹³.

CAPÍTULO XXXVIII

Y así aconteció:

“Detrás de los tristes *músicos* comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta la cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos, al parecer, de anascote batanado, con unas tocas blancas de delgado canequí, tan luengas, que sólo el ribete del monjil descubrían. Tras ella venía la condesa Trifaldi, a quien traía de la mano el escudero Trifaldín de la Blanca Barba”⁹⁴.

⁹⁰Cervantes 1986: t. IV, 14-15.

⁹¹Cervantes 1986: t. IV, 16.

⁹²Cervantes 1986: t. IV, 19.

⁹³Cervantes 1986: t. IV, 19.

⁹⁴Cervantes 1986: t. IV, 20.

CAPÍTULO XLVI

La dueña Dolorida contó al Quijote el encantamiento que sufrió ella y las demás dueñas en el reino de Candaya a manos del encantador y gigante Malambruno, y que consistió en cubrirles el rostro de barbas. Para terminar con el encantamiento, don Quijote y su escudero debían ir al tal reino, pero como éste quedaba demasiado distante, tenían que hacerlo sobre un caballo que el propio gigante Malambruno prometió enviar al caballero que fuera a luchar con él y cuya característica era que podía caminar y volar. Se le denominó: “*Clavileño el Aligero*, cuyo nombre conviene con el ser de leño, y con la clavija que trae en la frente, y con la ligereza con que camina”⁹⁵.

Luego de la aventura que sufrieran don Quijote y Sancho sobre Clavileño y de los consejos, primeros y segundos, que diera su señor al escudero para el buen gobierno de la ínsula Barataria regalada por el Duque, los señores del castillo concibieron una nueva estratagema para divertirse con don Quijote. Esta consistía en hacerle creer que una doncella de nombre Altisidora estaba enamorada de él. Para ello, acompañada de un *arpa* la doncella le canta un *romance*⁹⁶ desde el jardín que daba a la alcoba del Hidalgo Manchego. Don Quijote, luego de escuchar el *romance*, dio un gran suspiro y se lamentó consigo mismo de su desdicha, que consistía en que todas las doncellas que lo veían se enamoraban de su persona y él no podía corresponder, porque su único y gran amor era Dulcinea. Sin embargo, al día siguiente y ante el fingido desmayo que su presencia le provocó a Altisidora, le dijo a la doncella Emerencia que asistía a su amiga:

“—Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un *laúd* esta noche en mi aposento; que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella; que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados [...]. Volviendo en sí la desmayada Altisidora, dijo a su compañera:

—Menester será que se le ponga el *laúd*; que sin duda don Quijote quiere darnos *música*, y no será mala, siendo suya [...], y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una *vihuela* en su aposento; *templóla*, abrió la reja, y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los *trastes* de la *vihuela* y *afinándola* lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla, aunque *entonada*, cantó el siguiente *romance*, que él mismo aquel día había *compuesto*:

Suelen las fuerzas del amor
sacar de quicio a las almas,
tomando por instrumento
la ociosidad descuidada

.....

Dulcinea de Toboso
del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo
que es imposible borrarla.
La firmeza en los amantes

⁹⁵Cervantes 1986: t. IV, 33.

⁹⁶Ver primera parte de este artículo [Barrientos 2005: 92].

es la parte más preciada,
por quien hace Amor milagros,
y así mesmo los levanta”⁹⁷.

El canto del Quijote fue escuchado por toda la gente del castillo. Pero como todo era una soberana burla, “de improvviso, desde encima de un corredor que sobre la reja de don Quijote a plomo caía, descolgaron un cordel donde venían más de cien *cencerros* asidos, y luego, tras ellos, derramaron un gran saco de gatos, que asimismo traían *cencerros* menores atados a las colas. Fue tan grande el ruido de los *cencerros* y el mayar de los gatos, que aunque los duques habían sido inventores de la burla, todavía les sobresaltó; y, temeroso, don Quijote quedó pasmado”⁹⁸.

El término musical *traste* se refiere a una pequeña barra de metal perpendicular al diapasón que, en los instrumentos de cuerda punteada y frotada, lo divide transversalmente. Pueden ser fijos o móviles, normalmente se suceden a distancia de semitono⁹⁹.

El *cencerro* o campanilla pastoril es un idiófono provisto de un badajo interno. Se cuelga al cuello de los ovinos, caprinos o vacunos tanto para su rápida ubicación como para que un animal sirva de guía a la manada. En la primera parte de esta obra, que relata los acontecimientos de Sierra Morena, e inserto en un proverbio, Sancho le dice al cabrero, a propósito del cojín y la maleta encontradas: “...también la hallé yo, y no quise llegar a ella con un tiro de piedra: allí la dejé, y allí se queda como estaba; que no quiero perro con *cencerro*”¹⁰⁰.

Modernamente, y derivado de este instrumento pastoril, el *cencerro* es un “tipo de campana abierta sin badajo con forma hemisférica, lados rectos y una sección transversal creciente casi rectangular. Se ordena en una serie cromática con una extensión de cuatro octavas, colocándose en un armazón. Se percute con baquetas de distintos tamaños”¹⁰¹.

CAPÍTULO LI

Durante el ejercicio de su cargo de Gobernador de la ínsula Barataria, Sancho “ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar, y se nombran: «Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza»”¹⁰². Entre ellas hay que destacar el cuidado que puso en algunos aspectos de la *ética musical* como, por ejemplo:

“Puso gravísimas penas a los que *cantasen cantares* lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día. Ordenó que ningún ciego *cantase* milagro en *coplas* si no trujese testimo-

⁹⁷Cervantes 1986: t. IV, 79-80.

⁹⁸Cervantes 1986: t. IV, 81.

⁹⁹Ver González Lapuente 2003: 490-491.

¹⁰⁰Cervantes 1986: t.I, 234.

¹⁰¹González Lapuente 2003: 112.

¹⁰²Cervantes 1986: t. IV, 133.

nio auténtico de ser verdadero, por parecerle que los más que los ciegos *cantan* son fingidos, en perjuicio de los verdaderos”¹⁰³.

CAPÍTULO LXI

En los capítulos anteriores se narra la aventura que vivieron nuestros insignes personajes con unos bravos toros que les pasaron encima y en la cual “quedó molido Sancho, espantado don Quijote, aporreado el Rucio y no muy católico Rocinante”¹⁰⁴. Posteriormente, llegaron a una venta en donde, por intermedio de dos caballeros que allí pernoctaban, don Quijote y Sancho se enteraron que había aparecido la apócrifa segunda parte de sus aventuras, la cual refería su ida a las justas de arnés celebradas en Zaragoza. Don Quijote, entonces, decidió no ir a esas justas para, de esta manera, desmentir al historiador “aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas”¹⁰⁵, y que había escrito la falsa segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha¹⁰⁶. Entonces endilgó hacia Barcelona donde también se iban a celebrar unas justas. Luego de haberse encontrado con el bandido asalta caminos Roque Guinart y parte de sus secuaces, don Quijote y Sancho –acompañados del mismo Roque y otros seis escuderos–, arribaron a la playa de Barcelona “la víspera de San Juan en la noche”¹⁰⁷. Los bandoleros se regresaron y don Quijote, sin descender de su cabalgadura, esperó el amanecer.

En Barcelona lo esperaba –a él y su escudero– un gran recibimiento con la intención de que “sacase a plaza sus locuras”¹⁰⁸. No había pasado mucho tiempo “cuando comenzó a descubrirse por los balcones del Oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las yerbas y las flores, en lugar de alegrar el oído; aunque al mismo instante alegraron también el oído el *son* de muchas *chirimías* y *atabales*, ruido de *cascabeles* [...]. Dio lugar la aurora al sol, que, un rostro mayor que una rodela, por el más bajo horizonte poco a poco se iba levantando.

Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces dellos no visto; parecióles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera, que en la Mancha habían visto; vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; dentro sonaban *clarines*, *trompetas* y *chirimías*, que cerca y lejos llevaban el aire de suaves y belicosos acentos”¹⁰⁹. Don Quijote fue recibido, por los avisados amigos de Roque Guinart, con gran cortesía, a las cuales el Hidalgo respondió con la misma galantería. A su

¹⁰³Cervantes 1986: t. IV, 132.

¹⁰⁴Cervantes 1986: t. IV, 186.

¹⁰⁵Cervantes 1986: t. IV, 275.

¹⁰⁶Se trata del licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas, que escribió en forma apócrifa y con torcida intención una segunda parte de Don Quijote de la Mancha. Esta versión apócrifa salió a la luz cuando Cervantes estaba escribiendo el capítulo LIX de la segunda parte de su obra.

¹⁰⁷Cervantes 1986: t. IV, 210.

¹⁰⁸Cervantes 1986: t. IV, 213.

¹⁰⁹Cervantes 1986: t. IV, 210-211.

vez, “con palabras no menos comedidas que éstas le respondió el caballero, y encerrándoles todos en medio, al *son* de las *chirimías* y de los *atabales*, se encaminaron con él a la ciudad”¹¹⁰.

La nueva voz organológica citada en los textos anteriores es el *cascabel*, instrumento de percusión. “Idiófono de afinación indeterminada, formado por pequeñas campanas de bola que forman varias hileras dispuestas en una pieza de madera con mango”¹¹¹.

CAPÍTULO LXII

El anfitrión de don Quijote en Barcelona era un caballero rico y discreto de nombre don Antonio Moreno; su mujer era una señora amable y de buen talante. En una de las noches que pasó don Quijote en su residencia se realizó un *sarao*, es decir una fiesta con *baile* y *música*, en la cual don Quijote bailó. Recuérdese que antes había cantado un romance compuesto por él mismo, acompañándose de una vihuela:

En la descripción de la fiesta se lee: “Llegó la noche; volviéronse a casa; hubo *sarao* de damas, porque la mujer de don Antonio, que era una señora principal y alegre, hermosa y discreta, convidó a otras sus amigas a que viniesen a honrar a su huésped y a gustar de sus nunca vistas locuras [...]. Entre las damas había dos de gusto pícaro y burlonas, y, con ser muy honestas, eran algo descompuestas, por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado. Éstas dieron tanta prisa en sacar a *danzar* a don Quijote, que le molieron no sólo el cuerpo, pero el ánimo”¹¹².

Tan agotado quedó don Quijote después de este baile que tuvieron que llevarlo en peso a su cama. Todo ello mereció de Sancho el siguiente comentario: “¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habeis *bailado*! ¿Pensáis que todos los valientes son *danzadores* y todos los andantes caballeros *bailarines*? [...]. Si hubiérades de *zapatear*, yo suplierá vuestra falta, que *zapateo* como un girifalte; pero en lo de *danzar*, no doy puntada.

Con estas y otras razones dio que reír Sancho a los del *sarao*, y dio con su amo en la cama, arrojándole para que sudase la frialdad de su *baile*”¹¹³.

Días después don Quijote y Sancho salieron a recorrer Barcelona. En una de las calles que visitaron, don Quijote vio un letrero que decía: “*Aquí se imprimen libros*”¹¹⁴, y decidió entrar a conocer la imprenta. En su diálogo con el oficial que atendía a las preguntas dijo, a propósito de la traducción de un libro en idioma toscano (italiano) a la lengua castellana:

¹¹⁰Cervantes 1986: t. IV, 212.

¹¹¹González Lapuente 2003: 109.

¹¹²Cervantes 1986: t. IV, 218.

¹¹³Cervantes 1986: t. IV, 218-219.

¹¹⁴Cervantes 1986: t. IV, 223.

“-Yo [...] sé algún tanto del toscano, y me precio de *cantar* algunas *estancias* del Ariosto”¹¹⁵.

Se designa con el nombre de *estancia* la estrofa de una canción italiana. En el Siglo de Oro español se denominaba así a la octava¹¹⁶, es decir, una combinación métrica de ocho versos. Si ésta estaba formada sólo por versos endecasílabos se la denominaba octava real¹¹⁷. Conviene recordar en este contexto que *canción*, en general, es cualquier texto poético que se pueda cantar. En efecto, en el pasaje referente a la supuesta muerte de Altisidora –artimaña inventada por los duques para burlarse del Hidalgo y su Escudero– se lee:

“Salió [...] un ministro, y llegándose a Sancho, le echó una ropa de bocacé negro encima, toda pintada con llamas de fuego, y quitándole la caperuza, le puso en la cabeza una corozca [...] pintada de diablos [...] Mirábele también don Quijote, y aunque el temor le tenía suspensos los sentidos, no dejó de reírse de ver la figura de Sancho. Comenzó, en esto, a salir, al parecer, debajo del túmulo un *son* sumiso y agradable de *flautas*, que por no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso. Luego hizo de sí improvisa muestra, junto a la almohada del, al parecer, cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo romano, que al son de una *arpa*, que él mismo *tocaba*, *cantó* con suavísima y clara voz estas dos *estancias*:

“En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieren las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y de anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor *plecto* que el *cantor* de Tracia.
Y aún no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida;
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de su estrecha roca,
por el estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido”¹¹⁸.

Posteriormente, don Quijote, en una conversación con el músico, cantor y poeta de estas *estancias*, le dice: “Por cierto [...] que vuestra merced tiene estremada la voz; pero lo que *cantó* no me parece que fue muy a propósito; porque ¿qué tienen que ver las *estancias* de Garcilaso con la muerte de esta señora?”¹¹⁹.

¹¹⁵Cervantes 1986: t. IV, 224.

¹¹⁶Ver Marchese 1991: 140.

¹¹⁷Diccionario de la Lengua Española 1992: 1037-1038.

¹¹⁸Cervantes 1986: t. IV, 266-267.

¹¹⁹Cervantes 1986: t. IV, 277.

CAPÍTULO LXIII

Luego de la aventura de la cabeza encantada el anfitrión de don Quijote, don Antonio Moreno, lo llevó junto a Sancho a visitar las galeras.

“[...] apenas llegaron a la marina, cuando todas las galeras abatieron tienda, y sonaron las *chirimías* [...] Entraron todos en la popa, que estaba muy bien aderezada, y sentáronse por los bandines, pasóse el cómitre en cruja, y dio señal con el *pito* que la chusma hiciese fuera ropa, que se hizo en un instante”¹²⁰.

El *pito* o *silbato* es un *aerófono*, una especie de flauta recta que suele producir una sola nota.

CAPÍTULO LXVII

Luego de los sucesos de las galeras y de la aventura de la hermosa morisca, el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado de caballero andante, desafió a don Quijote a un duelo bajo la condición de que el vencido se pusiera a discreción del vencedor. Estratagema urdida, junto al cura y al barbero, con la intención de obligar a don Quijote a retirarse a su tierra y de esta manera lograr que recobre el juicio. Después que don Quijote fue derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, obediente a las órdenes de la andante caballería y a respetar la palabra empeñada, dejó el ejercicio de las armas e inició, desde Barcelona y junto a su escudero, el retorno a su aldea. Durante el camino de regreso tomó la resolución de hacerse pastor y le comentó a Sancho:

“—¡Válame Dios [...], y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de *churumbelas* han de llegar a nuestros oídos, qué de *gaitas zamoranas*, qué *tamborines*, y qué de *sonajas*, y qué de *rabeles*! Pues ¡qué si destas diferencias de *músicas* resuena la de los *albogues*! Allí se verá casi todos los *instrumentos pastorales*”¹²¹.

En este pasaje el Quijote menciona un aerófono, de la familia del oboe, llamado *churumbela*, que es descrito como una especie de *chirimía*. Luego de explicar a Sancho qué son los *albogues* —como se ha recordado anteriormente— don Quijote se refiere a las cualidades poéticas de sus amigos Sansón Carrasco, el cura y maese Nicolás, el barbero. Sobre este último acota: “porque todos o los más son *guitarristas* o *copleros*”¹²².

CAPÍTULO LXVIII

En este capítulo hay alusiones a la música, al *canto* y a la forma *canción*. Una de ellas es denominada por don Quijote como “madrigalete”, para significar una

¹²⁰Cervantes 1986: t. IV, 227-228.

¹²¹Cervantes 1986: t.IV, 257.

¹²²Cervantes 1986: t. IV, 257.

modesta creación sin la complejidad que conllevaba componer el verdadero madrigal. Los textos son los siguientes:

“–Maravillado estoy, Sancho, de la libertad de tu condición [...]. Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando *cantas*; yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro hartó [...].”¹²³ Más adelante, y a propósito de solicitarle a Sancho que a esa hora dormía, se levante y se dé trescientos o cuatrocientos azotes para desencantar a su señora Dulcinea, le dijo: “Después que te hayas dado, pasaremos lo que resta de la noche *cantando*, yo mi ausencia y tú tu firmeza” [A lo cual Sancho responde:] “No soy yo religioso para que desde la mitad de mi sueño me levante y me discipline, ni menos me parece que del extremo del dolor de los azotes se pueda pasar al de la *música*”¹²⁴. Finalmente don Quijote agregó: “Duerme tú, Sancho, [...] en el tiempo que falta de aquí al día, daré rienda a mis pensamientos, y los desfogaré en un *madrigalete*, que, sin que tú lo sepas, anoche *compuse* en la memoria [...], y arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque [...], al *son* de sus mismos suspiros, *cantó* de esta suerte:

Amor, cuando yo pienso
en el mal que me das, terrible y fuerte,
voy corriendo a la muerte,
pensando así acabar mi mal inmenso;
mas en llegando al paso
que es puerto en este mar de mi tormento
tanta alegría siento,
que la vida se esfuerza y no le paso.
Así el vivir me mata,
que la muerte me torna a dar la vida.
¡Oh condición no oída
la que conmigo muerte y vida trata!”.¹²⁵

CAPÍTULO LXXIII

Por fin don Quijote y Sancho llegaron a su aldea. El escudero, arrodillándose, prorrumpió:

“–Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza, tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede”¹²⁶.

En tanto el Hidalgo pensaba en “hacerse aquel año pastor, y entretenerse en la soledad de los campos, donde a rienda suelta podía dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral ejercicio”¹²⁷. Cuando ama y sobrina se enteraron de semejante deseo, se espantaron y la sobrina, sin poderse contener, le dijo:

¹²³Cervantes 1986: t. IV, 259.

¹²⁴Cervantes 1986: t. IV, 259-260.

¹²⁵Cervantes 1986: t. IV, 262-263.

¹²⁶Cervantes 1986: t. IV, 290.

¹²⁷Cervantes 1986: t. IV, 293.

“¿Qué es esto, señor tío? Ahora que pensábamos nosotras que vuestra merced volvía a reducirse en su casa, y pasar en ella una vida quieta y honrada, ¿se quiere meter en nuevos laberintos, haciéndose.

Pastorcillo, tú que vienes,

Pastorcico, tú que vas?

Pues en verdad que está ya duro el alcácel para *zampoñas*”¹²⁸.

Los primeros instrumentos citados en el Quijote fueron los de viento: la *trompeta*, el *cuerno* y el *silbato*, y el último instrumento citado en esta magna obra –aunque indirectamente, ya que está inserto en un dicho– es también un aerófono: la *zampoña*. Sin embargo, es necesario acotar que, más que la cita del instrumento, la frase “estar ya duro el alcácel para *zampoñas*”, es una figura literaria, a la que recurre la sobrina del Quijote para decirle a su tío que él ya no está en edad de emprender tales oficios. Es decir: “ya no está para esos trotes”.

Talvez sea pertinente recordar que en la antigua Grecia los dos instrumentos fundamentales fueron uno de cuerda, la cítara ligada al culto a Apolo y que representaba el *ethos*, y el otro de viento, el aulos –instrumento dedicado a Dionisos– y ligado al *pathos*. La razón y la emoción, la cordura y la locura, lo racional y lo irracional o en palabras de Cervantes la razón y la sinrazón, absolutamente presentes en Alonso Quijano el Bueno y Don Quijote de la Mancha. Tengamos presente que el único instrumento que toca el héroe de esta obra para acompañar su romance es uno de cuerda.

CAPÍTULO LXXIV

Finalmente, don Quijote cayó enfermo; mas, sus amigos pensaban que era la melancolía lo que lo atacaba por haber sido vencido por el Caballero de la Blanca Luna y por no poder ver a su señora Dulcinea. El bachiller Carrasco “procuraba alegrarle, diciéndole [...] que se animase y levantara, para comenzar su pastoral ejercicio, para el cual tenía ya compuesta una *égloga*”¹²⁹.

Antes de morir, el Caballero de la Triste Figura se confesó e hizo su testamento. En esos momentos recobró definitivamente la razón y les dijo a sus amigos: el ama, su sobrina, Sancho, el cura, el bachiller Sansón Carrasco y maese Nicolás, el barbero:

“–Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno [...]. Cuando esto le oyeron decir los tres, creyeron, sin duda, que alguna nueva locura le había tomado. Y Sansón le dijo:

–¿Agora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuestra merced con eso? Y ¿agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar *cantando* la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño?”¹³⁰. A lo cual don Quijote respondió: “Yo, señores, siento que me voy

¹²⁸Cervantes 1986: t. IV, 295.

¹²⁹Cervantes 1986: t. IV, 296.

¹³⁰Cervantes 1986: t. IV, 298.

muriendo a toda priesa; déjense burlas aparte, y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento; que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma”¹³¹.

La expresión “pasar cantando la vida” es la última alusión a la música de esta obra inmortal. Digna cita final, porque quien “pasa cantando la vida”, pasa además su vida *con, en y junto* a la música. A este respecto creo que es pertinente citar a un también genial contemporáneo de Cervantes, William Shakespeare, quien en su obra *El mercader de Venecia* y en boca de Lorenzo, fundamenta y amplía la frase cervantina, diciendo: “El hombre que no lleva la música dentro de sí mismo, aquél a quien no conmueve la armonía suave de los sonidos, se halla maduro para la traición, la intriga y el robo. Su inteligencia es triste como la noche, sus afectos sombríos como el Erebo: desconfía de semejante hombre. Escucha la música”¹³².

El escribano presente en los postreros momentos del célebre Hidalgo manchego, dijo que “nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió”¹³³. El epitafio que Sansón Carrasco le puso reza:

“Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco;
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco”¹³⁴.

PALABRAS FINALES

Cualquier excusa para leer o releer esta obra de arte está justificada y es buena. Son bastantes las referencias a la música que se encuentran esparcidas a lo largo de la misma y cada una de ellas es citada en el más bello contexto literario y en perfecta proporción y coherencia con las diversas historias narradas. Algunas pequeñas sorpresas que nos depara don Quijote, respecto de la música, es que se muestra un conocedor y admirador de ella. Entiende de trovas, compone romances y madrigales, canta, baila y toca la vihuela. No son cosas menores en un personaje, cuyo objetivo fue revivir la caballería andante y los caballeros. Teniendo presente siempre que lo que él admiraba en estos caballeros andantes era su universal sentido de la justicia entendida como la Verdad y el sumo Bien.

¹³¹Cervantes 1986: t. IV, 298.

¹³²Shakespeare 1958: 206. Traducción del autor.

¹³³Cervantes 1986: t. IV, 301.

¹³⁴Cervantes 1986: t. IV, 302.

Cabe notar que la forma musical más nombrada es el romance. En cuanto a los instrumentos los más abundantes, como lo muestra el siguiente cuadro sinóptico, son los 19 de viento (aerófonos), le siguen ocho idiófonos y siete membranófonos y finalmente siete de cuerda (cordófonos). A modo de resumen, se acompaña un cuadro sinóptico de términos incluidos en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, referidos a la música y otras artes relacionadas con ella.

Cuadro sinóptico de conceptos, formas e instrumentos musicales

1. *Conceptos y voces*

1.1. *De la música:*

Afinar	Componer	Música	Tocar
Armonía	Contrapunto	Músico	Traste
Cancionero	Coplero	Plectro	Trova
Cantar	Endechadera	Representación	Trovador
Cantares	Entonación	Son	Voz
Canto	Entonar	Sonar	
Canto Llano	Guitarrista	Sonido	
Cantor	Instrumento	Tañer	
	Juglar	Templar	

1.2. *De la danza:*

Bailar	Danza de artificio	Danzar
Bailarín	Danza de cascabel	Zapateador
Baile	Danza de espada	
Cuadrilla	Danza hablada	

1.3. *De otras artes:*

Copla	Musas	Recitante	Sarao	Teatro
Coplero	Poeta	Refrán	Vate	Verso

2. *Formas poético-musicales*

Auto	Endecha	Madrigalete	Soneto
Bucólica	Estancia	Pregón	Trova
Canción	Estrambote	Romance	Versos
Coplas	Ledanía	Seguidilla	Villancico
Égloga			

3. *Instrumentos musicales*

3.1. *Idiófonos:*

Albogue	Cascabeles	Esquilón
Campana	Cencerro	Sonaja
Campana de bronce	Esquila	

Nota: Para la clasificación del Albogue, se ha seguido la definición que da don Quijote.

