

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2008

N° 210

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, U.S.A)

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA FACULTAD
DE ARTES, 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 2100

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

SUMARIO

EDITORIAL	5
ESTUDIOS	
RAFAEL DÍAZ S. Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de “Cantos ceremoniales”, de Eduardo Cáceres	7
ÁLVARO MENANTEAU. Jazz en Chile: su historia y función social	26
DOCUMENTOS	
†MARIANA BERTA. Informe sobre las “piedras campana” del Arroyo de la Virgen en Uruguay	39
SOFIA ASUNCIÓN CLARO. Diálogo con Sebastián Errázuriz	46
Fernando García, Catálogo de las obras musicales de Sebastián Errázuriz	58
TRIBUNA	
GUSTAVO MEZA WEVAR. Por una cultura del respeto	63
JUAN GUILLERMO TEJEDA. Derechos de autor: la nueva actitud	64
CRÓNICA	
Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	67
Música chilena en el exterior	72
Otras noticias	74
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
John Beckwith. <i>In Search of Alberto Guerrero</i> , por Juan Orrego-Salas	81
Leonardo García. <i>La quena. Nuevas técnicas y sonoridades</i> , por Fernando García	82
José Manuel Izquierdo König. <i>Cuando el río suena...Una historia de la música en Valdivia</i> , por Leonardo Mancini	84
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Evidence</i> . CD. Martín Joseph Trío	86
<i>Gabriela Mistral/Hernán Ramírez</i> . CD, por Nicolás Masquiarán D.	87
<i>De Perú y Chile</i> . CD, por Álvaro Gallegos M.	88
<i>Juan Amenábar. Compositor chileno. Obras para piano</i> . CD, por Mario Mora	89
<i>Santiago Vera-Rivera. Compositor chileno. Obras de orquesta, cámara, coro y solistas, período 1977-1994</i> . 2CD, por Octavio Hasbún Rojas	89
RESUMEN DE TESIS	
Miguel Ángel Jiménez Alegre. <i>Efectos de la privación visual y auditiva en la lectura a primera vista en el piano en tres tipos de lenguaje musical</i>	92
Leonardo García. <i>Los bailes chinos. Religiosidad y mestizaje en Chile</i>	94
Información para los colaboradores	97

Comité de Honor

MIGUEL AGUILAR, Universidad de Concepción, Chile
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldemburgo, 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)

LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
RAFAEL DÍAZ S., Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile
y Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
ÁLVARO MENANTEAU, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Chile
†MARIANA BERTA, Intérprete y musicóloga, Montevideo, Uruguay (1956-2008)
SOFÍA ASUNCIÓN CLARO, Arpista, Copenhague, Dinamarca
GUSTAVO MEZA WEVAR, Presidente Sociedad de Autores Nacionales de Teatro,
Cine y Audiovisuales (ATN), Chile
JUAN GUILLERMO TEJEDA, Facultad de Arquitectura y Urbanismo,
Universidad de Chile, Chile
FERNANDO GARCÍA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos
LEONARDO MANCINI, Director de Coros, Valdivia, Chile
NICOLÁS MASQUIARÁN D., Universidad de Concepción, Chile
ÁLVARO GALLEGOS M., Radio Beethoven, Chile
MARIO MORA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
OCTAVIO HASBÚN ROJAS, Instituto de Música, Pontificia Universidad
Católica de Chile, Chile
MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ ALEGRE, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

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

Editorial

Durante el año 2008 se creó la página Web de la *Revista Musical Chilena* en formato electrónico, con la edición completa de la *Revista* desde el año 1945 al 2008 y una presentación de la historia y trayectoria de ella en sus 63 años de publicación ininterrumpida. Esta página permite al usuario la búsqueda de información en texto completo. Para la recuperación de cada número de la *Revista* en formato PDF desde la página Web. Para establecer la adecuada sinergia que potencia la difusión de la página Web se realizaron enlaces de búsqueda al Sistema Al Día, desde Scielo y el portal Web de la Universidad de Chile, a fin de que Google lo incorpore oficialmente.

Para el cumplimiento de este propósito se escaneó la colección completa de los 208 números actualmente publicados en papel de la *Revista Musical Chilena*, en formato PDF, de modo de posibilitar el acceso a la información completa incluida en la *Revista*. Un equipo de musicólogos asignó las palabras clave a cada uno de los más de mil artículos publicados en la *Revista Musical Chilena* entre los años 1945 y 2008. Se digitalizaron las tablas de contenido de cada número de la *Revista*, de acuerdo a la materia principal, las materias subsidiarias, la(s) disciplina(s) musicológica(s), y otros aspectos relacionados, de modo de ingresarlas al Sistema Al Día de la Universidad de Chile, que permite el acceso y la recuperación en forma rápida y efectiva por autor de cada artículo, título de cada uno de ellos y palabras clave que lo identifiquen.

De este modo se cuenta con una página Web dinámica e integrada, a la que el administrador podrá agregar el contenido de los nuevos números de la *Revista Musical Chilena*, a medida que se publiquen.

Este proyecto se enmarca en una línea estratégica de desarrollo de la *Revista Musical Chilena*, que pretende consolidar el proceso de internacionalización que paulatinamente ha alcanzado en sus 63 años de publicación. Esto, en consonancia con el compromiso pleno que la *Revista* ha asumido con la cultura musical del país y del continente. El perfil multifacético de la cultura musical chilena y latinoamericana se ha develado de manera ampliamente ecuménica en la temática, propendiendo a la flexibilidad e interacción disciplinaria y la vinculación nacional e internacional. Las subdisciplinas musicológicas en que la *Revista* se sustenta son muy variadas. Junto a la musicología histórica, etnomusicología y musicología sistemática está la organología, la antropología de la música, la etnohistoria de la música y la arqueología musical, entre otras.

Invitamos a todos nuestros lectores a visitar la página Web de la *Revista Musical Chilena* en la dirección electrónica **www.revistamusicalchilena.uchile.cl**. Asimismo,

les agradecemos de antemano nos hagan llegar cualquier sugerencia, observación o comentario a la dirección electrónica **lmerino@uchile.cl**

Finalmente, expresamos nuestro agradecimiento al personal directivo de la *Revista*, a la Dirección de Bibliotecas de la Facultad de Artes y a su personal, a los musicólogos que participaron en el proyecto, al Sr. Decano de la Facultad de Artes y al Sr. Director del Departamento de Música de dicha Facultad, además del apoyo del Fondo de Publicaciones de Revistas Científicas de CONICYT (Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica). El esfuerzo mancomunado conjunto ha permitido materializar esta trascendental iniciativa.

Luis Merino Montero

ESTUDIOS

*Poética musical mapuche: factor de dislocación
de la música chilena contemporánea.
El caso de “Cantos ceremoniales”, de Eduardo Cáceres*
*The Mapuche Musical Poiesis as a Means of Dislocation
of Chilean Contemporary Music.
The Case of the “Cantos ceremoniales” by Eduardo Cáceres*

por

Rafael Díaz S.

Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

rdiazs@uc.cl

“Yo soy tú, el tú que solamente yo puedo ver”.

KONJIRO HAWAL.

Esta comunicación es una reflexión sobre cómo los procedimientos compositivos mapuches se constituyen en un factor de dislocación y de relectura del paratexto musical contemporáneo.

El objeto de estudio es la obra compuesta por Eduardo Cáceres, *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi* (2004), obra sobre textos en lengua mapuche escritos por el poeta chileno-mapuche Elicura Chihuailaf. Esta obra se constituye, para este estudio, en un soporte de (re)significaciones de la cultura musical mapuche, trasplantada al contexto de la música académica.

La hipótesis de trabajo es que las maneras de representar al *otro*, por medio de estrategias compositivas transculturales, han terminado por modificar las fronteras y la posición de la música chilena contemporánea, generando alteridad en su propio núcleo canónico de su otrora paradigma centroeuropeo.

Palabras clave: mapuche, música chilena, excéntrico, etnotexto.

The present paper deals with the influence of the Mapuche technique of music composition upon the contemporary style of academic Chilean composers, considering how such factors as mass media and rural urban displacement affect and dislocate the aesthetics of Chilean contemporary music.

For this purpose the work Cantos ceremoniales para aprendiz de machi is analyzed. This work was written in 2004 by the Chilean composer Eduardo Cáceres and it is based on Mapuche poetry written by the Chilean- Mapuche poet Elicura Chihuailaf.

This work is conceived as a framework for the change of meanings that the rich and varied Mapuche musical expressions underwent when transplanted to the context of academic contemporary music.

The central hypothesis has to do with how the (post) modern ways of representing the Other, by means of transcultural strategies of music composition, have modified the location and borders of Chilean contemporary music, generating inner changes in its European canonic nucleus.

Key words: Mapuche, Chilean music, eccentric, ethnotext.

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación es una reflexión sobre cómo los procedimientos composicionales mapuches se constituyen en un factor de dislocación y de relectura del paratexto musical contemporáneo.

El objeto de estudio es la obra *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi* (2004), compuesta por Eduardo Cáceres¹, basada en textos en lengua mapuche escritos por el poeta chileno-mapuche Elicura Chihuailaf. *Cantos ceremoniales* fue encargada por Boris Alvarado para el Coro Femenino de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Se estrenó el 14 de agosto del año 2004, en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

Esta obra se constituye, para este estudio, en un soporte de (re)significaciones de la cultura musical mapuche, trasplantada al contexto de la música chilena contemporánea, cuyas peculiaridades revelan la ambivalente incorporación de aquello que se reconoce como propio y ajeno.

La hipótesis de trabajo es que las maneras de representar al *otro*, por medio de estrategias composicionales transculturales, han terminado por modificar las fronteras y la posición de la música de arte contemporánea, generando alteridad en el propio núcleo canónico de su otrora inconfundible paradigma.

Este nuevo relato musical de Cáceres traslada ésta y otras paradojas a su discurso la experiencia de acceso a la alteridad desde la distancia (paradójica) de lo propio-ajeno (la lejanía de la vecindad) y, en este mismo sentido, la (de) construcción de la música del *otro*, el que permanece en un tiempo sin historia.

Estas paradojas serán puestas en juego a la hora de develar los modos de representar la música del mapuche en los *Cantos ceremoniales*, específicamente en cómo esta obra redibuja los aspectos (y espectros) de una cultura musical que arraiga y expulsa a la vez.

Cantos ceremoniales será estudiada con la ayuda de herramientas analíticas provenientes del campo de la semiología musical. Fundamentalmente se recurrirá al concepto de estilema, es decir, unidades musicales que configuran un estilo de un repertorio determinado. El estilema, específicamente, indica un ente musical que, debido a su frecuente uso por parte de los compositores, puede ser considerado como componente del estilo que caracteriza a un repertorio. Puede consistir en una configuración particular articulada en un parámetro musical –una sucesión de alturas, un encadenamiento de acordes, una sonoridad instrumental o vocal, etc.– o en la concurrencia de varios parámetros –un acento obtenido con determinado timbre, un tipo de figuración rítmica de timbre concreto, un ornamento vocal colocado en un punto particular de la macroestructura, etc.².

