

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

AÑO LXII

ENERO-JUNIO 2008

N°209

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXII

Santiago de Chile, enero-junio, 2008

Nº209

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

DECANO
PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

La Revista Musical Chilena está indexada desde 2007 en
Arts and Humanities Citation Index - Thomson Reuters
Services (Institute for Scientific Information, USA)

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL CONICYT Y LA
SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES.....	US\$ 55.00
INDIVIDUAL ISSUES.....	US\$ 30.00

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO.....	\$10.000
-----------------------------	----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL.....	\$ 6.000
ESTUDIANTES.....	\$ 3.000

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 los siguientes discos compactos:

El Rey David de *A. Honegger*. [Nº1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

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 2.100

Tel. (562) 978 1337 FAX (562) 978 1327 - e-mail: lmerino@uchile.cl

SUMARIO

ESTUDIOS

RODRIGO TORRES ALVARADO. Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860).....	1
CRISTIÁN GUERRA ROJAS. José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile.....	1

DOCUMENTOS

SOFÍA ASUNCIÓN CLARO. Conversación con el diseñador chileno Jorge Jara Guarda.....	1
AGUSTÍN CULLELL. Mis recuerdos de Acario Cotapos: personajes y episodios olvidados de una época.....	1
ROLANDO CORI. Remembranzas de Juan Amenábar.....	1

CRÓNICA

Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país.....	1
Música chilena en el exterior.....	1
Otras noticias.....	1

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

José Pérez de Arce. <i>Música mapuche</i> , por Diego Tapia Carmagnani	1
Ernesto Guarda Carrasco. <i>La orquesta en Chile. Génesis y evolución</i>	1
Jaime Hernández Ojeda. <i>Historia de las bandas instrumentales de Valdivia (1880-1950)</i> , por Leonardo Mancini.....	1

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Recuperando la memoria sonora de Jorge Peña Hen 1928-1973. CD ROM</i> , por Miguel Castillo-Didier.....	1
<i>Imaginary Blessing Threshold (Logos-Ethos-Ludus). 2 CD. Composiciones de Boris Alvarado</i> , por Rafael Díaz S.	1
<i>Ciudad de papel. CD. Banda La Desorden con músicos y coros invitados</i>	1
<i>Chagal en Chiloé. CD. Coke Vío Quinteto y vocalistas</i> , por Leonardo Mancini.....	

RESUMEN DE TESIS

Octavio Lafourcade. <i>Ramón Carnicer en Madrid</i> . Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, por Francesc Cortès.....	1
Enrique Reyes Segura. <i>Música y danza: dos dominios en conjunción rítmica desde el alea</i> ...	1

IN MEMORIAM

<i>Inés Gebhard Paulus (1913-2007)</i> , por Leonardo Mancini.....	1
--	---

INDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 2007.....

Información para los colaboradores.....	1
---	---

Comité de Honor

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

Comité Editorial

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

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
SOFÍA ASUNCIÓN CLARO, Arpista, Copenhague, Dinamarca
AGUSTÍN CULLELL, Director de Orquesta, Madrid, España
ROLANDO CORI, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
JOSÉ MIGUEL CANDELA, Compositor, Chile
LEONARDO MANCINI, Director de Coros, Valdivia, Chile
HANNS STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Compositor, Oldenburgo, Alemania
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad de Chile, Chile
RAFAEL DÍAZ S., Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
FRANCESC CORTÈS, Universidad Autónoma de Barcelona, España
ENRIQUE REYES SEGURA, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

ESTUDIOS

Zamacueca a toda orquesta Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)¹.

The Zamacueca a Tutti Popular Music, Public Representation and Republican Order in Chile (1820-1860)

por
Rodrigo Torres Alvarado
Facultad de Artes, Universidad de Chile
rtorres@uchile.cl

En el proceso que da lugar a la construcción de la república, la sociedad chilena experimenta una fuerte mutación cultural cuyo núcleo estructurador es el estatuto de la modernidad, asociado a las ideas de estado, nación y ciudadanía. En este artículo se explora esta perspectiva de transformación modernizadora desde el ámbito de la música, considerando específicamente la experiencia de la zamacueca en la primera mitad del siglo XIX. Este género de baile y música mestiza se vinculará indisolublemente con la construcción de símbolos nacionales de fuerte poder identitario; la consolidación y expansión de un sistema artístico moderno, urbano e intermedial, cuyo eje principal es el espectáculo teatral, asociado a la creación de un público masivo, y el desarrollo moderno de músicas y bailes populares locales, articulado con una incipiente industria cultural.

Palabras claves: Zamacueca, música popular, espectáculo público, orden republicano.

During the process of the creation of the Republican system in Chile, the Chilean society went through a strong cultural change. The structural core of this change is the notion of modernity, as it relates to the ideas of state, nation and citizenship. This article deals with this modernizing transformation from the standpoint of music, focusing specifically on the historical making of the zamacueca, a mestizo genre combining dance and music. The zamacueca is inextricably bound with the creation of national symbols closely identified with the nation, as well as with the establishment and expansion of a modern artistic system, which was both urban and intermediate. The main basis of this system is the theatrical representation associated with the creation of massive audiences, and with the modern development of local repertoires of both music and dances, linked with an incipient cultural industry.

Key words: zamacueca, popular music, public representation, republican order, nineteenth century, Chile.

¹Este trabajo es fruto del proyecto FONDECYT N° 1400516, Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. Estampo mi reconocimiento y agradecimiento al doctor Luis Merino Montero por su incondicional y valioso apoyo en la conclusión de este artículo.

1. INTRODUCCIÓN

En el proceso que da lugar a la construcción de la república, la sociedad chilena experimenta una fuerte mutación cultural cuyo núcleo estructurador es el estatuto de la modernidad, asociado a las ideas de estado, nación y ciudadanía. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XIX persiste hegemónica una visión —fuertemente jerárquica— de la sociedad y la cultura estructurada en estamentos separados y en relación de fuerte predominio de uno respecto al otro, situación que demarca un eje de continuidad del período colonial proyectado en la sociedad decimonónica. Así, desde una visión maniquea, el estamento ilustrado representará ahora el polo civilizador y los otros grupos —mestizos, indígenas, aquí referidos genéricamente como mundo popular— el retraso y la barbarie, para usar nociones por entonces en boga².

El historiador Eric Hobsbawm considera necesario para el análisis de las naciones y los fenómenos asociados con ellas tener presente su calidad de “fenómenos duales”; es decir, fenómenos “construidos esencialmente desde arriba, pero que no pueden entenderse a menos que se analicen también desde abajo, esto es, en términos de los supuestos, las esperanzas, las necesidades, los anhelos y los intereses de las personas normales y corrientes, que no son necesariamente nacionales y menos todavía nacionalistas”³. Frente a la evidente dificultad de conocer y documentar una tal ‘visión desde abajo’, nos parece que en el caso chileno la zamacueca es una fuente histórica importantísima, en la medida que la vida social de este género, desde las décadas de 1820 a la de 1850, registró sensiblemente tanto la visión desde arriba como la de abajo. La presencia transversal de la zamacueca en toda la trama social —“el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad” afirma Sarmiento en 1842⁴—, como elemento aglutinador y diferenciador a la vez, le otorga la calidad de potente revelador social de cambios, fricciones y conflictos centrales de aquella época de transformación modernizadora de la sociedad chilena.

En este trabajo intentamos explorar esta perspectiva considerando la antedicha mutación cultural modernizadora, desde el ámbito de experiencia histórica de la zamacueca, baile y música mestiza asociada indisolublemente a: 1) la construcción de símbolos nacionales de fuerte poder identitario; 2) la consolidación y expansión de un sistema artístico moderno, urbano e intermedial⁵, cuyo eje principal es el espectáculo teatral, asociado a la creación de un público masivo y 3) el desarrollo moderno de músicas y bailes populares locales, articulado con una incipiente industria cultural.

La práctica social de la zamacueca sería entonces un indicador del ‘estado de modernidad’ local y sus problemas. Más que solo una actividad unificadora de y entre los grupos y clases sociales, la zamacueca es también el lugar de la diferenciación, manifiesta como desconocimiento, menosprecio o fricción de estilos y comportamientos culturales, burgueses y populares, que en su espacio confluyen.

²Al respecto, remito al lector especialmente al libro *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento.

³Hobsbawm 2004: 18-19.

⁴Cf. *El Mercurio*, XIV/4005 (19 febrero, 1842), p. 3.

⁵En este caso la intermedialidad alude a la alianza de medios donde convergen los elementos de la oralidad, los recursos y formatos del espectáculo teatral y también los de la escritura e impresión musical. Acerca de la relación entre música popular y los soportes mediales de su producción y comunicación, desde el siglo XVI en adelante, así como de la relevancia de este dominio para los estudios musicológicos, véase el interesante artículo de Nils Grosch citado en la bibliografía.

Para abordar este amplio tema consideramos la experiencia histórica de la zamacueca en una doble serie, paralela y complementaria: la zamacueca en la chingana y la zamacueca en el teatro; poniendo énfasis en la proyección y reelaboración del género en este último espacio.

2. LA ZAMACUECA EN LA CHINGANA

Como aproximación a una definición de la chingana, se puede mencionar la descripción que el viajero francés Alcide D'Orbigny entrega de las chinganas ubicadas en el barrio de El Almendral en Valparaíso, en el año 1830⁶.

“Las chinganas son casas públicas, una especie de espectáculo, donde se beben refrescos mientras se ve danzar la cachucha, el zapateo, etc., al son de la guitarra y de la voz; es un lugar de cita para todas las clases sociales, donde se incuban innumerables intrigas, pero donde el europeo se encuentra más frecuentemente fuera de lugar”.

Durante la primera mitad del siglo, la chingana, como epicentro de la fiesta popular, alcanzó un alto número, en Valparaíso, en Santiago y en otras ciudades del país. De acuerdo a *El Ferrocarril*, existían en Santiago más de cuarenta chinganas, que abrían los domingos y lunes de cada semana⁷.

La presencia de la zamacueca en las chinganas consta en diversos documentos. De estos se puede señalar lo que afirma Rafael Valdés en las Memorias publicadas por su biógrafo Miguel Luis Amunátegui Reyes⁸. Su referencia corresponde a Renca, está fechada el 27 de noviembre de 1831 y permite tener una idea del espectáculo en lo que entonces era un poblado campesino aledaño a Santiago.

“Haré una descripción de las tales chinganas. En una extremidad del corral o patio grande está colocado un tabladillo elevado como vara y media del terreno con su techo, algunos adornos a los lados y con las armas nacionales u otra pintura al fondo, en el que está la música compuesta de un arpa y una guitarra; en la parte del tablado que queda vacía es donde bailan dos parejas que se alternan bailando, a mi parecer, una misma cosa toda la noche, pues aunque yo me esforzaba en conocer las diferencias que me decían haber, no las alcanzaba, y para mí era lo mismo la *zamacueca*, que otros nombres igualmente extraños”.

A esta descripción, Rafael Valdés agrega otros comentarios, que ilustran la inserción de las chinganas en el orden político conservador de esa época.

“El objeto de los paseos que se hacen a Renca en este tiempo es aparentemente el de comer fresas que hay allí con la mayor abundancia. Esto es lo que en efecto va a hacer la gente decente; pero la plebe no lleva otro que el de embriagarse y entregarse a la prostitución, en unos bailes llamados ‘chinganas’, de las cuales puede decirse que hay una en cada casa del pueblo. Asombrado yo de aquel desorden, pregunté por qué el Gobierno no procuraba abolir aquella costumbre, que era un germen de vicios, enfermedades, desmoralización y asesinatos; y quedé aún mas sorprendido cuando se me dijo, que lejos de eso, la Administración actual la fomentaba con el objeto, según se decía, de tener a la masa divertida y que no pensase en política; que aquellas chinganas eran una costumbre nacional pero, que en el tiempo

⁶D'Orbigny, II, 1839-1843: 336. Cf. Merino 1982:206.

⁷*El Ferrocarril*, II/548 (28 septiembre, 1857).

⁸Pereira Salas 1941: 272-273.

en que mandó el General [Francisco Antonio] Pinto [1826-1829], había empezado a extinguirse por los esfuerzos del gobierno lo pernicioso de ella, pero que el funesto triunfo del partido llamado estanquero [=conservador] había hecho que reviviese, por la razón ya dicha, que el primero que había establecido una chingana en esta última época era el Vicepresidente Dn Diego Portales [1831-1837] a la que asistía personalmente dos veces por semana; que el gobierno tenía en cada una espía que le daba parte de cuanto oía a los circunstantes, referente a la política”.

El viajero inglés Fred Walpole, quien viajó durante cuatro años (1844-1848) en el Océano Pacífico a bordo del buque de Su Majestad, Collingswood, suministra información respecto a algunas características musicales de la zamacueca, recogidas en su paso por Valparaíso, que se mantienen vigente hasta hoy día. Estas son las siguientes: (1) el acompañamiento con arpa y guitarra; (2) el subrayar el ritmo golpeando las manos, o tamboreando sobre las cajas de las guitarras, (3) una forma de tocar la guitarra consistente en “deslizar la mano derecha a través de todas las cuerdas de la guitarra, volviéndola cada vez con un golpe en la caja”; (4) el registro agudísimo en que cantan las intérpretes, quienes “fuerzan sus gargantas hasta que casi se levantan de sus asientos para cantar más agudo”⁹.

3. LA ZAMACUECA EN EL TEATRO

La multiplicación de las chinganas y su problemática proyección como espectáculo alternativo para la sociedad civil, no tardó en entrar en conflicto con el teatro, por entonces concebido como ‘escuela de costumbres’ y ‘difusor de las luces’ desde la óptica de la cultura burguesa liberal. El año 1832 Andrés Bello publicó un artículo en el periódico *El Araucano* sobre el tema¹⁰. En primer lugar, denosta la actividad de las chinganas por razones de moral y orden público y por el perjuicio que ocasionaban a los trabajadores en términos tanto de ingresos como de productividad laboral. Asimismo, señala que el crecimiento de público en las chinganas ha corrido a parejas con la disminución de la asistencia de público al teatro, del que destaca su papel formador.

“No es bastante la comportación honrada del Gobierno ni la tranquilidad de que gozan los pueblos para calificar de verdaderamente feliz la situación del país. No solo son males las revoluciones y el depotismo; aun hay otros cuyos efectos perniciosos no se perciben de pronto, pero con el tiempo pueden hacerse irremediables. En medio de la paz pueden corromperse las costumbres, y arraigarse generalmente vicios más funestos que los tormentos que ocasionan los tumultos.

En medio de las ventajas que nos ha proporcionado el establecimiento del orden, se observa con desagrado una afición á ciertas diversiones que pugnan con el estado de nuestra civilización. Se ha restablecido con tal entusiasmo el gusto por las *chinganas*, ó mas propiamente, burdeles autorizados, que parece que se intentase reducir la capital de Chile á una grande aldea. No se crea que pretendemos criticar el justo desahogo á que naturalmente se entrega el hombre para aliviar las fatigas del trabajo; nos dirigimos contra ese frenesí que se va difundiendo á gran prisa por placeres nada decentes. Cada cual sabe la clase de espectáculos que se ofrecen al publico en esas reuniones nocturnas, en donde las sombras y la confusion de todo jénero de personas, estimulando la licencia, van poco á poco aflojando los vínculos de la moral, hasta que el habito de presenciarlos, abre la puerta á la insensibilidad y sucesivamente

⁹Walpole, I, 1850:105-106. Cf. Merino 1982:207.

¹⁰*El Araucano*, N° 69 (7 enero, 1832), p. 4, cc. 1-2.

á la corrupción. Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierna joven, á quien los escrúpulos de sus padres ó las amonestaciones del confesor han prohibido el teatro. La mezquindad y un aparente espíritu de conciencia han hecho depreciar las representaciones dramáticas, que por defectuosas que sean, producen placeres mas nobles, que esas concurrencias fomentadoras de incentivos destructores de todo sentimiento de pudor. El genio de la delicadeza se embota, y el espíritu de civilidad se disipa. Todas las costumbres se estragan, y la juventud mas apreciable, con semejantes lecciones, no percibe ya que sus modales tocan los límites de la grosería y el desenfreno.

Mui bueno es que el pueblo tenga sus distracciones, porque es una necesidad de la vida; pero no todas son aparentes para todas las clases de la sociedad, ni deben repetirse todos los dias, ni abandonarse á la discreción de logreros que buscan ganancias en el exceso de los placeres, y en el progreso de los estravíos. Una diversión moderada es el descanso del trabajador; mas una repetición de actos licenciosos, como los que se han autorizado hasta ahora pocos dias en que se han intentado contenerlos con un mal dique, son el agente de la relajación y el fomento de los vicios mas perniciosos. El artesano consume en esas casas el producto de su taller abandonando los deberes ácia su familia; y los sirvientes domésticos, se desprenden de los cuidados de su oficio mientras malgastan el salario. Ya no es una diversión honesta la que se tiene en esos lugares, que por mas que se afane la policía en reducirlos á sus verdaderos límites, jamas lo conseguirá, porque no hai vigilancia que baste á cortar los recursos de la inmoralidad, ni tiene auxiliares dotados del celo necesario para ello. Muchas veces éstos fomentan los desórdenes que se les manda impedir, y hacen inútiles los mas esforzados empeños. Esos recintos han degenerado en escuelas de relajación general, por los mismo que concurren á ellos personas que en otros tiempos los miraban con execración. Pensábamos hacer extensivas estas observaciones hasta el estado actual de nuestro teatro, que á la verdad es mui lamentable; pero solo podemos decir, por falta de tiempo, que la poca concurrencia inutiliza los esfuerzos del empresario, y quita el estímulo á los actores, mientras vemos que las chinganas se fomentan por un concurso numeroso”.

El tema lo retoma Andrés Bello tres años después en otro artículo donde destaca la importancia que en todo país culto tiene el teatro “como necesario a la civilización”, y reafirma la baja de asistencia de público que se ha producido¹¹.

“El teatro de Santiago siempre frecuentado por una numerosa concurrencia compuesta en su totalidad de lo principal de las familias, de lo más florido de la juventud y lo más hermoso del sexo, se ve hoy despoblado, aun en la representación de las mejores composiciones dramáticas”.

Bello vuelve a tratar el tópico de las chinganas en relación al desarrollo del teatro, a lo que agrega la incidencia de la opinión contraria al teatro de parte de muchos miembros del clero.

“Una de las causas que pudieran distraer la concurrencia del teatro sería la existencia de otras diversiones si las hubiese. Las chinganas dicen algunos; pero ¿cuál puede ser el atractivo que ofrezcan las chinganas para la primera clase de la población de Santiago que, como ha dicho un *amante del teatro*, ha sostenido y heroseado siempre con su presencia los espectáculos dramáticos? ¿Puede creerse que las familias y personas que antes veíamos en nuestro teatro se han retirado de él por frecuentar las chinganas? ¿Se ha prostituido a tal extremo el gusto de la juventud, el de las señoras y el de los hombres en general, que no asistan al teatro para buscar su diversión en esos lugares destinados a la desenvoltura de las maneras soeces de la plebe?

¹¹*El Araucano*, N° 249 (12 junio, 1835), p. 3.

¿Deberemos creer que allí se entretiene la concurrencia que ha desertado del teatro? No es posible abrigar esta idea; pues ella envuelve una injuria que comprende a muchas personas recomendables por su educación, moralidad y buen gusto. La guerra que muchos individuos del clero hacen al teatro en el púlpito y confesionario es otra causa a que se atribuye la falta de concurrencia a las representaciones dramáticas”.

En las décadas de 1830, 1840 y 1850 se propusieron o adoptaron medidas diversas en Chile para enfrentar el conflicto de interés entre las chinganas y el teatro. En 1833 los empresarios del teatro en Valparaíso solicitaron a la Municipalidad de Valparaíso el cierre de las chinganas los domingos, día en que funcionaba el teatro. Junto con apoyar a los empresarios, los miembros de la Municipalidad acordaron en diciembre de ese año prohibir el funcionamiento de las chinganas durante la noche de los domingos¹².

Otra medida fue cerrar las chinganas para la Semana Santa del año 1844. No obstante, según lo señala *El Progreso*, el resultado fue el opuesto a lo esperado, desde el momento que la tasa de delitos no disminuyó, sino que aumentó, debido a la dificultad que se le presentó a la policía para mantener el orden¹³.

“La falta de sucesos notables [...] no revela [...] el sosiego y el recogimiento publico al acercarse los días mas augustos de la religión; antes al contrario, tenemos que lamentarnos de ver manar sangre de una ulcera que no es fácil de cerrar.

Uno de los medios que se emplean para inspirar sentimientos religiosos a la gente del pueblo, ha dado resultados opuestos a los que se esperaban.

Desde que se cerraron las chinganas, única diversión publica a que manifiesta apego la clase trabajadora de nuestra sociedad, la policía ha visto, con asombro, aumentarse el numero de criminales en una proporción siempre creciente.

Las chinganas son en si, verdaderas sentinas de prostitucion, pero producen el bien de reunir a la parte menos educada del pueblo, cuando busca solaz, bajo la inspección de la policía en un solo lugar. Repartidos hoy y entregados a sus orgías sin que nada les contenga, los resultados son los que estamos recogiendo.

Fomentar diversiones públicas con que poder reemplazar las chinganas, reemplazar la orgía por un pasatiempo honesto, seria servir noblemente a los intereses de la moral y de la civilización”.

Situaciones como esta hicieron que las chinganas continuaran con más vigor, a pesar que un periódico como la *Revista Católica*, representante de la Iglesia, demandara vigorosamente en 1843 a las autoridades que las cerraran¹⁴. Esto lo demuestra la siguiente noticia publicada en *El Progreso* relativa a las celebraciones realizadas ese año por la victoria obtenida en Yungay por el ejército chileno, frente a las fuerzas de la confederación peruano-boliviana¹⁵.

“En los semblantes de todos se notaba la alegría, el entusiasmo, sin que nada hubiese que reprochar a los que estaban entregados a los placeres i diversiones populares. Por la noche, ubo en la plaza principal de Yungai fuegos artificiales que estuvieron extraordinariamente concurridos, prevaleciendo en ellos la mayor compostura i moderacion de parte del populacho. La plaza estaba vistosamente decorada e iluminada; el globo que se elevó fue saludado por mil aplausos de los concurrentes en medio de la armonias producidas por las bandas militares de música que ejecutaban el popular imno de Yungai, el cual fue cantado, al terminar la

¹²Hernández 1928:74. Cf. Merino 1982:206.

¹³*El Progreso*, II/427 (28 marzo, 1844), p. 2.

¹⁴*La Revista Católica*, I/17 (1 diciembre, 1843), pp. 133-135.

¹⁵*El Progreso*, V/1307 (22 enero, 1847).

funcion, en la plaza i en todas las calles, por coros de ciudadanos i militares. A las once de la noche, todo estaba en el mayor silencio, sin que aya ocurrido incidente algunos de aquellos que suelen tener lugar cuando se reúne tanto número de personas del pueblo con el objeto de celebrar a su modo los aniversarios de los grandes echos nacionales.

“No queremos dejar pasar esta ocasión para contestar el artículo que se registra en el último número de la *Revista Católica* a propósito de la función que acabamos de describir. Mil desórdenes temía nuestra hermana en las *chinganas*, y pedía a la autoridad que las impidiese. Sin embargo, tenemos la satisfacción de anunciarle que nada de lo que había previsto a sucedido, i que muy lejos de eso, cuantos las han observado este 20 de enero, se han convencido profundamente que el mayor mal que podía acerse a la moralidad de nuestro pueblo bajo, sería la supresión de las *chinganas*, en donde el ojo de la policía puede penetrar a mansalva, i velar por el mantenimiento del orden i de la moral. Aquí está el parte pasado al señor Intendente, en el cual solo se habla de un número de presos insignificante, lo que prueba que la tranquilidad i moderación prevaleció en todos los círculos populares que se denominan *chinganas*.”

A pesar de ello, la postura de clausurar las *chinganas* continuó en el debate público. En *El Copiapino* se argumenta esta postura ante la necesidad de mantener el orden público en esta ciudad del norte de Chile¹⁶.

“Las *chinganas* deben prohibirse porque son perjudiciales y dan ocasión a escándalos y tropelías, que a todo tranco deben evitarse.

No se crea que somos de aquellos que quisieran privar a la clase pobre de sus diversiones; por el contrario, ojalá pudiéramos contribuir por nuestra parte a que aquellas fueran mayores, pues los hombres que trabajan personalmente merecen para nosotros la más alta consideración. Lo que quisiéramos es evitar los escándalos, y que los concurrentes a las *chinganas*, paguen demasiado caro las dos o tres horas que, por su desgracia, pasan en ellas.

Hemos observado que todas las noches de *chinganas*, salen treinta o cuarenta jornaleros por las calles, ebrios, dando lugar a que los agentes de policía que están a la expectativa por el aliciente de la multa, los tomen y los conduzcan al vivac como sucede todos los días. Parece que la policía al conceder licencia para establecer *chinganas* hubiera calculado sobre el producido de las multas. Es gracioso entrar a una de estas casas en Copiapó. En ellas se baila, se canta en un tablado, por tres o cuatro personas a lo más, que son las que forman el espectáculo, estando el resto, que nunca baja de 200 personas de espectadores, bebiendo, aplaudiendo a los que bailan y poniéndose cufifos, como vulgarmente se dice, para una hora después marchar al vivac, por el solo delito de haber bebido.

Pero no para aquí el chasco; nada será si al otro día se les pusiera en libertad; pero no es así; se les exige cuatro pesos de multa, y si no tienen con que pagarlos, se les hace trabajar en el presidio como criminales. Comprendemos bien que un hombre que ande ebrio por la calle y dando gritos o peleando debe ser arrestado; pero no comprendemos cómo la policía consienta las *chinganas*, cuando tiene un conocimiento exacto de que todas las noches que las hay se repiten los escándalos.

Nosotros creemos que las *chinganas* deben ser prohibidas; pero que a los artesanos y jornaleros no se les debe privar que hagan reuniones cuantas veces quieran para divertirse, con tal que en estas no sea alterado el orden bajo ningún pretexto”.

El debate entre el teatro, como sinónimo de la ilustración, y la *chingana*, como sinónimo de la barbarie, continuó hasta bien avanzada la década de 1850. No obstante, la solución, de acuerdo a *El Ferrocarril*, no consistía en suprimir totalmente las *chinganas* sino en reducirlas desde el número aproximado de cuarenta que existían entonces en Santiago a dos o tres, lo que además permitiría mantener mejor el orden público¹⁷.

¹⁶*El Copiapino*, N° 504 (2 julio, 1849), pp. 1-2.

¹⁷*El Ferrocarril*, N° 548 (28 septiembre, 1857).

“Entre el teatro y las chinganas hay la misma diferencia que entre la ilustración y la ignorancia, entre el buen tono y lo grotesco, entre los hermosos edificios de una población y los ranchos de sus arrabales.

Sin embargo, llega el caso en que el teatro y las chinganas no pueden existir simultáneamente. Para que el uno surja, deben arruinarse las otras, para que uno se arruine deben prosperar las otras. Bien sabida la parte principal de esta contradicción está, no en el teatro, en las chinganas, sino en la falta de público que concurre a los espectáculos. El público es siempre el mismo, y como el niño de Salomón cuando se divide ninguna de las madres goza de él. A nuestro juicio la cuestión no debe mirarse tan solo por su *utilidad* atendidas las contribuciones de cada una de estas diversiones; sino bajo el aspecto de la utilidad pública y de la civilización. Nuestra decisión será siempre en favor del teatro y en que se supriman absolutamente las chinganas.

La chingana corrompe el pueblo y lo precipita. La chingana invita las aspiraciones del artesano a un vaso de vino y a una borrachera. El teatro le educa, despierta en él el sentimiento de su dignidad a engrandecer sus aspiraciones.

El teatro eleva. La chingana degrada. El teatro educa al hombre de pueblo. La chingana le envilece. De todos modos y bajo cualquier aspecto que se mira la diferencia entre el teatro y la chingana, la sola existencia de aquel bastaría para que se tomasen medidas eficaces para suprimir a éstas.

No somos tan absolutos que sentemos por principio fijo la inmoralidad de las chinganas; pero condenamos el peligro de las concurrencias de tales entretenimientos por la frecuencia con que se celebran. No creemos equivocarnos al decir que pasan de cuarenta las chinganas que existen en la población, y se abren los domingos y lunes de cada semana. Y por mas decencia que en ellas se imponga, por más orden que se establezca, si es que pueda establecerse al lado de un barril de aguardiente o cuba de ponche, nunca será menos de las dos terceras partes de ellas donde se cometen excesos de todo género, las mas veces ni poder evitar un doble escándalo.

Por otra parte no deja de ser original la justicia con que en un reglamento se impone prisión a los ebrios y se tolera sin embargo que haya chinganas donde todos los placeres se reducen a la ebriedad.

Dos o tres chinganas bastarían a nuestro juicio para divertir al pueblo; pues siendo fácilmente atendidas por la policía, se cometerán menos excesos y escándalos”.

Desde el teatro mismo se plantearon otras alternativas a este incordio. Una fue la de generar un teatro popular, de acuerdo a *El Progreso*¹⁸:

El teatro dramático, que no ha podido encontrar prosélitos entre las clases acomodadas de la sociedad de Santiago, se encamará en las costumbres y llegará a ser una necesidad popular si la autoridad pública comprende todas las ventajas que para la civilización puede producir. Hágase que reemplace a las chinganas, fomentándolo para darle perfección y variedad; poniéndolo por su baratura y comodidad al alcance de todos, y habremos dado un gran paso hacia la mejora de las costumbres. Corregir los sentimientos, dar ideas divirtiendo, educar por medio del placer, es la obra de los teatros populares.

Pero esos espectáculos no deben entregarse a merced de especuladores sin recursos; deje la Municipalidad que la gente rica se procure entretenimientos pagándolos directamente, pero apodérese de los que sirven para el pueblo.

Así contribuirá a formar ciudadanos, en vez de corromper hombres dando amparo a las chinganas.

Empero la más creativa y duradera fue la de gradualmente ampliar y diversificar el repertorio que se presentaba en el mismo teatro, incorporando en una misma función,

¹⁸*El Progreso*, IX/2510 (4 febrero, 1851).

en grados variables, a obras teatrales de carácter diverso, a danzas de carácter popular, tales como las boleras, o de Chile, tales como la zamacueca, a música vocal consistente generalmente en arias de óperas, a música instrumental tanto orquestal como de combinaciones menores y, a contar de la década de 1840, de óperas completas las que eran preeminentemente italianas. Entre otras causales, esta medida buscó muy posiblemente el aumento y la diversificación del público asistente al teatro.

Al mismo tiempo, en torno al teatro se consolidó un circuito público complejo que abarcó a las artes escénicas y la música. Fue el teatro el espacio donde tuvieron lugar renovaciones artístico-musicales relevantes en la época, como fue la introducción de la ópera y la creación de un público masivo para la música de concierto. En torno a este circuito se concentraron importantes debates de “política cultural”, sobre los cambios de costumbres y valores que la “moderna” sociedad decimonónica chilena estableció en relación a la sociedad barroca colonial, tales como los ya mencionados en relación a la chingana y el teatro.

En este marco, *El Araucano*¹⁹ anunciaba para el teatro una “gran función extraordinaria a beneficio de la actriz Carmen Aguilar”. Agregaba que “finalizará con la Zamacueca bailada al uso de Lima por el beneficiado, y la joven Pepita, su hija”. Con esto, de acuerdo con Eugenio Pereira Salas, “la Cueca debutó en el tabladillo escénico”²⁰. Posteriormente, *El Araucano* anunciaba para el 26 de febrero de 1835 una “Gran función a beneficio de la joven Pepita Aguilar”²¹. En el sainete final, la beneficiada, acompañada de su madre, ejecutaba, “el baile del *Llanto* al uso del Perú, y la *Zamacueca* a toda orquesta”.

Esta situación plantea dos preguntas: (1) ¿Por qué la zamacueca se incorporó al teatro, aparte de la causal que se ha señalado de aumentar la asistencia de público?. (2) ¿Por qué este vínculo con el Perú que manifiesta el baile de la zamacueca “al uso de Lima” en la escena junto al “baile del *Llanto* al uso del Perú”?

Para buscar una respuesta a la primera de estas preguntas se hará una breve digresión acerca del uso y función de lo que entonces se denominaba “bailes de la tierra”, entre los cuales se contaba la zamacueca, en el salón ilustrado de la primera mitad del siglo XIX. Para este propósito resultan muy útiles los escritos de viajeros europeos que pasaron por Chile o se radicaron en el país durante este período.

Una de las principales características del salón ilustrado chileno desde, al menos, la década de 1820, es la coexistencia de los bailes de origen europeo con los bailes de la tierra. En las memorias de un oficial de marina inglés, Richard Longeville Vowell, que estuvo al servicio de Chile durante los años de 1821 a 1829, esta yuxtaposición se describe con meridiana claridad en los siguientes términos²².

“Contradanzas y Valses se bailan sólo por las clases acomodadas, pero a veces ejecutan también las danzas de los huasos, cantando versos más cultos que los ordinarios, e inventando en ocasiones otras canciones y tonadas para los mismos pasos y figuras”.

¹⁹*El Araucano*, N° 228 (23 enero, 1835), p.3, c.3.

²⁰Pereira Salas 1941:275.

²¹*El Araucano*, N° 232 (20 febrero, 1835), p. 4, c.3.

²²Vowell 1923. Cf. Merino 1982:204.

Otra mirada es la del científico polaco, Ignacio Domeyko, quien se radicó en Chile y llegó a ser rector de la Universidad de Chile. Refiriéndose a las tertulias en Coquimbo el año 1838, Domeyko, señala que los bailes de raigambre europea se danzaban “solo por dar gusto a los extranjeros”²³. En cambio, los bailes nacionales “unidos al canto i a la poesía, acompañados de harpa o guitarra, provocan mejor la alegría i la animacion que la cuadrilla i la orquesta de nuestros salones”²⁴.

En similar tenor rola la observación que un viajero inglés, William S. Ruschenberg, estampara también en la década de 1830. Su comentario se refiere específicamente a otro de los bailes de la tierra, el Cuando, una danza cuyo trazado musical recuerda al del minuet francés.

Durante la primera parte del siglo XIX, el Cuando tuvo una amplia dispersión geográfica en el país. Ha sido documentado en Valparaíso y Santiago en el centro del país, Concepción y Chiloé hacia el sur, y Coquimbo en el norte²⁵. Ruschenberg explica su división en dos partes, una lenta y una rápida. La lenta se asemeja al minuet, y su texto “contiene una acusación de ingratitud, y la advertencia que a su debido tiempo la dama sentirá y llorará tanto como ha sufrido el caballero que canta”. La sección rápida es danzada con “zapateado”, se acompaña por el percutir del ritmo por una o dos personas. Su texto “supone una reconciliación, y en cierta medida una pregunta de cuándo será el día de la boda”²⁶. Ruschenberg reafirma lo señalado por Domeyko, en cuanto a que bailes de la tierra tales como el Cuando, connotan la efusión de un sentimiento de animación y alegría en el salón ilustrado. En tal sentido apunta a que “si la fiesta ha estado alegre se baila el ‘Cuando’, una danza característica de Chile”²⁷.

Fue este sentimiento de animación y alegría que hizo que la zamacueca se incorporara además a bailes del salón ilustrado ofrecidos de manera oficial por la más alta autoridad política del país, el Presidente de la República. Tal fue el caso del baile ofrecido en 1839 en Valparaíso por el presidente Joaquín Prieto, con alrededor de 500 invitados, en el que junto al minuet, las cuadrillas, las contradanzas y los valeses, acompañados de violines y violoncellos, se bailó la zamacueca, acompañada por arpa y guitarra²⁸.

Sin embargo, otras situaciones de orden general complementan la comprensión de este fenómeno. Habida conciencia del fervor popular que genera la zamacueca, y aun considerando la necesidad de control de sus manifestaciones que provocaba en el poder civil su festiva manifestación en las chinganas, se la transformó en elemento central en la construcción de símbolos nacionales aglutinantes. Así, “elevada al rango de un baile de espectáculo público” (Sarmiento 1842) o de brillante pieza instrumental, ubicada como fin de fiesta en los primeros conciertos-recitales públicos de intérpretes-compositores virtuosos [-tales como Sívori y Herz, y luego Gottschalk, Guzmán y White], la zamacueca deviene en “baile nacional”, siendo el teatro el lugar principal donde este proceso ocurre y se legitima. Ya para entonces, la autoridad civil y el espacio teatral habían desplazado

²³Domeyko 1902:178. Cf. Merino 1982:205.

²⁴Domeyko 1902:180. Cf. Merino 1982:205.

²⁵Pereira Salas 1941:259-263.

²⁶Ruschenberg, I, 1835:177-178. Cf. Merino 1982:206-207. Un viajero alemán, Eduard Poeppig, transcribió un Cuando, recogido en 1828 en Valparaíso el que publicara en 1835 en Leipzig. Cf. Pereira Salas 1941:332.

²⁷Ruschenberg, I, 1835:177. Cf. Merino 1982: 205.

²⁸Hernández 1928: 96-99; Pereira Salas 1941: 277-278.

a la Iglesia y la autoridad religiosa como lugar e institución rectora de la vida musical en el país. Y como contraparte de esta trayectoria de la zamacueca en el teatro, sus manifestaciones en el seno de la vida popular y sus desbordes festivos, permanecerán con fuerza propia pero en cauce paralelo, progresivamente segregadas del espacio público por la acción excluyente y privatizante de la elite en el poder²⁹.

La segunda pregunta formulada anteriormente tiene que ver con otra manifestación de la modernidad en Chile y América, la internacionalización de la circulación de los bienes simbólicos, en este caso la zamacueca. Chile y Perú, a pesar de la guerra sostenida entre los años 1836 y 1839, mantuvieron fluido e intenso contacto durante esta época en el corredor del Océano Pacífico, que abarcó a Lima, Callao, Valparaíso y Santiago.

En tal sentido, la interpretación en los teatros de Santiago de “la Zamacueca bailada al uso de Lima”, guarda relación con un artículo publicado en tres números de *El Araucano*, correspondientes al 12, 14 y 16 de noviembre, respectivamente. Su título es “Costumbres de Lima”, proviene de la *Revista* que aparecía a la sazón en la capital peruana y es la traducción de un artículo sobre las costumbres limeñas, aparecido en un periódico francés. Su autor es identificado como Mr. Botmiliau, residente en Lima “al parecer” durante algún tiempo, y, según la redacción de la *Revista* de Lima, acreedor a toda estima y respeto por la seriedad, interés y exactitud de su escrito³⁰.

La narración contiene una descripción de la zamacueca peruana que se bailaba el 24 de junio, día de San Juan, durante la fiesta que se realizaba en la planicie de Amancaes, ubicada en las cercanías de Lima. Según el autor, es “la mas curiosa” de las fiestas populares peruanas, “puesto que reúne todo lo que buscan los limeños en sus regocijos públicos, a saber; el ruido, el movimiento i la danza al aire libre”, describiendo en los siguientes términos el sitio en que se realizaba³¹:

“El sitio escogido para la fiesta de los Amancaes, es tambien uno de los mas pintorescos que puedan verse en toda la América. A dos o tres kilómetros de la ciudad, en una fragosidad formada por las colinas que enmarcan en cierto modo el primer escalon de las cordilleras, que estiende un cespèd verduzco en medio del que brota por los meses de junio i julio, a influjos del rocío de la noche, una multitud de flores de pétalos de oro, de caliz abierto como el de la flor de lis, que se llama en el país *amancaes*. Se puede comparar este sitio con un inmenso cofre donde una mano jenerosa hubiera arrojado multitud de joyas”.

La zamacueca desempeñaba un papel fundamental en la fiesta desde el momento en que hombres, mujeres, blancos, negros, indios, mulatos “sambos” y “cholos” se encaminaban en masa hacia la planicie³².

“El camino estrecho i polvoroso que conduce a la llanura, se vé cubierto desde el amanecer de una multitud fogosa i alegre dividida en muchas *partidas* o grupos mas o ménos numerosos

²⁹Al respecto véase “Comida, música y humor. La desbordada vida popular” de Maximiliano Salinas (2005). Sobre el punto este autor sostiene que “entre 1840 y 1925, las élites administrativas locales debieron reconocer a cabalidad que no podían crear o consolidar una nación más o menos moderna -con un Estado ‘en forma’ oligárquica- sin poner atajo a la vitalidad popular expresada en su mundo propio de comidas, formas musicales y sentido del humor”(p. 105).

³⁰Los números de *El Araucano* son XXI/1158 (12 noviembre, 1850), p.4, cc.2-4; XXI/1559 (14 noviembre, 1850), p.3, cc.3-4; XXI/1160 (16 noviembre, 1850), p.4, cc. 3-4. La identificación del autor aparece al comienzo del primero de ellos (p.4, c.2). Cf. Merino 1981: 19-21.

³¹*El Araucano*, XXI/1159 (14 noviembre, 1850), p.4, c.1.

³²*El Araucano*, XXI/1159 (14 noviembre, 1850), p.4, c.2. Cf. Merino 1981:20.

de parientes o amigos. Cada *partida* lleva provisiones de boca i una guitarra. Cuando la partida va a pié, toma la guitarra uno de los mas alegres peregrinos, i colocándose a la cabeza de todos sus compañeros, entona, para distraer las fatigas del viaje, algunas coplas sobre el aire popular de la *zambacueca*, i los demas cantan en coro, a riesgo de tragar el polvo que levanta la corriente de pasajeros i de caballos”.

Según el autor, la “sambacueca” es una danza, “la única popular quizás del Perú”. La acompaña una “vihuela” o guitarra que rasguea un cantor con gran fuerza y admirable entusiasmo, acompañado por una caja desfondada colocada entre las rodillas de otro cantor que percute “con fuertes puñadas”. De la misma manera que otros viajeros que pasaron por Perú o Chile, el contenido del texto es calificado como insignificante y hasta llega a “una libertad grosera hasta el cinismo”. Ejecutan la danza un “zambo” y una “zamba” en medio de un círculo de espectadores que animan el baile con entusiastas palmoteos. Se inicia de manera lenta y un poco desganada para cobrar gradualmente mayor animación a medida que se desarrolla su coreografía, semejante, según el autor, a la persecución de la mujer por parte del hombre. El sonido de los instrumentos se vuelve atronador, hasta que el cantor que rasguea la guitarra emite un “grito salvaje de excitación i de delirio”. En el frenesí, el hombre estrecha a la mujer hasta que ésta, jadeante, deja caer su pañuelo con abandono, “mostrandose vencida en la lucha”. Esta “*zambacueca* popular”, de “ardor estrepitoso” y de libertad de movimientos, contrasta con la que se bailaba también en los salones de Arequipa, Cuzco y las ciudades del interior del Perú, descrita como “una especie de pantomima decente, lijera i rápida que presta mucha gracia al cuerpo i a la flexibilidad de los movimientos”³³.

Algunos participantes en la fiesta continuaban la celebración por la noche en chinganas de los arrabales de Lima, la que se prolongaba a menudo hasta la madrugada. La abundancia de chicha y pisco estimulaba el baile de la zamacueca “entre los negros sobre todo, con mas frenesí que nunca”³⁴.

Esta descripción es un importante complemento a otras descripciones de la zamacueca peruana y la fiesta de Amancaes, de William S. Ruschenberg (1835)³⁵, Max Radiguet (1856)³⁶ y Manuel A. Fuentes (1860 y 1866)³⁷, a la vez que reafirma la importante participación que le cupo al elemento negro en el cultivo de este baile. A pesar de su presencia en Chile, no se conocían descripciones completas de la zamacueca peruana publicadas durante el pasado siglo en nuestro país. Se conocían solamente las referencias de Ignacio Domeyko de 1838 sobre la procedencia peruana de la zamacueca³⁸ y la de Daniel Barros Grez hacia finales del siglo³⁹; las breves alusiones de José Victorino Lastarria a las “zambas bulliciosas” limeñas en su carta a Bartolomé Mitre, titulada “Lima en 1850”⁴⁰, y los dos testimonios de José Zapiola sobre los rasgos musicales de la zamacueca peruana y su llegada a Chile, que historiadores y musicólogos han citado con frecuencia.

³³*El Araucano*, XXI/1159 (14 noviembre, 1850), p.4, c.3.

³⁴*El Araucano*, XXI/1160 (16 noviembre, 1850), p.4, c.4.

³⁵Ruschenberg, II, 1835:163-168.

³⁶Radiguet 1856:130-132.

³⁷Fuentes 1860: 272-273; Fuentes 1866: 158-159, 163-164.

³⁸Domeyko 1902:179.

³⁹Barros Grez 1890; reproducido en Uribe Echevarría 1960: 211.

⁴⁰Lastarria 1913:328.

Uno de estos testimonios de Zapiola -y hasta ahora pieza clave en nuestra historiografía musical para datar el momento y modo de entrada del baile a la sociedad de Santiago- es citado por Benjamín Vicuña Mackenna en "La Zamacueca y la Zanguaraña (Juicio crítico sobre esta cuestión internacional)", y dice así: "Al salir yo...en mi segundo viaje a la República Argentina [marzo de 1824], no se conocía ese baile [la zamacueca]. A mi vuelta [mayo de 1825], ya me encontré con esta novedad"⁴¹. El otro testimonio figura en los *Recuerdos de treinta años* (1810-1840), y agrega: "Desde entonces, hasta hace diez o doce años, Lima nos proveía de sus innumerables i variadas zamacuecas, notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo i colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música"⁴².

En este contexto, el artículo reproducido por Bello, constituye la descripción más completa de la zamacueca peruana publicada en Chile durante el siglo XIX, la que debe obligatoriamente ser considerada en cualquier estudio sobre el tema.

Hacia fines de la década de 1830 o comienzos de la década de 1840 se establece en el teatro la zamacueca nacional. En este tránsito jugaron un papel relevante las Petorquinas⁴³. Se trataba de tres hermanas, Tránsito, Tadea y Carmen, hijas de Tránsito Pinilla y Micaela Cabrera, quienes se destacaron como cultoras eximias de la zamacueca en su chingana de su localidad natal -Petorca-, y en diversas provincias hasta que, según José Zapiola, se establecieron en Santiago en 1831⁴⁴.

"Las *Petorquinas*...se estrenaron bajo los hermosos parrones de los baños de Gómez, calle de Duarte. La concurrencia de las familias más notables de Santiago era atraída no sólo por la perfección y novedad de su canto y baile, sino también por la decencia con que se expedían".

Acerca del impacto de la labor de las Petorquinas en Santiago, Zapiola declara lo siguiente⁴⁵.

"Las famosas *Petorquinas* "hicieron en el arte una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia los sabios emigrados de Constantinopla en el siglo XV. La capital se cubrió de chinganas, y en la Alameda, desde San Diego hasta San Lázaro, y en la calle de Duarte [actualmente calle Lord Cochrane], en sus dos primeras cuadras, era rara la casa que no tuviera ese destino".

De la chingana, una de las Petorquinas, Carmen Pinilla, pasó al teatro protagonizando un sainete titulado *Baile de Tunos*. Escrito por un autor local anónimo, su principal propósito era motivar el baile de la zamacueca criolla acompañada de arpa y guitarra, y se representó el 29 de noviembre de 1842 como beneficio de esta artista⁴⁶. Domingo

⁴¹*El Mercurio* [Valparaíso], LV/16.630 (1 agosto, 1882), p.2, c.6.

⁴²Zapiola 1881:85-86.

⁴³Al respecto es importante destacar el papel desempeñado por las hermanas Pinilla y otras mujeres artistas tales como Carmen Aguilar y su hija, Mercedes Yarna, Dominga Montes de Oca, "personalidades populares que servían de simpático nexo entre 'las nefandas chinganas', los cafés y la respetabilidad del escenario del Teatro de la Universidad" (Véase Pereira Salas 1974:209).

⁴⁴Zapiola 1945:82.

⁴⁵Zapiola 1945:42.

⁴⁶Pereira Salas 1974: 256.

Faustino Sarmiento escribió en *El Progreso* una reseña de la función⁴⁷.

“Pero dejemos a Adel el Segrí, que puede ser una buena pieza si quieren, vamos a lo principal que era el Baile de Tunos, obra dramática, original, anónima, y mandada a hacer ex profeso para motivar el baile de la zamacueca. ¿De dónde sacamos, decía el otro día la Señorita Pinilla, a un amigo suyo, una petipieza francesa y traducida al castellano en que hubiera baile, para bailar mi sambacueca? –Pero en Francia no se baila sambacueca. –No le hace; se cambian los nombres y se hace como si la cosa sucediera en Chile. –Aguarde V., yo le haré una pieza al caso. Mire V. un D. Cristóval, viejo cotudo con poncho y fraque, que salga peleando con su mujer Doña Cutufina la de los títeres, porque la vieja quiere que se dé un baile: la hija que tiene sus amantes, mima al viejo y le hace consentir en el bureo. Vienen los convidados, cada uno se apodera de una muchacha y la enamora a troche moche; un viejo acomete con la sirvienta, doña Cutufina disputa a su hija los cortejos, y D. Cristóval se sienta en un rincón a pitar y cabecear –Que lindo decía la Señorita Pinilla, y de ahí? –Oh! Falta lo mas gracioso todavía. Luego se trae la guitarra; baile! Que saquen a bailar a la Señorita Pinilla; que baile la sambacueca! Que baile! Que baile! Entonces sale V. a bailar y le tamboreo yo: en seguida gritan todos bravo! Bravo! Otro y otro! Entonces sale su hermana y baila otra sambacueca; se sirve ponche como se estila, y los aplausos y el entusiasmo del público no tienen entonces límites –Que lindo, si ya me parece que estoy en la Chingana, siga V. y de ahí –Entonces el público pide al autor, y que quiere V. consiento yo en salir y luego se acaba la funcion.