3.2. *Membranófonos:*

Atabal	Pandero	Tamboril	Tamborino
Atambor	Tambor	Tamborín	Timbal

3.3. *Cordófonos:*

Arpa	Laúd	Salterio	Vihuela
Guitarra	Rabel	Vigüela	

3.4. *Aerófonos*

Bocina	Corneta	Gaita Zamorana	Silbato
Caramillo	Cuerno	Pifano	Silbo
Chirimía	Dulzaina	Pífaró	Trompeta
Churumbel	Flauta	Pito	Zampoña
Clarín	Gaita	Sacabuches	

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- BARRIENTOS, IVÁN
2005 "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Conceptos, formas e instrumentos musicales". Primera parte. *RMCh* LIX/203 (enero-junio), pp. 84-106.
- CANDÉ, ROLAND DE
2000 *Nuevo diccionario de la música*. Traducción de Paul Silles. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE
1986 *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* [Colección *Itálica*, 4 tomos]. Madrid: Editorial Turner. En esta edición se ha seguido el texto de Luis Andrés Murillo.
- CHASE, GILBERT
1943 *La música en España*. Traducción de Jaime Pahissa. Buenos Aires: Librería Hachette.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA
1992 21ª edición. Madrid: Real Academia Española.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, ALBERTO
2003 *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- GROUT, DONALD JAY. CON LA COLABORACIÓN DE CLAUDE V. PALISCA.
1988 *Historia de la música occidental*. Traducción de León Mames. 2 tomos. Madrid: Alianza Editorial.
- MARCHESE, ANGELO Y JOAQUÍN FORRADELLAS
1991 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana de Joaquín Forradellas. Barcelona: Editorial Ariel.
- MICHEL, ULRICH
1985 *Atlas de música*, 1. Traducción de León Mames. Madrid: Alianza Editorial.
- PAYNO, LUIS A.
s/f Construcción de instrumentos tradicionales: La alboka y otros albogues
<http://www.es-aquí.com/payno/arti/albogues.htm>
- PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO
1988 *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecno.
- RANDEL, DON MICHAEL
1991 *Diccionario Harvard de Música*. Traducción de Victorino Pérez. México: Editorial Diana.
- SHAKESPEARE, WILLIAM
1958 *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: The Hamlyn Publishing Group Limited.
- TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ
2002 *Los instrumentos musicales en el mundo*. Traducción de Carmen Hernández Molero. Madrid: Alianza Editorial.
- VIRGILIO MARÓN, PUBLIO
2003 *Obras completas*. Versión bilingüe latín-español. Traducción de Bucólicas, Geórgicas y Eneida por Aurelio Espinosa Pólit. Madrid: Cátedra.

ENSAYOS Y DOCUMENTOS

Rescatando la memoria olvidada cuando se ha cumplido el 50° aniversario de la Orquesta Filarmónica de Santiago

por
Agustín Cullell
Director de Orquesta, España

Aquel martes 5 de julio de 1955, en el Teatro Municipal, mi esposa y yo formábamos parte del público asistente al concierto inaugural de la recién creada Orquesta Filarmónica de Chile, actualmente Orquesta Filarmónica de Santiago. Era la cristalización de un proyecto gestado a lo largo de muchos meses de ardua labor, con grandes esfuerzos, no pocos sacrificios y, sobre todo, una enorme tenacidad desplegada por ese grupo de visionarios que la hicieron realidad.

En los viejos programas de la Orquesta Filarmónica aparece un expresivo comentario que describe con sentidas palabras este hecho; las cito textualmente: "...fue un esfuerzo heroico, sí, porque las dificultades que presentaba entonces una empresa de tal envergadura eran casi insuperables. Hacía falta mucha fe, un gran espíritu de sacrificio, y solamente personas dotadas de un gran sentimiento idealista podían emprender la tarea y llevarla a cabo. Mencionar los nombres de aquellos pioneros encierra el riesgo inevitable de incurrir en omisiones; pero aún así no podemos dejar de nombrar a quien se transformó en el cerebro de esta gran cruzada, el maestro Juan Matteucci, durante 10 años su primer Director Titular, junto a él, entre otros, los músicos Ramón Bignon, Erwin Heyl, Enrique Artigas, Mario Valenzuela, Joaquín Sánchez, Eduardo Salgado y Armando Aguilar, que se entregaron por entero a consolidar la obra iniciada. Por último, factor determinante en la consolidación del proyecto lo constituyó la Ilustre Municipalidad de Santiago, al facilitar a la orquesta recién formada la Primera Sala de Conciertos del país". A este comentario correspondería añadir que en sus primeros 10 años de labor la Orquesta Filarmónica llevó a cabo con gran éxito su misión bajo la exclusiva responsabilidad artística y administrativa de su propia directiva.

La fundación del nuevo organismo sinfónico trajo aparejado un hecho que, aún cuando pertenece a los entresijos de la pequeña historia, merece que se le otorgue un espacio en estas líneas, ya que no todo el mundo musical estuvo de acuerdo en apoyar la iniciativa; algunos ni siquiera ocultaron su abierta oposición hacia la nueva empresa. Yo era en aquellos años miembro de la Orquesta Sinfónica

y Juan Matteucci también; por tanto, recuerdo perfectamente las tensiones que se generaron en nuestro propio seno cuando se difundió la noticia del proyecto en gestación.

Sin duda el temor a la pérdida de protagonismo de unos en beneficio de otros, ignorando, por otra parte, el extraordinario aporte que ello significaba para el enriquecimiento cultural del país, explicaría el porqué, en aquella espiral de antagonismo, alguien hubiera llegado al extremo de solicitar a las casas de música Ricordi y Gerard de Buenos Aires que no facilitaran sus materiales a la orquesta recién creada. Otros pensaron que sólo cabía sentarse y esperar a que el proyecto se derrumbara en poco tiempo.

Pero la entonces llamada Orquesta Filarmónica de Chile inició su camino con paso firme, conquistando rápidamente el respeto de propios y adversarios. Pronto se comprobaría que había público suficiente para llenar las programaciones de ambas orquestas.

A pesar de que en el viejo texto se explicita el riesgo inevitable de incurrir en omisiones al señalar nombres, y por lo mismo sólo se menciona a quienes cumplieron tareas de liderazgo, desearía con estas líneas recorrer siquiera en parte el manto de olvido que hoy relega a ese histórico pasado y sus protagonistas, a una mención intrascendente en las publicaciones de turno. Porque, como en otro orden de cosas relacionadas con los acontecimientos ocurridos en el país durante los últimos 30 años, aquí también existe un *antes* y un *después*. Todo parece indicar que los sucesos previos a la gran ruptura tienden a diluirse en referencias sesgadas donde la verdad a veces se trunca sin el menor reparo.

Por todo ello al rememorar los 50 años de la Orquesta Filarmónica sin mencionar de forma destacada a Juan Matteucci, sería contribuir a la inexcusable ingratitud con la que la posteridad ha relegado su figura. Un ejemplo que reafirma mis palabras lo constituye un artículo de prensa publicado en 1993 que atribuía la fundación de la Orquesta Filarmónica al Mto. Juan Pablo Izquierdo... en 1970 (!), y que el suscrito junto al profesor Armando Aguilar nos vimos en la ineludible obligación de corregir, como así consta.

Porque, digámoslo claramente y sin menoscabo de quienes participaron en la materialización del proyecto: la Orquesta Filarmónica fue Matteucci. Sin él probablemente ésta no existiría... o habría transcurrido mucho tiempo antes que el Teatro Municipal y la Alcaldía de Santiago dieran los pasos necesarios para la creación de una orquesta propia.

Yo le conocía desde aquellas épocas pretéritas en las que agotó sus últimos años el viejo Conservatorio de la calle San Diego en Santiago. Coursaba estudios de violonchelo y perteneció a la generación de instrumentistas que formaron parte de la Orquesta Sinfónica de Chile desde sus inicios en 1941. Sin embargo, su verdadera vocación estuvo siempre guiada hacia la dirección orquestal. De hecho, antes de asumir la tarea de fundar un nuevo organismo sinfónico, había demostrado ya con creces su talento como director. Cuando años después ingresé a la Orquesta Sinfónica pude apreciar de primera mano la transformación que se operó en Matteucci durante ese tiempo, impulsándole finalmente a romper lazos con su Alma Mater y entregarse por entero a la empresa que tenía entre manos.

Hago un pequeño paréntesis: quiero dedicar unas palabras a la impresión que desde un principio produjo en mí su compleja y, al mismo tiempo, fascinante personalidad, cuya singularidad de carácter me atrevería a situar entre los de difícil clasificación. Tal vez, como buen exponente de la herencia italiana, en su actitud se articulaba una sorprendente gama de sentimientos encontrados que, en escaso margen de tiempo, podían pasar de la alegría exultante a estados de marcada irritabilidad, sobre todo, cuando un hecho adverso transgredía su personal límite de tolerancia. Sin embargo, era un hombre que se distinguía por su pródiga sensibilidad humana, generalmente oculta tras una máscara de dureza, pero siempre en disposición de tender la mano a quien pudiera necesitarla. Célebre por su peculiar sentido del humor, entre burlón e incisivo, casi rozando con sus legendarias travesuras la frontera de lo excéntrico, mantenía, sin embargo, una perfecta simbiosis con otra serie de cualidades que es preciso destacar: gran capacidad organizadora; indiscutible solvencia artística, que testifican comentarios de la época; infatigable empeño en conducir la Orquesta Filarmónica cada vez a un mayor nivel de excelencia; habilidad en la elaboración de temporadas de conciertos con programaciones ambiciosas y atractivas; su juicio certero al contratar célebres directores y solistas, verdadero cartel de lujo pocas veces repetido en años posteriores.

Llegado a este punto es imperativo reivindicar también la memoria de un grupo de instrumentistas que con gran espíritu y responsabilidad contribuyeron al prestigio de la institución. Como injustamente suele ocurrir con quienes conforman la mal llamada “masa orquestal”, sus nombres han sido en gran parte olvidados y sólo figuran en los listados de viejos programas. Sin duda, cumplieron todos una importante misión, ya sea ejerciendo cargos relevantes o en modestos puestos de fila. Pido disculpas por nombrar sólo aquellos que mis recuerdos puedan buenamente rescatar de la época en que estuve al frente de la orquesta, imaginando sus ya lejanas figuras como si emergieran de un escenario virtual.

Veo a *Pedro D'Andurain* en su papel de concertino, luego de una notable carrera internacional; a la violinista húngara *Magdalena Ötvös*, jefa de fila en los segundos violines; al violinista *Elías Friedensohn*, auxiliar de concertino, años después ocuparía el mismo cargo en una importante orquesta de Estados Unidos; al carismático violinista *Jascha Friedmann*, conocido por sus éxitos en la dirección de orquestas populares; *Aziz Allel*, años después auxiliar de concertino en la Orquesta Sinfónica de Chile; la profesora *Isis Muñoz*, a quien de muy niño debo mis primeras lecciones de violín; los violinistas *Manuel Bravo* y *Harald Broscheck*; *Enrique López*, primera viola, y *Virginia Canzonieri*, arpista, ambos argentinos; los violinistas *Hernán Jara*, auxiliar de concertino; *Joaquín Sánchez*, varias veces miembro de la Junta Directiva de la Orquesta; el ruso *Yura Yastremsky*; los violistas *Eduardo Maturana*, conocido compositor, y *Cecilio Venegas*, ambos en diferentes períodos también presidentes de la Junta Directiva; los violonchelistas *Fulvio Kirby*, ecuatoriano; *Eduardo Salgado*, *Carlos Chávez* y *Ximena Bravo*; el inolvidable profesor *Manuel Pérez*, quien reemplazó a Ramón Bignon como primer contrabajo. En el grupo de las maderas, los flautistas *Fernando Harms* y *Alberto Almarza*; el primer oboe *Cancio Mallea*, posteriormente ocupando el mismo puesto en la Orquesta Sinfónica de Chile; el excelente clarinetista *Juan Correa*; el inolvidable y malogrado clarinetista *Jaime*

Escobedo; el gran fagotista *Emilio Donatucci* junto a su compañero *Armando Aguilar*, este último a petición de *Matteucci* cambió el violín por el fagot vista la escasez de profesionales en este instrumento. En la familia de los bronce, al primer corno *Jorge Maltraín*, junto a *Gilberto Silva*, *Miguel Estrella* y el trompetista *José Modia*. En percusión al timpanista *Uldaricio Oñate* y *Víctor Alonso*, quien por su gran carisma se granjeó la simpatía de todos. También cabe agregar los nombres de algunos importantes músicos de la Orquesta Sinfónica de Chile que se integraron a la orquesta: los violinistas *Ernesto Ledermann*, *Enrique Kleimann*, *Ernesto Garrido*, los violistas *Zoltan Fischer* y *Nachmann Godorecki*; los violonchelistas *Ángel Cerutti* y *Dobriła Franulick*. Con posterioridad a mis años en calidad de director titular, ingresaron al conjunto otros notables músicos, entre éstos, los oboístas *Enrique Peña* y *Alfredo Kirsch*, argentino; además, la reincorporación al conjunto de la violinista *Liselotte Hahn*, ejerciendo durante un tiempo el cargo de concertino.

Un aporte extraordinario para la Orquesta Filarmónica lo constituyó en esos años la contratación temporal de uno de los afamados virtuosos pertenecientes al Quinteto de Vientos del Mozarteum de Buenos Aires: el oboísta *Pedro Cochiararo*.

He dejado para este momento la oportunidad de dedicar una mención especial al insigne primer violonchelo *Hanns Loewe*, músico excepcional, también virtuoso en corno inglés, cuyo recuerdo más sobrecogedor lo constituyen dos conciertos en los que actuó de solista interpretando la misma obra; el primero, en 1944 recién llegado al país huyendo del nazismo. Tuvo lugar en el Teatro Municipal con la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Víctor Tevah, que yo presencié en compañía de Pedro D'Andurain y Arnaldo Fuentes; el último, con la Orquesta Filarmónica en 1966 bajo la batuta del malogrado Mto. Jorge Peña Hen, viviendo *Hanns* sus últimos días aquejado de una grave enfermedad. En ambas ocasiones interpretó *Schelomo* de Bloch. Yo, entonces director titular de la orquesta, profundamente conmovido, también me hallaba presente.

Otra referencia a destacar es la de un grupo de renombrados intérpretes internacionales cuyos nombres han quedado, al parecer, en el olvido con motivo de celebrarse estos 50 años. Se trata de directores tan ilustres como el polaco *Stalislav Wislock* y el ruso/alemán *Jascha Horenstein*; de violinistas insignes como la mítica *Ida Haendel*, *Isaac Stern*, *Cristian Ferraz*, *Samuel Shkenazi*, *Salvatore Accardo*; de pianistas excepcionales como *José Iturbi* y *Abbey Simon*; el brillante flautista *Alfredo Ianelli*; de magníficos cantantes como *Tagliavini*, *Ausensi*, *Kabaisvanka*. Entre los solistas nacionales no es de recibo ignorar al menos cuatro nombres: las pianistas *Flora Guerra*, *Hermínia Raccagni* y *María Angélica Castelblanco* junto al violinista *Jaime de la Jara*, posteriormente brillante concertino durante varios años de la propia Orquesta Filarmónica.

En 1960 la Orquesta Filarmónica y su director Juan Matteucci realizaron con gran éxito una gira al extranjero, visitando Argentina, Uruguay y Brasil. Era la primera vez que una agrupación orquestal chilena viajaba al exterior.

Entre fines de los años 50 y 1964, Matteucci inicia una carrera internacional. A raíz de la actuación en el Teatro Municipal de la gran bailarina *Tamara Toumanova*, cuyas presentaciones dirige, es invitado en calidad de director musical a integrar el conjunto en su gira por el resto de América.

En 1964 recibe la propuesta de asumir el cargo de director titular en la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelandia, oferta que acepta trasladándose a ese país. Como consecuencia de este nombramiento, al no quedar designado un sucesor, la Orquesta Filarmónica se enfrenta a un período de inestabilidad e incertidumbre. A comienzos de 1965 el problema desemboca en una severa crisis que amenaza, incluso, con una posible suspensión de actividades. En el mes de abril de aquel año, la junta directiva se pone en contacto conmigo y me propone asumir la dirección titular, sin ocultarme, por cierto, el desafío que en tales condiciones representaba aceptar esta responsabilidad. Si bien consciente del riesgo, no obstante acepté el reto y aquel crítico período fue superado felizmente. Se recuperó el optimismo perdido y se reanudaron con éxito las actividades normales de la orquesta.

Ejercí este cargo hasta 1968, renunciando a él para asumir la decanatura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Chile; sin embargo, continué participando como director invitado en las sucesivas temporadas oficiales. Una significativa circunstancia lo constituyó el hecho de que mi primera despedida del país tuviera lugar precisamente en el propio Teatro Municipal, dirigiendo en noviembre de 1973 varias presentaciones de la ópera *Madama Butterfly*.

60 años después

por

Hanns Stein

Facultad de Artes, Universidad de Chile

En el año 1945, hace 60 años, terminó la Segunda Guerra Mundial y con ella el nazismo alemán, que fue su iniciador; se abrieron las puertas de los campos de concentración y se pudieron conocer finalmente todos los horrores cometidos tras sus alambradas. Todo el mundo rememora este año la dramática fecha que invita a profundas reflexiones. ¿Cómo fue posible que seres humanos de un pueblo culto se prestaran a ejecutar políticas de exterminio, con un fanatismo propio de épocas que considerábamos pasadas hace ya muchos siglos?

Pero no es el objetivo de estas líneas ahondar directamente en esa problemática. Queremos más bien llamar la atención sobre hechos que –si bien relacionados con lo anterior– tienen que ver con la música de aquella época; qué enseñanzas podemos desprender hoy de lo acontecido y en qué sentido todo ese drama –el nazismo y sus consecuencias, tales como el racismo, que terminó en holocausto– también afectó la vida musical chilena.

Un importante sector de la intelectualidad alemana y centroeuropea en general era de origen judío. Muchos de estos científicos y artistas profesaban, además, ideas progresistas, al igual que una importante parte de los intelectuales no judíos. A partir de la toma de poder por Hitler y su partido nazi, comenzó la sistemática persecución de los “no arios” y de la gente con un pensamiento no acorde con el dogma nazi. Esto incluía desde luego a los creadores, a los compositores en nuestro caso, que buscaban caminos y lenguajes artísticos de avanzada, como también a los intérpretes que llevaban este lenguaje al público. Inventaron los nazis la denominación *entartete Kunst* (arte degenerado) en el cual incluyeron hasta a Mendelssohn por su origen judío. Comenzó entonces, a comienzos de la tercera década del siglo 20, una masiva emigración de artistas alemanes que vieron cerradas todas las posibilidades laborales, y posteriormente vieron incluso amenazadas su libertad y su vida. Poco más tarde sucedió lo mismo con sus congéneres austríacos, checos, polacos, al ser sus países ocupados por los nazis. Esto significó un empobrecimiento total de centros culturales tales como Berlín, Viena, Praga, cuyas personalidades artísticas emigraron a distintas partes del mundo: una gran parte a los Estados Unidos, también a Inglaterra y a América Latina.

También a Chile llegó un importante grupo de estos inmigrantes quienes, al integrarse a la vida musical chilena, fueron un elemento importante para el

desarrollo de nuestro ambiente cultural. Instrumentistas como Hans Loewe, Stefan Tertz, Fredy Wang, Fritz Bergmann, Zoltan Fischer, Jaime Cherniak, Jascha Friedmann, contribuyeron en importante medida al nivel de la naciente Orquesta Sinfónica de Chile. Otros trajeron su experiencia en la docencia, como Rudy Lehmann, gran profesor de piano, o Ilse Pola y Ruth Hennig en canto. Los grandes directores de orquesta Erich Kleiber y Fritz Busch emigraron solidarizando con sus colegas judíos, y fueron los verdaderos formadores y educadores de nuestra Orquesta Sinfónica. Ellos realizaron en Chile una labor cuasi regular, año tras año y aún se recuerdan conciertos de una calidad histórica, así como importantes estrenos en Chile dirigidos por ellos. Cuando hoy –al cumplirse 60 años del término de una de las peores tragedias que ha vivido la humanidad– recordamos que de una u otra manera también la vida musical chilena fue afectada por aquel acontecimiento, tenemos que aceptar el hecho de que existe una permanente interacción y de que –aunque estemos a miles de kilómetros de distancia y nos separen océanos y cordilleras– lo que sucede en el mundo nos atañe y nos obliga a tomar posiciones frente a ello. Las evoluciones y las revoluciones, los desarrollos científicos, artísticos y sociales en cualquier parte del mundo afectan al resto de la humanidad y sería el peor error tratar de aislarse, intento que, además, estaría destinado al fracaso más absoluto. Y, afirmado lo anterior, me parece pertinente comentar otro notable suceso ligado a la guerra, a las persecuciones, a los campos de concentración.

A menos de 60 km al norte de Praga se encuentra la pequeña ciudad de Terezín. Originalmente, bajo el Imperio Austro-Húngaro, ésta fue una fortaleza construida en 1780 por el emperador José II en honor a su madre, María Teresa. Su nombre original alemán es Theresienstadt. Al ocupar los alemanes Checoslovaquia, 150 años más tarde, convirtieron a Terezín en un campo de concentración destinado especialmente a los judíos checos. Era un campo de paso. De allí salían periódicamente los transportes a Polonia, a los campos de exterminio. Y en esa “antesala de la muerte”, como el campo ha sido denominado, se produjo un fenómeno asombroso. Los prisioneros del campo –entre los cuales se encontraba una notable cantidad de artistas– superando las privaciones, humillaciones, torturas y ejecuciones, comenzaron a desarrollar una actividad artística, principalmente musical, que en su momento cúspide superó la de las capitales europeas durante la guerra. Al comienzo se trataba de una actividad clandestina no permitida por los alemanes. Entre los 50 kilos de equipaje que cada persona podía llevar al campo no estaba permitido incluir instrumentos musicales. Pero luego, al darse cuenta los alemanes de que esta actividad artística en el campo les podría servir en términos propagandísticos, para disimular ante el mundo la cruel realidad, permitieron que los presos dedicaran parte de su tiempo al arte.

Las cosas que se lograron hacer son casi increíbles: desde conciertos de cámara, recitales de solistas, cabaret literario, hasta oratorios y ópera. Para lograr eso tuvieron que arreglar un viejo piano desvencijado que encontraron en alguna bodega y un armonio que a veces reemplazaba a la orquesta. La falta de partituras la suplían reescribiéndolas de memoria. De esa manera se montaron óperas como *Carmen*, *Las bodas de Figaro*, *La novia vendida*, *El murciélago*; oratorios como *Elias*, de

Mendelssohn, o el *Requiem*, de Verdi. Veamos un ejemplo de programación: el día 28 de setiembre de 1944 se ofrecía:

Calle Mayor N° 2, a las 18.15 hrs. Cuarteto Ledec: Haydn, Schul, Borodin.

Calle del Parque N° 14, a las 18.15 hrs. Recital de canto con Helly Eisenschimmel y el Dr. Erich Klapp: Mussorgsky y Hugo Wolff.

Calle Mayor N° 22/entretecho, a las 18 hrs. *Juego en el palacio* de Molnar; regie: B. Spanier, producción: Agnes Reimann.

Calle del Oeste N° 3, en la terraza, a las 18.30 hrs. De Viktor Ullmann *El corneta Rilke*, recitado por H. Lerner, y *Canciones y Danzas de Pierrot*. Dirigido por Rafael Schächter.

Calle de la Estación N° 3, a las 19.30: obras de Strauss.

En la misma fecha salía un transporte hacia Auschwitz, en el cual viajaban hacia la muerte, entre muchos otros, los compositores Viktor Ullmann y Gideon Klein, destacados representantes del importante grupo de autores que se encontraban entre los reclusos y que participaban en forma muy activa en la actividad musical actuando como creadores, como intérpretes y como organizadores. Los más famosos: Gideon Klein, Hans Krása, Viktor Ullmann y Pavel Haas. De ellos se estrenaron numerosas obras en el campo, muchas compuestas allá mismo. Ullmann compuso más de 20 obras durante su estadía en el campo; su vida terminó con su envío a las cámaras de gas de Auschwitz. La misma suerte corrieron los otros tres compositores mencionados y la inmensa mayoría de los judíos internados en el campo. En total pasaron por Terezín 136.000 personas. 32.000 murieron en el campo, víctimas del hambre, los maltratos, epidemias y ejecuciones sumarias. 88.000 fueron deportados a los campos situados en Polonia, cumpliendo el programa nazi para la "solución final", es decir, el exterminio total de los judíos.

Y en esas condiciones inhumanas un grupo de artistas logró sobreponerse a la degradación impuesta por el nazismo. Su actitud y actividad eran una faceta –y una faceta muy importante, por cierto– de la resistencia contra el terror que imponían sus carceleros. Ellos creían firmemente en el valor del arte y de la cultura y de su contenido humanista, exactamente opuesto al del terror: no atormentar a las personas, sino regocijarlas; no anular su individualidad, sino motivarlas hacia la participación. Con ello fortalecieron su propia voluntad de vivir y la de sus compañeros de sufrimiento, su público.

Hay testimonios de sobrevivientes, que lamentablemente no son demasiado numerosos. Zuzana Ruzicková era una niña de 13 años cuando fue internada en el campo. Fue una sobreviviente del campo de Terezín. Al ser liberado éste, se convirtió en una mundialmente famosa clavecinista y profesora de su instrumento en la Academia de Música de Praga. Ella declara: "A menudo les digo a mis alumnos o a jóvenes que asisten a mis conciertos, que el arte hoy en día puede ser una entretenición; pero que puede llegar el momento en que el arte realmente le salve a uno la vida, o por lo menos la salud espiritual. Y eso es lo que sucedió en Terezín". Otro sobreviviente, el cellista Rafael Sommer, dice: "...no se puede hablar mucho de comida, no había mucho para comer; y esta actividad, esta actividad cultural era en realidad el alimento y lo esencial para que esta gente pudiera seguir adelante".

Todos los que vivieron ese infierno y lograron sobrevivirlo, entre ellos Karel Ancerl, que llegó a ser director titular de la Filarmonía Checa, o el gran bajo de la ópera del Teatro Nacional de Praga, Karel Berman, coincidían en que su esfuerzo artístico en el campo de concentración significaba para ellos preservar su dignidad de seres humanos.