¹El compositor chileno Eduardo Cáceres (1955) es una de las principales figuras de la actividad composicional chilena, desde la década de los ochenta. Su trabajo se ha desarrollado principalmente en Alemania, el Cono Sur sudamericano y Chile. Actualmente es profesor de la carrera de composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y es el principal organizador del festival de música contemporánea de esa casa de estudios.

²Cámara 2004: 486.

Como postulado base se puede señalar que prácticamente toda la música chilena de raíz indigenista, hasta la década de los ochenta del siglo XX, se vale de estos estilemas para representar al *otro*, es decir, al aborigen y su música. La fuerte carga retórica que subyace en estos estilemas, el poder de aludir (y eludir) a la música aborigen, reposaría en su soterrada potencia identitaria. Este fue el medio del que se valió el compositor criollo para hacer presente en su música, la música del *otro*, dentro del paratexto ético que implica toda creación basada en reglas compositivas modernas y de origen centro-europeo.

Con la postmodernidad, nuevas estrategias comienzan a manejarse, lo que provoca la necesidad de introducir otras técnicas analíticas y otra terminología. Es así que, en el caso de la obra de Cáceres, se emplea además el concepto de *musema*³, término proveniente de la semiología musical, generalmente aplicado en el estudio de la música popular urbana y que posee la ventaja de incorporar el fenómeno del afecto en la discusión analítica.

El término lo utilizó Tagg⁴ en su tesis basada en un estudio semiótico sobre la música popular urbana. Al respecto Cámara comentó que “en cuanto término psicológico, el afecto se articula en tres niveles comunicativos –musema, sintagma y paradigma– y se manifiesta a la vez como elemento emotivo o proceso de comunicación musical y como resultado afectivo de éstos. [...] Los compositores de bandas sonoras para cine y TV contribuyeron poderosamente a que el público estableciera asociaciones fijas entre determinados rasgos musicales y estados de ánimo o sentimientos, lo cual permite detectar la presencia de ciertos ítems de código musical en relación con designados extramusicales, que son aplicados de manera casi mecánica en determinados estilos musicales”⁵. En otras palabras, “el musema es definido como un arquetipo individual de afecto musical codificado y puede actuar en tres roles diferentes: como “señal”, como preparación afectiva y como identificación mnemónica”⁶.

El uso del término *musema* ha tendido a trascender a la música popular urbana (la que se define fundamentalmente como cualquier música que no sea académica, folclórica o *pop*) y se integra al análisis de músicas que utilizan los recursos y técnicas de la música académica y folclórica. La diferencia está en el uso y función y su valoración comercial.

El *musema* ha atravesado hacia el campo de la música contemporánea porque esta misma música se ha movido hacia territorios algo indefinibles, por la extrema circulación global de la cultura en el siglo XXI. La herramienta semiótica ayuda a percibir cómo el estilema se transforma en *musema*, cuando el compositor moderno resignifica este viejo soporte con una carga afectiva del que no es del todo responsable, pues esta carga ya reposaría en la psiquis colectiva de la comunidad en la que se desenvuelve.

Este trabajo buscará demostrar por qué las estrategias compositivas de Cáceres, a la hora de representar al *otro*, constituyen un desplazamiento de la toma

³Concepto tomado de Seeger 1960: 224-261.

⁴Tagg 1979.

⁵Cámara 2004: 311-312.

⁶Cámara 2004: 312.

de posición del creador, que lo termina ubicando “más adentro” del territorio musical que quiere representar, con respecto a lo que lo hacían sus antecesores.

Tradicionalmente, el compositor chileno, a la hora de escribir música inspirada en culturas originarias, creaba una representación imaginaria del *otro* utilizando códigos musicales, más o menos convencionales (estilemas), para representarlo. Este modo de representación cambia radicalmente con la modernidad, cuando el compositor cree encontrar afinidad entre su música y la de otras culturas de un modo más esencial, fundamentalmente porque esas culturas estaban más cerca que nunca de su cotidianeidad. En opinión de Clifford, “lo exótico está misteriosamente cerca [...] la diferencia se encuentra en el barrio contiguo, lo familiar se encuentra al fin de la tierra”⁷. Kristeva nos acerca aún más radicalmente a lo exótico: “inquietante la extranjería que está en nosotros, somos nuestros propios extranjeros, estamos divididos”⁸.

En tiempos de Isamitt⁹, el mapuche todavía vivía en reducciones. En tiempos de Cáceres, el mapuche está incorporado a la sociedad chilena y convive con el criollo “codo a codo”.

En esta actual convivencia, el *otro* se encuentra a la vuelta de su esquina. Más aún, habita dentro del mismo creador, porque el aborigen es parte de su impronta. En el caso de su ligazón con la cultura mapuche, la afirmación de Kristeva tiene profundas resonancias para Cáceres, ya que el compositor compartió en su juventud largos momentos de convivencia directa con este pueblo.

La presencia física de la población mapuche en las grandes urbes y en la sociedad moderna chilena nos habla de una convivencia innegable, a pesar de las tensiones, también innegables, que esta proximidad genera. Las culturas autónomas, homogéneas y autocontenidas dentro de territorios (soberanos), con fronteras bien delimitadas, son entidades e identidades en vías de disolución¹⁰.

En la otrora etapa “indigenista” de los años 30 en Chile, la composición tendió a representar al *otro* a través del recurso de armonizar, en el estilo contemporáneo de la época, melodías recopiladas de pueblos originarios (Lavín, Isamitt).

En los ochenta, el compositor buscó otras formas de vincularse con la alteridad. Para ello, encontró, en la fusión de las técnicas composicionales aborígenes con la escritura contemporánea, un nuevo punto de encuentro. Una nueva etapa en este proceso de acercamiento con la cultura del *otro* consiste en concebir lo que se sabe de aquella música como un dato abstracto, completo en sí mismo, a la manera de un arquetipo. En otras palabras, hacer del aborigen (el *otro*) un objeto de composición¹¹.

⁷Clifford 1988: 14.

⁸Kristeva 1988: 288.

⁹Compositor chileno interesado en la música de los pueblos originarios de Chile. Su música revela la presencia de estilemas mapuches, usualmente armonizados con un lenguaje armónico de “vanguardia” centro-europea. Su música indigenista se hace conocida durante la década de los treinta.

¹⁰Guilbault 1993.

¹¹Como ejemplo, se puede mencionar la obra *Exótica* (1970-71) de Mauricio Kagel, en la que la imitación de modelos musicales no europeos (de orígenes culturales indefinibles, pero asociados intuitivamente con el “Oriente”) se vuelve un arquetipo de la alteridad.

En una época más reciente se ha tratado de reivindicar genuinamente el valor de las herramientas culturales del aborígen. Esto ha llevado a producir intentos de etnotextos que, en el caso de la música, son generados desde una posición émica radical, es decir, se trabaja situado completamente “adentro” del territorio sonoro y de pensamiento de la cultura originaria.

En la música chilena, *Canciones huilliches*, de Isamitt, ejemplificaría la primera etapa de esta saga vinculante, *Cantos ceremoniales*, de Cáceres, más reciente.

I. PARATEXTO DE CÁCERES Y PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS

En la primera fase de este artículo se presentará *Cantos ceremoniales* a la luz del paratexto de Cáceres. La voz “paratexto” se refiere a todos los comentarios (descriptivos y exegéticos, orales y escritos) hechos por el autor sobre su obra. Dicho paratexto, además de una descripción sucinta del texto musical, ofrece también una interpretación del mismo desde la doble perspectiva del compositor como autor y como oyente privilegiado de su obra.

En una segunda etapa se plantearán algunas consideraciones críticas sobre la particular visión del aborígen que representa el texto de *Cantos ceremoniales*, sus interpretaciones musicales y los comentarios del compositor.

Las diferentes perspectivas que se asumen en mi aproximación analítica a esta obra, se revisten parcialmente de la terminología propuesta por Molino-Nattiez¹², quienes distinguen tres “niveles, familias, o perspectivas de análisis”:

- a) En el nivel poético, el compositor proporciona información sobre el proceso creativo de su obra.
- b) En el nivel neutro, el compositor describe elementos formales de su obra.
- c) En el nivel estético, el compositor comenta su obra desde el punto de vista del oyente¹³.

Estas tres perspectivas discursivas se transforman en objeto del discurso crítico del investigador, quien produce, a la vez, su propio paratexto de la obra.

II. DESCRIPCIÓN DE CANTOS CEREMONIALES PARA APRENDIZ DE MACHI

El paratexto descriptivo de *Cantos ceremoniales* (nivel b) se deriva tanto del análisis sintáctico como de la entrevista sostenida con el compositor.

La obra *Cantos ceremoniales* está dividida en tres grandes secciones, que deben ejecutarse en secuencia lineal continua y que responden a los siguientes nombres: *Xekayawun mawida mew* (Caminata en el bosque); *Maciluwvn pelma* (Iniciación); *Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce* (Pienso en mis antepasados).

El texto escrito por el poeta Elicura Chihuailaf es cantado en lengua mapuche y contempla la lectura o la entrega de su traducción al castellano.

¹²Nattiez 1987: 175-179.

¹³Dado que en los tres casos, el sujeto del discurso paratextual es el compositor, los niveles b) y c) podrían designarse como poético-neutro y poético-estético, respectivamente.

Las intérpretes deben trabajar su texto fonético a partir del estudio de la sonoridad de la lengua mapuche. En este trabajo también juega un rol la imitación de un modelo fonético que es, a su vez, un modelo imaginario, una herencia de la memoria genética y de la tradición deformada de una cultura impactada por la circulación global.

El coro está subdividido en cuatro registros: sopranos I, sopranos II, mezzo-sopranos y contraltos.

La escritura está en notación musical corriente, incluye elementos de “hablar-cantado” (III movimiento), sonidos indeterminados (todos los movimientos), percusión de palmas y de pies en el suelo (movimientos I y III).

III. POIÉTICA DE CANTOS CEREMONIALES

El propio compositor nos remite juicios que aclaran sus intenciones composicionales (perspectiva a):

“Mi afinidad con el pueblo mapuche no va por la antropología ni por el arte. Tengo una afinidad con ellos en el mundo ancestral. Comprender su cosmovisión no es fácil, pues la tienen y mantienen muy oculta, son muy celosos de ello y la careta es otra... tal vez para confundir...en mi caso es lo mismo [...]. Es bien verdad que cuando hago esta música siento una expansión de la conciencia cósmica. Es como ingresar a un mundo común en donde habitan diferentes tipos de personas que sienten igual o parecido respecto de este mundo y en especial el otro [...]. Esta música, incluso la que yo escribo, creo que revela otro mundo que no es el que conocemos habitualmente. Es más bien del llamado espíritu o inmaterial”¹⁴.

Por otra parte, J.P. González indica que “la apertura de Eduardo Cáceres a la multiplicidad del fenómeno musical que nos rodea y su cuestionamiento a las jerarquizaciones preservadas por la heroica tradición del conservatorio, lo ha llevado a no adscribirse a una poética particular, evitando todo estructuralismo, autogeneracionismo, minimalismo o neoalguismo”¹⁵. Más adelante, a propósito del interés de Cáceres por los instrumentos, la música y el espacio sonoro del mundo mapuche, González agrega que ello no es por “una motivación antropológica o artística, sino que parte como un acto de expansión de la conciencia, que por lo tanto, debe ser ritualizado”¹⁶.