Nunca se vió en el teatro una composición mas inocente y mas natural; era en efecto la candidez personificada y la naturaleza sorprendida infraganti. Se bailó y hubo un pequeño inconveniente, por el cual no fue posible pedir al autor de la pieza; concluido el baile cada uno se escabulló como pudo, y la pieza concluyó silbada ¡que impertinencia! Y no obstante haberles dicho ántes que no la silbasen. Pero peor lo hacen! Que jentes!

La orquesta ejecutó la obertura de Trento, y el waltz de la Reina de Francia y algunos otros de Strauss. Los palcos estaban un si es no es vacíos: la platea concurrida y la cazuela rebozando; porque la Señorita Pinilla es una reputacion verdaderamente popular.”

Por su parte *El Semanario de Santiago*, informa que “el éxito ha correspondido á las esperanzas de la señora Pinilla: la concurrencia fue bastante numerosa pero acaso las esperanzas del público no quedaron del todo satisfechas”⁴⁸. Por otra parte, del sainete se expresó en los siguientes términos:

Concluyó la funcion con *El Baile de Tunos*...pero es obra chilena...silencio...no se nos diga que queremos “apagar con mano ingrata las primeras chispas de esa llama que ha prendido en nuestra juventud”; no se nos dispute nuestra calidad de chilenos, lo que seria mui inoportuno sobre todo en estos dias de calificaciones. Los espectadores no tuvieron paciencia para esperar el segundo cuadro donde debia sin duda hallarse el desenlace de esta pitipieza, pues ántes de su conclusión todo se volvió *chingana*, tanto en las tablas como en la platea.

¿Y qué dice ahora el acreditado periódico que pidió la Zamacueca sin escatima? Dice que nunca tuvo la intencion de que se trajesen á las tablas el harpa y la guitarra; ni ménos de que resonase en ellas la voz nazal que se usa en esta especialidad de canto; no se acordó del maldito tamboreo; y quiso en fin que se bailase la Zamacueca toda entera con el mismo aparato con que se bailan las boleras.

Sesenta y cuatro *músicos de viento*! El Baile de los Tunos!!! ¿Cuál será la próxima novedad?

El tránsito de Carmen Pinilla de la chingana al “tabladillo escénico” y de este al teatro, encarna en el proceso más general de tránsito entre la práctica de la zamacueca en la chingana -como evento festivo para un público no masivo- a su reelaboración como

⁴⁷*El Progreso*, I/19 (1 diciembre, 1842), pp. 1-2.

⁴⁸*El Semanario de Santiago*, N° 22 (1 diciembre, 1842), p. 184.

baile-espectáculo para un público masivo en el teatro. Después de 1842 la zamacueca en el teatro no se insertó en una obra teatral, como en el caso de *Baile de Tunos*, sino que se anunciaba como el baile de cierre de un espectáculo teatral, musical, de ballet, e incluso acrobático.

Esto se puede ilustrar en los siguientes avisos, que corresponden a los años 1848 y 1859:

1) Gran función extraordinaria a beneficio de D. Mateo O'Loghlin, primer actor y director de escena de esta capital, para el 2 de marzo de 1848.

Programa:

La comedia de Scribe *Un casamiento a medianoche*.

Concluida ésta se bailarán por las señoritas Vallejo y Bogardus *las graciosas Boleras de la Samacueca*, con las que terminará la función⁴⁹.

2) Teatro. Única, grande y extraordinaria función, para el domingo 26 de marzo de 1848, a beneficio de don Luis Raposki, polaco.

El programa son cuatro partes.

"Concluirá la función con el precioso baile de la SAMACUECA bailada por las señoritas Bogardus"⁵⁰.

3) Gran función extraordinaria a beneficio de Enrique Lanza, martes 22 de agosto [1848].

Programa:

Primera parte

1º acto de *Don Pasquale* de Donizetti.

Segunda parte

1º Duetto de la ópera *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer, cantado por Alejandro Zambaiti y el beneficiado.

2º *La Cachucha*, bailada por la señorita doña Josefa Vallejo.

3º Aria de Don Bartolo de la ópera *El Barbero de Sevilla*, cantada por el beneficiado.

Tercera parte

2º acto de *Don Pasquale*.

Cuarta parte

1º Aria de la ópera *Il Torcuato Tasso*, tocada en el trombón por Francisco Oliva.

2º *Boleras de la Samacueca*, bailadas por Josefa Vallejo y Don Pasquale [Enrique Lanza]⁵¹.

4) Función a beneficio de Celestine Thierry, martes 6 de diciembre [1848].

Programa:

Sinfonía.

Comedia *Plan Plan*.

Gran dúo brillante para piano y violín compuesto por Benedict y Beriot sobre temas de *La Sonnambula* de Bellini, por Alaide Pantanelli piano y Luis Remy violín.

Estreno en Santiago del ballet histórico en 2 actos y 5 cuadros *Catalina o La reina de los bandidos*: en el 5º cuadro, *El Carnaval de Venecia*, las danzas son:

1º *La Lituana*.

2º *La Máscara*, gran paso a dos.

3º *La brillante*.

4º *Las boleras de la zamacueca*.

El ballet principia con la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini⁵².

⁴⁹*El Progreso*, N° 1649 (28 febrero, 1848).

⁵⁰*El Progreso*, VI/1669 (22 marzo, 1848). Se trata de un espectáculo de "ejercicios gimnásticos i fuerzas hercúleas" y pruebas de resistencia al fuego, presentado por una compañía polaca.

⁵¹*El Progreso*, VI/1798 (21 agosto, 1848).

⁵²*El Ferrocarril*, VI/1224 (5 diciembre, 1859), p. 3.

La reseña del beneficio de Celestine Thierry publicado en *El Ferrocarril* permite aquilatar como la connotación de animación y alegría, propia de la zamacueca, cobraba un vigor inusitado al insertarse en un espectáculo masivo, como el teatro⁵³.

“La función hasta allí había sido alegre, animada, pero quedaba algo que el público esperaba con impaciencia y eran las *Boleras de la zamacueca* en que Thierry y el señor Orozco debían regalarnos con esta hija de la patria. Las boleras principian y el entusiasmo crece, crece el ruido, crece la bulla; y el teatro convertido en algo parecido a una reunión en familia deja oír por todas partes los gritos de una alegría desesperada. La parte más democrática de la cazuela ya no lanza gritos de animación sino que truena. Orozco ha tenido también sus bravos. Tal ha sido la función: pocas veces se ha visto concurrencia mas lucida y numerosa, y en que la espontánea efusión del público haya dado pruebas mas inequívocas de las simpatías y estimación que le merece la Thierry”.

La zamacueca-espectáculo, alcanza una nueva dimensión hacia finales de la década de 1840 y comienzos de la década de 1850. Por entonces se insertó como “aire” local/nacional en presentaciones de música instrumental en el teatro, combinadas con repertorio de música vocal y con funciones de obras cómicas dramáticas, además de ópera y danza. La introducción de este tipo de evento, modalidad cara al romanticismo europeo de recitales de instrumentistas virtuosos, se debe a dos artistas extranjeros que visitaron Chile en esa época. Uno es el gran violinista italiano Camilo Sivori, quien llegó a Chile procedente de Lima en 1848. El otro es Henri Herz⁵⁴, destacado pianista francés de origen austriaco, quien también llegó a Santiago procedente de Lima en noviembre de 1850. Ambos artistas, incorporaron la zamacueca en sus conciertos, mediante la conjunción del virtuosismo violinista o pianístico aplicados a un género con el cual el público del teatro se identificaba en profundidad.

A modo de ejemplo se puede citar in extenso el anuncio del concierto de Camilo Sivori programado para el 22 de marzo de 1848 y publicitado en *El Progreso*⁵⁵.

Temporada Lírica. Gran función extraordinaria, martes 25 julio, Ultimo concierto y beneficio del señor Camilo Sivori.

Al llegar la época de mi vuelta a Europa y cuando me solo me quedan escasos días de permanencia en esta ilustrada y benévola capital, le ofrezco la función que he determinado para mi beneficio.

Excusado será decir que no he perdonado medio alguno que haya podido a mi juicio contribuir para hacer lucida y completa la noche de esta función. He procurado por mi parte ejecutar todas aquellas piezas que han llamado mas particularmente la atención en los conciertos pasados y he compuesto expresamente para esta ocasión el capricho burlesco sobre la popular SAMACUECA CHILENA que dedico al bello sexo de este hermoso suelo.

El concierto será dividido en tres partes del modo siguiente:

Primera parte

El primer acto de *Belisario*, acabando con el duo de tenor y bajo.

⁵³*El Ferrocarril*, VI/1227 (8 diciembre, 1859), p. 3.

⁵⁴Entre 1845-1851 Henri Herz realizó extensas giras artísticas por el territorio norteamericano y numerosos países de América Latina.

⁵⁵*El Progreso*, VI/1669 (22 marzo, 1848).

Segunda parte

1º Obertura a grande orquesta.

2º *La plegaria de Moisés* y Aria con variaciones de una forma enteramente nueva, composición de Paganini y ejecutada EN UNA SOLA CUERDA por el señor Sivori.

Nota: El entusiasmo con que esta composición ha sido recibida en su primer concierto y los deseos de muchos aficionados, le han empeñado en repetirla.

3º Cavatina de la ópera *Donna Caritea* de Mercadante cantada por la Srta. Pantanelli.

4º *Canto del Sinsonte*, o sea *El Carnaval de Cuba*, y variaciones caprichosas y alegres con ritmo de contradanza.

Tercera parte

1º Obertura a grande orquesta.

2º Gran duo de piano y violín sobre un tema de *Guillermo Tell* ejecutado por la srta Alaide Pantanelli y el sr Camilo Sivori.

3º Polaca de la famosa ópera *I Puritani* cantada por la srta Rossi.

4º *El Carnaval de Chile*, variaciones burlescas sobre el tema de la SAMACUECA, compuestas expresamente para mi beneficio y dedicado al ilustrado público de esta capital.

Como otra muestra se puede citar el concierto realizado el 7 de septiembre de 1848. La participación de Sivori correspondió a la función cuadragésimo primera de la temporada lírica de ese año y consistió en tres intervenciones de Sivori intercaladas entre los tres actos de la ópera *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti, concluyendo la función con *El Carnaval de Chile*. El anuncio apareció en *El Progreso*⁵⁶.

Función 41ª, jueves 7 de septiembre de 1848, Camilo Sivori.

La causalidad y la fortuna han traído de nuevo a nuestra capital al discípulo de Paganini, a nuestro ilustre huésped el Sr. D. Camilo Sivori que ha venido por muy pocos días a visitar por segunda vez a nuestro Santiago y a decirle adiós para siempre. No se han perdonado sacrificios para determinarlo a dejarse oír de nuevo en nuestro teatro y dará en él dos funciones. La Empresa movida en esta oportunidad, como en todas, más bien por el deseo de agradar que el de su propia conveniencia, tiene la honra de anunciar a los señores abonados y a los favorecedores al Teatro de Santiago que las funciones del Sr. Sivori serán incluidas como un nuevo adorno en las mismas de la temporada lírica.

Programa

Don Pasquale.

Entre el acto 1 y 2: Primera parte de un *Gran Concierto en La Mayor* compuesto y ejecutado por Camilo Sivori.

Entre el acto 2 y 3: *Lucia de Lammermoor*, fantasía de Concierto sobre el final de esta ópera, compuesta y ejecutada por Camilo Sivori.

Después del acto 3: *El Carnaval de Chile*, variaciones burlescas sobre el tema de la *Zamacueca*, compuestas y ejecutadas por Camilo Sivori.

El efecto electrizante que produjo *El Carnaval de Chile* en el público que abarrotaba el teatro se percibe en el siguiente comentario aparecido en *El Progreso*⁵⁷.

¡Sivori un portento!

“Pasemos ahora al Carnaval chileno, o variaciones burlescas sobre el tema de la Zamacueca. Aquí está lo bueno! Violín misterioso! No ha mucho que en éxtasis divinos nos había transportado a un mundo ideal y melancólico [fantasía concierto sobre el final de *Lucia*

⁵⁶*El Progreso*, VI/1808 (1 septiembre, 1848).

⁵⁷*El Progreso*, VI/1815 (9 septiembre, 1848).

de *Lammermoor*], ahora nos arrastraba al medio de la más licenciosa orgía: turbaba de tal modo nuestros sentidos que hemos visto arder treinta mil bujías, el *groc* francés correr en tazones, y otras muchas visiones de orgías. ¿Quién entre nosotros no bailaba la zambacueca al golpe de: ahora... ahora... ándale... ándale? Y esto que nosotros hemos nacido en tiempos *anti-zambacuecos*; de modo que si anoche Sivori ha hecho sonar orgías y bailar zambacuecas a nosotros, los de estos tiempos anti-zambacuecos ¿qué sería Dios mío de los que nacieron en mejores tiempos? Finalizada esta orgía, porque esto era lo que nos hacía ver el violín de Sivori, siguieron las inmensas salvas de aplausos y *bravos*: en esta vez se hicieron sentir de una manera extraordinaria, como si todos estuviésemos embriagados con los licores de la licenciosa orgía que forjó en nuestra imaginación el violín de Sivori, misterioso violín! Hechicero Sivori! En otros tiempos habríais pasado por brujo y cargado con los tormentos de una inquisición!

Cuando Sivori toque sobre temas *zamba-cuecos*, conviene que no vayan mujeres al teatro, ni tampoco hombres escrupulosos porque se corrompería su conciencia pura en esos arrebatos producidos por el violín maravilloso: pero nosotros los mundanos te damos las gracias, Sivori, de estos deliciosos momentos; hasta aquí el único que nos ha dado a conocer en toda su extensión el encanto mágico de la música.

Firma: Un armonizado

4. PERSPECTIVAS

Hemos considerado pertinente reproducir casi íntegro, como un anexo del trabajo, el artículo “¡La Zamacueca en el Teatro!!!”, del ilustre intelectual argentino Domingo Faustino Sarmiento, escrito durante su estadía en el país y publicado en *El Mercurio* de Valparaíso el 19 de febrero de 1842⁵⁸.

Este texto tiene el vuelo característico de su pluma y de su extraordinaria capacidad de cronista, y, para el caso, es un testimonio de gran valor documental, etnográfico incluso. Sarmiento compendia magníficamente el tránsito de la popular zamacueca de las chinganas -epicentro de la cultura festiva del 'bajo pueblo'- a la zamacueca a toda orquesta en los escenarios del Teatro. Están aquí planteados los elementos y fundamentos centrales del modo de filtraje y representación de la cultura mestiza popular en la moderna sociedad burguesa liberal latinoamericana, que hace de sus bailes más populares el sustrato de simbolización de la nacionalidad, proceso incipiente por entonces y que se decantará con perfiles nítidos en torno a la conmemoración del primer centenario de la república. De los puntos que registra y desarrolla, se pueden destacar los siguientes:

- (1) El impacto visceral que causaba en el público local la zamacueca al ser presentada a toda orquesta, en comparación con las danzas de origen hispano-europeo que también se presentaban en el teatro.
- (2) La zamacueca como “el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad, lo único que hay verdaderamente popular”, desde el momento que está presente en el salón burgués, en la chingana y en el teatro.

⁵⁸*El Mercurio*, XIV/4005 (19 febrero, 1842), pp. 2-3. Comentario al beneficio del actor argentino Máximo Jiménez en el Teatro de la Universidad en Santiago. El programa de esta función fue el siguiente: 1) “El Macías”, pieza dramática de Mariano José de Larra; 2) Baile de la zamacueca, por Dominga Montes de Oca y Carmen Pinilla; 3) “El Novio en mangas de camisa”, sainete en un acto. Cf. Pereira Salas 1974:221.

- (3) El potencial aglutinador/diferenciador, además de evocador del terruño, de los bailes y músicas populares durante esta época, tales como las boleras para los españoles, el minué montonero, el cielito y la media caña para los argentinos y la zamacueca para los chilenos.
- (4) Las luces que proporciona sobre la mutación de los “bailes de chicoteo” o “bailes de tierra” en *bailes nacionales*, los que elevados “al rango de un baile de espectáculo público” en los escenarios ilustrados, se constituirán en activos factores en la construcción simbólica del orden republicano.
- (5) La centralidad de la performance, de la buena performance además, para producir la buena comunicación y participación del público en los espectáculos del teatro.

Y a manera de conclusión una pregunta: ¿presencia de qué es la comprobada transversalidad de la práctica social de la zamacueca en el Chile de la primera mitad del siglo XIX?

Es sobre todo presencia de la fiesta. La zamacueca es fiesta y su práctica social contiene siempre en estado de latencia la posibilidad de transformarse en evento de carácter festivo, en momento de expansiva alegría y animación que ensambla a una comunidad. Cuando tal acontece se activan categorías como fiesta, risa y cuerpo popular, de controvertida relación con el estatuto cultural del liberalismo burgués decimonónico. Durante el siglo XIX, y pese a la permanente regulación y control oficial de este “solaz del pueblo llano”, la festiva presencia de la zamacueca permaneció como fuente de experiencias comunitarias, irradiadas vitalmente en el imaginario colectivo de este lugar del planeta.

BIBLIOGRAFÍA

Colecciones de Diarios y Revistas

El Araucano
El Copiapino (Copiapó)
El Ferrocarril
El Mercurio (Valparaíso)
El Museo
El Progreso
El Semanario de Santiago
La Gaceta del Comercio
La Mariposa (Valparaíso)
La Revista Católica
La Semana

REFERENCIAS

- BARROS GREZ, DANIEL
1890 “La Zamacueca”, *La Academia Político-Literaria* (novela de costumbres políticas). Talca: Imprenta y Litografía “Los Tiempos”.
- D’ORBIGNY, ALCIDE
1839-1843 *Voyage dans l’Amérique méridionale*. Volumen II. París: P. Bertrand.
- DOMEYKO, IGNACIO
1902 “Memorias inéditas”, *La Revista Nueva*, XXVI (mayo), pp. 173-183 (aparecieron sucesivamente en éste y en otros volúmenes de la misma publicación).
- FUENTES, MANUEL A.
1860 *Guía histórico-descriptiva administrativa, judicial y de domicilio de Lima*. Lima: Librería Central.
- GROSCH, NILS
2007 “Música y medios: Hacia una perspectiva nueva en la historiografía de la música”, *Cátedra de Artes*, II/4, pp. 19-28. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- HERNÁNDEZ C., ROBERTO
1928 *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Imprenta San Rafael.
- HOBBSBAWM, ERIC
2004 *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- LASTARRIA, JOSÉ VICTORINO
1913 “Lima en 1850”, *Obras Completas de Don J. V. Lastarria*. Edición oficial. Volumen XI (*Estudios Literarios*, segunda serie). Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona.
- MERINO, LUIS
1981 “Don Andrés Bello y la música”, *RMCh*, XXXV/153-155 (enero-septiembre), pp. 5-51.
1982 “Música y Sociedad en el Valparaíso decimonónico”, Robert Gunther (ed). *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 199-235.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.
1974 *Historia del teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- RADIGUET, MAX
1856 *Souvenirs de l’Amérique espagnole: Chili-Pérou-Brésil*. París: Michel Lévy Frères.
- RUSCHENBERG, WILLIAM S.
1835 *Three Years in the Pacific*. Londres: Richard Bentley, 2 volúmenes.
- SALINAS, MAXIMILIANO
2005 “Comida, música, humor. La desbordada vida popular”, Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (editores), *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo II. *El Chile moderno, de 1840 a 1925*. Santiago: Taurus, pp. 85-117.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO
1842 “¡La Smbacueca en el Teatro!!! Beneficio del sr. Jiménez”, *El Mercurio*, Valparaíso, XIV/4005 (19 febrero), pp. 2-3.

URIBE ECHEVARRÍA, JUAN

- 1960 “La Zamacueca”, *Antología para el Sesquicentenario (1810-1960)*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.

[VOWELL, RICHARD LONGEVILLE]

- 1923 *Memorias de un oficial de marina inglés al servicio de Chile durante los años de 1821-1829*. Traducción de José Toribio Medina. Santiago: Imprenta Universitaria.

WALPOLE, FRED

- 1850 *Four Years in the Pacific, in her Majesty's Ship, "Collingswood", from 1844 to 1848*. Segunda edición. Londres: Richard Bentley, 2 volúmenes.

ZAPIOLA, JOSÉ

- 1881 *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Cuarta edición. Santiago: Imprenta Victoria.
- 1945 *Recuerdos de treinta años*. Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas [*Biblioteca de Escritores Chilenos*, volumen V]. Santiago: Zig-Zag.

ANEXO

¡La Sambacueca en el Teatro!!! Beneficio del sr. Jiménez. por Domingo Faustino Sarmiento

“Pero pasemos al baile, que es el objeto principal de nuestro artículo. Hasta ahora solo habíamos visto en la escena las graciosas boleras, la cachucha, la gavota a veces. Dos danzarinas, que sin duda no rivalizan con Miss Ester, habían arrancado aplausos al público con sus movimientos airosos, sus maniobras acompasadas; pero esta vez ha habido algo más encantador que ha electrizado, o más bien enloquecido al público. Los aplausos han tocado en el frenesí y los gritos de ¡otro! ¡otro! tenían toda la viva expresión de un deseo popular que quiere ser satisfecho a toda costa. ¿Qué nuevos atractivos tenía el baile para el público, qué nuevas habilidades venían a excitar su admiración? Una bagatela insignificante en la apariencia, *pero* en realidad una cosa muy grande, y que remueve profundamente los corazones. Un baile popular, comprendido de todos, que suscita simpatías, que trae recuerdos gratos, que se liga con nuestra vida y nuestras afecciones, que hace vibrar todas nuestras fibras, que llena el alma de las más dulces emociones, y nos hace sentir la nacionalidad, la patria, el pueblo, la existencia en fin. Era la *Sambacueca*; pero la *Sambacueca* que se presentaba ante sus amigos, vestida de gala como una novia feliz, ejecutada a toda orquesta, ataviada de mil adornos y acompañada y cortejada por las boleras que la precedían y seguían con sus bulliciosas sonajas y las parleras castañuelas al fin. ¡Oh! no, no se reían los extranjeros que han visto a mil chilenos con la sonrisa en los labios, palpitante el corazón, siguiendo de hito en hito cada movimiento de la graciosa danzarina, acompañarla con mil golpes acompasados remedando el tamboreo, y haciéndole hurras, con los gritos de ¡leña! ¡leña! ¡fuego! ¡fuego! ¡dale! ¡dale!. No, no se burlen de sus frenéticos aplausos, de su alegría infantil. No, el que no es chileno no puede juzgar en tan grave materia, no puede comprender porque no sabe sentir, porque no es ésta la cuerda que pone en movimiento sus fibras, porque esta batería galvánica no está montada para él, y por tanto no puede electrizarlo. Observad, o sino al español que bosteza en una luneta, mientras se representa el Otelo, o la Jaira, que a dos pasos de la orquesta no ha oído ejecutar una aria del Tancredo, o una hermosa sinfonía, observadlo cuando esta comienza a preludiar el acompañamiento de las boleras. Vereislo entonces removerlo y enderezarse en su asiento, animarse sus facciones, brillar sus ojos y convertirse su habitual gravedad en festiva alegría. Vereislo volverse todo ojos, todo oídos para gustar del mas pequeño movimiento de los danzantes, seguirlos en sus graciosos jiros, inclinar su cuerpo, como si fuera a dar airoso movimiento a las castañuelas y apreciar mil bellezas que su baile favorito esconde a los ojos profanos; porque él solo tiene la clave que explica al corazón los misterios que se encierran en aquellos pasos tan lijeros para adelante, para atrás, para los costados como el voltajeo caprichoso de dos mariposas que juguetean en el aire en aquellas

ondulaciones de los brazos que están sacudiendo las castañuelas, mil bellezas exquisitas, mil gracias encantadoras, que se derraman por todo el cuerpo del que baila, y le forman una atmósfera resplandeciente que brilla en los ojos del espectador iniciado, y que excitan en su alma el deleite y la dicha. Si entonces lo miráis mas atento, vereis en su fisonomía los caracteres de una melancolía plácida que revela lo que en su alma está pasando. El baile nacional que presencia en tierra extraña le trae a la memoria los márgenes apacibles del Manzanares, saladas majas de la Andalucía, los perfiles confusos de las montañas de la Navarra, el cielo azulado de la Extremadura, o las campiñas floridas de la Granada, su imaginación excitada por esta cuerda que ha vibrado en su corazón en los días felices de su infancia, y susurrado sus dulces acentos, durante los plácidos momentos de su amor primero, le transporta a la querida España, se pasea en el Prado, vé las cúpulas del Escorial, entra en Madrid, pasa por la puerta del Sol, encuentra a un amigo, se detiene a mirar a una madrileña garbosa que pasa, oye las campanas, conoce el tañido de las de cada templo... ¡Por Dios! No lo distraigais, es el único momento de dicha inefable que experimenta desde que el puerto de Cádiz o Barcelona vió alejarse la nave que lo traía a América, de inmerecido y heredado renombre, de desengaño y desaliento para quien viene a conocerla.

Si no os basta este hecho para juzgar cuánto importa un baile nacional, acechad a los emigrados argentinos en los momentos en que reunidos bajo un techo amigo y olvidando los rigores de un destino harto severo para no haberlo sino gloriosamente merecido, ensayan rehabilitar su nacionalidad y vivir de su patria y de sus recuerdos. El *minué montonero* con sus graciosos alegros, despierta sus adormecidas fantasías; parece que al escuchar su alegre y animada música, salen de un letargo y se sienten llamados a la vida por la armoniosa voz de un hada amiga. La corriente de placer que estos aires nacionales levantan, los arrastra irresistiblemente a pedir la chistosa *media caña*, el intrincado y general *cielito*. ¡Oh! entonces puede estudiarse toda su nacionalidad, sus tendencias, sus bellas artes en germen, pero fecundas ya en porvenir y en desarrollo. El que pulsa las cuerdas de la tan popular guitarra se abandona a su imaginación, y mil variaciones caprichosas comentan el tema favorito, perdiéndose en mil inspiraciones felices y en repeticiones armónicas y cadenciosas; repite los versos que le han sugerido sus numerosos poetas, y mientras las parejas se enredan en el intrincado laberinto de las figuras de estos bailes, el cantor recita, por no perder momentos en que la poesía se mezcle a las melodías de la música, versitos de cuatro sílabas llenos de malicia y jovialidad.

Los bailarines remedan con el acompasado estallido de los dedos al resonar de las castañuelas, y revelan en sus movimientos expresivos y en los giros de sus brazos su origen andaluz, y las maneras chulitas de sus gauchos y compadritos. Si dejan de bailar, cuando las poco diestras compañeras se han cansado de suplicarlo, es para entonar entre todos el himno nacional, tan conocido en otro tiempo, o el guerrero que repite: ¡*A la lid, a la lid argentinos!* y concluir maldiciendo al tirano que los aleja de las alegres orillas del majestuoso Plata, que solo él puede correr libre allí, lejos de montañas que estrechen su ancho lecho, y dejando mecerse entre sus ondas, cual canastillos de flores, islillas que tiñen de encarnado los floridos duraznos y embalsaman naranjeros silvestres. Brindarán, al refrescar, por la patria, por la caída del tirano. Contarán las glorias de sus antepasados, y se extasiarán contemplando el porvenir que aguarda a su república, magnífico como sus ríos, inmenso como sus llanuras, cuando en medio de sus luchas sangrientas se echan las bases de su civilización original, de igualdad, de tolerancia y libertad que atraerán a su suelo feraz y a sus climas diversos, los millones de hombres que están desbordando en Europa y pidiendo a gritos una nueva patria para no entregarse en los brazos del suicidio y los delitos, adonde por fuerza quieren llevarlos la miseria y la desesperación. Todos rivalizan en expresar un concepto; la prosa jime; el verso se subleva; todos hablan; nadie se entiende; y concluyen con tomar sus sombreros sin despedirse; con la cabeza acalorada, el alma contenta, dilatado el pecho desahogado el corazón. ¿Qué majía ha obrado este súbito entusiasmo? ¿Qué tarántula los ha picado?.....El *cielito*, la *media caña*....un simple baile nacional.

Esto, pues, importa un baile de *chicoteo*. Todo esto dice la sambacueca; esto significa el júbilo de un pueblo entero que con las manos y los bastones ha tamboreado en coro, en masa, a pluralidad, para acompañar con sus golpes acompasados, a la bailarina que elevaba al rango de un baile de

espectáculo público la sambacueca, nacida entre el pueblo, y elevándose con él a una categoría, a un personaje, que destierra de los bailes a la desabrida contradanza, a la ajitada balsa [vals] y a toda esa caterva de insulsas monerías sin sentido, sin placer, sin verdadero encanto, para apoderarse ella sola de la escena, reanimar los espíritus y dominarlo todo. ¿Y por qué no? ¿Quién osaría disputarle el lugar que el sufragio universal le ha dado? ¿Quién le echaría en cara su origen plebeyo, después que la alta aristocracia de la moda, del tono y el buen gusto la ha hecho el objeto mimado de la predilección de las bellas y el obligado fin de fiesta de toda tertulia en que no se le condene a uno a morir de puro fastidio? ¿Por qué no había de presentarse en el teatro? ¡A fuera los estirados criticones!

La sambacueca es el solaz del pueblo llano, llano porque no tiene el triste en qué se le ataje un grano de arena. Después de las duras tareas diarias a que la necesidad lo condena, lo aguarda en la chingana con los brazos abiertos la sambacueca su amiga: la esperanza de verla lo alienta en su trabajo; y a fin de poder presentarse en la chingana con el bolsillo un poco provisto para festejarla debida y chamuscadamente es que el pobre proletario se desvive y se afana. Sino, no trabajara, ¿para qué? La sambacueca es el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad, lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico; la dama como la fregona; el roto como el caballero, con la diferencia sólo del modo; los rústicos la bailan con un poco de naturalidad, lo que llamamos a todo trapo; pero así lo hacen todo: cuando se ríen lo hacen a carcajadas, si lloran aturden, si murmuran desuellan, si se enojan matan: las jentes cultas se andan con más tiento para todo. Ved una linda y apuesta joven que se para a bailarla. Dobla graciosamente su blanco pañuelo; compónese y desarruga el vestido; echa miradas furtivas al círculo de espectadores: en un santiamén ha contado los jóvenes que van a verla bailar, y visto el lugar que ocupa el predilecto. Sus mejillas se sonrojan, la sonrisa más dulce y más venenosa de que puede disponer asoma en sus traidores y fementidos labios; principia el canto y se lanza como un cisne jugueteando en las aguas, como un esquiife dorado; las gracias la acarician y mil amorcillos revolotean auyentados por las ondulaciones que el pañuelo describe; su lindo cuerpecillo va en sus graciosas vueltas y revueltas haciendo efectivo punto por punto este precioso verso popular, que es la pintura ideal de la sambacueca:

*La culebra en el espino
Se enrosca y desaparece,
La mujer que engaña a un hombre
Una corona merece.*

Mil aplausos la siguen hasta su asiento; ¡Otro y otra! y me paro yo. Apenas ocupo el centro de la sala cuando ya empiezo a sentir un hormigueo que me sube de los pies a la cabeza; el placer y la dicha me rebosan por todos los poros; tuerzo mi pañuelo; retoco el peinado; paseo miradas de orgullo y satisfacción por toda la asamblea; clavo los ojos en la cantora; ¡Qué martirio! ¡se ha desafinado la prima!; cambio de postura; una pierna principia a bailar sola; la traigo arrastrando a su puesto; miro a mi compañera que ya pone, ya no pone la mano en el voluptuoso farrete; las venas se me hinchan; el corazón me late con tal fuerza que me sofoca; respiro fuego, ¡por fin cantan! y todos los objetos terrenos se confunden a mi vista: me desprendo del pavimento, siento que la sangre se me va a la cabeza; no veo nada; no oigo sino una armonía lejana, lánguida como el amor feliz; me parece que vago en el espacio acompañado de una sombra celestial de mujer que revolotea en derredor mío, que aparece y desaparece a mi vista; como Sancho en clavileño, toco las estrellas, las saco de sus casillas. ¡Eh! ¡pataratas! ¡no valen un cigarro! Los estrepitosos aplausos me vuelven al mundo, a la realidad, a la vida material.... ¡Dichosos los que ganan su vida bailando la sambacueca!

.....
.....

¿Y el Novio en mangas de camisa? Muy agraciado; pero nunca como una *sambacueca* bailada en el teatro por la señorita Montes de Oca, acompañada por toda la orquesta y *tamboreada por mil jóvenes entusiastas*, que aplaudíamos hasta aturdir, y gritábamos a riesgo de desternillarnos.

José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile¹.

José Zapiola as Writer in the Beginnings of Musical Criticism and Writing on Music in Chile.

por
Cristián Guerra Rojas
Facultad de Artes, Universidad de Chile
cristianguerar@gmail.com

El presente artículo aborda la figura del músico chileno José Zapiola Cortés (1802-1885) como escritor y su contribución en los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile. La hipótesis es que Zapiola no fue un hombre de letras sino que un *músico letrado*, que, por razones familiares y sociales, buscó afirmar su identidad personal y profesional en el mundo de la música, dentro del marco de la imposición del proyecto de la modernidad en Chile. Sobre esta hipótesis se busca explicar las ideas que aporta en sus libros *La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos*, *Recuerdos de treinta años* y sus comentarios en el *Semanario Musical* (1852). En ellos Zapiola sienta las bases no solamente de una crítica musical propiamente tal, sino de una crítica de la institucionalidad musical, especialmente en el caso del Conservatorio Nacional de Música fundado en 1849.

Palabras claves: José Zapiola, modernidad, música chilena del siglo XIX, crítica musical, Conservatorio Nacional de Música (Santiago, Chile).

*This article deals with the Chilean musician and writer Jose Zapiola Cortés (1802-1885) and his contribution in the beginnings of both musical criticism and musicography in Chile. As a hypothesis it is put forward that Zapiola was not a man of letters but a musician of letters, who, because of family and social reasons, tried to build his personal and professional identity in the Chilean music milieu, at the time when the project of modernity was established in Chile. On the basis of this hypothesis, the ideas that he presents in his books *La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos*, *Recuerdos de Treinta Años* and his commentaries in the *Semanario Musical* are analyzed. In these works, Zapiola prepared the ground for both a proper musical criticism and a criticism of musical institutions in Chile, specially in the case of the National Conservatory of Music founded in 1849.*

Key words: José Zapiola, modernity, Chilean 19th century music, musical criticism, National Conservatory of Music (Santiago, Chile).

¹Este artículo se realiza en el marco del proyecto FONDECYT N°1040516.

1. INTRODUCCIÓN

Sin duda uno de los grandes aportes de la modernidad en Latinoamérica y en el resto del mundo, entendido este concepto “en términos del modelo anglosajón e ilustrado que propugna la emancipación de la razón, la autonomía de las esferas socioculturales (política, economía, arte, religión) y la creencia en el progreso ilimitado de la sociedad humana, favorecido por esta circunstancia², es la expansión del acceso hacia la alfabetización, la lectura y la escritura. Este proceso ciertamente no estuvo exento de dificultades, desigualdades y un sinnúmero de temas pendientes hasta el día de hoy, pero, en consonancia con los planteamientos de Ángel Rama, la ciudad letrada se impuso en nuestro continente.

Un aspecto interesante de este proceso fue el surgimiento y desarrollo de la musicografía y de la crítica musical en gran parte de Latinoamérica. Por musicografía se puede entender en general toda escritura sobre música, comprendida ésta como práctica social o como obras musicales, respecto a compositores, intérpretes o audiencias, o sobre aspectos estéticos, históricos, sociales o de diversa índole. La musicología y la crítica musical, en tanto escritura, pueden considerarse como casos específicos y especializados de musicografía. Por su parte, la crítica musical puede entenderse como el análisis profundo de una obra o evento musical desde una perspectiva teórica o estética determinada, que implica un dominio efectivo de la materia.

La musicografía y la crítica musical suelen ser ejercidas tanto por músicos como por no-músicos, en tanto, estos últimos, como personas entendidas pero no profesionales del área. Y en el caso de los músicos que escriben sobre música, por definición se trata de *músicos letrados*: compositores o intérpretes musicalmente alfabetizados (leen y escriben música) y además competentes para hablar (y escribir) sobre música. Este último es el caso de José Zapiola, importante músico chileno del siglo XIX, cuya contribución al desarrollo de estas actividades en Chile abordo a continuación. Para ello, examinaré sucintamente sus tres obras literarias de mayor envergadura: *La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos*, el *Semanario Musical* y *Recuerdos de treinta años*, y después pasaré a considerar sus aportes específicos en los ámbitos indicados, a partir de la hipótesis que Zapiola es un *músico letrado* que buscó crear(se) un espacio legítimo dentro de la *ciudad letrada*.

2. ZAPIOLA, MÚSICO LETRADO.

José Luis Zapiola Cortés (1802-1885) no era un *hombre de letras*, sino un *músico letrado*. Un músico que como individuo ganó prestigio y reconocimiento en la sociedad chilena durante las primeras décadas del siglo XIX. Sin embargo, el lugar del músico dentro del proyecto de país que se proponía establecer era bastante desmedrado. Ciertamente había y siempre ha habido música vinculada con ocasiones y eventos importantes, de alta significación social, pero el lugar del músico y su papel en la formación de la sociedad chilena no había sido asumido en la época de Zapiola, al menos no en los términos que él esperaba por parte de la clase o elite dirigente.

Aunque en su juventud se vinculó con el ala liberal de esta clase dirigente, integró la Sociedad de la Igualdad, escribió un opúsculo en su favor y hasta sufrió la pena de

²Guerra 2006: 49-50.

extrañamiento tras el fracaso de la revolución de 1851, Zapiola en el fondo no se consideraba “uno de ellos”. Y aunque después se acercó al partido conservador, que de hecho lo llevó a ocupar el cargo de regidor en Santiago entre 1870 y 1872³ y lo estimuló para escribir sus *Recuerdos*, a modo de ataque contra el proyecto liberal de construcción nacional, tampoco se integró plenamente a este sector.

Una de las explicaciones que se puede aducir es la circunstancia que Zapiola era hijo natural de un abogado argentino, lo que implicó que desde su infancia estuviese en el margen de la sociedad, al menos de la “sociedad de buen tono”. O para ser más precisos, aquella sociedad republicana que, en contraposición al período colonial, excluyó a la madre soltera, a su hijo (el *huacho*) y a las uniones “ilegítimas” de su modelo familiar, o al menos de su discurso sobre éste⁴. Al respecto, es interesante la observación de César Díaz-Cid⁵ sobre el relato que hace Zapiola en sus *Recuerdos* respecto a la adquisición de su primer clarinete: el mate de plata que vendió su madre para comprar el instrumento, sería una representación del “desprendimiento por parte del sujeto, del recuerdo de la imagen paterna, sobre todo si se considera al mate como representación simbólica que conecta la ‘alhaja’ familiar con ‘lo argentino’”.

En segundo lugar, era músico, oficio requerido y solicitado en múltiples ocasiones, pero que no tenía bajo ningún concepto el rango del hombre de letras, el abogado, el escritor o el poeta en la “ciudad letrada” que la elite dirigente, en vertiente conservadora o liberal, construía⁶. Como afirma Díaz-Cid⁷, Zapiola buscó su legitimación social desde la música, lo que habría constituido otro “apartarse radical de las opciones de vida asumidas por su progenitor”. Sin embargo, Zapiola no sólo aprendió a tocar clarinete u otros instrumentos, sino a leer y escribir música, a componer, a manejar los códigos de notación musical que permiten, precisamente, constituir a sus expertos en una “ciudad letrada de la música”. Junto con esto, al formarse musicalmente en el mundo de las bandas militares y por medio de ellas participar en la gesta emancipadora, Zapiola buscó afirmar su legitimación en la heroicidad en tanto “soldado de la Independencia⁸, estrategia que se trasluce en un nuevo contexto como miembro de la “rebelde” Sociedad de la Igualdad y que coincide con los modos de autoafirmación social que las clases bajas y los *huachos* desplegaron en Latinoamérica y Chile durante el siglo XIX⁹.

2.1. La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos.

Zapiola fue uno de los miembros fundadores de la Sociedad de la Igualdad en 1850, al igual que Santiago Arcos, Francisco Bilbao, Eusebio Lillo y los obreros Cerda y Ambrosio Larrecheda. Junto a Arcos redactó los estatutos y el reglamento de la organización, y fue miembro de su junta directiva. Posteriormente, debido a los sucesos acontecidos en la transición del gobierno de Manuel Bulnes al de Manuel Montt, que Cristián Gazmuri ha

³Pereira Salas 1945a: 32.

⁴Montecino 1993: 51-52.

⁵Díaz-Cid 2002: 199; Díaz-Cid 2004.

⁶De hecho, el padre de Zapiola era abogado y se negó a reconocerlo como hijo al enterarse que se había dedicado a la música. Un dato que, creemos, no es menor para comprender la ambivalencia del músico huacho frente al proyecto social del patriarcado letrado.

⁷Díaz-Cid 2004.

⁸Walker 1889: 217. Carlos Walker Martínez era el director de *El Independiente*, donde Zapiola publicó algunos de los artículos que articularían posteriormente sus *Recuerdos de treinta años*.

⁹Rama 1984: 104; Montecino 1993: 56, 142.

denominado acertadamente como “el 48’ chileno”, la Sociedad fue disuelta y varios de sus líderes y miembros sufrieron pena de exilio o extrañamiento. Éste último fue el caso de Zapiola, relegado a la isla de Chiloé por breve tiempo.

En *La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos*, Zapiola defiende los propósitos altruistas de la Sociedad y niega cualquier vínculo entre ella y los actos violentos que se le atribuyeron. Antes bien, esta organización se presenta como una entidad que no reconocía diferencia de clases para la participación de sus miembros: intelectuales liberales radicales, de cuna aristocrática y burguesa, se aliaron con sectores populares a favor de un cambio social radical que permitiera así el establecimiento de una república de hombres libres e iguales. En este marco, la Sociedad de la Igualdad implementó un proyecto de escuela vespertina gratuita que contemplaba doce asignaturas, entre ellas música y baile, a cargo de Zapiola. Este proyecto tenía el propósito de contribuir a la elevación educativa, moral e intelectual de la clase obrera, el “bajo pueblo”¹⁰:

“Con excepción de dos, todas estas clases fueron abiertas a fines de Setiembre con mas de *trescientos* alumnos, cuyo número se dobló antes de dos semanas. Los profesores eran los ciudadanos Santa María, Marín, Recabarren, Villegas, Maturana, Castillo, Moore, Rojas Ramírez i Zapiola.

Era un espectáculo hermoso el que presentaban aquellos vastos salones llenos de hombres que acababan de salir de su trabajo i que en lugar de ir a pasar el tiempo en la ociosidad o de un modo aun mas pernicioso, lo consagraban al cultivo de su inteligencia con una atención i esmero que entermecia a los espectadores. Muchas veces nos preguntamos ¿dónde pasan este tiempo *ahora* gran parte de estos hombres? La respuesta es desconsoladora para nosotros [...]”

Lo importante de este párrafo es que trasunta una idea rectora en la implementación de la enseñanza de la música en particular: su capacidad de “cultivar la inteligencia”, de elevar el nivel moral y social de las personas. Los antecedentes de este planteamiento ya se pueden encontrar en José Joaquín de Mora, Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento, y está en la base del proyecto educativo de la Cofradía del Santo Sepulcro, como se verá más adelante.

2.2. El Semanario Musical.

El *Semanario Musical* fue la primera publicación especializada en música de Chile y toda Latinoamérica, tuvo 16 números (publicados entre el 10 de abril y el 24 de julio de 1852) y José Zapiola participó en su elaboración. Varios capítulos sobre música en los posteriores *Recuerdos de treinta años* son revisiones de artículos escritos originalmente para el *Semanario Musical*. Éste se publicaba en Santiago, en la imprenta del francés Julio Belín, yerno de Domingo Faustino Sarmiento y radicado en Chile desde 1848. En su redacción participaron principalmente Zapiola, Francisco Oliva y después José Bernardo Alzedo, de acuerdo al testimonio que el propio Zapiola dejó en su carta autobiográfica a José Bernardo Suárez de 1872.

Sin embargo, en esta publicación hubo además contribuciones de Isidora Zegers, su hija Flora Tupper Zegers y “A.F.S.”. Isidora Zegers aportó con traducciones y el

¹⁰Zapiola 1902: 29.

¹¹Esta información la proporciona Isidora Zegers en notas manuscritas que escribió en los márgenes de varias copias de los 16 números del Semanario Musical, las que conservó en un álbum privado que hoy forma parte de los papeles de Eugenio Pereira Salas. Barth (1970) no tuvo acceso a esta fuente.

folletín “Historia del origen de la ópera italiana en Francia” en los números 15 y 16. Flora Tupper realizó la traducción al castellano del trabajo “La imagen de Nuestra Señora”¹¹, original del escritor francés Jules Rostaing, publicada en los números 12, 13 y 14. En cuanto a “A.F.S.”, es la sigla que identifica al traductor de “Historia de los instrumentos musicales”, una obra original en francés de F. J. Fétis que se publicó en casi la totalidad de los números publicados del *Semanario Musical*. Creo que la identidad de “A.F.S.” corresponde a Ana Faustina Sarmiento, hija de Domingo y esposa de Julio Belin, la que a la sazón tenía veinte años y había recibido una esmerada educación por parte de su padre, lo que le habría permitido abocarse a la tarea de traducción. Además, es interesante notar que este trabajo culmina -aunque no está debidamente explicitado- en el N° 16, último número publicado del *Semanario*. Esto puede indicar que el interés de Belin en asumir la publicación de este periódico -de precario sostén económico- estuvo directamente vinculado con el aporte de su mujer y una vez acabado éste, suspendió su apoyo.

En el primer número del *Semanario Musical*¹² se publicaron sus propósitos, fundamentalmente dos: informar e instruir. Informar sobre el acontecer musical e instruir sobre las peculiaridades técnicas de la música. En este marco, en el mismo primer número se publicaron definiciones “del arte”, “de la música” y “de la materia de la música”, definiciones cuya matriz estética indudablemente compartían los redactores de la revista. En este marco además se inscribe la publicación de los “Apuntes para la historia de la música en Chile”, donde hallamos la primera versión de algunos capítulos claves de *Recuerdos de treinta años*. Es aquí, entonces, donde se puede identificar el aporte más importante de Zapiola en los orígenes de la musicografía y de la crítica musical en Chile, como se verá más adelante.

2.3. Recuerdos de treinta años.

Con sus *Recuerdos de treinta años*, José Zapiola es uno de los fundadores del género memorialista en Chile, junto a Vicente Pérez Rosales y a José Victorino Lastarria. El origen de esta obra se encuentra en algunos artículos que aparecieron en el *Semanario Musical* bajo el título de “Apuntes para la historia de la música en Chile” y en otros que se publicaron en los periódicos *La Estrella de Chile* en 1867 y en 1872-78 y *El Independiente* en 1879-83, compilados en dos partes que se publicaron juntas por primera vez en 1881¹³.

Díaz-Cid¹⁴ califica los textos autobiográficos como híbridos entre historia y literatura, lo cual les permite dialogar con diferentes discursos. En el caso de la práctica autobiográfica de la segunda mitad del siglo XIX, uno de sus propósitos frecuentes es la contestación al discurso historiográfico que voces como las de Miguel Luis Amunátegui Aldunate, Benjamín Vicuña Mackenna o Diego Barros Arana instalan en aquellos años. Aquí se inscriben los casos de Vicente Pérez Rosales, José Victorino Lastarria y José Zapiola, ante los cuales aparece el referente de Domingo Faustino Sarmiento y sus *Recuerdos de provincia*¹⁵. Pero Zapiola tiene una particularidad: a diferencia de Pérez Rosales y de Lastarria, Zapiola deviene un “sujeto adánico (esto es, sujeto cuyos recuerdos de infancia coinciden con los inicios de la república)” que no pertenece a la clase dominante, aquella

¹²*Semanario Musical*, N°1 (10 de abril, 1852), p.1.

¹³Pereira 1945a: 34-36, 302-303.

¹⁴Díaz-Cid 2002: 191; Díaz-Cid 2004.

¹⁵Cuya primera edición data de 1850, Santiago, imprenta de su yerno Julio Belin. Como observa Díaz Cid (2002; 2004), en los *Recuerdos de treinta años* hay referencias intertextuales muy peculiares hacia esta obra.

elite que en los albores de la república, pese a la existencia de facciones y corrientes ideológicas más o menos diferentes, actuaba dentro de un marco consensuado en torno a los conceptos de república, orden social y religión católica¹⁶.

Creo que una de las razones por las cuales Zapiola decidió incursionar en las letras mediante sus *Recuerdos*, incursión precedida fundamentalmente por su labor en el *Semanario Musical*, se relaciona directamente con este tema y además con su disgusto frente al modo en que sus antiguos camaradas liberales reconstruían el pasado de la nación. Pero además, en la génesis de esta obra advierto un proceso que no me deja de resultar semejante a la manera con que a menudo se escribían o reescribían óperas y espectáculos teatrales en aquella época: una sucesión de adiciones, sustracciones, modificaciones, adaptaciones que complican en gran medida la delimitación de una versión o edición definitiva de este tipo de obras. Zapiola era un profesional formado en el teatro y no solamente en el aspecto musical, sino en el literario. De hecho, en su estudio inédito sobre Zapiola, Jorge Urrutia considera, siguiendo a Ventura Blanco, que fue precisamente en la ópera y el teatro donde este músico encontró el espacio que le permitió formarse como “músico letrado” a cabalidad:

“Podríamos presumir que en gran parte pudo ser su obligada asistencia a incontables representaciones teatrales, una fuente de educación literaria para nuestro músico. No olvidemos que ya desde 1820 –o sea a los 18 años- declara en sus ‘Recuerdos’ que actuaba como clarinetista en la infaltable orquesta que entonces siempre amenizaba los espectáculos teatrales. Y después le cupo a menudo colaborar en actividades profesionales análogas.