Richard von Weizsäcker, Presidente de la República Federal de Alemania, en una carta dirigida a la Filarmonía Checa con motivo del primer festival recordatorio de la música de Terezín, escribió: "El secreto de la salvación está en recordar". Qué emblema para recordar es la maravillosa hazaña de los músicos que dignificaron su vida y la de los que compartían su trágico destino. Qué manera ejemplar de vencer el poder de los tiranos. Y qué ejemplo para nosotros hoy, aquí en Chile, cuando el arte se ha transformado en producto, en mercadería y su valor se mide en pesos. Recordemos lo dicho por Von Weizsäcker. No olvidemos que el arte es la esencia del humanismo. Tratemos –con el ejemplo de Terezín presente– de recuperar el rol originario del arte, que así como salvó a las víctimas del nazismo en ese campo de concentración de la indignidad en la que sus carceleros trataron de sumirlos, puede contribuir a salvarnos –y especialmente a las generaciones jóvenes– de una existencia sin sentido, dominada por el consumo, que a la postre también tiene como resultante una humillación deshumanizadora.

Creo que no está de más informar al lector, para acercarlo a los hechos, que 14 de mis parientes cercanos, abuelos, tíos y primos hermanos, pasaron por Terezín. Sólo dos de ellos, una tía y una prima sobrevivieron.

Tercer Congreso Chileno de Musicología

por

Lina Barrientos Pacheco

Universidad de La Serena

Sociedad Chilena de Musicología

“Música, migración y exilio” fue la temática de la convocatoria del Tercer Congreso Chileno de Musicología que se realizó entre los días 11 y 15 de enero del año 2005, en el Salón Pentágono de la Universidad de La Serena, organizado por la Sociedad Chilena de Musicología, entidad que reúne a estudiosos en torno a lo musical, integrado principalmente por musicólogos y musicólogas, quienes desde una mirada científica buscan explicarse diversos fenómenos sonoro/musicales, como también los efectos y consecuencias que el hacer musical produce en el medio social y cultural, prioritariamente chileno y latinoamericano.

El propósito del congreso fue generar un espacio de discusión, intercambio y reflexión sobre la base de estudios empíricos y teóricos interdisciplinarios, en torno al exilio y la migración, y el impacto que estos fenómenos han tenido en las expresiones musicales locales, regionales e internacionales. Los estudios referidos a los procesos de migración se abordaron desde dentro y fuera de un país, considerando también los diferentes cruces indígenas. En cambio, los estudios referidos a los procesos de exilio se abordaron desde sus causas exógenas, políticas e ideológicas y los países que abarcan, ya fueran de Europa, América u otros continentes.

Participaron 30 ponencistas venidos de Gran Bretaña, Finlandia, México, Cuba, Brasil, Argentina y mayoritariamente de Chile, cuyas exposiciones fueron organizadas en nueve mesas, dispuestas en torno a cinco ejes temáticos: exilio chileno, migración interna, inmigración (referido a músicos, comunidades y procesos en general), migración de repertorios y procesos de investigación, más dos mesas donde se expusieron temáticas libres. Durante el transcurso de las exposiciones se dispusieron tres espacios, dos coloquiales y uno informativo. El primero de ellos fue para reflexionar sobre los “marcos teóricos y metodológicos de la musicología actual”, para lo cual se organizó una mesa redonda integrada por Jan Fairley, Alfonso Padilla, Rodrigo Torres y Alejandro Vera, moderados por Luis Merino. Otro espacio fue para reflexionar sobre “migración y exilio desde otras miradas disciplinarias”, organizado en una mesa redonda, en la que participaron Loreto Rebolledo, quien compartió su visión del exilio desde la antropología; Walter Hoefler, quien compartió su experiencia del exilio y la de otros, manifestada en la literatura, y Rosa Quispe, quien compartió sus experiencias de vida del

proceso de migración rural-urbano, desde la mirada aymara chilena; actividad moderada por Jorge Martínez. El tercer espacio fue concedido a Juan Pablo González, quien presentó el libro *Historia social de la música popular en Chile*, un estudio musicológico sobre la música popular chilena desde 1890 hasta 1950, trabajo de su autoría en conjunto con Claudio Rolle.

El Congreso se inició con un acto solemne inaugurado por don Jaime Pozo, Rector de la Universidad de La Serena, y por el Dr. Luis Merino, Presidente de la Sociedad Chilena de Musicología. Don Jaime Pozo en su discurso mencionó uno de los importantes acuerdos logrados por los rectores de las universidades públicas reunidos en la V Cumbre Iberoamericana de Rectores de Universidades Públicas, celebrada en Guadalajara, México, en septiembre de 2004, referido a ...“crear una alternativa cultural en la región y defender los espacios educativos libres y abiertos, en un marco de mutua cooperación, con el objeto de consolidar nuestra identidad común”. En otro punto reconoció que “la realización de este Congreso en la Universidad de La Serena constituye un valioso respaldo a la actividad musical que se cultiva en La Serena”, e hizo una breve reseña histórica desde 1950, en que el maestro Jorge Peña Hen fundó la Sociedad Juan Sebastián Bach, institución de la cual proviene prácticamente toda la actual vida musical de la Región de Coquimbo. El Dr. Merino, en la parte central de su discurso de bienvenida, hizo referencia al tema que convocó a esta reunión científica, explicando qué se entiende por migración y exilio y cómo estos procesos atraviesan la historia musical de Chile y Latinoamérica, impactando “profundamente en la orientación de nuestra disciplina, la musicología”, haciendo ver que “el texto de la obra musical debe ser estudiado no como algo aislado, sino que dentro del contexto de su producción, circulación y recepción en la sociedad, a fin de alcanzar una comprensión musicológica integral de la obra creativa”.

Finalizó este acto inaugural con la intervención de Raúl “Talo” Pinto, payador y académico de la Universidad, quien improvisó un par de cuecas y unos versos alusivos al tema *migración y exilio*, a los países representados en el congreso, a los organizadores y a las y los participantes extranjeros y chilenos del encuentro.

EXILIO CHILENO¹

Esta temática fue abordada desde cinco miradas y experiencias distintas; en tres de las cuales sus autores fueron protagonistas del exilio. J. Martínez describió y analizó cómo la ideología gramsciana, la experiencia de la Unidad Popular, el particular momento italiano y la consonancia cultural y valórica de esa época, generaron experiencias únicas y que todavía entregan frutos en diferentes campos musicales, desde la didáctica a la música popular y desde la experimentación a la “nueva música”, gracias al espacio de acogida creado por los italianos a este

¹Ponencias: Jorge Martínez (Chile): *De los Andes a los Apeninos: el exilio musical chileno en Italia*. Alfonso Padilla (Chile-Finlandia): *El género en la cantata popular y su recreación en el exterior*. Jan Fairley (Gran Bretaña): *Entre mar y cordillera –Karaxú!: la música de la resistencia en Chile en los años 73-74-75, revisitada*. Miguel Castillo (Chile): *Exilio: música y músicos. Itinerario del desarraigo y del encuentro*. Silvia Herrera (Chile): *Compositores en el exilio, profetas en otra tierra*.

grupo de chilenos exiliados que aportaron creativamente su hacer musical. A. Padilla, quien después de su exilio decidió quedarse en Finlandia, se refirió a la primacía de la estructura del género cantata barroca presente en la cantata popular ideada por Luis Advis, la *Cantata Santa María de Iquique*, compuesta para ser interpretada por el grupo Quilapayún; considerándola una obra en el “marco de la música popular con propósitos estéticos más sólidos”, propuesta que se difundió por el exilio de los músicos para quienes fue compuesta, la que fue tomada por músicos de otros países de América Latina, como también por algunos europeos e incluso japoneses, considerando este género, la cantata popular, como un aporte significativo que la música chilena le ha entregado al mundo. M. Castillo, a partir de su experiencia de tener que exiliarse por un tiempo en Venezuela, desarrolló un estudio de lo que significaron para la vida musical chilena y latinoamericana las muertes, separaciones forzadas, interrupciones de obras y de estudios, alejamiento del país y precaria sobrevivencia en otras latitudes de músicos chilenos afectados por el golpe de Estado del año 1973, en que para “los músicos lanzados a otros países y regiones el exilio constituyó un itinerario de doloroso desarraigo del medio y del quehacer musical chilenos, y del encuentro con otras culturas, con otras músicas y otros músicos, otro ambiente musical al que había que tratar de integrarse”.

J. Fairley, como británica, observa el exilio chileno desde otra perspectiva. Realiza un estudio desde la antropología, eligiendo como objeto de su investigación al grupo Karaxú!, fundado en París, Francia, en el año 1974, por la inspiración de Patricio Manns. En su ponencia, ella explicó cómo la ideología e idealismo de militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) en el exilio, que se relacionaban con el movimiento de resistencia en Chile en la época de la dictadura, puede articularse y expresarse como música. Por último, S. Herrera entrega antecedentes de un estudio exploratorio en torno al análisis de obras compuestas en el exilio por los compositores Eduardo Maturana, Fernando García, Sergio Ortega y Gabriel Brnčić, constatando que en sus obras prevalece la inspiración sobre poetas, escritores y pintores, así como la historia con sus hechos y personajes; el paisaje y todo lo que los acerque al mundo chileno y latinoamericano, concluyendo que la vivencia del exilio potenció el imaginario poético, la identidad y la creatividad de estos compositores.

MIGRACIÓN INTERNA²

La migración interna, en este eje temático, se abordó desde lo indígena, particularmente lo dado en el espacio rural-urbano, relacionándolo con la influencia de

²Ponencias: Carlos Retamal (Chile): *Música indígena en Santiago de Chile*. Lina Barrientos (Chile): *Efectos de migración en los cambios sonoros de la Fiesta de Andacollo*. José Pérez de Arce (Chile): *Flautas y cuerdas: migración, desplazamiento, dominación, ocultamiento, exterminio y otros*. Manuel Mamani (Chile): *Migración e identidad andina a través de la música en la Provincia de Arica y Parinacota*. Franco Daponte (Chile): *¡La onda sound, sound, sound, sound! Una aproximación al fenómeno de la cumbia tropical en Chile*. Emigración, hibridación y mestizaje urbanoandinos en sus protagonistas y componentes musicales. José Gabriel Sanvicente (México): *El son mexicano en la ciudad de México*.

la cultura occidental europea desde su llegada a América y su evolución hasta nuestros días. Cuatro de las ponencias fueron expresiones de investigaciones sobre fenómenos ocurridos en Chile, una en México y otra hace referencia al área andina de Latinoamérica, expuesta como ensayo, invitando a la reflexión.

C. Retamal mostró en su trabajo cómo la música indígena se expresa en Santiago de Chile, sus instancias de participación, las motivaciones que sostiene esta práctica y los rasgos tipificadores de su significado, aplicando para el análisis un modelo tripartito en el que la música se presenta como una instancia de articulación y vehículo de comunicación, a través del cual el conglomerado indianista resignifica y evoca el constructo referencial que lo sostiene: la cosmovisión indígena. L. Barrientos se sustentó en la etnografía musical para reconstruir una historia local y particular que explica la red de situaciones y acontecimientos vividos por inmigrantes llegados a la Región de Coquimbo, que abrieron el espacio sonoro para la entrada de los Bailes de Instrumental Grueso, propios de las fiestas marianas andinas, en la Fiesta a la Virgen de Andacollo. M. Mamani describió los cambios en sus significados de las fiestas, rituales y costumbres tradicionales de la gente andina y su implicación en la música, al aparecer una revitalización de las costumbres y ritos tradicionales con la concurrencia temporal a los poblados andinos, después de haber inmigrado a las ciudades y haber permanecido un largo tiempo en ellas. F. Daponte expuso su trabajo relativo al fenómeno *Cumbianchero*, expresión artística urbana marginal, producto de la hibridación entre elementos musicales andinos y la cumbia citadina, protagonizado por artistas descendientes de los pueblos rurales del Norte Grande; entregó una reseña desde sus orígenes hasta convertirse en la "Onda Sound" y las causas de su exterminio.

J. G. Sanvicente describió y entregó antecedentes de variados grupos musicales originarios de diversas ciudades y poblados de México, los que son acogidos en un único espacio vigente en la Ciudad de México, para que presenten sus trabajos de composición e interpretación inspirados en la música tradicional de sus localidades. J. Pérez de Arce invitó a reflexionar, al compartir sus dudas e interrogantes que aparecieron en su recopilación de antecedentes relativos a la intromisión de cordófonos por los conquistadores en el área andina, área rica en variados tipos de flautas, considerando para ello ver esta intromisión desde algunos puntos de vista como la conquista y el dominio, los elementos culturales recesivos y dominantes, la moda y otros.

INMIGRACIÓN DE MÚSICOS³

Las tres ponencias que componen este corpus, basadas en una reseña historiográfica, reconstruida a partir de documentaciones de primera fuente, demuestran los efectos que producen las inmigraciones de músicos en los espacios geográficos

³Ponencias: Alejandro Vera (Chile): *Migraciones musicales en Chile durante la Colonia*. Vladimir Barraza (Chile): *Guillermo Frick: un caso de inmigración del siglo XIX*. Remo Leño (Argentina): *Felipe Rivera: legado musical en la inmigración*.

culturales que los acogen. A. Vera, con sus indagaciones, confirma que la llegada de músicos extranjeros a Chile fue una constante por lo menos desde el siglo XVII, así como el envío de instrumentos musicales destinados a particulares e instituciones religiosas. V. Barraza se refirió a las causas que motivaron la partida a Chile del alemán Guillermo Frick en el siglo XIX y de qué manera intervino su presencia en el desarrollo musical que tuvo la ciudad de Valdivia. R. Leñaño relata la historia de Felipe Rivera, un músico popular boliviano de la primera mitad del siglo XX, que con su "Orquesta Típica Boliviana" se convirtió en uno de los pilares ante el cambio de mirada a la música popular de raíz andina en Argentina.

INMIGRACIÓN DE COMUNIDADES⁴

La llegada de grupos de inmigrantes que pertenecen a una misma región geográfica ha permitido establecer comunidades cerradas que intentan conservar y/o recrear las conductas culturales de donde provienen. Desde lo musical, este fenómeno lo estudió y expuso M^a A. Sacchi, a través de la indagación historiográfica, para demostrar cómo la comunidad española y los músicos que pertenecían a ella, intervinieron en las bases del Conservatorio Musical Mendocino y, por lo tanto, en la educación musical de principios del siglo XX. D. Bosquet dio cuenta de la colectividad eslovena presente en Mendoza-Argentina, junto con señalar cómo la música es uno de los elementos imprescindibles en el desarrollo de la vida social y en la recreación de su cultura. C. Díaz puso la mirada en artistas del teatro lírico cubano, que emigran a Estados Unidos después del triunfo revolucionario sucedido en la isla en 1959, y cómo continúan desarrollando el género de la zarzuela española y cubana en Miami y Nueva York hasta nuestros días.

INMIGRACIÓN: PROCESOS GENERALES⁵

En esta mesa se expusieron tres estudios de procesos inmigratorios presentes en la música popular. M. Fornaro se centró en los aportes que hacen europeos a la música popular uruguaya grabada y radiodifundida en el siglo XX, considerando a su vez los aportes de los procesos de inmigración interna rural-urbana, como también los del exilio político. E. Losada expuso sus conclusiones, después de un largo período como observadora participante de los ritmos africanos presentes en la música cubana, llegando a distinguir las regularidades y denominadores comunes en la música afrolatinoamericana. J. P. González expuso su trabajo sobre el "rin", un género musical escocés que entró a Chile a principios del siglo XIX,

⁴Ponencias: María Antonieta Sacchi (Argentina): *Músicos españoles inmigrantes en Mendoza, Argentina*. Diego Bosquet (Argentina): *De Los Alpes a Los Andes. La música en la comunidad eslovena de Mendoza, Argentina*. Clara Díaz (Cuba): *La zarzuela en la vida cultural de la diáspora cubana en Estados Unidos*.

⁵Ponencias: Marita Fornaro (Uruguay): *Migraciones, exilio y procesos identitarios en un siglo de música popular uruguaya*. Eurídice Losada (Cuba-Chile): *Estructura del pensamiento musical africano en géneros musicales populares del continente americano*. Juan Pablo González (Chile): *Versiones y antiversiones de Run-Run se fue pa'l Norte: migraciones amorosas y musicales*.

folclorizado en Chiloé y utilizado por Violeta Parra; distingue el proceso de inmigración en el género musical contrapunteándolo con el relato amoroso del texto.

MIGRACIÓN DE REPERTORIOS⁶

Se presentaron tres estudios que hacen referencia a la presencia de repertorios europeos de concierto en sus propias localidades. M. Vermes propuso un análisis de los principales ciclos de conciertos realizados en Río de Janeiro entre 1895 y 1908, como una de las importantes herramientas que sirvieron para definir la idea de un ambiente musical moderno y nacional entre la intelectualidad musical de la época. I. P. Nogueira presentó un estudio sobre la recepción y circularidad de la música culta para piano en la ciudad de Pelotas, entre 1918 y 1968, encontrando un repertorio de extrema contemporaneidad para la época, en conformidad con una perspectiva de profesionalización del músico, implementada por los directores y maestros de la escuela. C. Martínez compartió sus hallazgos de pianos en casonas antiguas de Copiapó y dio cuenta de las colecciones de partituras que datan desde 1870 a 1910 y que se encuentran en el Museo Regional de Atacama.

PROCESOS DE INVESTIGACIÓN⁷

La primera de estas ponencias, cuyo autor es A. Menanteau, describe el interesante proceso, que él nomina periplo, en busca de financiamiento para la publicación de su libro "Historia del Jazz en Chile", considerándolo de vital importancia instalar dentro de la discusión musicológica en un congreso temas relativos a la gestión como éstos. La otra fue una ponencia colectiva presentada por cuatro musicólogos que se animaron a exponer el proyecto de una investigación en proceso, en torno a la historia social de la música iberoamericana en la época colonial.

TEMAS LIBRES⁸

En los temas libres J. Cortés abordó un estudio referido a la cueca urbana y sus actos comunicativos, como texto representativo de la cultura popular urbana,

⁶Ponencias: Mónica Vermes (Brasil): *Formación del público y fundación nacional: la renovación del repertorio de concierto en Río de Janeiro entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX*. Isabel Porto Nogueira (Brasil): *Piano en la Princesa del Sur: recepción y circularidad de la música culta para piano en la ciudad de Pelotas-Brasil*. Carlos Martínez (Chile): *Música en el Copiapó decimonónico*.

⁷Ponencias: Álvaro Menanteau (Chile): *Génesis del libro Historia del Jazz en Chile*. Claudio Rolle, Víctor Rondón, Alejandro Vera y Christian Spencer (Chile): *Historia social de la música iberoamericana en la época colonial: debates y propuestas*.

⁸Ponencias: Juan Cortés (Chile): *Vestigios míticos indoamericanos que subyacen en la estructura profunda de la cueca urbana chilena*. Christian Spencer (Chile): *Instrumentalización del sonido en el espacio público: la economía política del silencio en Santiago de Chile*. Fabio Pinto (Brasil): *Rasgueados originais para cordas dedilhadas*. Adriana Cerletti (Argentina): *Afro lamento-Tango latino*.

Nota: la mayoría de las referencias relativas a los contenidos de las ponencias expuestas, fue obtenida desde los resúmenes de las y los propios autores de éstas.

interpretando y codificando los segmentos que la constituyen, explicitando su conexión con mitos arquetípicos que remiten y entroncan a un patrón cultural arcaico, indoamericano y panandino. C. Spencer hizo una reflexión sobre el uso del sonido en el espacio público, haciendo una digresión sobre el valor económico y el fin político del silencio y su opuesto: el ruido, en la sociedad chilena de principios del segundo milenio. F. Pinto compartió un estudio sobre la ejecución de la *viola caipira*, un instrumento originario de la península ibérica, llegado y desarrollado en Brasil. A. Cerletti presentó un trabajo sobre referencias a géneros musicales rastreados en el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, con el propósito de determinar cuáles son los testimonios sobre el Trecento italiano aportados por dicha fuente a nivel musical, resaltando la *ballata*. G. Quezada hizo una reseña sobre los orígenes, desarrollo y evolución del tango y compartió lo recopilado en su trabajo de campo, realizado en Buenos Aires (2004), con el propósito de indagar *quiénes y cómo* mantienen *vivo* este fenómeno estético musical.

Por último, cabe señalar que el congreso se realizó en el marco de los XXII Encuentros Musicales que se realizan los meses de enero de cada año en la ciudad de La Serena, organizados por el Departamento de Música de la Universidad. Es así como se convivió con un entorno en que se realizaron otras actividades, tales como un seminario de investigación musicológica dirigida a intérpretes, dictado por Juan Pablo González; un seminario de guitarra, coordinado por Andrés Rosson; un ciclo de conciertos de mediodía, en que participaron estudiantes y profesores de La Serena y un ciclo de conciertos nocturnos, en que se puede destacar la participación de la Orquesta Sinfónica Juvenil de La Serena, dirigida por Hugo Domínguez; el encuentro en el Club de Jazz de Coquimbo, donde hubo música popular con Talo Pinto y su grupo y música audiovisual con las obras de Remo Leño y Mario Arenas; el concierto teatral "Días de radio en Chile", presentado por Juan Pablo González; finalizando la semana con el concierto del Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, dirigido por Hugo Villarroel, dando inicio, con este concierto, a la celebración de sus 60 años.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según informaciones llegadas a la RMCh, desde el 1 de abril al 30 de septiembre de 2005 se han interpretado 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 6 de abril de 2005, se presentó la soprano Patricia Vásquez, acompañada por la pianista Elvira Savi. En este recital, realizado en homenaje a Gabriela Mistral a 60 años del otorgamiento del Premio Nobel, interpretaron las siguientes obras con textos de la Mistral: *Mientras baja la nieve*, de Pedro H. Allende; *Rocío*, de Ema Ortiz; *Dame la mano*, *Meciendo y Nocturno*, de Federico Heinlein; *Todo es ronda*, de Alfonso Montecinos; *El vaso*, de René Amengual; *Balada*, de Edgardo Cantón; *El agua*, de Andrés Alcalde, y *Montañas mías*, *Duerme niño cristiano* y *Canto que amabas*, de Pablo Délano. Las mismas intérpretes se presentaron el 25 de mayo con un programa que contemplaba *Dolor*, *Madre y Canción de cuna*, de Domingo Santa Cruz, sobre textos del compositor; *La cueca* (texto de Jaime Silva) y *El amor* (texto de Violeta Parra), de Luis Advis; *Isla*, de Sylvia Soublette, y *Alma*, de Ramón Campbell que utilizan poemas de Rosa Cruchaga; *El Aconcagua* y *El hambre*, de Fernando García, sobre poemas de Nicolás Guillén, y *El viento en la Isla*, de Eduardo Cáceres, con textos de Pablo Neruda. Un tercer concierto, realizado por las intérpretes ya señaladas y siempre en el mismo local, se efectuó el 29 de junio. Aquí se incluyeron obras de Jaime González (*A cantar un villancico*, texto anónimo del siglo XVII); Carlos Botto (*La rosa y Décima*, sobre poemas de Salvador Jacinto Polo de Medina); Alfonso Letelier (*Madrigal*, basado en Gutierre de Cetina), Marcelo Morel (*Noche, Tierra y Alba*, con versos de Federico García Lorca); Federico Heinlein (*Los olivos grises*, *La plaza tiene una torre*, *La lluvia* y *Balada matinal*, sobre textos de Antonio y Manuel Machado), y Juan Orrego-Salas (*Madrigal del peine perdido* y *La gitana*, con textos de Rafael Alberti).

Centro Cultural Montecarmelo

En la antigua capilla de este Centro Cultural se presentó un Encuentro de Música Contemporánea, organizado por un grupo de jóvenes compositores. En el primer día del Encuentro, el 6 de septiembre, se escucharon las siguientes obras: *El mañanero*, para medios electrónicos y audiovisual, de Cristián Retamal; *Pieza sin nombre*, para piano, de Jorge Codelia, interpretada por el compositor; *Preludio en Re* y *Sonatina en Do*, para piano, de Miguel Ángel Castro, tocado por su autor; *Un monólogo para clarinete* de Víctor Ortiz, interpretado por Alfonso Vergara; *Dream's Time*, para medios electrónicos y yidaki en do, de Javier Muñoz, quien interpretó el yidaki; *Guarda silencio*, para mezzosoprano (Michelle Valenzuela) y contrabajo (Pedro Fuentes), de María Cristina Catalán; *La luz es como el agua*, para medios electrónicos, de Miguel Farías, y *Fuguesis I*, para medios electrónicos, de Sebastián Ramírez. El día 7 de septiembre, en el mismo local, se hizo el segundo concierto del Encuentro de Música Contemporánea. En el programa figuraron las siguientes obras: *Momento*, para piano (Miguel Ángel Castro), de David Retamal; *Fantasia danza dentro de un dodecaedro de cristal*, para piano (Pilar Peña), de Sebastián Galindo; *Variaciones*

Revista Musical Chilena, Año LIX, Julio-Diciembre, 2005, N° 204, pp. 109-125

iconoclastas sobre un tema de tiempos románticos, para piano (Patricio Valenzuela), de Javier Muñoz; *Alma mía* (textos de Manuel Magallanes Moure), para mezzosoprano (María Soledad Mayorga) y piano (Pilar Peña), de Alfonso Leng; *Aromas* (textos de Nicanor Parra), para tenor (Daniel Farías) y piano (Pilar Peña), y *Último brindis* (textos de Nicanor Parra), para soprano (Yeanethe Munzenmayer), tenor (Daniel Farías), barítono (Bruno Vargas) y piano (Pilar Peña), de Héctor Garcés.