Lo cierto es que la curiosidad por la música indígena, había casi desaparecido de los compositores chilenos desde la década de los 30. Por lo tanto, obras tales como *Cantos ceremoniales* surgen a contravanguardia, más aún, en países como Chile, en que la traslación de modelos centroeuropeos (primero franceses, luego alemanes e italianos) ha sido una tendencia que ha definido su historia musical.

Del paratexto de Cáceres, se extraen dos conclusiones importantes: (1) que su indigenismo no se trata de esa vieja práctica de transcribir melodías para luego

¹⁴Entrevistas, Díaz 2007.

¹⁵González Rodríguez 1999: 4.

¹⁶González Rodríguez 1999: 7.

armonizarlas a la manera de los cancioneros de música folclórica europea de los tiempos de Bartók; y, (2) que se trata más bien de una apertura completa de su arte a una variedad de posibilidades, en las que el sonido aborígen es una más, el que decide vivir como un acto de expansión de la conciencia, que “debe ser ritualizado”.

¿Cuál es el sentido del rito en Cáceres y particularmente en *Cantos ceremoniales*? Indudablemente no es el rito desterritorializado de un *machitun*, tampoco la imposición de un modelo *wuinka*¹⁷ a un imaginario indigenista.

Dice Cáceres: “más bien pongo en arte un acto ritual y si bien paso a prescindir de procedimientos composicionales preconcebidos, en mí no existe un rendirme permanentemente a esos procedimientos, pues me aparecen más bien como una cultura impuesta hegemonicamente, por tanto, no me importa seguir los cánones de la mal llamada única música contemporánea. La música contemporánea no es una sola. No es sólo lo que viene de Europa y que ha sido fabricada en otro contexto histórico. Mi postura es consciente y no pertenezco al movimiento neocolonialista que existe en Latinoamérica. Mi contexto histórico también fabrica mi música”¹⁸.

En síntesis, las estrategias composicionales de Cáceres consisten en abordar el imaginario indigenista desde adentro. El compositor no compone música mapuche, sino que toma lo mapuche como su técnica de composición, por lo que se podría designar su estrategia como una especie de “introindigenismo composicional”.

IV. ESTÉSICA DE CANTOS CEREMONIALES

En la perspectiva estética (o más bien, poético-estética), el compositor se pone en el lugar de un oyente imaginario privilegiado. Aunque generalmente el compositor es el mejor oyente de su obra, ello no siempre lo dispensa de sorpresas: “la primera vez que escuché la obra como auditor, me emocioné profundamente hasta las lágrimas, pues sonaba tal como la había imaginado. Mientras la escribía me sonaban las voces adentro y yo mismo cantaba, a veces, las voces en falsete para emular las voces femeninas, pero no podía cantarlas todas al mismo tiempo, por tanto, lo polifónico sólo quedaba imaginarlo. Aunque uno imagine una música al componerla, es distinto escucharla, aunque sea lo mismo que imaginaste. Es otra experiencia, es como si antes fuera un feto y luego naciera a la luz... tú debes saber esto... ¿sí?”¹⁹.

Y ante la pregunta de si hubo despersonalización en el momento de oír la obra, si acaso sintió que esa obra podía ser del *otro*, del aborígen, Cáceres responde: “no sentí despersonalización, no sentí que fuera del aborígen, sentí que era y correspondía a mí y a mi pueblo, es decir, a mis conciudadanos, a mi realidad cotidiana; sentí que con esa música se abría un puente, o se establecía un nexo de

¹⁷Nombre usado por el mapuche para designar al extranjero.

¹⁸Díaz 2007.

¹⁹Entrevistas, Díaz 2007.

comunicación entre los chilenos y los mapuches. De hecho, Elicura Chihuailaf, autor de los textos, me dijo lo mismo, respecto de los nexos. El también sintió lo mismo cuando la escuchó, desde su condición, pero al revés. Me dijo que se había identificado plenamente con esa música de manera emocional y culturalmente también”²⁰.

V. LOS MUSEMAS DEL CANTO Y LA MUSA MACHI

Dejo atrás la perspectiva personal del compositor, para proponer consideraciones estéticas y semiológicas que conformarán mi propio paratexto. En primer lugar, es fundamental establecer la figura de la machi como principal referente ideológico-estético en la obra de Cáceres. Grebe afirma que “la machi es la principal portadora y transmisora de la religión mapuche, la que desempeña diversos roles rituales al servicio de su comunidad, destacándose su participación en los ritos medicinales terapéuticos y diagnósticos, adivinatorios y comunicativos. Las creencias tradicionales y concepciones mitológicas son reactualizadas a través de la poderosa comunicación del discurso chamánico. En los ritos simples, dichos contenidos se expresan mediante recitaciones y cánticos; y en los ritos de mayor complejidad, se agregan a dichas recitaciones y cánticos una amalgama densa de poesía, música, danza y episodios dramáticos, con activa participación de la machi y sus ayudantes junto a la comunidad ritual”²¹.

Este comentario aclara aún más el sentido de la palabra “rito” para Cáceres. Su acto de expansión de la conciencia (en el acto creativo) posee una profunda relación con los ritos simples y complejos de la machi. Es dable afirmar que *Cantos ceremoniales* es una gran representación mimética de lo que podrían ser esos ritos.

Es importante aclarar que esta *mimesis* es algo más profundo que un simple acto metafórico o imitativo. La *mimesis* que funciona aquí es algo más esencial que asociar elementos similares para duplicarlos, superponerlos o intercalarlos a la manera del estilema de los años 30. Si ese hubiera sido el camino de Cáceres, habría llegado a una representación muy parecida a la que llegaron Lavín e Isamitt. Cáceres abandona este nexo convencional y se interna en lo aborigen “desde” lo aborigen. Es decir, no hay acompañamientos instrumentales armónicamente descontextualizados, no hay intercalación de elementos estilemáticos a la manera de un *collage*. Hay, por el contrario, un ejercicio compositivo con las propias herramientas composicionales de la música mapuche, de modo de evitar que códigos exógenos penetren en el sistema cerrado de la composición. Por cierto que todavía se encuentran los viejos referentes identitarios asociados con “lo mapuche”, pero éstos poseen otro grado de organicidad; ya no son trozos intercalados de gestos idiomáticos, ahora son ellos mismos (los estilemas) los códigos esenciales del texto, los que sostienen estructuralmente el discurso y, lo más importante, con el énfasis puesto en la carga afectiva que estos códigos comprenden.

²⁰Entrevistas, Díaz 2007.

²¹Grebe 1998: 60.

Al involucrarse afectivamente el creador en el texto que genera, de un modo cualitativamente próximo, es decir, involucrándose en la cadena mensaje-código, el texto musical se abre a una configuración directamente conectada con un imaginario colectivo de lo aborígen, y dentro de una estructura homogénea, sin metaestructuras culturales externas que sustenten y determinen la codificación del texto.

La experiencia de la recepción de *Cantos ceremoniales* nos dice que sus elementos semiológicos constituyentes (sus arquetipos individuales que comportan un código de afecto musical), lejos de estratificarse, a la manera del estilema del pasado, se congregan entre sí e interpelan al yo profundo del auditor.

En este acto mimético entonces, hay aparentemente un vínculo más profundo, que Benjamin definió como la “semejanza inmaterial”²².

V. MUSEMAS Y SEMEJANZA INMATERIAL EN CANTOS CEREMONIALES...

Para entender el fenómeno de interpelación involucrado en este texto sonoro y sus eventuales audiencias, es vital reconocer en la música el origen común con otras formas de expresión, las que, en los albores de la humanidad, “estuvieron en una zona intermedia entre la comunicación y el arte”²³.

El poder evocativo que posee la música, es una propiedad que Walter Benjamin abarcó dentro del concepto de semejanza inmaterial, y que, en términos simples, establece que en todo hecho lingüístico, incluido el de la música²⁴, debería poder verificarse la existencia de una forma significativa o discursiva como soporte de una expresión. Para Benjamin, todo sistema lingüístico no es un simple sistema convenido de signos ya que “el nombre que el hombre da a la cosa, depende de la forma en que la cosa se comunica con él”²⁵. Al ámbito de la lengua, según Benjamin, habrían emigrado las antiguas fuerzas de expresión y recepción miméticas, de las que la música y la danza proporcionan una lejana imagen.

De algún modo, en *Cantos ceremoniales*, el sonido de la lengua mapuche y los melodiosos adheridos a sus fonemas nos devuelven el camino que habrían hecho la música y la danza, alguna vez reunidos en el gran mar del lenguaje, y que ahora regresan a sus ámbitos originarios autovalentes al que realmente pertenecían antes de congregarse y fundirse en el ámbito de la lengua. La herramienta teórica de Benjamin es clave para entender cuándo la fuerza mimética de la música opera productivamente y cuándo, desvirtuada de su naturaleza mimética, opera como una duplicación.

²²Benjamin 1971a.

²³Benjamin 1971a: 168.

²⁴Se acepta hoy en día discutir que la música pueda operar como un lenguaje, desde el momento en que se le reconoce condición semiótica. De este modo, la música, como las otras expresiones artísticas “es un lenguaje específico, diferente e irreducible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia, su funcionamiento es semiótico y no lingüístico” (Talens 1978: 18).

²⁵Benjamin 1971b: 172.

VI. LOS SOPORTES DE LA EXPRESIÓN MIMÉTICA

Cantos ceremoniales posee una serie de estilemas que, al dejar su rol interpelativo o de “cita”, y constituirse en unidades sintácticas esenciales y de carga afectiva con directo enlace al imaginario sonoro mapuche, devienen en musemas.

El musema aborígen es un código que posee una fuerte carga simbólica acumulada. Son soportes de una expresión mimética que ha llegado a nosotros muchas veces con el “vínculo quebrado” con sus formas significativas originarias.

Los musemas de Cáceres no siempre son transcripciones o recopilaciones. La mayoría de las veces constituyen la imitación de modelos “auténticamente imaginarios” creados por el compositor a partir de modelos “auténticamente aborígenes”.

En la obra de Cáceres, estos musemas operan muchas veces como patrones de repetición dentro de una técnica de construcción “aditiva”. Se trata de una técnica asociada con el minimalismo, que consiste en la agregación sucesiva de elementos levemente diferentes para ir creando un *motto* o continuo que va produciendo un efecto hipnótico. La técnica minimalista es propia de la música mapuche y es a ella a la que se remite Cáceres cuando usa esta técnica. *Cantos ceremoniales* se abre con un musema de carácter cíclico (ver ejemplo N° 1).

♩. = 90

p

Soprano 1

A - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

Soprano 2

Mezzo-Soprano

Contralto

Ej. N° 1. *Cantos ceremoniales*, primer movimiento, p. 1, sistemas I.