Esto lo destaca precisamente don Ventura Blanco en la interesante introducción que hace a los ‘Recuerdos de Treinta Años’ de Zapiola, en diciembre de 1872. Allí dice lo siguiente, que nos llevó a presumir lo expresado: ‘Sentado en el escaño de los músicos, fue el teatro su escuela literaria. Leyendo hoy lo que la crítica dice del drama de ayer, reflexionando mañana, a la luz de sus consejos y de sus lecciones, en el momento en que se repite la pieza en cuestión, fue el proscenio para nuestro amigo lo que el gabinete anatómico para el estudiante, en donde con el escapelo [*sic*] en la mano analiza y estudia y aprende a conocer el variado e inexplicable mecanismo de la máquina humana.

Es el proscenio una escuela terrible, aún para los que lo miran desde afuera. En un mundo con todas las seducciones de la apoteosis, que mucho de las apoteosis tienen los triunfos del artista, que enloquece con su talento a un público sediento de novedad y de encantos, con todos los peligros de Scila y Caribdis, que tal es la volubilidad del público que ayer conducía en triunfo a un artista al Capitolio y hoy lo arrastra con escarnio a las Gemonias’. En resumen, reiteramos que de esta forma Zapiola fue un caso chileno de formidable asimilación. Y en el doble campo de la música y las letras”.

Esta formación peculiar de Zapiola le permitió comprender las dificultades prácticas que a menudo debían sortearse para montar una obra dramática, especialmente una obra dramático-musical: el cambio de algunos números según los requerimientos de los cantantes, la adaptación de la instrumentación de acuerdo a los medios efectivamente disponibles e incluso la creación de números nuevos por combinación de ambos factores. Más adelante citaré algunos comentarios de Zapiola publicados en el *Semanario Musical* que corroboran este aserto. Lo que aquí destaco es que un principio similar rige la gestación de los *Recuerdos de treinta años*: artículos que se publicaron en distintos periódicos, recopilaciones seguidas de nuevos artículos sueltos, nuevas recopilaciones con adiciones o supresiones de los escritos publicados en los periódicos o en ediciones anteriores, ajustes y enmiendas de datos factuales, etc. Por lo tanto, la complejidad de este proceso¹⁷ plantea la necesidad de

¹⁶Stuven 2000: 29-60; cf. Rama 1984: 100-101.

¹⁷Proceso que se puede advertir con cierto detalle en Pereira Salas 1945b.

realizar algún día una edición crítica y “abierta” que considere la inclusión, por lo menos a modo de complemento, tanto de artículos “desechados”, como “Un rasgo de fidelidad en el servicio” o “El gato de palacio”, así como de un detalle de las enmiendas hechas en el texto a través de ediciones sucesivas.

3. ZAPIOLA COMO CRÍTICO MUSICAL.

Spencer¹⁸ indica que la crítica musical “ha tenido y tiene hoy una doble función en la vida musical del país”. Por un parte, una función pedagógica y formativa, que favorece el enriquecimiento del público en temas musicales, interpretación, composición, etc., y por otra, una función documental, en tanto “se convierte, por la acción de la escritura, en un documento histórico”. En el caso de la crítica musical, el aporte de José Zapiola representa un hito en el sentido de la aparición de un discurso sobre la música fundamentado en los aspectos técnicos y prácticos de ésta, a diferencia de lo que se aprecia, a grandes rasgos, en los escritos pertinentes de Bello o Sarmiento. Mientras estos últimos plantean los grandes marcos ideológicos, artísticos o culturales en los que se inscribe la actividad musical, especialmente la ópera, el “deber ser”, Zapiola aporta un necesario complemento, que es el “cómo se hace”. Y esto sucede en una época en que el espacio de la opinión pública crece, las disensiones comienzan a perfilarse y los grandes consensos frente al proyecto de país empiezan lentamente a desdibujarse.

De acuerdo a la teoría de los linajes espirituales en la crítica literaria de Hyman y Martins, aplicada al caso chileno por Dyson¹⁹ Bello inauguró el linaje humanista de la crítica literaria en Chile y lo mismo podríamos afirmar respecto a la crítica musical, como se desprende del estudio del Dr. Luis Merino²⁰. Sarmiento también se vincula con este linaje. En cambio, Zapiola fue el fundador de los linajes histórico y gramatical-musical, en el sentido de atender tanto a aspectos técnicos como históricos de la práctica social de la música en Chile, profundizando así los enfoques de sus predecesores, como el caso de Bello²¹.

Como señala Julia Grandela²², Zapiola comenzó su actividad como escritor a una edad madura, pasados los cuarenta años. Su primera incursión en este terreno fue en 1844, en su “Carta a los Aficionados” inserta en *El Siglo*²³, donde otorga una explicación técnica acerca de las variaciones de su instrumento, el clarinete, en la famosa “escena del delirio” de *Lucía de Lammermoor* de Donizetti²⁴. Es decir, antes de escribir *La*

¹⁸Spencer 2002: 6.

¹⁹Dyson 1965.

²⁰Merino 1981a. Este trabajo, publicado en la *Revista Musical Chilena*, aparece además en el volumen *Homenaje a don Andrés Bello*, Santiago: Instituto de Chile y Editorial Andrés Bello, 1982, pp. 187-234. “Don Andrés Bello y la música”, *Revista Musical de Venezuela*, II/5 (septiembre-diciembre), pp.13-68.

²¹Merino 1981: 34. Se debe recordar que Bello fue uno de los primeros en valorar públicamente a Zapiola como músico (*ibid.*: 25).

²²Grandela 1999.

²³Pereira Salas y Urrutia indican el 22 de abril de 1844 como fecha de la edición del número de *El Siglo* en que se publicó este escrito de Zapiola. Sin embargo, ni en las investigaciones llevadas a cabo por el Dr. Luis Merino ni en las mías se ha localizado este artículo en la edición mencionada.

²⁴Pereira Salas 1945b: 299.

Sociedad de la Igualdad y sus enemigos, el primer trabajo publicado de Zapiola resulta ser un escrito musicográfico: Zapiola comienza a escribir a partir de la música y más concretamente, de su propia práctica musical como clarinetista.

A continuación, corresponden sus escritos específicos en el *Semanario Musical*. Algunas críticas aparecen firmadas con el seudónimo “Crescendo Veritalli”, con el cual se presenta en la sección “Correspondencia” en el N° 9²⁵ de este periódico:

“SS. EE del *Semanario Musical*.

Remito a UU un artículo que solo es la introducción de otros que me propongo escribir. Compongo parte de la ópera, i por lo tanto estoi al cabo de muchas cosas que no carecerán de interés.

INTRODUCCION A MIS ARTÍCULOS.

Entro entonando a lo poeta épico: acudid, Musas, pues las voi a tener con toda una compañía lírica; item mas con algunos de los 15 músicos de que se compone la orquesta de esta: me consta que voi a acarrear un mundo de enemigos; me consta que tengo que lidiar con una hueste defensora de sus regalías a todo trance. Pero nada me ataja, pues tengo que desempeñar un jeneralato sagrado. No me faltará esfuerzo para recabar mi intento, aun cuando me cupiese la corona del martirio. Principiaré por denunciar a Vds un descuido de los empresarios; sin duda estos señores no se han fijado en lo que el público vé todas las noches con desagrado. Es el caso SS. EE que se entra no sé si volando, o arrastrando las alas, cierto pájaro nocturno i va a colocarse inmediato a la araña, sin duda al olor del aceite que esta contiene, i como es ave que gusta mucho de este líquido, i no siéndole fácil extraerlo del depósito que lo contiene, dá tanto i tan repetidos aletazos que incomoda a todos los concurrentes. Bien podian pues los Empresarios, espantar dicho pájaro para no dar lugar a que el público se distraiga i no preste la debida atención a la música. No les diré mucho en esta correspondencia del abuso que hacen algunas personajes de la Compañía de los *rallentandos*; de la monotonía en los Calderones, lo poco que se cuidan de aprender bien los recitados en las óperas bufas (sin embargo de los muchos grandes tijeretazos que se les dá); ni tampoco me alargaré demasiado, si les digo que la instrumentación de algunas óperas (i las de Verdi sobre todo) carece de fuerza i de ese bello colorido que le dá este célebre compositor a sus particiones; esto creo que me dará materia suficiente para otro artículo, i por eso quiero reservarlo para después. De paso les diré que hagan ustedes lo posible para que la extremidad izquierda de la orquesta observe mas los pianos que los fuertes, i que las trompas hagan con mas exactitud sus entradas, pues que he oido muchas veces que lo hacen uno o dos compases después.

En fin, SS. EE por esta vez quiero despedirme ya porque me parece que he copiado algunas de las grandes fantasías del célebre Thalberg, según lo largo que me está pareciendo este artículo, pero no por esto desea servirles menos que ántes, su afectísimo amigo,

Crescendo Veritalli.”

²⁵*Semanario Musical*, N°9 (5 de junio, 1852), pp.2-3.

Este seudónimo de Zapiola alude por un lado a la devoción por Rossini (“El Señor Crescendo”) y por otro lado al propósito de “crecimiento (difusión) de la verdad” acerca de la práctica musical –específicamente de la ópera– en la naciente república y los modos de mejorarla, es decir, los propósitos mismos del *Semanario*. En otras palabras, como plantea Spencer, la escritura musicográfica y crítica de Zapiola deviene tanto testimonio de un propósito educador como documento de las prácticas musicales que la sociedad chilena, o más bien su elite –a la que se dirige Zapiola– estimaba relevantes, entre las cuales la ópera ocupaba el lugar principal. El punto es que Zapiola buscaba plasmar “desde dentro”, desde el quehacer musical mismo, su análisis de la realidad. De este modo, Zapiola opina sobre la interpretación de las óperas *La hija del regimiento* (1840) y *María de Rohan* (1843) de Donizetti (*Semanario Musical* N° 10²⁶), así como de *I Masnadieri* (1847) de Verdi (*Semanario Musical* N° 11²⁷):

“LA HIJA DEL REJIMIENTO.

Esta ópera de Donizetti, se dio por primera vez en esta temporada, el jueves tres con una regular concurrencia.

Por esta vez, el rejimiento del cual es hija la prima Dona en esta ópera, ha sido un rejimiento recluta, eceptuando a Tonio que comprende bien el carácter que representa, sea cual fuere el papel que desempeñe.

No gusto mucho de hacer comparaciones i por esto no digo nada del modo como hacía esta ópera la compañía francesa, i como la desempeña la actual compañía italiana. El público que la ha visto representar por ambas, sabrá cuál es la que la ha desempeñado con más perfección.

MARIA DE ROHAN.

Esta es otra de las óperas de Donizetti que dio la compañía francesa i si he de dar mi opinión francamente, diré que en la compañía italiana están mejor espresados los diversos sentimientos, aparecen más en relieve las ideas sublimes que el maestro ha sabido dar a esta composición; esto es en cuanto a los primeros roles, que por lo que respecta a los coros, es mucha la falta que hace, la octava alta del coro de mujeres en todas las óperas que da la actual compañía; lo que hacía aparecer de otro color en la compañía francesa cualesquiera coro por pequeño que fuese. ¿Y qué diré de todos los grandes finales que tienen muchas óperas italianas? ¡Qué diferente sería el efecto que producirían, si fuesen acompañadas por los coros tiples! Es sabido que suprime siempre la compañía italiana los coros de mujeres, por la sencilla razón de que carecen de ellos. Bien podían siquiera por el buen nombre que tiene la música italiana en todo el mundo, i para aproximarse un poco al modo como son representadas estas mismas óperas en Europa, agregar a los coros, tres o cuatro mujeres que creo no faltarían en la Compañía. En esto se harían mucho bien los mismos artistas, por cuanto los trozos de conjunto saldrían mejor, i entonces el público inteligente gustaría mucho más de la música i aplaudiría con más frecuencia.

Cuando dije en mi correspondencia anterior, que en algunas óperas la instrumentación, carecía de fuerza i colorido, estuve mui distante de ofender al Sr. Neumane, afortunadamente sé el talento i conocimientos que requiere dicho trabajo, para apreciarlo como merece; i ciertamente es preciso ser todo un artista, i tener toda la memoria del Sr. Neumane para hacerlo del modo como lo hace él, es decir sin partitura, trabajo que, si he de dar mi opinión imparcial en esta materia, diré que tal vez es el primer artista en Chile, que instrumenta una ópera de este modo.

Por otra parte, no negaré el Sr. Neumane que, por lo menos, se necesita haber oído dos o tres veces una buena partición orijinal i ejecutada por una orquesta completa, para poder instrumentar después por la parte de piano i canto, i hacer una partición parecida al orijinal, es decir, intercalar todas las combinaciones de los instrumentos de viento, colocar en su respectivo lugar todas las invenciones de que se valen los compositores, para hacer más variada la

²⁶*Semanario Musical*, N°10 (12 de junio, 1852), pp. 3-4.

²⁷*Semanario Musical*, N°11 (19 de junio, 1852), p.3.

música, etc., las cosas que como lo sabe el Sr. Neumane, no pueden aparecer todas en las particiones de piano.

He tenido la fortuna de oír en Santiago, algunas instrumentaciones de Mercadante, Donizetti i Verdi i como en materia de música, me gusta atisbar hasta las cosas más insignificantes porque me sirve de mucho, no he dejado de encontrar algunos vacíos en ciertas partituras i sobre todo en la de *I Masnadieri* i por esto dije en el número 9 del Semanario que la instrumentación de algunas óperas carecían de fuerza, sin acordarme que el señor Neumane ha hecho cuasi todos estos trabajos para la mui diminuta orquesta de Valparaíso; i esto es lo mismo que hacer evolucionar una compañía de cazadores, en el patio de una casa particular. Hasta la vista S. S. E. E. Mucha suscripción, i poco trabajo les desea su afeticimo.

Crescendo Veritalli²⁸".

Zapiola sigue, en tanto se enfoca en la ópera, una línea inaugurada por José Joaquín de Mora y por Andrés Bello, en cuanto a la importancia atribuida a esta expresión artística para la edificación de la sociedad. Tanto Mora como Bello tenían profundos conocimientos sobre ópera y es posible que Zapiola haya recibido su formación en este ámbito a partir de conversaciones con aquellos humanistas²⁹, tal vez en las tertulias organizadas por Isidora Zegers, la gran promotora de la ópera —especialmente de Rossini— en Chile. Pero además, en el comentario anterior se revela, como se ha señalado anteriormente, el conocimiento que tenía Zapiola sobre el montaje y ejecución de una ópera, especialmente en su opinión sobre el trabajo de instrumentación del compositor y director ecuatoriano de origen alemán Antonio Neumane Marno (1818-1871), que en ese tiempo residía en Chile. La crítica aparece aquí, como dice Spencer, con su doble función. Por un lado, formadora, en tanto Zapiola nos entrega indicios sobre el modo de instrumentar una ópera (el “deber ser”, en el ámbito específicamente musical), es decir, considerar tanto la versión (reducción) para canto y piano como la escucha atenta de la misma obra en su versión orquestada. Por otro lado, un documento histórico en sí mismo, por cuanto nos devela el modo en que efectivamente se hacía el trabajo de orquestación de una ópera en aquellos años: a partir de las reducciones para canto y piano facilitadas por Isidora Zegers y otros, con adaptaciones de acuerdo a los instrumentos disponibles.

En otro número del *Semanario Musical*, encontramos una mayor precisión técnica musical, específicamente al criticar el arreglo que Neumane hizo del acompañamiento en *I Masnadieri*³⁰:

“CORRESPONDENCIA.

I MASNADIERI.

Esta ópera del maestro Verdi fue mejor ejecutada la primera i segunda vez que la del domingo 13 del actual; sin embargo la señorita Rossi, el señor Ubaldi i Bastogi desempeñaron bien su parte, éste en su primer aria ‘La sua lampada vitale’ se hizo aplaudir bastante. Ya he notado que el público le aplaude a este actor los alegros enérgicos, más que los andantes, pero yo en más de una ocasión he visto que ha tenido momentos felices en los adajios.

El señor Ubaldi en el andantino de su aria ‘O mio Castel paterno’ conmovió bastante al público. Este joven tenor tiene bastante sensibilidad en los trozos patéticos, como muchos de sus compatriotas i a fe que esto en Chile es mui apreciable díganlo si no las composiciones de Bellini i sobre todo *Romeo i Julieta*.

La señorita Rossi fue bastante aplaudida en el Duetto ‘io t'amo, Amalia’ que cantó con el señor Bastogi; i en donde el público se mostró más conocedor del mérito de lo que hacían,

²⁸*Semanario Musical*, N° 10 (12 de junio, 1852), p.4.

²⁹Merino 1981a: 30-31.

³⁰*Semanario Musical*, N° 11 (19 de junio, 1852), p. 3.

fue en el calderón con que concluye el andantino.

En los tres roles que hace el Sr. Cavedagni da a conocer al público dos cosas, a saber: primera, su capacidad y segunda que en compañías como la que tenemos, en donde las partes de por medio son escasísimas, es menester dejar el orgullo de primer cantante, para contribuir al mejor éxito de las representaciones. Su magnífico romance lo cantó con la maestría que acostumbra.

En cuanto al Sr. Leonardi, lo desconocí porque me pareció que no era el Sacerdote de *La Favorita* ni el del *Nabuco*.

¿Sabéis señor Neumane que al decir en vuestra correspondencia del *Mercurio* del 10 del corriente que es mui presumible que el artículo a que aludís, haya sido escrito por persona poco competente para avanzar un juicio sobre la materia, habéis sufrido una equivocación? Porque aunque no tengo la pretensión de ser maestro ni mucho menos compositor de acompañamiento, como vos, voy a probaros que al hacer la instrumentación de *I Masnadieri* habéis estado un poco distraído, sobre todo al principio de la ópera.

En el sétimo compás del solo de clarinete que hay en el preludio [¿cómo podía conocer Zapiola exactamente este dato, sino solamente porque él mismo ejecutó este pasaje?], habéis dejado obrar puramente el acompañamiento, sin placar la armonía, siquiera por las trompas, i que sin embargo de ser el penúltimo canto del primer período melódico, os habeis portado poco atento con él, pues cuasi es lo mismo que si fuera a visitaros por la última vez un amigo vuestro, i que al despedirse éste os quedaseis pegado en vuestra silla sin acompañarlo hasta la puerta.

En los cuatro primeros compases de la frase siguiente podiais haber placado también los acordes por las violas, i haber hecho conocer más al auditorio que el autor comenzaba una nueva frase, i con esto llamabais más la atención i variabais el acompañamiento, que siempre es el mismo desde el principio del solo.

Más adelante, cuando el maestro hace entrar su frase accidentalmente en el tono mayor, os habeis olvidado de reforzar la armonía igualmente con acordes placados, i en esto insisto en que os habeis distraído, porque es casualmente el caso en que me he fijado más, siempre que he tenido ocasión de ver u oír alguna partitura de un maestro acreditado, i casi siempre he notado que echan mano de este recurso, pero vos demostrais haber tenido fija vuestra atención en el fuerte que viene al cuarto compás, i no habeis tenido en vista que van veinte i seis compases de un monótono acompañamiento ¿creeis que Verdi, el maestro que adorna i varia más sus acompañamientos, haya permanecido tan frío al instrumentar esta ópera i en un período como éste? Yo que lo conozco por sus obras de música mucho menos que vos, me atrevo a asegurar que no.

Viene después la aria del tenor ‘O mio Castel paterno’ i el principio del andantino, es un caso igual al que hai en el segundo acto del *Hernani*, en el duettino ‘Ah morir potessi adesso’ i recordareis que el autor en la partitura orijinal, ha repartido entre la masa de instrumentos de viento, los siete primeros compases del andante haciendo entrar el cuarteto en el compás siguiente, i mirad ¡qué bello efecto produce! Pues yo sin ser un compositor de acompañamiento hubiera hecho lo mismo, en los dos primeros compases del andantino a que aludo i en el tercero haría entrar los instrumentos de cuerda seguro de un buen efecto, pues como he dicho antes es un caso igual al del *Hernani*.

Siguiendo el curso de este andantino, se llega a la frase en que el cantor dice ‘Amalia a te m’apresso’, i no recuerdo bien, pero creo que no habeis dado a las trompas las corcheas que hacen el acompañamiento de la mano izquierda, i esto se hace tanto más preciso cuanto que el de la mano derecha lo haceis tocar por los clarinetes i flauta i como sabeis, las trompas pertenecen a la masa de instrumentos de viento. Tampoco ignorais que mientras el cuarteto hace cuatro notas en la armonía a cuatro, la masa completa de instrumentos de viento puede hacer hasta diez i ya veis que para uno que compone acompañamientos este gran recurso no es para que lo mire con indiferencia.

Algunas razones me impiden pasar más adelante, una de ellas es que tengo más gusto cuando vhay ocasión de elojiaros vuestro indisputable mérito, que tener que relataros los olvidos que os he hecho notar.

En cuanto a daros mi nombre como decís en vuestro artículo, quizá lo sabeis ya, i como por otra parte el nombre es mui ajeno de la cuestión me suscribo siempre con el de *Crecendo Veritali*".

Una crítica como ésta claramente puede ser realizada sólo por quien conoce el medio musical "desde dentro". Este es el punto de vista –o de audición– de Zapiola, un músico que está en el foso orquestal y desde allí puede expresar su comentario letrado-musical. Y de paso, no deja de asombrar el grado que Zapiola alcanzó en su formación autodidacta, al considerar la precisión con que realiza su análisis de la instrumentación de Neumane. El *huacho* que aprendió a solfear mirando atentamente los esfuerzos de su profesor de banda por descifrar las partituras que le correspondía ejecutar y cuyas salidas al extranjero se limitaron a un viaje a Argentina y un par de visitas a Perú, llegó a ser capaz de criticar la labor de un compositor, pianista y director formado en instituciones tales como el Conservatorio de Milán y con un oficio forjado en giras por Europa y Sudamérica³¹.

4. ZAPIOLA COMO MUSICÓGRAFO Y CRÍTICO DE LA INSTITUCIONALIDAD MUSICAL. EL CASO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA.

En el terreno de la musicografía, la contribución de Zapiola es fundamental en el campo de la historiografía de la música chilena. Sus mencionados "Apuntes" constituyen un antecedente fundamental e ineludible para la reconstrucción de la historia musical en Chile. Pero lo notable es que Zapiola no se limita a mirar hacia el pasado, sino también, y de un modo crítico, hacia su presente. Dicho de otro modo, Zapiola no solamente incursiona en el campo de la crítica musical en tanto crítica de obras o interpretaciones musicales, sino en el campo de la crítica de la *institucionalidad musical*. Y en este aspecto es digno de notarse la fuerte oposición de Zapiola, en sus primeros años, al Conservatorio Nacional de Música.

Esta última institución nació bajo el cobijo de la Cofradía del Santo Sepulcro, un organismo laico de filiación religiosa, vinculado con la estrategia del arzobispo Rafael Valentín Valdivieso a favor de la reafirmación de la iglesia católica en una nueva sociedad republicana³². Sus líderes fueron el filántropo José Miguel de la Barra y López (1802-1851) -primer decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, el abogado y diplomático Pedro Antonio Palazuelos Astaburuaga (1800-1851) -primo de Diego Portales y miembro de la Facultad de Teología- y el pintor José Teodosio Gandarillas Gandarillas (1810-1853) -miembro de la Facultad de Matemáticas-³³.

En la década de 1840 el interés por implementar la enseñanza del dibujo y de la música fue tomando fuerza en la opinión pública. En este interés confluían motivaciones diversas, desde económicas y religiosas hasta intelectuales y estéticas³⁴,

³¹Pereira Salas 1957: 17. En todo caso, Zapiola y Neumane se profesaban mutuo respeto -como se advierte en las propias palabras de Zapiola-, de hecho con el N° 10 del *Semanario Musical* se publicó la *Polka Alaide* de Neumane. Esta obra está grabada por la destacada pianista Elvira Savi en el disco compacto Isidora Zegers y su tiempo (Santiago:Universidad de Chile, Facultad de Artes, Sello Par-Media, producto artístico, 2003).

³²Guerra 2006.

³³Todas las fechas de fallecimiento de estos tres personajes están erradas en Sandoval 1911.

³⁴Errázuriz 1994: 50.

pero el impulso definitivo fue posibilitado por los viajes a Europa, especialmente a Francia, realizados por personajes como Domingo Faustino Sarmiento –fundador de la Escuela Normal de Preceptores en 1842- y el propio José Miguel de la Barra, quienes regresaron a Chile convencidos de las bondades y utilidad de esta enseñanza. Así, la Cofradía estableció en 1845 una escuela de dibujo lineal, una institución de beneficencia destinada a la formación de niños y jóvenes de las clases bajas para adquirir oficio artesanal, pero además para elevar su moral y su patriotismo. En 1849 solicitaron al gobierno de Bulnes el apoyo para establecer una Escuela de Música y Canto que debía ser la base para un Conservatorio Nacional. Este paso se dio al año siguiente y posteriormente se implementaron otras instancias para consolidar la nueva institución. El propio Presidente Bulnes destacó la creación de esta entidad como uno de los logros de su gobierno:

“Otras dos creaciones benéficas y populares datan de ese mismo año de mi administración. Una de ellas es la escuela de pintura, en la que se nota a la par del número creciente de alumnos un aprovechamiento superior a lo que tan poco tiempo ha debido esperarse. Se la ha provisto de una hermosa colección de modelos, y con el fin de estimular este bello arte, al que parece tener disposiciones particulares la inteligencia chilena, se ha empezado a formar por el gobierno una colección de cuadros, recogiendo los pocos de algún mérito que el tiempo y la incuria han perdonado. La segunda es la escuela de música y canto, que establecida por la cofradía del Santo Sepulcro en 1849, se erigió el año siguiente en conservatorio de música con fondos nacionales, y con la obligación de dar lecciones gratuitas a toda clase de personas y particularmente a la juventud que se educa en el instituto de Santiago”.

(Discurso del Presidente Bulnes al finalizar su mandato, redactado por Andrés Bello).

En primera instancia, se aprecia que se trataba de un proyecto afín al de la escuela de la Sociedad de la Igualdad, donde individuos de distintas clases sociales podían concurrir para recibir formación artística y musical. ¿Por qué la oposición de Zapiola? A mi entender, esto se debería básicamente a los siguientes motivos:

1. La Escuela de la Cofradía apuntaba a la formación de músicos-artesanos y no de músicos profesionales-letrados como lo hacían los Conservatorios europeos.
2. Las decisiones eran tomadas por personas ignorantes en materia de música que no se asesoraban por los expertos verdaderos (como Zapiola).
3. La Escuela de la Cofradía se vinculaba con la elite dominante y su ideología, la escuela de la Sociedad difundía nuevos valores fundados en la soberanía de la razón y del pueblo.

1. Respecto al primer punto, la siguiente crónica publicada en *El Mercurio* de Valparaíso³⁵, donde se menciona tanto a Palazuelos como al primer director del Conservatorio –entonces aún “Escuela de Música y Canto”-, Adolphe Desjardi[s] Ganbairs, nos orienta vívidamente sobre los inicios de este establecimiento:

“Escuela de música

Hemos tenido el placer de asistir a la quinta lección de música vocal dada a sus discípulos por M. Desjardin. El método del profesor nos ha parecido inmejorable, y proporciona tanto

³⁵*El Mercurio* (Valparaíso), N° 6634 (17 de noviembre, 1849).

entretenimiento a los que aprenden, que estamos seguros de que de día en día irá creciendo el número de concurrentes que es en la actualidad de setenta y cinco.

La Municipalidad ha dispuesto que de cada una de sus escuelas asista a la de música cierto número de niños, siendo de su resorte el costearles los gastos.

Los alumnos de la escuela de Desjardin son casi todos de humilde condición: muchos son aprendices de oficios y cursantes de la clase de geometría y dibujo lineal establecida por los directores de la Cofradía del Santo Sepulcro. Estos jóvenes están sentados según sus edades, empezando por los más tiernos, para dar armonía a las voces e introducir más orden en la escuela.

Una pizarra con rayas blancas para escribir la solfa, y un piano de voces altas, son los únicos enseres de la clase fuera de los asientos. El maestro escribe una serie de notas, llama por sus números, al acaso, a sus discípulos y estos repiten el nombre musical de los signos. Después de esto, empieza el primer banco a dar valor vocal a los mismos signos, siguiendo el piano y la medida que les comunica el profesor. Enseguida las voces del segundo banco se unen a las del tercero, el tercero a las de este último, y así consecutivamente, hasta levantarse un inmenso coro de muchas y variadas entonaciones.

La persona más distraída no podrá menos, al presenciar aquel espectáculo, que comprender inmediatamente la influencia que en la cultura, en la morigeración del carácter, en la moralidad de la vida de aquellos pobrecitos niños, debe ejercer el ejercicio del canto que mueve y educa tanto la porción afectiva del hombre.

En la quinta lección que es la que presenciamos el miércoles en la noche, había ya agrado al escuchar el canto de aquellos niños, y puede asegurarse que dentro de un mes será digna la escuela de ser visitada por las personas que se interesen en la instrucción.

Al nombre de M. Desjardin, debemos acompañar el del señor Palazuelos, como fundadores de tan útil establecimiento. Deseamos que sus tareas sean recompensadas y apreciadas”.

Esta observación del cronista de *El Mercurio* es corroborada por Zapiola tres años después, en el N° 8³⁶ del *Semanario Musical*:

“Por el honor de nuestro país i del arte, al cultivo i engrandecimiento del cual hemos contribuido en cuanto ha estado de nuestra parte, no habíamos tratado en nuestro periódico sino mui a la lijera de este establecimiento [el Conservatorio], con cuyo nombre aun no han podido atinar ciertas personas. Ellas lo nombran alternativamente, *Escuela, Academia, Orfeón* i *Conservatorio*. Decididamente parece que ahora se han aferrado del último, sin duda por ser el que menos le conviene; pues ciertamente no hai una ridiculez igual a la de llamar Conservatorio de música a un establecimiento en que apenas se da lecciones de canto *elemental*, es decir *de solfeo*”.

Nótese el tono de las primeras palabras del párrafo, donde Zapiola menciona que “ha contribuido en cuanto ha estado de nuestra parte” al “honor de nuestro país y del arte”, donde alude seguramente no sólo a su carrera musical sino a la mencionada condición suya de “soldado de la Independencia” y tácitamente a su militancia en la Sociedad de la Igualdad. De lo que sigue, se infiere que a Zapiola no le hubiese molestado mayormente que el establecimiento de la Cofradía se llamara simplemente “Escuela de Música y Canto”, sino que se le otorgara el nombre y rango de “Conservatorio de Música”. Para merecer este último nombre, se requería una malla curricular más amplia, que se enfocara en la formación de verdaderos músicos letrados, y probablemente en esa dirección apuntaba el plan que el propio Zapiola esbozó y envió a *El Mercurio*, según afirma en el *Semanario Musical*, N°4³⁷, y al que lamentablemente no hemos tenido acceso.

³⁶*Semanario Musical*, N°8 (29 de mayo, 1852), p.1.

³⁷*Semanario Musical*, N°4 (1 de mayo, 1852), p.1.

2. Sobre el segundo punto, cabe indicar que originalmente se dispuso la constitución de una Comisión Superior para supervisar la marcha del Conservatorio. Los primeros miembros de esta Comisión fueron De la Barra, Palazuelos y Gandarillas³⁸, los líderes de la Cofradía con los cuales Zapiola compartió diversas instancias³⁹, pero de los que se ignora su grado de competencia musical. Sin embargo, en el lapso de dos años estos tres personajes fallecieron, de tal modo que en 1852 la Comisión Superior estaba integrada por otras tres personas que Zapiola individualiza por sus iniciales: “Pbro. V. T.”, “N. T.” y “S. C.”. El propio músico devela que el apellido de “S. C.” corresponde a Salustio Cobo. Isidora Zegers en sus notas manuscritas nos proporciona la identidad completa tanto de “S. C. (Cobo)” como de “Pbro. V. T.”.

“S. Cobo” es el escritor Salustio Cobo Gutiérrez, del cual no hay indicios de algún tipo de conocimiento, destreza o práctica musical, lo que corroboraría la observación de Zapiola. En cuanto al “Pbro. V. T.”, se trata del sacerdote Vicente Tocornal Velasco (1823-1857). Éste era sobrino del ministro Joaquín Tocornal Jiménez –al cual Zapiola dedicó la partitura del denominado *Himno de Yungay* - primo y cuñado del abogado Manuel Antonio Tocornal Grez –ministro y segundo Rector de la Universidad de Chile, al que hace referencia Zapiola en sus “Apuntes” en el N° 4 del *Semanario Musical*- y miembro de la Facultad de Teología de la Universidad de Chile. Tocornal culminaría su carrera eclesiástica al ser elegido Obispo de Ancud en 1853, pero es interesante notar que en el momento histórico al que nos referimos este sacerdote probablemente ya era miembro del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de Santiago, lo que implica que formaba parte del coro que los integrantes de esta institución formaban para acompañar –con canto llano- los ritos oficiados por el obispo o arzobispo⁴⁰. Por lo tanto, Tocornal necesariamente participaba con regularidad en una práctica musical, pero seguramente no era un músico letrado, no sabía de notación musical ni conocía suficientemente otro tipo de prácticas o repertorios musicales, lo que motivó que Zapiola lo incluyera en su crítica. Por lo demás, en el *Semanario Musical*, N°7⁴¹, Zapiola afirma que el único clérigo tanto en Santiago como en toda la república que en ese momento conocía bien el canto llano era el sochantre Mendoza, lo que implica –por silogismo- que Tocornal tampoco era competente en esta materia, según Zapiola⁴²:

“Nos parece llegado el caso de hacer saber a nuestros lectores el pequeño inconveniente que tienen *los tres S. S* que componen la COMISIÓN SUPERIOR para el ejercicio de sus funciones. *¿NO CONOCEN UNA NOTA DE MÚSICA*”. Falso, nos dirán: ¿cómo es creíble que una Comisión que se encarga de *resolver* cuestiones entre profesores de *música*; de ejercer la *inspección* de las clases de *música* en los colejos; de aprobar el plan de *estudios i ejercicios de música*; i de representar al gobierno cuanto sea conveniente para prevenir los abusos de *ejecución musical*, no sean los hombres más consumados en la ciencia? Pues señor, hemos dicho la verdad i hemos nombrado las personas; que alguno nos pruebe lo contrario[...].”

De este modo, Zapiola señala directamente la gran debilidad de los miembros de la Comisión Superior del Conservatorio: no son músicos letrados y carecen de asesoría de quienes lo son, como el caso de Zapiola. Incluso, si conectamos esta crítica con el comentario mencionado sobre el canto llano en Chile, es posible que el blanco más

³⁸Decreto del 26 de octubre de 1849. Reproducido en Sandoval 1911:8.

³⁹Como la participación en el jurado de la Exposición de 1849.

⁴⁰De Ramón 2002: 57.

⁴¹*Semanario Musical*, N°7 (22 de mayo, 1852), p. 1.

⁴²Los signos y mayúsculas en el párrafo corresponden a la misma semiología usada por Zapiola, tal como se publicó en el *Semanario Musical*.

directo sea Tocornal en su relación con el Cabildo de la Catedral. Menciono esto porque uno de los integrantes del Cabildo, el que sigue en jerarquía al Obispo, al Deán y al Archidíacono, es el Chantre, literal y originalmente el “cantor”, director del canto, pero que a menudo carecía de las aptitudes necesarias y por ello se limitaba a escoger a un *sochantre*, un “segundo de a bordo” con la competencia requerida para asumir adecuadamente la dirección musical. Si el Cabildo de la Catedral de Santiago tenía al sochantre Mendoza, ¿por qué la Comisión Superior del Conservatorio no buscaba asesoría técnica, de músicos letrados para ejercer su labor?

3. Sobre el tercer punto, el mismo Salustio Cobo pronunció un discurso el día de la instalación del Conservatorio, que en parte decía:

“[...] el Conservatorio de Música lleva a los mismos resultados por medio de la pasión de las armonías, que a los que alcanza la Iglesia por medio de la pasión de Dios, i la milicia por la pasión de los combates. Cuando vemos a los alumnos de su escuela con la vista fija en la vara del compás, i obedeciendo a todos sus movimientos; cuando observamos esas almas identificadas por una misma emoción, ajitándose en un mismo sentido, i exhalando un mismo i único aliento, diríase que estamos oyendo las preces del clero católico, que en unisonos acentos se elevan bajo la dirección del Pontífice, o presenciando las evoluciones de un ejército, que uniformemente se operan a la voz del jeneral⁴³.”

Estas imágenes eclesiásticas y militares evocadas por Cobo corresponden a la ambigüedad que el primer Reglamento del Conservatorio, aprobado el 29 de enero de 1851, otorgaba a esta institución. Esta ambigüedad llevó a Isidora Zegers a presentar su renuncia a la presidencia de la Academia adjunta⁴⁴, noticia que suscitó el comentario de un cronista de *El Diario*⁴⁵ y que lo condujo a identificar dicha ambigüedad así:

“El conservatorio de música ¿Es militar o es religioso? ¿Es una institución nacional o es la dependencia de una cofradía? He aquí la cuestión. Los alumnos del conservatorio visten uniforme y fusil a tiempo que tremolan en su bandera la cruz de la redención; se educan para formar las bandas de los cuerpos militares a tiempo que se les prohíbe toda música lírica y marcial.

Entendámonos pues. Es preciso que se defina claramente si el conservatorio es macho o hembra, si es militar o eclesiástico, porque con ese carácter *epiceno* que su reglamento le atribuye nunca pasará de ser una anomalía flagrante, un contrasentido en que bailan dos principios opuestos atados por la cola, una amalgama en fin soberanamente ridícula”.

Zapiola recoge este comentario en el *Semanario Musical*, N°13⁴⁶ en términos coincidentes y donde plantea claramente su postura:

“Por lo visto, el corresponsal es de opinión i con sobrado fundamento, de que el reglamento necesita reforma. El reglamento debe hacerse de nuevo, no por abogados o literatos, si no por *músicos*, i nada mas que por ellos, sean profesores a aficionados. El actual reglamento que no es otra cosa que un hacinamiento de palabras sin sentido, solo puede servir de materia de risa para los conocedores, pues en cada línea, en cada palabra se descubre la completa ausencia de los conocimientos rudimentales del arte”.

⁴³“Instalación del Conservatorio”, *El Telégrafo* (Santiago, 27 de septiembre, 1852), p. 2, reproducido en Errázuriz 1994: 57.

⁴⁴La carta manuscrita de renuncia de Isidora Zegers está en el álbum conservado entre los papeles de Eugenio Pereira Salas. En esta misma fuente hay una copia de este primer Reglamento del Conservatorio, en cuya primera hoja, en el extremo superior derecho, la mencionada dama escribió, en alusión a este documento: “Malo y ridículo, y al que no me era posible conformarme, por lo cual di mi renuncia a la presidencia de la corporación”.

⁴⁵*El Diario* (24 de junio, 1852).

⁴⁶ *Semanario Musical*, N°13 (3 de julio, 1852), p.1-2.

Muy interesante es el modo en que Zapiola sitúa a los “músicos” en el mismo rango que los *abogados* o *literatos*, es decir, los *letrados por excelencia*, pero hay que hacer hincapié en que no se trata de cualquier tipo de músicos sino de *profesores* (músicos profesionales) o *aficionados*, músicos letrados, alfabetizados y competentes. Frente a las preguntas del corresponsal, Zapiola responde “De todo tiene i es todo, menos lo que indica su nombre”, lo cual desarrolla en los siguientes párrafos. Y hacia el final, Zapiola va más allá y no solamente plantea por qué la Escuela de la Cofradía no puede ser llamada “Conservatorio”, sino por qué un verdadero Conservatorio sería una institución inútil en el país:

“Cuando se dice que el fin del Conservatorio es *principalmente* la educación del pueblo, se asienta una cosa impracticable: estos establecimientos solo son para los pueblos en que hai necesidad de profesores, es decir para cinco o seis pueblos europeos de primer orden; hasta ahora a nadie se le había ocurrido formar músicos para proporcionarles un recurso cómodo para morirse de hambre. Chile no necesita músicos, pues tiene de sobra todos los que han emigrado últimamente, i los que tendrán que hacerlo mui pronto. Quisiéramos que se contestase a esta sola pregunta –dado el caso de que ese establecimiento formara buenos profesores, que harian ¿dónde encontrarían ocupación?

Los que sostengan la permanencia del Conservatorio, indaguen cuál es la situación de la mayor parte de los músicos, i veran cuánto callamos acerca de los sufrimientos de algunos de ellos en estos últimos tiempos, ¡no ciertamente por falta de aptitudes!”

Los “sufrimientos” a los que alude Zapiola deben entenderse en la línea de su argumentación, es decir, la falta de ocupación laboral. En los “últimos tiempos”, por ejemplo, se había suprimido la orquesta de la Catedral, una de las principales fuentes de trabajo de los músicos en Santiago. Zapiola hizo alusión a este hecho en el N° 4 del *Semanario Musical* y también allí mencionó la estrategia de educación musical que estimaba más conveniente y que reitera en este N° 13:

“Repetiremos por última vez que si se quiere difundir la enseñanza de la música en todas las clases de la sociedad, el solo modo de conseguirlo es, siguiendo el sistema único reconocido como eficaz, enseñarla en las escuelas a la par con los otros ramos de educación.

Esperamos que el gobierno, desengañado como ya debe estarlo de la equivocación que ha sufrido en la creación de este establecimiento, quiere tomar el solo i verdadero camino en este asunto, no proceda sin consultar personas *inteligentes i desinteresadas*.

Si tres años de experiencia no es suficiente desengaño, no sabemos cual lo sea”.

Pasarían casi cuarenta años antes que este planteamiento sobre la educación musical se realizara, cuando la reforma educacional de 1893 impuso la enseñanza de la música en todas las escuelas del país. Zapiola no alcanzó a ver esto, pero sí pudo presenciar, algunos meses después de escribir sus críticas, la redacción de un nuevo reglamento más coherente, como recuerda Pereira Salas⁴⁷:

“El nuevo director del Conservatorio⁴⁸, don José Vicente Sánchez, encargó al escritor Rafael Minvielle, la redacción de un reglamento orgánico que eliminara algunas de las inconsecuencias y exageraciones doctrinarias del decreto de enero de 1851. Fue entregado el 18 de enero de 1853, y en sus artículos que respetan la estructura inicial de una escuela de música y de un Conservatorio como instituciones básicas, se abandonan ciertas normas cívicas aplicadas a la música y se insiste algo más en el aspecto puramente artístico de dicha disciplina”.

⁴⁷Pereira Salas 1957: 93-94.

⁴⁸Más bien el nuevo presidente de la Academia del Conservatorio, el puesto que tenía Isidora Zegers y al que había renunciado, en tanto el puesto de director del Conservatorio continuó en manos de Desjardins.

Sin duda la labor crítica de Zapiola contribuyó a que la opinión pública cayese en cuenta sobre el asunto y esto facilitó el cambio del reglamento del Conservatorio. Pocos meses después, aquél que tan duramente había criticado al Conservatorio Nacional de Música –en un tono que no deja de recordar en algo a Sarmiento-, asumió como Subdirector del establecimiento e incluso llegó a ser Director del Conservatorio entre 1857 y 1858. Desde estos puestos prosiguió los esfuerzos para mejorar la calidad del Conservatorio de Música, si bien no logró eliminar de la fachada del edificio el título “Batallón Cívico N° 2”, una de las últimas secuelas del complicado origen de la institución⁴⁹. Así, en 1869, un corresponsal del periódico *Las Bellas Artes* –especie de heredero del *Semanario Musical*- expresa lo siguiente respecto a esta institución⁵⁰:

“Ayer domingo, el Presidente de la República [José Joaquín Pérez] distribuyó con gran pompa, en el Teatro Municipal [el antiguo recinto, anterior al incendio de 1870], los premios que el jurado acordó a los señores que presentaron los mejores objetos en nuestra primera Exposición de agricultura.

La parte musical fue magnífica. Todos los alumnos y alumnas del Conservatorio de Música, en número de ochenta, ejecutaron, dirigidos por su inteligente director don Francisco Oliva, la canción nacional de Carnicer, la obertura de la *Hija del Regimiento* y el hermoso himno a la *Industria*, compuesta por el mismo señor Oliva. Este himno que escuchábamos por primera vez, a pesar de haberse cantado ya en otra ocasión, es una de esas composiciones que están llamadas a immortalizarse.

La elegante poesía de don Guillermo Matta ha inspirado al músico pensamientos felices. La melodía es agradable y fácil sin ser trivial.

De la estrofa al coro se modula con naturalidad y gracia para entrar a un *tutti fortissimo* de grande efecto.

Los ochenta ejecutantes, con excepción de tres o cuatro, todos han sido o son alumnos del señor Oliva.

Muchos de ellos son ya buenos profesores que a su vez propagan el divino arte que aprendieron en el Conservatorio.

La repartición de premios de la Exposición ha proporcionado una bella oportunidad al señor Oliva para que el país aprecie en una sola vez el resultado espléndido de los asiduos trabajos de largos años. Ahora que el Gobierno ha podido dar, merced al Conservatorio tanta brillantez a una fiesta nacional, no se dirá que el Conservatorio debe suprimirse por ser una partida de lujo en el presupuesto. Esta peregrina ocurrencia la tuvo hace dos años un diputado. Sin el Conservatorio no tendríamos orquesta en el teatro, ni música en nuestros templos, ni en la Filarmónica, ni en nuestras fiestas de familia, o a lo más tendríamos una pobre música. Los que no tenemos las orejas de *Midas* pedimos, por el contrario, que se fomente esa importante escuela, aumentando un poco más la triste cantidad que se le designa todos los años. El Gobierno, como lo acaba de palpar, tendrá siempre a su disposición una numerosa y brillante falange de músicos, sin necesidad de desembolsar un centavo. Por otra parte, cada uno de esos jóvenes, ya sean hombres o mujeres, tiene una familia que sostener, y la sostienen, en efecto, con su noble y honrosa profesión. Estas familias son familias chilenas como cualesquiera otras. ¿Dónde está pues, ese lujo que debe ser suprimido? Cuando no se piensan las cosas se dicen muchos disparates”.

Es probable que esta crónica haya sido redactada por Juan Jacobo Thomson, director de *Las Bellas Artes* y una especie de discípulo de Zapiola que gestionó la publicación en esta misma revista de la Canción Nacional de Manuel Robles -nótese la mención de la “canción nacional de Carnicer” y no “Canción Nacional” a secas- que Zapiola recordaba y accedió a transcribir. El mencionado Francisco Oliva fue discípulo de Zapiola y su sucesor como Director del Conservatorio, cargo que ejerció hasta su muerte en 1872.

⁴⁹ Pereira Salas 1957: 97.

⁵⁰ *Las Bellas Artes*, N° 15 (12 de julio, 1869), p.123.

Otro ilustre discípulo suyo fue Manuel Jesús Zubicueta, el cual se formó como músico -cantante-, profesor normalista y como dibujante⁵¹, es decir, dentro del ideal educacional de la Cofradía del Santo Sepulcro. Zubicueta tuvo una carrera en la ópera y fue autor de un *Catecismo Teórico-Musical*, obra que usó en sus clases de teoría y solfeo en el Conservatorio⁵² y que reflejan la enseñanza de Zapiola⁵³. El propio Zapiola, como se ve, terminó manifestando aprecio a esta institución, pero hasta el fin de sus días lamentó el escaso apoyo que recibía por parte del Estado, como expresa en esta cita de sus *Recuerdos de treinta años*:

“Hay escuela de pintura, de escultura, etc.: ¿cuál de estos establecimientos presta servicios tan útiles y benéficos como el Conservatorio? Ninguno. Baste decir que esta institución es la única en que tienen parte las mujeres, que la ocupan en su mayor parte, proporcionando a gran número de familias pobres una profesión que las pone a cubierto de la miseria y el vicio [...].

Hemos sido profesor, director y presidente del Conservatorio. A todo hemos renunciado; no por la escasez o absoluta falta de honorario, sino por el desdén con que, con pocas excepciones, es mirado, llegando el caso de haber Ministro que no ha sabido dónde está situado [...]. No faltan personas que piensan que sólo sirve para divertir a los que aprendan [...].

¡Pobre Conservatorio! ¡Pobre música! ¡Qué de sopapos habéis recibido en estos días!”

5. PERSPECTIVAS.

Se puede apreciar que el músico José Zapiola afirmó su pertenencia a la ciudad letrada en tanto escribe desde su propia vivencia de la práctica musical. Si la modernidad, en términos de García Canclini, implica un proyecto *emancipador*, Zapiola participó no solamente en la gesta de la emancipación nacional, sino en el esfuerzo por la emancipación del *músico* en tanto miembro activo y competente de la ciudad letrada y además en una emancipación de sí mismo como persona y como ciudadano, con todo su trasfondo de ilegitimidad social que buscó superar desde su oficio y su preocupación social. Desde allí, desde su actividad como músico letrado, Zapiola escribe sobre su pasado y su presente, lo que lo convierte en fundador de un linaje específico de crítica musical en Chile y en fundador de la historiografía de la música en Chile, no solamente en lo que atañe al aporte de documentos o datos, sino en tanto realizó una crítica de la institucionalidad musical. En su “crítica de la crítica”, fundamentada en la situación actual de esta actividad en Chile, Spencer⁵⁴ dice lo siguiente:

“Para lograr convertirse en un motor del ‘desarrollo musical del país’ es indispensable que la crítica y los críticos dejen de percibirse a sí mismos como actores poco relevantes del proceso de educación musical (esto es, como meros trabajadores de un medio) y logren asignarle mayor valor a su actividad”.