Escuela Moderna de Música

La Orquesta Moderna de Chile, dirigida por Luis José Recart, en la segunda presentación de su Temporada de Conciertos 2005 efectuada el 28 de abril en el Teatro Escuela Moderna de Música, entre otras obras, estrenó *Preludio para la gesta de un fatuo*, del compositor chileno Rodrigo Pérez. En el concierto de la temporada Música para el Invierno, organizada por la Escuela Moderna en su Teatro, estrenó varias obras de jóvenes compositores chilenos sobre diversos poetas nacionales. En el programa del 12 de julio se contempló: *Alcohol y sílabas, contra la muerte*, Zung-Guó (texto: Gonzalo Rojas), de Ricardo Luna; *Las cordilleras del Duce* (texto: Raúl Zurita), de Sebastián Vergara; *Relampagos, difuntos, idioma a contrahazlo* (texto: Nelson Torres) y *Canto V* (texto: Vicente Huidobro), de Claudio Pérez, obras dirigidas por Guillermo Rifo; *Los Sea Harrier* (texto: Diego Maquieira), de Sebastián Errázuriz, dirigida por su autor, y *Hay un día feliz* (texto: Nicanor Parra), de Juan Arzic, quien dirigió su propia composición. Las obras fueron compuestas para distinto formato, pero pensando en una agrupación de cámara integrada por Ignacio Urrejola o Pablo Bruna o Jaime Ramos (piano), Alfredo Torres (clarinete), Abraham Bellota (cello), Maximiliano Trigo o Marcela Bianchi (flauta) y la cantante Rocío Ulloa.

Instituto Cultural de Providencia

El 23 de mayo de 2005, en el Auditorio del Instituto Cultural de Providencia, la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi ofrecieron un concierto en homenaje a Gabriel Mistral, quien recibiera el Premio Nobel hace 60 años. En el programa se incluyeron las siguientes obras de autor chileno con textos de la Mistral: *Mientras baja la nieve*, de Pedro H. Allende; *Rocío*, de Ema Ortiz; *Dame la mano, Meciendo* y *Nocturno*, de Federico Heinlein; *Todo es ronda*, de Alfonso Montecino; *El vaso*, de René Amengual; *Balada*, de Edgardo Cantón y *El agua*, de Andrés Alcalde. En el mismo Auditorium, el 13 de junio, la soprano Marisol González y la pianista Virna Osses ofrecieron un recital también para celebrar los 60 años del Premio Nobel de Gabriel Mistral. Todas las obras presentadas en el concierto poseían textos de la Mistral. El programa contempló las siguientes obras de autor chileno: *Dame la mano, Meciendo* y *Nocturno*, de Federico Heinlein; *La niña de cera*, de Estela Cabezas; *Suavidades* y *La noche*, de Alfonso Letelier; *Mientras baja la nieve*, de Pedro Humberto Allende; *Címa*, de Alfonso Leng, y *Balada*, de Edgardo Cantón. El 20 de junio actuó la cellista Francisca Reyes y la pianista Leonora Letelier. En el programa incluyeron *Balada*, op. 84, de Juan Orrego-Salas.

Instituto Goethe

El Colectivo de Intérpretes de Música Actual (CIMA) integrado por Luis Alberto Latorre, piano; Cecilia Carrère, violín; Isidoro Rodríguez, violín y viola; Karina Fischer y Guillermo Lavado, flautas, han estado presentando durante 2005 un ciclo de conciertos en el Auditorio del Instituto Goethe. En la primera fecha del ciclo, el 4 de abril, interpretaron *Sonata* para violín y piano, de Roberto Falabella, y *Sonata* para violín y piano, de Fré Focke, entre otras obras del repertorio contemporáneo mundial. En su segundo recital, el 2 de mayo, CIMA presentó las siguientes obras de autor nacional: *Eupraxia*, de Sebastián Jatz; *Bálas*, de Gabriel Gálvez; *Cafralanje*, de Francisco Silva, y *Sérvio I y II*, de Miguel Ángel Clerc. Todas las obras son para dos violines. El cuarto recital de CIMA (4 de julio) contempló: *Viaje de invierno*, de Gabriel Brnčić; *Da*, de Pablo Aranda; *Nodo*, de Cristián Morales Ossio, y el estreno de *A due*, de Aliocha Solovera. Todas las obras son para dos flautas, y en el caso de *Nodo* se agregan tam-tam y medios electroacústicos en tiempo real. En esa misma oportunidad se presentó el CD *Nueva música para dos flautas* que incluye las obras señaladas. El 12 de septiembre se efectuó el quinto concierto del ciclo de CIMA en el que se incluyeron las siguientes obras de autor nacional: *Ricordi*, para piano, de

Ricardo Silva; *Flexflo*, para dos flautas, de Alejandro Guarello; *Laia*, para violín solo, de Gabriel Brnčić, y *Divertimento*, para dos violines, de Roberto Falabella.

El 15 de septiembre se presentó, en el Auditorio del Instituto, el Taller de Música Contemporánea del IMUC, dirigido por el compositor Pablo Aranda. En el programa se contempló *Méralo* para guitarra, de Leni Alexander. El intérprete fue Luis Orlandini.

Teatro Municipal

El 9 y 10 de mayo la Orquesta Filarmónica de Santiago, bajo la dirección de Rodolfo Fischer, ofreció el VI concierto de su Temporada 2005. En dicho concierto se estrenó, para el público chileno, *Árbol deshojado* del compositor nacional, radicado en Alemania, Andrés Maupoint. La misma agrupación sinfónica, en su VII concierto de la Temporada de este año, dirigida esta vez por Maximiano Valdés, incluyó *Germinal*, de Cirilo Vila. Este programa se presentó los días 4 y 5 de julio.

En la Temporada de Conciertos de Mediodía 2005 del Teatro Municipal se presentó, el 30 de mayo, la Camerata Universidad de Los Andes, conjunto de cuerdas que dirige Eduardo Browne. En el programa figuraron las obras, *Tempranera*, de Sebastián Rehbein, y *Movimiento* para orquesta de cuerdas, de Sebastián Errázuriz. La misma agrupación actuó en los conciertos Sábado Joven del Teatro Municipal el 4 de junio y en esa ocasión interpretó *Tres visiones de un sikuris atacameño*, de Carlos Zamora. Por otra parte, en el Ciclo El Pequeño Municipal, el 19 de junio, se presentó el cuento infantil *El reflejo de la luna*, para orquesta de cámara, de Juan Mouras.

Para celebrar sus 50 años de existencia, la Orquesta Filarmónica ofreció el 29 de junio, en su teatro sede, un concierto en que se alternaron Maximiano Valdés, director titular, y José Luis Domínguez, director residente. Dentro del programa se incluyó *Tres aires chilenos*, de Enrique Soro.

Universidad Católica

El 27 de abril, en el Aula Magna del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile actuó el Ensemble Antara. En esa oportunidad se escucharon las siguientes obras de autor chileno: *La Santa Cruz de Aroma habló en Huasquiña*, de Rafael Díaz; *Tumy*, de Leonardo García; *Resonantes*, de Aliocha Solovera, y *Duelo en Rhin y Merlot*, de Boris Alvarado. En el mismo lugar, el 6 de julio, se presentaron el pianista Miguel Ángel Jiménez y el percusionista Gerardo Salazar, ocasión en que estrenaron *Antisonata chilótica A2*, de Eduardo Cáceres. En la segunda parte del programa actuó el Cuarteto de Guitarras UC, que incluyó *Tango de hielo*, de Juan Antonio Sánchez. El 27 de julio se presentó el vibrafonista Carlos Vera, quien estrenó *Partita* para vibráfono solo del chileno Hernán Ramírez.

En el Templo Mayor del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el 28 de julio, ofreció un concierto la Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, dirigida por Pablo Alvarado. En el programa se incluyó, del compositor Rodrigo Herrera, *Cueca porteña y relativamente guachaca*, para cuerdas.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 29 de abril de 2005, en la Sala Isidora Zegers, se presentó la soprano Carolina Grammelsdorff, acompañada del pianista Alfredo Saavedra. En el programa figuró *Cantiga*, *Villancico* y *Ofrenda* (de *Alabanza a la Virgen*), de Juan Orrego-Salas.

El 20 de mayo el pianista Ramón Vergara Silva presentó un recital en el que interpretó *Momentos de oración*, de Pablo Délano. El 24 del mismo mes el guitarrista Felipe Vera incluyó en su presentación de ese día *A un bosque de ñires*, de Iván Barrientos, y el trío de guitarras formado por Moisés Babadilla, Emilio García y Benjamín González interpretó *Estudio*, en Sol menor, de Ximena Matamoros. Este mismo trío repitió la obra de Ximena Matamoros el 25 de mayo.

El 7 de junio, en un recital de música de percusión del Curso de Cámara de la profesora Elena Corvalán, se interpretó la cueca *Quinchamáli*, de Ramón Hurtado, para vibráfono. El 20 de junio se efectuó el II Encuentro de Música Contemporánea. En el programa figuraron las siguientes obras: *Una miniatura*, para piano (Carolina Holzapfel), de Sebastián Carrasco; obra sin título, para piano (Felipe Peña), de Alvaro Pacheco; *Fantasia y danza dentro de un dodecaedro de cristal*, para piano (Pilar

Peña), de Sebastián Galindo; *Quisiera despertar sobre ti*, para cello (Marcello Cabello), de Juan Pablo Cabello; *Preludio*, para arpa (Gabriela Gumucio), de María Luisa Sepúlveda; *Música para el cortometraje "Humberstone"*, para electrónica, de Alvaro Jiménez y Víctor Ortiz; *Dream's Time*, para electrónica y yidaki en Do (Javier Muñoz) y *Continua involución*, para clavecín (Javier Muñoz), de Javier Muñoz; *I Monólogo*, para clarinete (Alfonso Vergara), de Víctor Ortiz; *Ole*, para soprano (Daniela Zarintaj) y piano (Miguel Ángel Castro), de Millaray Parra; *Petra*, improvisación para marimba (Patricio Hernández) y contrabajo (Esteban Pérez), de Diego Fariás, y *Para hablar de la muerte*, para tenor (Daniel Fariás), cello (Miguel A. Arredondo), guitarra (Enrique Díaz) y piano (Miguel Sepúlveda), de Cristián Pérez. El 21 de junio el guitarrista Felipe Vera presentó *A un bosque de ñires*, de Iván Barrientos. El 24 del mismo mes realizó un recital la cellista Francisca Reyes, acompañada por la pianista Leonora Letelier. En el concierto figuró *Balada*, op. 84, de Juan Orrego-Salas.

El 4 de julio la soprano Cecilia Barrientos, el contratenor Moisés Mendoza, los tenores Iván Rodríguez y Daniel Fariás, el bajo David Gaez y la pianista Leonora Letelier interpretaron *Insectario*, de Fernando García. El 6 de ese mismo mes la mezzosoprano Elena Pérez cantó *La plaza tiene una torre y La lluvia*, de Federico Heinlein, y la mezzosoprano Shamla Moena interpretó *Rosa del mar y Cucca*, de Luis Advis. Ambas cantantes fueron acompañadas por Virna Osses.

El 30 de agosto se presentó un concierto de la cátedra del profesor Wilson Padilla en la Sala Isidora Zegers. En la ocasión, entre otras obras, se estrenó *Se trabaja Artes*, de Juan Pablo Vergara, interpretado por el Ensemble Oblicuo, dirigido por el compositor, y *Al vuelo*, de Claudio Acevedo, presentado por el Grupo Cántaro.

El 9 de septiembre el Curso de Cámara de Percusión, que dirige Elena Corvalán, se presentó en la Sala Isidora Zegers. En esa oportunidad el percusionista Marco Soto interpretó la cueca *Quinchamali*, de Ramón Hurtado. También se interpretó *Abejorros*, de Vicente Bianchi.

Universidad de Chile, Sala Master de Radio Universidad de Chile

El Trío Giuliani (Hernán Muñoz, violín; Paulina Olavarría, violoncello; Luis Castro, guitarra) ofreció, el 10 de abril, un recital con piezas de Víctor Jara arregladas para el Trío, como un homenaje al recordado cantautor nacional. En el concierto interpretaron las siguientes obras de Víctor Jara: *Angelita Huenumán*, *Luchín*, *El amor es un camino que de pronto aparece*, *Té recuerdo Amanda*, *Canción de cuna para un niño vago*, *Ventolera*, *Lo único que tengo*, *Herminda de la Victoria*, *El martillo*, *Preguntas por Puerto Monti*, *El arado y Deja la vida volar*. El 17 de abril actuó el guitarrista y compositor Juan Mouras, ocasión en que interpretó sus piezas *Milonga perpetua* y *Tonada del mar*. El dúo formado por Mirtha Rojas (piano) y Fernando Bravo (guitarra) se presentó el 8 de mayo, y en el recital interpretaron *Tres tonadas chilenas* (*Tonada de Manuel Rodríguez*, *Canto a Bernardo O'Higgins*, *Romance de Los Carrera*), de Vicente Bianchi, con textos de Pablo Neruda, en versión para guitarra y piano. El 5 de junio, el Cuarteto de Flautas, integrado por Jaime Kächele, director; Rodrigo Ormazábal, Andrés Arévalo y Jeremías Núñez, se presentó con obras escritas especialmente para el Cuarteto por un grupo de compositores chilenos. Se escucharon las siguientes obras: *Cuatro danzas del sur del mundo*, de Claudio Acevedo; *Re-La-Ta*, de Fernando Carrasco; *Cuatro vientos*, de Elizabeth Morris; *Tres momentos*, de Juan Antonio Sánchez, y *Por la flauta*, de Sergio Sauvalle. El 19 de junio actuó Cántaro, grupo de música popular latinoamericano que dirige Claudio Acevedo. En el programa se incluyeron las siguientes obras de los integrantes de Cántaro: *Alma mísera*, *La primavera y Mujer*, de Diana Rojas; *Enreda los pensamientos y Meme neguito*, de Sebastián Seves; *El traje que vestí mañana*, *Pez*, *Lucina y Luz y penumbra*, de Josefina Echenique; *Al vuelo*, de Claudio Acevedo; y *Si pal cielo*, de Mario Hurtado. El 3 de julio ofreció un recital el guitarrista Mauricio Valdebenito, y en su programa figuró *Barcarola*, de Rafael Díaz. El 24 del mismo mes se presentó el guitarrista Luis Mancilla, quien interpretó tres arreglos (*Amatu yanci*, *Septiembre y La burrerita*), de Ricardo Acevedo, bajo el título de *Tradiciones chilenas*. Finalmente, el 4 de septiembre, ofreció un concierto de autores nacionales el guitarrista Luis Orlandini. En dicho recital se escucharon las siguientes obras: *Las Pascualas*, *variaciones eclécticas*, de Gustavo Becerra; *Tonadas de carácter popular chileno* (N^{os} 4, 5 y 6) de Pedro Humberto Allende, en transcripción de Luis Orlandini; *Fantasia N° 1*, op. 25, de Carlos Botto; *Meralo*, de Leni Alexander; *Pichintunes*, op. 97, de Hernán Ramírez; *Suite transistorial*, de Edmundo Vásquez; *Simpay*, de Celso Garrido Lecca, y *Tonada por despedida*, de Juan Antonio Sánchez.

Universidad de Chile, Salón de Honor

El 12 de septiembre, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, ofreció un concierto el Ensemble Bela Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Juan Sebastián Leiva, violín; Eduardo Salgado, cello, y Felipe Browne, piano). En el referido concierto se interpretaron las siguientes obras de autor chileno: *India hembra*, de Guillermo Rifo; *Rin*, de Luis Advis; *Pieza para dúo*, para violín y cello, de Juan Lémann, y *Epigramas mapuches*, de Eduardo Cáceres.

Universidad de Chile. Teatro de la Universidad de Chile

El 20 de mayo la Orquesta Sinfónica de Chile inició la Temporada del Descubrimiento 2005 en el Teatro de la Universidad de Chile. La Orquesta, dirigida por Víctor Hugo Toro, estrenó *Wennes nur einmal so ganz stille wäre*, para barítono (Gonzalo Simonetti) y orquesta, sobre textos de R.M. Rilke, de Tomás Koljatic. El 27 de mayo se efectuó el segundo concierto de la Temporada del Descubrimiento. En esta oportunidad la Orquesta Sinfónica de Chile fue conducida por Nicolás Rauss y estrenó *Los siete jardines de la minga*, de Juan Pablo Ábalo. En el concierto del 3 de junio la Orquesta Sinfónica, siempre dirigida por Rauss, presentó en primera audición *Kontra*, de Raúl Díaz, y *Tercer tunel*, de Cristián Vásquez. En el cuarto concierto de la Temporada del Descubrimiento, el director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, David del Pino Klinge, estrenó *La noche en la isla* para barítono (Patricio Álvarez) y orquesta, con textos de Pablo Neruda, de Víctor Hugo Toro. Las cinco obras de autor nacional escuchadas correspondieron a las seleccionadas para la VIII Audición de Nuevas Obras de Compositores Chilenos (2005), que anualmente organiza la Orquesta Sinfónica de Chile.

En la Temporada Internacional 2005, el 29 y el 30 de julio la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Laurent Petitgirard, actuando como solista Edgard Fischer, estrenaron en Chile el *Concierto para violoncello* y orquesta, de Celso Garrido-Lecca.

En la Temporada de Cámara 2005 del Centro de Extensión Artística y Cultural "Domingo Santa Cruz" (CEAC), en el concierto del Coro Magnificat, dirigido por Marcela Canales, realizado el 3 de agosto, se cantaron las siguientes obras de autor chileno: *Ojitos de pena*, de Juan Lémann; *Sonata N° 2*, op.15, de Ramón Campbell, y *Pena de mala fortuna*, de Federico Heinlein.

El 16 de septiembre, en el Teatro de la Universidad de Chile, se presentó la ópera para niños *La cenicienta*, de Jorge Peña Hen, con libreto de Óscar Jara basado en Charles Perrault. En esta puesta en escena participaron los coros del Liceo San Francisco de San Ramón y del Colegio Trewelas, de los que salieron también los solistas que exige la obra, y la Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana, dirigida por Felipe Hidalgo. La régie estuvo a cargo de Fedora Peña, hija de Jorge Peña Hen.

Universidad de los Andes

El 10 de agosto, en el Aula Magna de la Universidad de los Andes, se presentó el Ensemble Bartók. Dentro del programa figuraron *Nocturno*, de Alfonso Letelier; *Pieza para dúo*, de Juan Lémann, y *Cinco canciones a seis*, de Juan Orrego-Salas. El 30 de agosto, en el mismo lugar, actuó la Camerata de la Universidad de los Andes, que dirige Eduardo Browne, con un programa en que figuró, de Carlos Zamora, *Tres versiones de un sikuri atacameño*. Además, el 15 de septiembre, el conjunto Capillas de Indias, que dirige Tiziana Palmiero, ofreció un concierto con una serie de obras de música colonial americana, entre ellas las siguientes, que se interpretaron en Chile durante el siglo XVIII, *Zapateo*, anotada por Frezier en 1713, *La pastorcita*, anónimo conservado en la Catedral de Santiago, y *Minueto con variaciones*, en primera audición, transcrito por Guillermo Marchant del Libro VI de María Antonia Palacios.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

En el Salón de Honor de la UMCE, el 27 de septiembre, la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi ofrecieron un recital con ocasión del V Encuentro Latinoamericano de Educación Musical. En el programa figuraron los siguientes compositores chilenos: Pedro Humberto Allende (*Mientras baja la nieve*), Ema Ortiz (*Rocio*), Federico Heinlein (*Dame la mano*, *Meciendo*, *Nocturno* y *Balada Matinal*), Alfonso Montecino (*Todo es ronda*), René Amengual (*El vaso*), Edgardo Cantón (*Balada*) y Luis Advis (*Cueca* y *El amor*).

Universidad Vicente Pérez Rosales

Del 15 al 17 de junio se realizó, en el Auditorio principal de la Universidad Vicente Pérez Rosales, el III Festival de Música Contemporánea, así como el I Concurso de Composición de dicha Universidad. De las 38 composiciones, con seudónimo, que recibió el jurado, obligatoriamente para marimba y contrabajo, tres llegaron a la última instancia, por lo tanto, fueron interpretadas en el primer concierto del señalado III Festival, frente a otro jurado. El programa del 15 de junio fue el siguiente: *Enanofonías*, para marimba (Sergio Menares) y contrabajo (José Miguel Reyes) de "Rayuela" (Rodrigo Herrera); *Bud*, para cello, guitarra y flauta, de Gustavo Barrientos; *Laia*, para violín, de Gabriel Brnčić; *Ilógica*, para guitarra, de Pablo Aranda, y *Iax-Aus*, para mezzosoprano, clarinete, flauta, violín, piano y electrónica. Estas cuatro obras fueron interpretadas por el Taller de Música Contemporánea de la Universidad Católica, dirigido por Pablo Aranda. En la segunda parte se interpretó *Goli-goli*, para marimba y contrabajo, de "Suleyka" (Ricardo Silva); luego, el Ensamble de Música Contemporánea de la Universidad Pérez Rosales, dirigido por Paola Muñoz, presentó *Seis obras* para flautas dulces y medios electroacústicos en tiempo real, de Cristián Morales-Ossio. Terminó el concierto con *Llas*, para marimba y contrabajo, de "Zentínex" (Gustavo Barrientos). Las tres obras seleccionadas fueron interpretadas por Sergio Menares (marimba) y José Miguel Reyes (contrabajo); siendo la obra ganadora del I Concurso de Composición *Goli-Goli*, de Ricardo Silva. El 16 de junio se presentaron las siguientes obras: *Optikalis 01*, obra audiovisual de Andrés Ferrari; *Desolitud*, para guitarras, violín, cello y vibráfono (Ensamble Encoma, director Jorge Luis Cornejo), de Anselmo Ugarte P., y *Que no desorganitza cap murmuri*, para flauta dulce (Paola Muñoz), bajo y electrónica, de Gabriel Brnčić. En la segunda parte se escuchó *Duelo en Rhin y Merlot*, para clarinete y dos bajos cromáticos, de Boris Alvarado; *Resonantes*, para 4 flautas en Do y 6 flautas bajas pregrabadas, de Aliocha Solovera, y *Ceremonial II*, para piccolo y bajón cromático, de Leonardo García. Estas tres últimas obras fueron interpretadas por el Ensamble Antaras que dirige Alejandro Lavanderos. En el último concierto del III Festival, el 17 de junio, participaron el Ensamble de Percusiones Trok-kyo, dirigido por Eduardo Cáceres, que interpretó *Marimbakis*, de Pedro Marambio, y la Orquesta Moderna de Chile, conducida por Luis José Recart, que incluyó *Concierto* para flautas dulce (Carmen Troncoso) y travesa (Marcela Bianchi), de Carlos Zamora.

Otras salas y recintos

El 23 de junio, en el Centro Cultural Matucana 100, y al día siguiente, en el Gimnasio Municipal de La Pintana, se presentó *La pasión según San Juan*, de Ángel Parra. La obra fue interpretada por el Coro de Cámara de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dirigido por Fabio Pérez, y el Ensemble Musical, dirigido por Matías Pizarro; el narrador fue Manuel Peña. Estos conciertos estuvieron dedicados a los detenidos desaparecidos Francisco Aedo y Marcelo Concha, y a Luis Alberto Corvalán, fallecido en el exilio. Los tres estuvieron asociados a la creación de la obra de Ángel Parra en el campo de prisioneros de Chacabuco.

El 23 de agosto el conjunto Bronces Filarmónicos del Teatro Municipal participó en la Temporada Artística de la Universidad Técnica Federico Santa María, campus Santiago. Entre las obras interpretadas por los Bronces Filarmónicos figuraron arreglos para el conjunto de piezas de Violeta Parra y Vicente Bianchi.

El 18 de septiembre, en la Catedral de Santiago, se celebró el tradicional Tedeum ecuménico de Fiestas Patrias. La Orquesta y el Coro que participaron en la ceremonia fue dirigido por el compositor Fernando Carrasco, autor del *Canto Central* del Tedeum (textos: Joaquín Alliende). Carrasco es también el autor de gran parte del resto de la música de la celebración litúrgica escuchada ese día en la Catedral.

El 29 de septiembre, en el Refectorio de la Recoleta Dominicana, se realizó un concierto de cámara, en que se escucharon obras de autores chilenos cuyos manuscritos se encuentran en el Archivo del Compositor, en la Biblioteca Nacional. Las obras presentadas tuvieron como interpretes a la mezzosoprano Carmen Luisa Letelier; a los pianistas Ruby Reid Thompson y Miguel Letelier, y al Coro del Liceo de Niñas Rosa Ester Alessandri Rodríguez, dirigido por Patricia Bustamante de Guerra. El programa fue el siguiente: Carlos Botto: *Entrada* (1950), para piano; Isidoro Vásquez Grille: *Perlas y flores* (1877), polka para piano; Roberto Puelma: *Por los floridos huertos* (1918), *No te acerques, amor* (1918) y *La pololita* (1916), para canto y piano; Enrique Arancibia: *Valse mignon* (1900), para piano a

cuatro manos; Pedro Humberto Allende: *Andante* (1936), para piano a cuatro manos, *Rondo* en Sol Mayor (1919) y *Andante* en La Menor (1931), para piano; Pedro Núñez Navarrete: *Dicen que ha nacido* (1963), *La mariposa* (1979) y *Danza del viento* (1980), para coro de niños; Carlos Riesco: *Diálogo* (1965) y *Toccatina* (1960), para piano; Alfonso Letelier: *Solo de Las tres Pascualas* y *Madrigal*, para canto y piano; Acario Cotapos: *Preludio* (1906), *Preludio* (1922) y *Málaga* (1922), para piano, y Carlos Botto: *Salida* (1950), para piano.