La diferencia es clara con respecto al tratamiento estilemático indigenista de los años 30 (Isamitt, Lavín). No existe “acompañamiento”, o sea, una superestructura estilísticamente hegemónica que condiciona la percepción identitaria, transformando al código aborígen –su *ethos* y su *pathos*– en “exótico”, debido a que su aporte sintáctico se reduce al acto de la intercalación, superposición o intervención de sus códigos en una estructura armónica de sustentación dominante. Por lo tanto, nos encontramos a solas con un texto musical que nos encierra en una circularidad de signos totalmente autorreferentes entre sí, en lo que respecta a su semejanza inmaterial. En este texto musical, los aportes contemporáneos que pudieran existir, los sintagmas del mundo musical occidental, se homogeneizan con el aborígen a tal nivel, que ya no es posible discernir cuál es cual.

Cáceres nos instala de inmediato en una forma circular de percibir el tiempo, por el uso de secuencias melódicas recurrentes, las que se transportan permanentemente, sin mayor elaboración, y nos conducen siempre al lugar de partida, pero en otro contexto y por otro camino. Esto difiere de la percepción temporal de las canciones “indigenistas” de los años 30, que deviene de izquierda a derecha por causa del principio armónico del acompañamiento, que nos hace transitar obligadamente de centros de tensión a reposo, pasando por centros modulatorios.

VII. COMPORTAMIENTOS IDIOMÁTICOS

A pesar de que *Cantos ceremoniales* está fuertemente marcada por el liderazgo de la voz, algunos instrumentos mapuches constituyen también un fundamento técnico y estético importante al momento de concebir su lenguaje. Especialmente la *pifülka*, *trutruka* y *kultrun*²⁶ son “invocados” permanentemente y reconocemos sus sonoridades y comportamientos idiomáticos en las líneas vocales del coro.

La *pifülka* es un instrumento principalmente ritual, que sigue en importancia al *kultrun* y a la *kaskawilla*. Usado por los ayudantes de la *machi* (*yegülfe*), es poco común que se ejecute en ocasiones no religiosas, y posee una función rítmica en el conjunto. Por regla general, la ejecución de este tipo de aerófonos requiere la presencia de parejas de ejecutantes de sexo masculino que alternan sus sonidos creando un patrón continuo. A su vez, se asocian de acuerdo a la tesitura de sus respectivos instrumentos provocando una resultante interválica característica, fluctuante entre una tercera menor y una mayor (ver ejemplo N° 2).



Ej. N° 2. Pifülka pareada (Ngillatún. Quetrahue. 1981). Transcripción tomada de Ernesto González Greenhill (1986:37).

Un detalle importante de este tipo de patrones, es que suelen presentarse en grandes fiestas rituales en las que se congregan varios ejecutantes de *pifülkas*, que traen, cada uno, su propio instrumento, lo que tiene importantes consecuencias en la sonoridad global resultante. Grebe afirma que “ellos deben subdividirse en

²⁶La *pifülka* es una flauta de filo, sin canal de insuflación, longitudinal, cerrada en su base, sin orificios de digitación. Se fabrica comúnmente de lingue, madera de una especie arbórea de la llamada selva valdiviana. La *trutruka* es una trompeta natural, tubular, longitudinal, de aproximadamente 2 metros de longitud y 3 cms. de diámetro y con embocadura terminal. Su cuerpo se fabrica con una vara de “coliwe” (especie de caña resistente) y el pabellón con un asta de vacuno. El *kultrun* es un membranófono, tímbral-sonaja semiesférico con forma de plato. Se fabrica con madera de laurel o álamo tapado con un cuero de cabrito, que se amarra con tiras del mismo cuero o crin de caballo y se percute con una baqueta de “coliwe” forrada en lana por un extremo (González Greenhill 1986: 12,14, 29).

dos grandes grupos que alternan” –de modo aproximado a la configuración del ejemplo N° 2– pero “en este caso los sonidos resultantes equivalen a dos manchas sonoras alternantes de rico colorido tímbrico aleatorio”²⁷.

La pifülka es una flauta que suele emitir dos sonidos solamente, los que están en relación de aproximadamente una tercera menor no temperada. Lo efectivo es que en una congregación de ejecutantes de pifülkas no existe una sola versión de este intervalo, sino muchas versiones, cada cual conforme a la particular afinación y registro del instrumento.

El resultado es una sonoridad compleja, tipo *cluster* en la que predomina una determinada sonoridad de tercera menor, dentro de una textura rica de sonidos muy próximos entre sí. Por lo tanto, el resultado es muy complejo, también en sonidos resultantes o de combinación (sonidos audibles por relación simpática) debido a esta misma proximidad.

Estas “manchas sonoras de rico timbre aleatorio” como habría señalado Grebe, son un hecho sonoro de mucha potencia acústica y ritual. Es un referente originario que da vida a un tipo específico de *musema* usado por Cáceres, consistente en bloques acordales polimodales²⁸, hasta llegar al *cluster*.

En el siguiente ejemplo, podemos apreciar un caso de heterofonía bimodal, propio de pifülkas tocando al unísono (ver ejemplo N° 3).

The musical score consists of four staves. The first two staves, labeled S1 and S2, contain a melody in G major (one sharp). The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half). This sequence is repeated three times. The lyrics 'a - mu a - mu a - mu - len' are written below the notes. The dynamic marking 'mp' is at the beginning of each line. The third and fourth staves, labeled M and C, are empty.

Ej. N° 3. *Cantos ceremoniales*, primer movimiento, p. 1, sistema II.

²⁷Grebe 1974: 75.

²⁸El término “modal” se refiere aquí a una serie de notas originadas por las posibilidades usuales del instrumento aborigen. Por lo tanto no guarda ninguna relación con los modos griegos ni con los modos eclesiásticos renacentistas.

En el ejemplo N° 4 se aprecian tres modos coexistiendo en forma isócrona: contraltos sobre Re, Fa, (Do); mezzos sobre Fa#, La, Do#; y sopranos 1 y 2 sobre Do, Mib, (Fa) y (Sol).

S.1 *mf*
Ñi

S.2
ñi pew-ma ñi pew-ma

M.
ñi ñi

C.
ñi pew-ma ñi pew-ma

Ej. N° 4. Cantos ceremoniales, segundo movimiento, p. 1 compases 9-10.

En el ejemplo N° 5 se aprecia un *cluster* dentro de un ámbito de tercera menor, que se origina posiblemente en la sonoridad global de una agrupación de pifülkas.

S.1 *fff* > > *ppp* *fff*
la - ñi

S.2 *fff* > > *ppp* *fff*
ta - ñi

M. *fff* > > *ppp* *fff*
la - ñi

C. *fff* > > *ppp* *fff*
ta - ñi

= seguir altura aproximada

Ej. N° 5. Cantos ceremoniales, tercer movimiento, p. 1 compases 9-12.

La trutruka, junto al kultrun y la pifülka, es considerada uno de los instrumentos mapuches más importantes desde el punto de vista ritual-religioso. Al igual que en las pifülkas, la ejecución musical de las trutrukas requiere la presencia de parejas de ejecutantes masculinos. Al respecto, Grebe afirma que “[...] las normas rituales recomiendan la presencia de un par de tocadores de trutruka en los ritos de fertilidad e iniciación. Es así como se sitúan a un costado de la elipse ritual orientados hacia el este dos *trutrukatuses*, avezados ejecutantes del instrumento. Ellos deben tocar en un dúo heterofónico; y, por tanto, sus períodos de ejecución deben estar sincronizados o, por lo menos, bien amalgamados. Debido al esfuerzo de respiración que implica su ejecución, el empleo de dos instrumentistas deriva de una necesidad fisiológica: ello permite el relevo del uno por el otro [...]”²⁹.

Debido a su longitud y morfología, la trutruka puede diferir en sus características específicas. No obstante, la norma la sitúa en torno a un registro de bajo-barítono. Importante es constatar, que de las innumerables transcripciones que existen de toques de trutruka, una cantidad importante tiene su *finalis* en torno a la nota “La 3” (la nota más grave del ejemplo N° 6).

Esta nota tiene una fuerte identificación con la trutruka. A esto se agrega que esta nota actúa como una especie de bajo de toda la orquesta mapuche ritual. En consecuencia el papel de bajo de la nota “La 3” (o en torno a ella) es un referente sonoro que ha llegado a ser considerado como “originario”, o que evoca un registro y rol sonoro catalogado de “auténtico”. Estas notas han sufrido, por la mentalidad de Occidente, un proceso de sistematización en escalas. Sin embargo, su existencia es, en cierto modo, autónoma de esa jerarquización y sólo dependen de las variantes propias de fabricación entre uno y otro ejemplar de trutruka.

Los modos que configuran estas notas están acordes con las limitaciones y posibilidades del instrumento. Han generado y sustentado un repertorio tradicional.

De esta tradición asociada al instrumento han surgido una serie de “topos sonoros”. De ellos, la tendencia de repetir la nota más grave del registro, la costumbre de cerrar secuencias de “toquido” con un *glissando* que involucra casi todo el registro del instrumento, y la predominancia de un atemperado intervalo de tercera menor, son los más recurrentes.

En el ejemplo N° 6, originado en una transcripción de 1958, se puede ver un interesante uso de este referente “nota-registro” y su comportamiento idiomático. Contiene todos los rasgos idiomáticos del instrumento que han sido mencionados, tales como, el uso del *glissando* de intervalo de séptima en las zonas cadenciales³⁰, el ritmo de subdivisión ternaria y la utilización de notas repetidas graves con un rol de soporte al canto de la machi, entre otros.

Estos referentes reaparecen en la música de Cáceres transformados en soportes musicales de carga identitaria irreductible. Al respecto, el ejemplo N° 7 contiene un pedal-trutruka sustentando un canto heterofónico de pifülkas.

²⁹Grebe 1974: 75.

³⁰El intervalo de séptima surge porque el *glissando* implica hacer un esfuerzo superior de soplado, que tiene como efecto un “barrido” completo de los armónicos del instrumento.



Ej. N° 6. *Trutruka coliwe* (Cautín, IX región de Chile. 1958). Transcripción tomada de Ernesto González Greenhill (1986:35) y Archivo Sonoro. Facultad de Artes de la Universidad Chile.

S 1
a - mu a - mu a - mu - len

S 2
ñi ñi a - mu - len

M

C.
A - mu - len a - mu - len

Ej. N° 7. *Cantos ceremoniales*, primer movimiento, p. 2, sistema 1.

El ejemplo N° 8 ilustra el uso del *glissando* en la trutruka para cadenciar secuencias melódicas.

The musical score is for four voices: S.1, S.2, M., and C. Each voice part begins with a piano (*p*) dynamic and a circled 'x' on the staff, with the word 'gun' written below. A glissando line (*gliss.*) spans across all four staves. At the end of the glissando, each voice part has a note marked with a circled 'x' and a fortissimo (*fff*) dynamic, with the instruction '(grito)' above. The bass voice (C.) continues with a phrase 'ti kaj - fv' in piano (*pp*) dynamics.

Ej. N° 8. *Cantos ceremoniales*, segundo movimiento, p. 6, compases 64-66.