No me cabe duda que Zapiola, uno de los fundadores de la crítica musical en Chile, no se percibía para nada como un “actor poco relevante” en el proceso no sólo de la educación musical, sino de la formación de la cultura republicana chilena. El *huacho* autodidacto, el soldado de la Independencia, “sujeto adánico de los albores de la

⁵¹Una litografía suya fue enviada a la Exposición Universal de París de 1867. Referencia en <http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/paris.htm> [último acceso, 4 de marzo de 2008].

⁵²Sandoval 1911: xvi. Un joven alumno suyo fue el compositor Pedro Humberto Allende.

⁵³Pereira Salas 1945: 302.

⁵⁴Spencer 2004: 8.

República”, tenía muy claro su valor y su pertinencia al hablar sobre el campo que más conocía, la música. Aunque ciertamente hay una gran diferencia entre su labor y aquella similar que realizan los críticos de música en la actualidad, y es que Zapiola logró tener su propio medio independiente de expresión, el *Semanario Musical*, una posibilidad que los críticos contemporáneos raramente consiguen.

Concluyo con dos citas de Zapiola que apuntan además hacia *su futuro, nuestro presente*. La primera corresponde al final de un comentario suyo en el *Semanario Musical* N° 8⁵⁵:

“Sea de ello lo que fuere; estamos ciertos de que si nuestros *apuntes* llegan ser leídos por algún historiador de la música chilena, i ve como se procedía con este pobre arte a mediados del siglo 19, exclamará con el sabido *oh témpora!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!*”

Y la segunda procede de la carta del 27 de febrero de 1872 a don José B. Suárez⁵⁶, quien le solicitó una reseña biográfica para su obra *Plutarco del joven artista*:

“Cediendo a sus repetidas instancias para que le proporcione algunos datos sobre mi pobre vida de artista, lo hago sólo para complacerle y por dejar constancia de ciertos hechos que más tarde pueden servir cuando algún amante de la música quiera escribir algo sobre su historia en Chile”.

BIBLIOGRAFÍA

I

Diarios

El Diario (24 de junio, 1852).

Semanario Musical (1852), N° 1-16. Santiago: Imprenta de Julio Belin y Cía.

II

AMUNÁTEGUI ALDUNATE, MIGUEL LUIS

1872 *Los precursores de la independencia*. Santiago: Imprenta de la República. Tres volúmenes.

1888 *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago: Imprenta Nacional.

1892 *La alborada poética de Chile: después del 18 de setiembre de 1810*. Santiago: Imprenta Nacional.

BARTH NEIMAN, LIVIA

1970 *José Zapiola y el Semanario Musical*. Memoria presentada para optar al grado de Licenciado en Artes y Ciencias Musicales, mención Musicología. Profesor guía: Samuel Claro Valdés. Santiago: Universidad de Chile.

⁵⁵*Semanario Musical*, N°8 (29 de mayo, 1952), p.1, c.3.

⁵⁶Suárez 1872.

- DE RAMÓN ACEVEDO, EMMA
2002 *Obra y fe. La catedral de Santiago: 1541-1769*. Santiago: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, LOM.
- DÍAZ-CID, CÉSAR
2002 "El sujeto adánico dislocado: los *Recuerdos de Treinta Años* de José Zapiola", *Revista Chilena de Literatura*, N° 61, pp.191-207.
2004 "Sujeto adánico en la construcción del discurso nacional chileno: los *Recuerdos de Treinta Años* de José Zapiola", *Literatura y lingüística* [online], N° 15, pp.47-66. Disponible en la WWW: <http://www.scielo.cl> [citado 03 de enero 2006].
- DYSON, JOHN P.
1965 *La evolución de la crítica literaria en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- ERRÁZURIZ LARRAÍN, LUIS HERNÁN
1994 *Historia de un área marginal: La enseñanza artística en Chile, 1797-1993*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GAZMURI, CRISTIÁN
1992 *El "48" chileno: igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos*. Santiago: Editorial Universitaria.
- GRANDELA DEL RÍO, JULIA INÉS
1999 "Crítica musical (III-Chile)". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Tomo IV. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 183.
- GUERRA ROJAS, CRISTIÁN
2006 "La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: El caso de la Union Church (Iglesia Unión) de Valparaíso, 1845-1890", *Revista Musical Chilena*, LX / 206 (julio-diciembre), pp. 49-83.
- MERINO MONTERO, LUIS
1981a "Don Andrés Bello y la música", *Revista Musical Chilena*, XXXV/153-155 (enero-septiembre), pp.5-51.
1981b "Don Andrés Bello y la música", *Revista Musical de Venezuela*, II/5 (septiembre-diciembre), pp.13-68.
1982 "Don Andrés Bello y la música", *Homenaje a Don Andrés Bello*. Santiago: Instituto de Chile y Editorial Andrés Bello, pp.187-234.
- MONTECINO AGUIRRE, SONIA
1993 *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Segunda edición. Santiago: Cuarto Propio-CEDEM.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.
1945a "José Zapiola Cortés (1802-1885)", José Zapiola Cortés. *Recuerdos de Treinta Años*. Octava edición. Santiago: Zig-Zag, pp.9-36.
1945b "Bibliografía", José Zapiola Cortés. *Recuerdos de Treinta Años*. Octava edición. Santiago: Zig-Zag, pp.299-303.
1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- PÉREZ ROSALES, VICENTE
1886 *Recuerdos del pasado, 1814-1860*. Tercera edición. Santiago: Imprenta Gutenberg.

- RAMA, ÁNGEL
1984 *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores.
- SANDOVAL BUSTAMANTE, LUIS
1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849-1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- SPENCER ESPINOSA, CHRISTIAN
2004 “La crítica musical en Chile: reflexiones sobre un oficio en transición”. *Resonancias*, N° 14 (mayo), pp. 5-11.
- STUVEN VATTIER, ANA MARÍA
2000 *La seducción de un orden: las élites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- SUÁREZ, JOSÉ BERNARDO
1872 *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena.
- URRUTIA BLONDEL, JORGE
Sf. *José Zapiola Cortés*. Estudio inédito.
- 1973 “La música en el siglo XIX”, Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe, pp.83-116.
- WALKER MARTÍNEZ, CARLOS
1888 *Historia de la administración Santa María*. Tomo I. Santiago: Imprenta de El Progreso.
- ZAPIOLA CORTÉS, JOSÉ
1902 *La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos*. Guillermo Miranda (editor). Santiago: Imprenta Enrique Blanchard-Chessi.
- 1945 *Recuerdos de treinta años*. Edición electrónica disponible en la WWW: <http://www.historia.uchile.cl/>. [citado 03 de enero 2006].

DOCUMENTOS

Conversación con el diseñador chileno Jorge Jara Guarda

por

Sofía Asunción Claro
Arpista, Copenhague, Dinamarca
asuncion@grauggaard-music.dk

A Jorge Jara Guarda lo encontré por primera vez en Copenhague en el año 2005, ocasión en que vino a hacer los vestuarios de *Pelleas y Melisande*, de Debussy. Me sentí muy orgullosa de que un chileno llegara acá a trabajar con la Ópera Real. Posteriormente, lo seguí por algunas casas de ópera y viajé a Amsterdam para escuchar el ciclo de óperas de Claudio Monteverdi: *La Coronación de Popea*, *Ulises* y *Orfeo*, así como a Austria, al Festival de Bregenz, donde participó en *Tosca* de Puccini. He tenido la oportunidad de apreciar su trabajo y entender el porqué de su enorme éxito e intensa actividad en los escenarios europeos, americanos, de Japón, de Australia, etc. Después de esto me nació la idea de entrevistarlo para la RMCh, ya que él ocupa un sitio importante en el campo del diseño de vestuarios en el mundo de la ópera y el teatro.

S.A.C.: Jorge, te he visto sólo en el repertorio clásico. ¿Has hecho también ópera contemporánea?

J.J.G.: Varios estrenos mundiales. De los que recuerdo, en la Staatsoper de Berlín, con Barenboim, *What's next*, de Elliot Carter. También, la ópera *Punch and Judy*, de Harrison Bortwistle, en la que Georg Baselitz hacía el decorado. Asimismo, recuerdo el estreno de *Neither*, de Morton Feldman, en Amsterdam. Por otra parte, en Ginebra, con la Orchestre de la Suisse Romande, participé en el estreno de *Der Cornet*, del suizo Frank Martin, sobre poemas de Rainer María Rilke, y *Mémoires d'une fille triste*, de Xavier Dayer, también compositor suizo, con libreto basado en la novela de Bernardim Ribeiro escrita en 1555. Intervine también en el estreno mundial de la ópera *Johnny and Jones*, del compositor holandés Theo Loevendie. Igualmente he participado en las obras de Schoenberg *Von Heute auf Morgen* (De hoy a mañana), *Erwartung* (Esperanza), *Die glückliche Hand* (La mano feliz), con Janis Konnelis como escenógrafo.

S.A.C.: ¿Y qué pasa con *Moisés y Aarón*, ya que, según veo, has hecho todas las óperas de Schoenberg?

J.J.G.: Es la única ópera de Schoenberg que me falta por hacer. Estaba programada en el Teatro alla Scala de Milán, para el 2009, con Barenboim, pero no aceptó las condiciones de trabajo, considerando que le habían dado muy pocas posibilidades de ensayos.

S.A.C.: ¿Y qué es lo próximo?

J.J.G.: No lo próximo, pero sí la próxima. Se trata de una película de James Bond, para la que se van a filmar 8 minutos de nuestra puesta en escena de la ópera *Tosca*, que se presentó en el Festival de Bregenz de 2007-2008.

S.A.C.: Esto me parece increíble. Pero hablando de cine ¿tú has hecho cine?

J.J.G.: Sí, hice ocho películas en Alemania, entre otras, una con Margarete von Trotta, *El tiempo de plomo*, con la que ella ganó el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia; pero me aburrí, pues el cine alemán es muy psicológico y deja poco espacio para los grandes destapes imaginativos.

S.A.C.: ¿La necesidad de destapes imaginativos es lo que te llevó a la ópera?

J.J.G.: En mi segundo viaje a Europa, ya que antes había estado tres años recorriendo el mundo, decidí estudiar vestuario teatral en la Escuela de Bellas Artes de Berlín. Hice una asistencia como diseñador de vestuario y decorado de cine en la capital alemana. Trabajé luego en el teatro, haciendo escenografías y vestuarios, y en 1984, un escenógrafo muy conocido, me pidió que participara como vestuarista en la obra de Mozart *Così fan tutte*, que se presentaría en el Teatro de Ópera de La Monnaie, en Bruselas.

S.A.C.: Nada menos...

J.J.G.: Esta producción produjo gran impacto y se me abrieron muchas puertas para los teatros líricos de lengua alemana. Así, en Salzburgo, Austria, en su Festival de verano, hice el estreno mundial de la penúltima obra de Thomas Bernhard, *El Hacedor de Teatro*; montada posteriormente en Bochum, Berlín, Viena, Zurich, etc. También en el teatro musical (óperas) de otras ciudades, entre ellas Bayreuth (*Maestros Cantores*, de Wagner), Barcelona (*Così fan tutte* e *Idomeneo*, de Mozart), Dresden (*Sueño de una noche de verano*, de Britten), Tokio (*Lohengrin*, de Wagner) y otras. Sería muy largo enumerar qué obras y dónde he trabajado produciendo óperas, ballets y piezas teatrales; pero hay algo que me fascina y son las ciudades muy alejadas, como Sydney o Catania, Los Ángeles o Beijing, o el mismo Nueva York. Allí, en el Metropolitan, en septiembre de 2007, haré *Romeo y Julieta* con la Netrebko.

S.A.C.: ¿Y no se te abren las puertas en Chile?

J.J.G.: Acabo de recibir la proposición del Teatro Municipal de Santiago para diseñar la escenografía y el vestuario de *La traviata*, de Verdi, que se estrenará en la Temporada de 2009. La dirección artística de la obra estará a cargo de Jean-Louis Grinda, director artístico de la ópera de Montecarlo y ex-director artístico de la Ópera Real de la Wallonie, Lieja, Bélgica.

S.A.C.: ¿Por qué no me cuentas cómo es el proceso de la producción de una ópera y cuánto tiempo toma?

J.J.G.: El equipo que producirá la obra tiene algunos encuentros y luego se presenta el proyecto al director artístico del teatro de la ópera; después comienzan los cálculos financieros y de realización de la obra. En esto pasan entre 8 y 15 meses antes de la *première*, del estreno.

S.A.C.: Háblame con el máximo de detalles del equipo y del trabajo que hacen, ya que esto es un misterio para el público y me parece fascinante.

J.J.G.: El escenógrafo, después de la segunda o tercera sesión de trabajo, presenta una maqueta. En ese momento volvemos a ver obra, ahora con la música y con su tiempo

propio, y constatamos si se puede "leer" la pieza así, dramáticamente, si tiene coherencia, si los colores son los apropiados, cómo se comportan las proposiciones hechas. A veces, se hacen pequeñas figuras a escala para marcar los solistas y los diferentes coros con el volumen y colores de los vestuarios. Evidentemente hoy en día se pueden hacer todas las simulaciones en el computador; pero algo pasa con la técnica de los nuevos medios, es tan inhumana que no deja mucho lugar al azar o a la espontaneidad de las casualidades que, a veces, abren nuevas posibilidades.

S.A.C.: Considero que es impactante lo "afiatado" que ha sido el trabajo del equipo de ustedes en *Orfeo*, de Monteverdi (ver foto), así como en *El retorno de Ulises a su patria*, del mismo autor, que he escuchado recién. La potencia que eso da a la obra es tan fuerte, que es difícil explicar con palabras lo que para mí ha sido esta experiencia. Es evidente que en este caso la concepción, es decir, la comprensión de la música del compositor que ustedes han logrado es un fiel reflejo del pensamiento de éste, se diría que la misma persona ha hecho todo o sea Monteverdi, ya que ustedes se han identificado y sido capaces de transmitir el espíritu de su música: ligereza, simplicidad, transparencia. Cada uno, en su especialidad, muestra el nivel magistral del equipo, junto a unos cantantes de primera magnitud, lo que hace de esta interpretación algo inolvidable. Tus trajes me fascinaron por la gran elegancia, dentro de la profundidad, y es impactante lo que tú consigues en el sentido de subrayar el rol del personaje, no sólo en función del entorno, sino por evidenciar características psicológicas más profundas. Todo esto ayuda a la comprensión de la ópera.



Montaje de Jorge Jara para *Orfeo*, de Monteverdi

J.J.G.: Yo vengo de una escuela de creación teatral alemana en la que hay mucha elucubración dramática, por lo tanto, para mí da lo mismo que se trate de ópera, cine, teatro, ballet, etc. Me explico: hay que crear los roles con los vestuarios para que el intérprete sea creíble dentro de la historia que tratamos de representar escénicamente. Mi modo de trabajo es, además, acentuando la propia personalidad del actor, cantante, bailarín, en función de la obra. A veces, hay problemas con las divas o divos que se ven a sí mismos casi privadamente. Por otro lado, hay grandes diferencias en los distintos países y continentes. Por ejemplo, para los italianos la belleza está en la convención histórica, no hay lectura que pueda confundir al público y lo haga reflexionar. En Alemania es todo lo contrario, allí siempre habrá una nueva lectura, renovación,

modernidad. Desde muy antiguo la cultura tiene una función didáctica, que no es siempre entretenimiento. Volviendo al inicio, lo dramático hace entender mejor una obra del siglo XVII a un público de ahora, mediante asociaciones, actualizando y a la vez permaneciendo fiel al contenido original de la pieza. Resumiendo, mi responsabilidad es crear personajes de hoy día para hacer comprensibles las antiguas historias con una sensibilidad actual.

S.A.C.: A juzgar por la cantidad de trabajo que tienes, veo que tus creaciones han dejado huellas importantes en las interpretaciones operáticas. Se siguen presentando repetidamente y han tenido una larga continuidad. ¿Qué pasa si te piden la misma ópera u obra de teatro dos veces o más?

J.J.G.: Mira, en el caso de *Così fan tutte*, de Mozart, la he hecho cuatro veces y cada vez la lectura de la historia ha sido muy diferente, pues los equipos de producción han sido siempre otros. La primera vez fue con el director Luc Bondy, en el Teatro de La Monnaie de Bruselas; la misma puesta se montó después en París, Barcelona, Valencia y Sevilla. La segunda fue en Toronto, en la Canadian Opera Company, con el director Nicolas Lehnhoff. La tercera vez la hice en Catania, Sicilia, en el Teatro Maximo Bellini, con Pierre Audi, y, por último, en Bélgica, en la Ópera Real de La Wallonie, Lieja, con Phillipe Sereuil como director. Esta última versión la hemos mostrado en Rouen y Niza, hace poco. Cada vez que se repone yo estoy presente para recrear, con los nuevos cantantes -siempre muy diferentes- los personajes. Ahora parto a Nueva York a recrear una ópera que hice hace casi dos años, *Romeo y Julieta*, de Charles Gounod, en el Metropolitan Opera House, en que canta Anna Netrebko, Roberto Alagna y después Rolando Villazón, las grandes estrellas del momento. Se hará un DVD y se transmitirá en directo a cines, etc. Me pidieron que viniera a recrear el vestuario para estos nuevos cantantes. Otro detalle: el director musical será Plácido Domingo. Un caso parecido me ocurrió con *La Bohème*, que la hice con Pierre Audi en Amsterdam y Valencia. Luego en la Ópera de Lyon, con el mexicano Rolando Villazón, y después en la Ópera de Zurich, con la cantante chilena Cristina Gallardo-Domas, como Mimí, y Giodani, como Rodolfo.

S.A.C.: ¿Por qué tienes tanto éxito como diseñador de vestuario, en circunstancias que está lleno de modistos, que serían felices haciendo algo dentro del mundo de la ópera, porque así su trabajo saldría del circuito comercial?

J.J.G.: De los grandes modistos, algunos diseñan trajes de ópera y teatro o ballet, como Lacroix, pero ello depende un poco de las tradiciones. Los franceses, por ejemplo, hacen e hicieron desde siempre uso de los diseñadores de moda, también en films. Coco Chanel y Givanchy colaboraron en famosas películas, pero en mi caso -y por lo que te contaba antes- a los directores con que yo trabajo les interesa contar las historias aprovechando todo lo que puede aportar la dramaturgia al relato, que es lo importante, y no utilizar el *glamour* de la moda, beneficiándose con el nombre del modisto para tener mas prensa. Al modisto le interesan dos cosas: entrar en la prensa de la cultura y darle otra dimensión publicitaria a las colecciones que generalmente se publican en las revistas de moda.

Para mi el vestuario debe ser "justo", es decir, tiene que ayudar a crear el rol, el personaje. Si hablamos de un "mendigo", el espectador debería tener la sensación de suciedad, hasta su hediondez. Una prostituta indica, a lo mejor de una manera totalmente obvia, que es alguien que se vende, que hay eros y eso no es sólo mostrar el cuerpo. Cambia, por ejemplo, de país a país. Si el país es católico una figura así, prohibida, se potencia mucho más debido a la existencia de lo prohibido, del pecado, que en un país protestante, donde éste no existe.

S.A.C.: ¿Cómo se llega al desarrollo de una cultura teatral cuando, como tú, se ha crecido en el sur de Chile, en Temuco, sin ópera ni teatro ni ballet ni sala de conciertos?

J.J.G.: Mis referencias son, por un lado, el cine; cuando yo era joven llegaba todo tipo de películas a Chile de diferentes partes del mundo: Europa, México y Hollywood; hasta vi filmes chinos y éstos en sus diferentes variedades, no se ahora como es. Por otro lado, lo local, los circos que llegaban periódicamente después del invierno sureño; la literatura que se podía encontrar en la biblioteca pública, la que, después de un tiempo, había leído y visto íntegramente; además, tuve una madrina que era pintora y me abastecía con libros y revistas de arte más actuales. Yo dibujaba de pequeño y empecé a pintar desde muy temprano, un año gané una medalla de oro en el Primer Salón de Arte del Sur de Chile, como artista joven; después hice una exposición individual con cuadros estilísticamente de un expresionismo abstracto.

Y de ese sur lejano de la Capital, de caminos todavía no pavimentados, lluvia, cine y circo, salió una fantasía que quería volar más lejos y que soñaba con los lugares distantes. El tío infalible de Norteamérica me enviaba una revista que se llamaba *Geographic Magazin*, que todavía existe, con imágenes de países y culturas lejanas, que me contaba que había algo fuera de mi estrecho mundo de Temuco y a la vez ricamente complejo. La naturaleza con sus volcanes, donde íbamos con mi familia a esquiar sagradamente todos los fines de semana, el circo pobre entrando en la ciudad con sus habitantes campesinos, mapuches y alemanes, para mí era la fiesta, hoy, a la distancia, algo surrealista. Fue mi equipaje primordial.

S.A.C.: Pero espera, me imagino que tu debes ser muy sensual, porque las telas transmiten mucho y tú tienes que sentirlas para usarlas.

J.J.G.: Mi tía en Temuco era la costurera para la sociedad de allá y desde chico veía en el taller las telas, los *Vogues* franceses, esto con seguridad, inconscientemente, ha tenido un papel en mi interés, desarrollo y sensibilidad.

SAC.: Jorge ¿has llegado al máximo de tu realización profesional?

J.J.G.: No, porque cada vez que empiezo una obra siento que parto de cero y nunca se sabe donde se va a llegar. En este sentido la creación siempre está abierta. Si alguien piensa que lo ha dicho todo, está casi muerto.

S.A.C.: Entonces, tu te sientes vivo... activo.

J.J.G.: Citaría a Rai Kawakubo, la diseñadora de moda, quien considera que una retrospectiva de su obra, de su creación, es parte del pasado; es como visitar un mausoleo, es decir, visitar a los muertos. Hasta ahora, en consecuencia, se ha negado a participar en un evento de ese tipo.

S.A.C.: ¿Y qué tienes como actividad para un futuro cercano?

J.J.G.: Mi desafío próximo es *Lucia di Lammermoor*, en la Monnaie, de Bruselas. En el equipo estamos ya trabajando el libreto para interpretarlo o encontrar un concepto que se relacione con nuestro tiempo, porque no queremos contar la historia de modo lineal, como se ha hecho muchas veces. Una lectura actual puede abrir muchas nuevas posibilidades e interpretaciones a un texto que en otra época, por imitaciones, por ejemplo morales, ha tenido otra lectura. Ahora queremos acercarnos a una lectura para un nuevo público joven que, cuando la vea por primera vez, se sienta interpretado. Que tenga vida dentro de un contexto actual...

S.A.C.: ... ya que el contexto social y moral de hoy, siglo XXI, no tiene nada que ver con

el de 1700, en el que se sitúa la historia, ni con el del siglo XIX, de Donizetti.

J.J.G.: Depende del lugar.

S.A.C.: Entonces, una lectura posible sería preguntarse si el hermano de Lucia está enamorado de ella o quizás del hombre con quien él quiere que ella se case, en vez de con Edgardo, que es su amor y con quien se va a casar.

J.J.G.: Hay que ver el texto, el libreto, que es la raíz de todo. Se debe encontrar una insinuación o algo así que de pie a otra lectura. Evidentemente que la música también sugiere, insinúa y esto hay que probarlo, estudiarlo muy bien, ya que se debe fundamentar, porque si no sería hacer un escándalo sin base. La historia debe ser creíble, congruente, respetando cien por ciento el libreto original.

S.A.C.: ¿Qué ópera te gustaría especialmente hacer desde el punto de vista del vestuario?

J.J.G.: Los anhelos son una cosa, pero de cualquier ópera se puede hacer una lectura y desarrollar algo fascinante. Es muy importante el equipo, ya que éste es un trabajo colectivo. Yo no impongo nada, debemos encontrar un lenguaje común, el director, el escenógrafo, el iluminador, el coreógrafo, los cantantes.... Cada uno tiene una idea y todos deben encontrar un lenguaje común, defendiendo cada cual, con ardua paciencia, el punto de vista propio. Ahí podría aparecer una realización bien lograda.

S.A.C.: Deben haber terribles conflictos en este nivel, ya que uno puede estar en total desacuerdo con otro.

J.J.G.: Por eso hay que conversar esa ardua paciencia, que decía, ya que el equipo artístico debe mantenerse muy unido.

S.A.C.: Pero qué eres tú, originalmente.

J.J.G.: Mira, yo soy originalmente arquitecto de profesión, de la Escuela de la Universidad Católica de Valparaíso, en la que me recibí el año 1974.

Mis recuerdos de Acario Cotapos: personajes y episodios olvidados de una época

por
Agustín Culléll
Director de Orquesta, Madrid, España
agustincullell@wanadoo.es

No obstante que le conocía desde mis primeros años de Conservatorio en Santiago, viéndole transitar de vez en cuando por los vetustos pasillos de la antigua sede de calle San Diego esquina Cóndor, cubierta su inconfundible figura con la clásica boina vasca y llevando siempre en la mano derecha aquel extraño pañuelo que no abandonaba jamás, no llegué a tener mis primeros contactos personales con él hasta el año 1947 – de ello hace ahora 60 años, que se dice pronto. Fue a raíz de uno de mis recitales para violín y piano realizado en el Auditorio del otro viejo edificio de la calle Compañía, en cuya segunda parte del programa incluía obras contemporáneas no estrenadas en Chile. Estas composiciones despertaron su curiosidad y por ello asistió al concierto, como así me comentó finalizada la presentación. Una en particular había sido objeto de su mayor interés: *La Fontaine d'Arethuse*, de Karol Szymanovsky, obra de poética belleza que junto a *Narcisse* y *Driades et Pan* forma parte de la trilogía *Mythes*. El hecho me impresionó, no sólo por la referencia al tema y sus vínculos mitológicos, sino porque en aquel breve encuentro afloraron experiencias vividas por ambos en lugares lejanos y épocas distintas: Cotapos la había escuchado en París a comienzos de los años 30 durante un concierto ofrecido por Jacques Thibaud y Alfred Cortot; luego tuvo la ocasión de admirarla en un corto cinematográfico cuyo fondo musical, interpretado por los mismos artistas, recreaba coreográficamente el mito de la ninfa Aretusa y su amante Alceo. En cuanto a mí, la incorporé a mi repertorio al quedar fascinado cuando escuché su grabación. Poco después, a causa de una insólita, pero feliz circunstancia, me tocó presenciar ese mismo cortometraje en un cine de barrio santiaguino. Cuando con posterioridad conocí la parte medular de su producción, reflejada ante todo por la trilogía sobre el mito de Dioniso, comprendí el singular atractivo que experimentaba el compositor hacia los temas de naturaleza excepcional, los que, con mayor o menor fortuna, condicionaron a la postre los contenidos de su obra. Antes de que finalizara ese primer encuentro, Acario Cotapos se interesó por mi condición de exiliado español prácticamente al borde de la Guerra Civil y me dijo que algún día tendríamos que conversar sobre ello, “porque durante la primera parte de aquel conflicto yo me encontraba en Madrid”.

Fue pasado un tiempo, hallándome en el Café Miraflores junto a mi amigo el compositor Eduardo Maturana, cuando se produjo nuestra primera gratificante charla.

Era un asiduo de aquel emblemático lugar bohemio y allí supe de primera mano las vicisitudes y anécdotas de su trayectoria por el Madrid de la pre-guerra y los primeros años de aquella. Con su proverbial buen humor, exuberante aún para comentar los acontecimientos más arduos, impetuoso de palabra y ademanes, nos habló de las peripecias vividas en compañía de aquel insigne grupo de intelectuales integrado por Pablo Neruda y de su entonces nueva compañera Delia del Carril, a quién, según Acario Cotapos, él le puso el sobrenombre de “Hormiguita”; de Federico García Lorca, con quien competía en dotes histriónicas a objeto de divertirse y amenizar a la vez las reuniones celebradas en la “Casa de las Flores”, vivienda de Neruda en el barrio de Argüelles, junto a otros contertulios como Rafael Alberti, Raúl González Tuñón, Maruja Mallo, Miguel Hernández, Luis Enrique Délano y demás ilustres personajes. Cuando se refirió al asesinato de García Lorca, aquel rostro de ojos enormes abiertos como platos que recordaban a Picasso se transfiguraron por completo y por unos instantes enmudeció. “¿Uds. Saben?, nos dijo, yo formaba parte del grupo que fue a despedirle a la estación cuando partió hacia Granada, para no volverlo a ver”. Pero no podía quedarse con esta nota amarga, así que retomando su inagotable vena humorística nos contó el incidente ocurrido en una lavandería de Madrid cuando llevó a limpiar su abrigo lleno de manchas, por lo demás como solía ser habitual dado sus excesos gastronómicos de *bon vivant*. Allí le preguntaron: “¿Quiere que le quitemos las manchas o ponemos la que le falta?”

Más adelante se produjeron otros encuentros. No fueron muchos. De hecho él era como un planeta solitario que giraba alrededor de un grupo de amistades en cuya órbita no parecía figurar el “oficialismo musical”. A excepción de un número selecto de músicos, éstas se encontraban ubicadas más bien en el entorno de la literatura y las artes plásticas. En realidad sus vivencias habían quedado atrapadas en aquel Santiago de principios de siglo; luego, en su memorable periplo por Nueva York, París y Madrid, lugares en los que cosechó verdaderos triunfos con el estreno de sus primeras obras importantes, entre éstas sus magníficos *Tres preludios sinfónicos* (originalmente sólo para orquesta de cámara), cuya versión definitiva estrenó en 1942 el maestro Erich Kleiber con la Orquesta Sinfónica de Chile. También fue la primera obra de Acario Cotapos que me cupo dirigir junto a la misma orquesta en 1961.

En el curso de nuestras posteriores entrevistas, mi interés no estaba centrado tanto en los episodios de su vida personal y artística durante su estadía en esos países – que también – sino por la parte menos divulgada de éstos que, de algún modo u otro, habían quedado sumergidos en la nebulosa de los tiempos. Me refiero específicamente a los que transcurrieron en Santiago con anterioridad a su partida hacia Estados Unidos en 1916.

Por aquellos años Acario Cotapos ya era uno de los personajes relevantes en el ambiente musical chileno. Con su audacia había roto los moldes de la estética musical vigente, inmersa ésta en el post romanticismo tardío, mientras Pedro Humberto Allende abría los cauces a las tendencias impresionistas. Si bien sus primeros trabajos procedían de esta corriente, su tradicional inconformismo le convirtió pronto en el primer músico vanguardista de su tiempo. Conviene recordar, lo cual constituye mayor mérito aún, que nunca tuvo ni se sometió a formación académica alguna, sólo a eventuales contactos de aprendizaje amparados bajo el soporte de un gran espíritu de observación y los inapreciables consejos que le brindaron, a más de la amistad, eminentes compositores como Edgard Varèse, Oliver Messiaen, Arthur Honegger y el maestro Erich Kleiber,

entre otros. Estudia, sí, pero de manera autodidacta, y esta postura la mantuvo por el resto de su vida. Miembro fundador del “Grupo de los Diez” creado en 1914 a instancias del escritor Pedro Prado, allí se plasma en particular su estrecha amistad con los músicos Alfonso Leng y Alberto García Guerrero.

Según contaba, la historia había marginado injustamente a notables artistas que durante aquel primer cuarto de siglo dieron brillo a una gran época de expansión musical. De alguno yo poseía referencias, en cierta medida gracias a mi madre, quien durante su estadía en Chile previo su regreso a España, cursó sus primeros estudios de piano entre los años 1912 a 1917; de otros, muy pocas o ninguna. En este sentido recuerdo que Acario Cotapos citó con especial admiración la figura antes nombrada de Alberto García Guerrero, ilustre pianista y compositor que abandonó el país en 1918 y a quien no se le otorgó el reconocimiento que merecía; pero sí lo obtuvo, sin embargo, en sus triunfales giras por Estados Unidos y Canadá, país este último donde terminó ejerciendo la cátedra de piano en el Conservatorio de Toronto. Creo que de algún modo Acario Cotapos veía reflejada en la trayectoria de García Guerrero la suya propia. Luego, recuerdo haberle escuchado mencionar los nombres de cuatro mujeres cuyo talento resplandecía en esos primeros años del siglo XX, lo que naturalmente, tratándose de esa *Belle Époque*, despertó de inmediato mi curiosidad informativa y quedó anotado en mi bitácora de memorias: Amelia Cocq, soberbia pianista que a los 10 años tocó en Santiago el *Concierto* N° 1, de Beethoven acompañada por la orquesta bajo la dirección de Padovani (1892). El Gobierno le concedió una beca para continuar sus estudios en el Conservatorio de París, donde obtuvo, en 1900, el Primer Premio de Virtuosismo. Por cierto, primera mujer en todo el continente americano que lo consigue. En la capital francesa dio conciertos con éxito extraordinario y se casó con el violinista Edmund Weingand. Regresó a Chile, pero en 1914 se estableció definitivamente en Buenos Aires. Además, las violinistas Lydia Montero, de quien al escucharla el gran concertista Rafael Kubelick testimonió por escrito su admiración sin reservas; Teresa Parodi, a quien conocí en 1955, ya muy mayor, al ingresar yo en la Orquesta Sinfónica de Chile y Marta Canales, además compositora y directora, fundadora de la Coral Santa Cecilia, antecesora de la Sociedad Bach.

Otro artista que surge con fuerza del baúl de sus recuerdos es Américo Tritini, excelente pianista discípulo de Roberto Duncker y por tanto heredero de la gran escuela de Martin Krause en Berlín. Como es sabido, de esa escuela surgieron las insignes figuras de Claudio Arrau y Rosita Renard. En 1913, bajo la batuta de Nino Marcelli, Américo Tritini estrenó en Santiago un *Concierto* para piano, de Tchaikovsky, y, en 1916, bajo la dirección de Javier Rengifo, el *Concierto* para piano, de Anton Rubinstein. Durante esos años realizó con gran éxito numerosos recitales en los teatros Unión Central y Municipal; además, estrenó las *Impresiones líricas* para piano y orquesta, de Enrique Soro, hecho que ocurrió en la Velada de Honor que se organizó en el Teatro Municipal, con motivo de la visita del Presidente Teodoro Roosevelt a Chile. En su cátedra de piano se formó Alberto Spikin, posteriormente profesor de los notables pianistas Hugo Fernández, Mario Miranda, Oscar Gacitúa, Alfonso Montecino y en el tramo final de su carrera, Elvira Savi.

Historiadores y cronistas han recreado en diversas publicaciones las postreras tertulias musicales que tuvieron lugar en el Santiago de aquel tiempo, cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII, en la residencia del Marqués de Casa Real, don Francisco García Huidobro, prosiguen su trayectoria en el XIX, en las casas de don Manuel de

Salas y doña Isidora Zegers, y perduran durante el último tercio del siglo y primer cuarto del siglo XX con diversas asociaciones filarmónicas, academias y en los hogares de ilustres mecenas y artistas, como don Luis Arrieta Cañas, el doctor Daniel Amenábar, la familia García Guerrero, las hermanas Canales y don Miguel Besoain. A todas concurre Acario Cotapos y en sus *soirées* musicales toma contacto con obras contemporáneas desconocidas hasta entonces, obras que en sus propios medios eran incluso objeto de polémica por su carácter rupturista con los estilos en boga (piezas como la *Suite Bergamasque*, de Debussy, junto a su *Cuarteto* de cuerdas; obras de Cyril Scott y de Ravel; los *Cuadros de una exposición*, de Mussorsky, en su versión para piano; las *Tres piezas* y *Seis pequeñas piezas* para piano, de Arnold Schönberg, etc.). Esta experiencia será determinante para definir su futuro en el campo de la composición y, sobre todo, para adoptar una posición estética exenta de ataduras a ninguna de las nuevas corrientes. Como él mismo me lo expresó alguna vez: “Soy un individualista y en mis obras procedo como tal”.

Coincido con quienes han calificado a Acario Cotapos de músico genial, así como el hecho lamentable de constatar que su obra se haya difundido en Chile únicamente en contadas ocasiones. En lo que a mí concierne sólo tuve la oportunidad de conocer cabalmente cuatro de sus creaciones más importantes: la *Sonata dionisiaca* (posteriormente rebautizada como *Sonata fantasía*), segunda de las tres que forman parte de la trilogía inspirada en el mito de Dioniso, todas compuestas en Nueva York entre los años 1916 y 1925. La primera, el monumental proyecto *L'avènement de Dionisyios*, escrita en 4 partes para gran orquesta sinfónica, queda sólo en borrador. Tal vez – es sólo una suposición – la propuesta era demasiado ambiciosa y demandaba un esfuerzo superior a los medios de que disponía. La tercera corresponde al cuarteto de cuerdas *Dyonisios*, cuya grabación escuché en mi último viaje a Chile, luego de producirse el feliz hallazgo de los originales extraviados.

En referencia a esta Trilogía sobre el mito de Dioniso, no podría eludir una mención a la fuente filosófica en la que se inspiró su autor para transcribir el personaje legendario a su exégesis musical. Cotapos no parte de la concepción griega en la que Dioniso es honrado como el gran Dios al que rodean sátiros lujuriosos, silenos y ménades; que enseña a los hombres los placeres del vino, las bacanales y los éxtasis orgiásticos. Y del mismo modo que se le venera como iniciador de la agricultura y protector de las artes dramáticas, se le exhibe a la vez como un Dios vengador, de cuyo círculo caen víctimas míticos personajes como Orfeo, Penteo y Licurgo, Rey de Tracia.

El origen filosófico del personaje en la obra de Cotapos se basa en la concepción del mito dionisiaco descrito por Federico Nietzsche en su libro *El origen de la tragedia en el espíritu de la música*, que se ajusta sólo parcialmente a la vertiente griega. Nietzsche también glorifica a Dionisio como el Dios del vino y la orgía, de la alegría en la acción, de la emoción y la aventura; pero a renglón seguido lo sitúa como el Dios de la Canción, la Música y la Danza y al mismo tiempo lo califica como el “Dios del sufrimiento heroico”. En este sentido acota: “Lo sublime no es sino la subyugación artística de lo terrible”. “El pesimismo es signo de decadencia; el optimismo lo es de superficialidad. Sólo el optimismo trágico es la disposición de ánimo que define al hombre fuerte”. Cuando Midas pregunta a Sileno – miembro del séquito de Dionisio, aquí individualizado – cuál es el mejor destino para el hombre, éste le responde: “Raza miserable y efímera, hijos del azar y la pena. El mejor destino para vosotros no está en vuestras manos alcanzarlo; es no haber nacido, no ser nada. Lo mejor después de

esto es morir pronto”. Aun cuando no existe relación aparente, este último párrafo me recuerda, por su contenido atormentado, al segundo de sus *Tres preludios sinfónicos*, titulado *La soledad del hombre*.

La cuarta obra aludida es *Balmaceda*, que dirigí en 1992 con la Orquesta Sinfónica de Chile. De éstas cuatro me atraen sobre todo los *Tres preludios sinfónicos* y el cuarteto *Dionisios* antes citados; en particular este último, que para mí resulta una obra de singular valor expresivo. Sin duda, Acario Cotapos consigue el objetivo de recrear la esencia mítica del personaje describiéndola de forma sugestiva mediante módulos conductores cuyos elementos cambian constantemente su ordenamiento y determinan la trayectoria del discurso musical. Su estructura se presenta compartimentada, y en cuanto a la línea melódica me atrevo a señalar que ésta adquiere más bien un rol secundario ante el ejemplar empleo de llamativas combinaciones armónicas que originan esa atmósfera de sensualidad turbadora que impregna toda la obra. A ello cabría agregar los sorprendentes pasajes de carácter recio que sirven de contraste al ambiente general del cuarteto. Y algo más respecto a este breve comentario. Si como se ha dicho, Acario Cotapos utiliza libremente los medios sonoros sin sujeción a estilo determinado alguno, sino más bien aprovechando todos los “ismos” en uso y entremezclándolos a su conveniencia – lo que equivale a una formulación estética realmente original – no excluye, por otra parte, acudir de vez en cuando a los preceptos que rigen los principios tonales, aplicados en la mayoría de los casos como simples elementos de paso o reposo.

Afirmé que para mí y muchos, Acario Cotapos era un personaje entrañable y un músico genial, con todo lo impredecible que el término en sí implica, es decir, que todo lo genial es susceptible en algún momento de malograrse cuando en el proceso creativo intervienen factores desafortunados; esos espacios confusos que en el lenguaje musical perjudican su sintaxis. Es lo que a mi juicio ocurre con *Balmaceda*. Acario Cotapos articula en este exuberante retablo las dimensiones de un gran cuerpo sonoro unido a un texto dramático que escribe de su puño y letra. El guión es una “adaptación” muy personal de los acontecimientos que históricamente transcurren entre el 29 de agosto y el 18 de septiembre de 1891, que él los sitúa en el espacio de un solo día, el último en la vida del Presidente Balmaceda. Luego de una corta introducción a cargo de la orquesta, el narrador cuenta la irrupción que se produce al amanecer por parte de una marejada humana que desde la periferia se dirige hacia el centro de la ciudad. Celebran la victoria de las tropas congresistas anunciada por el repique de campanas y se lanzan a toda clase de desmanes y saqueos. En este largo episodio la música refleja magníficamente el contenido del texto y llega, en mi opinión, a su punto culminante con el pletórico *tutti* orquestal que constituye el epicentro de la obra. Menos interesante, a mi entender, es su última parte, donde la relación entre texto y música, al describir los últimos momentos de Balmaceda y fragmentos de su póstumo mensaje, no logra una adecuada simbiosis. En este sentido la parte musical se torna aquí algo indefinida y errática, para concluir en un final más bien disgregado y abrupto.

No quisiera, por último, terminar estas líneas sin antes expresar mi esperanza de que en un futuro alguien emprenda el trabajo de rescatar esa magna obra, *L'avènement de Dionisios*, que Acario Cotapos dejó en borrador y asuma el desafío de finalizarla. Sería un gran aporte a la creación musical chilena y un espléndido homenaje a su memoria.

Remembranzas de Juan Amenábar¹.

por

Rolando Cori
Facultad de Artes, Universidad de Chile
rcori@uchile.cl

El año pasado Curtis Roads, profesor de la Universidad de California, Santa Bárbara, me invitó a dar una conferencia a propósito de los 50 años de música electroacústica chilena. Allí elaboré una comparación que apuntaba a la complementación de los aportes de los fundadores: Juan Amenábar el artista barroco, dramático, de música para y desde la persona, y José Vicente Asuar, el artista moderno, al día, de música orientada al progreso y la libertad.

Para preparar ese trabajo José Vicente Asuar me concedió una entrevista. Lo mismo hicieron la Sra. Eliana Folch vda. de Amenábar junto a sus hijos, Juan Cristián y Magdalena. El contenido de esas entrevistas lo tuve como una referencia general en aquella conferencia.

Un año después me he dedicado a escuchar nuevamente y transcribir las entrevistas. He aquilatado el enorme aporte de José Vicente Asuar. Disfruté y me entusiasmó su relato del trabajo de investigación en *hardware* que él alcanzó a realizar en la Universidad de Chile y de cómo se estaba iniciando un equipo de investigación y creación formado por compositores y expertos en ciencias y tecnología del sonido que trabajaban en el desarrollo de herramientas de expresión musical. Lo que estaba haciendo era un avance en el "estado del arte" de validez internacional. Lamenté el que no hubiera podido darse un trabajo permanente de conjunto entre ambos músicos.

Conocí a Juan Amenábar como profesor en la carrera de Licenciatura en Composición, en la Universidad de Chile. Como a todos los compositores de mi generación (Andrés Alcalde, Alejandro Guarello, Gabriel Matthey, Fernando Carrasco, Eduardo Cáceres y otros), a la generación del '80 y después la del '90 (Cristián Morales, Pablo Aranda, Mario Mora, Edgardo Cantón, etc.) nos hizo clases en las asignaturas de Taller de Sonido y Música Electrónica I y II, es decir, durante 3 años.

Debo reconocer que cuando se reflexionaba sobre la asignatura de Amenábar, no podía evitar pensar en "un ramo absurdo", en el que no se "pasaba materia". Se suponía que como ingeniero que él era, nos iba a hablar de cosas complicadas, fórmulas, perillas, etc. (Yo también estudié un corto tiempo ingeniería y en el colegio construía equipos de

¹En octubre de 2007, en el marco del Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago de Chile Ai-maako'07, se proyectó un panel para conmemorar los 50 años del estreno de *Los peces* de Juan Amenábar. El trabajo preparado para esa ocasión, sirvió para elaborar este artículo.

tubos.) El ramo de Amenábar no era así. Se paseaba taconeando firmemente por la sala, hablaba de su padre, que tocaba violoncello, refería cómo había comenzado en la música electrónica; pero, repentinamente, se había pasado la clase. Yo no le encontraba sentido para lo que pensaba que era el sentido; pero no me aburría. Creo que caía en ese especie de embrujo de Amenábar, el taconeó por la sala y ese histrionismo para hablar acerca de cualquier tema. Siempre había un drama. El vivía la vida como un drama. No hablo de una tragedia, sino más bien que en cada cosa habían fuerzas que se oponían entre sí. Eso fue hasta el final, un artista latino y barroco, en el sentido genérico de la palabra. Recuerdo cómo hablaba de la dinámica en la música. Se quejaba que a los compositores chilenos les daba lo mismo y todo era *mezzoforte*. Durante ensayos de obras de sus colegas, les sugería cambiar las indicaciones de expresión en la partitura. Era un joyero del sonido, su escritura prolija tenía ese fin: lo que sonaba.

Al comienzo los trabajos tenían que ver con las técnicas de la música concreta: cortar y pegar cinta. Esto tenía su encanto. Lo hacíamos en el estudio de grabaciones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación con las viejas grabadoras Revox importadas cuando comenzó la carrera de Tecnología del Sonido. Nos ayudaba con cariño Isabel Bravo ("Chabela") y otra funcionaria, a quien hicimos cantar en nuestros primeros experimentos con la envolvente de ataque. Después, en el último año, hice mi primera pieza electrónica para flauta guitarra, vibráfono y el ARP 2600 grabado en cinta marcada. Ahí me ayudó un poco David Uribe a entender el ARP. Eran los tiempos en que en la Facultad todo era familiar. Nuestra carrera era pequeña, en total unas 10 personas estudiaban. Don Juan no se metía mucho en el trabajo artesanal. Nos habló y describió el proceso para cortar cinta, pero dejaba que la "Chabela" nos enseñara cómo hacerlo. Escuchaba, sin embargo, muy atentamente nuestros resultados y nos hacía sugerencias. Teníamos la sensación que nos tomaba muy en serio. Con mi primera pieza electrónica me gané un poco de su admiración, pues yo tocaba guitarra y sabía de efectos y sonoridades menos usuales. Para un incansable explorador del sonido, como Amenábar, mis efectos le llamaban la atención y me asociaba: "Tú y tu guitarra, alguna vez me vas a mostrar eso".

Otra cosa que hacíamos en clase era escuchar música de vanguardia. Amenábar en ese sentido nos abría enormemente el horizonte. En otras asignaturas rara vez veíamos una partitura o escuchábamos algo posterior a 1945. Además de las piezas electrónicas de los años 50 y 60, en sus clases recuerdo haber escuchado por primera vez piezas instrumentales de Berio, Glovokar y varios autores más. También nos invitaba a su propia casa en la calle Domingo Bondi a escuchar obras de su nutrida discoteca. El escuchaba todo tipo de música.

Cuando Pedro Félix de Aguirre fue nombrado Decano en 1981, se produjeron varios cambios. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación se fundió con la Facultad de Bellas Artes, transformándose en la actual Facultad de Artes. Amenábar dejó su puesto en ENDESA y comenzó a trabajar jornada completa en la Facultad. Luego fue nombrado Director del Departamento de Música. Se cerró la entrada a primer año de las carreras de Composición, Musicología y Teoría General de la Música y se creó una carrera de Licenciado en Música, de acceso más masivo. En el plan de estudios de la nueva carrera, don Juan hacía el ramo de Taller de Sonido y me pidió que fuera su ayudante. Me citaron a una entrevista en la cual estaban el Decano, Víctor Tevah y don Juan. Recuerdo que el Decano me preguntó de qué colegio venía. Le contesté que del Manuel de Salas, a lo cual frunció el ceño. (Ese colegio era en mi época un bastión de

izquierda). Víctor Tevah, cuya hija también venía de ese Liceo, se inclinó hacia el Decano y lo tranquilizó diciéndole: "Pero éste es de los buenos".

Mi ayudantía en el curso de Amenábar no duró mucho. Ese año '81, con mi generación de compañeros de Composición, organizamos un concierto en noviembre. Nos conseguimos apoyo de las autoridades para los programas, la Sala Isidora Zegers entre otras cosas. Desde antes del '73 que no se hacía algo así. Esta iniciativa llamó la atención de la incipiente prensa de oposición al gobierno y la revista *Hoy* nos hizo una entrevista que se llamó "Los lolos doctos". Al otro día Amenábar me llamó para decirme que el Decano había suspendido mi ayudantía.