En las Regiones

V Región

El 24 de mayo, en el Salón Auditorio Cámara Aduanera, como parte de la Segunda Temporada organizada por la Universidad de Playa Ancha, se presentó el Conjunto de Madrigalistas, dirigido por Alberto Teichelmann. En el concierto se interpretaron las siguientes obras de compositores chilenos: *Las flores del romero* y *De los montes vengo*, de Juan Orrego-Salas; *Canción del alcanfor*, de Domingo Santa Cruz; *La palomita*, de Alfonso Letelier; *Secreto*, de Gustavo Becerra; *Sé bueno* y *Paisaje chileno*, de Pedro Humberto Allende; *La palomita* (cueca) y *Sensemaya*, de Hernán Ramírez, y *Simulacros*, de Alejandro Guarello.

El 19 de junio, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, en el marco de la XXIV Temporada Anual de Conciertos, el Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, dirigido por Boris Alvarado, ofreció un concierto de reconocimiento al compositor Eduardo Cáceres, Premio Altazor 2005. En la ocasión se escuchó un programa que incluyó las siguientes obras de compositores nacionales: *Yo no puedo olvidar Valparaíso* (texto: Jaime Silva) y *Rin* (texto: Luis Advis), de Luis Advis, ambas para canto (Loreto Pizarro y Catherine Cartes, respectivamente) y piano (Michael Landau); *No sólo, el fuego* (texto: Pablo Neruda), para canto (Hanny Briceño) y piano (Michael Landau), de Sergio Ortega; *La noche en la Isla* (texto: Pablo Neruda), para canto (Loreto Pizarro) y piano (Michael Landau), también de Sergio Ortega; *Cronos* (texto: Nicanor Parra) y *Bodas* (texto: Pablo Neruda), ambas obras para coro femenino *a cappella*, de Hernán Ramírez; *Ñuil ñil*, para canto (Loreto Pizarro), violín (Fabiola Paulsen) y piano (Michael Landau), de Carlos Isamitt; *Epigramas mapuches* (texto: Elicura Chihuailaf), para canto (Paula Elgueta), clarinete (Isabel Céspedes), violín (Fabiola Paulsen), violoncello (Soledad Figueroa) y piano (Michael Landau); y *Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi* (texto: Elicura Chihuailaf), para coro femenino *a cappella*, de Eduardo Cáceres.

X Región

El Cuarteto de Saxofones Villafruela de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile realizó, bajo los auspicios de FONDART, una gira de conciertos por la X Región. El 20 de agosto actuó en Ancud (Teatro Municipal), al día siguiente se presentó en Puerto Montt (Teatro Diego de Rivera), el 23 de agosto ofreció un concierto en Frutillar (Colegio Madre de Dios) y el 24 de agosto actuó en Puerto Varas (Salón Azul de la Municipalidad). El programa que interpretó en su gira el Cuarteto de Saxofones Villafruela contempló *Tres aires latinoamericanos*, de Jean Pierre Karich, y *Cinco danzas breves*, de Luis Advis.

El 21 de agosto, en la Catedral de Coyhaique, se dieron a conocer varias obras orquestales del guitarrista y compositor Juan Mouras, entre ellas *Huara de las estrellas*, *Flores del desierto*, *Canto del ventisquero* y *Ronda del viento*, obras dedicadas al Ensamble de Orquestas Juveniles e Infantiles, de Coyhaique.

Música chilena en el exterior

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

Música chilena en Alemania

El 20 de enero de 2004, en la Sala Alte Feuerwache de Colonia, Alemania, se ofreció un concierto de música contemporánea de compositores chilenos a cargo del cuarteto de percusiones Schlagquartett Köln y el saxofonista Hayden Chisholm. Se presentaron las siguientes obras: *Vicach 1*, para saxofón y percusión, de Alejandro Guarello; *Erupciones*, para cuatro percusionistas, de Rodrigo Cádiz; *Miro*, para cuatro percusionistas, de Miguel Clerc, y *Peripicias*, para cuatro percusionistas, de Ramón Gorioitía.

El 31 de enero de 2005 se ofreció un concierto con música de cámara contemporánea de compositores latinoamericanos en la Sala Alte Feuerwache de Colonia, concierto que fue grabado por la radio WDR de Colonia. Se interpretaron obras de los chilenos Alejandro Guarello, Pablo Aranda y Cirilo Vila. El 2 de junio se transmitió la grabación del concierto por radio WDR de Colonia y en una segunda parte del programa, el compositor Ramón Gorioitía preparó una selección de música de autores nacionales, radiodifundiéndose obras de Pedro Humberto Allende, Gustavo Becerra-Schmidt, Hernán Ramírez y Boris Alvarado. El 5 de junio la misma emisora, en un programa sobre la música contemporánea en Chile, difundió obras de Carlos Zamora, Eduardo Cáceres, Cirilo Vila, Alejandro Guarello, Aliocha Solovera y Andrés Ferrari.

Estreno de Jorge Peña en Venecia y Verona

El 15 de abril, en el Teatro Malibran de Venecia, perteneciente a la Fundación Teatro La Fenice, se presentó por primera vez en Italia la ópera infantil *La cenicienta*, de Jorge Peña Hen. La traducción del libreto de Oscar Jara Azócar al italiano la realizó la pianista Nella Camarda, quien, además, fue invitada a Italia para asesorar el montaje de la ópera. La obra (ahora bajo el título *Cenerentola*) tuvo como director musical a Julián Lombana, como director teatral a Luca Ferraris, como escenógrafo a Lauro Crisman y como coreógrafa a María Pía Mauro. Posteriormente, los días 20 y 21 de mayo *Cenerentola*, de Jorge Peña Hen, se presentó en Verona.

Estreno de Luis González

El 19 de abril de 2005, en la Sala de Conciertos de la Escuela de Música de Texas, Tech University, el Trío Devienne estrenó la obra para flauta, fagot y piano titulado *Homage to Gabriela Mistral*, de Luis González, compositor chileno radicado en EE.UU. Los cuatro movimientos de la obra están basados en canciones escritas por González sobre los poemas *Balada de la estrella*, *Riqueza*, *Viernes Santo* y *La gracia*.

El Coro Femenino de la PUCV visitó Polonia

El Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, dirigido por Boris Alvarado, realizó una gira a Polonia del 15 a 25 de mayo. El 17 de mayo actuó en la Sala de Conciertos de la Universidad Jagellonica, Cracovia, y presentó *Canciones ceremoniales para aprendiz de machi*, para coro *a cappella*, de Eduardo Cáceres. Al día siguiente, en la Sala de conciertos de la Academia Estatal de Música de Cracovia, el Coro de Cámara cantó *Dos canciones sobre ritmos folclóricos (Rin y Cueca)* para voz (Catherine Cartes) y piano (Michael Landau), de Luis Advis, y la obra de Eduardo Cáceres. El 20 de mayo, en la Universidad Católica de Lublin, la agrupación coral porteña interpretó *Canciones ceremoniales para aprendiz de machi*, de Eduardo Cáceres. El 22 de mayo el Coro de Cámara Femenino de la PUCV actuó en la Iglesia Catedral de Praha, Varsovia, donde presentó *Matilde y Lucero* para voz (Jessica Quezada) y piano (Michael Landau), de Boris Alvarado. El 24 del mismo mes, en la Sala de Conciertos de la Universidad de Lodz, la agrupación coral presentó la mencionada obra de Eduardo Cáceres. El último concierto del Coro Femenino de Cámara de la PUCV, dirigido por Boris Alvarado, se realizó el 25 de mayo en la Sala de Conciertos del Centro Cultural de Kielce. En la primera parte del programa se presentó *Dos canciones sobre ritmos folclóricos*, para voz (Catherine Cartes) y piano (Michael Landau), de Luis Advis, y *Canciones ceremoniales para aprendiz de machi*, de Eduardo Cáceres. En la segunda parte del concierto se estrenó *Ma donna (incontri per gruppi di solisti ed Orchestra Franco Donatoni in memoriam)*, de Boris Alvarado. El estreno de esta obra, al que se sumó la Orquesta Filarmónica de la ciudad de Kielce, fue dirigido por el compositor.

Programas radiales de miembros del Colegio de Compositores

El compositor brasileño Marlos Nobre, en su programa "Música Contemporánea" de Radio MEC FM, dedicó todos los sábados del mes de julio de 2005 a transmitir obras de miembros del Colegio de Compositores Latinoamericano de Música de Arte. El 2 de julio se transmitió el *Dúo concertante* para charango (Italo Pedrotti) y guitarra (Mauricio Valdebenito), de Celso Garrido Lecca, y el 9 del mismo mes se escuchó *Glosario* para flauta (Hernán Jara), oboe (Guillermo Milla) y guitarra (Juan Mouras), de Fernando García. Se interpretaron, además, obras de los siguientes miembros del Colegio de Compositores: Guido López Gavilán (Cuba), Andrés Posada (Colombia), Carlos Alberto Vázquez (Puerto Rico), Marlos Nobre (Brasil), Germán Cáceres (El Salvador), Alberto Villalpando (Bolivia), Jorge Sarmientos (Guatemala), León Biriotti (Uruguay), Carlos Fariñas (Cuba), Edgar Valcarcel (Perú), Manuel De Elías (México) y Héctor Tosar (Uruguay).

Músicos chilenos en Perú

Entre el 12 y el 17 de septiembre se efectuó el III Simposio Internacional de Flautistas en Lima, bajo el alero del Instituto Peruano-Norteamericano de Cultura. En dicho evento participó el flautista chileno Hernán Jara, quien participó en conciertos y dictó clases magistrales. En uno de esos conciertos Hernán Jara interpretó *Chinchorro*, para flauta y piano, del compositor nacional Guillermo Rifo. Posteriormente Jara se desplazó a la ciudad de Arequipa, donde participó en un Seminario de Flauta para profesores y alumnos; además, actuó como solista con la Orquesta Sinfónica de Arequipa en conjunto con la Orquesta Juvenil del Conservatorio, ocasión en que interpretó *Caliche*, para flauta y orquesta, del compositor chileno Guillermo Rojas.

Ensemble Bartók en EE.UU.

El 20 de septiembre, en el Foro Latinoamericano sobre Energía; en Austin, el Ensemble Bartók interpretó *India hembra* (texto de Enrique Valdés), de Guillermo Rifo; *Rin* (texto de Luis Advis), de Luis Advis; los movimientos segundo y cuarto de *Epigramas mapuches* (texto de Elicura Chihuailaf), de Eduardo Cáceres. El 22 de septiembre, en el Bates Recital Hall del College of Fine Arts de la Universidad de Texas, se presentó el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Juan Sebastián Leiva, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano) con un programa en que figuraron las siguientes obras de autor chileno: *India hembra*, de Guillermo Rifo; *Rin*, de Luis Advis; *Pieza para dúo* (violín y cello), de Juan Lémann; *Nocturno*, de Alfonso Letelier, y *Epigramas mapuches*, de Eduardo Cáceres.

Otras noticias

Premio Domingo Santa Cruz a Ruby Reid

El 18 de abril de 2005 se hizo entrega del Premio Domingo Santa Cruz 2004, de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, otorgado en esta oportunidad a la pianista y musicóloga Ruby Reid, por su trabajo en el rescate de la música de tradición escrita chilena. El acto realizado con ese fin fue presidido por el compositor Carlos Riesco, Presidente de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. En la ocasión, el compositor Miguel Letelier se dirigió a los asistentes para referirse a la galardonada y, por estar ésta radicada en Inglaterra, dio lectura a una carta enviada por ella. El discurso de Miguel Letelier y la carta de Ruby Reid se transcriben a continuación:

"Es un honor para mí, tanto el recibir en nombre de la señora Ruby Reid este premio que otorga la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile a quienes se hayan destacado por su labor en acciones, disciplinas y trayectorias artísticas que signifiquen un valioso aporte a las artes musicales en Chile, como el hacer una breve presentación de su larga y meritoria labor como concertista, investigadora, musicóloga, docente y experta en manuscritos antiguos. En efecto, Ruby Reid, quien está ausente de Chile por motivos profesionales hace ya bastante tiempo, pero siempre muy al tanto y preocupada de todo lo que sucede aquí con la música, ha sido merecedora de este Premio Domingo Santa Cruz en mérito de su extraordinario esfuerzo y riguroso trabajo de alta especialización en la recopilación, clasificación, restauración, conservación, archivo y puesta en el programa "Aleph" de Internet de los manuscritos de compositores chilenos, programa que en su primera etapa ha abarcado la obra de diez de ellos.

Me une una larga amistad con Ruby, a quien conocí como estudiante de órgano del extraordinario maestro Julio Perceval, en el aquel entonces Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile. Su poco común capacidad musical la distinguió como una alumna excepcional, y sus dotes como pianista fueron reconocidas en los más altos niveles. El profundo conocimiento que llegó a tener de la vida y obra del compositor Alfonso Leng culminó con la presentación de su *Fantasia* para piano y orquesta, junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, en 1964. A partir de ese entonces su especialización instrumental derivó hacia el clavecín, instrumento que llegó a dominar en forma cercana a la perfección. Su conocimiento de la música, y en especial de la ornamentación barroca, la llevó a poseer un amplísimo repertorio, sin dejar de lado su permanente interés por la música contemporánea. Cabe señalar el estreno de varias obras de autores chilenos, entre ellas la *Sonata* para clavecín, de quien escribe estas líneas. Posteriormente, se alejó de Chile, y en Inglaterra se perfeccionó con el célebre clavecinista Kirkpatrick. Luego de prolongadas estadias en Estados Unidos, Kenia y Japón, país este último del cual aprendió su idioma, llegando a dictar clases en japonés en la Universidad de Tokio durante un año lectivo, se establece en Inglaterra, primero en Londres y luego en Cambridge, donde reside hoy. En dicho país se especializa en el difícil arte de manejar manuscritos, algunos de ellos, como se supondrá, de incalculable valor como, por ejemplo, el investigar el original del segundo volumen del *Clavecín bien temperado*, de J.S. Bach. La conservación de manuscritos es un trabajo muy especializado y son poquísimas las personas capaces de realizarlo en forma profesional.

El programa de conservación de manuscritos para la Biblioteca Nacional ha sido elaborado por Ruby Reid ante su preocupación de que estos materiales estaban almacenados en forma dispersa y desordenada, sin tratamientos especiales para su conservación y lejos del alcance de quienes quisieran estudiarlos y analizarlos. Los procedimientos técnicos para ir formando estos valiosos archivos fueron supervisados estrictamente por ella y obedecen a normas internacionales de conservación, lo que permite su almacenamiento por tiempo indefinido.

Para ir formando un catálogo se confeccionaron fichas, en las cuales se indican, entre otros datos, fecha de composición, numeración de la ficha, tipo de manuscritos (si es lápiz, tinta, pasta u otro medio), tamaño de la hoja, mención de la orquestación y número de instrumentos, estado físico del manuscrito, si tiene o no firma, si ésta es autógrafa u hológrafa, etc. Para llevar a cabo dicha tarea se contrataron un compositor, un musicólogo, personas especialistas en descifrar manuscritos (piénsese en que algunos de ellos eran prácticamente ilegibles para una persona común y corriente) y digitadores que tradujeran los datos de las fichas a un programa computacional llamado "Aleph", el cual, como se entiende, es de circulación mundial. Este trabajo tomó un tiempo aproximado de seis meses.

Cabe destacar la permanente colaboración de las autoridades de la Biblioteca Nacional para la realización de este proyecto. Para poder almacenar las carpetas, debidamente clasificadas, catalogadas y ordenadas, se mandaron a fabricar muebles especiales y armarios apropiados. Se adquirieron computadores; elementos tales como papeles especiales y carpetas; indumentaria consistente en guantes y delantales—confeccionados de acuerdo a normas internacionales— y materiales de escritorio exclusivos y especiales para este trabajo.

El archivo actual comprende once compositores. Es una primera etapa. Como se comprenderá, la idea es abarcar el mayor número de ellos. Pero como suele pasar en Chile, hay dificultades para el financiamiento de una segunda etapa, ya que la Fundación Andes, que ha aportado fondos en esta ocasión, no podrá hacerlo en adelante, y se queda sujeto a la búsqueda de un financiamiento para esta importantísima obra.

Por tales motivos y luego de esta somera descripción de los trabajos, cabe encomiar en todo su valor la inestimable iniciativa de Ruby Reid, que va en beneficio directo de la conservación de las obras originales de los compositores chilenos”.

Miguel Letelier Valdés

Facultad de Artes, Universidad de Chile. Chile

“Fue para mí una gran sorpresa el recibir notificación oficial de la decisión que ustedes tomaron al otorgarme el Premio Domingo Santa Cruz. Me alegro saber que el proyecto que estamos desarrollando en la Biblioteca Nacional haya merecido tan alta distinción y me siento orgullosa al recibirlo, tanto en mi nombre, como en el nombre del equipo que colaboró conmigo durante el año 2004.

El proyecto, en el cual estamos trabajando, es un catálogo descriptivo de los fondos de manuscritos de música docta chilena que se encuentran en la Biblioteca Nacional. Estos fondos consisten en las obras manuscritas, tanto autógrafas como copias profesionales, de un importante grupo de compositores de los siglos XIX y XX.

Parte del proyecto fue el diseño de una plantilla que contiene suficientes campos para describir la forma física y el contenido musical de cada manuscrito. Las colecciones de cada compositor se ordenan cronológicamente por géneros musicales y la cronología se aplica a las diversas categorías de manuscritos, donde un boceto precede a un borrador, éste a una copia en limpio y así hasta terminar con un impreso, que puede haber sido corregido por la mano del compositor.

Este tipo de catálogo tiene la ventaja de reproducir la historia de una obra musical, proceso que rara vez puede verse reproducido en una obra de referencia, como será este catálogo, una vez que esté integrado en la red electrónica que tiene la Biblioteca Nacional.

Este no es el momento adecuado para dar un informe detallado del proyecto en el cual estamos embarcados. Baste dejar en claro que es mi decisión continuar trabajando en el desarrollo de este proyecto, el cual no abandonaré hasta no dejarlo en marcha, para que tanto el público chileno como el extranjero conozcan la abundancia y la riqueza musical docta con que cuenta el país.

Desde mi domicilio en Cambridge, Inglaterra, sigo involucrada en el avance de las fichas electrónicas que se están integrando en mi ausencia en la Biblioteca Nacional. En el invierno del presente año regresaré a Santiago para seguir catalogando manuscritos del archivo del compositor y para constatar que los detalles ya entrados en el catálogo electrónico corresponden exactamente con la información de cada manuscrito.

Nuevamente, reciban ustedes mi agradecimiento por la fe que han tenido al otorgarme el Premio Domingo Santa Cruz 2004”.

Ruby Reid

Musicóloga, Inglaterra

Gustavo Becerra-Schmidt cumple 80 años

El 24 de junio se efectuó, en el Centro Cultural PFL de Oldenburgo, un coloquio de compositores en homenaje a Gustavo Becerra-Schmidt, quien cumple este año su octogésimo aniversario. El coloquio se inició con las palabras de la musicóloga Insa Oertel en que entregó un retrato del compositor chileno. La jornada concluyó con un concierto del conjunto rumano Ensemble Kontraste (Ion Bogdan Stefanescu, flauta y percusión; Dorin Cuibarin, clarinetes y saxos; Doru Roman, percusión; Sorin Petrescu, piano, teclados y percusión, y Helge Rowold, canto y locución) que interpretó un programa

con obras de Becerra; éstas fueron: *Charivari* (una liturgia para tres), de 1979, para flauta, vibráfono, xilorimba, percusión y piano; *Andante* del *Concierto* para oboe y orquesta de cuerdas, de 2003, en arreglo para flauta, clarinete/clarinete bajo, percusión y piano; *Balistocata* de *Preludio y Balistocata* para piano, de 1981, arreglado para flauta, saxofón, percusión y piano; *Scanning Variations*, de 1971, arreglada para flauta, clarinete bajo/saxofón, percusión y piano; *Triptychon* (solamente "Her Doktor"), de 1981, en arreglo para flauta, saxofón, percusión y piano; *Trio*, de 1978, en versión para flauta, clarinete y piano, y *Gog y Magog*, arreglo del segundo movimiento del *Concierto* para percusión y orquesta, de 1984, para locutor, flauta, percusión y piano, con textos del *Apocalipsis* de San Juan. Los arreglos de las composiciones de Becerra-Schmidt estuvieron a cargo de Sorin Petrescu. El crítico Reinhard Rakow escribió el siguiente comentario (traducción de Choly Melnick) bajo el título de *Buena música gatuna con 42 instrumentos ruidosos*:

"La música de Gustavo Becerra-Schmidt aún lo que aparentemente no puede ser ligado: rigor formal y la alegría de experimentar; la creación a partir de la historia y el intento de superarla; sobrio trabajo con el material y compromiso político; áspera intelectualidad, temperamento y humor. Si bien muy alejada de lo panfletario, su obra marca —en un sentido general— un emancipador inicio con la consecuencia de que, a la manera de un diálogo con las cosas, siempre permanece abierto dentro de sí.

¿Demasiado académico? ¡De ninguna manera! El auditor que en el concierto se entregó a esa música se vio recompensado con una música viva, plena, que cautiva emocionalmente y rica en asociaciones. Algo como un embrollo, como música gatuna, una serenata dodecafónica para tres ejecutantes con 42 instrumentos ruidosos, tradición burlesca, en el sentido de que deconstruye sus posibilidades y luego produce una implosión: con ruido, el origen de toda música. La *Balistocata* comenta la dictadura militar en Chile. Sobre una base américamente quebrada, se desarrollan luchas, dibujadas por los sonidos o marcadas por citas de la historia de la música. Siempre se repite el manejo lúdico-soberano con ella, que crea algo nuevo, por ejemplo, en el *Triptychon*, según textos de Brecht, o en *Gog und Magog*, en el *Trio* o en las *Scanning Variations*.

El éxito del concierto también se debió a los intérpretes, el conjunto rumano Ensemble Kontraste (Ion Stefanescu, Dorin Cuibariu, Doru Roman y Sorin Petrescu)".

El 24 de agosto, mes del cumpleaños de Gustavo Becerra-Schmidt, se estrenó su última obra, titulada *Testimonium* (*Testimonio*), sobre un texto del compositor, para flauta, saxo tenor, violín piano y percusión. La presentación de la obra se realizó en Oldenburgo, en el Jardín del Castillo, aprovechando su ambiente sonoro. El texto sobre el cual Becerra-Schmidt construye su composición es el que sigue, en traducción de Choly Melnick:

1. Declaración: Si es que tengo un alma, entonces yo ya existía antes de nacer.
2. Declaración: Si es que tengo un alma, ¿por qué no se me preguntó si acaso quería vivir en este mundo?
3. Declaración: Antes de la Creación o del Big Bang no existía nada, tampoco el Tiempo.
4. Declaración: *Ergo*: No habían —entre otras cosas— ni causalidad ni orden ni acción ni voluntad ni ética ni moral.
5. Declaración: El Universo, si lo reducimos a sus características físicas, no fue deseado. La voluntad presupone una causalidad.
6. Declaración: Si mi alma es parte de este Universo, entonces no fue deseada.
7. Declaración: Pero: si ampliamos nuestra concepción de Universo, y formulamos una unidad entre lo que pasó antes de la Creación o del Big Bang y lo que pasó después, entonces el Universo es una Unidad entre ser y no ser.
8. Declaración: Si mi alma es parte de este Universo, entonces ella existe y no existe".

Distinciones para nuestros músicos

El 15 de abril de 2005, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, recibieron la Distinción al Mejor Docente del Departamento de Música y Sonología de esa institución de educación superior los profesores y pianistas Elisa Alsina y Fernando Cortés Villa.

El 25 de abril en el Parque Bicentenario se efectuó la ceremonia de entrega del Premio Altazor correspondiente al año 2004. En música Docta-Clásica fue premiado el compositor Eduardo Cáceres; en Balada, lo recibió María Cristina Gálvez; en Música Alternativa-Jazz, Magdalena Matthey; en Música Tradicional o de Raíz Folclórica, Los Paleteados del Puerto; en Música Popular-Rock, Chanco en Piedra, y en Ejecución Musical, Juan Coderch.

La Corporación Patrimonio Cultural de Chile y el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile entregaron, el 11 de mayo, las distinciones de la primera versión del Premio a la Cueca "Samuel Claro Valdés". En la categoría investigador recibió el premio Fernando González y en la categoría cultor, Hernán Núñez.

El 2 de julio el compositor Eduardo Cáceres fue investido con el título de Embajador de Valparaíso en Chile por el alcalde de la I. Municipalidad de Valparaíso, en una ceremonia celebrada en el Teatro Municipal de dicha ciudad.

El 21 de septiembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el Prof. Pablo Oyarzún, decano de la Facultad de Artes de la misma, entregó a la folclorista Margot Loyola el correspondiente diploma por haber sido nombrada Profesora Honoraria de dicha Facultad. En esa misma ocasión se presentó la reedición, en disco compacto, de *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, grabación realizada en 1944.

El 28 de septiembre, la Asociación de Periodistas de Espectáculos (APES) entregó la Distinción Septiembre a la Música. Fueron reconocidos los trabajos de la investigadora del folclore Raquel Barros Aldunate, de la intérprete Silvia Infantas, del músico Valentín Trujillo, del grupo Mazapán, del grupo Los Jaivas y del Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. La ceremonia de entrega de la Distinción Septiembre se realizó en la Sala Eloísa Díaz, de la Casa Central de la Universidad de Chile. La APES también entregó al Centro de Extensión Artística y Cultural "Domingo Santa Cruz" de la Universidad de Chile el premio Aporte a la Música Selecta 2004, por la labor realizada por la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y el Ballet Nacional Chileno. El mencionado premio fue recibido por el Dr. Luis Merino, director del CEAC.

El 1 de octubre, en el Teatro Oriente, se hizo entrega de la Medalla de la Música por su trayectoria artística al folclorista Jorge Cáceres Valencia, al musicólogo Miguel Castillo Didier, a la educadora Carmen Lavanchy Bobvein, al director de coros Hugo Muñoz Sepúlveda y al compositor Eduardo Cáceres Romero.