Existen ciertos referentes originarios que rebasan el musema, y que involucran un fenómeno sonoro de mayor magnitud, tanto desde el punto de vista musical como cultural. Desde el enfoque de lo exclusivamente acústico, constituyen lo que podríamos llamar “situaciones sonoras”. Desde el enfoque macro de la cultura mapuche, deberían asociarse al ritual sacro mapuche, en el que el poder del sonido juega un papel fundamental.

Grebe nos informa en los siguientes términos acerca de las prácticas ceremoniales mapuches: “de acuerdo a una creencia tradicional vastamente difundida entre los mapuches, la duplicación o multiplicación sonora aumenta el poder del sonido musical, reforzando su poder comunicativo con los dioses y espíritus. Aumenta, asimismo, los poderes terapéuticos, puesto que se cree que el sonido ahuyenta o expulsa al mal, la enfermedad y los espíritus malignos”³¹.

Posiblemente uno de los momentos más intensos de la obra *Cantos ceremoniales*, sea una particular “situación sonora” que se construye a partir del compás 25 del tercer movimiento. En ella, se canta-reza con una técnica hablar-cantado, el texto de Elicura Chihuailaf: “pienso en mis antepasados muertos, veo sus ojos vueltos hacia el oriente”. Las voces se van sumando “canónicamente” generando un desconcertado *tutti* de progresiva intensidad acústica. A esto se le suma un *accelerando* que termina por desencadenar una situación paroxística, propia de

³¹Grebe 1974: 75.

atávicos comportamientos de la sacralidad mapuche, en los que, de la voz de la machi, surgía una densa corriente parlante de cánticos, recitaciones y poesía (ver ejemplo N° 9).

$\text{♩} = 100$

S1

S2

M.

C.

ppp *fff*

ppp *fff*

ppp *fff*

pp

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi

S1

S2

M.

C.

pp

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

pu ce pu ce pu ce

peñ - ma - ke - fiñ fiñ

S1

S2

M.

C.

pp

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

pu ce pu ce pu ce

peñ - ma - ke - fiñ fiñ

peñ - ma - ke - fiñ fiñ ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

eliso. *eliso.* *eliso.*

Ej. N° 9. Cantos ceremoniales, tercer movimiento, p. 3, sistemas I, II y III.

CONCLUSIONES

Buscar al *otro* (en uno mismo) se ha producido cíclicamente por generaciones en la música chilena. En cada búsqueda se produce un nuevo giro en la espiral de un “estilo” que poco a poco se vuelve cada vez más profundo e indefinible. Lo que permanece es una condición mestiza, (des)arraigada y afectada por una cultura global y con la apertura (¿necesaria?) hacia los logros técnicos de la música de arte contemporánea, algo muy puesto en cuestión, por obras tales como las de Eduardo Cáceres. De hecho, una conclusión fundamental de este estudio es que, para componer *Cantos ceremoniales* Cáceres no se valió de procedimientos compositivos exógenos a la cultura mapuche. Por lo tanto, *Cantos ceremoniales* se puede considerar como una reinterpretación de prácticas musicales y de sonidos alguna vez enraizados, y que ahora se encuentran en tránsito de su lugar antropológico al “no lugar” contemporáneo. Es una música que no se sitúa completamente ni en el territorio de paso (chileno-contemporáneo-¿académico?) ni en el territorio del *otro* (mapuche-originario-tradicional).

Esta condición íter-terrena, nos legitima para utilizar la terminología semiológica de músicas urbanas, entre ellas, las que se encuentran más allá del folclor y la música académica convencional o sea la música contemporánea de “escuela”, en la que *Cantos ceremoniales* no puede insertarse.

La oposición entre modelo y obra se neutraliza. Los deslindes geográficos y culturales devienen difusos y ambiguos. Ante tales fenómenos, resulta bastante difícil hablar confiadamente de referentes identitarios precisos, o de estrategias racionales de reenvío simbólico entre texto musical y contexto sociocultural.

Sin embargo, este grado de ambigüedad no hace a *Cantos ceremoniales* próximo a tendencias posmodernas de las llamadas “músicas del mundo”. La actitud mental de Cáceres de abrirse a la diversidad no debe llevarnos a confusiones con respecto a la identidad de *Cantos ceremoniales*. Cada soporte-musema no tiene valor neutro; la carga simbólica acumulada en ellos es tan fuerte y profunda, con raíces tan hundidas en las distintas tramas narrativas de la sociedad chilena, que la sola presencia de uno de ellos bastaría para devolver la obra, desde la periferia (chilena) donde se forja, hacia el centro (originario) donde parece tender.

Pero, así como esta música no puede buscar su “centro” en la llamada música contemporánea, tampoco podría hacerlo en el centro (en tránsito) del mundo aborigen. Es, por tanto, música que desafía la atracción gravitatoria de cualquier tipo de núcleo referencial.

Esta tendencia “centrípeta”, es la que nos lleva a calificar *Cantos ceremoniales* como una obra “excéntrica”, no sólo porque es una obra de esencia aborigen, en una época donde no se escribe música de esa naturaleza, sino también en el sentido de que su tendencia pendular la saca del “centro” y la lleva a transitar a territorios de sentido alejados de estructuras hegemónicas y de núcleos estéticos de poder.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, WALTER

1971a “Sobre la facultad mimética”, *Angelus Novus*. H.A. Murena, traductor. Barcelona: Edhasa.

1971b “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, *Angelus Novus*. H.A. Murena, traductor. Barcelona: Edhasa.

CAMARA, ENRIQUE

2004 *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

CLARO, SAMUEL Y URRUTIA BLONDEL, JORGE

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

CLIFFORD, JAMES

1988 *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass., y Londres: Harvard University Press.

GONZÁLEZ GREENHILL, ERNESTO

1986 “Vigencia de instrumentos musicales mapuches”, *RMCh*, XL/166 (julio-diciembre), pp. 4-52.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO

1999 *Música ... en la frontera... de la música. Esperando el 3000*. CD. Composiciones de Eduardo Cáceres. Intérpretes varios. Santiago: SVR Producciones Limitada, Fondo de Arte y la Cultura (FONDART).

GUILBAULT, JOCELYNE Y OTROS

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

GREBE, MARÍA ESTER

1973 “El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”, *RMCh*, XVII/123-124 (julio-diciembre), pp. 3-42.

1974 “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”, *RMCh*, XXVIII/126-127 (abril-septiembre), pp. 47-79.

1998 *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.

KRISTEVA, JULIA

1988 *Etrangers à nous mêmes*. París: Gallimard.

NATTIEZ, JENA-JACQUES

1987 *Musicologie générale et sémiologie*. París: Ch. Bourgois.

SEEGER, CHARLES

1977 “On the Moods of a Musical Logic”, *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp.64-101.

TAGG, PHILIP D.

1979 *Kojak. 50 Seconds of Televisión Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*. Gotemburgo: Skrifter fran Musikventenskapliga Institutionen, N° 2.

TALENS, JENARO

1978 “Práctica artística y producción significativa”, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Entrevistas

DÍAZ, RAFAEL

2007 *Entrevista a Eduardo a Cáceres*. www.musicasacrachilena.cl.

Partituras

CÁCERES, EDUARDO

2004 *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi*. MS.

Jazz en Chile: su historia y función social¹

Jazz in Chile: its history and social function

por

Álvaro Menanteau

Musicólogo, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música,

Santiago, Chile

amenanteau@emoderna.cl

Este artículo presenta una visión general de la historia del jazz en Chile que destaca la función social de esta música y el cambio que tuvo a través del tiempo. Estos cambios se relacionaron con diferentes valoraciones de la práctica jazzística local. En un principio el jazz fue música popular masiva. Posteriormente fue valorado estéticamente por un segmento de elite, quienes eran profesionales en áreas no musicales y en muchos casos eran instrumentistas aficionados. En una tercera etapa, músicos profesionales asumieron la práctica del jazz como una plataforma para fusionar el lenguaje jazzístico con recursos tomados de la música tradicional chilena. Este tránsito del jazz en Chile está cruzado por factores socioeconómicos y estéticos, que se analizan en el trabajo.

Palabras clave: Jazz, Chile, función social, fusión.

The article presents an overview of the history of jazz in Chile on the basis of the social function of jazz and the changes it has underwent over the years in terms of the values it has represented for Chilean society. Initially jazz was considered as mass popular music. Afterwards it was valued in aesthetic terms by a group belonging to the elite of Chilean society. Many of them belonged to non-music professions and in some cases were amateur musicians. Most recently professional musicians took up jazz as the basis for combining the jazz style with elements belonging to traditional music of Chile. This process in Chile is also influenced by social, economic and aesthetic aspects which are explored in this article.

Key words: Jazz, Chile, social function, fusion.

1. JAZZ COMO MÚSICA POPULAR

El jazz comenzó a ser cultivado en Chile a principios de la década de 1920. El compositor docto y musicólogo Pablo Garrido Vargas (1905-1982) asegura que la entrada de esta música de origen norteamericano fue por el puerto de Valparaíso. Allí, en 1924, Garrido presentó la que se considera como la primera orquesta de jazz en nuestra historia local, la Royal Orchestra (Garrido 1935:40), la cual seguía el modelo impuesto por el director norteamericano Paul Whiteman. Estaba con-

¹Versión revisada de la interpretación del libro *Historia del jazz en Chile*, contenida en la ponencia “Función social del jazz en Chile”, expuesta por el autor en el VI Congreso de IASPM-AL realizado en Buenos Aires el año 2005.

formada por 3 violines, 3 saxofones, 2 trompetas, clarinete, trombón, tuba, banjo, batería y piano.

Este suceso fundacional coincidió con el desarrollo de la radiodifusión en Chile, con la masificación de la música popular a través de los discos 78 rpm y la llegada del cine sonoro. La música popular de la época estuvo representada por especies musicales tales como la canción, el vals, la tonada, el corrido y el bolero. Rápidamente la música afroamericana (representada por el jazz bajo el rótulo de foxtrot) se incorporó a estas prácticas de difusión masiva. Se calcula que el foxtrot ocupó el segundo lugar entre las especies musicales más difundidas en Chile durante la década de 1930, siendo superado por la canción y seguido por el tango y la tonada².

En este primer período de la historia del jazz en Chile, que se desarrolló hasta fines de la década de 1940, el jazz fue música popular, masiva,ailable y cantable. Su uso nos remite al salón de baile, al salón de té, al auditorio radial, a la cancionística, a la grabación de discos y la edición de partituras. El jazz se bailó bajo la etiqueta genérica de *swing*, se cantó bajo la modalidad del fox-canción y fue disfrutado en audiciones bajo la denominación de “jazz melódico”, con melodías de todo tipo interpretadas en clave de jazz a partir de arreglos orquestales escritos, en los cuales no cabía la posibilidad de improvisar solos.

El uso del jazz como repertorio de música popular quedó de manifiesto en la práctica de las orquestas de baile identificadas como “la jazz”, que cultivaba tanto el repertorio latinoamericanoailable (rumba, conga, samba) como el norteamericano, con énfasis en el jazz bailado y el fox canción. Exponentes de esta modali-



Foto 1. Orquesta de Bernardo Lacasia en 1936, con Mario Escobar en saxo tenor.