El '84 me recibí y don Juan, que fue nombrado Vicedecano durante el decanato de Fernando Cuadra, me llamó nuevamente para que fuera profesor ayudante en su ramo, y de armonía para los alumnos de Licenciatura en Música. Eran clases con decenas de alumnos, cosa poco acostumbrada en nuestra Facultad. Don Juan seguía siempre fiel a su estilo de docencia. Se paseaba por la sala taconeando. Para él la clase era casi como una especie de liturgia. Llevaba un libro de clase ordenadísimo. Cumplir con sus clases, y así me lo decía, era como un ministerio sacerdotal. A pesar que las materias no variaban de año en año: los parámetros del sonido, la notación, elementos de serialismo, la serie de Fibonacci, etc, las clases las preparaba semana a semana. Así se lo veía en su oficina y años más tarde en la sala 606-B. Introdujo elementos de organología y propuso la tarea de construir instrumentos caseros y componer música para ellos. A mi me tocaba ir a todas sus clases y reemplazarlo cuando tenía alguna tarea administrativa ineludible.

El año '85 me fui a trabajar y estudiar en Alemania con una beca. Allí curiosamente se me reveló el Amenábar más personal. Me dio la impresión que, aunque respetaba que yo partiera, le costaba que lo dejara. Un día me llamó a su oficina y me dijo: "Supe que te vas". Era un profesor que no ocultaba lo que sentía. Desde ese entonces a menudo me embromaba: "Tu y tus alemanes".

Después fui entendiendo. El siempre estuvo en Chile, defendía y amaba lo chileno. Siempre recuerdo cómo trataba de caracterizar la música chilena respecto a la argentina, por ejemplo. Hablaba que se parecía a nuestra fruta. Más pequeña que la tropical, pero concentrada en sabor. De alguna forma irse afuera podía significar olvidarse del terruño y yo, por diversas circunstancias, podría terminar en el epigonismo de alguna corriente de moda en Europa.

A mi vuelta a Chile el '90 nos reencontramos. Él ya no tenía cargos y me hizo un hueco en su oficina. Me dijo que quería refundar el estudio de música electroacústica de la Facultad y le ofrecí mi colaboración. Me contó que había conversado con Francisco Kröpfl, del Centro Recoleta en Buenos Aires, y que éste le había recomendado empezar con un sampler. Se había conseguido unos fondos y adquirió un sampler EMAX, un mixer Alesis y una grabadora Revox de 8 pistas. El estudio, sin embargo, estaba destinado a proyectos individuales y permanecía vacío la mayor parte del tiempo. Le sugerí a Amenábar que su curso en la Licenciatura en Música contemplara proyectos creativos de los alumnos para realizar en el nuevo estudio. Así comenzó el GEMA. Amenábar no estaba muy presente en el estudio, pero facilitaba iniciativas. Contrató a dos ayudantes para que asistieran a los alumnos con sus proyectos: Mario Mora y Juan Carlos Vergara.

Le propuse que editáramos un CD con música electroacústica que fue, con el aporte de fondos de la Universidad de Chile, el primero que se publicó en Chile, en 1995. Cuando se lanzó el CD, Amenábar, que no andaba muy preocupado de esta producción, lo vi nuevamente embelesar al público asistente a la Sala Domeyko con su historia de los comienzos de la música electroacústica en Chile, sin micrófono y taconeando por la sala.

Ya, desde fines de los '70, Amenábar no componía música electroacústica. Percibía, sin embargo, que esta formación era necesaria en Chile, puesto que en esa época no existía la música electroacústica como experiencia docente regular. Él no estaba al día en el "estado del arte" en materia tecnológica, pero tenía una visión hacia dónde se encaminaba el arte y cómo había que responder desde la academia para que ésta siguiera viva. En ese sentido se dejaba aconsejar. Este es uno de los rasgos académicos que más valoro de Amenábar.

Por la forma como realizó música para cinta magnética, no creía en la pertinencia de un computador en el GEMA. Finalmente, se dejó convencer por la evidencia y postulamos a unos fondos de la Fundación Andes, con los que se adquirió un Apple Clasic, para operar vía MIDI, y otro sampler.

En 1993 se produjeron las primeras conversaciones en torno a la creación de estudios de postgrado en artes en la Universidad de Chile. Dos años después se ponía en marcha el Magister en Artes con varias menciones, entre ellas Composición Musical. Amenábar se distinguió entre los compositores de su generación por ser de los pocos que apoyaron la idea. Y fue más aún. Había un curso tipo seminario, que yo coordinaba, al que asistían diversos compositores del ámbito nacional. Amenábar se quedaba hasta las 21:00 hrs. en estos seminarios. Luego nos volvíamos juntos del centro. Detenía un taxi que podía tener encendida la radio y le decía al chofer, en su típico tono de broma chilena y buena crianza: "Bueno, entonces me corta la radio, pues a mi y mi colega no nos gusta la música".

Ese era Amenábar, personalista, dramático, autoritario, un artista barroco. En esa época conversábamos acerca de muchas cosas. (En mi estilo, siempre como presionado y apurado por lo urgente y no lo importante, trataba a menudo de pasar de largo frente a su oficina). Me hablaba de su conversión, que había significado pasar de una religiosidad de costumbres a navegar por aguas más profundas. Ahora, tiendo a pensar que su acercamiento a la música instrumental, a dejar la vanguardia experimental, a volver a la tonalidad, tienen algo que ver con este proceso.

Con Amenábar nos unía fuertemente la búsqueda de algo trascendente en la música, por la música y a través de la música. En él se hizo poco a poco más patente lo de expresar una vivencia de religiosidad por medio de la música. Sin embargo, ésta era una vivencia diferente a las exultaciones y visiones místicas. Es la vivencia de la prueba. En la música religiosa de Amenábar comienza a aparecer el desgarramiento interior, la experiencia del desierto y el abandono de Cristo en el Monte de los Olivos. Estas son luchas difíciles de comprender desde afuera, especialmente para mí que buscaba una música religiosa más bien proselitista.

Vino la enfermedad de Amenábar y una operación de cuidado. Su paso se hizo menos decidido. Y yo me fui nuevamente. Esta vez a Estados Unidos por razones de estudios de mi esposa. Otra vez me llamó a su oficina y el tono fue distinto. Me hablaba

a menudo que le quedaba poco. Nos escribimos un par de veces, sus cartas no ocultaban una lucha tremenda.

En esa época (1998) escribió su última pieza, *En el umbral*, para voz hablada y sonidos electrónicos, con texto de Miguel Arteche. El año pasado supe de la existencia de esta última obra por su hija Magdalena, que la interpretó. Me prestó la grabación y quedé perplejo con lo que escuché. La parte electrónica consistía mayoritariamente en imitaciones electrónicas de instrumentos de percusión, campanas y timbales. Algo extraordinariamente simple como música, y sobre estos sonidos se desplegaba el recitado del poema de Arteche. Amenábar siempre hacía mucho hincapié en que la música electrónica era algo distinto, que no se trataba que imitara la música instrumental. Decía que la música instrumental y la electrónica eran tan distintas como el teatro era del cine y eso nos quedó claro desde el comienzo. ¿Cómo entender esta última obra? ¿Será que cuando se quiere decir algo al extremo, al momento de la verdad, hasta el propio arte se derrumba? ¿Será que, como decía hace unos días un crítico de cine sobre una nueva película chilena, no se puede filmar la muerte? Lo llegaremos a saber cada uno individualmente cuando otra vez se escuche el taconeo por la sala.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según informaciones llegadas a la *RMCh*, desde el 1 de octubre de 2007 al 31 de marzo de 2008, se han interpretado las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Festival Ai-Maako 2007

Entre el 13 y el 20 de octubre se realizó la séptima versión del Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago, “Ai-maako 2007”, evento de carácter gratuito organizado por la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh). En esta ocasión el Festival recibió el apoyo del Fondo de la Música (Consejo de Fomento de la Música Nacional), del Centro Cultural de España (sede de los conciertos), de la Biblioteca de Santiago, del Instituto Chileno-Británico de Cultura, de la University of Dirham (Gran Bretaña), de la Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal), y del Consejo Sueco de las Artes.

Como ya es habitual en este festival, se contó con la presencia de importantes invitados del extranjero: Trevor Wishart (Gran Bretaña), Ake Parmerud (Suecia), y João Pedro de Oliveira (Portugal). Todos ellos realizaron conciertos con obras de su autoría o curatoría y cursos o charlas en el LATEM (Laboratorio de Tecnología Musical del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica), el LAIM (Laboratorio ARCIS de Informática Musical de la Universidad ARCIS), y el ALMA (Aula-Laboratorio de Música y Audio de la Universidad Diego Portales).

Una de las novedades fue el concierto al aire libre en la Biblioteca de Santiago. Este contó con un dispositivo de difusión con cuarenta parlantes rodeando al numeroso público que asistió al evento. Allí se tocaron un total de 18 obras acústicas, entre las que destacaron las composiciones de los invitados internacionales: *Tongues of Fire*, de Wishart; *Mahakala Sadhana*, de Oliveira, y *Les Flûtes en Feu*, de Ake Parmerud. Además, se difundieron las siguientes obras de compositores chilenos: *Earth*, de Félix Lazo; *Bajan gritando ellos*, de José Miguel Candela; *Zapping Zappa* de Felipe Otondo; *Jetlag+6Hrs.*, de Federico Schumacher; *Adagio-Scherzo (homenaje a Victor Jara)*, de Gabriel Brncic, y los audiovisuales *Noche de metales*, de Alejandro Albornoz, y *Hors Chant*, de Aldolfo Kaplán.

Los 12 conciertos restantes se realizaron, como en años anteriores, en el Centro Cultural de España. En estos conciertos se presentaron 30 obras seleccionadas de más de 200 enviadas por compositores de diversas partes del mundo, en respuesta al llamado realizado por la CECh a comienzos del año. Además, y fuera de las piezas ya señaladas, los compositores invitados presentaron las siguientes composiciones de su autoría: Trevor Wishart: *Globalalia e Imago*, Ake Parmerud: *Dreaming in Darkness, Bows, Arcs & The Arrow of Time, La vie mecanique, Floating Spaces* y *Junk*, João Pedro de Oliveira: *A Cidade Eterna* y *Aphar*.

Aparte de los conciertos ya mencionados, cabe destacar un concierto dedicado a Gabriel Brncic (miembro de honor de la CECh). Allí se escucharon sus composiciones acústicas, *Concierto gótico* (1ª, 3ª y 4ª partes), *Clarinen tres*, y sus obras mixtas *Alegrías* (bajo eléctrico: José Miguel Candela), *La casa del viento IV* (clarinete: Dante Burotto) y *...que no desorganiza cap murmuri* (flauta: Paola Muñoz). A estas obras se sumaron las de los chilenos Cristian Morales Ossio, *Oda* (flauta: Paola Muñoz; viola: Felipe Vieytes), y Federico Schumacher, *Print*. Además, un concierto homenaje a Juan Amenábar, debido a la celebración de los 50 años de la creación de su obra *Los peces* (1957). Además de esta composición, se tocaron sus obras *Ludus vocalis* y *Amacatá*. También, y a modo de homenaje, se presentaron obras de los compositores chilenos José Miguel Candela (*Sea Monkeys*), Juan Mendoza/Gonzalo Aguila (*PCs*), Rolando Cori (*La ciudad hermosa*), Edgardo Cantón (*RicordaRicardo*), y Adrián Pertout (*Sonic Junk Yard for Tape*). Asimismo, fue destacable un concierto dedicado a la música electrónica (titulado “Rockola electrónica”), con músicos y djs provenientes de la música popular. Participaron los chilenos Gerardo Figueroa, Les Chicci, Mika Martini, Mario Feito y Alejandro Alborno, y Alisu.

Por último y sumado a lo enumerado anteriormente, se presentaron durante la semana de festival las siguientes obras de compositores chilenos: *A-Gain* (voz: Karen González; computador: D. Jeffs), de Daniel Jeffs; *Recintos de entropía*, de Juan Mendoza; *Ruido fuera de plazo*, de Marcelo Espíndola; *Aliento, madera, metal*, de Jorge Martínez; *Afrodistante*, de Jorge Sacaan; *Ultramar*, de Bryan Holmes; *Dos estaciones* (guitarra eléctrica: Juan Carlos Bravo; computador: F. Lazo), de Félix Lazo; *Desarme final*, de Cecilia García-Gracia; *Mandylion*, de Javier Muñoz; *Extensión digital*, de Paola Lazo; *Showtime*, de Felipe Otondo; *Inicio* (coreografía de María Alejandra Caro; bailarinas: Alejandra Agurto y Mabel Olea), de Alejandro Alborno y *iCons* (computador: R. Cádiz), de Rodrigo Cádiz.

José Miguel Candela

Escuela Moderna de Música

El 16 de octubre de 2007, en el Teatro de la Escuela Moderna de Música, actuó el Coro Madrigalista de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, que dirige Ruth Godoy. Dentro del programa presentado se interpretaron *Romance segundo*, de Juan Orrego Salas, sobre poemas propios; *El coro luminoso*, de Eduardo Fajardo, con textos de Gabriela Mistral; *Sinfonía de cuna*, *Momias* y *¡Viva la cordillera de Los Andes!* de Gabriel Matthey y poemas de Nicanor Parra.

El 17 de octubre, en el mismo lugar, el fagotista Nelson Vinot, junto a la agrupación Quitrú, ofrecieron un concierto con arreglos de canciones de Víctor Jara (*Deja la vida volar* y *Aparecido*) y obras de Nelson Vinot (*Preludio*, *Cuequina*, *Al vuelo*, *Impresiones sobre un tema de Violeta Parra*, *Camanchaca* y *Carnavalito*).

Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC)

El XVII Festival de Música Contemporánea Chilena (2007), que anualmente organiza el Instituto de Música de la PUC, se llevó a efecto en Santiago, del 12 al 18 de noviembre, en el Salón Fresno del Centro de Extensión de la PUC; en La Serena, el 17 de noviembre, en el Campus Andrés Bello de la Universidad de La Serena; en Concepción, el 19 de noviembre, en la Sala 2 del Teatro de Concepción, y en Valparaíso, el 22 de noviembre, en El Farol, Sala Rubén Darío. En la programación del Salón Fresno se interpretaron las siguientes obras de autor nacional, en las fechas que se indican: 12 de noviembre: *Aglozonar*, para clarinete, guitarra, violín, violoncello y piano, de Rodrigo Aguirre; *Umbral*, para violín, guitarra y violoncello, de Francico Silva; *Tres sucesiones sonoras*, para flauta, violoncello, piano y percusión, de Fernando García, y *Zum Greiffen Nah*, para soprano, flauta, clarinete, guitarra, violoncello y percusión, de Ramón Gorioitía. 13 de noviembre: *Instantánea 6-7*, para soprano, violín y electrónica, de Remmy Canedo; *Figuras y contornos*, para

flauta, clarinete, violoncello y piano, de Pablo Galaz; *Un coro es pues lo que somos*, para marimba y viola, de Gabriel Gálvez; *Lírica violencia serénica*, para ensamble instrumental, de Cristián Morales; y *Alefos*, para viola y percusión, de Fernando Guede. 14 de noviembre: *Estancias del recuerdo*, para flauta, clarinete, cuerdas y piano, de Juan Orrego-Salas (obra ganadora del premio Charles Ives 2006); *Erupciones*, para percusiones, de Rodrigo Cádiz; *Mareas*, para flauta en Sol y electrónica, de Miguel Chuaqui; *Espejismos de Ayquina*, para cuatro flautas dulces, piano y orquesta, de Rafael Díaz; *Música*, op. 24-B, para saxo y orquesta, de Hernán Ramírez, y *Per orchestra*, para orquesta de cámara y contrabajo, de Boris Alvarado. 16 de noviembre: *Lúvina*, para soprano, flauta, guitarra, piano, percusión y electrónica, de Francisco Concha; *Un fugitivo irlandés*, para soprano y cuarteto de cuerdas, de Carlos Zamora, y *Adras*, para dos pianos, de Leni Alexander. 17 de noviembre: *Alucinación*, para guitarra, de Christian Vásquez; *Resto*, para flauta dulce y guitarra, de Ricardo Silva; *Enanofonías*, para marimba y contrabajo, de Rodrigo Herrera; *A la distancia*, para flauta, violín, contrabajo y percusión, de Francisco Alvarado, y *A cuatro*, para cuarteto de saxofones, de Aliocha Solovera. 18 de noviembre: *Xa*, para dos flautas, oboe, clarinete, corno, guitarra, dos violines, violoncello y piano, de Carlos Cajiao; *Hoy*, para flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, violín, violoncello, contrabajo y piano, de Juan Pablo Vergara, *Le jeu suivant*, para flauta, oboe, clarinete, percusión, violín, viola, violoncello y piano, de Oscar Carmona; *El suspiro piroclástico*, para flauta, piccolo, violín, piano y electrónica, de Andrés Ferrari; *Sweet Punf Suit*, para flauta, clarinete, fagot, percusión, violín, viola, violoncello, contrabajo y piano, de Juan Pablo Abalo, y *Al mirar el cielo*, para flauta, oboe, clarinete, percusión, violín, viola, violoncello y piano, de Miguel Farías.

Sala SCD

Del 4 al 5 de septiembre, en la Sala SCD (Bellavista), se realizó el ciclo “Snoimágenes, Santiago, 2007”. Este ciclo de dos conciertos consistió en una selección de obras electroacústicas audiovisuales que fueron presentadas en la octava versión del prestigioso Festival Internacional Acusmático y Multimedial Sonoimágenes (Buenos Aires, Argentina), evento organizado por la Universidad Nacional de Lanús. La producción del ciclo en Santiago fue responsabilidad del LAIM (Laboratorio ARCIS de Informática Musical de la Universidad ARCIS) y la curatoría quedó a cargo de José Miguel Candela. Para los conciertos se ocupó un sistema de difusión de ocho parlantes rodeando al público.

En la ocasión se presentaron las obras acusmáticas *Jetlag +6Hrs*, de Federico Schumacher (Chile); *L (quinguaginta)*, de José Miguel Candela (Chile); *Green-Zen-Lo*, de Eleazar Garzón (Argentina), y *La condition captive*, de Christine Groult (Francia). Además, se presentaron las obras audiovisuales *Drishti*, de Jen - Kuang Chang (Taiwan); *Ophidian Haruspex*, de Stefanie L. Ku (China-Estados Unidos); *A le le oi oa*, de Luis E. Cuellar Camargo (Colombia-Estados Unidos); *Extensions*, de Anne-Laure Boyer (Francia) y Mirtru Escalona-Mijares (Venezuela); *Viet-man*, de Pablo Francisco Bachman (Argentina); *Vuelos migratorios*, de Josu Rekalde (video, España) y María Eugenia Luc (música, Argentina-España); *Son et lumieres*, de Nick Cope y Tim Howie (Reino Unido); *Anger Stone*, de Jon Christopher Nelson (Estados Unidos), y *Algae* de Ayako Yamagishi (Japón).

El 11 de septiembre se realizó en la misma sala un concierto de música electroacústica chilena, con obras de miembros de la CECh (Comunidad Electroacústica de Chile,). El evento fue organizado por el LAIM (Laboratorio ARCIS de Informática Musical de la Universidad ARCIS) y la propia CECh. Para los conciertos se ocupó un sistema de difusión de ocho parlantes rodeando al público.

En la ocasión fueron presentadas las obras *Dual*, de Félix Lazo; *Adagio-Scherzo (Homenaje a Víctor Jara)*, de Gabriel Brncic; *Sigan ustedes sabiendo (Dedicado a Salvador Allende)* (guitarra: Héctor Cerda), de José Miguel Candela; *Guararia Repano*, de José Vicente Asuar; *On the Radio (version 5.1)*, de Federico Schumacher, y *Perro-Campo/Tarro Ciudad, Ejercicio 4*, de Alejandro Albornoz.

El 12 de septiembre se realizó, siempre en la sala SCD (Bellavista), un concierto de música electroacústica con obras de miembros de la **RedAsla** (Red de Arte Sonoro Latinoamericano, www.redasla.org). El evento, organizado por el LAIM (Laboratorio ARCIS de Informática Musical de la Universidad ARCIS) y la RedAsla, ocupó para sus conciertos un sistema de difusión de ocho parlantes rodeando al público.

En la ocasión fueron presentadas las obras *Delta*, de José Miguel Candela (Chile); *De Visée* (video), de Adina Izarra (Venezuela); *Canon Papageno*, de Rodrigo Sigal (México); *Dinámicas expansivas*, de Fabián Esteban Luna (Argentina); *Transurbano*, de Otto Castro (Costa Rica); *water.earth.com*, de Eleazar Garzón (Argentina); *Wallwoodpeckers*, de Ricardo Climent (España); *O que nos olha*, de Daniel Quaranta (Argentina); *Cantos lejanos*, de Raúl Minsburg (Argentina), y *Estudios de plagio* N° 1, de Luiz E. Castelões (Brasil).

Organizado por el Consejo de Fomento de la Música Nacional, que depende del Consejo Nacional de la Cultura, se realizó, en noviembre pasado, el III Concurso de Composición Musical Luis Advis 2007. Las seis obras seleccionadas en los géneros popular, folclórico y clásico se presentaron ante el público en la Sala SCD, los días 5, 6 y 7 de noviembre, respectivamente. Las obras premiadas por los jurados de cada uno de los tres géneros musicales fueron: *El mismo cielo*, de Macarena Meléndez, en género popular; *Tonada por encargo*, de Paulo Andrés Albornoz, en género folclórico, y *Un suspiro*, de Miguel Farías, en género clásico o docto.

El Concurso Luis Advis también contempla la participación del público a través de una votación secreta de los asistentes al final de cada concierto. En este III Festival –realizado el recuento de los votos–, se pudo establecer que las obras premiadas por el público en cada género fueron: *Botando un suspiro*, de Francisco Eduardo Julián, en música popular; *Yo no tengo la culpa*, de Doris Verónica Jara, en música folclórica, y *Sinapsis II*, de Francisco Rafart, en música clásica o de tradición escrita. En este último género las obras seleccionadas e incluidas en el concierto del 7 de noviembre, que fueron interpretadas por la Orquesta de Cámara del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, bajo la dirección de Alejandro Reyes y Eduardo Browne, además de las dos piezas premiadas, fueron las siguientes: *Arqueomúsica*, de Cristián Mezzano; *Los sentados*, de Sebastián de Larraechea; *Recuerdos sin nombre*, de Francisco Concha, e *Imágenes*, de Sebastián Ramírez.

Teatro Municipal

En el Teatro Municipal de Santiago, el 5 de marzo de 2008, se estrenó la ópera *Viento blanco*, en dos actos, del compositor Sebastián Errázuriz, con la participación del Coro del Teatro Municipal (dir.: Jorge Klastornick), del Coro Crecer Cantando (dir.: Víctor Alarcón), la Orquesta Filarmónica de Santiago y un grupo de trece solistas nacionales, entre ellos, Maribel Villarroel, Carmen Luisa Letelier, Mauricio Miranda, Juan Pablo Dupré, Sergio Gallardo, Homero Pérez-Miranda, Pedro Espinoza y Pablo Oyanedel. La dirección musical estuvo a cargo de José Luis Domínguez, y los responsables de la puesta en escena de esta nueva ópera chilena fueron Rodrigo Claro (régie, escenografía y vestuario) y Patricio Pérez (iluminación). El libreto de esta nueva ópera chilena es de Felipe y Rodrigo Ossandón. *Viento blanco*, con el mismo elenco, se repitió el 6 de marzo exitosamente.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 4 de octubre de 2007, en la sala Isidora Zegers, una agrupación de alumnos de percusión de los profesores Mario Baeza y Patricio Hernández ofreció un recital. Entre las obras que interpretaron figuró *Chilenita* N°3, de Gabriel Matthey. El 24 de octubre la soprano Ingrid Orellana, acompañada por el pianista Edwin Godoy, cantó *Storia d'una bimba* de Enrique Soro. El 16 de noviembre se presentó la pianista Pilar Peña e interpretó *Para cuando salga el sol*, de Héctor Garcés. El 9 de diciembre, un alumno de percusión de la profesora Elena Corvalán, realizó una actuación y en el programa se incluyó *Preludio*, de Ramón Hurtado.

El 20 del mismo mes el guitarrista Moisés Bobadilla tocó *Preludio 2 y 3*, de Miguel Letelier y el 26 de noviembre se escucharon las siguientes obras, también para guitarra: *A un bosque de ñires*, de Iván Barrientos, que interpretó Manuel Gajardo; *Preludio 1 y 3*, de Darwin Vargas, que presentó Ana María Gómez, y *Evocación*, de Pablo Délano. El 29 de noviembre, actuó la pianista Elmma Miranda. En su recital incluyó *Suite*, para piano, de Marcelo Morel. El 6 de diciembre de 2007, en la sala I. Zegers se interpretó *Garden Songs*, op. 47, para soprano (Sonia Vásquez), flauta (Roberto Cisternas), viola (Mitzy Becerra) y arpa (Gabriela Gumucio) de Juan Orrego-Salas. El 17 de diciembre se presentaron en la Sala Isidora Zegers los alumnos de percusión de la profesora Elena Corvalán. En el programa se contempló *Doloras N°3*, de Alfonso Leng, y *La palomita*, tonada, de Ramón Hurtado.

Del 14 al 17 de enero de 2008, en la Sala Isidora Zegers, se realizó el VIII Festival Internacional de Música Chilena, organizado por el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En el primer programa, el 14 de enero, se le rindió un homenaje al compositor Cirilo Vila y se presentaron las siguientes obras de autor nacional: *Recuerdo el mar* y *El fugitivo*, con textos de Pablo Neruda, para tenor (Daniel Farías) y piano (Pilar Peña), de Cirilo Vila; *Quena 3001*, para flauta (Wilson Padilla), de Félix Cárdenas; *Gravitación*, para dos flautas (Wilson Padilla, Roberto Cisternas), de Javier Muñoz; *Suspiro piroclástico*, de Andrés Ferrari; *Le jeu suivant*, de Oscar Carmona, y *Mirando al cielo*, de Miguel Farías, las tres últimas obras para conjuntos instrumentales diversos (Ensamble Contemporáneo, director: Aliocha Solovera). El 15 de enero, se escucharon las obras siguientes: *Figuras y contornos*, de Pablo Galaz, y *May Day*, de José Manuel Gatica, ambas obras para conjuntos instrumentales (Compañía de Música Contemporánea “12-64”); *Recuerdos sin memoria*, para piano (Miguel Sepúlveda), de Francisco Concha, y *Del proceso al artificio*, para dos violines, viola y cello (dir. Jorge Pacheco), de Diego Maldonado. El tercer concierto se realizó el 16 de enero y en éste se interpretaron las siguientes obras: *Verb*, para vibráfono (Nicolás Moreno) y electrónica (Fernando Julio), de Fernando Julio Rojas; *Para cuando salga el sol*, para piano (Pilar Peña) y electrónica (Héctor Garcés), de Héctor Garcés; *Poliedro vocal*, para octeto vocal mixto (directora: Paula Lira) de Karla Schüller, y *M6*, para conjunto instrumental (director: Ramiro Molina), de Ramiro Molina. El 17 de enero se realizó el último concierto, y su programa fue: *Microsuite para teclas y soplo*, para percusiones (Marcelo Stuardo) y saxofón (Miguel Villafruela), de Eduardo Cáceres; *Eje*, para dos violines (Jorge Vergara, Marcos Fernández) y cello (Alejandro Tagle), de Freddy Chávez; *Cristales*, para piano (Patricia Castro), de Sebastián Carrasco; *Oda a la esperanza*, con texto de Pablo Neruda, para octeto vocal mixto, dirigido por su autor, Rodrigo Herrera; *Duao*, para guitarra (Pablo González), de Antonio Carvallo, y *Canciones de Altacopa*, para tenor (Daniel Farías) y orquesta (Orquesta Juvenil de Cámara ISUCH, director: Miguel Ángel Castro), de Gustavo Becerra.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

El 18 de enero se presentó la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Guillermo Rifo, en el Teatro de la Universidad de Chile. En el programa figuraron las siguientes obras de autor chileno: *Danza fantástica* y *Andante appassionato* de Enrique Soro, y *Suite latinoamericana* de Luis Advis.

Universidad de Santiago de Chile (USACH)

En la Universidad de Santiago se realizó, el 19 de marzo de 2008, un concierto para la comunidad universitaria en que se unieron el grupo Inti-Illimani y la Orquesta Clásica de la USACH. En conjunto, ambas agrupaciones interpretaron, en arreglo de Manuel Meriño, las siguientes piezas de los integrantes del Inti-Illimani: *Vino del mar*, *Porteña* y *El arado*. El 26 de marzo, en el Aula Magna de la USACH, se inició la Temporada de Conciertos de la Orquesta Clásica, la que estuvo dirigida en esa ocasión por Guillermo Rifo. En el programa se contemplaron las siguientes obras de autor chileno: *Andante*, para orquesta de cuerdas, de Alfonso Leng; *Tríptico sinfónico*, *Abejorros*,

de Vicente Bianchi, y un arreglo para orquesta de piezas de Víctor Jara, realizado por Guillermo Rifo, titulado *Víctor Jara sinfónico*.

Otras salas y recintos

El 18 de octubre de 2007, en el Centro Cultural Matucana 100, se realizó un concierto de homenaje a la desaparecida compositora Leni Alexander. En el programa se contemplaron las siguientes obras de la compositora chilena: *Adras*, para dos pianos (Beatriz Bodenhöfer y Danilo Rodríguez); *El doctor de campo*, ballet con libreto basado en el relato homónimo de Franz Kafka escrito por Paul Harris, para conjunto instrumental (Ensamble Contemporáneo, dir.: Aliocha Solovera). Además, se exhibió el film de Philippe Fénelon, sobre Leni Alexander, titulado *La vida es más corta que un día en invierno*.

El 5 de noviembre de 2007, en el Instituto Goethe de Santiago, el colectivo de Intérpretes de Música Actual presentó su programa N°7 del año. Se interpretaron las siguientes obras *Base esad*, para guitarra (Diego Castro), de Alejandro Guarello; *Clarinen tres*, para flauta alto y flauta baja (Karina Fischer y Guillermo Lavado), y ... *que no desorganiza cap murmur*, para flauta dulce baja (Paola Muñoz) y electrónica (Cristián Morales), ambas de Gabriel Brncic; *A due*, para flautas, de Aliocha Solovera, y *Tres piezas*, para violín (Cecilia Carrère), de Francisco Silva.

El 17 de noviembre de 2007, en el Parque por la Paz Villa Grimaldi, se realizó un concierto de música electrónica presentado por Federico Schumacher y titulado *[in] disciplina*. En el concierto se incluyeron las siguientes obras: *On the Radio, oh, oh, oh*, de Federico Schumacher; *Ahora*, de Iván Pequeño; *Bajan gritando ellos*, de José Miguel Candela; *Adagio-Scherzo (Homenaje a Víctor Jara)*, de Gabriel Brncic; *El punto inmóvil*, de Federico Schumacher, y concluyó el concierto con el estreno mundial de *1197*, también de Federico Schumacher. En esta misma ocasión se realizó el lanzamiento del disco *[in] disciplina*, que incluye la obra *1197*, titulada así por Schumacher, por contener 1197 nombres de personas desaparecidas durante la dictadura militar, muy probablemente asesinadas, evocadas por 1197 voces de personas de diferentes países, culturas, sexo, religión, opiniones políticas o edades.

El 17 de diciembre, en el Anfiteatro del edificio Ciencias de la Universidad de Los Andes, actuó la Camerata Universidad de Los Andes, el Coro de Alumnos de la Universidad (dir.: Mauricio Oviedo) y el Coro de Cámara de la Universidad de Viña del Mar (dir.: Felipe Molina), bajo la dirección general de Eduardo Browne. En el programa se incluyeron las siguientes obras de autor chileno: *Dios ha llegado*, de Pablo Délano; *En el pesebre dormido*, de Pedro Núñez Navarrete, y *Burrito a Belén* de Vicente Bianchi.

En las Regiones

II, III, IV y VI Regiones

El Cuarteto Jafe (Jaime de la Jara, violín primero; Jane Guerra, violín segundo; Felipe Marín, viola; Fernanda Guerra, cello), realizó en 2007 una gira de conciertos por las Regiones II, III, IV y VI, patrocinada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En la Región de Antofagasta actuó en los días 28, 29 y 30 de septiembre, en la Región de Atacama lo hizo en los días 26, 27 y 28 de octubre, en la Región de Coquimbo en los días 23, 24 y 25 de noviembre y en la Región del Libertador Bernardo O'Higgins se presentó en los días 7, 8 y 9 de diciembre. En todas las Regiones el Cuarteto Jafe ofreció un "Concierto de gala", en el que incluyó la obra *Buscando lejanías*, del chileno Fernando García; un "Concierto para la familia", en que siempre figuró *Andante*, para cuerdas, de Alfonso Leng, y un "Concierto educacional", en que se interpretó *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo para cuarteto de cuerdas de Raúl Cerezo.

IV Región

En el Aula Magna Ignacio Domeyko de la Universidad de La Serena, para finalizar las actividades del Taller Pedagógico 2007, dirigido por la Prof. Olivia Concha, se rindió un homenaje a Violeta Parra. En éste se interpretaron algunas de sus canciones y composiciones para guitarra, se montó una exposición sobre su vida, se mostraron diapositivas de arpilleras y pinturas de Violeta y se leyeron sus Décimas. El programa fue el siguiente: *Al centro de la injusticia* (Rodolfo Zango), *Qué he sacado con quererte* (Carlos Egaña), *La carta* (Marcelo Carvajal), *Que pena siente el alma* (María José Torres), *Mañana me voy p'al norte* y *Me gustan los estudiantes* (Natalia Muñoz), *Casamiento de negros* (Cristián Vidal, América Baeza), *El rin del angelito* (Eduardo Véliz), *Puerto Montt está temblando* (América Baeza), *Cueca de los poetas* (Rodrigo Cisternas), *Hasta cuando está* (Nelson Lazo), *Lo que más quiero* y *La jardinera* (Juan Pizarro, Daniela Cortés, Manuel Maldonado), *Maldigo del alto cielo* (Claudia Ramírez, Raúl Torres), *Corazón maldito* (Sebastián Jorquera, Ariel Fritz), *Gracias a la vida* (Natalia Muñoz, Gerardo Toro, Raúl Secco, Daniel Miranda), *Anticuecas* N°1 y N°4, para guitarra (Orlando Sánchez), *Anticuecas* N°3 y N°5 (Rodrigo Durán), *Defensa de Violeta Parra*, para recitante (Marcelo Carvajal) y guitarra (Rodrigo Durán) y *Décimas* de Violeta Parra (Eduardo Véliz y Nelson Lazo).

V Región

Durante el año 2007 el compositor Andrés Alcalde estrenó su ópera de barrio *... y de pronto la tarde...*, seis madrigales escénicos. Esta nueva obra, que fue el resultado de un proyecto FONDART, consta de un prólogo: "... Ed é subito sera", que se estrenó el 28 de abril en la Sala de Música Contemporánea del Conservatorio Municipal de La Ligua y se repitió, al día siguiente, en el Centro de Estudios de la Composición Matta 365, Viña del Mar. El prólogo es seguido de dos actos, el primero consta de tres partes o escenas: "Sola", estrenada el 26 de mayo en La Ligua y reiterada en Viña del Mar el 27 del mismo mes; "Sosiega la noche", estrenada el 23 de junio y repetida el 24 de junio en los mismos lugares ya señalados, y "La sombra oscila jadeante", que se estrenó en La Ligua el 28 de julio y se repitió en Viña del Mar el 29 de julio. El segundo acto está conformado, como el anterior, por tres escenas, tituladas: "Dócil", que se presentó por primera vez el 25 de agosto, en el Conservatorio Municipal de La Ligua, y se mostró en Viña del Mar, en el Centro de Estudios de Composición Matta 365, el 26 de agosto; "Sofoca y soslaya", presentada el 29 de septiembre y vuelta a tocar el 30 del mes, en los mismos locales de La Ligua y Viña del Mar, y "Fatigada y silenciosa", interpretada en octubre, primero en La Ligua y luego en Viña del Mar. La ópera *...y de pronto la tarde...* concluye con un epílogo titulado "Tú", que se estrenó el 3 de noviembre en La Ligua y se repitió en Viña del Mar el 4 de noviembre. Los días 15 y 16 de diciembre se presentó la ópera completa, primero en el Conservatorio de La Ligua, y después en el Centro de Estudios de la Composición Matta 365 de Viña del Mar.

Con el XIV Festival Nacional de Coros, desarrollado en San Antonio, ciudad-puerto declarada "Capital del canto coral chileno", se dio término a las celebraciones de los 50 años de vida de la Federación de Coros de Chile, que comenzaron en enero de 2007 con el Congreso de Directores, auspiciado y patrocinado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Esta XIV versión del Festival Nacional de Coros, que se realizó los días 13, 14 y 15 de octubre de 2007, se denominó "Violeta siempre" en homenaje a un nuevo aniversario del nacimiento de Violeta Parra. Cada uno de los 22 coros participantes interpretó, durante los conciertos ofrecidos, una obra de Violeta Parra. En el Festival actuaron los siguientes coros: Coro de Adultos Mayores, de El Quisco; Coro del Liceo Alemán Gustavo Wyneken, de Los Ángeles; Coro Barbagelatta, de Santiago; Coro del Colegio Concepción, de San Pedro de la Paz; Coro del Colegio María Luisa Bombal, de Santiago; Coro Polifónico del Magisterio, de Curanilahue; Coral Catalunya, de Santiago; Coro de Estudiantes de Pedagogía en Educación Musical, de la Universidad de Concepción; Coro de Ex-alumnos del Liceo Charles de Gaulle, de Concepción; Coro Jubilate, de Valparaíso; Grupo Vocal Divertimento, de Santiago; Coro del Hospital Base, de Osorno; Coro Mozart, de Santiago; Coro Municipal Juvenil, de Los Andes; Coro Palestrina, de Santiago; Coro

del Puerto de San Antonio; Coro Polifónico Mayor “Cruz del Tercer Milenio”, de Coquimbo; Coro de Profesores, de Valparaíso; Coro de Puerto Lirquén; Coro de San Vicente de Tagua-Tagua; Taller Coral Universidad Santiago de Chile, y Coro de la Universidad Santo Tomás, de Los Andes.

Del 9 de noviembre al 1 de diciembre de 2007 se desarrolló el Encuentro de Arte Sonoro Tsunami. La inauguración se realizó el día 9 en la Sala Ruben Darío de Valparaíso, bajo el título de “Concierto incierto”, que fueron improvisaciones en guitarra acústica y eléctrica de Juan Francisco Vidal y Ricardo Hermosilla. Se efectuaron siete conciertos en el transcurso del Encuentro, el primero se llevó a efecto el 15 de noviembre, en el Club de Viña del Mar, y tuvo el siguiente programa: *Guitarrísticamente*, obra electroacústica de Guillermo Eisner (Uruguay); *Hiperbórea*, para piano, de Aníbal Correa, interpretada por el autor; *Lo desconocido del bosque*, pieza electroacústica, de Nicolás Difonis; *As moscas*, para piano (Felipe Faúndez), de Leandro Turano (Brasil); *Artesanía Ligeti*, obra electroacústica con intervención visual (Hernán Cabezas y Carlos Lertora), de Oscar Chávez (Colombia); *Bicicleta*, para flauta traversa (Jorge Gutiérrez), contralto (Paz Alvarado) y piano (Felipe Cuadra), de Nicolás Aguirre; *Epitunga*, obra electroacústica, de Bryan Holmes, y *Virús*, para conjunto instrumental (dir: Cristián Galarce López), de Paul Hernández.

En el segundo concierto, realizado el 16 de noviembre, en el Salón de Honor del Instituto INACAP, se interpretaron las siguientes obras: *Lev*, para electroacústica y multimedia, de Marcelo Carneiro de Lima (Brasil); *Tres invenciones*, para cuarteto de cuerdas (Andrés Rivera, Esteban Agosín, Ernesto Muñoz, guitarras eléctricas, Frescia Belmar, bajo eléctrico) en transcripción de Andrés Rivera, de Tomás Lefever; *Diego's Toy*, obra electroacústica y dos bailarines (Carolina Marín y Luis Acevedo), de Renzo Filinich; *Poecida*, obra electroacústica con intervención visual (Hernán Cabezas y Carlos Lertora), de Colectivo Olho Caligari (Brasil); *Obesos*, para bajo eléctrico (Ricardo Peña), percusiones (Felipe Valdebenito y José Aliaga) y danza (Claudia Peña), de Sebastián Ramírez; *Es tu danza*, de Cristián López, *Dos piezas*, de Rolando Cori, *Tres cuadros sobre el Cerro Barón*, de Paul Hernández, y *Tres visiones de un sikuris atacameño*, de Carlos Zamora, todas en transcripción de Ernesto Muñoz para guitarras eléctricas (Ensamble Planeta Minimal, dir.: Ismael Cortez).

El tercer concierto se efectuó en la Sala Santa Marta del Centro Cultural Playa Ancha, el 17 de noviembre. El programa fue el siguiente: *Así, de repente*, obra electroacústica, de Ana María Romano (Colombia); *La destrucción de Maldek*, para viola (Claudio León), flauta (Rodrigo López), guitarras (Cristián Rodríguez y Enzo Arias), bajo eléctrico (Andrés Fernández) y batería (Manuel Estay), de Enzo Arias; *Agla*, pieza electroacústica, de Diego Restrepo (Colombia); *0112200*, obra electroacústica de Ricardo de Armas (Argentina); *Coetáneo*, para violín (Eduardo Rojas), teclados (Gustavo Becerra y Sebastián Véliz) y batería electrónica (Lautaro Castro), de Gustavo Becerra Rosales y Sebastián Véliz; *Ata ta papapa ti iii*, pieza electroacústica, de Gregorio Fontaine; *Music for Pieces of Wood*, de Steve Reich (Estados Unidos), *Cuarteto latino*, *Acencuar* y *Ritmico*, de Félix Carbone, cuatro composiciones para percusiones que fueron interpretadas por el Ensamble de percusión Xilos, que dirige Félix Carbone.

El cuarto concierto se efectuó en el Palacio Carrasco de Viña del Mar, el 23 de noviembre. En esa ocasión se escucharon las siguientes creaciones: *Libidinagens neuro-sentimentais*, composición electroacústica de Mario del Nunzio (Brasil); *Colores mínimos*, para guitarras clásicas (Pablo Palacios, Daniel Díaz) y guitarras electroacústicas (Daniel Retamal, Marcos Muñoz), de Daniel Retamal; *Los anudados*, pieza electroacústica de Otto Castro (Costa Rica); *Dos leches para el hombre*, para guitarras eléctricas (Sebastián Pan, Julio Valdés), de Eric Schwartz (Estados Unidos); *Unclassified*, para violín (Francisco Pérez), electroacústica y video, de Francisco Pereira; *MingaSola I*, composición electroacústica de Federico Schumacher; *2:00*, para guitarra (Alejandro Cortés), de Rafael Valle (Brasil); *Un bello sueño*, cortometraje de Rodrigo Bravo; *Contrabandistas de jeans furiosos até as Narinas*, obra electroacústica de Henrique Iwao (Brasil), y *4 y 7*, para conjunto de percusiones, de Cristián Hirt.

El quinto concierto se realizó el 24 de noviembre, en la Sala Musicámara de Valparaíso, y se escucharon las siguientes obras: *Nueve relatos*, para piano (Alexandra Aubert), *Tres diálogos*, para guitarras (Alejandro Cortés, Pablo Palacios), *Preludio*, para violoncello solo (Francisco Palacios) y *Pájaros en el cenit*, para contrabajo (Claudio Bernier) y piano (Cristián López), todas de Fernando García; *Ex-istir/In-sistir*, para piano (Astrid Masud) y electroacústica de Jorge Martínez Ulloa; *En el sur del alma*, para contralto (Melisa Arriagada) y electroacústica, sobre textos de Mario Benedetti, de Mario Peña y Lillo; *A escada infinita*, obra electroacústica de Alexandre Fenerich (Brasil), y *Tras los cuerpos amurallados*, para contralto (Leonor López), clarinete (Isabel Céspedes), violoncello (Bárbara Romero), piano a cuatro manos (Priscilla Vergara, Cristián López) y electroacústica (Fernando Godoy), de Cristián Galarce López.

El 28 de noviembre, en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Valparaíso, se llevó a efecto el sexto concierto del Encuentro de Arte Sonoro Tsunami. En la ocasión se dieron a conocer las siguientes obras: *40: acciones lingüísticas concretas: montaje sonoro en 4 actos + un silencio*, improvisación para voz, orquesta de cajas parlantes y proyección (Pia Sommer), piano y orquesta de cajas parlantes (Thomas Newman) y orquesta y montaje sonoro (Valerie Larrere), de Pia Sommer; *O crescente*, para vibráfono (Daniel Aros), de Tiago de Mello (Brasil); *Caja-we*, obra electrónica de Sergio Santi (Argentina); *Como el viento*, para violines (Eduardo Rojas, Matías Guajardo), violoncello (Bruno Jofré), contrabajo (Esteban Fonseca) y piano (Alexander Muñoz), de Alamiro Arias; *Encagesyelectroacusticalealeatoria*, para clarinete (Gino Basso), guitarras (Pablo Palacios, Raúl Hernández), piano (Cristián López) y electroacústica (Cristián Galarce López), de Gino Basso; *Exologs*, composición electroacústica e intervención de video (Francisco Castillo) de Gilberto Castillo (Colombia); *Verb*, para vibráfono (Nicolás Moreno) y electrónica de Fernando Julio; *Voyage au fond de l'océan cérébral*, pieza electroacústica de Jorge Antunes (Brasil); *Levantate*, para clarinete (Gino Basso), de Rodolfo Valente (Brasil), y *Juncos*, para coro femenino (Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), de Pascuala Ilabaca, quien dirigió el coro.

El 30 de noviembre, en el Teatro Municipal de Valparaíso, se realizó el séptimo y último concierto del Encuentro de Arte Sonoro Tsunami. En esta oportunidad se escucharon obras de Esteban Agosín, Katherine Bachmann, Julio Valdés, Ernesto Muñoz, Andrés Rivera, Olga Quiroz, Raúl Peña, Alejandro Cortés, Francisco Pardo y Guillermo Purull. Todas las creaciones que se interpretaron de los compositores señalados, forman parte del disco *Holos* que se presentó al público ese día.

La Escuela de Arte Sagrada "Art de Vivre", Cajón Grande, Olmué, que dirige la pianista Alexandra M. Aubert, organiza una serie de actividades musicales, entre las cuales sobresalen los Encuentros Musicales en Cajón Grande. El 10 de noviembre se realizó el XVIII Encuentro, con la participación del Coro Jubilate, de Valparaíso, que dirige Marco Dusi. En este concierto coral se incluyó *Sé bueno* de Pedro Humberto Allende y *El viejo gallego Trueba* de Sergio Ortega. El 15 de diciembre se efectuó el XIX Encuentro Musical en Cajón Grande, ocasión en que, entre otras obras, se interpretó, de *Anagógica*, para guitarra, de Santiago Vera, la tercera parte, *Contemplación*. La pieza fue interpretada por el guitarrista Patricio Muñoz.

La Orquesta Filarmónica de Santiago, dirigida por José Luis Domínguez, ofreció una serie de conciertos a lo largo de la costa de la V Región, con un programa que contemplaba *Aires chilenos* de Enrique Soro. La primera actuación se realizó el 25 de enero de 2008 en Algarrobo, continuando la serie con presentaciones en Cachagua (27 de enero), Maitencillo (28 de enero), Viña del Mar (30 de enero), Reñaca (31 de enero), Zapallar (1 de febrero) y Santo Domingo (2 de febrero de 2008).

VIII Región

Los días 16 y 17 de noviembre, en el Teatro de la Universidad de Concepción, la Orquesta Sinfónica de Concepción, actuando como solista la cantante de jazz Claudia Acuña, bajo la dirección de

Guillermo Rifo, se estrenó *Violeta Parra sinfónica*. Esta es una sucesión de piezas que se inicia con una obertura escrita por Rifo, seguida de doce canciones de Violeta Parra orquestadas por el mismo compositor. El hilo conductor de la obra es el poema *Defensa de Violeta Parra* de Nicanor Parrra, que se lee alternándose con las canciones de Violeta. Esta obra se presentó en Santiago, en el Centro Cultural Estación Mapocho, el 29 de noviembre.

Región de los Ríos

El 6 de julio de 2007 inició su vida artística la recién creada Orquesta Filarmónica Regional de Valdivia. Su primer concierto se realizó en la Catedral de esa ciudad y estuvo a cargo de la sección cuerdas. La presentación fue dirigida por el maestro Genaro Burgos, director titular de esta nueva orquesta, y en la ocasión se interpretaron obras de Grieg, Mozart, Bach, Corelli y, de Alfonso Leng, se eligió su *Andante* para cuerdas.

El 3 de Agosto la Orquesta se presentó en una velada de gala en el Teatro Municipal de Valdivia. El programa escogido para esta importante ocasión fue el siguiente: Schubert, *Sinfonía Inconclusa*; Elgar, *Serenata para cuerdas*; Mozart, *Sinfonía N°40*, y Enrique Soro, *Andante appassionato*.

La Orquesta Regional de Valdivia concluyó sus actividades de esta primera temporada con su actuación en el ciclo de conciertos "La juventud con Mozart", en que, luego de un excelente programa sinfónico, se unió al Coro Sinfónico de la Universidad Austral, que dirige Hugo Muñoz, para interpretar dos grandes obras sacras de W. A. Mozart: *Missa Longa* y *Te Deum Laudamus*. Actuaron como solistas Andrea Aguilar, soprano, Pérsida Montes, contralto, Héctor Calderón, tenor y Alejandro Inzunza, bajo. La función se realizó en el remozado Teatro Cervantes, que así también inauguró una nueva etapa de actividades, el 18 de diciembre de 2007, después de un largo receso. Los maestros Genaro Burgos y Hugo Muñoz dieron por iniciada una colaboración que esperamos sea larga y fructífera.

Leonardo Mancini.