El Coro de la Universidad de Chile cumplió 60 años

El Coro de la Universidad de Chile fue fundado en 1945 y su primer director fue Mario Baeza. La notable labor desarrollada por dicha agrupación coral, en sus 60 años de existencia, fue celebrada a través de numerosos conciertos ofrecidos por el Coro en diversos lugares; además, se realizó una exposición de fotografías en el patio Andrés Bello de la Casa Central de la Universidad de Chile, ocasión en que saludó al Coro Universitario el Rector de la Universidad, Prof. Luis Riveros. También hablaron el director del CEAC, Dr. Luis Merino, y la presidenta del Coro de la U. de Chile, Angélica Moreira. El inicio de la celebración institucional de los 60 años del Coro partió el 10 de junio, en el Teatro de la Universidad de Chile, con la participación de éste en *La primera noche de Walpurgis*, op. 60, de Félix Mendelssohn, obra ofrecida en el concierto inaugural de la Temporada del Descubrimiento. Posteriormente, tuvo otras actuaciones relevantes, como en el primer concierto de la Temporada Internacional de la Orquesta Sinfónica de Chile, el 8 y 9 de julio, en el Teatro de la Universidad de Chile, donde se presentó cantando la *Novena Sinfonía*, de Beethoven, así como en la clausura de dicha Temporada, cuando interpretó *Un réquiem alemán*, de Brahms, los días 8, 9 y 10 de septiembre. Esta misma obra fue presentada el 23 del mismo mes en un concierto en homenaje al Coro, brindado por la I. Municipalidad de Providencia, el que se realizara en el Teatro Oriente.

Concierto Homenaje a Robert Stevenson

En la Sala Manuel de Falla del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el 20 de mayo de 2005, se efectuó un concierto de homenaje al distinguido musicólogo, docente y compositor Robert Stevenson. El concierto-homenaje estuvo a cargo del clarinetista Justo Sanz y del pianista Sebastián Marín y las obras programadas fueron todas de Robert Stevenson. Las siguientes fueron las composi-

ciones interpretadas: *Sonata* para clarinete en La y piano, *A Mannhatan Sonata* para piano, *Serenade* para clarinete y piano, *A New Haven Sonata* para piano y *Sonata*, para clarinete y piano.

Compositores en el ballet, teatro y cine

La compañía de Isabel Croxatto presentó en el Teatro Antonio Varas, en diciembre de 2004, su coreografía *Pasajeros del cuerpo*, con música de Cristián López.

El 3 de junio de 2005, en el VII Festival de Danza de Los Andes, auspiciado por la I. Municipalidad de Los Andes, se exhibió la coreografía *A ti Lucía*, con música del conjunto Inti Illimani, de Rescner Vergara, bailado por el Ballet Folclórico Ciudad de Los Andes. Se bailó, además, por el Estudio de Danza Georgina Araneda y Jaime Jory, la coreografía *Gabriela*, con música de Los Jaivas, de Georgina Araneda.

El Ballet Nacional Chileno, dirigido por Gigi Caciuleanu, participó en el Festival Internacional de Teatro de Sibiu, correspondiéndole cerrar este evento en el Teatro de la Cultura de esa ciudad con el espectáculo coreográfico *A Neruda Carne de Aire*, de Gigi Caciuleanu, y música de Alfredo Bravo. La compañía también se mostró en Bucarest. La coreografía de Caciuleanu, con música de Bravo fue presentada por el Ballet Nacional en el Teatro de la Universidad de Chile los días 23, 24 y 25 de junio y 1 y 2 de julio, al regresar de su gira por Rumania.

Del 22 al 31 de julio se presentó el espectáculo "Antología I" que incluía seis coreografías de distintas épocas de Patricio Bunster. Tres de estas coreografías poseen música de Víctor Jara: *Ventoleras*, *Poema 15* y *A pesar de todo*. El espectáculo, que se realizó en el Teatro del Centro Cultural Matucana 100, estuvo a cargo de la Compañía de Danza Espiral.

El 12 y 13 de septiembre, en el Teatro de la Universidad de Chile, actuó el Ballet Juvenil universitario, que dirige Hilda Riveros. En el programa se incluyó el estreno de la coreografía *Ladrillo de arena*, de Paola Aste, quien utiliza una banda sonora realizada y compuesta por Cuti Aste.

En el Teatro de la Universidad de Chile, los días 23, 24 y 30 de septiembre y 1, 7 y 8 de octubre, el Ballet Nacional Chileno, que dirige Gigi Caciuleanu, presentó el ballet *Emergencias*, de la coreógrafa Elizabeth Rodríguez, con música de Miguel Miranda, y el estreno de la coreografía *Más allá de tu piel*, de Isabel Croxatto, con música de Alfredo Bravo. Esta obra es un homenaje de su autora a los 60 años del Ballet Nacional Chileno.

A fines de junio se puso en la cartelera de la Carpa Teatro Parque Arauco el espectáculo teatral para niños *Pájaros*, cuya dramaturgia pertenece a la Compañía Kerubines. La obra, dirigida por Vasco Moulian, tiene música de Juan Pablo López.

Los domingos de julio y agosto, en el Centro Cultural de la Reina se presentó una adaptación para público infantil de *La pérgola de las flores*, de Isidora Aguirre, y música de Francisco Flores del Campo.

En el mes de mayo, en la LXIV Temporada 2005-2006 del Teatro Nacional Chileno que se efectúa en la Sala Antonio Varas, se estrenó *Tartufo*, de Molière, en traducción y adaptación de Benjamín Galemiri y dirigida por Raúl Osorio. La música fue compuesta por Andreas Bodenhofer.

El documental *Jorge Peña Hen, su música y los niños*, realizado por Guillermo Milla, junto a otras cuatro cintas chilenas premiadas, se proyectó en el Centro Nacional de las Artes, en Ciudad de México, los días 8 y 9 de abril de 2005. Posteriormente, los días 27 y 30 del mismo mes, se exhibió en Santiago, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile.

En abril de 2005 se estrenó en la Televisión de Cataluña, Barcelona, la cinta cinematográfica *Javiëra de Barcelona*, de la directora Pilar Egaña, con música de Cristián López.

El 14 de septiembre en el Teatro de Matucana 100 se realizó el preestreno de la película *Horcón, al sur de ninguna parte*, dirigida por Rodrigo Gonçalves y musicalizada por Cristián López.

II Coloquio de musicología chilena

La Sociedad Chilena de Musicología (SchM) organizó el II Coloquio de Musicología, Primavera 2005, titulado *Música, arte popular y sociedad en el historia de la cueca*. Este se efectuó en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile los días 20 y 22 de septiembre pasado.

El tema central de este II Coloquio fue propiciar un ambiente de reflexión en torno a la *cueca* y su contexto musical, social e histórico en el Bicentenario. Este género, firmemente arraigado e instalado

en el imaginario popular y tradicional de Chile, permitió abrir un espacio académico de análisis en torno a los rasgos centrales enunciados que, a todas luces, entregan elementos vitales en el sentido de los procesos identitarios y que marcan diferencia en el significado y valor de la unidad cultural de gran parte de, sino todos, los habitantes de este país.

Para los coordinadores del Coloquio la vida musical chilena se observa sometida a hibridaciones, desterritorializaciones, resignificaciones y valores culturales musicales altamente globalizados. De esta manera, parece ser, que las cada vez más heterogéneas realidades musicales se construyen y se legitiman de modos distintos en el espacio público y privado.

De ahí la importancia de organizar este II Coloquio, guiado con el propósito de examinar críticamente cuáles son los elementos culturales y simbólicos que en el contexto y a lo largo de los procesos históricos nacionales han permitido a la cueca sostener su presencia musical en la sociedad chilena a través de casi la totalidad del siglo XIX, todo el XX e inicios del XXI; construir pertenencia e identidad comunitaria; estructurar un código simbólico particular, y cristalizar un inconfundible discurso coreo-poético-musical.

Este II Coloquio reunió a importantes investigadores y creadores que contribuyeron, desde sus respectivos campos disciplinarios, a una aproximación holística y crítica al paisaje de la música, arte y cultura popular chilena de los siglos XIX y XX; a la memoria histórica y su relación con los procesos de construcción identitaria, y a los aportes a la creación artística.

Participaron con ponencias los siguientes profesores, investigadores y creadores: Luis Merino, Jorge Martínez, Micaela Navarrete, Rodrigo Torres, Fidel Sepúlveda, Abel Carrizo, Eduardo Cáceres, Jorge Cáceres, Hiranio Chavez y Juan Alfonso Cortés; y moderaron Alejandro Vera y Carlos Retamal.

Próximamente, serán publicadas en internet las ponencias y fotografías de la totalidad de las Mesas de este Coloquio, que fueron: Mesa I *Música y sociedad en el siglo XIX*, Mesa II *La cultura popular y los medios en el siglo XX*, Mesa III *Estética y creación artística* y Mesa IV *Dinámicas locales y multiculturalidad*.

Juan Alfonso Cortés, Hiranio Chávez, Carlos Retamal
Coordinadores de Coloquio

Libros recientemente publicados

El 11 de abril de 2005 la Fundación Violeta Parra, en el antiguo local de la Peña de los Parra, presentó la reedición del *Cancionero Violeta Parra virtud de los Elementos*. El cancionero contiene 70 canciones con sus correspondientes pinturas, una cronología actualizada de la artista y un completo listado de sus canciones, además una carta-presentación del fundador de la Nueva Trova Cubana, el cantautor Silvio Rodríguez.

El 14 de junio, en un homenaje al pianista Claudio Arrau realizado en la sala del Teatro Municipal de Santiago que lleva su nombre, se presentó el libro *Claudio Arrau*, del Dr. Luis Merino. El libro fue comentado por el Director del Memorial Cultural de Ñuble, Alejandro Witker. En el acto de homenaje, la pianista Patricia Castro interpretó obras de Chopin y Beethoven, autores que usualmente figuraban en los conciertos de Claudio Arrau.

El 25 de julio se lanzó a la circulación el libro de Hernán Núñez Oyarce, autor de cuecas bravas, publicado con el aporte de FONDART. La ceremonia se realizó en la Sala SCD cuando Núñez acababa de cumplir 91 años, y participó en ella el grupo Los Trukeros. En la elaboración del libro de Hernán Núñez participó activamente el musicólogo Rodrigo Torres, quien lo ayudó en algunas transcripciones y en la grabación de un disco que acompaña al libro. El autor recita sus versos y sobre ellos se oye música incidental hecha por Los Trukeros.

El 25 de agosto, en la Sala Isidora Zegers, el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile presentó el texto *Selección de estudios para piano*, del profesor Fernando Cortés. La pianista María Iris Radrigán, académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile, tuvo a su cargo la presentación del libro. El 8 de septiembre, en el mismo lugar, se lanzó el trabajo de las profesoras Silvia Contreras y Julia Grandela titulado *Desde el piano... la armonía*, también editado por el Departamento de Música y Sonología. Luego de unas palabras introductorias del director del Departamento de Música, Mario Silva, el libro fue presentado por la pianista y vicedecana de la Facultad de Artes, Clara Luz Cárdenas. En la ceremonia también participó el joven pianista Patricio Valenzuela.

Nuevos fonogramas en circulación

En abril de 2005 comenzó a circular el CD *Música de cámara electroacústica*, que se editó con ayuda del FONDART, que se reseña en este número de la RMCh. El disco contiene obras de cinco jóvenes compositores chilenos: *El milagro del insectario*, de Juan Pablo Abalo; *Tripali*, de Pedro Álvarez; *La llave de vidrio*, de Francisco Concha; *Del levante a la (a) puesta*, de Nicolás Lascar y *Corpus V2*, de Matías Troncoso.

El 21 de abril, en el Auditorio del Instituto de Música de la PUC, se presentó el CD *Música Contemporánea Chilena*, del Grupo de Percusión UC, que dirige Carlos Vera. En la presentación del disco se escucharon algunas de las obras contenidas en el mismo. El programa de éste es el siguiente: *Primer estudio*, de Carlos Zamora; *Desde Joan Miró*, de Fernando García; *Cuarteto antiguo*, de Eduardo Cáceres; *El reencuentro*, de Guillermo Rifo; *Camino, de este lugar a otro*, de Marcelo Espíndola, y *Suite cuequera* (en arreglo de Carlos Vera), de Guillermo Rifo.

El 22 de abril, en el Teatro de la Universidad de Chile, se realizó un concierto donde se presentaron dos nuevos discos compactos con música chilena editados por la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. Uno es el volumen I de la colección *Bicentenario del piano chileno*, en el que el pianista letón Armands Abols incluye *Cinco doloras*, de Alfonso Leng; *Diez preludios breves*, de René Amengual; *Seis piezas breves*, op. 19b, de Carlos Botto; *Semblanzas chilenas*, de Carlos Riesco, y *Tres asonantástikas*, de Santiago Vera-Rivera. El otro CD es el volumen II de la colección *Bicentenario de la música sinfónica chilena*, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino, que incluye *Preludio sinfónico*, de René Amengual; *Concierto para guitarra* (Luis Orlandini) y orquesta, de Alfonso Letelier, y *Concierto para flauta* (Guillermo Lavado) y orquesta de cuerdas, de Gustavo Becerra. En esa misma oportunidad Armand Abols interpretó tres *Doloras*, de Leng; los *Preludios* 3, 4, 8 y 10, de Amengual; tres *Piezas breves*, de Botto; la *Asonantastika* II, de Vera, y dos *Semblanzas chilenas*, de Riesco. Finalizó la presentación musical y la ceremonia con el *Concierto* para violoncello y orquesta, de Pedro Humberto Allende, actuando como solista Jan Müller, con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica de Chile conducida por David del Pino Klinge.

El 6 de mayo, en la Sala Isidora Zegers, se efectuó la ceremonia de lanzamiento del disco *García/Padilla* editado por el sello EDMUSICAM (Discográfica Intercultural Americana) y con financiamiento de FONDART. El CD contiene obras de Fernando García interpretadas por las diferentes orquestas sinfónicas del Perú (Sinfónica de Arequipa, Sinfónica de Trujillo, Sinfónica Municipal de Piura y Sinfónica Nacional del Perú) grabadas en conciertos y dirigidas por Abraham Padilla. Las obras interpretadas son *Firmamento sumergido*, *Tres miradas*, *Misterios*, *Luces y sombras*, *Nuevos juegos*, *Preámbulo para "Crónicas americanas"* y *Dos temas de discusión*. La presentación del CD estuvo a cargo de Abraham Padilla; además, se interpretaron las siguientes obras de García: *Orden* para guitarra (Juan Mouras), *Tres diálogos* para dos guitarras (Juan Mouras, Guillermo Ibarra) y *Sabellíades para Ruisenor Rojo* (texto de Andrés Sabella), en arreglo de Juan Mouras para soprano (Gabriela Lehman) y guitarra (Juan Mouras).

El 6 de mayo, en la Casona de Ñuñoa, se lanzó el CD *Canto de mi tierra*, de Fernando Carrasco, y el Grupo Aranto. Este disco contó con el apoyo de FONDART.

El 9 de septiembre se presentó, en el Auditorio de la Universidad Vicente Pérez Rosales (VIPRO), el CD *Al aire interrogado*, financiado por FONDART, de la profesora de flauta dulce de la VIPRO, Paola Muñoz. El disco posee tres improvisaciones de Paola Muñoz, y las obras *Mientras, yo caminaré lejos por la otra orilla*, para flauta alta en Sol y dispositivo electroacústico en tiempo real, de Cristián Morales Ossio; *Que no desorganiza cap murmurí*, para flauta baja y electrónica, y *Clarines-tres*, para flauta tenor y electrónica, de Gabriel Brnčić, y *Lamentos de un puelche*, para flauta tenor y dispositivo electroacústico en tiempo real, de Juan Pablo Abalo.

El 21 de septiembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, se efectuó la ceremonia de presentación de la reedición de *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, grabaciones que fueron editadas en 1944. Dada la importancia de la recuperación de esas grabaciones, la ceremonia tuvo características especiales; a los comentarios sobre el valor patrimonial de las grabaciones originales y el trabajo realizado para su reedición, expresados en las palabras del editor del CD y del libro que lo acompaña, Rodrigo Torres; del Decano de la Facultad de Artes, Pablo Oyarzún; del director de la RMCh, Luis Merino; del director del Archivo Central Andrés Bello, Manuel Dannemann, y la presentación de la Agrupación Folclórica Chilena (Raquel Barros, directora), del Grupo Cuncumén (Mariela Ferreira directora), del Conjunto Palomar (Osvaldo Cadiz y Margot Loyola, directores), los que interpretaron piezas recogidas en la grabación reeditada, se sumó la entrega a Margot Loyola del Diploma corres-

pondiente a su nueva condición de Profesora Honoraria de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

DVD sobre música editados recientemente

Dos documentales dirigidos por Guillermo Milla han sido editados en formato DVD. El primero, *Jorge Peña Hen, su música y los niños*, que ha recibido varios premios, muestra la importante labor que con los niños realizó el director de orquesta y compositor Jorge Peña Hen, barbaramente fusilado en La Serena en 1973. Es un documental basado en testimonios de quienes trabajaron o estudiaron junto al maestro, su familia, sus alumnos y profesores. El segundo documental, *Plaza Italia/Berlín: cuando la música viaja...*, al igual que al anterior posee guión de Guillermo Milla. En él se muestra la gira de la Orquesta Sinfónica de Chile, en 1994, a través de cinco ciudades alemanas: la vivencia íntima de los músicos, su asombro, los desafíos, los conciertos, las ciudades visitadas y nuestra propia realidad artística. *Plaza Italia/Berlín: cuando la música viaja...* fue presentado el 9 de septiembre en la Sala Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, con la asistencia del Rector de dicha Casa de Estudios.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Steven Loza (dir.). *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. Selected Reports in Ethnomusicology, Vol. XI. Universidad de California, Los Ángeles (UCLA): Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, Ethnomusicology Publications, 2003, 352 pp.

Entre el 28 y el 30 de mayo de 1999 se llevó a cabo la conferencia internacional *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, en la Universidad de California de Los Ángeles (UCLA). Esta conferencia fue organizada por el Dr. Steven Loza, académico de la UCLA e investigador destacado de la música latinoamericana, que realizó importantes actividades académicas en nuestro país a comienzos de la década de 1990. En dicha conferencia se abordó, desde diversas perspectivas musicológicas, el gran tema de la globalización y su impacto e influencia en la música latinoamericana. La publicación que reseñamos presenta treinta y un trabajos que fueron expuestos en dicha ocasión, más una introducción escrita por el Dr. Loza.

Los treinta y un trabajos—introducción aparte— se presentan en diez grupos que corresponden a nueve paneles y dos discursos principales expuestos en la conferencia de 1999. Dadas las obvias limitaciones del caso, no podemos reseñar cada uno de estos trabajos, así que nos acotaremos a la referencia de tres de ellos, cada uno presente en un bloque diferente, debido a las perspectivas que, a nuestro parecer, ofrecen para la investigación musical.

En el Panel I, *México and the Question of Mestizaje: Past and Present*, se presentó el trabajo del Dr. José Antonio Robles Cahero (Centro Nacional “Carlos Chávez” de México) “Occidentalización, mestizaje y guerra de los sonidos: hacia una historia de las músicas mestizas de México” (pp. 57-78). Este ensayo parte de la premisa de que los aportes de los historiadores y antropólogos que estudian el mestizaje pueden ser útiles para los musicólogos que investigan el mismo fenómeno en música. Pero no sólo se trata de considerar aportes provenientes de tales disciplinas en torno a tal objeto de estudio, sino de proponer un enfoque académico “híbrido”, congruente con la materia que estudia. De este modo, Robles toma como principal referencia el trabajo realizado por el historiador Serge Gruzinski y de él adopta conceptos como “sociedades fractales”—sociedades caóticas surgidas en la transición entre las sociedades precolombinas y las sociedades coloniales mestizadas— las metáforas del *patchwork*—con predominio de la yuxtaposición de elementos— y del *collage*—con predominio de fusión de elementos— y la idea de la “guerra de las imágenes”, confrontación entre imágenes indígenas y europeas en el proceso de “conquista espiritual” del Nuevo Mundo, es decir, el proceso de occidentalización. Robles se pregunta por el papel de una eventual “guerra de sonidos” en “la formación de un nuevo paisaje sonoro occidental de la Nueva España”.

El trabajo “Roots, Tradition and the Mass Media: The Future of *Criollo* Popular Music” (pp. 163-171) del Dr. Javier F. León (Universidad de Tulane) se expuso en el Panel IV, *Africa, the Andes, and Transethnic/Multinational Movements*. El universo estudiado aquí corresponde a la música popular “criolla” limeña, y el foco está en la dialéctica entre posturas tradicionalistas y modernizadoras, de modo que se puedan así entender las estrategias que los cultores de esta música tratan de desarrollar para enfrentar el avance de la modernidad. Después de una etapa favorable para la música popular criolla (1968-1980), las políticas de radiodifusión y grandes cambios sociopolíticos condujeron a un declive de la popularidad de este género. En los últimos años se ha presenciado un nuevo interés por parte de nuevas generaciones de músicos y de audiencias, pero su enfoque “modernizante” ha desatado el rechazo de los cultores tradicionales. En medio de este debate, figuras señeras en la historia de este género, como Felipe Pinglo (1899-1936), son citadas como defensa en los argumentos de unos o de otros. Las posturas tradicionalistas son enmarcadas en una cultura criolla de la nostalgia debajo de la cual subyacería el recuerdo de una estructura social que ya no existe. Por otra parte, detrás de las intenciones de los modernizadores puede advertirse cierto interés en el éxito y reconocimiento tanto económico como internacional con cierta desconsideración hacia los procesos históricos locales y su importancia. En definitiva, en la perspectiva de una prolongación potencial de este debate por varios años más, las nociones de tradición, autenticidad, innovación y en última instancia el papel de los criollos en la sociedad limeña contemporánea se encuentran en proceso de reformulación. Y desde un marco más global, se trata de reconocer cuán complejo se ha vuelto el tema de la música popular

urbana en Latinoamérica, lo que urge tanto a músicos como a investigadores a replantear sus estrategias y conceptos frente a la condición postmoderna y el avance de la globalización mundial.

Finalmente, en el Panel VII, *Intercultural Musical Styles: Case Studies in South America*, se presentó la ponencia "Music and Globalization: the Chilean case" (pp. 251-270) del Dr. Luis Merino (Universidad de Chile). Este estudio se centra en la diáspora de compositores chilenos, especialmente después del golpe militar en 1973, y las estrategias mediante las cuales traspasaron la separación física y geográfica, que en varios casos nunca quisieron, por medio de su creación. Desde fines de la década de 1950, un grupo de compositores chilenos comenzó a crear obras directamente comprometidas con la situación sociopolítica del país, obras en las que el *Canto General* de Pablo Neruda a menudo juega un papel gravitante. Después del golpe de 1973, la mayoría de estos compositores tuvo que exiliarse, pero su relación creativa y musical con nuestro país se mantuvo al menos a través de dos vínculos que han traspasado las fronteras y la amarga restricción del exilio físico. El primero es la prolongación de los temas sociales, históricos, políticos, éticos y culturales que afectaban a Chile, tanto de un modo directo como indirecto, como en el caso de obras de Gustavo Becerra y de Juan Orrego-Salas. Y el segundo es la cita y elaboración de temas de creadores como Violeta Parra y Víctor Jara, ejemplificado en obras de cámara de Celso Garrido-Lecca. En otros términos, la cultura musical chilena después de 1973 ha existido más allá de las fronteras nacionales, lo que nos sitúa en los dominios de los procesos de desterritorialización y de globalización que afectan a la sociedad contemporánea.

En suma, del rico conjunto de artículos que conforman este volumen, más allá de toda la información que nos aportan respecto a temas específicos, se desprende la necesidad de renovar las estrategias conceptuales y metodológicas para estudiar nuestra música, cruzar fronteras disciplinarias, enfrentar los procesos de globalización y resistencia que viven nuestras sociedades y las relaciones complejas y cambiantes que se dan entre tradición, modernidad y postmodernidad, para abordar así con mayor atención la realidad musical de nuestro continente y de nuestro país, con miras a la realización de aportes significativos para la comprensión de nuestra situación, de nuestro "sonido" dentro de la "aldea global". La única dificultad que vemos para un acceso más abierto hacia esta riqueza es que la mayoría de los trabajos está en inglés, frente a lo cual caben al menos dos estrategias: atender a las exigencias que –precisamente– nos impone la globalización y aprender inglés, e implementar proyectos de traducción al español de éste y otros textos que constituyen grandes aportes para el estudio de nuestra música.

Cristián Guerra Rojas

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

Juan Javier Rivera Andía. *La fiesta del ganado en el valle de Chancay (1962-2002). Religión, ritual y ganadería en los Andes: etnografía, documentos inéditos e interpretación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, 640 pp.

Aunque este libro, el primero del joven antropólogo peruano Juan Javier Rivera Andía, haya sido incluido entre los mejores libros del año por uno de los diarios más importantes del Perú¹ y haya ganado el premio nacional a la investigación en el año 2004² nos gustaría señalar, con ciertos detalles, algunos de sus aciertos y aportes. El volumen, de más de seiscientas páginas y abundante material gráfico contiene, sin lugar a dudas, la etnografía más completa y detallada de la herraanza andina que se haya publicado hasta el día de hoy. Pero las descripciones de este libro –atentas a los gestos, a la distribución del espacio, a los testimonios de los participantes y a las metáforas más frecuentes– no se limitan al presente, sino que abordan el pasado. Juan Javier Rivera Andía ha recuperado y transcrito gran parte del enorme corpus de testimonios, fotografías y pentagramas que el desaparecido antropólogo Alejandro Vivanco Guerra, el desconocido y ejemplar discípulo de José María Arguedas, dejara inéditos hace ya cuarenta años. Hay aquí un tema tan importante como caro para la antropol-

¹Ricardo González-Vigil, "Los mejores libros del año 2003", *El Comercio*, sábado 3 de enero de 2004, p. A-5.