²González 1982:54; cf. además González-Rolle 2004: 464, 563-566.

dad fueron los directores de orquesta Buddy Day, Isidro Benítez, Antonio La Manna y Bernardo Lacasia, en cuya orquesta tocaba el saxofonista tenor Mario Escobar. Este músico popular fue el primer saxofonista de importancia en el circuito del jazz chileno.

En cuanto a la función social del jazz, éste formaba parte del ansia de modernidad representada por el creciente impacto de la cultura norteamericana en la periferia del mundo occidental. La cultura norteamericana comenzaba a tener cada vez más presencia en la vida cotidiana de América Latina, presencia que se apoyaba en la dependencia económica y la vanguardia tecnológica que se imponían desde los Estados Unidos. No es casualidad que los principales sellos discográficos activos en nuestra región fuesen RCA Victor y Columbia, compañías norteamericanas pioneras desde 1902 en la difusión masiva de música popular a través del disco.

Estados Unidos no sólo exportaba su tecnología, sino que además su cultura de masas, cuyo dinamismo fue asociado al espíritu de la modernidad en el siglo XX³. En este contexto, la exportación del jazz como un símbolo de la cultura popular norteamericana fue parte de este proceso.

El primer escrito acerca del jazz fue publicado en Chile en 1927 por la revista *Marsyas*. Lo firmaba Filomena Salas, quien indicaba que se basaba “sobre un estudio de Arthur Hoérée”⁴. Hacía un llamado a estudiar atentamente los principios que rigen al jazz, de modo de superar los prejuicios “que hacen de él un producto del exotismo bárbaro y de la anarquía decadente”, puesto que:

El jazz ofrece una perfecta cohesión de elementos musicales: desarrollo de la forma, armonización correcta, singular riqueza rítmica, y sobre todo, la más sorprendente unidad de estilo, que logra fundir en sus creaciones muy distintos aportes bajo un sello peculiar e inconfundible⁵.

Este artículo incluía además un juicio de valor estético, el cual se apoyaba en la comparación con las técnicas de la música de arte europeas y en la influencia que el jazz tenía en la vanguardia de esa época, señalando para este efecto los casos de Stravinsky y Milhaud. A modo de conclusión declaraba que el jazz hace gala de un “intenso significado expresivo”, caracterizado por la sucesión de variados estados de ánimo, “que oscilan de la bufonería chispeante a la tristeza nostálgica más intensa”; así, en esta “contradicción sentimental [...] el mundo moderno encuentra un eco de su propia inquietud”⁶.

El cine norteamericano también ayudó a potenciar este discurso. El encanto de Hollywood se vio reforzado con la aparición de las famosas orquestas de swing, algunas de las cuales (como las de Benny Goodman, Duke Ellington o Count Basie) poseían una valoración especial para un público atraído no por el baile,

³Brünner 2002:154.

⁴Creemos que se trata de una traducción de un escrito de Hoérée, aparecido en la publicación francesa *La Revue Musicale*.

⁵Salas 1927: 317.

⁶Salas 1927: 321.

sino por las secciones de improvisación a cargo de solistas destacados. Precisamente fue ese público el encargado de proyectar la práctica del jazz más allá de este primer período, una vez que el repertorio jazzístico dejó de ser masivo.

2. MÁS ALLÁ DE LA MODA

A fines de la década de 1940 se produjo en Chile una mayor presencia de música caribeña, en la que el mambo y el bolero se imponían por sobre el tango y el jazz. Si bien el jazz dejó de ser música popular masiva, siguió practicándose una modalidad que existía desde antes. Esta modalidad era denominada *hot jazz*, y se caracterizaba por su énfasis en recursos tales como el fraseo, la entonación, la ejecución rítmica definida como *swing* y, por sobre todo, con la alternancia de improvisaciones como eje de la creación *ex tempore*, es decir, de la composición “sobre la marcha”⁷.

Al no ser más música masiva, el *hot jazz* tuvo un espacio exclusivo en el Club de Jazz de Santiago (CJS), institución fundada en 1943 por un puñado de aficionados, que en algunos casos eran también instrumentistas aficionados. Inicialmente el CJS fue un espacio de encuentro para estos aficionados, en el que se reunían para intercambiar información, realizar audiciones comentadas de discos y tocar sus instrumentos en una improvisada *jam session*. Estos instrumentistas aficionados estaban conscientes que no poseían la técnica y el oficio de los músicos profesionales los que sí podían cultivar este lenguaje (y quienes a veces se presentaban en el CJS). Al mismo tiempo reconocían las diferencias sociales que separaban a los músicos profesionales y aficionados.

El perfil de este aficionado era muy particular. Se trataba de un instrumentista que no tiene la necesidad de tocar música para vivir de ella, puesto que ejerce una profesión liberal como médico, arquitecto o abogado. A su vez poseía una relación más independiente con la música ya que (a diferencia del músico profesional) no tiene la obligación de tocar lo que exige el mercado o lo que está de moda. Ello llevó al aficionado a especializarse en su repertorio favorito, privilegiando el goce estético y el esparcimiento por sobre el desarrollo profesional en la música⁸.

En julio de 1945, y a partir de una crítica a los programas radiales que transmitían jazz, el comentarista Luis Miranda Larrahona (también vinculado al CJS) manifestó en su columna de la revista *Radiomanía*, lo siguiente:

“Parece que las direcciones artísticas de ciertas emisoras [...] aún no se han dado cuenta de que el jazz va alcanzando cada día mayor arraigo entre los grupos intelectuales (quienes lo consideran como una de las expresiones artísticas más valiosas de esta época), y no se han dado la molestia de hacer distinción entre sus músicos más destacados y cualquier orquestilla de baile”⁹.

Los aficionados que se aglutinaron alrededor del CJS proyectaron el *hot jazz* a la sociedad chilena a través de múltiples actividades: realización de *jam sessions*

⁷Brownell 1994: 9.

⁸Menanteau, 2006: 66.

⁹Miranda, 1945: 35.

en el CJS, producción de programas radiales, edición de una revista especializada y producción de fonogramas. Entre 1944 y 1945 el CJS produjo la grabación de los primeros registros fonográficos de *hot jazz* en Chile, con el conjunto Ases Chilenos del Jazz bajo el sello RCA Victor. Este accionar fue un modelo para otros clubes de jazz que surgieron posteriormente en ciudades como Concepción (1944), Valparaíso (1954), Los Ángeles (1957) y Temuco (1961).

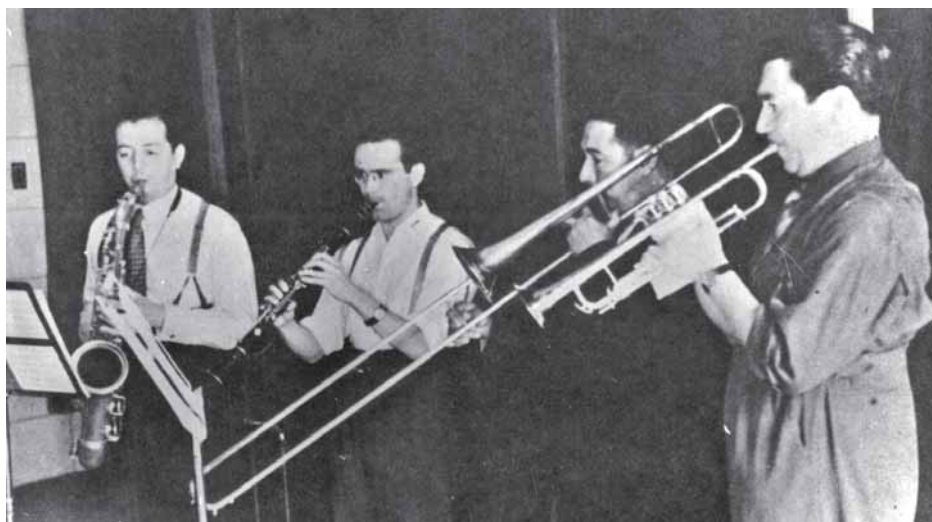


Foto 2. Solistas del grupo Ases Chilenos del Jazz, 1944. Mario Escobar (saxo tenor), Woody Wolf (clarinete), Ángel Valdés (trombón) y Lucho Aránguiz (trompeta).

Los aficionados asumieron el jazz bajo un nuevo concepto, el cual quedó plasmado en el Título Primero de los estatutos del CJS, oficializados en 1951: “El Club de Jazz de Santiago tiene por objeto agrupar en una organización estable y permanente a todas las personas que tengan interés en estudiar, practicar, ejecutar y difundir el arte denominado jazz”.

Incluso se aventuraron a una caracterización de lo que se consideraba que era el jazz como objeto de culto; para ellos esta música debía cumplir con 5 requisitos:

“a) Origen musical afronorteamericano; b) Ritmo binario, continuo y sincopado; c) Interpretación creativa, esto es, primacía de la inventiva en la ejecución sobre la composición que se interpreta; d) Acentuado predominio de la improvisación a base de una estructura rítmica y armónica preestablecida, y e) Empleo en la ejecución instrumental y vocal de ciertos elementos típicos de la música afronorteamericana, que hacen imposible su fijación mediante signos convencionales, por cuanto su valor definitivo no se encuentra determinado en el pentagrama sino que en el instante de ser concebida y ejecutada”¹⁰.

¹⁰Estatutos del Club de Jazz de Santiago, 1951: 1.

De esta lectura de estatutos se deduce que los socios del CJS asumieron el jazz como “un arte que debía ser valorado y difundido debidamente”, según lo declaró el abogado Sergio Pizarro (1917-2002), uno de los fundadores del Club en 1943.



Foto 3. Miembros del Club de Jazz de Santiago, 1952.

A principios de la década de 1950 se dio a conocer en el medio chileno el *bebop*, un nuevo estilo del jazz norteamericano que constituyó un punto de quiebre entre la tradición y la modernidad de este lenguaje. Al igual que en Estados Unidos y en Europa, la irrupción del *bebop* en Chile no estuvo exenta de polémica y discusiones respecto a su condición de música de jazz. A la discusión conceptual se le sumó el hecho concreto de que no podía ser interpretado por un instrumentista promedio dentro del ámbito de los aficionados¹¹. Quien deseara tocar *bebop* debía poseer una técnica superior, a la altura de las exigencias de los nuevos estilos que surgían en la matriz norteamericana.

La primera generación de instrumentistas aficionados a los estilos *dixieland* o *swing* de los años 20, 30 y 40 dio paso a una nueva generación que se identificaba con el *bebop*, el *cool jazz*, el *hard bop* y el *free jazz*, estilos que fueron agrupados bajo la denominación “jazz moderno”, en oposición al “jazz tradicional”. En una asamblea general realizada a fines de 1960 se acordó dividir el CJS en dos, y se procedió a rematar el mobiliario y los instrumentos que se habían comprado con el paso de los años. Un socio tradicionalista remató todo para el club original, de modo que el sector de los modernos debió establecerse en el segundo piso de la sede.

¹¹Al *bebop* se le cuestionaba su virtuosismo extremo, expresado en la improvisación sobre armonías más complejas, y, además, por la velocidad de su interpretación. Esta última característica conducía a la pérdida del tradicional fraseo ternario del *swing*, con lo cual los detractores argumentaban que el *bebop* no era jazz (Panassié 1961: 153).