Música chilena en el exterior

Música chilena en Canadá por el Cuarteto Strappa

El Cuarteto Strappa, formado por Javier Reyes, primer violín; Jane Guerra, segundo violín; Polyana Castro, viola, y Francisca Reyes, cello, ofrecieron un concierto el 27 de julio de 2007 en la sala Glenn Gould Studio de la Canadian Broadcasting Center, en Toronto. En el programa, íntegramente dedicado a compositores latinoamericanos, se incluyeron, de Chile, a Carlos Zamora (*Cuarteto de cuerdas N°2*) y a Luis Advis (*Cantata Santa María de Iquique*). La obra de Advis es un arreglo para cuarteto de cuerdas realizado por Osiel Vega.

Homenajes a Juan Allende-Blin con ocasión de su octogésimo aniversario

El 2 de octubre de 2007, en Baden-Baden, se realizó el estreno radiofónico de *Traumräume* de Juan Allende-Blin. Se trata -en palabras de su autor- "de un 'collage radiophonique' sobre textos de Novalis y de Paul Celan, con fragmentos de un amigo de Novalis, Johann Wilhelm Ritte, un científico poético que, antes que Freud, descubrió la importancia de los sueños y su relación con la producción poética". La obra es para soprano, tenor, tres narradores, clarinete, clarinete bajo, trombón, eufonio, contrabajo, órgano y piano. *Traumräume* está dedicada a André Bretón.

Posteriormente, se estrenó de Juan Allende- Blin su *Cantate à trois*, para soprano, tenor, barítono, y cuatro grupos sonoros. El compositor nos dice: “Los cuatro grupos (1. Soprano, piano; 2. Tenor, órgano; 3. Barítono y un conjunto de 7 instrumentos, y finalmente 4. Un conjunto de 5 instrumentos) están repartidos en diferentes lugares de la iglesia”. Los textos utilizados en la obra son de Jakob van Hoddis (pseudónimo de Hans Davidson), Paul Celan y Robert Desnos, tres víctimas de los nazis. *Cantate à trois* se estrenó el 19 de octubre en Wuppertal, en la Immanuelskirche, y se repitió el 20 de octubre en Mönchengladbach-Rheydt, en la Evangelische Hauptkirche, y el 21 de octubre en Essen, en la Erlöserkirche. En la obra participaron como solistas la soprano Silvia Weiss, el tenor Marcus Ulmann y el barítono Hans Christoph Begemann, actuando como director del conjunto Celso Antunes. El 9 de diciembre, en Colonia, en la Kunst-Station Sankt Peter se interpretó *Échelons* para órgano de Juan Allende-Blin.

El 5 de febrero de 2008, en el teatro Rigiblick, en Zürich, se presentaron los *Rilke Lieder* de Allende-Blin. El 6 del mismo mes, en un concierto de la Sala Philharmonie, en Essen, se interpretaron las siguientes obras del compositor chileno: *Déchirure*, para violín solo y conjunto, *Transformations VII*, para agrupación instrumental, y *Requiem para un perro*, para soprano y conjunto. El 23 de febrero, la WDR3 Studio Akustische Kunst, transmitió el *collage* radiofónico de Allende-Blin *Wunde am Ende der Zeit*; el 24 de febrero se interpretó *Transformations IV*, para piano, en el museo Folkwang, en Essen; el 29 de ese mismo mes, por SWR2, se transmitieron las *collages* radiofónicas *Wandlungen* y *Letztes Geleit*, y por DLF se radiodifundieron las siguientes piezas de Juan Allende-Blin: *Zeitspanne*, para piano; *Transformation I*, para piano, vientos y percusiones; *Coral de caracola*, para órgano, y *Transformations IV*, para piano. Asimismo, el 29 de febrero, en el museo Folkwang, se presentaron las siguientes obras de Allende-Blin: *Transformations IV*, para piano; *Zeitspanne*, para piano; *Rilke Lieder*, para soprano y piano; *Silences interrompus*, para clarinete, contrabajo y piano; *Dos poemas* (estreno), para voz y piano, y *Cuarteto* (estreno), para flauta, clarinete, trombón y piano.

El 1 de marzo de 2008, en la Iglesia Evangélica, en Essen-Rellinghausen, se interpretaron, del compositor chileno, *Échelons*, para órgano; *Air* (estreno), para trombón de vara; *Corail* (estreno), para órgano positivo; *Vox humana* (estreno), para eufonio, y *Mein blaues Klavier*, para órgano y organillo, y el 2 de marzo, en la Immanuelskirche, de Wuppertal, se repitió el concierto del día anterior. El 7 de marzo, por WDR3, se transmitió *Cantate à trois*, y el 15 de marzo, en la Kunst-Station Sankt Peter, Colonia, se repitió el concierto del 29 de febrero realizado en el museo Folkwang de Essen. El 25 de marzo, por la Hessischer Rundfunk se transmitió *Konstruktionen / Rekonstruktionen* de Allende-Blin, y el 2 de abril, por la misma radioemisora, se transmitieron *Traumräume*, *collage* radiofónico, y *Coral de caracola*, para órgano. Finalmente se anunció que el 18 de octubre de 2008, en Essen, la Orquesta Sinfónica de la WDR, dirigida por Eliahu Inbal, presentará la ópera de Debussy, descubierta y reconstruida por Juan Allende-Blin, *La Chute de la Maison Usher*.

Gira americana del Dúo de Percusiones “a Dois”

El dúo de percusiones “A Dois”, formados por María José Opazo y Marcelo Stuardo, realizó una gira por distintos países de Hispanoamérica bajo los auspicios de la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC) del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, en los meses de octubre y noviembre de 2007. El dúo de percusiones “A Dois” actuó el 4 de octubre, en el Teatro Amadeo Roldán, en el marco del XXII Festival de Música Contemporánea de La Habana, Cuba; el 16 de octubre se presentó en San José de Costa Rica, en el Teatro de Bellas Artes; el 27 de octubre “A Dois” ofreció un concierto en el Auditorio de la Academia Superior de Artes de Bogotá, Colombia; el 2 de noviembre el conjunto se presentó en el Teatro Municipal de Morón, Buenos Aires, dentro del Festival de Percusión Arte Palos de Morón, Argentina, y el 9 de noviembre el dúo “A Dois” actuó en el Centro Cultural de España, Lima, Perú, en el marco del Festival de Música Clásica Contemporánea de Lima. El programa interpretado en todas esas ocasiones incluyó las siguientes obras de autor chileno: *Double Rock*, de Boris Alvarado; *Aires nuevos*, de Marcelo Stuardo; *Dos por dos*, de Fernando García; *A lo Divino*, de Miguel Ángel

Castro; *Tonadas* V y VI de Pedro Humberto Allende; *Tonada y Cueca*, de Ramón Hurtado, y *Chilenita* N°3, de Gabriel Matthey. Se debe señalar también que los integrantes del dúo de percusiones “A Dois” ofrecieron clases magistrales en el Auditorio de la Escuela de Música de la Universidad de Costa Rica, el 18 de octubre; en el Auditorio de la Academia Superior de Arte de Bogotá, el 27 de octubre, y en la Dirección de Arte y Cultura de Morón, Buenos Aires, Argentina, el 3 de noviembre de 2007. Además, Marcelo Stuardo participó como solista en la interpretación de *Concierto* para marimba y orquesta, de Jorge Sarmientos, quien, en la ocasión dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. Esta presentación se realizó en el Teatro Amadeo Roldán, el 7 de octubre, en el XXII Festival de Música Contemporánea de La Habana. Por su parte, María José Opazo, el 11 de octubre estrenó la *Brahueriana*, para cinco timbales y orquesta de Boris Alvarado, en el Teatro Balboa de Ciudad de Panamá, acompañada por la Orquesta Sinfónica de Panamá, dirigida por Ricardo Risco.

Estreno de Juan Allende-Blin en Alemania

El 19 de octubre de 2007, en la Immanuelkirche de Wuppertal, se estrenó la *Cantate à trois* de Juan Allende-Blin. La atención que despertó ese estreno no es usual. Una semana antes del estreno escribe Valeska von Dolega en el diario *Wuppertal aktuell*: “En la Immanuelkirche se oyen muchos conciertos de gran valor, y ahora figura en el programa otra vez un acontecimiento sobresaliente: se estrena la *Cantate à trois*. Autor del proyecto de la Cantoría Barmen-Gemarke es Juan Allende-Blin por encargo de la Fundación de Arte de Renania del Norte-Westfalia. El casi ochentañero Allende-Blin, nacido en Santiago de Chile y residente en Essen, es uno de los más renombrados compositores contemporáneos. Junto a su labor de compositor se ocupa de corrientes olvidadas de música nueva del siglo 20, o sea, el Futurismo, el Dadá o la Vanguardia rusa”.

Christoph Dittmann escribe en el diario WAZ: “La *Cantata à trois* es una obra compleja, altamente programática, pero también musicalmente intensa. El compositor escogió poemas de tres poetas: Paul Celan, Jacob van Hoddis y Robert Desnos, como base para la partitura...”.

El diario WZ dice en su espacio cultural: “Sólo el silencio después del último tono indicó claramente lo que faltaba: tan multifacética fue la manera en que sonidos y nubes de sonidos llenaron el espacio de acústica perfecta de la Immanuelkirche. El estreno de la *Cantate à trois* sorprendió y entusiasmó con sonidos nuevos”.

Sobre su nueva obra, Juan Allende-Blin escribe: “Por diversas causas, estamos en proceso de destruir nuestra cultura. La cultura europea comenzó en las iglesias, en las cuales las fronteras nacionales no tenían sentido, y en las que la arquitectura, las artes visuales, la poesía y la música -en una espiritualidad común- creaban de nuevo sus fundamentos. Mi *Cantate à trois* se propone hacer revivir estos ámbitos cargados de tradición con sonidos nuevos que son el despliegue de los antiguos, en una época en que las iglesias, en gran medida, se han puesto al servicio de fines banales”.

“En mi obra se trata de lo multifacético del discurso, ligado a una dimensión espacial, como las que he desarrollado especialmente en mis *collages* radiofónicos. En este caso musicalicé a tres poetas, los cuales -si bien no se conocieron- poseían aquella libertad creadora que los convirtió en víctimas del nazismo; ellos son Paul Celan, Jacob van Hoddis y Robert Desnos”.

“La *Cantate à trois* está concebida para soprano, tenor, barítono y cuatro grupos instrumentales. A cada una de las voces corresponde un grupo instrumental. El poema de Paul Celan lo compuse para soprano y piano, el de Jacob van Hoddis para tenor y órgano y el de Robert Desnos para barítono y un conjunto de siete instrumentos. A eso se agrega otro conjunto que se compone de cinco instrumentos”.

“Los tres poemas no son interpretados separadamente, sino que en conjunto conforman una polifonía, aunque fueron creados en distintas fechas: el de Jacob van Hoddis en 1913, el de Robert Desnos en 1927 y el de Paul Celan en 1968. En el intertanto hubo dos guerras mundiales que marcaron profundamente el siglo 20. A medida que iba componiendo, se me hacía cada vez más consciente, que estos poemas mostraban sorprendentes rasgos comunes. En el espacio entre cielo y gargantas rocosas se juntan ruidos hasta hacerse inaudibles y allí uno muere al borde de las llamas. Solamente una música con sonidos quebrados podía atreverse a acompañar estos poemas”.

La *Cantate à trois*, después de su aclamado estreno en Wuppertal, se repitió el 20 de octubre en Mönchengladbach y el 21 del mismo mes en Essen. El éxito de la obra y la cantidad de entusiastas comentarios en la prensa especializada, nos permite afirmar que la *Cantate à trois*, de Juan Allende-Blin, es una de las obras maestras de nuestra época.

Hanns Stein

Estreno de Gabriel Brncic en España

El 27 de octubre de 2007, en el marco del festival anual “Punto de Encuentro”, que organiza la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE), en el Club Diario Levante, se estrenó *Relumbre* de Gabriel Brncic, obra para trombón alto, que interpretó Carlos Gil Ferrer y electrónica, que estuvo a cargo de Andrés Lewin-Richter. Con el referido Festival se conmemoró el vigésimo aniversario de la AMEE, en cuya fundación participó activamente Brncic por encargo de la CIME-ICEM Confederación Internacional de Música Electroacústica.

Gira europea de Luis Orlandini y Romilio Orellana

Desde el 7 al 20 de enero de 2008, el dúo de guitarras formado por Luis Orlandini y Romilio Orellana visitaron varios países europeos. Ofrecieron conciertos en Berna (Suiza), en la Sala del Conservatorio; en Londres (Reino Unido), en el Bolivar Hall; en París (Francia), en la Sala Carot; en Berlín (Alemania), en la Meistersaal, y en España, en el Auditorio de Fonseca y en el Ateneo de Madrid. El repertorio del Dúo incluyó *Suite sobre aires chilenos*, *Impresiones sobre una canción de Luis Advis*, *Vamos a Belén*, *pastores*, *La malaheña* y *La palomita* de Oscar Ohlsen; *Trastocada*, de Javier Fariás, y *Cuatro caminos* de Juan Antonio Sánchez. La gira fue auspiciada por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores (DIRAC).

Música chilena en Holanda

El 23 de enero de 2008 la pianista María Paz Santibáñez, en el Goethe Institut de Amsterdam, Holanda, ofreció un recital. En su programa figuraron *La caja mágica*, de Mauricio Arenas Fuentes, y *Preludio y toccata*, de Celso Garrido-Lecca.

Gira del Taller de Música Contemporánea de la PUC por Alemania

El Ensamble-Taller de Música Contemporánea UC, que dirige el compositor Pablo Aranda, con el apoyo de la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores (DIRAC) y la colaboración de la Oficina de Cultura de la Ciudad de Colonia, la Asociación de Artistas Chilenos (INOCA), el Instituto Cervantes de Bremen y la Sociedad de Música Contemporánea Oh-Ton de Oldenburgo, realizó una gira por Alemania en febrero de 2008. El 13 de febrero, con ocasión del Festival Ars Nova, en la Schwörsaal am Waaghaus, de Revensburgo, el Ensamble

–Taller, integrado por Alberto Dourthé (violín), Celso López (cello), Gerardo Salazar (percusión), Diego Castro (guitarra), Fernanda Ortega (piano), Paula Barrientos (flauta travesa), Paola Muñoz (flauta dulce), Isidora Edwards (cello), José Chacana (clarinete), Nancy Gómez (soprano), Francisca Silva y Andrés Núñez (compositores), presentó el siguiente programa: *Alado* (estreno), para voz, flauta, flauta dulce, clarinete, piano, guitarra, violín y 2 cellos, de Andrés Núñez M. y Álvaro Núñez C.; *Base esad*, para guitarra, de Alejandro Guarello; *Zum Greiffen nah...*, para voz, flauta dulce baja, flauta, clarinete, violín, 2 cellos, guitarra, piano y percusión, de Ramón Gorigoitia; *Tres sucesiones sonoras* (estreno) para flauta, cello, percusión y piano, de Fernando García; *Umbral*, para violín, guitarra y cello; de Francisco Silva; *Ale*, para piano, de Pablo Aranda, y *Neucanto* (estreno), para voz, flauta dulce, piano, flauta, clarinete, guitarra, violín y 2 cellos, de Esteban Correa. El segundo concierto se realizó el 14 de febrero en la Academia de Bellas Artes de Baviera, en Múnich. En el programa figuraron las obras mencionadas de Núñez-Núñez, Silva y Gorigoitia; además, *Tres micropiezas*, para flauta, clarinete, guitarra, violín y cello, de Pablo Aranda; *De sueños y evanescencias* (textos de Pedro Lastra), para voz, cello, flauta y piano, de Cirilo Vila, y *Partita IV*, para cello, de Gustavo Becerra. El 16 de febrero el Taller tomó parte en el Coloquio en torno a la figura de Gustavo Becerra organizado en la Universidad Carl von Ossietzky, Oldenburgo, en que se lanzó el “Archivo virtual” de la obra de Becerra. En la ocasión el Ensamble de la PUC presentó *Tres piezas*, para piano y congas, y la *Partita IV*, para cello, ambas obras de Gustavo Becerra. El 18 de febrero, en el Castillo de Oldenburgo, la agrupación chilena interpretó las obras antes señaladas de Silva, Núñez-Núñez, Aranda, Gorigoitia, además *Sonata N°4*, para guitarra y *Tres piezas*, para piano y congas, de Gustavo Becerra. El 21 de febrero en la sala Alte Feuerwache, de Colonia, el Taller que dirige Pablo Aranda ofreció su última actuación. En ella se incluyeron las obras de Núñez-Núñez, Silva, Aranda, Correa y Gorigoitia, así como *El instante oblicuo*, para cello y electrónica de Andrés Ferrari. El concierto fue grabado por la emisora Deutschlandfunk.



El compositor Gustavo Becerra rodeado de los integrantes del Taller de Música Contemporánea UC

Gira del Guitarrista Mauricio Valdebenito por Europa

Durante el mes de febrero de 2008, el guitarrista Mauricio Valdebenito visitó varios países ofreciendo conciertos. El 10 de febrero, actuó en Pieterlen, en el Festival Internacional Guitarras del Mundo, Suiza 2008; el 13 del mismo mes actuó dentro del ciclo de conciertos Guitarrísimo, en el Instituto Cervantes de Manchester, Reino Unido; el 17 de febrero ofreció un recital en la Luther Haus de Osnabrück, Alemania; el 21 de ese mes actuó en La Maison de Mexique en La Cité Universitaire,

de París, Francia, y el 27 de febrero dio un recital en La Maison de L'Amérique Latine, también en París. En el programa que Valdebenito presentó en esos lugares figuraron las siguientes obras para guitarra de autor chileno: *Preludio N°2* y *Preludio N°5*, de Gabriel Matthey, así como *El plazo del ángel*, *Tonada por despedida* y *Chapecao sirilla*, de Juan Antonio Sánchez.

El Taller de Música Contemporánea de la PUC pasa por Oldenburgo¹

Una larga permanencia fuera de Chile incrementa mi sensibilidad frente a las relaciones que mantengo con mi Patria, especialmente en aspectos que atañen a mi familia y a mi profesión de musicólogo y compositor. En este último sentido han crecido, en cantidad e importancia, mis relaciones con las universidades de La Serena y las Católicas de Santiago y Valparaíso. En estos casos han desempeñado un importante papel mis relaciones académicas previas con docentes de las mencionadas casas de estudio en sus calidades de egresados de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En esta constelación me ha interesado y motivado mucho la venida del Taller de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo la dirección de mi apreciado colega Pablo Aranda.

Miembros del Taller ejecutaron en dos ocasiones obras mías. Primero el 16.02.08, en el marco de la apertura oficial, por parte de la Universidad de Oldenburgo, de mi Archivo Virtual, llamado “gbs | open score project”, que es accesible por medio del internet bajo <http://www.becerra-schmidt.org>. Y, después, el 18.02.08, con ocasión del concierto – homenaje en mi honor, en la sala del Castillo de Oldenburgo (Oldenburger Schloss) en el que se me entregara un símbolo de reconocimiento por mi labor en pro de la cultura chilena en Alemania. Se encargó de esta gestión el Agregado Cultural de la Embajada de Chile en Alemania, Sr. Jorge Schindler, quien se encargó también de la correspondiente *laudatio*. Sin embargo, lo que más me conmovió fueron los reconocimientos académicos contenidos en dos cartas de autoridades universitarias chilenas, que fueran leídas en esa ocasión. La primera de ellas de Alejandro Gualle, Director del Instituto de Música de la PUC, quien agradece mi aporte al inicio y desarrollo de la carrera de composición en esa institución. Y la otra, del Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Pablo Oyarzún, quien reconoce y agradece mi aporte a esa Facultad y a la cultura del país. Evaluó positivamente mi aporte a la Universidad de Oldenburgo y a la cultura alemana, mi apreciado colega Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh, iniciador del proyecto mencionado más arriba que abre, por medio del internet, una serie de partituras mías a su uso público.

Ha sido muy grato y emocionante para mí convivir en esos días con una hermandad de músicos y musicólogos de Chile y Alemania en una colaboración fructífera, junto a representantes de la Embajada y del Consulado Honorario de Chile para esta región. La juventud de nuestros visitantes del Taller, de diversa procedencia académica, me lleva a pensar con optimismo en el futuro de la música chilena, tanto en sus aspectos compositivos como en los interpretativos. Cabe aquí subrayar que la actuación del Taller de Música Contemporánea de la PUC, demostró una excelente capacidad y profesionalidad, cualidades que honran a nuestra profesión y la prestigian positivamente fuera de Chile. Recordaré siempre con orgullo, gratitud y cariño este encuentro que me ha acercado una vez más a la tierra que me vio nacer.

Gustavo Becerra-Schmidt

¹La señalada agrupación, que dirige el compositor Pablo Aranda, efectuó una gira por el Viejo Mundo que incluyó la ciudad de Oldenburgo, Alemania, donde radica el compositor Gustavo Becerra-Schmidt. El Taller de la Pontificia Universidad Católica participó en los homenajes que se le rindieron al maestro Becerra-Schmidt, tanto por la Universidad de Oldenburgo como por la Embajada de Chile en Alemania, en reconocimiento a la amplia labor realizada por el compositor a favor de la música. Consultado por la RMCh respecto de estos acontecimientos, el Mto. Becerra-Schmidt nos envió la colaboración que se transcribe a continuación.

Ensamble Serenata de Chile en Argentina

El 28 de marzo de 2008 el Ensamble Serenata de Chile (Guillermo Milla, oboe; Hernán Jara, flauta; Claudio Acevedo, charango, tiple, cuatro y acordeón; Mauricio Valdebenito, guitarra y acordeón; Pablo Seguel, bajo acústico, y Gonzalo Ramos, percusión latina) se presentó en Tunuyán, Mendoza, en la Bodega de la Viña J.F. Lurton, en el marco del Festival Internacional “Música Clásica por los Caminos del Vino 2008”. Anualmente se realiza este Festival en Mendoza, con la participación de decenas de conjuntos musicales venidos desde diferentes lugares de Argentina y del extranjero. Este año contó con agrupaciones invitadas de Brasil, España y de Chile: el Ensamble Serenata. Una parte importante del programa del Ensamble Serenata contempló obras de compositores chilenos: Guillermo Milla (*Cueca cuica*, *Maestro cuzqueño*), Mauricio Valdebenito (*Antonia*), Guillermo Rifo (*Reencuentro*), Juan Antonio Sánchez (*Tonada por despedida*), Rolando Alarcón (*En el portal*), en arreglo de Claudio Acevedo, Elizabeth Morris (*Al galope*) y Claudio Acevedo (*Viento del sur*).

Otras Noticias

Distinciones a nuestros músicos

El joven pianista Patricio Valenzuela recibió el 25 de octubre de 2007, el correspondiente galardón por haber obtenido el primer lugar en el Primer Concurso de Interpretación Musical de la Universidad de Chile, en una ceremonia efectuada en la Sala Isidora Zegers. El segundo lugar lo obtuvo el saxofonista Álvaro Collao y el tercero el guitarrista Francisco Liberoni. La cantante Daniela Alzérreca recibió una Mención Honrosa.

El 11 de noviembre, en Barcelona, España, finalizó la IV edición del Certamen Internacional de Guitarra de Barcelona Miguel Llobet 2007. El Primer Premio lo obtuvo el chileno Sebastián Montes. Además se le entregó el Premio del Público, el Premio a la mejor interpretación de la obra de María Luisa Anido y el Premio a la mejor interpretación de la obra de Miguel Llobet.

El 15 de noviembre, en la sede del Instituto de Chile, se realizó la ceremonia de homenaje al ex presidente de dicho Instituto y de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, compositor Carlos Riesco (1925-2007). Hicieron uso de la palabra Servet Martínez, presidente del Instituto de Chile; Marino Pizarro, presidente de la Corporación Cultural Juvenal Hernández; Alfredo Matus, director de la Academia Chilena de la Lengua, y Santiago Vera Rivera, presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes. En la ocasión el pianista Jorge Hevia interpretó *Semblanzas chilenas*, de Carlos Riesco, y acompañó al clarinetista Jorge Lavín en *Añoranzas*, del mismo compositor.

El 19 de noviembre, en el auditorio del Instituto de Chile, se realizó la ceremonia de incorporación del profesor e intérprete Héctor Escobar, director del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile de Valdivia, como Miembro correspondiente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. El discurso de recepción estuvo a cargo de Santiago Vera Rivera, presidente de la Corporación, y el trabajo de incorporación del Sr. Escobar fue sobre *Difusión de la música de compositores chilenos contemporáneos en el sur austral del país*.

El 27 de noviembre, en la Iglesia San Francisco de Osorno, el Coro de la Universidad de Los Lagos celebró 35 años de actividad artística. El concierto de aniversario fue conducido por su fundador y director Gonzalo Burgos Sotomayor.

El 30 de noviembre se realizó una comida de homenaje a Miguel Castillo Didier, músico, miembro del Comité Editorial de la *RMCh*, además de humanista, ensayista, traductor y difusor de la cultura y las letras griegas, razones estas últimas por la cual el gobierno griego lo ha distinguido reiteradamente, incluso con sus más altas condecoraciones.

El 14 de diciembre, en el Palacio de la Moneda, la Presidenta de la República, Michelle Bachelet, entregó a los galardonados el Premio de la Música Nacional “Presidente de la República”. Dicho premio lo recibieron Luis Orlandini, guitarrista y académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en la categoría música clásica o selecta; el grupo musical Los Tres, en género música popular, e Isabel y Angel Parra, en música de raíz folclórica. Además, se otorgó al sello Oveja Negra el Diploma a personas naturales o jurídicas que desarrollen actividades en el área de la edición musical, destacándose en su aporte al fomento de la música nacional, y a la editora Universal Music Publishing S.A. el Diploma a entidades del área editorial que se destaquen por su contribución al desarrollo de la música chilena.

El Premio Municipal de Arte 2007, en la categoría artes musicales, lo obtuvo el compositor chileno, radicado en Alemania, Gustavo Becerra. La entrega de las distinciones se realizó, en el Salón de Honor de la Municipalidad de Santiago, el 17 de diciembre. En ausencia de Gustavo Becerra, recibió el premio su cuñada señora Luz Auth.

En el mes de diciembre, en el Teatro Teletón, se realizó la ronda final del Festival de la Canción “Vive la música”, que organiza la Escuela de Arte de la Universidad de las Américas. Este Festival congrega a los alumnos de los colegios de las regiones Quinta, Octava y Metropolitana, y los ocho ganadores de las rondas calificatorias del certamen deben cantar una canción compuesta especialmente por otros tantos autores destacados. En esta ocasión la canción triunfadora fue *Me gustan las malas, me gustas tú* de Florcita Motuda, que interpretó Ramón Vergara, estudiante del Colegio San Agustín de la comuna de El Bosque.

El 7 de enero, en la Corporación Cultural de Las Condes, se efectuó la ceremonia de premiación anual del Círculo de Críticos de Arte (CCA). El Premio 2007 del CCA en Música, recayó en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y en Ópera, en la cantante Patricia Cifuentes.

El 8 de enero de 2008 se conoció que la clarinetista Valene Georges, responsable de la coordinación del Ensemble Bartok/Chile, recibió el Premio Domingo Santa Cruz, que la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile otorga a quienes se han destacado por sus aportes al desarrollo de la vida musical chilena.

En el mes de enero se conocieron los nominados a la novena versión del Premio Altazor (2008). En Artes Musicales los nominados fueron: “Música docta”: Andrés Alcalde (*Ópera de barrio, y de pronto la tarde...*), Boris Alvarado (*Ópera Magdalena, el signo de la Cruz*) y Andrés Ferrari (*El suspiro piroclástico*); “Música alternativa/jazz”: Cristián Gálvez (*Imaginario*), Mario Feito (*Último patagón*) y Rita Góngora; “Pop-balada”: Anita Tijoux (*Kaos*), Nano Stern (*Voy y vuelvo*), Denisse Melebrán (*Maleza*); “Rock”: Fiskales Ad-Hok (*Lindo momento frente al caos*), Matorral (*Resonancia en la Zona Central*) y Sinergia (*Delirio*); “Música tradicional o de raíz folclórica”: Quelentaro (*Coplas libertarias*), Manuel Sánchez (*Guitarrón a lo poeta*) y Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 veintuna (*La otra patita*); “Ejecución musical”: Alejandro Reid (percusionista), Andrés Pérez (saxofonista) y Jorge Vera (pianista).

El compositor Leo Brouwer es distinguido por el Gobierno, la Universidad de Chile y la Embajada de España

Posiblemente, el acontecimiento más importante para la vida musical chilena en 2007, sea la primera visita hecha a nuestro país por el notable compositor, guitarrista y director cubano Leo Brouwer. Las actividades del distinguido músico caribeño se iniciaron el 24 de noviembre, día en que dictó su primera clase magistral de guitarra en la Escuela Moderna de Música. El 30 de noviembre, en el Salón Montt-Varas del Palacio de La Moneda, la Presidenta de la República, Michelle Bachelet, entregó al maestro Leo Brouwer la condecoración Orden al Mérito Artístico y Cultural Pablo Neruda. En la solemne ceremonia estuvieron presentes la Ministra de Cultura,

la Ministra de Educación, el Ministro Secretario General de Gobierno y otros personeros del Estado, así como el Embajador de Cuba, un crecido número de músicos y miembros de los círculos artísticos del país que aplaudieron al condecorado.

El 3 de diciembre se realizó en el Centro Cultural de España un concierto en homenaje al maestro Leo Brouwer. En esta ocasión el músico cubano recibió de la Embajada de España en Chile la Orden al Mérito Artístico de Toda una Vida. A continuación, se proyectó por primera vez el documental *Leo Brouwer en Chile*, realizado por Ernesto González, y se presentaron las siguientes obras del premiado compositor: *Elogio a la danza* y *La espiral eterna*, que fueron interpretadas por el guitarrista Luis Orlandini; *Cuarteto* de cuerdas N° 3, que presentó el Cuarteto Recart (Elena Batrakova, primer violín; Paulina Riquelme, segundo violín; Luis José Recart, viola, y Héctor Méndez, cello); *La región más transparente*, para flauta y piano, que interpretaron la flautista cubana Niurka González y la pianista Ambar Millar; *El decamerón negro* y *La ciudad de las columnas*, ambas obras presentadas por el guitarrista cubano Joaquín Clerch; *Acerca del cielo, del aire y la sonrisa*, para orquesta de guitarras, que estuvo a cargo del Ensamble de Guitarras de Chile, de la Escuela Moderna de Música, que dirige Javier Farías, y *Los negros brujos se divierten*, para conjunto de cámara, que tocó una agrupación instrumental de la Escuela Moderna de Música, dirigida por Guillermo Rifo. Al final del concierto Leo Brouwer y los intérpretes fueron largamente ovacionados.



El compositor Leo Brouwer junto a Miguel Villafruela, rodeados por El Cuarteto de saxofones

El 4 de diciembre, la Universidad de Chile, a proposición de su Facultad de Artes, honró al compositor Leo Brouwer con la distinción Doctor Honoris Causa. En la ceremonia de entrega de dicha distinción, realizada en la Sala Amanda Labarca de la Casa Central de esa institución, además de los discursos del Decano de la Facultad de Artes, Prof. Pablo Oyarzún, del homenajeado y del Vicerrector de Asuntos Académicos, Prof. Iñigo Díaz, se escucharon dos composiciones de Brouwer: *Ludus metallicus*, interpretado por el Cuarteto de Saxofones del curso del Prof. Miguel Villafruela, formado por Alvaro Collao, Karen Ruiz (saxofones altos), David Espinoza (saxofón tenor) y Pedro Portales (saxofón bajo), y *Danza característica*, para guitarra, que tocó el Prof. Luis Orlandini. En la noche de ese mismo día, 4 de diciembre, en el Teatro Oriente, se realizó un concierto orquestal dirigido por Leo Brouwer, para despedirse así del público chileno. En esa ocasión el compositor dirigió el Ensemble Prometeus, interpretando sus siguientes obras: *Sonaras de Baja California*, para orquesta de cámara; *Canción de gesta*, para orquesta sinfónica; *Lamento por Rafael Orozco*, para clarinete y orquesta de cuerdas, obra en que actuó la clarinetista cubana Niurka González, y *Concierto de La Habana* N°7, para guitarra y orquesta, en que participó como solista el guitarrista

cubano Joaquín Clerch. Los tres artistas cubanos pudieron dejar el escenario después de saludar numerosas veces a un enfervorizado público.

Durante su permanencia en Chile, el maestro Leo Brouwer tomó contacto con numerosos músicos locales, con quienes departió largamente; asimismo como se desprende de lo expresado arriba, los chilenos tuvieron oportunidad de escuchar numerosas obras de este importante y laureado compositor. Todo esto se vio reforzado con el lanzamiento del CD *Leo Brouwer. Conciertos en vivo. Años setenta*, donde hace gala de su capacidad como guitarrista, y de su libro *Gajes del oficio*, que atesora su pensamiento como artista creador, ambos reeditados para Chile, en 2007, por Vicio Secreto. El 27 de noviembre, tuvo lugar una mesa redonda en la Cineteca Nacional con la participación del compositor cubano y del cineasta chileno Miguel Littin, de quien se proyectó la película *Alsino y el cóndor*, de 1982, con música compuesta por L. Brouwer. Al día siguiente, en el mismo lugar, se mostró *La viuda de Montiel*, de 1981, cinta igualmente dirigida por Littin y con música de Brouwer; y el 29 de noviembre, se pudo presenciar la película, *El recurso del método*, 1978, también de Miguel Littin y Leo Brouwer. Finalmente, habría que agregar que la destacada flautista y clarinetista Niurka González, que participó brillantemente en los conciertos ofrecidos con música de Leo Brouwer, es también integrante del grupo Trovarroco, conjunto musical que acompañó a Silvio Rodríguez en su masivo concierto gratuito al aire libre, en la inmensa Costanera Sur de la ciudad de Talca.

FG

Gerardo Gandini nuevo Premio Tomás Luis de Victoria

El jurado del VIII Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, formado por Irma Ruiz, Luis Merino, Jon Bagües y José Luis García del Busto y presididos por José Peñín, se reunió en Madrid los días 12, 13 y 14 de marzo de 2008, y, por mayoría acordó otorgar al premio Tomás Luis de Victoria al compositor argentino Gerardo Gandini. En esta ocasión se presentaron 58 candidaturas de la comunidad iberoamericana.

Compositores chilenos en el ballet

El 31 de octubre y el 2 de noviembre de 2007, en el Centro Cultural de Los Andes, de Santiago, actuó el Ballet Juvenil Universitario, que dirige Hilda Riveros. En el programa presentado se incluyeron *Tiempo de percusión*, con música de Alejandro García, y *Canción de cuna para despertar*, con música de Maruja Bromblay, arreglada por Celso Garrido-Lecca, ambas piezas con coreografía de Hilda Riveros.

Los días 10, 11 y 12 de enero, en el Espacio Cultural Santa Rosa de Apoquindo, con los auspicios de la Corporación Cultural de Las Condes, se realizó el Festival Danza en Las Condes. El día 12 de enero se presentó el Ballet Folclórico Nacional (BAFONA), con el espectáculo *Las estaciones del ciudadano Pablo* de René Cerda y música de Alejandro Bianchi.

Libros recientemente publicados

El 31 de octubre de 2007, en la Facultad de Artes, se presentó el libro *... y las manos entretejen avemarías...*, de María Isabel Quevedo. La obra fue comentada por los investigadores Luis Merino, Víctor Rondón y Manuel Dannemann; finalmente agradeció la autora.

El 9 de enero de 2007, en el Museo de Arte Precolombino, se lanzó el libro *Música mapuche* de José Pérez de Arce. Esta nueva publicación fue analizada por Carlos Aldunate del Solar, director del Museo de Arte Precolombino y por el autor del libro; asimismo, se leyó un saludo del Dr. Luis Merino, director de la *RMCh*, y actuó el dúo formado por los músicos Ernesto Holman (bajo, cántaro, voz) y Ramiro Railef (trompe, pifilka, cántaro, voz), que interpretó obras de raíz mapuche.

El 24 de enero de 2008, en la Facultad de Artes, en un acto presidido por el Dr. Luis Merino, director de la *Revista Musical Chilena*, se puso a disposición del público el libro *El saxofón en la música docta de América Latina*, de Miguel Villafruela. En la ceremonia del lanzamiento, el libro fue analizado por el Dr. Merino y por el director del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes. Prof. Mario Silva; además de agradecer, el prof. Villafruela interpretó *Caprice en forme de valse* de Paul Bonneau.

Publicaciones periódicas recibidas

Se ha recibido el primer número de *Ecos*, Revista de Música, abril, 2007, publicación semestral del Departamento de Educación Musical de la Facultad de Artes y Educación Física, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), que es dirigida por Santiago Vera Rivera. La *RMCh* celebra la aparición de esta nueva revista de música, que ciertamente será un verdadero aporte a la vida musical de nuestro país. La lectura de su primer número, así lo vaticina.

El número inaugural de *Ecos* se inicia con el Editorial de su director, Santiago Vera Rivera, que explica su aparición y anuncia las futuras tareas que la revista se ha impuesto. El Editorial es seguido por dos saludos a la aparición de *Ecos*, “Palabras del señor Rector”, del Prof. Raúl Navarro Piñeiro y “Palabras del señor Decano”, del Prof. Sergio Guarda Etcheverry. El cuerpo de la revista está conformado por las siguientes colaboraciones: “Investigación aplicada en las enseñanzas musicales”, de Ana Lucía Frega; “¿Qué tipo de aprendizaje es el musical?”, de María Luz López Zendejas; “La falta de estructura musical”, de Esteban Karakay Tobbagy; “Resúmenes de seminarios y memorias de título 2004-5”, de Santiago Vera Rivera; “Una mirada a la música docta chilena”, de Carlos Riesco, y “El comportamiento del rabel en el acompañamiento de la música tradicional en la zona central de Chile”, de Arturo Urbina Díaz. Además, se incluye la partitura de *A Violeta (Pequeña suite coral)* de Santiago Vera Rivera, iniciando así la publicación de un nuevo repertorio destinado a profesores de educación musical, directores de coros y de grupos instrumentales, etc.

Se recibió el N°20, mayo, 2007 de *Resonancias*, publicación semestral del Instituto de Música, Facultad de Artes, de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En este número, además del “Editorial”, escrito por el director de la revista, Alejandro Guarello de comentarios de discos y de la acostumbrada “Bitácora” de actividades IMUC, se publican las siguientes colaboraciones: “El arte de las musas: entre la composición y la descomposición musical”, de Gabriel Matthey; “Entre el olvido y la ruina: En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles”, de Cristián Guerra, y “Gilberto Mendes: música, teatro e... comunismo”, de Diósnio Machado Neto. También se recibió el N°21, noviembre, 2007 de *Resonancias*. En este número aparece una entrevista al compositor peruano Celso Garrido-Lecca realizada por Romina de la Sotta, para Radio Beethoven, en julio de 2007, con ocasión de cumplir Garrido-Lecca 80 años de edad. A continuación, bajo el título de “Reflexiones”, aparecen colaboraciones de Rodrigo Torres (“Situación de las músicas tradicionales en Chile”), Manuel Dannemann (“La llamada música tradicional en Chile”) y Agustín Ruiz (“Alteridad, epistemología y democracia”). Luego figura el artículo “El guitarrón chileno y su armonía tímbrica”, de José Pérez de Arce, así como “De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas”, de Claudio Mercado. Además, en el N°21 se incluyen comentarios sobre discos, libros, la “Bitácora de actividades IMUC, mayo-septiembre 2007” y el “Índice por autores” del N°11 al 20 de *Resonancias*.

Llegó a la redacción de la *Revista Musical Chilena* el volumen 14, 2007, segunda época, de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, órgano científico del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, que dirige el musicólogo Emilio Casares Rodicio. En este volumen aparecen las siguientes colaboraciones: “Acerca de la problemática en la transmisión de los tropos del gloria: la vida de *Laus tua deus*, un ejemplo temprano en un manuscrito gerundense”, de Auturo Tello Ruiz-Pérez; “La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México”, de María Díez-Canedo Flores; “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877

y 1893”, de José Ignacio Suárez; “Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la *zamacueca* en Chile durante el siglo XIX”, de Christian Spencer Espinosa; “Grigori, las metáforas del gregoriano fingido”, de Ángel Medina, y “El compositor Manuel Parada y el cine patriótico de la autarquía: de *Raza* a *Los últimos de Filipinas*”, de Laura Miranda. En este número de *Cuadernos...*, como en otras ocasiones, se publica un “Catálogo de publicaciones del ICCMU”.

Nuevos fonogramas en circulación

El 2007 se editó el CD *La ciudad celeste and Other Choral Works by Juan Orrego – Salas*. En este fonograma, además de *La ciudad celeste*, op.105, para barítono, coro y orquesta, del compositor chileno, figuran *Romance a lo divino*, op.7; *Tres romances pastorales*, op.10, y *Tres madrigales*, op.62, todas obras para coro *a cappella*; además, *Tres cánticos sagrados*, op.108, para coro y conjunto instrumental. La interpretación de las obras de Orrego-Salas están a cargo de excelentes músicos.

El 4 de octubre de 2007, en el Museo Nacional de Bellas Artes, se realizó el lanzamiento discográfico inédito de la canción que escribió Violeta Parra para el cumpleaños feliz de los chilenos. En la ocasión, que sirvió para conmemorar el 90° natalicio de Violeta Parra, se presentó la obra en tres versiones. El acto estuvo presidido por Fernando Ubierno, presidente de la SCD.

El 8 de octubre, en la Sala SCD, se lanzó el disco *Canciones del 900*, con canciones compuestas por Luis Advis e interpretadas por Margot Loyola. La ceremonia de lanzamiento fue convocada por el sello DICAP y la SCD.

El 9 de noviembre se presentó, en la Sala Isidora Zegers, el primer CD del conjunto de percusión Rythmus, que dirige Elena Corvalán, titulado *Del barroco al contemporáneo*. En el programa del disco se incluye *Preludio* de Ramón Hurtado, *Abejorros* de Vicente Bianchi, y dos ejemplos de música tradicional chilena, *Cachimbo* y *Cueca*. En el lanzamiento se interpretaron algunas de las obras incluidas en el CD. Al día siguiente, en el mismo lugar, se presentó el segundo disco de música infantil del taller Tambor, que dirige la profesora Tania Ibáñez, denominado *Redoble de tambores*.

El 22 de noviembre, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, dentro del ciclo “Margot Loyola presenta”, se realizó el concierto “El piano en los salones de la Belle Epoque chilena”, con la pianista Silvia Andreu Muñoz. En esa oportunidad se lanzó el CD del mismo nombre, conteniendo el repertorio presentado en el concierto, el que contó con el auspicio del Departamento Cultural del Colegio de Profesores Metropolitano.

Documentales y audiovisuales recientes

En la Sala Víctor Jara de la Universidad de Santiago (USACH), el 22 de noviembre de 2007, se efectuó el estreno del documental *La funa de Víctor Jara*, rodado en Chile en 2006 y que muestra la “funa” al “Príncipe”, involucrado en el asesinato de Víctor Jara. Este documental es una coproducción hispano-chilena.

El 7 de enero de 2008, en la Cineteca Nacional del Centro Cultural Palacio La Moneda se estrenó el documental *Canto a lo poeta* de la cineasta María José Calderón. La cinta revela el arte de la paya y los artistas populares que la cantan.

El 29 de enero de 2008, en el Teatro Escuela Moderna de Música, se presentó el reportaje audiovisual *Leo Brouwer en Chile 2007*, producido durante la visita del compositor cubano a Chile en 2007.

Encuentros de Formación Víctor Jara

Con el apoyo del Ministerio de Cultura, la Fundación Víctor Jara desarrolló en su sede una serie de actividades destinadas a estudiar y discutir con los interesados una serie de temas que siempre interesaron a Víctor Jara. Bajo el título Encuentro de Formación “Víctor Jara, un referente permanente para la juventud y la música”, se organizó un programa que contó con una nutrida asistencia. Durante septiembre se realizaron 6 mesas redondas: 1. Raíces del canto; 2. Creación y vanguardia; 3. Artista y compromiso social; 4. Unidad de los pueblos latinoamericanos; 5. Identidad y memoria, y 6. Nueva canción chilena. Participaron en estas mesas redondas Mariela Ferreira, Hiranio Chávez, Fernando Carrasco, Rodrigo Torres, Pancho Villa, Claudio García, Fernando García, José Miguel Varas, Jorge Coulon, Eduardo Carrasco, entre otros.

RESEÑA DE PUBLICACIONES

José Pérez de Arce. *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, 375 pp.

El recientemente publicado libro titulado *Música mapuche* de José Pérez de Arce, se enmarca dentro de un marco diacrónico y organológico de estudio. Se inicia con una breve narración de los orígenes mitológicos y desarrolla una propuesta tentativa sobre la evolución de la música mapuche a partir de los datos arqueológicos obtenidos. La propuesta teórica del surgimiento de la música mapuche se liga directamente con el entorno natural y con la adaptación auditiva del ser humano a este entorno. Su hipótesis se basa directamente en la evolución fisiológica de los individuos de una cultura y de su sobrevivencia en la naturaleza. Al mismo tiempo, la música se torna en una imitación de los sonidos naturales y de una repetición humana del medio ecológico.

El autor expone como posible ejemplo de la primera música realizada en la Araucanía a las culturas patagónicas y fueguinas. Propone como posible matriz cultural a la cultura “pitén” la que, junto a “el vergel”, contrasta en la relación de dos fuerzas marcadamente distintas, una proveniente de la raíz sureña y la otra conectada con influencias central andinas del norte chileno. Es allí donde el autor expone la procedencia central andina de instrumentos tales como el *piloilo* y la *pifilka*, siendo la *trutruka* y otras cornetas instrumentos más bien de origen sureño y de una data más antigua. En la confluencia de estas y otras culturas se genera la cultura y música mapuche tal como se la conoce en la actualidad.

Las teorías de procedencia de la música mapuche se tornan un poco pobres, en cuanto a que el autor sólo considera la monopólica teoría del poblamiento de América a partir del estrecho de Bering y no expone otras teorías de población, tales como la polinésica y la austro-melanésica.

José Pérez de Arce describe a continuación los contextos generales de las ceremonias religiosas y de sanación, así como la relación que el sonido posee con ellas, intentando un acercamiento superficial a la cosmología que da origen a estos contextos.

El autor enfatiza, a través de toda su obra, la importancia de *kuimín* o estado de trance generado por la música, estado de conciencia necesario para que la machi y todos los participantes de un ritual puedan realizar su misión.

Posteriormente el libro enfoca el cambio en la denominación de los instrumentos musicales a través del tiempo, desde la conquista hasta la independencia. Luego muestra el cambio de las costumbres de la nación mapuche a partir de las transformaciones económicas en su medio social, y la evolución de las investigaciones sobre esta música, desde Isamitt hasta el antropólogo Molina. Entre los trabajos a que hace referencia es palpable la ausencia de la tesis de Jorge Martínez Ulloa, quien describe la música mapuche en el ambiente urbano a partir de su vigencia y readaptación constante. Este contexto no lo tomó en cuenta el autor, lo que tiñe a su libro de un matiz demasiado purista y estático. En el aspecto organológico el autor se limita a exponer los nombres que pudiesen tener los instrumentos y a clasificar sus características físicas según el método tradicional. Sin embargo, no existe un trabajo profundo en la funcionalidad social y la simbología cosmológica de éstos. Por contraste, el libro sí se torna sólido al considerar una gran cantidad de variantes de los instrumentos, tales como el *pawpawén*, el *kinkulwe* e instrumentos tan sorprendentes como la *trutruka* de metal.

La idea central del autor se basa en la búsqueda de un conjunto musical mapuche primigenio, en el que eran incorporados todos los instrumentos de viento, como sucedió en la época de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán. En este conjunto se fusionaban las fuerzas provenientes tanto del sur como del norte.

Esta obra es de un enfoque decididamente holocentrista, en la que el medio ecológico y los estados de trance son enfatizados. Lo dicho constituye una constante en el trabajo de José Pérez de Arce y citar de esa manera a Claudio Mercado debilita la argumentación. El enfoque se torna demasiado biologista, considerando como causas de la música a estados de conciencia, nacidos de posturas corporales y percepciones físicas del ambiente, pero no tocando los aspectos abstractos y más intangibles del sonido, así como otras energías intermedias entre la materia y lo espiritual, algo en que los mapuches ponen hincapié, y que no son conocidas dentro de la ciencia materialista tradicional. El factor ecológico-biológico es un aspecto de la música, pero no es el único. Lo hermenéutico, lo científico, lo cosmológico y social son elementos inherentes a lo humano y a lo no humano, a lo extra-sensorial. En este sentido, el trabajo de José Pérez de Arce se enmarca dentro de la musicología tradicional de orden europeo –occidental. No parte desde la mirada de lo mapuche, del *mapudzungun*. Es una visión externa de lo mapuche, en la que el cosmos es tan sólo considerado como una historia contada, pero no como una fuerza real y con incidencia en el mundo físico. Esto se debe tal vez a que la observación del autor se realice con ojos un poco evolucionistas, como parte de la herencia decimonónica. Al no tomar en cuenta los aspectos hermenéuticos y cosmológicos de la música mapuche, como entidades o fuerzas mentales vivientes, el trabajo cae en una mirada de museo, en la que la fuerza viviente de la vigencia de esta música pierde potencia.

A pesar de todo lo mencionado, este libro es un buen resumen compilatorio y descriptivo de muchos trabajos que se han realizado en torno a esta música. Aporta con la positiva visión de que la cultura mapuche es mucho más compleja de lo que se creía, al ser una unión de distintas culturas, las que se superpusieron en el tiempo, cada una con su mundo sonoro propio.