²Se trata del "Premio Nacional CONCYTEC 2004. Estímulo a la creatividad científica y tecnológica", en la categoría de "Investigación en Ciencias Humanas y Sociales", convocado anualmente por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

gía peruana: el cambio. La comparación de ambos retratos –el del Juan Javier Rivera y el de Alejandro Vivanco– nos brinda, por vez primera, la oportunidad de estudiar con precisión la transformación cultural en Perú. Esta precisión nos es otorgada por la delimitación estricta que hace Rivera Andía de una región (el valle de Chancay, en el departamento de Lima), de una época (exactamente cuarenta años, entre 1962 y 2002) y de un fenómeno (las celebraciones en torno a la identificación del ganado) determinados. La vocación etnográfica de este libro refresca, pues, un ambiente académico que, como el andinista, a veces se encuentra saturado de interpretaciones apresuradas.

Este libro intenta, además, una exégesis que, con algo de ventura, nos aproxima al sentido de los sistemas simbólicos religiosos que animan las celebraciones descritas por el autor. Sin embargo, creemos que la ascesis del análisis carece de una euforia y de un personalismo que contrastan quizá demasiado con la densa etnografía que le precede.

Completan este valioso libro una breve colección de textos escritos por los mismos habitantes de esas comarcas y algunos cuentos populares recopilados durante el trabajo de campo en la región. Finalmente, encontramos dos exhaustivas bibliografías: una sobre la herranza en los Andes peruanos y otra sobre los estudios sociológicos realizados en el valle de Chancay.

Los precedentes del análisis y de la etnografía del libro se encuentran en las tesis de licenciatura y maestría sustentadas por Rivera Andía en la Pontificia Universidad Católica de Perú. A pesar de contener materiales tan variados –etnografías, interpretaciones y documentos–, la coherencia del libro nos muestra un texto pensado como tal desde el principio. Juan Javier Rivera Andía ha intentado resolver algunas de las preguntas sugeridas en este libro en numerosos artículos publicados en varias revistas especializadas de Latinoamérica, España y Estados Unidos, tales como *Anthropologica* de la PUCP, la *Gaceta de Antropología* de la Universidad de Granada y el *Journal of Anthropological Research* de la University of New Mexico.

Sólo tenemos un reparo que hacer al libro: su título nos habla de “religión, ritual y ganadería”. Creemos que hubiera sido más adecuado usar la noción de “simbolismo” en vez de la de “religión”. En términos ortodoxos, una religión implica una iglesia, una institución jerárquica con funcionarios más o menos especializados en los oficios religiosos: ese no es el caso de los rituales descritos por Rivera Andía, al menos en el valle de Chancay. Sin embargo, podemos comprender el propósito del autor: enfatizar algo que los estudios de rituales en Perú –siguiendo a algunos colegas norteamericanos– tienden quizá a descuidar. En efecto, el análisis del rico conglomerado de ceremonias populares en nuestro país ha tendido recientemente no sólo a descuidar la etnografía, sino a ver exclusivamente lo que Roy Rappaport ha llamado los “mensajes autorreferenciales” del ritual: la *performance*, el prestigio, la reafirmación de la masculinidad, etcétera. Siguiendo con esta terminología, podemos decir que el interés central de Rivera Andía son los mensajes canónicos, no codificados completamente por los participantes del ritual, aquellos que precisamente distinguen el ritual humano de los actos recurrentes de los monos o cangrejos.

Además de este reparo, nos gustaría señalar dos perspectivas adicionales y complementarias que podrían aplicarse en adelante a los rituales estudiados por Rivera Andía. En primer lugar, el análisis de los mensajes autorreferenciales ya mencionados (sobre todo ahora que ya se ha emprendido el estudio de los discursos canónicos). Y, en segundo lugar, sería interesante incluir en el análisis las investigaciones etiológicas sobre el comportamiento de ciertos animales principales en los ritos en cuestión (como las reses o la perdiz *kiuyu*) y las consideraciones ecológicas sobre el medio ambiente que constituye el escenario del pastoreo del ganado y del pueblo de los hombres.

Con todo, es notable la valentía de este joven investigador. Sus investigaciones realizadas sin muchos recursos económicos, y su alejamiento consciente de ciertas modas ideológicas que hoy predominan en Perú, nos proporcionan un ejemplo más de la vieja sentencia de Oscar Wilde: “Una idea que no es peligrosa no merece de ninguna manera el nombre de idea”.

Juan Javier Rivera Andía y Dávila Franke (eds.). *Músicos en los Andes. Testimonios y textos escritos de dos músicos del valle de Chancay (sierra de Lima)*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2005.

Este libro, breve pero denso, constituye el tercer volumen de la colección Etnográfica publicada bajo la dirección de Alejandro Ortiz Rescaniere, por la Pontificia Universidad Católica de Perú. Esta joven colección de libros está consagrada a temas antropológicos y sociológicos de actualidad y al aporte de materiales comparativos para el estudio del cambio en la sociedad rural y urbana de las sociedades

sudamericanas durante los últimos sesenta años. Los números que publica *Etnográfica* nos prometen describir los fenómenos actuales y proporcionar materiales confiables para el análisis serio del cambio social y cultural.

Este trabajo tiene un propósito específico: brindar al lector una aproximación a los músicos andinos contemporáneos. Los editores realizan esta aproximación a través de dos testimonios y dos documentos recopilados en el valle de Chancay, uno de los abruptos valles de la vertiente occidental de los Andes peruanos (el valle de Chancay, en la sierra de Lima). En la introducción, el libro brinda algunos datos generales acerca de la comarca en que habitan los músicos presentados, el contexto en el que se enmarcan los testimonios y los textos recogidos de ellos, y los antecedentes y las motivaciones que han tenido presentes en la realización de este trabajo.

En los pueblos de los Andes casi todos son, en alguna medida, músicos o cantantes. Los rituales en torno a la identificación del ganado y a la limpieza de canales de riego son un buen ejemplo. En ellos se entonan canciones sin cesar, se componen versos y se tocan diversos instrumentos nativos y europeos. Los campesinos que interpretan el arpa, el violín y la mandolina son tan numerosos como los que saben aporrear los tambores de cuero y corteza o soplar las trompetas hechas con cuernos de toros. A veces, se encuentran pueblos enteros dedicados a la música y a la formación de bandas, cuyas giras a través de los pueblos andinos son tan constantes como sus fiestas.

Los dos músicos cuyos testimonios y escritos se publican en este libro, Aquiles García Pastrana y Julián Montesinos Tupia, representan dos estilos de la música que hoy predomina en los Andes. Aquiles García es el director de una banda de músicos muy activa hoy en día. Con ella, don Aquiles viaja por los pueblos recopilando canciones e interpretando sus propias composiciones. Julián Montesinos, ahora retirado, fue, en cambio, un cantautor que se ganó su renombre en concursos provinciales y en coliseos ciudadanos. Es también notable que ambos hayan apelado a la escritura por cuenta propia: don Julián tiene un cancionero, don Aquiles ha llenado un cuaderno sirviéndose de su entrañable conocimiento de las fiestas de su pueblo. Ambos, siguiendo una tendencia muy marcada entre los músicos populares de los Andes, difunden la música popular de origen ciudadano tanto y a veces más que la de sus mismos pueblos. En los Andes, como se sabe, la música difundida por las ciudades y los medios masivos de comunicación tiende a reemplazar o a fundirse con la música que cada pueblo ha conservado durante años como un patrimonio de su especificidad.

Los textos aquí transcritos son también una muestra de una actividad bastante difundida en las villas andinas: la escritura de sus intelectuales. Pero hay algo que diferencia de modo marcado esta escritura de aquella de los intelectuales provincianos, a la que tanto le debe la antropología en Perú. En los cuadernos de Aquiles García y Julián Montesinos estamos frente a ejemplos de un particular tipo de escritura: la de campesinos o ex campesinos. Estamos frente a una escritura que proviene de un ámbito, cuyas expresiones de su enorme riqueza cultural han sido tradicionalmente orales. Es por eso que los textos que aquí presentamos tienen otro sabor que el de los "señores" o "mistis" que escribían en español desde regiones con una densa población de habla quechua o aymara, y cuyos más importantes representantes han sido Demetrio Roca Wallparimachi, Sergio Quijada Jara, Pedro Villar Córdova, Marcos Yauri Montero o el mismo Vivanco.

Los antropólogos Rivera³ y Dávila⁴ nos entregan algo más bien nuevo en la literatura folclórica conocida y, por tanto, en las fuentes etnográficas andinas: un campesino, que es también un artista, se preocupa por describir el mundo, por escribir sobre ese mundo que conoce tan de cerca, en el que ha nacido. La escritura de don Aquiles parece provenir de una vida que lo ha terminado distanciando del mundo campesino. Es probable que Aquiles García no hubiese escrito lo que escribió, sino no hubiese visto antes la ciudad donde sus hijos medran hoy. Quizá no lo habría hecho sin haber visto el espectáculo de Lima y Huaral, dos ciudades convulsionadas, populosas, llenas de gente proveniente de todas las regiones de Perú: después de haber visto dos ciudades que reúnen las gentes de antiguas comarcas con idiomas, emblemas y costumbres distintos.

³Juan Javier Rivera Andía se ha dedicado a la investigación y la docencia en la Pontificia Universidad Católica de Perú, la Universidad de Lima, el College of the Holy Cross (en Worcester, Massachusetts). Actualmente realiza un doctorado en Ciencias de la Religión, gracias a una beca de la Unión Europea, en la Universidad Complutense de Madrid.

⁴Adriana Dávila Franke se ha dedicado, además de las ciencias sociales, a la actuación (para teatro y cine) y a la ficción literaria (en poesía y guiones).

Los testimonios recogidos por Juan Javier Rivera Andía y Adriana Dávila Franke poseen, pues, un valor innegable. Dichos testimonios nos ayudan a la comprensión de las dinámicas sociales y culturales puestas en juego en el quehacer de los músicos andinos. Nos aproximan, además, con mucho detalle, a las vicisitudes, circunstancias y maneras en que se realiza la creación musical de los artistas de los Andes. Rivera y Dávila nos entregan textos que constituyen la narración vital de compositores e intérpretes que pueblan con sus melodías las fiestas comunales y los sueños del hombre andino. Rescatan, en esta obra, no sólo los testimonios de Aquiles García Pastrana y de Julián Montesinos Tupia, sino, también, una serie de textos que consignan importante información acerca del valor que ellos otorgan a su propia actividad artística y su proceso creativo. Estos testimonios son transcripciones directas de sus propios cuadernos y diarios, por lo que, al cabo de un tiempo, este libro constituirá un importante documento histórico.

Eduardo Linares
Pontificia Universidad Católica de Perú

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

La Isla de los Muertos. CD multimedia. Composición musical colectiva sobre un texto de Manuel Zúñiga. Grupo instrumental-coral La Desoorden (Alfonso Banda, guitarra; Rodrigo González, batería y percusión; Peter Pfeiffer, saxofones; Francisco Martín Subercaseaux, bajo y piano; Benjamín Ruz, violín; Fernando Tagore y Karsten Contreras, voces: canto, recitación y narración). Valdivia: Estudios RAF/Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y FONDART, 2004.

Este conjunto musical nació hace 11 años como una banda de rock. Sin embargo, en el transcurso de estos años y con el testimonio de sus dos grabaciones anteriores, se observa una progresiva influencia de otros géneros musicales, tales como el jazz, la música tradicional y la contemporánea. De esto se podría concluir que estamos frente a un grupo orquestal-vocal clasificable, tal vez, como rock-fusión. Esto no sólo por las influencias musicales, sino, además, por la gran cantidad y variedad de instrumentos de diferente origen que incorporan a su quehacer, particularmente en el área de la percusión y también a la inserción de sonidos de la naturaleza, los que en el caso de este CD están grabados directamente en la playa y el bosque sureños. Con el montaje en el escenario y la grabación de su tercera obra, *La Isla de los Muertos*, el grupo estudiantil, que se iniciara en la Universidad Austral en Valdivia en 1994, ha evolucionado hacia un estadio superior de la creación musical, conceptualmente de una gran seriedad artística. Actualmente todos sus integrantes son profesionales y varios de ellos viven y trabajan en otras ciudades del sur, pero se reúnen en Valdivia regularmente con gran perseverancia y puntualidad, ya sea para ensayar, realizar presentaciones en la ciudad o giras a diferentes puntos del país, que en diversas ocasiones han culminado en Santiago. La otra característica, que los hace diferentes a grupos similares, es su notable capacidad técnica en el manejo de sus instrumentos. Si bien no son egresados de conservatorios regulares, con excepción del violinista –incorporado al conjunto para los efectos de esta obra– todos tienen estudios en buenas academias privadas o con profesores competentes, y varios han realizado estudios de instrumento y armonía en la Escuela Nacional de Arte en Cuba. Ellos han ido creciendo como queda demostrado al escuchar sus anteriores obras grabadas: *El monstruo de 7 cabezas* (2001) y *Ensayo* (2003), ambas en CD digital.

La Isla de los Muertos se presentó en enero pasado en Valdivia y Chiloé, y en Santiago en la Sala SCD del Mall Vespucio, en abril de 2005. La presentación pública del disco en todas estas ocasiones va acompañada de un montaje teatral que, sin alcanzar la calificación de teatro musical, está en camino de ello. De todos modos, además de la escenografía y la iluminación, incluye un sobrio vestuario y hay algunos desplazamientos en escena, especialmente de los cantores-narradores.

La música, una creación colectiva sobre el texto poético homónimo, fue compuesta, al igual que en anteriores producciones del grupo, mediante prácticas de conjunto. Cada uno de los integrantes realiza proposiciones que se pulen, modifican y armonizan hasta ser grabadas en cinta. Estos trozos, una vez corregidos, son incorporados a la obra en gestación para, finalmente, ser llevados a su soporte definitivo, el disco compacto, en grabación de estudio.

La Isla de los Muertos se basa en un texto del poeta chilote Manuel Zúñiga, quien en sus versos narra la escalofriante historia de los hechos ocurridos entre 1903 y 1906 en el territorio cedido por el Estado de Chile a la Compañía Explotadora del Río Baker –actual XI Región– que terminó con la muerte de una cantidad indeterminada de personas, de 100 a 200, entre hombres, mujeres y niños. En este caso fue la totalidad del “enganche” de hacheros chilotes y sus familias, llevados hasta la remota región de Caleta Tortel, donde una vez realizado el trabajo habrían sido asesinados para no pagarles el salario acordado. La versión que circula con más fuerza es que se les habría envenenado el pan. Para esto se entregó al panadero del campamento una sustancia que debía agregar al amasijo de harina. De esta manera el causante inocente de estas muertes, paradójicamente fue el propio “baker”, panadero en inglés. Los cadáveres de estos infortunados fueron sepultados en una isla del delta del río Baker, próxima a Caleta Tortel, conocida por ello como la Isla de los Muertos. Las crecidas del río durante el siglo transcurrido fueron desenterrando y llevándose a muchos de estos muertos hasta el mar. De allí la imprecisión sobre la cantidad de ellos. Aun cuando nunca se haya conocido la causa de estos fallecimientos simultáneos, la historia es verídica. Hoy día yacen 30 muertos en el destartalado cementerio con algunas cruces de buena madera de ciprés, para señalar el lugar de la tragedia.

Está aún pendiente la revisión histórica de la explotación y los crímenes contra aborígenes y obreros por el hombre blanco en las inmensas estepas patagónicas y en tantos lugares ubicados en remotas islas del austro chileno. El poeta Zúñiga, a través de su verso encantado, rodeado de misterio y envuelto en las brumas y lluvias del sur, nos va develando una de estas historias que los jóvenes artistas de *La Desoorden* han trasladado a la música para ser cantada. Así, ellos tratan de ajustar cuentas revelando uno de los muchos episodios de engaños, traiciones y crímenes que ensombrecen la historia del hombre en nuestras tierras australes.

La obra tiene once partes que corresponden a cada uno de los cortes de la grabación. Nueve de ellas tienen letra y dos son instrumentales. Desde el primer corte, que corresponde a la introducción, la obra posee una gran fuerza dramática que se mantiene a lo largo de todo su desarrollo con una gran simbiosis entre texto y música, aparte de los sonidos incidentales logrados con grabaciones directas de la naturaleza y cantos de ave, así como con la serie interminable de instrumentos de percusión. Son notables los efectos ambientales logrados con la "tabla" o las "latas" hindúes, junto al "trompe", la "trutruca", el "bombo legüero" y el "palo de agua", todo bien conjugado con los instrumentos convencionales acústicos y electrónicos y las voces cantadas o recitadas.

Los coros, junto a los solistas vocales, van desgranando la historia en versos que juegan con una fantasmal vuelta a la vida de esos cadáveres a través de la música y el recuerdo de su trágico destino.

"... ¿y qué pasó?... ¿cómo murieron?

¿Fue escorbuto?, ¿fue hambre?

¿Un barco que se hundió?

¿...veneno?

"... si fueron 50, 70, 112 o 200 no importa,

la isla es de los muertos".

Los sugerentes versos avanzan en la historia en forma un tanto intrincada, metafórica y surrealista en la voz de los cantantes y recitadores o del coro general. Ellos desarrollan el texto sobre un fondo rítmico rico y variado, en el que emergen los instrumentos melódicos que se suman al mensaje verbal. La base rítmica sobre la que se teje la historia, en lo oral e instrumental, está dada en la más diversa gama de ritmos, que oscilan desde el "tempo di valse" hasta los de 6/8 y 7/8, siempre al servicio del carácter de la narración dramática. La grande y completa batería de jazz, más el aditamento de instrumentos de percusión, presente a lo largo de toda la obra, tiene en el percusionista Rodrigo González un ejecutante que aumenta los kilates del conjunto. Muy bueno el guitarrista Alfonso Banda, tanto en guitarra eléctrica como acústica. El bajista Martín Subercaseaux, que también incursiona en el piano, posee un gran talento rítmico y es base indispensable en el andamiaje armónico y rítmico. La parte melódica tiene su puntal en Peter Pfeiffer en saxofones alto, tenor y bajo, aportando intensidad melódica y en ocasiones apoyando al ritmo con singular maestría. El violín de Benjamín Ruz, músico invitado, aporta melodía y sentimiento al mensaje dramático general, y logra amalgamarse al grupo agregándole otro color. Los cantantes Contreras y Tagore, además de buenas voces y cabal afinación, son ágiles y versátiles. Su contribución es fundamental dentro del mensaje musical y declamativo e indispensable para la comprensión de la obra, a lo que se suma su buen desempeño actoral en las presentaciones en vivo.

La Isla de los Muertos, junto con narrar la historia de esta tragedia ignorada, como muchas ocurridas en el sur profundo, demuestra en su versión teatral, tal como en la discográfica, la capacidad creativa musical en una forma, si se quiere, alternativa, pero no por ello menos válida e interesante.

Música para guitarra de Víctor Biskupovic. CD. Patricio Ruiz Tagle (guitarra). Valdivia: Instituto de Acústica, Universidad Austral de Chile/Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y FONDART, 2004.

Este fonograma ha llenado la necesidad de rescatar, al menos, una parte de la rica producción composicional para guitarra del maestro Víctor Biskupovic Iturriaga, de cuyo prematuro fallecimiento di cuenta en la sección "In Memoriam" del N° 198 de la *Revista Musical Chilena*. En esa ocasión abogaba por el rescate de este legado musical, cuyas creaciones permanecieron inéditas. Todas sus obras fueron muy celebradas y ampliamente conocidas por el público valdiviano en vida del autor, porque él las interpretaba en festivales de música contemporánea y en sus conciertos.

Biskupovic recogió su inspiración de las más variadas fuentes, tantas como eran sus intereses musicales. Enseñó y practicó la guitarra clásica desde su cátedra en el Conservatorio de la Universidad Austral, y paralelamente dedicó sus afanes al rock y al jazz, como ejecutante y orquestador. A la hora de componer, también tuvo en su mente la música folclórica chilena y americana que conocía muy bien. De todas estas vertientes se nutrieron y enriquecieron sus obras. Sorprendido por la muerte en la mitad de su vida, ninguna de sus composiciones llegó al pentagrama impreso, ni al soporte electroacústico en ediciones formales. Sólo quedó un reguero de anotaciones garrapeadas en papeles olvidados o en casetes grabadas artesanalmente en conciertos o en la soledad de su estudio.

Su discípulo, el profesor de guitarra y concertista Patricio Ruiz-Tagle Correa, de alguna manera heredero y profundo conocedor de la obra de su maestro, se aplicó a la tarea de transcribirlas para luego interpretarlas en este fonograma. Al escuchar estas piezas, en la versión de Ruiz-Tagle, lo primero que se observa es su gran fidelidad al estilo del compositor, al extremo de parecer que hubieran sido tocadas por él.

La grabación consta de 10 cortes, uno por cada pieza.

1 y 2.- *Preludio de un viaje* y *El viaje* son dos piezas complementarias. La primera es muy breve y consta de una melodía triste, de gran expresividad, suavemente ornamentada con notas arpegiadas. La segunda son variaciones sobre un tema, las que están separadas por un pedal inferior, en la bordona.

3.- *Vuelo virtual* es similar en estilo y forma a las primeras dos piezas. Consta de dos secciones, la primera, arpegiada, y la segunda es un canto del bajo adornado con notas rápidas.

4.- *Danza bajo un sol naciente*. Luego de una etérea introducción, esta obra, basada en el ritmo del "huaino", se desarrolla en tres partes: "Largo lejano", "Huaino moderato" y "Allegro vivace". En una sección hay una imitación de redoble de cajas, que le da sabor y autenticidad a la danza nortina.

5.- *Canción de septiembre*. Única pieza de esta selección que el autor escribió en el pentagrama. En su primera parte la guitarra canta un expresivo tema para seguir con una sección en ritmo de danza chilena, con algunos acordes disonantes. Luego vuelve al tema de canción triste, para terminar en una breve *coda*, con los acordes de la danza de la segunda sección.

6.- *Batucada blues*. En esta obra, el autor vacía su conocimiento y amor por el género jazzístico. Está llena de efectos propios de la guitarra y el bajo eléctrico con imitaciones de los instrumentos de percusión propios de la "batucada". Interesante es por su novedosa concepción. Se divide en "Allegro e rítmico", "Lento con swing" y "Allegro".

7.- *Sirilla en rondó*. Consiste en temas punteados sobre un fondo rasgueado en el ritmo de esta danza folclórica de Chiloé.

8.- *Cachimbo en La menor*. Basada también en un ritmo folclórico, ahora del norte chileno, su factura está muy apegada a la forma propia del "cachimbo".

9.- *Insomnio*. Es muy diferente a todo lo anterior por su concepción francamente abstracta. Esta obra está en la línea de composición más avanzada de Biskupovic y enriquece el acervo guitarrístico nacional contemporáneo.

10.- *Variaciones sobre introducción de cueca*. Sobresale entre las composiciones que aparecen en este CD. Esta obra también está destinada a figurar en un lugar relevante de la guitarra chilena de concierto. Contiene las figuras introductorias de la cueca en sus diferentes modalidades y variables regionales y estilísticas a través del tiempo, completadas con imitaciones de otros instrumentos propios de la danza. Esta pieza pone a prueba la capacidad de cualquier guitarrista por tener, además de la calidad de recopilación, la de servir como un buen estudio para el instrumento.

Si bien es justo considerar el trabajo de búsqueda y transcripción realizado por Patricio Ruiz-Tagle, no es menos justo reconocer su labor como intérprete. Además de traducir con gran fidelidad la visión estilística e interpretativa de su maestro y amigo, ha concluido felizmente su labor con una ejecución de muy buen nivel. Su sonido limpio y una digitación firme y precisa hacen de este joven maestro un intérprete cabal para realizar la tarea que él mismo se trazó.

La grabación, mezcla y masterización de este disco compacto, a cargo del ingeniero Jorge Cárdenas, en colaboración con Benjamín Ruz, ambos del Instituto de Acústica de la Universidad Austral, constituyen una buena muestra de que también en provincias puede lograrse, actualmente, excelencia en la grabación y producción de fonogramas, de acuerdo a la más moderna tecnología.

Para completar el rescate de la obra de Víctor Biskupovic, sólo resta editar en un álbum la versión impresa. Así, otros guitarristas podrán incorporar este valioso legado a su repertorio.

Leonardo Mancini
Director de Coro, Valdivia, Chile

Música de cámara electroacústica. CD. Composiciones de Matías Troncoso, Nicolás Láscar, Pedro Álvarez, Francisco Concha y Juan Pablo Ábalo. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y FONDART, 2004.

Música de cámara electroacústica se titula el reciente disco editado, con apoyo de FONDART, por Matías Troncoso, Nicolás Láscar, Pedro Álvarez, Francisco Concha y Juan Pablo Ábalo con obras de cada uno de ellos. Es un disco de impecable factura y calidad musical revelador de la consistencia de este quinteto de jóvenes creadores que, paulatinamente, se libera de espectros ideológicos y, con diverso grado de asertividad, recurre al *melos* y sus atributos primarios inscritos indeleblemente en el corazón de las culturas. Es un primer volumen de música chilena enteramente dedicado a la "música mixta", es decir, instrumentos y electrónica, lo cual constituye el paso hacia el trato con una tecnología incorporada, que sea miembro del cuerpo musical tal como lo son los lenguajes instrumentales y los procedimientos de la composición escrita.