La crisis interna incluso fue ventilada por la prensa escrita, consignándose la opinión de los tradicionalistas quienes consideraban que el moderno “no es jazz” y que calificaban sus cultores como “afectados y siúuticos”. Del mismo modo quedó establecida la opinión de los modernistas, quienes calificaban a los tradicionalistas de “cavernícolas y retrógrados”.



Foto 4. Recorte de nota de prensa publicada el 1 de marzo de 1961, p. 28, en una revista no identificada.

Un artículo publicado en 1961 proporciona una pista respecto del perfil social y generacional de quienes (a pesar de la pugna interna) se reunían en el CJS: “aquí no hay coléricos, todos usamos corbata y tenemos nuestras ocupaciones o estudiamos”. Ello constituye una reflexión de autoconciencia en un país ya afectado por la influencia del *rock and roll* como expresión de una nueva modernidad, la de la cultura juvenil¹². Un aficionado al jazz moderno sentenciaba:

“El jazz tradicional es más primitivo, más directo. Seguramente llega más al grueso del público. El jazz moderno ha perfeccionado el empleo de los instrumentos y enriquecido las posibilidades armónicas del jazz [...] El tradicional no corresponde al espíritu de nuestra época”.¹³

Nuevamente, el ansia de modernidad es el motor que impulsa a estos aficionados a buscar en los nuevos estilos de jazz una expresión que los identifique

¹²“Coléricos” era la expresión usada comúnmente en Chile para identificar al público juvenil adicto al *rock and roll*.

¹³Menanteau 2006: 89.

como representantes de una época contemporánea. Al mismo tiempo, su actitud los ubica en un sector diferenciado respecto del jazz tradicional de antaño, como de otras músicas de su época.

También disponemos de la opinión del pianista Omar Nahuel, que en 1961 expresó:

“El jazz moderno da una nueva perspectiva al instrumento, es comparable a la música de cámara. No levanta a la masa como el jazz tradicional. En eso se produce un fenómeno similar a la literatura o a la música contemporánea: el público queda un poco atrás ante las nuevas corrientes”¹⁴.

Cabe destacar que Omar Nahuel (1936-1969) fue el primer gran exponente del jazz moderno en Chile. Su toque pianístico marcó un antes y un después en la historia del jazz local; además grabó el primer LP de un grupo chileno de jazz en 1963, y se instaló con su propio club de jazz, en el que consiguió desarrollarse como músico profesional interpretando exclusivamente repertorio de jazz moderno.



Foto 5. El pianista Omar Nahuel, 1969.

Otros músicos contemporáneos a Nahuel se iniciaron como aficionados en grupos de jazz tradicional y luego se modernizaron y profesionalizaron. Entre ellos figura el saxofonista Patricio Ramírez, el pianista Mariano Casanova, y el contrabajista y pianista Roberto Lecaros. Todos ellos cursaron estudios musicales

¹⁴Menanteau, 2006: 89.

académicos y se destacaron en el cultivo del *bebop* y *hard bop*. Como músicos profesionales además grababan jingles, música de películas y se desempeñaban como músicos de sesión en distintos ámbitos de la música popular.

A mediados de los años 60 se hizo sentir en Chile la influencia del *free jazz*. Fue entonces que el pianista y compositor Manuel Villarroel (1944) apareció como figura principal, generando un pequeño núcleo que desarrolló la improvisación atonal. Villarroel luego se radicó en Francia, donde continuó con sus proyectos *avant-garde* con el grupo Machi-Oul, una curiosa *big band* de *free jazz*.

El jazz eléctrico (cuyo modelo fueron los proyectos de Miles Davis) comenzó a desarrollarse a principios de la década de 1970. El iniciador de este estilo en Chile fue el bajista Enrique Luna (Lima, 1946), quien fundó el grupo Fusión. Se impusieron entonces las composiciones modales, el instrumental eléctrico, el *beat* del *rock* y el concepto armónico e improvisatorio del jazz moderno. Todo esto fue llevado a cabo por músicos profesionales tales como el trompetista uruguayo Daniel Lencina, el saxofonista boliviano David Estanovich, el baterista Orlando Avendaño (quien venía de grabar con Omar Nahuel y el conjunto pop Los Bric a Brac), el tecladista Mario Lecaros y el percusionista Santiago Salas, entre otros. El grupo Fusión grabó un LP en 1975, poco antes de su disolución.



Foto 6. El grupo Fusión, 1974.

Otro referente de jazz eléctrico fue el grupo Aquila, formado en 1974 por el vibrafonista Guillermo Rifo (1945), percusionista y compositor docto con una dilatada trayectoria en el ámbito de la música popular. Además de Rifo, el grupo Aquila fue integrado por músicos profesionales y jazzistas aficionados.

3. LA FUSIÓN CRIOLLA

Hasta el golpe de Estado del 11 septiembre de 1973 la sociedad chilena dispuso de un activo y variado ambiente para la vida nocturna, en el que la música popular de moda era ejecutada en restaurantes, *boîtes*, salones de té, confiterías y quintas de recreo. Se bailaba en clubes nocturnos y en discotecas. Hasta mediados de los años 60 los auditorios radiales reunían a un público incondicional que acudía a oír y ver a los cantantes y conjuntos exclusivos de cada elenco radial.

El circuito de jazz era bastante minoritario. Existió al amparo de algunos institutos binacionales y universidades, algunos locales nocturnos y, por sobre todo, los clubes de jazz. Allí continuó el cultivo del jazz tradicional y el jazz moderno una vez que se apaciguaron las diferencias estilísticas.

Los efectos de la dictadura militar sobre estos circuitos de difusión de música popular y jazz fueron desastrosos. La implantación del toque de queda por tantos años significó el fin de la vida nocturna y la bohemia intelectual, a lo cual se sumó la represión de las ideas de izquierda. Hubo repertorios musicales que fueron proscritos. Interpretar canciones de Violeta Parra tales como *Gracias a la vida* o *Volver a los 17* resultaba sospechoso para la autoridad. Muchas veces los músicos debieron contar con el permiso de la gobernación militar respectiva para ejecutarlas, aunque fuese en arreglos puramente instrumentales. Del mismo modo resultaba comprometedor ejecutar música andina, como es aquella asociada a las propuestas de Inti Illimani o Quilapayún. El efecto inmediato de esta represión incidió en el retardo de la fusión de la música tradicional con el lenguaje jazzístico.

La fusión a partir de la música tradicional de la zona central de Chile fue iniciada por Guillermo Rifo (1945) en el conjunto Hindemith 76. Esta agrupación nació a mediados de la década de 1970 al amparo de la Universidad Católica y estuvo constituida por músicos académicos, a excepción del baterista Orlando Avendaño quien provenía del mundo de la música popular y el jazz. Él fue el único integrante de este conjunto que no leía partituras. Precisamente fue Avendaño quien dio a las composiciones y arreglos de Rifo un toque de *swing*, como presencia del jazz en una fusión dominada por la mezcla entre los ritmos de la música tradicional chilena y los procedimientos, arreglos y sonoridades provenientes de la música docta.

Guillermo Rifo continuó esta exploración con el grupo Latinomúsicaviva. Para ello contó con la participación de músicos académicos, de la música popular, el rock y el jazz. A pesar de la favorable crítica obtenida en el ambiente musical, ambas experiencias no se proyectaron en el tiempo y tampoco prendieron dentro de la disminuida escena del jazz local en los siguientes 15 años.

En 1990 el bajista y compositor Pablo Lecaros (1957) empezó a desviarse del jazz fusión, heredero de Miles Davis y Weather Report, para generar el primer



Foto 7. Conjunto Hindemith 76, 1977. Carlos Vera, Emilio Donatucci, Guillermo Rifo, Alberto Harms y Adolfo Flores.

aporte efectivo a una fusión orgánica desde el lenguaje jazzístico con la tonada, la música altiplánica y la música mapuche. Su *Tonada para la Pachamama*, grabada por primera vez en 1990, representó el principio de una nueva y decisiva etapa en la historia del jazz en Chile.

A mediados de la década de 1980 Lecaros integró el grupo Cometa, agrupación de jazz fusión que luego actuó como banda de apoyo en la grabación del disco *Enlaces* de Isabel Parra. El grupo Cometa también acompañó a esta cantante en la gira chilena promocional del disco, una vez que Isabel Parra logró retornar a Chile poco antes del plebiscito que puso fin a la dictadura de Pinochet, el año 1988.

Socios de Lecaros en esta experiencia fueron el joven guitarrista Ángel Parra y el baterista Pedro Greene (1949). A propósito de esta experiencia, Greene declaró:

“Había temas de la Isabel que me producían una emoción muy fuerte, que nunca pensé que me iba a pasar eso con ese tipo de música; yo creía que esas cosas me ocurrían sólo con el rock, con Miles Davis o Coltrane... Se produjo de repente una magia tan feroz con esa música, que sobre todo al Pablo Lecaros y a mí nos conectó con nuestra infancia, con el hecho de haber nacido y sido criado acá”¹⁵.

¹⁵Menanteau, 2003: 123.

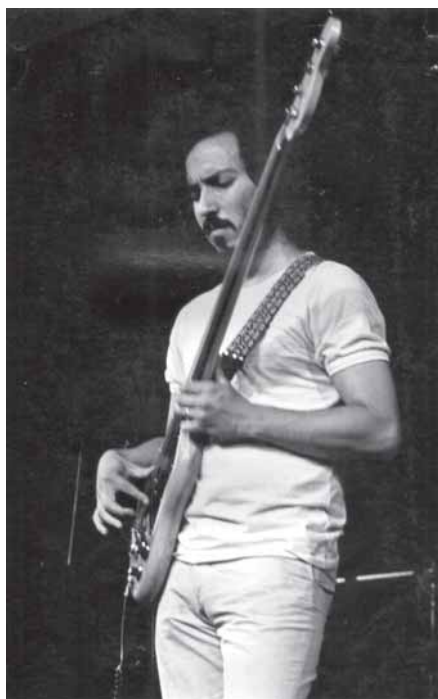


Foto 8. Pablo Lecaros, 1984.

Con este nuevo espíritu, Lecaros y Greene fundaron en 1992 el trío La Marraqueta, junto al tecladista Andrés Pollak. En 1999 el grupo grabó el tema *Sayhueque*, como culminación de un proceso en el cual lograron integrar orgánicamente ritmos y sonoridades mapuches con el formato y el concepto improvisatorio del jazz fusión que venían practicando desde la década anterior.