También meritorio es el intento de reconstruir el ambiente musical de la época, de los tiempos de la conquista española, basándose en la experimentación con los sonidos de distintos instrumentos, que tienen una base arqueológica y etnográfica, tocados por separado y en conjunto, los que se expone en el CD adjunto.

Este libro es el producto de la búsqueda sincera del autor por encontrar las raíces de la música mapuche. Para quien desee tener una visión general de esta música y adentrarse en la comprensión de sus orígenes en el tiempo, es una buena introducción al ambiente sonoro mapuche.

Diego Tapia Carmagnani
Magister en Artes, mención Musicología
Facultad de Artes, Universidad de Chile
musica4342@yahoo.es

Ernesto Guarda Carrasco. *La orquesta en Chile, génesis y evolución*. Valdivia: Ediciones Cultrun (edidicioneskultrun@hotmail.com), Imprenta América. 159 pp.

Se ha publicado en Valdivia *La orquesta en Chile*, libro escrito por el connotado músico, compositor y pedagogo Ernesto Guarda, quien, con esta obra, abre un nuevo capítulo a su ya nutrida biografía, ahora como musicógrafo. Y lo hace con tal calidad, que hace esperar de él nuevas y valiosas producciones, también en este campo.

El propio Guarda se refiere a su libro como un estudio bibliográfico de fuentes escritas y orales, que incluyeron, además, carátulas de discos y fuentes electrónicas. Todo ello referido a impulsores de la actividad orquestal, músicos y directores en los lugares y fechas en que ocurrieron. Deja claro, también, que su trabajo no es un listado cronológico, sino que debe ser entendido como “un análisis historiográfico sin pretensiones de originalidad pero sí de autenticidad”. Se trata, sin duda, de un trabajo además de laborioso, de gran macidez, en que abarca con prolijidad un período extenso de la actividad musical chilena, entre los años 1728, con la formación de la Orquesta de la Catedral de Santiago, hasta la creación de la Camerata Andrés Bello de Santiago en 2004. El estudio abarca todas las ciudades en que se ha desarrollado la actividad orquestal en este largo período, destacando entre

ellas la nuestra, pero no porque el autor sea valdiviano, sino por la relevancia que tuvo Valdivia desde la llegada de los cultos colonos alemanes, a mediados del siglo XIX, cuando éstos repoblaron la ciudad e impusieron su gusto por la práctica instrumental.

La acuciosidad con que el músico-investigador ha pesquisado en todos los lugares posibles, su celo y capacidad de trabajo, hacen de éste, un libro indispensable en la biblioteca de todos quienes nos interesamos por el desarrollo de la música en Chile.

*Leonardo Mancini
Director de Coros,
Valdivia, Chile*

Jaime Hernández Ojeda. *Historia de las bandas instrumentales de Valdivia (1880-1950)*. Valdivia: Arte Sonoro Austral Ediciones, Imprenta América, 2008. 104 pp. Incluye 1 CD. Primera edición, 1000 ejemplares.

Este libro es una compilación histórica, muy documentada, acerca del auge de las bandas instrumentales en Valdivia, acotada a los años indicados.

El autor parte por definir lo que es una banda instrumental, para luego adentrarse en el contexto social y cultural que las hizo florecer en Valdivia con tanto vigor en el lapso de tiempo que abarca el estudio, en el marco de los acontecimientos precisos que marcaron el nacimiento, desarrollo y extinción de estos conjuntos. Distingue entre el origen y propósitos de una banda militar y una civil. También nos permite apreciar con claridad los elementos que hicieron posible el surgimiento de una gran cantidad de bandas civiles, sin duda desproporcionada con una población comparativamente pequeña. El autor relaciona este fenómeno con el fervor patriótico que desató la Guerra del Pacífico. Además lo vincula con factores locales, tales como la notable afición de los colonos alemanes por la música y el surgimiento de organizaciones sociales obreras, en una ciudad de creciente industrialización. Por lo mismo es que surgirán bandas en todos los barrios industriales de la ciudad, al igual que en localidades aledañas, tales como Niebla y Corral.

Jaime Hernández es antropólogo de la Universidad Austral de Chile y desde 1998 desarrolla investigación y difusión del patrimonio cultural en las Regiones de los Ríos y Los Lagos, en el sur de Chile. Producto de estos afanes es la exhaustiva investigación realizada en innumerables archivos, colecciones de diarios, libros de actas, entrevistas personales, etc., todo lo cual le proporcionó el material para la publicación de un libro, que reconstruye e interpreta el ambiente histórico que hizo proliferar estas nobles agrupaciones musicales en el Valdivia de antaño, con la ilustración de numerosas y buenas reproducciones fotográficas. El disco que acompaña el libro resulta un buen complemento para el lector.

*Leonardo Mancini
Director de Coros,
Valdivia, Chile*

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Recuperando la memoria sonora de Jorge Peña Hen 1928-1973. CD ROM. Investigación Nella Camarda, Francisco Miranda, Leonardo Cendoyya. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes – FONDART, 2007.

La realización del proyecto de los investigadores, cuyos resultados se han concretado en este CD ROM, significa el rescate de abundante material sonoro en el que, con emoción, podemos revivir, después de cuarenta y cinco y hasta más años, sonos de esa verdadera “epopeya de amor a la belleza y el hombre” que fue la labor del maestro Jorge Peña Hen, a través de sus veintitrés años de trabajo en La Serena y la zona norte.

La vida y la obra de Jorge Peña debería ser ampliamente conocida no sólo por esa pléyade de jóvenes que integran las orquestas juveniles de Chile actualmente. Lo que ellos hacen, bella tarea por la que tanto luchó el Maestro Fernando Rosas, tiene su origen en la semilla sembrada por Jorge Peña. La vida y obra de este hombre ejemplar debería ser conocida por todos los chilenos, los que podrían así saber cómo fue y qué hizo este héroe de la belleza y por consiguiente de la bondad y de la paz. No creemos exagerar cuando pensamos que no hay otro caso en la historia del país de una entrega tan abnegada, de una entrega total, apasionada, verdaderamente heroica, al arte musical y sobre todo a su enseñanza; a la siembra de la semilla de la belleza en las almas de los niños y los jóvenes. Jorge Peña sacrificó lo que podría haber sido una gran carrera en la composición y en la dirección orquestal, por entregarse a la enseñanza. Su obra fue segada por las balas asesinas de la dictadura, descargadas sobre él, como sobre sus 14 compañeros de martirio en La Serena, a causa de sus ideas políticas socialistas, de sus ideales de una sociedad más justa, más humana. La intolerancia del régimen militar ante esos ideales fue llevada hasta el extremo del asesinato. Desafortunadamente, hasta después de su muerte, también la intolerancia ha afectado su memoria. La intolerancia impidió que hubiera en su momento una edición de la biografía del Maestro en la que trabajamos durante varios años. Esa intolerancia llegó finalmente hasta su misma tumba en el Parque Pedro de Valdivia de La Serena, la que hoy está vacía.

Merece, pues, que se salude este disco a través del cual pueda verse y escucharse material rescatado de viejas grabaciones y archivos y que nos entregan ecos e imágenes de la labor titánica de Jorge Peña Hen. El disco contiene tres secciones. En una de ellas, los investigadores describen el proyecto, sus objetivos, la forma de trabajo y el desarrollo de éste. Otra sección contiene una galería de imágenes, la cual, si bien no es muy nutrida, entrega testimonios visuales de importantes momentos de la carrera y la labor del maestro. La gran sección de audio es, sin duda, la más importante y la más emocionante. El número de grabaciones recuperadas es considerable: 205. En ellas, encontramos obras en conciertos y presentaciones; ejecuciones en ensayos; discursos; bitácoras de giras; material cantado y dialogado de al menos tres Retablos de Navidad. Diez grabaciones nos llevan a la primera época de la Sociedad Juan Sebastián Bach, con obras interpretadas por la Orquesta y los Coros de la Sociedad. Cinco nos traen actuaciones del Conjunto de Cámara de la Sociedad, y nueve nos hacen oír obras ejecutadas por la Orquesta Filarmónica de La Serena y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile en La Serena, conjuntos ambos que fueron creados y dirigidos por el Maestro Peña. Muy importante son los testimonios de la labor pedagógica, con materiales del Plan Docente Experimental en 1964 y 1965 y del Plan Tradicional en 1964.

Muy emocionante resulta escuchar la voz de Jorge Peña en diversas grabaciones de discursos e intervenciones en actos, y en la *Bitácora del viaje a Perú* de la Orquesta Juvenil; así como oír algunas de las obras que escribió para los niños, tales como el *Concertino* para piano y orquesta, interpretado por Juan Cristián Peña, el 21 de diciembre de 1967; el *Trozo* para orquesta, ejecutado también el 21 de diciembre de 1967; el *Concertino* para violín y orquesta, que tocara Gerardo Morales el 29 de julio de 1965; así como el *Dúo* para violines, interpretado por un niño de 9 años, del Plan Docente Experimental, el mismo día de julio de 1965.

Pese a la imperfección de las grabaciones de hace cuatro décadas o más y a las condiciones precarias en que muchas de ellas estuvieron en todo ese lapso, la música y la palabra nos transmiten el espíritu del Maestro, su entrega entusiasta a una labor pedagógica y de difusión plena de fe en la belleza y en la bondad. Acaso, los Retablos de Navidad retraten muy bien los ideales de belleza, paz, amor, justicia, fundidos en el mensaje de la música y la palabra, dirigidos a todos los ciudadanos de la zona, a todos los hombres. Conmueve recordar expresiones del texto de Fernando Moraga enmarcados en la música de Jorge Peña. Refiriéndose a palabras de Cristo, se decía: “Hagamos a su son, los hombres se agrupen en una procesión universal de justos, con pensamientos limpios y miradas puras: Que no haya enemigos; que sean los hombres hermanos; que entierren la quijada homicida”. Imposible no pensar que a poca distancia del lugar donde se pronunciaban aquellas palabras, la dictadura vaciaría las balas de la metralla asesina sobre el Maestro y sus compañeros, segando sus vidas sólo por el hecho de haber profesado esos ideales y haber sido fieles a ellos.

Resumiendo, podemos decir que este CD ROM constituye un importante aporte al rescate de la memoria de lo que fue la obra del Maestro mártir.

Miguel Castillo Didier
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile, Chile
micastilgriego@gmail.com

Imaginary Blessing Threshold (Logos-Ethos-Ludus). 2 CD. Composiciones de Boris Alvarado. Intérpretes varios. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2007.

En este disco doble, Boris Alvarado reúne obras que cubren un abanico de tiempo que va desde 1994 (*Ollaqui*) hasta el 2007 (*Per Orchestra*). El título del disco, que se puede traducir tentativamente como “Umbral del bendito imaginario”, o tal vez mejor rebasando la literalidad, “Umbral hacia un imaginario de bendición”, nos habla de la voluntad del compositor de religar un amplio *opus* de su trabajo con lo sagrado o quizás mejor dicho con lo “numinoso”, que es algo más vasto e indefinible que lo sagrado. Sin embargo, no debe confundirse este disco como un disco de “música sacra” y al compositor con un compositor “sacro”. Eso sería reducir su naturaleza y condición. En verdad, estamos ante un compositor a secas, sin adjetivos que delimiten su técnica y su poética, y, por tanto, abierto a una gran variedad de voces y músicas. El mismo disco, no obstante su título, da cuenta de ello.

La música de Boris Alvarado ha pasado por diversas etapas, las que han estado, en mayor o menor medida, determinadas por su búsqueda de herramientas técnicas que ensancharan su oficio. En este periplo, compositores tales como Andrés Alcalde, Eduardo Cáceres, Alejandro Guarello y Hernán Ramírez, tuvieron ingerencia en su formación como creador. En el extranjero trabajó bajo la guía de Krzysztof Penderecki y Marian Borkowski. De todos ellos los compositores más influyentes en su escritura han sido, en mi opinión, Andrés Alcalde y Marian Borkowski. Este disco deja traslucir estos dos significativos aportes a su escritura. Sin embargo, lo interesante es que el disco también refleja la tremenda capacidad de Alvarado de integrar y reciclar, en su propia clave, el lenguaje del otro, hasta hacerlo trascender hacia regiones sonoras donde el arquetipo termina siendo él mismo, sin tutela, en la absoluta soledad de su música.

Obras tales como *Vilanova* y *Per Orchestra*, son trabajos en los que la huella de la escuela polaca luce tamizada y, por otra parte, ya no hay traza alguna de su pasada música ochentera, todavía cercana a la escuela de Donatoni-Alcalde.

El disco 1 se inicia con *Troll* (2006), de sonoridad de los ochenta, pese al año de composición. Música de mucha concentración, es un trío, que parece un solo instrumento debido al preciso uso del unísono, recurso muy bien ejercido por los intérpretes polacos. *Douland* (2001) saca a relucir

a la extraordinaria cellista chilena Ángela Acuña: es una obra que cautiva la atención del oyente desde la primera nota. Resuena la viveza rítmica de la escuela neo-virtuosística donatoniana, pero con una sintaxis más concentrada y, por tanto, con una apariencia formal más contenida si se les compara con los extremadamente dilatados discursos del referente. Es por eso que la sintaxis de *Douland* le otorga a su arco formal una dinámica y una resistencia óptimas. Es una notable obra que se revela, por momentos, como un potente cruce entre el rock y la música antigua.

Krakowiana (2002) pone en relieve la solvencia de la Orquesta de Cámara PUCV, dirigida por Pablo Alvarado. (Dicha orquesta y su director constituyen por sí mismos un capítulo aparte de la historia de la música chilena). Esta obra es la expansión orquestal de *Douland*. Es decir, del cello solo al cello solo junto a una orquesta de cámara. En esta composición la solista Polonia Sienkiewicz realiza una tarea extraordinaria. La potencialidad orquestal de *Douland* hace a esta obra una pieza nueva, autónoma, plena y rica.

En *Vila* (2004), con Joana Bello en el violín, Alvarado recoge la gran tradición idiomática de este instrumento y la pone al servicio de su poética. La polifonía virtual (y la real) de esta obra es tan rica, que su posibilidad orquestal en *Vilanova* (2006) estaba garantizada. *Vilanova* debe ser la mas plena y equilibrada conjunción del *pathos* y del *ethos* de Alvarado. En ella lo sensorial y lo estructural se equilibran y complementan. Los gestos angulados, tratados sintácticamente por contracción, conducen naturalmente a la línea horizontal de la zona central. Hay un secreto pretexto musical que coordina toda la gestualidad: un permanente “subir” y “caer” hasta alcanzar el “subir” definitivo. Resuena en esta pieza el eco de lo numinoso durante la audición y apenas después de cesar su audición.

Per (2006), con Rodrigo Rivera en el contrabajo haciendo una notable labor, y *Per Orchestra* (2007), para contrabajo y orquesta de cuerdas, son dos obras interconectadas del mismo modo que *Vila* y *Vilanova*. En *Per*, lo idiomático del contrabajo articula un discurso lineal y estratificado en registros contrastantes. A su vez, hay una marcada ambivalencia entre el sonido y el ruido (rasgo natural del contrabajo). Esta ambivalencia posee interesantes consecuencias en las soluciones orquestales de *Per Orchestra*. Entre ellas destacan, por un lado, el tratamiento de la orquesta como un gran resonante de la gestualidad del contrabajo, con tendencia a crear situaciones sonoras de preeminencia tímbrica, y, por el otro, la utilización de dos planos sonoros, uno prominente (contrabajo) y otro posterior (orquesta), sin que este doble plano funcione a la manera convencional de la forma concierto. No se da aquí la típica interacción *solo-tutti* o alguna dialéctica de oposiciones, sino que la orquesta se desenvuelve en un plano sonoro que transcurre “por detrás” del espacio-tiempo del contrabajo, como si fuera una transparencia sonora que flota en otra espacialidad y temporalidad, tal como si la orquesta flotara “en otra parte”. Es un hermoso recurso que permite oír todo lo que insinúa el contrabajo en su multigestual y polivalente discurso. Nuevamente la Orquesta de Cámara PUCV dirigida por Pablo Alvarado demuestra su oficio a la hora de encarar dificultades técnicas para nada convencionales.

El disco 2 se abre con *Double Rock* (2001), para dos marimbas bajas. Es una obra para el *Ludus*, exquisita de oír, transparente y fluida, como una conversación bien conducida. Es una pieza tan grácil que se la puede bailar.

Hay obras que renuncian al “yo” de antemano. No siempre la personalidad es un valor apreciado en la música contemporánea. Ese es el caso de *Mate* (2005), para piano. Es una pieza bien resuelta dentro de un lenguaje adscrito a un estilo convencional de contemporaneidad. Casi se la podría definir como un ejercicio de composición estilística basada en la preceptiva centro-europea post Webern. Esta pieza podría ser de cualquiera de los miles de anónimos compositores nacidos en los setenta en Europa. Podría ser de cualquiera, pero no de Boris Alvarado. Sólo el *fade out* de trinos final se le asemeja.

Ollaqui (1994) es la pieza más antigua del disco. Es una notable obra en cuanto a la sincronización de sus líneas, lo que la hace una pieza de equilibrio precario, “riesgosa” en términos

interpretativos, pero de gran rendimiento cuando se consigue el complemento debido para lograr la sonoridad de conjunto. Como lenguaje nos retrotrae a un Alvarado de dos décadas atrás. Es una obra bien plasmada, de una propulsión interior infalible, representa la madurez de una época ya superada.

Samara (2006), para voz y piano sobre textos de Joaquín Allende Luco, son cinco micro-canciones en las que la voz es la protagonista. Nunca dejamos de percibir con claridad el contenido semántico de las palabras traducido en líneas melódicas *logogénicas*. Por el contrario, el piano permanece siempre en un lenguaje sonoro a-semántico (*fonogénico*) como si estuviera retrotraído de las imágenes que las palabras provocan. Es una curiosa solución, como si la voz y el piano estuvieran escritos en dos estilos diferentes. Por un lado Alvarado nos permite oír la poesía, por el otro no permite que el medio instrumental sucumba a la representación sonora. Jessica Quezada luce impecable en la voz y Michael Landau se aplica disciplinada y óptimamente en su rol complementario.

Feulá (2006), sobre texto williche, con Paula Elgueta en la voz, integra y articula los recursos del canto proveniente del imaginario mapuche (*glissandi*, hablar-cantado, intervalos conjuntos, recitación) en un discurso lineal monódico, pero de una polifonía tácita. Breve, limpia, bella. Paula Elgueta demuestra toda su capacidad interpretativa sin esforzarse, sin un mínimo ademán de lucimiento. Todo al servicio de lo breve y profundo.

Bondick (2004) es un movimiento perpetuo para timbales, con José Díaz en la percusión. Es un paroxismo escrito gradualmente. Se adivina una escritura compleja, heredera de la primera escuela de Alvarado, pero con un resultado sonoro simple, directo y sin mayores pretensiones.

Jakemate (2005), para timbales y piano, es la proyección de *Bondick*. Es una obra para un “nuevo” instrumento, un timbal-piano, o un piano-timbal. Muy bien integrados los dos timbres. Poco a poco comienza a erguirse el discurso del piano, casi un *free jazz* o un lenguaje armónico tipo Thelonius Monk, enfatizando el paroxismo que los timbales construyen por sí solos. La gestualidad del piano es de mucho disfrute. La obra es una relectura de la pieza anterior, pero de rendimiento más efectivo.

Brahueriana (2006), para timbales y orquesta, desencadena un gran volumen sonoro orquestal, el que deja paso a un solo de timbales con una escritura del estilo de *Bondick*. La alternancia *tutti-solo* determina la apariencia formal de la obra. Hay una innegable fuerza en ella, algo ancestral que no viene del automatismo de la escritura de timbales, sino que parece provenir del lado más negro de Latinoamérica que se desprende de la sonoridad de conjunto. En general, la sonoridad es algo agobiante, no tanto por el volumen de recursos sonoros desplegados o la naturaleza de algunos de ellos, sino por la forma en que la obra fue grabada. La apuesta por un casi permanente *tutti* es muy arriesgada, más aún en una grabación en vivo, donde todos los planos posibles de audición de obras densas, si no se graban debidamente, se compactan y homogeneizan. Lo mismo sucede con *Troyano* (2005), una obra sacrificada en su ejecución de vivo, ya que requería de condiciones de amplificación específicas para que su escritura pudiera ser debidamente comunicada. Este tipo de escritura orquestal, para poder funcionar debidamente en términos de percepción auditiva, debe ser especialmente amplificada y cuidadosamente grabada. El único modo en que la densidad sonora permanente no sature, es que se puedan percibir los matices y rugosidades de la superficie sonora y los diversos planos sonoros que se esconden en el *tutti*.

Ma donna. “In memoriam Franco Donatoni” (2004-2005) homenajea a un compositor cuya técnica tuvo mucha repercusión en la escritura de Alvarado y cuya resonancia espiritual todavía se percibe en la personalidad musical del compositor chileno. Es la obra más larga de todo el disco. Transita por distintas situaciones sonoras, de mayor o menor densidad, todas marcadas por la impronta sintáctica donatoniana, pero pasada por el tamiz de la musicalidad completa de Alvarado. De algún modo, la obra es un resumen del periplo musical completo del compositor. El “In memoriam Donatoni” se vuelve un pretexto para hacer un “In memoriam Alvarado”, un *racconto*

hacia el interior de sí mismo, de lo que ha sido en la música, por dónde ha andado, por dónde está, por dónde podría ir. Aquí aparecen todas las voces, las de antes y las de ahora, poco más de veinte años de música, un todo abigarrado, no siempre equilibrado, no siempre refinado, pero indudablemente genuino y atrevido.

Boris Alvarado es un compositor de una trayectoria vasta, pese a su mediana juventud (es nacido en 1962). Es un músico que no vive en su torre de cristal, sino que lucha fieramente, en los mismos vericuetos de la realidad, para hacerle un espacio a su música y también a la de los otros. Ha llegado a una etapa en que un disco como éste era necesario. Habla de un camino hecho en lo humano y en lo musical, que lo conduce hacia territorios de sonido y sentido cada vez más inmateriales y despojados de afanes pedestres. Por eso creo innecesario que el disco abunde demasiado en su biografía y que, por el contrario, no aparezca ninguna información sobre las obras. El formato del disco no ofrecía mucho espacio, sólo una cara, la que está cubierta íntegramente por los antecedentes curriculares. A las alturas de su camino, los antecedentes personales ya no importan mucho, bastaría con unas pocas líneas, mejor es dejar que la música hable por sí misma, en el sonido y en la palabra. Probablemente este diseño estuvo condicionado por otros factores externos.

Boris Alvarado es un músico que ya se ha ganado un lugar referencial en el panorama de la música chilena. Coincide el lanzamiento de este disco antológico con su nominación Altazor 2008, la que por sí ya es una distinción (independientemente de la decisión final) que le dan sus colegas, no sólo a una obra específica, sino, en el fondo, a toda una trayectoria, a una vida dejada en la música; más aún, a un jugarse el pellejo en este solitario campo del arte, que no parece importarle a nadie, y que, sin embargo, para él reviste una trascendencia absoluta, una trascendencia que parece llevarlo de la mano de su música a una etapa de la vida más esencial e invisible.

Rafael Díaz S.

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
rdiazs@uc.cl

Ciudad de Papel. CD. Banda La Desoorden con músicos y coros invitados. Grabación: Rodrigo Torres y Rodrigo Muñoz. Valdivia: Estudio Universidad Austral de Chile, 2007.

Este disco conceptual, transforma un conflicto ambiental en música y poesía, tal como reza la carátula en su presentación, es una nueva protesta artística del grupo de rock valdiviano La Desoorden. Esta vez enfrenta el desastre ecológico que ha significado la destrucción del humedal del Río Cruces, con la consiguiente desaparición de su flora y fauna, con los cisnes incluidos.

La estructura de este trabajo creacional repite la fórmula de su obra anterior, *La isla de los muertos*¹: orquesta, solistas, coro y sonidos de la naturaleza. En esta grabación participan dos coros, uno adulto y otro infantil. Consta de 12 partes que alternan aquellas cantadas por los solistas y los coros, con las netamente instrumentales.

La parte lírica de esta obra no narra, como en *La isla de los muertos*, sino que reclama, mediante una sucesión de versos relacionados con el tema, desde distintas perspectivas, a veces directamente panfletarias, otras con sentimientos de pena, queja y otras, airadamente. Se trata de una creación colectiva que, si bien les da resultado en lo musical, en lo poético no alcanza un nivel similar. Habría sido mejor incluir un poeta en el equipo creativo, tal como en la ocasión anterior. En lo musical, La Desoorden continúa fiel a sus postulados originales, una suerte de rock-fusión que, en la base, incluye instrumentos jazzísticos: saxofones, trompeta, guitarras y bajo eléctrico, batería, más piano y violín, a los que se agrega una serie interminable de instrumentos de variada procedencia folclórica, tales como trompe, cultrún, trutruca, ocarina, cascabeles, bongó, maracas, timbales afroamericanos e hindúes y árabes, etc. En esta ocasión, figuran instrumentos de juguete,

¹Leonardo Mancini, *La isla de los muertos*, RMCh, LIX/204 (julio-diciembre, 2005), pp.131-132.

para *La voz de los niños*- una de las piezas cantada por el coro de voces blancas y dos niñas solistas- más el inclasificable “palo de agua” y la sorprendente presencia de una motosierra. Como siempre, parte importante de este grupo la constituyen sus dos vocalistas y los coros de los propios músicos que, en esta ocasión, reforzó la presencia del coro adulto *Ma non troppo*. Del mismo modo, este disco también incluye la grabación previa de sonidos extramusicales que se incorporan al mensaje con gran habilidad técnica. En este caso, el vocerío en las marchas de protesta, fragmentos de discursos y los ya conocidos gorjeos y trinar de aves, esta vez, no del mar ni del bosque, sino del humedal, muy bien “cazados” por el micrófono *in situ*, por fortuna antes de su extinción.

Con todos estos elementos La Desorden va ordenando la trama en torno a un claro mensaje de protesta, usando sus armas habituales: talento creativo, buen manejo de voces e instrumentos, musicalidad, todo al servicio del rock y de las buenas causas.

Leonardo Mancini
Director de Coros, Valdivia, Chile

Chagal en Chiloé. CD. Coke Vío Quinteto y vocalistas. Canciones de Jorge Vío Lagos con letras de varios poetas. Portada de Arestizábal. Valdivia: Guairao Producciones. Con aporte de Conarte de la Corporación Cultural Municipal, 2007.

El ingeniero acústico, compositor y tecladista Jorge Vío, nuevamente sorprende con un interesante fonograma. Esta vez son canciones y no música pura o para el ballet, o incidental para el teatro, como en anteriores trabajos. Estas canciones fueron compuestas por Vío en colaboración con reconocidos poetas valdivianos y una dramaturga catalana. La obra resultante fue grabada, mezclada y masterizada por el propio sello del autor y, por cierto, los arreglos orquestales y efectos electroacústicos son también de su autoría, con excepción de *Dos estaciones* y *Urdemales*, que lo son del guitarrista clásico Eduardo Rioseco, quien también participa en el grupo instrumental. El resto lo integran, además de Vío en teclados y voz en los cortes (3) y (8), Mariela González en batería y percusión, Francisco Ríos en bajo eléctrico y Daniel Contreras en guitarra eléctrica, más las voces de Marcela García y Lorenzo Obregón. La portada de Arestizábal para la carátula, recoge acertadamente en su alegoría, la sustancia surrealista del contenido.

El disco consta de una obertura instrumental, *Selva valdiviana* y once canciones: *Quizás*, *Dos estaciones*, *Urdemales* y *Que cante* de Roberto Matamala; *Chagall en Chiloé* de Germán Arestizábal, *Fui por hueso* de Maha Vial, *Tango* de Antonia Torres, *Amanecer en Puerto Octay* de Clemente Riedemann, y *Gárgola* de Lionel Henríquez. De la dramaturga y poeta catalana Beth Escudé, *Hrotsvitta de Gandersheim* y, para cerrar el álbum, *Erzbet Bathory* de fuerte connotación sádica. Algunas de estas letras pertenecen a canciones para el teatro, ya conocidas, otras son tomadas de poemarios, pero todas son de factura muy contemporánea. La música recoge y estiliza, sutilmente a veces, otras francamente, aires del folclore chileno y particularmente uno que otro aire chilote. Por ahí asoma también un tango y algunas baladas sin compromiso con el folclore. Muy buenos resultan los complementos en estilo clásico para guitarra acústica de Rioseco, por lo adecuados y bien tocados.

El gran problema de Vío con esta obra, ha sido la asonancia, en el sentido de calzar en el ritmo musical versos no rimados, como son los de la poesía actual. Por eso mismo, prefiero leer los versos de estos vates y escuchar la música pura que hace Vío, con su magistral y rica orquestación, su acabado manejo de la parafernalia electrónica y los registros de sus teclados. Todo aquello que en esta obra debió contener para subordinarlo a la lírica, afortunadamente no acaece siempre, como en la obertura y las dos canciones de la Escudé, en las que el músico se libera un poco del pie forzado del ritmo musical y en forma brillante.

Leonardo Mancini
Director de Coros, Valdivia, Chile

RESUMEN DE TESIS

Octavio Lafourcade. *Ramón Carnicer en Madrid*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Música, Doctor en Historia y Ciencias de la Música, 2004, ca.800 pp. Profesor guía: Dr. Roger Aliet.

A mediados del mes de julio de 2004 se leyó en la Universidad Autónoma de Madrid la tesis *Ramón Carnicer en Madrid*, de Octavio Lafourcade, dirigida por el Dr. Roger Aliet. El trabajo consiste en una profunda investigación centrada en la etapa madrileña de Carnicer, con los precedentes de los años barceloneses. Con ello se ha puesto de relieve la figura, aún en buena medida por estudiar, de uno de los compositores más destacados de la España de la primera mitad del siglo XIX. El autor ha señalado las diversas vertientes de Carnicer, como compositor, director, pedagogo y director del Conservatorio de Madrid, y como gestor cultural y organizador de conciertos. Un capítulo se dedica exclusivamente a la cuestión del Himno Nacional de Chile, en el cual Lafourcade aporta nuevas noticias hasta ahora inéditas, que permiten vislumbrar los contactos que estableciera Carnicer en Londres con grupos de liberales exilados, y que le induciría al encargo del himno. La tesis recibió la máxima calificación, *Cum laude*. Su investigación ha aportado datos imprescindibles para conocer la vida musical madrileña del período, y encuadrar a Carnicer como uno de los principales catalizadores del Madrid de su tiempo. Debe señalarse el rigor metodológico del trabajo de Lafourcade, lo completo de su trabajo hemerográfico.

En definitiva, una tesis que nos permitirá profundizar en el conocimiento cada vez más completo del siglo XIX, y que nos aporta bases para poder dar un giro radical al panorama aciago que hasta ahora aún dominaba en los estudios internacionales sobre la música hispana. Carnicer fue, como demuestra Lafourcade, un personaje profundamente conocedor de la música de su tiempo, desmiente los tópicos sobre el italianismo y se abre hacia una lectura en positivo de la realidad histórica. También nos delimita la vertiente pedagógica de Carnicer a partir de documentación del Conservatorio de Música de Madrid de sus primeros años de funcionamiento, y donde nuevamente se pone de relieve el papel fundamental que desempeñó Carnicer en el funcionamiento de dicho establecimiento.

Carnicer marcó los años anteriores al pleno establecimiento del romanticismo, y consiguió establecer su nombre como compositor en los años de “furor filarmónico” madrileño y del dominio de Rossini y Mercadante en los teatros de ópera del país. Pero, al mismo tiempo fue el nexo de unión con toda una generación que, caso de Barbieri, introdujeron nuevas propuestas en el país. Los albores del nacionalismo, los inicios de la zarzuela romántica y de la debatida cuestión de la ópera nacional son impensables sin sopesar el precedente de Carnicer.

Francesc Cortès
Universitat Autònoma de Barcelona

Enrique Reyes Segura. *Música y danza: dos dominios en conjunción rítmica desde el alea*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magister en Artes mención Composición Musical, 2007, 232 pp. + DVD. Profesor guía: Eduardo Cáceres.

La tesis *Música y danza: dos dominios en conjunción rítmica desde el alea* se ha propuesto resignificar el concepto de interdisciplinariedad aplicado a la simbiosis del binomio música y danza. Este constituye el eje temático de entrada y el fundamento teórico del mismo lo extrae del realismo constructivo, línea de pensamiento constructivista, surgido como una respuesta al

descriptivismo, mérito este último del Círculo de Viena. El realismo constructivo, desarrolla una teoría sobre la interdisciplinariedad aplicada a las ciencias cognitivas, el cual se transfiere al mundo del arte. Desde un punto de vista fenomenológico, el problema de la interacción que vive un biólogo con un físico, es análogo al que vive un actor con un músico. La problemática como tal, tiene su génesis en el paradigma positivista que terminó generando compartimentos estancos producto, por una parte, de una progresiva y obsesiva especialización y, por otra, por una negación sistemática de la metafísica en su sentido más amplio.

En este estado de cosas, surge durante el siglo XX y XXI la necesidad imperiosa de establecer vasos comunicantes entre las especialidades y por ende generar vínculos entre los especialistas. Situados en esta problemática, surge la propuesta que esta tesis desarrolla y creemos que resuelve. Para estos efectos, se componen dos obras musicales autónomas y complementarias a la vez, las que al superponerse bajo ciertas condiciones, generan una tercera obra que se presenta a modo de síntesis. Ambas obras son, a su vez, instrumentos de investigación compuestos, de tal forma, que faciliten la experimentación. La primera de ellas, denominada *Ecos de Mánbel*, fue pensada para un formato convencional, es decir, instrumentos acústicos, en este caso, un clarinetista, un percusionista y una pareja de bailarines heterogéneos, la segunda en cambio, es para un formato digital, es decir, es una obra electrónica con imágenes anexas que se proyectan sobre los mismos bailarines. Cabe señalar, que este trabajo se lleva a cabo sobre la base de una experiencia de laboratorio realizada durante los años 2002 y 2003, en el Instituto de Música de la PUCV, gracias al apoyo de la Dirección General de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, para la cual fueron convocados el clarinetista Francisco Gouet, el percusionista Rodrigo Kanamori y los bailarines Natasha Torres y Mario Ossandón, ambos de la Compañía de Danza Contemporánea Movimiento.

La hipótesis de la tesis señala lo siguiente. La construcción de un espacio rítmico común, es condición *sine qua non* para establecer una relación de coordinación y no de subordinación entre la música y la danza. Esta dicotomía, coordinación versus subordinación, ha dado lugar a un sinnúmero de reflexiones que buscan establecer un justo equilibrio y una sana convivencia entre dominios y que en la actualidad motiva y tensiona constantemente los encuentros interdisciplinarios en el ámbito artístico. Cabe señalar que una relación de subordinación supone un principal y un secundario, justificándose este último exclusivamente en función del principal, en contraste con una relación de coordinación que establece para ambos miembros autonomía, e igual valor. La jerarquía entonces supone la subordinación, y por ende pone en crisis toda posibilidad de coordinación poético-lúdica.

Al respecto es necesario mencionar, que la subordinación entre dominios pares, la consideramos negativa, por cuanto limita al otro asignándole un rol o función a priori y no en acuerdo. En tal sentido, es que sostenemos que se anula toda posibilidad de juego limpio y en igualdad de oportunidades.

Por otra parte, el pensamiento del destacado científico chileno y Premio Nacional de Ciencias, Humberto Maturana, sustenta un neologismo clave en el terreno del análisis y de la composición denominado, “emoción fundante”. Éste lo hemos definido como una fuerza anterior generadora de sentido y que informa todo proceso que tiene lugar en las obras. En tal sentido, la emoción fundante, en esta tesis consiste en generar las condiciones de posibilidad para que ambos dominios establezcan una relación de coordinación sin jerarquías, es decir, de igual a igual. Por último, la emoción fundante representa la parte metafísica de las obras, en un sentido amplio.

Ecos de Mánbel, obra que constituye el corazón de la tesis, contempla en su parte central, módulos aleatorios que permiten a los [músicos – intérpretes] improvisar siguiendo a los [bailarines – coreógrafos] quienes determinan la sintaxis de la música. Los flujos de tensiones y reposos construidos en conjunto, que se concretizan en la invención de un vocabulario único, definen el espacio rítmico común. Así, el ritmo se constituye en un eje vertebrador de ambos dominios y posibilita un encuentro interdisciplinario real.

Esta propuesta es, a nuestro juicio, genuinamente interdisciplinaria, ya que no se sustenta en ninguna de sus partes por separado, como suele ocurrir en todos los casos. Una ópera, por ejemplo, se puede escuchar íntegramente por la radio, sin que sea indispensable para ella como propuesta la participación de la escenografía o el vestuario. Lo mismo podemos decir de un ballet. Sin embargo esta situación no es reversible, es decir, jamás se realizará un ballet sin la música que lo generó. En tal sentido, *Ecos de Mánbel*, no es posible de ser interpretada por los músicos, sin la presencia ineludible de los bailarines.

Finalmente, se proponen seis características que debe cumplir una propuesta interdisciplinaria: 1. Supone un mínimo de dos disciplinas llamadas a conjugarse; 2. La conjunción requiere de un espacio rítmico común a ambas; 3. Se trata de un nuevo espacio en el cual ninguna disciplina domina a la otra; 4. Como espacio es distinto de aquel en que cada disciplina se desenvuelve; 5. El producto y el proceso, deben estar en concordancia, es decir, obra y estrategia, y 6. La propuesta no puede sustentarse en ninguno de sus componentes por separado.

Para concluir, se establece con claridad la diferencia que existe entre los conceptos de interdisciplinariedad y multidisciplinariedad, siendo una característica fundamental de esta última, la discreción entre las disciplinas llamadas a darle forma a un proyecto. En tal sentido, no se relacionan entre ellas, sino casualmente. Podemos decir entonces que hay un énfasis en el producto. En contraposición una propuesta interdisciplinaria se construye con énfasis en el proceso, lo que marca una diferencia capital. De esta forma, se plantea que un proyecto multidisciplinario podría llegar a ser interdisciplinario a su vez, si y sólo si, su base esté en la comunicación y no en la discreción.

Enrique Reyes Segura
Magíster en Composición
Facultad de Artes, Universidad de Chile
ereyessegura@gmail.com

IN MEMORIAM

Inés Gebhard Paulus (1913-2007)

El 24 de mayo de 2007 falleció en Valdivia la distinguida pianista y profesora Inés Gebhard Paulus, cuya fecunda trayectoria en el campo del arte y la docencia ha dejado profundas huellas en la ciudad donde ejerció por casi 40 años.

Santiaguina de nacimiento y formación, ella adoptó a Valdivia como el lugar en que desarrollaría profesionalmente su talento, hasta llegar a ser considerada “todo un símbolo en la cultura valdiviana desde mediados del siglo XX”, como se ha dicho con motivo de su fallecimiento.

Inició sus estudios musicales a los cuatro años con su tía Sor Victoria Paulus, continuándolos con el presbítero y compositor Pedro Valencia Courbis. En 1928 ingresó al Conservatorio Nacional en el que tuvo como profesores a Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, entre otros. Fue especialmente distinguida por su maestra Rosita Renard, que patrocinó sus primeras audiciones públicas y la consideró entre el grupo destacado de alumnos que presentaron las 32 sonatas para piano de Beethoven, bajo su dirección.

Instalada en Valparaíso desde 1941, inició su actividad profesional como profesora de Educación Musical en los más importantes colegios de la ciudad, en los que además, organizó y dirigió coros juveniles. Paralelamente, realizó frecuentes conciertos de piano solo, los cuales fueron patrocinados por la Sociedad Amigos del Arte, institución de fomento artístico, a la que ingresó desde su llegada y que posteriormente presidiría con gran acierto en varias ocasiones. Conviene señalar que, en el seno de Amigos del Arte, se gestó la semilla que daría origen a la creación de la Universidad Austral de Chile. En 1945 Inés Gebhard fundó su propia academia de música cuyos estudios eran avalados por el Conservatorio Nacional, imponiéndose de inmediato por la alta calidad de su enseñanza. En 1955 esta academia es incorporada, junto a otras más antiguas, al Conservatorio de Música de la Facultad de Artes que así se convierte en la primera escuela de la primera Facultad de la naciente Universidad Austral de Chile. Aquí ella desarrolló una larga y fructífera labor como directora del Conservatorio de Música, como directora técnica del Departamento de Teclado, además de profesora de piano y otras asignaturas, en diferentes niveles. Igualmente, cumplió funciones administrativas como prodecano y decana en su Facultad y posteriormente se desempeñó como directora de extensión de la Universidad, cargo en el cual se mantuvo hasta su jubilación, en 1982.

Junto a esta amplia labor docente y administrativa, ella se dio tiempo para hacer música, realizando conciertos solistas y participando en selectos grupos de cámara. Entre éstos se recuerda al Trío Pro Arte, formado por ella junto al chelista francés Robert Livon y al violinista argentino Pedro de Lores, a comienzos de los años 70. Igualmente exitosa fue su larga asociación con el violinista Manuel Bravo, con quien conformó un dúo que cultivó obras de los más importantes compositores. Con ambos conjuntos realizó permanentes presentaciones en Valdivia y otros centros artísticos, especialmente de Talca, Concepción, Temuco, La Unión y Osorno. De una de las actuaciones con Manuel Bravo en ésta última ciudad, se recuerda la excelente crítica que le hiciera en el diario local el Dr. Alberto Goldschmidt, famoso por su inconformismo. La verdad es que todos los grupos de cámara integrados por la maestra Gebhard siempre gozaron de una gran acogida de la crítica y del público sureño aficionado. Hay que destacar que en sus programas habituales, junto a los grandes de la música universal, siempre hubo espacio para las obras de autores chilenos. Así, también se recuerdan las actuaciones de conciertos para piano

y orquesta realizadas con la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral y la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Agustín Cullell y Víctor Tevah respectivamente.

Tan valiosa y dilatada labor recibió el reconocimiento y la gratitud de todos. Fue así como la Ilustre Municipalidad de Valdivia en el año 1966, le otorgó la Medalla de Oro en reconocimiento a los servicios prestados al arte y la cultura de la ciudad. Por su parte, la Universidad Austral la hizo acreedora de la Medalla de Plata en 1980, en atención a sus 25 años de servicios distinguidos.

Finalmente, ya retirada en el año 2004, en el marco de las festividades por el Cincuentenario de la fundación de la Universidad, recibió sendos homenajes públicos del Conservatorio y la Universidad, que culminaron con un concierto en su honor realizado en el Aula Magna. También fue galardonada por la Dirección de Extensión, junto a otros académicos eméritos, en un acto solemne denominado “Forjadores del Sur”. Al tiempo de recibir estos merecidos homenajes, la maestra cumplía 91 años.

Su deceso se produjo en esa ciudad tres años después. Su nombre está firmemente ligado al importante desarrollo alcanzado por la actividad cultural y artística de Valdivia en la segunda mitad del siglo XX, que se consolida con la creación de la Universidad Austral, cuya viga maestra habría de ser, en lo fundacional, el Conservatorio de Música, al cual ella dedicó sus mejores esfuerzos desde el primer día.

Leonardo Mancini
Director de Coros

Índice de números publicados correspondientes a 2007

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- | | |
|---|---|
| <p><i>Bustos Valderrama, Raquel.</i> Leni Alexander Pollack (1924-2005). N°207:28.</p> <p>_____. Catálogo de las obras musicales de Leni Alexander Pollack. N°207:65.</p> <p><i>Corrado, Omar.</i> Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad. N°208:37.</p> <p><i>Donoso, Jaime.</i> Fernando Rosas (1931-2007). In Memoriam. N°208:111.</p> <p><i>Hermosilla Vives, Patricio.</i> Cuadernos de Música Iberoamericana. N°208:82.</p> <p><i>Orrego-Salas, Juan.</i> Carlos Riesco: una amistad en la proximidad y distancia. In Memoriam. N°208:111.</p> <p><i>Peña Fuenzalida, Carmen.</i> Fernando Rosas Pfingsthorn, Premio Nacional de Arte en Música 2006. N°207:6.</p> | <p><i>Pérez González, Carlos.</i> Joaquín Rodrigo y su entrevista a Alfonso Letelier. N°207:85.</p> <p><i>Rodríguez M., Eugenia.</i> Arturo González Quintana (1923-2006). In Memoriam. N°207:119.</p> <p><i>Schumacher Ratti, Federico.</i> La música electrónica de Gustavo Becerra. (Homenaje a sus 80 años). N°207:71.</p> <p>_____. Catálogo de las obras electroacústicas de Gustavo Becerra-Schmidt. N°207:81.</p> <p>_____. 50 años de música electroacústica en Chile. N°208:66.</p> <p><i>Vera, Alejandro.</i> En torno a un nuevo corpus en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925). N°208:5.</p> <p><i>Vera Rivera, Santiago.</i> Carlos Rieco Grez (1925-2007). In Memoriam. N°208:110.</p> |
|---|---|

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

- | | |
|---|---|
| <p>AG : Álvaro Gallegos M.</p> <p>AGS : Andrés González Schaín</p> <p>AM : Álvaro Menanteau</p> <p>CAE : Claudio Acevedo Elgueta</p> <p>CGR : Cristián Guerra Rojas</p> <p>CRD : Carlos Retamal Dávila</p> <p>DBG : Daniela Banderas Grandela</p> <p>DTC : Diego Tapia C.</p> | <p>FGA : Fernando García Arancibia</p> <p>GMC : Gabriel Matthey Correa</p> <p>JGR : Julia Grandela del Río</p> <p>MD : Manuel Dannemann</p> <p>MIQ : María Isabel Quevedo</p> <p>SAC : Sofía Asunción Claro</p> <p>SVR : Santiago Vera Rivera</p> |
|---|---|

Publicaciones (en orden de publicación en la *RMCh*)

- | | |
|--|--|
| <p>Ivan Barrientos Garrido. <i>Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena.</i> SVR. N°207:104.</p> <p>Gastón Soubllette. <i>Mahler. Música para las personas.</i> AGS. N°207:106.</p> | <p>Juan Orrego-Salas. <i>Encuentros, visiones y repasos.</i> FGA. N°207:107.</p> <p>Patricia Díaz Inostroza. <i>El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical.</i> AM. N°208:98.</p> |
|--|--|

Fonogramas (en orden de publicación en la *RMCh*)

Hablando, cantando y palabreando. CD. CGR. N°207:109.
Canto de mi tierra. CD. CAE. N°207:110.
Vientos de América. Ritmos y sonidos de Latinoamérica. CD. SAC. N°207:112.
6 Compositions by Alfonso Montecino. CD. SAC. N°207:112.
Advis, Preludios. CD. JGR. N°207:114.
La otra orilla. CD. GMC. N°207:114.
Piano-Piano. CD. JGR. N°208:99.
Guillermo Rifo: música sinfónica y de cámara. CD. JGR. N°208:99.

Transición. Obras chilenas para marimba y vibráfono. CD. JGR. N°208:100.
Pueblo en fiesta. Músicas tradicionales de Chile. CD. MD. N°208:101.
Música de concierto chilena y argentina. CD. DBG. N°208:103.
Ensamble Serenata. CD. DBG. N°208:104.
Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855), Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio. CD. CGR. N°208:105.
Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. DVD. AG. N°208:106.

Resumen de Tesis (en orden de publicación en la *RMCh*)

Carlos Retamal Dávila. *Música andina en Santiago de Chile. Parámetros de definición estéticos e ideológicos para una reafirmación étnica andina a partir de la música*. CRD. N°207:116.
 María Isabel Quevedo. *Y las manos entretejen avemarías. El rosario cantado en los novenarios de Puchaurán*. MIQ. N°207:116.

Daniela Banderas Grandela. *La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual*. DBG. N°207:117.
 Diego Tapia C. *El newén, fuerza que mueve a la música lufkenche en el lago Budi*. DTC. N°208:108.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

*Compositores chilenos en el ballet y el cine**Ballet*

Baquedano, Ana Luisa (Alejandro Caro). *Sinfonía 5 de abril, Danza a los héroes caídos*, N°208:96;
 (Los Jaivas). *Run-run*, N°208:96.
 Caciuleanu, Gigi (Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Eduardo Yáñez, Luis Advis, Violeta Parra, Desiderio Arenas y otros). *Valparaíso vals...*, N°207:101, N°208:96.
 Gauna, Alex (collage musical). *Mushi*, N°207:101.

Riveros, Hilda (Maruja Bromley - Celso Garrido-Lecca). *Canción de cuna para despertar*, N°207:101; N°208:96;
 (Alejandro García). *Tiempo de percusión*, N°208:96.