Odioso resulta opinar sobre esta muestra de música de colegas y, más aún, si son o han sido alumnos del opinante y existe un vínculo de admiración y compromiso con aquella música, única e irrepetible, que cada uno descubre. Así y todo debo aceptar mi escucha y, en el espíritu más fraternal posible, justificarla.

Corpus V2, para flauta y electrónica, de Troncoso, evoca un recitativo instrumental conducido a través de figuraciones pentáfonas, cromatismo libre y ruido de llaves, virtuosamente entregado por Pablo Ramírez, entre los "acordes" electrónicos reverberados, los que hacen de firme anclaje a una tónica. El total evoluciona admirablemente a una espectralización de los pedales y, finalmente, gorjeos electrónicos de los ruidos de flauta.

Del levante a la (a)puesta de Láscar es una atmósfera exuberante y sobreexpuesta de rasgueos flamencos de Andrés Fernández, glissandi de contrabajo de Pablo Guíñez y gestos jazzísticos, entre algunos silencios, del saxofonista Agustín Moya. Tardíamente llega una sincopación casi accidental de una reverberación realimentada, la cual finalmente se transforma en corolario simple, el cual, en mi opinión, no corresponde a este enunciado multidireccional.

Tripali, de Álvarez, es un ejercicio de hermosa simetría solitariamente iniciado por Davor Mirić en impertérrito delecto melódico de viola, intercalado por pausas y recurrente IV cuerda al aire. Se suma, con la misma estrictez homofónica y modal, la dúctil voz de Nora Miranda y las iteraciones de un retardo electrónico realimentado y transportado que, en el transcurso, domina y disuelve las intervenciones de los intérpretes. Coronando la simetría, la pieza finaliza en la soledad de la voz.

La llave de vidrio, de Concha, es un vaporoso cuarteto de flautas (Christian Vásquez, Favio Villarroel, Claudia Riquelme y Christian González) y electrónica. De soplidos, trinos, *whistle-tones* y armónicos por presión de labio emergen mágicamente pedales y reminiscencias pentáfonas. La electrónica proporciona un ambiente reverberado y difracción de espectros, ocasionando cesuras formales al cambiar el filtrado del ruido blanco de los aerófonos. Algunos de estos procedimientos son textualmente repetidos, produciendo una prolongación innecesaria del discurso.

El milagro del insectario, de Ábalo, es una asombrosa actualización del violinismo fijado en los insectarios de la discografía clásica. Vuelan nuevamente con milagrosa espontaneidad, en los arcos de Davor Mirić y Julio Retamal, los consabidos recursos entregados con candorosa frescura. La electrónica actúa sabia y discreta con ocasionales y oportunas difracciones de la afirmativa luz de la tonalidad.

Rolando Cori

Presidente

Asociación Nacional de Compositores, Chile

RESUMEN DE TESIS

Fátima Graciela Musri: *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan, 1880-1910*. San Juan (Argentina): Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (EFFHA), Universidad Nacional de San Juan, 2004.

La zona de Cuyo, a causa de la severidad de su clima desértico, la escasez de lluvias y la exigencia de un trabajo duro para la subsistencia, hizo que su magra población viviera principalmente del tráfico comercial y de viajeros entre la extendida pampa argentina y Chile, debido a su posición de puerto en la cordillera de los Andes, escollo infranqueable gran parte del año. Desde la fundación de sus ciudades y pueblos, con el aprovechamiento de la escasa agua de regadío proveniente de los valles pedemontanos, se desarrollaron algunas industrias precarias derivadas del cultivo de la vid y frutas. Sus productos y la cría de mulas con destino a Córdoba y al Alto Perú proporcionaron sustento al comercio local.

La situación cambió abruptamente cuando se pudo controlar la distribución del agua y las políticas de comunicación del país instalaron en forma radial el ferrocarril que convergía en Buenos Aires. En 1885, los mil kilómetros que separaban a Cuyo del puerto rioplatense pudieron franquearse en una sola jornada.

Esto permitió el vuelco sobre el territorio cuyano de contingentes de inmigrantes provenientes del Mediterráneo europeo, principalmente italianos, que se afincaron en su mayor parte en la provincia de Mendoza. San Juan, si bien era una ciudad próxima, sólo la separaban de aquella 170 kilómetros, recibió en cambio mayor cantidad de españoles, aunque la presencia italiana también se hizo sentir en el ejercicio de las labores campesinas y en diversas profesiones requeridas por las nuevas poblaciones emergentes de este proceso.

El libro que nos ocupa se dedica al estudio de un proceso histórico de mediana duración, desde 1880 a 1910 en la zona de Cuyo, período de cuya historia de las prácticas musicales, doctas y populares, hay pocas investigaciones estrictas y sistemáticas de validez científica. Este trabajo fue posible al encuadrarse dentro de la elaboración de un marco teórico que cruza dos disciplinas: la historia y la musicología con la "fusión de conceptos teóricos de la nueva historia (particularmente de la historia regional, historia de la familia, el modelo del pluralismo cultural), de la musicología y de la filosofía hermenéutica [...] su objeto real es la música de inmigrantes, un objeto no convencional para la historia y tampoco para la musicología tradicionales" (Musri 2004: 25).

Una de las mayores dificultades para los estudios en Cuyo ha sido la escasez de archivos, debido, en parte, a terremotos y accidentes climáticos inmanejables hasta bien entrado el siglo XX, como las frecuentes inundaciones, y, por otro lado, a la incuria general por conservar las marcas del pasado.

Por este motivo es destacable el trabajo previo de relevamiento y catalogación de materiales musicales destinados a la destrucción como papel inservible, su sistematización en un archivo documental, la restitución musicológica con la organización y reconstrucción de las partituras, el análisis y la posterior ejecución musical de las mismas, lo que permitió dar a conocer un pasado musical desconocido a los habitantes de San Juan de hoy.

Digna de mención es la proyección histórica que se construyó a partir de la documentación musical y de la información periodística no sólo de San Juan, sino, también, de la vecina provincia de Mendoza, del estudio inmanente de las partituras al de las prácticas musicales, institucionalizadas o no, y del estudio de un músico "desconocido" y su familia, registrados, pero no estudiados, por la historiografía musical local, privilegiando la interpretación de las prácticas musicales humanas del pasado.

Se propició, así, un camino que lleva desde la historia familiar a la historia local y regional, contextualizando el accionar de la familia en sus grupos de referencia, desde la colectividad italiana, las bandas públicas, los salones domésticos y las sociedades musicales, los institutos de docencia, la iglesia y las fiestas populares. Este contexto, considerado dentro de la sociedad sanjuanina pluricultural de su tiempo.

Al abocarse a la obra musical en sí misma, se estudian las articulaciones de la cultura y entrenamiento musical traídos por esta familia de inmigrantes desde la zona de Abruzzo (Italia), con las tradiciones locales y otras importadas, la competencia de los integrantes de la familia y las prácticas

musicales como estrategias de supervivencia y de integración social, y los conflictos, transformaciones y cambios que se producen en la sociedad de su tiempo.

Este planteo obliga a una revisión de las instituciones musicales cuyanas, su accionar y el repertorio abordado, lo que exigió un exhaustivo trabajo de documentación a través de noticias periodísticas de San Juan y de Mendoza, tratando de detectar los cambios producidos por la intervención de los Colecchia. Esta documentación constituye un bloque de conocimientos detallados de la situación musical imperante en el período estudiado. "El diario se convirtió en fuente y receptor de información textual y contextual. Pudimos leer las relaciones de poder y de intereses grupales, de jerarquizaciones morales o clasistas, exclusiones, alianzas y oposiciones" (Musri 2004: 36), al mismo tiempo que difunde valorizaciones de la práctica musical local.

El libro que comentamos se estructura en una introducción, en la que se trata el estado del arte, el objeto de estudio, los lineamientos teóricos, el objetivo del estudio y la metodología empleada. La primera parte se dedica a los factores histórico-culturales de integración sociomusicales de los músicos tratados, y la segunda trata de las estrategias personales y grupales de la familia para lograr la mencionada integración a la sociedad sanjuanina de su tiempo. Siguen un apéndice y anexos que aportan copia de documentos relacionados con la familia, sistematizaciones de repertorios, catálogo de obras, etc.

De ahora en adelante, la obra de Musri no podrá ser soslayada por quien intente organizar una historia de la música regional, por la riqueza y minuciosidad de la información, la rigurosidad de la elaboración teórica, la lectura de los fenómenos estudiados y la eficiencia de la narración explicativa a la que apelan para comunicar su investigación.

Maria Antonieta Sacchi
Asociación Argentina de Musicología, Argentina

Julius Reder Carlson. *La Olvidada: discurso y práctica guitarrística como constructores de la Chacarera*. 112 pp. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2005. Profesor guía: Rodrigo Torres.

La presente tesis de magíster trata de la identidad de un género musical argentino llamado la chacarera. Rompiendo con el enfoque tradicional musicológico sobre este género, la propuesta del trabajo es plantear una nueva visión sobre una chacarera "emblemática" llamada *La Olvidada*, desde dos perspectivas complementarias: 1) como una construcción discursiva de "origen" y 2) como una construcción estilística musical generada desde la guitarra.

Históricamente, la aproximación a la chacarera –tanto por la comunidad de folcloristas argentinos como por la escuela musicológica de Carlos Vega– ha sido profundamente influenciada por una ideología de procedencia y pertenencia nacionalista. Según esta perspectiva, la chacarera procede de una región "autóctona" de Argentina –el departamento de Salavina, Santiago del Estero– y pertenece al pueblo campesino de la zona: el "santiagueño". Este discurso "originario" ha tenido un impacto profundo no solamente sobre la manera en que la chacarera es vista históricamente –como una música "ancestral" y "arraigada," una "supervivencia" de la época colonial–, sino que también sobre la aproximación hacia el análisis musical del género. En un intento de encontrar la "esencia" de la chacarera, Vega y sus discípulos se limitaban a la disección melódica de chacareras "campesinas" recopiladas, ordenándolas según su nivel de "vejez" y "pureza".

Desde hace varias décadas, sin embargo, la etnomusicología ha roto con la aproximación hacia la música folclórica como un fenómeno "originario". La metodología moderna de este campo académico, en cambio, plantea que la música folclórica, más que un fenómeno cultural de pertenencia y procedencia nacional, es una construcción que representa a este ideal de "autenticidad". Según Joseph Martí, uno de los representantes centrales de esta escuela, la música folclórica –lo que él llama la música "etnicitaria"– está compuesta por dos construcciones: 1) un constructo de identidad que define a un grupo y 2) un constructo musical. Estas construcciones, sostiene Martí, participan en una dialéctica continua. Mientras el constructo discursivo de identidad induce la creación de una música, la música creada vuelve ser una prueba concreta de la veracidad del discurso.

Empleando el modelo metodológico de Martí, el presente trabajo explora la identidad de la chacarera *La Olvidada* como una construcción discursiva y una construcción estilística musical.

La primera parte de la tesis contextualiza esta canción en los procesos históricos de creación cultural fomentados por el escritor argentino Ricardo Rojas, junto con demostrar cómo los folcloristas urbanos Atahualpa Yupanqui y los Hermanos Ábalos establecieron un discurso de “autenticidad originaria” para popularizar y legitimar su canción. La segunda parte del trabajo, mientras tanto, se aleja del análisis melódico característico de la comunidad musicológica argentina, enfocando *La Olvidada* como un estilo musical generado desde tres elementos de ejecución guitarrística: la afinación, el punteo y el rasgueo. Esta sección incluye transcripciones y descripciones técnicas de una serie de chacareras para guitarra.

Julius Reder Carlson
Technische Universität Berlin, Alemania

IN MEMORIAM

Gerard Béhague (1937-2005)

En el ambiente musicológico latinoamericano se decía que Gerard Béhague tenía un jet privado. Sólo así podía explicarse que luego de llegar desde Austin, Texas, a dar un seminario en Mendoza, partiera a Bogotá a un congreso, pasara por Caracas a ofrecer una conferencia, regresara a Austin a dirigir varias tesis, luego emprendiera viaje a Salvador, Bahía, a hacer trabajo de campo, para después asistir a un festival en La Paz. Si a esto agregamos la intensa labor de investigación, edición, administración y docencia que desarrolló el doctor Béhague durante casi 40 años, podremos concluir que no es que tuviera un jet, sino que él era un jet. Y de los mejores.

Gerard Béhague siempre supo de viajes, pues nació en Montpellier, el 2 de noviembre de 1937, pero creció en Río de Janeiro, donde estudió piano y composición. Regresó a Francia para empezar a estudiar musicología en la Universidad de La Sorbonne con Jaques Chailley, culminando sus estudios en Estados Unidos, con la obtención de su doctorado en la Universidad de Tulane en Nueva Orleans, bajo la dirección de Gilbert Chase, en 1966. Finalmente radicó su labor en la Universidad de Austin, Texas, trabajando incansablemente desde 1974 y creando un doctorado en etnomusicología que tantos beneficios ha producido para el desarrollo de la investigación en música latinoamericana.

La conmoción de su partida el 13 de junio de 2005 fue enorme. De cada rincón de América Latina llegaban mensajes lamentando la pérdida de un gran musicólogo, maestro y amigo. No sólo escribían musicólogos y etnomusicólogos, sino que intérpretes, compositores, historiadores y antropólogos, señalando el amplio impacto de su labor. Quienes estuvimos con él en sus últimos meses quedamos impresionados de la vitalidad, optimismo y generosidad que mantuvo hasta el final. Incluso un grupo de sus estudiantes y colegas fue a su casa a darle una serenata y estuvieron entonando el canonero latinoamericano, que él tanto amaba, durante una velada completa.

Siempre se ha destacado de Gerard Béhague su postura abierta, integradora de todas las músicas, pero al mismo tiempo rigurosa. Cultivaba una mirada totalizadora hacia América Latina, aunque reconociendo cada una de sus particularidades. Sus cinco libros publicados entre 1971 y 1994 demuestran la diversidad y profundidad de su mirada, donde está presente tanto el estudio musicológico de la música docta latinoamericana y brasileña como el estudio etnomusicológico de la música afroamericana y la teoría etnomusicológica propiamente tal. Estos libros son: *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil* (Detroit, 1971); *Music in Latin America: An Introduction* (Nueva Jersey, 1979, y Caracas, 1983, versión en español); *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives* (Connecticut, 1984); *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America* (Nueva Jersey, 1994); y *Heitor Villa-Lobos: the Search for Brazil's Musical Soul* (Austin, 1994).

El rigor, espíritu crítico, apertura intelectual, generosidad e impulso pedagógico de Gerard Béhague fue de enorme beneficio para la musicología latinoamericana. Su presencia como editor asociado de enciclopedias tan importantes como *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* permitió aumentar la visibilidad internacional de la música latinoamericana y de su investigación asociada, formando equipos donde integraba a jóvenes investigadores con los de más experiencia.

Muchos encontramos en Gerard Béhague el respaldo necesario para sacar adelante proyectos personales y colectivos. Eran temidas sus intervenciones críticas en los congresos, pero siempre conducían a mejorar lo que el ponencista había presentado y a sugerirle nuevos caminos por recorrer. Como fundador y editor de la revista *Latin American Music Review* (1979), mantuvo siempre sus páginas abiertas a la pluralidad de la música latinoamericana, constituyendo el primer medio internacional que publicó textos en inglés, español o portugués de muchos noveles investigadores.

Lo recordaremos siempre como uno de los grandes musicólogos americanistas del siglo XX. Nuestro compromiso es hacer crecer su legado intelectual.

Juan Pablo González
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

Revista Musical Chilena, Año LIX, Julio-Diciembre, 2005, N° 204, pp. 138-141

Isabel Aretz (1913-2005)

Carlos Vega fue el fundador, el adelantado, el precursor de la musicología argentina. Pero si hubiera que encontrar alguna otra figura destacada de los comienzos de la investigación musicológica en el país, es indudable que habría que detenerse en Isabel Aretz, la etnomusicóloga y compositora que falleció en Buenos Aires el pasado mes de junio. Inquieta como siempre y sólo menos productiva por razones de edad, Isabel todavía seguía tejiendo sueños y desarrollando proyectos.

En la década del 40, siguiendo los pasos y la metodología de Vega, Aretz comenzó a recorrer largamente la geografía del país, provista de una tenacidad a prueba de dificultades, con el objetivo de captar, registrar y codificar todos aquellos sonidos que le permitieran elaborar un mapa sonoro argentino. El primero de la treintena de libros que alcanzó a completar, en sus más de sesenta años de actividad, fue *Primera selección de canciones y danzas tradicionales argentinas*, de 1943, una colección para uso escolar de villancicos, bagualas, vidalas, estilos y otros géneros populares. De otra envergadura, y ya no con objetivos didácticos, fue *Música tradicional argentina. Tucumán*. Aunque el más trascendente de aquella primera etapa fue *El folklore musical argentino*, editado en 1952, estudio metódico, sistemático y comprensivo de la música popular y tradicional. El último título destacado de aquella producción inicial fue "Música tradicional de La Rioja", su tesis de grado para la obtención del doctorado.

Se estableció luego, durante varias décadas, en Venezuela. Entre composiciones, escritos y libros que seguían apareciendo sin descanso, fundó el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, el célebre Inidef, al cual acudieron, prácticamente, investigadores de todo el continente. Había vuelto a Argentina hace un lustro y la muerte la sorprendió cuando estaba organizando el instituto de investigación que había logrado armar en el marco de la Universidad Tres de Febrero y al cual había donado parte de su inmensa biblioteca y sus archivos sonoros personales. Más allá de que sus métodos y sus concepciones permanecieron intactos o inmutables frente a las nuevas teorías y prácticas musicológicas que los tiempos fueron estableciendo, especialmente por los aportes provistos a partir del formidable impulso que tomó la investigación en música popular, Isabel Aretz fue una pionera, una investigadora incansable y una personalidad que ha dejado una huella profunda y esencial.

Pablo Kohan
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Leni Alexander (1924-2005)

*En el lago de nuestras almas cayó una gota
de su música*

*Se expandió
Se hizo olas
Silencio...*

En la primavera del 1984 visité por primera vez a Leni Alexander en su casa del barrio Bellavista. Venía llegando de Europa, después de una larga ausencia, con la intención de quedarse en Chile. Me recibió con una calidez inusual, tomamos té y conversamos largas horas. Además, me mostró algunos de sus trabajos y demostró gran interés también por los míos. Su mundo y sus vivencias dentro de su dedicación a la composición la hacían aparecer ante mis ojos como una compositora/artista, como una mujer luminosa y humanista conectada con la realidad cotidiana y política, preocupada por el género y defensora de la libertad.

Sentí que con ella podía seguir desarrollando mi oficio de compositor y así fue que pasé casi cuatro años como su alumno en materias tales como composición musical, graffia e instrumentación. Aprendí de ella la disciplina y la libertad del trabajo creativo, me mostró el mundo de los signos, de una nueva escritura musical y, sobre todo, de cómo convivir con este quehacer, combinado a la propia existencia en el aquí y el ahora.

Leni Alexander nació en Breslau, Polonia, en 1924, donde vivió hasta los tres años. Posteriormente se instaló con sus padres en Hamburgo, donde realizó sus primeros estudios generales y de

piano, en un ambiente familiar apropiado para el desarrollo de la música, dado que su madre, Ilse Polack, fue una destacada cantante de la ópera de Hamburgo. En 1939 emigró a Chile junto a su familia, a raíz de los horrorosos acontecimientos resultantes de la instalación del nazismo. De este período de niñez y adolescencia, Leni guardará recuerdos y emociones encontrados que ella siempre reconocerá como determinantes en su visión de mundo y su relación con la creación musical. "...La creación artística, para mí, no es un fin en sí mismo, sino una manera de relacionarme con el mundo y ser feliz...", me dijo en reiteradas ocasiones.

Instalada en Chile prosigue sus estudios de piano, violoncello, armonía y contrapunto. Se integra al taller del compositor holandés Fré Focke, quien, desde el serialismo dodecafónico, produce significativos cambios en el pensamiento musical de muchos compositores chilenos en la década del cincuenta, tales como Tomás Lefever, León Schidlowsky, Eduardo Maturana, entre otros. A partir de esta experiencia Leni se enfrenta a emprender el viaje/vida a lo desconocido, a lo fascinante. En 1954 el gobierno francés le otorga una beca para realizar estudios de lenguaje musical, análisis y folclore con Oliver Messiaen, en el Conservatorio de París, y de composición con René Leibowitz. En este mismo tiempo trabaja en Venecia con Bruno Maderna y estrecha una larga amistad con Pierre Boulez.

Pero el viaje recién comienza. En 1960 representa a Chile en el festival de la SIMC en Colonia, Alemania, con la cantata *De la muerte a la mañana*. Participa en los cursos internacionales de música contemporánea en Darmstadt, y en Colonia estudia música electroacústica en la radio del WDR.

Entre 1963 y 1968 realiza diversos viajes por América y Europa. En 1969 gana la beca de la Guggenheim Foundation y se instala en París. Allí recibe el encargo de la obra *Par quoi? A quoi? Pour quoi?* para mezzosoprano, nueve instrumentos, voces de niños y sonido electrónico. Trabaja para radio France/Musique y recibe numerosos encargos del Ministerio de Cultura francés. En sus viajes a Estados Unidos conoce a Paul Harris, quien le encarga el ballet *Un médico en el campo*, basado en la novela de Franz Kafka. Por aquellos años conoce a John Cage con quien desarrolló una larga e intensa amistad que sólo fue interrumpida por la muerte de Cage. Con obras de ella se realizaron numerosos conciertos en América y Europa, dirigidos por grandes batutas: Víctor Tevah, Mauricio Kagel, Juan Pablo Izquierdo, Jaques Bodmer, Fred Barth, Jean Casadesus, Erhard Karkoschka, Lothar Koenigs, Dimitri Mitropoulos, entre otros.

En esta ruta de ir y venir, Leni fue puente entre el acontecer musical europeo y norteamericano y la construcción de nuestro imaginario musical. En este mismo sentido, para quienes fuimos sus alumnos, su aporte ha sido unir y vincular el trabajo creativo al propio contexto personal y político, en un ejercicio/vida que cruza lo cotidiano para hacerse lenguaje de las emociones, de los sueños, de la vida y de la muerte. De esta manera vemos en su trabajo el grafismo, el gesto y la mancha como signos que se combinan para reconstruir el mundo. "Por otro lado, siempre he creído que en mis composiciones se funden o confunden la expresión puramente musical y los pensamientos como ser humano", señala en su disco *Jezira*.

Quisiera recordar algunas obras que reflejan ese pensamiento: *Aulicio*, para gran orquesta (1987/1989); *Maramoh*, para voz y conjunto de cámara (1972); *Ils se sont perdus dans l'espace étoilé*, para gran orquesta (1975); *Cuando aún no conocía tu nombre*, para conjunto de cámara (1996), o *Dihona*, para voz y conjunto de cámara (1997), entre otras.

Su gran interés por la psicología y el psicoanálisis la llevan a internarse en el universo de la palabra en obras cercanas a la ópera contemporánea, como es el *Hörspiel* o como ella muy bien denominaba "teatro para escuchar". Ejemplo de esto son sus trabajos *Balagan*, *Chacabuco-ciudades fantasmas*, *La vida es más corta que un día de invierno* o *Merkabah, la historia de un viaje*. Esta última obra, diseñada como ópera, narra las reflexiones y pensamientos sobre la vida y la muerte de dos personajes que viajan en una carroza y cómo ven pasar el mundo. "...el recuerdo de todo lo pasado no debe perderse, así como la historia del hombre por siempre nos pertenece y nos da la vida, en la que no hay espacio para el olvido", se lee en unos de los textos.

Leni, además, fue esposa, madre, amiga y ciudadana. Legó a sus hijos Beatrice, Andreas y Bastián el amor por las artes y a través de ellos a sus nietos. Fue amiga de sus amigos y urdió un tejido donde siempre hubo un tiempo para encontrarse o una carta para recordarse. Desarrolló a través de su vida una fuerte espiritualidad ligada al judaísmo y a su identidad, con una postura laica y progresista.

Leni Alexander es, sin duda, una de las mujeres compositoras más notables del acontecer musical en Chile. Su infinita capacidad creativa y asociativa, su compromiso político con los derechos de las personas y la libertad, la ponen como ejemplo para muchas generaciones. Su obra es la de la artista creadora, que dice desde sí misma, donde el hecho creacional es parte de un entorno cotidiano a

escala humana lejos del exitismo, es una bitácora, un espejo que muestra. Tal vez es desde aquí que emerge su profunda conexión con el signo, con la grafía, unos de los temas más alucinantes de mi aprendizaje, como representación orgánica no sólo de materia sonora.

Leni fue contenedora de la memoria de todo lo que abrazó y soñó ...con ingenuidad lúdica y asombro, con lucidez y fuerza telúrica, creando aleaciones, explorando, amando, sintiendo cada paso, transformando el aquí y el ahora en un tiempo irrepetible.

Para los que la conocimos y quisimos, ella se ha hecho eterna en nuestra frágil temporalidad. Gracias, querida Maestra, por tanta humanidad, compromiso y entrega al arte de la música.

Cristián López S.

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 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 español. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en español e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación, y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos, serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto hasta la completación del proceso de revisión por el Comité Editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un disquette 3,5 en programa compatible con Microsoft Word, en formato RTF. El apellido del autor debe aparecer junto al número de página en el extremo superior de cada página del texto. Tanto los ejemplos musicales como las tablas, mapas, fotos u otro material similar deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc. 1-12

6. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más 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,

SALGADO, SUSANA

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

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

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de 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 del 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 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 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 a pie de página. En ambos casos se señala el apellido del autor seguido del año de publicación y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo,

Hirsch 1988:49-50

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

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

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

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

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

En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, 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*.