Cine

Campos, Sebastián (Javiera Parra). *La sagrada familia*, N°207:99.
 Gazitúa, Alfonso y Christian Morales (Edgardo Cantón). *El rey de San Gregorio*, N°207:99.
 Larraín, Pablo (Juan Cristóbal Meza). *Fuga*, N°207:99.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS¹

- Abalo, Juan Pablo. *En fin*, 17, N°207:91.
 Aburto, Diego. *Transición*, N°207:92, 103.
 Acevedo, Claudio. *Cuarteto del sur del mundo*, N°208:91.
 Advis, Luis. *Preludios para piano*, N°207:90; *Cinco danzas breves*, N°207:94, 95; 16 *Preludios para piano*, *Vamos mujer* (*Cantata Santa María de Iquique*), N°207:95; *Cantata Santa María de Iquique*, N°208:89, 90, 91.
 Alcalde, Andrés. *Gilimbó*, N°207:92, 103.
 Alexander, Leni. *Cuarteto para cuerdas*, N°208:88.
 Allende, Pedro Humberto. *Tonada* N°3, *Tonada* N°5, N°207:92; *Tonadas* N°5 y 6, N°207:103, N°208:89; *Lento*, *Molto*, *allegro*, *Scherzando*, *Madre, sois como un templo*, *Himno a Chiloé*, *Himno al Liceo de Ancud*, *Himno de paz*, N°208:87; *Tonadas* N°4 y N°5, N°208:88.
 Alvarado, Boris. *Vilanova*, N°207:91; *Double Rock*, N°207:92, 103, N°208:89; *Brein*, N°207:92; **Per*, N°207:93; ***Gaude Mater Psalmy*, ***Ma donna: Incontri per gruppi di solisti ed orchestra Franco Donatoni in memoriam*, ***Mate*, N°207:96; ***Brahueriana*, N°207:96; *Stabat Mater Dolorosa*, N°208:88; **Magdala. El signo de la Cruz*, N°208:90; **Très marimbón*, N°208:91.
 Álvarez, Pedro. **Simurg*, N°207:91, 98.
 Amenábar, Juan. *Música nocturna*, N°207:95.
 Arancibia, Enrique. *Tres canciones francesas* (*J'ai cru qu'étais Dieu*), *Toccata, allegro* (en Sol mayor), *Vivace* (en Do mayor), N°208:87.
 Arenas, Mario. **Texturas mixtas derivadas*, N°207:91.
 Arenas Fuentes, Mauricio. *La caja mágica*, N°207:97.
 Bachman, Katherine. **Introspección*, N°208:91.
 Barrientos, Iván. *A un bosque de ñires*, N°208:89; *Suite Aysén*, N°208:92, 93.
 Baudrand, José. *Takah*, N°207:93.
 Becerra, Gustavo. *Génesis*, N°207:91; *No me lo pidan, Sonata 1953*, N°207:92; *Rosa fresca*, N°207:94, *Sonata para piano* N°207:95; *Concierto para arpa y orquesta*, N°207:96, **Concierto para guitarra*, **Divertimento para guitarra*, N°208:92.
 Bello, Joaquín. *La zamba del Elqui*, N°208:87; *Al campo, Conversando con don Andrés, Mujeres, Miserere, Pepa, Mis deseos, A Peñalolén, Adiós campiña hermosa, La burla del amor, El tabaco*, N°208:97.
 Bernal, J. *Bajando pa' Puerto Aysén*, N°208:92.
 Bianchi, Vicente. *Romance de los Carrera*, N°207:92; *Tonadas de Manuel Rodríguez, Canto a Bernardo O'Higgins, La noche de Chillán, Poema 15, Caliche, A la Bandera de Chile y La Nerudiana*, N°208:95.
 Bodenhöfer, Andreas. *Pasaporte*, N°207:94.
 Botto, Carlos. *Diez preludios para piano*, op. 3, N°207:95, N°208:95; *Fantasia para guitarra*, N°207:95.
 Cáceres, Eduardo. *Epigramas mapuches*, N°207:90, 93, 94, 103; *Trok-kyo*, N°207:91; *Microsuite* (I. *Danzable y III Danza*), N°207:92, 103; **;Cuidado! Esta obra es de un sudaka*, N°207:93; N°208:91; *Las preguntas*, N°207:96.
 Cádiz, Rodrigo. *Transparencias*, N°207:91; **Arquesting*, N°207:93; *Dúo*, N°208:88.
 Canedo, Remmy. *Instantáneas* 1, 3, 5, N°207:91; **Instantáneas* 4, N°207:93.
 Cantón, Edgardo. *Balada*, N°208:88, 89.
 Carbone, Félix. *Primer sexteto*, N°207:93.
 Cárdenas, Félix. **quena 3001*, N°208:91.
 Carrasco, Eduardo. *Lunita de lejos*, N°207:92.
 Carrasco, Fernando. *Re-la-fa*, N°208:91.
 Carvallo, Antonio. **Sub*, N°207:93.
 Castro, Miguel Ángel. *A lo divino*, N°208:89.
 Contreras, Javier. *Tonada*, N°208:88.
 Cornejo, Sergio. *Dúo*, N°208:88.
 Correa, Aníbal. *Imagen nocturna, Venus de la tarde, Venus de mañana e Hiperborea*, N°208:91.
 Correa, Esteban. *Solo, pronunciaré el nombre, *Q.S.D.*, N°207:91.
 Cortés, Alejandro. *Klond Wilow*, N°207:93; **Cadencia rota*, N°208:91.
 Cortés, Renán. *Sounare II*, N°207:93.
 Cumplido, Alberto. *Mitus*, N°207:93.
 Délano, Pablo. *Estudio* N°1, *Estudio* N°2, *Estudio* N°4, N°207:92; *Siete estudios* (*Estudios 3 a 5*) para guitarra, N°207:95; *Estudio*, N°208:92.
 De Negri, Fabrizio. *Fantasia concertante*, N°207:92, 103.
 Díaz, Daniel. **Aruña*, N°208:90.
 Díaz, Rafael. *Ngillatuwe*, N°207:91; *Sur*,

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

- Nº208:91.
- Donoso, Christian. *Giulani, Cronopio*, Nº207:91; *Trova*, Nº208:88.
- Errázuriz, Sebastián. *Los dominios innecesarios*, Nº207:91; *Mujeres dominantes para hombres alterados*, Nº207:103; **Egocéntricas*, **Historia del Tempo*, Nº208:88; *La caravana*, Nº208:89; *Ars vitae (Los Sea Harrier)*, Nº208:91.
- Falabella, Roberto. *Estudios emocionales para piano*, Nº207:97.
- Farías Diego. **Rememorar*, Nº207:93.
- Farías, Javier. **Arauco: por fuerte, principal y poderoso*, Nº208:87; *Elegía a Nino García*, Nº208:92.
- Farías, Miguel Ángel. *Torrente*, Nº207:91.
- Focke, Fré. *Cuarteto para cuerdas*, Nº208:88; *Sinfonía de la ópera Deirdre*, Nº208:89.
- Frez, Jaime. **La caída de Hannush Achtel*, Nº208:91.
- Galaz, Pablo. *In Chaine*, Nº207:91.
- Gálvez, Gabriel. *Facilidad para morir*, **Un coro es pues lo que somos*, Nº207:91; *Recordar, renegar, reconstruir, Ahôd*, Nº208:89.
- García, Fernando. *Desde Joan Miró, Evocaciones*, Nº207:91; *Dos por dos*, Nº207:92, 103; Nº208:89; **Poemas en tiempos de guerra*, Nº207:92, 93, Nº208:89; *Buscando lejanías, Quinteto para tubas*, ** Cuatro apuntes líricos*, Nº207:92, 93; *Rosa perfumada entre los astros*, Nº207:94; **Tres visiones del espacio*, Nº207:95; ***Imágenes siderales*, ***Homenaje, Navegaciones*, Nº207:96; **El espejo de agua*, Nº208:89; *Sine nomine, Dos temas de discusión*, Nº208:90; *Nueve relatos*, Nº208:91; *Orden*, Nº208:92, 93; *Luces y sombras*, Nº208:93.
- García, Nino. *Artículo de concierto*, Nº208:90.
- Garrido-Lecca, Celso. *Musicharán, Danzas populares andinas*, Nº207:96; *Preludio y toccata, Eventos*, Nº207:97.
- Gatica, José Manuel. **Fuyu*, Nº207:93.
- Gorigoitia, Ramón. *Descuajeringado*, Nº207:91; **Fugadenom*, Nº207:93.
- Guarello, Alejandro. *En CIMA*, Nº207:90, 91; *Salmo Nº1, Base esad*, Nº208:88; *Imobuse, Solitario VI*, Nº208:89.
- Guede, Fernando. **Audipie*, Nº207:91.
- Gutiérrez, Mauro. *Kryma*, Nº207:93.
- Heinlein, Federico. *Las alabanzas*, Nº208:87,88; *Dame la mano, Quietud, Salve Regina*, Nº208:88.
- Hidalgo, Felipe. *Barkot*, Nº207:93.
- Holmes, Bryan. *Contra nos*, Nº207:93; **Dodecafeinómano*, Nº208:90; *Canción de cuna*, Nº208:94.
- Hurtado, Ramón. *Cueca Quinchamali*, Nº207:92, 103, Nº208:89; *Preludio para marimba*, Nº207:92; *Ensamble percusionista, Tonada y cueca*, Nº208:89.
- Ibáñez, Tania. *Adivina, La lluvia, Cuentos de ballenas, La pelota, El perro Iván, La cueca del zorzal, El caballo*, Nº208:89.
- Jara, Víctor. *Luchin*, Nº207:92, 94, 95; *Te recuerdo Amanda, Plegaria a un Labrador*, Nº207:92; *Cuando voy al trabajo, El derecho a vivir en paz*, Nº207:94, 95.
- Julio, Fernando. **Ostin*, Nº207:93; **Verb*, Nº208:90.
- Karich, Jean Pierre. *Tres aires latinoamericanos*, Nº207:94, 95.
- Koljatic, Tomás. *Fixed Point*, Nº207:91.
- Landau, Micky. ** Stick Dance*, Nº208:91.
- Larraechea, Sebastián. *Dicotomía... de su distancia*, Nº207:90-91.
- Lavín, Carlos. *Suite andina (Paisaje lunar)*, Nº207:95.
- Lefever, Tomás. *La crisálida, Cuarteto Nº3, Fantasia nocturno, Yo no partiré, Eres, Para ser feliz*, Nº208:87.
- Lémann Juan. *Dúo*, Nº207:94; *Tres variables*, Nº207:95; *Pieza para dúo*, Nº207:100; *Andantino en Do, Canción en Re, Marchas en Do, Pequeña suite*, Nº208:87.
- Leng, Alfonso. *Andante*, Nº208:90.
- Letelier, Alfonso. *Sonatina*, Nº207:92; *Madrigal*, Nº208:87, 88.
- Letelier, Miguel. *Prólogo Antártica*, Nº207:94; *Cinco preludios*, op.3, Nº207:95.
- López, Cristián. *Los vientos*, Nº207:91.
- Los Jaivas. *Todos juntos*, Nº208:92.
- Matamoras, Ximena. *Océano, Reminiscencias*, Nº207:92, Nº208:89.
- Matthey, Gabriel. *Preludio Nº1*, Nº207:90; *Dúo cinco*, Nº207:91; *¡Viva la cordillera de los Andes!*, Nº207:93; *Parrianas*, Nº207:94; *Dúo*, Nº208:88; *Chilenita Nº3*, Nº208:89.
- Maturana, Eduardo. *Diez micropiezas, Justicia y Una cuenta que saldar*, Nº207:92.
- Martínez, Jorge. **Yuanas*, Nº207:93.
- Maupoint, Andrés. *Die winkel eines Kreises*, Nº207:91; **El iluminado*, Nº208:90.
- Mezzano, Cristián. **Lujúrica*, Nº207:93.
- Mouras, Juan. *Concierto chileno, *Patagonia (4 estaciones)*, Nº208:92; *Suite latinoamericana*, Nº208:92, 93.
- Morales, Cristián. *Els Nons Fonix*, Nº207:91.

- Morris, Elizabeth. *Cuatro vientos*, N°208:91.
 Muñoz, Ernesto. **Manifestaciones musicales sobre el Divino*, N°208:90.
 Muñoz, Javier. *La función municipal*, N°207:92; *Nacimiento y viaje*, N°207:93.
 Núñez, Andrés. *IDRESla*, N°207:91.
 Olmedo, Tomás. *Marcha*, N°207:92.
 Orellana, Claudio. **Marea2-Definitiva*, N°207:93.
 Orrego, Juan Pablo. *Trap!*, N°207:91.
 Orrego-Salas, Juan. *El alba del alhelí (El pescador sin dinero)*, N°207:90; *Cuarteto N°1*, op. 46, *Sonata para violín y piano*, op. 9, N°207:92; *Suite, Rústica*, N°207:95; *Madrigal del peine perdido*, N°208:88; *Alabanza a la Virgen, La flor del candil, La gitana*, N°208:89.
 Ortega, Sergio. *A dos razones, Engalanada, Los dos soldados, Trío*, N°207:92; *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, N°207:103.
 Pacheco, Jorge. **Ununocio*, N°207:93.
 Parra, Violeta. *Al centro de la injusticia*, N°207:92; *Volver a los diecisiete*, N°207:100, N°208:87, 88; *Gracias a la vida*, N°208:88, 90.
 Peña, Raúl. **Virtuales comunicaciones*, N°208:90.
 Peralta, Alejandro. *La cueca triste, Atacama, Vals N°1, Vals N°2, Canción y ostinato*, N°208:88, 89.
 Pérez, Edson. *Pedalex y Guaua*, N°208:91.
 Pérez, Felipe. *Dobletap*, N°208:91.
 Pozo, Javier. *A la búsqueda del ocaso infinito*, N°208:91.
 Quiroz, Olga. **Sucesos errantes errados*, N°208:91.
 Ramírez, Hernán. *Siete secuelas* op. 120, N°207:93; **Melina, Preludio, al modo romántico* N°1, N°2 y N°3, N°208:91.
 Ramírez, Sebastián. **Tres danzas para no danzar*, N°207:93.
 Reimer, Enrique. **Frame*, N°207:93.
 Reyes, Ana María. *Tonada, Impresiones y Preludio*, N°208:87; *Variaciones sobre el Pregón del Manzanero, Andante nostálgico, Tonada*, N°208:88, 92.
 Riesco, Carlos. *Passacaglia y fuga*, N°207:93, N°208:91.
 Rifo, Guillermo. *Plaza Echaurren, Cerro Barón*, N°208:88.
 Rivas, Roque. *So verging meine Zeit...*, N°207:91.
 Rivera, Andrés. **Visiones oníricas*, N°208:90.
 Rojas, Andrés. *Tres microtemas*, N°207:92.
 Rojas, Juan Pablo. *Ave María*, N°208:88.
 Rosmanich, Macarena. **Vengo desde el fondo*, N°207:93.
 Sánchez, Juan Antonio. *Tonádica Violética*, N°207:90; *Tonada por despedida*, N°208:89; *Tres momentos*, N°208:91; *Chiloética, Tonada en sepia, El plazo del ángel*, N°208:92.
 Santa Cruz, Domingo. *De las montañas baja la nieve*, N°207:94.
 Sauvalle, Sergio. *Por la flauta*, N°208:91.
 Silva, Carlos. **Fluctuante IV*, N°207:93.
 Silva, René. *Tanguera*, N°207:92.
 Silva, Ricardo. *Aire*, N°207:91; *Dúo*, N°208:88.
 Solovera, Aliocha. *Reversible, A Due*, N°207:91.
 Soro, Enrique. *Il canto della luna, Storia d'una bimba, In Souvenir*, N°208:89.
 Stuardo, Marcelo. *Aires nuevos*, N°207:92, N°208:89.
 Vargas, Darwin. *Tres preludios*, N°208:92, 93.
 Vázquez, Edmundo. *Migrations*, N°207:94; *Aires nuevos*, N°207:103.
 Vera, Fernando. *La araña*, N°208:89.
 Vera Rivera, Santiago. *Aporema II*, N°207:90; *Aporema I, Suite modo tonal*, N°207:95; **Refocilaciones*, N°208:88.
 Vergara, Sebastián. **Fosil*, N°207:90.
 Vila, Cirilo. *Poema, Lunática*, N°207:91; *Recuerdo el mar*, N°207:92; *Sugerencias para el tema: Otra cosa es con guitarra*, N°208:91.
 Vivado, Ida. *Los 12 sonidos*, N°207:100; *Tres momentos*, N°208:93.
 Zamora, Carlos. *Victor Jara sinfónico*, N°207:94; *Concierto para flauta dulce, Estudio para percusión*, N°208:88; *Estudio N°4*, N°208:90-91.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Abalo, Juan Pablo. N°207:91.
 Abols, Armands. N°207:95.
 Aburto, Diego. N°207:92, 103.
 Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. N°207:99; N°208:95.
 Academia Federico Chopin. N°207:99.
 Advis, Luis Vitaglich. N°207:90, 94, 95, 101, 102; N°208:89, 90, 91.
 Agrupación Compañía 12-64. N°207:91.
 Aguilar, Miguel. N°207:99.
 Aguilera, Pedro. N°208:90.
 Alaniz, Francisco. N°207:92.
 Alarcón, Margarita. N°207:98.
 Alarcón, Víctor. N°208:88.
 Albarracín, Fredy. N°207:98.
 Alberti, Rafael. N°207:90.
 Alcalde, Andrés. N°207:92, 103.
 Alexander, Leni. N°208:88.
 Allende, Pedro Humberto. N°207:92, 103; N°208:88, 89.
 Alonso, Alicia. N°207:100.
 Alvarado, Boris. N°207:91, 92, 93, 96, 103; N°208:88, 90, 91, 97.
 Alvarado, Diego. N°207:100.
 Alvarado, Pablo. N°207:91; N°208:88, 90.
 Álvarez, Pedro. N°207:91, 98.
 Álvarez, Rodrigo. N°207:92.
 Álvarez Yáñez, Hernán. N°207:98.
 Amenábar, Juan. N°207:95.
 Ancarola, Francesca. N°208:95.
 Antara. N°207:90.
 Arancibia, Enrique. N°208:87.
 Arancibia, Paula. N°207:91.
 Aranda, Pablo. N°207:91; N°208:96.
 Araneda, Luis. N°207:98.
 Aránguiz Thompson, Waldo. N°207:98.
 Archivo de Música Tradicional Chilena de la Universidad de Chile. N°208:97.
 Arenas, Desiderio. N°207:101.
 Arenas, Hernán. N°207:91.
 Arenas, Mario. N°207:91.
 Arenas Araya, Luis Alberto. N°207:98.
 Arenas Fuentes, Mauricio. N°207:97.
 Arévalo Lucero, Pedro. N°207:98.
 Aros, Alejandro. N°207:92.
 Aros, Daniel. N°208:90.
 Aros, David. N°208:91.
 Arrans, Juan Manuel. N°208:88.
 Arriagada, Gustavo. N°207:98.
 Arriagada, Winston. N°207:92.
 Arrieta, Tamara. N°207:92.
 Arroyo, Amador. N°207:98.
 Aubert, Alexandra M. N°208:91.
 Auditorio Los Incas del Museo de la Nación, Perú. N°207:96.
 Aula Magna de la Escuela Militar. N°208:96.
 Aula Magna de la Universidad Austral de Chile. N°207:95.
 Aula Magna del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N°208:88.
 Bachelet, Michelle. N°207:99, 101.
 Bachman, Katherini. N°208:91.
 Ballet Antumapu. N°208:95.
 Ballet Juvenil Universitario de la Universidad de Chile. N°207:101; N°208:96.
 Ballet Nacional Chileno. N°207:101; N°208:96.
 Baquedano, Ana Luisa. N°208:96.
 Barquero, Efraín. N°207:92.
 Barrera, Xavier. N°207:92.
 Barría Araneda, Arturo. N°207:100.
 Barrientos, Iván. N°208:89, 92, 93.
 Barrientos, Lina. N°207:101.
 Barros, Carmen. N°207:98.
 Bascur Pino, Luis Sergio. N°207:98.
 Baudrand, José. N°207:93.
 Baxedas, Jimena. N°208:97.
 Becerra, Gustavo. N°207:91, 92, 94, 95, 96; N°208:92.
 Bello, Andrés. N°208:97.
 Bello, Joaquín. N°207:94; N°208:97.
 Benítez, Ana. N°207:92.
 Bernaldes, J. N°208:92.
 Bianchi Alarcón, Vicente. N°207:92, 98; N°208:95.
 Biblioteca Nacional de Santiago. N°207:90, 100; N°208:87.
 Bobadilla, Moisés. N°207:92; N°208:89.
 Bodenhöfer, Andreas. N°207:94.
 Bontá, Aldo. N°207:95.
 Botto, Carlos. N°207:95.
 Bravo, Carolina. N°208:95.
 Bravo, Roberto. N°207:94.
 Bronces Filarmónicos. N°208:90.
 Brown, Edward. N°207:98.
 Bulnes Herrera, Juan. N°207:98.
 Bunster, Patricio. N°208:95.
 Burotto, Dante. N°207:91.
 Bustos, Raquel. N°207:99.
 Cabello, Ximena. N°207:95.
 Cabrera, Alvaro. N°207:92.
 Cabrera, Pablo. N°207:95.
 Cáceres, Eduardo. N°207:90, 91, 92, 93, 94, 96, 103; N°208:90, 91.
 Caciuleanu, Gigi. N°207:101.
 Cádiz, Rodrigo. N°207:91, 93; N°209:88.
 Caiafa, Simone. N°207:91.
 Camarda, Nella. N°207:101; N°208:97.
 Camerata Universidad Andrés Bello. N°208:90.
 Camerata Vocal. N°207:94.
 Campos, Eleodoro. N°207:98.
 Campos, Marcial. N°207:98.
 Campos, Sebastián. N°207:99.
 Candia, Sergio. N°208:88.

- Canedo, Remmy. N°207:91, 93.
 Cantón, Edgardo. N°207:99; N°208:88, 89.
 Carbone, Félix. N°207:93.
 Cárdenas, Clara Luz. N°207:98.
 Cárdenas, Félix. N°208:90, 91.
 Caro, Jorge. N°207:93.
 Caro, José. N°207:91.
 Carrasco, Eduardo. N°207:92.
 Carrasco, Fernando. N°208:90, 91.
 Carrasco, Vladimir. N°207:92, 95.
 Carrère, Cecilia. N°207:91, 98.
 Carvallo, Antonio. N°207:93.
 Casa de las Américas. N°207:102; N°208:96.
 Casares Rodicio, Emilio. N°207:102; N°208:97.
 Castro, Miguel Ángel. N°208:89.
 Castro, Patricia. N°207:93.
 Catedral de Coyhaique. N°208:92.
 Cayuanao, Gonzalo. N°207:100.
 Cejas Díaz, Gilberto. N°207:98.
 Cendoyya, Leonardo. N°207:101; N°208:97.
 Centro Cultural Arabe-Sirio de París. N°207:97.
 Centro Cultural de Los Andes. N°208:96.
 Centro Cultural Estación Mapocho. N°207:94.
 Centro Cultural Las Condes. N°207:101.
 Centro Cultural Matucana 100. N°207:94.
 Centro de Documentación en Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N°208:97.
 Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz. N°207:98, 102.
 Chacana, José. N°207:91.
 Child, William. N°207:92.
 Cine Municipal de Aysén. N°207:95.
 Cine Municipal de Coyhaique. N°208:92.
 Círculo de Críticos de Arte de Chile. N°207:99.
 Claro, Sofía Asunción. N°207:96.
 Colegio María Reina, Isla de Maipo. N°208:89.
 Collao, María de la Luz. N°207:92.
 Comisión de Educación Cultural, Deportes y Recreación. N°207:98.
 Concha, Mario. N°207:95.
 Concha, Olivia. N°207:100.
 Concurso de Composición para Medios Mixtos 2006. I. N°207:98.
 Concurso Nacional de Guitarra "Liliana Pérez Corey". VII. N°208:88.
 Congreso Chileno de Musicología. IV. N°207:99, 101.
 Conjunto Cuncumén. N°208:97.
 Conjunto Preludio. N°208:90.
 Conjunto Rythmus. N°208:89.
 Consejo de Fomento de la Música Nacional. N°207:99.
 Consejo del Cine. N°207:99.
 Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. N°207:95.
 Contreras, Javier. N°208:88.
 Cornejo, Sergio. N°208:88.
 Coro Antumapu. N°207:92.
 Coro de Cámara UC. N°208:88.
 Coro de la Escuela de Ingeniería. N°207:92.
 Coro de la Universidad de Concepción. N°207:95.
 Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N°207:93.
 Coro Femenino de Cámara PUCV. N°208:90.
 Coro Polifónico de Melipilla. N°208:90.
 Coro Polifónico Santa Cecilia. N°207:99.
 Corporación Cultural de la Universidad de Concepción. N°207:94; N°208:91.
 Corporación Cultural de Las Condes. N°208:87.
 Correa, Alicia. N°207:98.
 Correa, Aníbal. N°208:91.
 Correa, Esteban. N°207:91.
 Cortés, Alejandro. N°207:93; N°208:91.
 Cortés, Jorge. N°208:88.
 Cortés, Mauricio. N°208:88.
 Cortés, Renán. N°207:93.
 Covarrubias, Virginia. N°207:93, 94, 95.
 Cruz, Álvaro. N°207:102.
 Cruzat, Ximena. N°207:100.
 Cuarteto de Saxofones Villafruela. N°207:4, 95.
 Cuarteto Strappa. N°208:89.
 Cuarteto Sur. N°208:87.
 Cuello, Luis. N°207:95.
 Cumplido, Alberto. N°207:93.
 Dannemann, Manuel. N°208:96, 97.
 De la Jara, Jaime. N°207:92.
 De Negri, Fabrizio. N°207:92, 103.
 Délano, Pablo. N°207:92, 95, 99; N°208:92.
 Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N°207:101, 102; N°208:96.
 Departamento de Música de la Universidad de La Serena. N°207:100.
 Díaz, Daniel. N°208:90.
 Díaz, Enrique. N°207:91.
 Díaz, José. N°208:88, 90.
 Díaz, Rafael. N°207:91; N°208:91.
 Díaz, Viviana. N°207:100.
 Díaz Castillo, Iván. N°207:98.
 Domínguez, José Luis. N°207:94, 95; N°208:88, 89.
 Donoso, Christian. N°207:91; N°208:88.
 Durán, Horacio. N°207:96.
 Edwards, Isidora. N°207:91.
 Elgueta, Paula. N°208:90.
 Eluard, Paul. N°207:92.
 Embajada de Chile en Londres. N°207:96.
 Embajada de Holanda. N°208:88.
 Emi Publishing. N°207:99.
 Encuentro Binacional de Orquestas de la Patagonia. 2007. N°208:92.
 Encuentro de Coros Universidad de Chile. N°207:92.

- Encuentro de Música Chilena Contemporánea. N°207:95.
- Encuentros Musicales en Cajón Grande, Olmué. N°208:91.
- Ensamble Antara. N°207:93; N°208:91.
- Ensamble Bartók. N°207:93, 94.
- Ensamble Contemporáneo de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. N°207:91.
- Ensamble de Percusión "Xilos". N°207:93.
- Ensamble Latinoamericano. N°208:88.
- Ensamble Trok-kyo. N°207:91; N°208:90.
- Errázuriz, Sebastián. N°207:91, 103; N°208:88, 89, 91.
- Escobar, Héctor. N°207:95.
- Escobar, José Antonio. N°208:92.
- Escobar, Roberto. N°207:98.
- Escuela Básica Municipal Ribera Sur de Puerto Aysén. N°207:95.
- Escuela Francisco Xavier Boutiña de Coyhaique. N°207:95.
- Escuela Moderna de Música. N°207:90; N°208:88.
- Escuela Pedro Quintana Mansilla de Coyhaique. N°207:95.
- Espinoza Prieto, Juan Antonio. N°207:98.
- Estay, Juan. N°207:100.
- Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N°207:91, 93, 98, 99, 100, 102; N°208:97.
- Falabella, Roberto. N°207:97.
- Farías, Daniel. N°207:91; N°208:87, 89.
- Farías Diego. N°207:93.
- Farías, Javier. N°208:92.
- Farías, Miguel Ángel. N°207:91.
- Faúndez Clavería, Mario. N°207.
- Federación de Estudiantes de Chile (FECH). N°207:92.
- Federación Nacional de Coros de Chile. N°207:98.
- Fernández Fraile, Maximino. N°207:101.
- Ferrera, Reinaldo. N°207:91.
- Festival de Música Sacra de Polonia. N°207:96.
- Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima. IV. N°207:96.
- Festival Internacional de Música Contemporánea 2007 Darwin Vargas. N°208:90.
- Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana. XXI. N°207:96.
- Festival Internacional de Música Contemporánea del Depto. de Música y Sonología, Facultad de Artes. VII. N°207:92-93.
- Flores, Pamela. N°208:88.
- Focke, Fré. N°208:88, 89.
- FONDART. N°208:97.
- Fondo de Fomento a la Música Nacional del Ministerio de Cultura. N°207:95.
- Fornaro, Marita. N°208:97.
- Frez, Jaime. N°208:91.
- Frigerio, Cecilia. N°208:87, 97.
- Fuentes Pacheco, José. N°207:98.
- Fuentes, José (Pepe). N°208:95.
- Fuentes, Sergio. N°207:91.
- Gaez, David. N°208:89.
- Gajardo, Manuel. N°208:89.
- Galaz, Pablo. N°207:91.
- Galería Cultural de Codelco. N°207:94.
- Galleguillos, Kathya. N°207:93.
- Galpón Víctor Jara. N°208:90.
- Gálvez, Gabriel. N°207:91; N°208:89.
- Gandini, Gerardo. N°208:93.
- García, Carolina. N°208:90.
- García, Manuel. N°207:94, 95.
- García, Nino. N°208:90.
- García Arancibia, Fernando. N°207: 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 103; N°208:89, 90, 91, 93.
- García Lorca, Federico. N°207:92.
- Garrido, Raimundo. N°207:91.
- Garrido-Lecca, Celso. N°207:96, 97, 101.
- Gatica, José Manuel. N°207:93.
- Gatica Silva, Luis. N°207:98.
- Gauna, Alex. N°207:101.
- Georges, Valene. N°207:93.
- Godoy Alvarez, José Alejandro. N°207:99.
- Godoy, Ruth. N°207:93.
- Goethe Institut. N°207:90.
- Gómez, Nancy. N°207:91.
- González, Eugenio. N°207:93; N°208:87, 88.
- González, Inti Pablo. N°207:91.
- González, Marisol. N°208:89.
- González Bernal, José. N°207:98.
- Gorigoitía, Ramón. N°207:91, 93.
- Grandela del Río, Julia. N°207:90, 99.
- Graugaard, Lars. N°207:96.
- Grupo Congreso. N°207:99.
- Grupo de Cámara de Danza Moderna del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N°208:96.
- Grupo de Teatro Elewa. N°208:91.
- Grupo Merkén. N°207:92.
- Grupo Quilapayún. N°208:89.
- Guarello, Alejandro. N°207:90, 91; N°208:88, 89.
- Guede, Fernando. N°207:91.
- Guelbet, Vladimir. N°207:102.
- Guerra, Cristián. N°208:96.
- Guerra, Fernanda. N°207:92.
- Guerra, Jane. N°207:92.
- Gulikers, René. N°208:89.
- Gutiérrez, Mauricio. N°207:93.
- Gutiérrez, Mauro. N°207:93.
- Heinlein, Federico. N°208: 87, 88, 89.
- Hermosilla, Patricio. N°208:97.
- Hernández, Francisca. N°207:93.
- Hernández Rivas, Lucía. N°207:99.

- Herrera, Carlos Daniel. N°207:91, 92.
 Herreros, María Luisa. N°207:100.
 Hevia, Rocío. N°208:90, 91.
 Hidalgo, Felipe. N°207:93.
 Holmes, Bryan. N°207:93; N°208:90, 94.
 Homenaje "50 años de trayectoria artística en la Música Chilena". Socios SCD. N°207:102.
 Huidobro, Vicente. N°207:92.
 Hurtado, Ramón. N°207: 92, 103; N°208:89.
 Ibáñez, Andrés. N°207:93.
 Ibáñez, Tania. N°208:89.
 Ilustre Municipalidad de Providencia. N°207:98.
 Infantas, Sylvia. N°207:98.
 Instituto Cervantes (Manchester). N°207:96.
 Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. N°207:98; N°208:96.
 Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). N°207:102.
 Instituto Cultural de Las Condes. N°207:99.
 Instituto de Chile. N°207:99; N°208:95.
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC). N°207:90, 98, 102; N°208:88, 96.
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N°207:99; N°208:90.
 Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N°207:99, 101.
 Instituto Superior de Arte de La Habana. N°207:100.
 Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe. N°207:96.
 Islas, Rubén. N°207:98.
 Jahuke, Eduardo. N°208:88.
 Jara, Víctor. N°207:92, 94, 95.
 Jeldres Martínez, Osvaldo. N°207:98.
 Jiménez, Catalina. N°208:90.
 Jornadas Santafesinas de Música Contemporánea 2006. IV. N°207:96.
 Jorquera, Sebastián. N°207:93.
 Julio, Fernando. N°207:93; N°208:90.
 Jusakos, Alexandros. N°207:95.
 Karich, Jean Pierre. N°207:94, 95.
 King, Eugene. N°207:98.
 Koljatic, Tomás. N°207:91.
 Labbé, Cristián. N°207:98.
 Laboratorio de Tecnología Musical (LATEM). N°207:98.
 Lagos Cáceres, Luis. N°207:98.
 Landaez Requena, Luis. N°207:98.
 Landau, Michael. N°208:91.
 Larraechea, Sebastián. N°207:90-91.
 Las Heras, Jorge. N°207:100, 102.
 Latorre, Alberto. N°208:87.
 Lavados, Guillermo. N°208:89.
 Lavanderos, Alejandro. N°208:88, 91.
 Lavín, Carlos. N°207:95.
 Lazo, Nicolás. N°208:90.
 Leal, Pedro. N°207:98.
 Ledermann, Carlos. N°208:87.
 Lefever, Tomás. N°208:87.
 Leiva, Juan Sebastián. N°207:100; N°208:87, 88.
 Leiva, Sebastián. N°207:93.
 Lémann, Juan. N°207:94, 95, 100; N°208:87.
 Leng, Alfonso. N°208:90.
 León, Eugenio. N°207:98.
 Letelier, Alfonso. N°207:92; N°208:87, 88.
 Letelier, Carmen Luisa. N°207:93; N°208:95.
 Letelier, Leonor. N°208:89.
 Letelier, Miguel. N°207:94, 95.
 Liceo Darío Salas de Santiago. N°207:100.
 Liceo de Música de Copiapó. N°207:99; N°208:95.
 Lobos, Mario. N°208:88.
 López, Cristián. N°207:91; N°208:95.
 López Cano, Rubén. N°208:97.
 Los Jaivas. N°208:92.
 Loyola Palacios, Margot. N°207:98, 101.
 Machado Neto, Diósnio. N°208:96.
 Maldonado, Paloma. N°207:93.
 Maldonado Acevedo, Fernando. N°207:98.
 Mandujano, Leonardo. N°207:93.
 Manns, Patricio. N°207:99.
 Manquepillán, Faumelisa. N°208:91.
 Mardones, Julio. N°207:100.
 Marín, Felipe. N°207:92.
 Martínez Hernández, Luis. N°207:98.
 Martínez Ramos, Claudia. N°207:98.
 Martínez Ulloa, Jorge. N°207:93; N°208:94.
 Matamoros, Ximena. N°207:92; N°208:89.
 Matthey, Gabriel. N°207:90, 91, 93, 94; N°208:89, 96.
 Maturana, Eduardo. N°207:92.
 Maupoint, Andrés. N°208:90, 91.
 Medel, Carlos "Negro". N°207:99.
 Medina, Genaro. N°207:100.
 Mellado, Rodolfo. N°208:87, 88.
 Mena Méndez, Prefiterio. N°207:98.
 Mendez, Dioriana. N°207:93.
 Meneses, Pedro. N°207:93.
 Merino Montero, Luis. N°207:98, 101, 102.
 Mesías, Pedro. N°207:98.
 Meza, Juan Cristóbal. N°207:99.
 Meza, Santiago. N°208:90.
 Mezzano, Cristián. N°207:93.
 Millán, Francisco. N°207:92.
 Minoletti, Guido. N°207:99.
 Miranda, Francisco. N°207:101.
 Montecinos, Alfonso. N°208:96.
 Montero, Manuel. N°207:93.
 Morales, Cristián. N°207:91.
 Morris, Elizabeth. N°208:89, 91.
 Morros, Felipe. N°208:91.
 Mouras, Juan. N°208:92, 93.
 Muga, Gonzalo. N°208:88.

- Muñoz, Carolina. N°208:89.
 Muñoz, Hernán. N°207:91.
 Muñoz, Javier. N°207:92, 93.
 Muñoz, Juan Ángel. N°207:91.
 Muñoz, Pablo. N°207:92.
 Muñoz, Paola. N°207:91.
 Muñoz González, Eduardo. N°207:98.
 Muñoz Tapia, Ernesto. N°207:98; N°208:90.
 Naranjo, Francisco. N°207:93.
 Navarrete, Daniel. N°207:93.
 Navarrete, Jaime. N°207:91.
 Navarro, David. N°207:93.
 Navarro Piñero, Raúl. N°207:101.
 Neruda, Pablo. N°207:92, 96.
 Neumann, Tomás. N°208:91.
 Noguera, Héctor. N°208:90.
 Norese, Mario. N°207:98.
 Núñez, Andrés. N°207:91.
 Oliva Reyes, Luis. N°207:98.
 Olmedo, Tomás. N°207:92.
 Opazo, María José. N°207:92, 93; N°208:89.
 Orellana, Claudio. N°207:93.
 Orellana, Ignacio. N°207:93.
 Orellana, Ingrid. N°208:89.
 Orlandini, Luis. N°207:96; N°208:88, 92.
 Orquesta de Cámara de Chile. N°208:90.
 Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N°208:88.
 Orquesta de Cámara de la Universidad Mayor. N°208:90.
 Orquesta de Cámara Escuela Moderna de Música. N°207:90; N°208:88.
 Orquesta de Cuerdas Maestro Rafael Ramos. N°208:90.
 Orquesta Filarmónica de Santiago. N°207:98; N°208:88.
 Orquesta Infantil Ribera Sur de Puerto Aysén. N°208:92.
 Orquesta Juvenil de Melipilla. N°208:90.
 Orquesta Sinfónica de Chile. N°207:93; N°208:89.
 Orquesta Sinfónica de El Salvador. N°207:97.
 Orquesta Sinfónica de la Corporación Cultural de Concepción. N°207:94; N°208:91.
 Orquesta Sinfónica Infantil Juvenil "Escuela Juan Sebastián Bach". N°207:95.
 Orquesta Sinfónica Municipal de Piura. Perú. N°207:96.
 Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. N°207:96.
 Orquesta Sinfónica Nacional de Perú. N°207:96.
 Orrego, Juan Pablo. N°207:91.
 Orrego-Salas, Juan. N°207:90, 92, 95; N°208:88, 89, 93.
 Ortega, Sergio. N°207:92, 102, 103.
 Osés Soto, Luz María. N°207:99.
 Ossandón, Felipe. N°208:91.
 Ossandón, Rodrigo. N°208:91.
 Osses, Virna. N°208:89.
 Oyarzún, Pablo. N°207:102.
 Pacheco, Jorge. N°207:93.
 Padilla, Abraham. N°207:96.
 Padilla, Wilson. N°208:91.
 Palacios, Francisco. N°208:91.
 Palma, Nivia. N°207:100.
 Pantoja, Andrés. N°207:91.
 Parada, Maritza. N°207:102.
 Paredes Silva, Hugo. N°207:98.
 Parot, Lucía. N°207:90.
 Parra, Ángel. N°207:101.
 Parra, Eduardo. N°207:98.
 Parra, Javiera. N°207:99.
 Parra, Nicanor. N°207:93, 94.
 Parra, Violeta. N°207:92, 100, 101; N°208:87, 88, 90.
 Parra Ramírez, Juan. N°207:98.
 Paulsen, Fabiola. N°208:90.
 Pavez, Fernando. N°207:98.
 Peña, Alevi. N°207:91.
 Peña, Pilar. N°207:91; N°208:87.
 Peña, Raúl. N°208:90.
 Peña Hen, Jorge. N°207:100, 101; N°208:97.
 Peralta, Alejandro. N°208:88, 89.
 Peralta, Rafael. N°207:98.
 Pérez, Carlos. N°208:88; N°208:92.
 Pérez, Edson. N°208:91.
 Pérez, Felipe. N°208:91.
 Pérez, Gustavo. N°207:95.
 Pérez, María Elena. N°207:101, 102.
 Pérez Corey, Liliana. N°207:102.
 Pérez Soto Mayor, María Isabel. N°208:95.
 Pérez Vera, Víctor. N°207:100, 102.
 Poblete, Jéssica. N°208:89.
 Pontificia Universidad Católica de Chile. N°207:90, 93, 98; N°208:88, 95, 96.
 Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N°207:91, 99; N°208:95.
 Portales, Pedro. N°207:91, 94, 95.
 Pozo, Javier. N°208:91.
 Premio Altazor 2007. VIII. N°208:95.
 Premio Charles Ives. N°208:96.
 Premio Conservación de Monumentos Nacionales. N°208:95.
 Premio Domingo Santa Cruz. N°207:95, 99.
 Premio Medalla de la Música. N°207:99.
 Premio Pedro Sienna. N°207:99.
 Premio Samuel Claro Valdés. 2007. N°208:95.
 Provoste, Yasna. N°208:95.
 Quede, Fernando. N°207:91.
 Quilapi, José. N°208:87.
 Quiroz, Olga. N°208:91.
 Radio Universidad de Chile. N°208:95.
 Radrigán, María Iris. N°207:98.
 Ramírez, Arturo. N°207:98.
 Ramírez, Hernán. N°207:93; N°208:91.
 Ramírez, María Angélica. N°207:98.
 Ramírez, Sebastián. N°207:93.
 Recart, Luis José. N°208:90.

- Reimer, Enrique. N°207:93.
Remedi, Hernán. N°207:98.
Reyes, Ana María. N°208:87, 88, 92.
Reyes, Gipson. N°207:91.
Reyna, Alejandrina. N°207:100.
Reynao, Alejandro. N°207:91.
Ried, Ruby. N°208:87.
Riesco, Carlos. N°207:93, 99; N°208:88, 91, 95,96.
Ríos Challe, Guillermo. N°207:99.
Riquelme, Armando. N°208:91.
Riquelme, Claudia. N°207:93.
Rivas, Alejandro. N°207:94, 95.
Rivas, Roque. N°207:91.
Rivas, Verónica. N°207:92.
Rivera, Andrés. N°208:90.
Riveros, Hilda. N°207:101.
Rodríguez, Isidro. N°208:89.
Rodríguez, Nicolás. N°208:91.
Rodríguez, Osvaldo. N°207:101.
Rojas, Andrés. N° 207:92.
Rojas, Camilo. N°207:92.
Rojas, Damián. N°208:90.
Rojas, Francisco. N°207:90.
Rojas, Juan Pablo. N°208:88.
Rojas, Leonardo. N°207:91, 93.
Rojas Campos, María. N°207:98.
Rojas Flores, Pascual. N°207:98.
Rosas, Fernando. N°207:98; N°208:95.
Rosmanich, Macarena. N°207:93.
Rossi Salas, Carlos. N°207:98.
Rosso, Artemidoro. N°207:98.
Rugeles, Alfredo. N°207:97.
Ruiz Faúndez, Luis. N°207:98.
Saavedra, Alfredo. N°207:92, 93; N°208:89.
Sáez, Fernando. N°208:96.
Sala América, Biblioteca Nacional. N°207:90, 102; N°208:87.
Sala de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional. N°207:100.
Sala del Goethe Institut. N°207:90.
Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes. N°207:91, 92, 100, 101, 102; N°208:97, 89.
Sala Master, Radio Universidad de Chile. N°208:96.
Sala Rosario de la Corporación Cultural de Las Condes. N°208:87.
Salazar, Emerson. N°208:91.
Salazar, Gerardo. N°208:88.
Saldívar, Raúl. N°207:100.
Salgado, Eduardo. N°207:93, 100.
Salinas, Pablo. N°208:87.
Salom, Marta. N°208:97.
Salón Auditorio del Centro Cultural de Los Andes. N°207:101.
Salón de Honor de la Universidad de Chile. N°207:93, 98.
Salón Fresno del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N°207:90; N°208:88.
Salón Juan Gómez Millas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N°207:101.
Salón Mecesup del Departamento de Música de la Universidad de La Serena. N°207:90.
Salón Montt Varas del Palacio de la Moneda. N°207:99.
Sánchez, Juan Antonio. N°207:90; N°208:89, 91, 92.
Sánchez, Gladys. N°207:98.
Sánchez Carrasco, Pedro. N°207:98.
Sánchez de Andrés, Leticia. N°208:97.
Sandoval, Silvia. N°207:92.
Sans, Juan Francisco. N°208:96.
Santa Cruz, Alejandra. N°207:93.
Santa Cruz, Domingo. N°207:94.
Santibáñez, María Paz. N°207:96.
Sasmay, Dante. N°207:91, 92.
Sauvalle, Alfredo. N°207:98.
Sauvalle, Sergio. N°207:98; N°208:91.
Sauvalle Vergara, Jaime. N°207:98.
Schrebler, Sonia. N°207:98.
Sello Alerce. N°207:99; N°208:97.
Sello discográfico SVR. N°207:99.
Sepúlveda, Esteban. N°207:91.
Sepúlveda, Héctor. N°207:93.
Seves, José. N°208:89.
Silva, Carlos. N°207:93.
Silva, René. N°207:92.
Silva, Ricardo. N°207:91; N°208:88.
Silva González, Fernando. N°207:98.
Silva Rivadeneira, Luis. N°207:98.
Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N°207:98.
Solovera, Aliocha. N°207:91.
Soro, Enrique. N°208:89.
Sotelo, Inés. N°207:98.
Soubllette, Gastón. N°207:90.
Stillmark, Alexander. N°208:96.
Stuardo, Marcelo. N°207:92; N°208:89.
Tagle, Alejandro. N°208:87, 88.
Taller de Lejos. N°207:91.
Taller de Música Contemporánea UC. N°207:91.
Tamayo, Arturo. N°208:93.
Teatro Antonio Varas. N°208:96.
Teatro Auditorium Amadeo Roldán. N°207:96.
Teatro de la Universidad de Concepción. N°207:95.
Teatro de San Vicente de Tagua Tagua. N°208:91.
Teatro Escuela Moderna. N°208:87.
Teatro Municipal de Los Ángeles. N°208:91.
Teatro Municipal de Piura. Perú. N°207:96.
Teatro Municipal de Santiago. N°208:88.
Teatro Municipal de Valparaíso. N°208:90.
Teatro Municipal de Viña del Mar. N°208:90.

- Teatro Oriente. N°207:94.
 Teatro Palermo de Puente Alto. N°208:90.
 Teatro Universidad de Chile. N°207:98.
 Teatro Universidad Mayor. N°208:90.
 Tello, Danai. N°207:91.
 Tello Ruiz-Pérez, Arturo. N°208:97.
 Temporada de Conciertos Nuñoa. 2007.
 N°208:90.
 Temporada Internacional de Conciertos de la
 Fundación Beethoven. XXXV.
 N°207:94.
 Toqué, Marianne. N°207:93.
 Toro, Víctor Hugo. N°208:91.
 Torres, Alejandro. N°207:95.
 Torres, Denise. N°207:93.
 Torres, Eduardo. N°207:98.
 Torres, Héctor. N°207:91.
 Torres, Verónica. N°207:92.
 Toscana, Vicente. N°208:91.
 Trío de Jazz NMR. N°207:90.
 Troncoso, Carmen. N°208:88.
 Trujillo Sánchez, Fernando. N°207:98.
 Ullrich, Carolina. N°207:99.
 Undurraga, Paz. N°207:98.
 Universidad Alberto Hurtado. N°208:95.
 Universidad Austral de Chile. N°207:95.
 Universidad Católica de Valparaíso. N°208:88.
 Universidad de Chile. N°207:91, 93, 94, 98,
 100, 102; N°208:96, 97.
 Universidad de La Serena. N°207:90.
 Universidad de Magallanes. N°207:95.
 Universidad del Litoral de Santa Fe. N°207:96.
 Universidad Mayor. N°208:90.
 Universidad Técnica Federico Santa María.
 N°208:90.
 Uribe, Lucía. N°207:93.
 Urrutia, Paulina. N°207:99.
 Valenzuela, Arturo Giolito. N°207:98.
 Valenzuela, Carlos. N°207:91, 93.
 Valenzuela, Priscilla. N°208:90, 91.
 Vallejos, Felipe. N°207:91.
 Vargas, Claudia. N°208:92.
 Vargas, Darwin. N°208:92, 93.
 Vásquez, Christian. N°208:92.
 Vásquez, Edmundo. N°207:93, 94, 103;
 N°208:87,90.
 Vásquez, Juan. N°207:98.
 Vásquez, Magdalena. N°208:90.
 Velasco, Hernán. N°207:98.
 Vera, Fernando. N°208:89.
 Vera Larrucea, Carlos. N°208:88.
 Vera Pinto, Carlos. N°208:88.
 Vera Rivera, Santiago. N°207:90, 95, 99, 101;
 N°208:88, 92, 95.
 Verdugo, Felipe. N°207:91.
 Vergara, Gustavo. N°207:91, 93
 Vergara, Sebastián. N°207:90.
 Vidal, Ximena. N°207:98.
 Vieytes, Felipe. N°207:91.
 Vila, Cirilo. N°207:91, 92; N°208:91.
 Vilca, César. N°208:88.
 Vilches Rojas, Daniel. N°207:98.
 Villafruela, Miguel. N°207:94, 95, 100.
 Villarroel, Juan Pablo. N°207:94.
 Viñuela, Eduardo. N°208:97.
 Vivado, Ida. N°207:100; N°208:93.
 Vivanco, Guillermo. N°207:98.
 Vives Aravena, Raúl. N°207:98.
 Yáñez, Eduardo. N°207:101.
 Zamora, Carlos. N°207:94, 95; N°208:88, 89,
 90, 91.
 Zegers, Julio. N°208:95.
 Zelaya, Patricio. N°207:93.
 Zúñiga, Armando. N°207:98.

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

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

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

SALGADO, SUSANA

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

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

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

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

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

BÉHAGUE, GERARD

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

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

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

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

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

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2

(primavera-verano), pp. 91-104.

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

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

Hirsch 1988 :49-50.

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

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

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

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

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

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

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