La experiencia desarrollada por La Marraqueta ha instalado en el circuito del jazz chileno la práctica de fusionar recursos de la música tradicional chilena (ya sea huayno, tonada o folclor mapuche) con el lenguaje del jazz moderno. De este modo, las nuevas generaciones de jazzistas adquirieron la costumbre de integrar estas fusiones en su repertorio. El grupo Vernáculo (formado por los hermanos Cuturrufu) basa su fusión en la religiosidad y el culto sincrético de Andacollo, la *big band* 3 x

Luca Jazz Band alterna tonadas jazzeadas junto a arreglos en estilo *swing*, el grupo Horeja mezcla *jazz rock* y *hard core* con temáticas, ritmos y melodías mapuches y selk'nam, y el Ángel Parra Trío reivindica la música popular chilena anterior a 1970 sin abandonar el eje jazzístico.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN (TRANSITORIA)

Luego de pasar revista a la dinámica histórica del jazz en Chile a la luz de su función social, podemos establecer dos conclusiones. Primero, que la práctica del jazz en Chile ha transitado por tres etapas bien diferenciadas, y se ha logrado proyectar más allá del momento inicial en que parecía ser un caso más de música de moda, condenada por el mercado a ser producto de consumo masivo para luego ser olvidada. Los diferentes estilos de jazz generados en la metrópolis han sido (y siguen siendo) cultivados en Chile como reflejo del ansia de modernidad del ciudadano de la periferia. La función social que se le ha dado al jazz en nuestro suelo ha ido cambiando de acuerdo a las expectativas que en esta música han cifrado los diferentes creadores y consumidores de jazz. Desde ser una música para el divertimento social masivo, pasó a ser patrimonio de una élite de aficionados que veían en esta música un rasgo diferenciador ante el universo expansivo de la música popular de la segunda mitad del siglo XX.

En segundo lugar, se advierte que su tercera etapa (caracterizada por la integración entre el lenguaje jazzístico y músicas tradicionales locales) posee el mérito de constituirse en otro ejemplo latinoamericano de música con autonomía estilística¹⁶. Es decir, en esta etapa se ha logrado generar una práctica musical, sobre la base de una combinación creativa entre lo propio y lo ajeno, de modo que al integrar algo característico de la cultura local con una corriente externa impuesta desde un afán hegemónico, se ha dado el primer paso para llegar a ser universal.

BIBLIOGRAFÍA

BROWNELL, JOHN

1994 "Analytical models of jazz improvisation", *Jazz Forschung*, N° 26, pp. 9-29.

BRÜNNER, JOSÉ JOAQUÍN

2002 [primera edición 1998]. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, Chile S.A.

CLUB DE JAZZ, Santiago. *Estatutos*. Copia mecanografiada de fecha 2 de octubre de 1951, redactada por el Notario Público don Luis Azócar Álvarez.

GARRIDO, PABLO

1935 "Recuento integral del jazz en Chile, I", *Para Todos*, I/29 (10 de junio), pp. 40-41.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1982 *Música popular escuchada en Chile durante la década de 1930*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 490 pp.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2004 *Historia social de la música popular en Chile, 1890 - 1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

HOERÉE, ARTHUR

1927 "Le jazz", *La Revue Musicale*, VIII/11 (1 de octubre), pp. 213-241.

MENANTEAU, ÁLVARO

2003 [1ª edición]. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.

2006 [2ª edición]. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.

MIRANDA LARRAHONA, LUIS

1945 "Hot Jazz", *Radiomanía*, 28, p.35.

PANASSIÉ, HUGHES

1961 [1942] *Historia del verdadero jazz*. Barcelona: Seix Barral.

SALAS DE ORREGO, FILOMENA

1927 "El jazz", *Marsyas* 1/9, pp. 317-321.

¹⁶Casos de autonomía estilística en América Latina son, por ejemplo, el bossa nova, la música de Piazzolla o la Nueva Trova cubana.

DOCUMENTOS

Informe sobre las “piedras campana” del Arroyo de la Virgen en Uruguay¹

por

Mariana Berta

Intérprete y musicóloga uruguaya
(Montevideo, 1956-2008)

INTRODUCCIÓN

“En una estancia que fue de la familia Neves, al oeste de Villa Vieja y rumbo a Carreta Quemada, existe una ‘piedra campana’, fenómeno natural de una roca que al golpearla emite especial sonoridad de campana”.

Esta vaga referencia –tal vez la única publicada en el Uruguay²– nos condujo al rastreo, localización y registro de “piedras campana” no lejos del Arroyo de la Virgen³, ubicadas en predios del establecimiento tambero de don Edulio Martínez, en la Ruta 77.

APROXIMACIÓN GEOLÓGICA

Al suroeste del Uruguay, en una amplia zona que abarca varios departamentos, existe un haz de filones de microgabro, conocido comercialmente como granito negro, de unos 1.400 millones de años de antigüedad. A partir de una fractura distensiva en la corteza terrestre, esta roca ígnea asciende como magma en filones tabulares y cristaliza lentamente⁴. Entre las rocas erosionadas de estos filones que

¹Parte de este trabajo fue presentado en las Sextas Jornadas Argentinas de Musicología y la Quinta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, del 21 al 24 de agosto de 1991.

²Libro de divulgación de la serie Nuestra Tierra, en un artículo firmado por Julio Fernández citado en la bibliografía (Fernández 1970).

³El trabajo de campo fue realizado entre marzo de 1991 y agosto de 1992.

⁴Cuando ocurre una erupción de magma basáltico, una parte de este magma no llega a la superficie y queda “aprisionado” en forma de cuerpo intrusivo, enfriándose lentamente entre los “muros” de la roca o encajante (de mayor antigüedad) que la contiene. Hay dos variedades de estos cuerpos intrusivos: los mayores, de grano grueso, llamados gabro y los diques menores o filones, de grano más fino, llamados microgabro (dolerita o diabasa).

emergen, se encuentran algunas que al ser percutidas vibran con una resonancia metálica similar a la de una campana⁵.

LOCALIZACIÓN

Las “piedras campana” del Arroyo de la Virgen se encuentran entre las rocas emergentes de la unidad de microgabro señalada, en el monte indígena de la ladera Este del arroyo, sobre un terreno ligeramente inclinado. El filón presenta una orientación de 45° Norte. Ambas rocas, distantes tres metros una de otra, se encuentran en equilibrio estable sobre otras más pequeñas y semienterradas del mismo origen.

MORFOLOGÍA

Podemos decir que las “piedras campana” son bloques monolíticos de aristas redondeadas. La geología no dispone de una técnica precisa para medir el tamaño de las rocas. Comercialmente se calcula “a ojo” su peso conociendo la densidad del material (que para el microgabro es de 2.9). En este caso, se estimó para la piedra mayor (Figura 1) un peso de entre cinco y seis toneladas y para la menor



Figura 1. “Piedra campana” del Arroyo de la Virgen: de las dos piedras, ésta es la piedra grande, cuyo peso fue estimado entre cinco y seis toneladas.

⁵Cabe hacer notar que la composición de estas rocas muestra tan solo un bajo porcentaje de hierro: Fe_2O_3 (óxido férrico) entre 8 y 10%. A su vez, la posible oquedad de estas rocas fue descartada por el Director del Departamento de Geología de la Facultad de Ciencias, Lic. (=Licenciado) Néstor Vaz, quien estuviera presente en una primera visita al Arroyo de la Virgen.

(Figura 2) un peso cercano a las dos toneladas. Por su apariencia y ubicación estas piedras están en una posición que llamaremos natural o espontánea⁶.

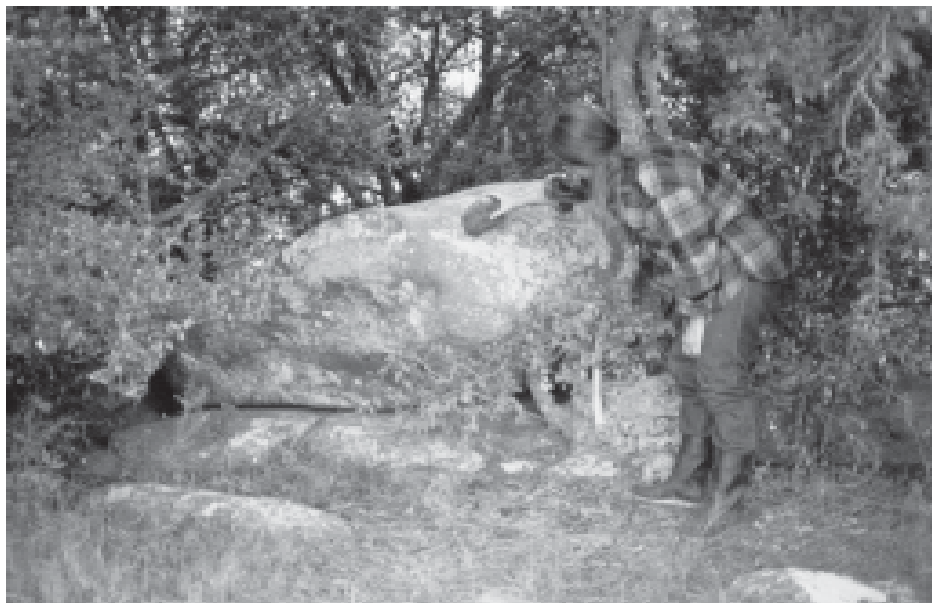


Figura 2. “Piedra campana” chica del Arroyo de la Virgen. Esta “piedra campana” emite dos sonidos diferentes distantes una tercera menor entre sí – Sol y Si b – (392 Hz y 466,16 Hz).

APROXIMACIÓN ORGANOLÓGICA

Creemos hallarnos frente a un instrumento musical. Compartimos esta evidencia con los lugareños que se han acercado desde tiempo atrás a provocar y oír sus sonidos⁷, y que le han dado su nombre.

Sin embargo, la clasificación de la “piedra campana” no es posible mediante el sistema de Hornbostel-Sachs. Se trata sí de un idiófono de percusión pero ninguna de las subdivisiones siguientes –palos, placas o vasos de percusión– se aplica a este caso⁸. Tampoco Mahillon ni Montandon manejan subdivisiones aplicables a este idiófono. En cambio, la clasificación, a partir de la materia vibrante que propone André Schaeffner, parece incluir en principio este caso.

La “piedra campana” sería entonces, según Schaeffner, un instrumento de cuerpo sólido-vibrante – inextensible – de piedra – en un bloque – fonolito percutido con una piedra de menor tamaño. Pero quedan por definir:

⁶Observación hecha por el geólogo Lic. Néstor Vaz.

⁷La referencia de mayor antigüedad recogida hasta el momento es de 1935.

⁸La definición de placas de percusión –que incluye los litófonos chinos y las placas de piedra de África, Ecuador, Isla de Pascua, etc.– no conviene sin duda a estos enormes fonolitos naturales, verdaderos bloques de piedra bruta, en nada semejantes a una placa.

1. el tipo de piedra, que es determinante para la existencia de este fenómeno sonoro.
2. su naturaleza espontánea, no modificada por el hombre, y
3. la particularidad de su peso y dificultad de transporte que obliga, en principio, a la inserción del ejecutante en un entorno sonoro preexistente, no elegido de antemano por él.

Evidentemente, este idiófono nos enfrenta a la necesidad de revisiones y ampliaciones de los sistemas en uso.

DIFICULTADES DEL REGISTRO MAGNETOFÓNICO

Se usó un grabador Marantz PMD 430 y un micrófono Sony ECM 909, estereofónico, con dos opciones de ángulo. El problema de interferencias y soplos en las grabaciones de campo es bien conocido por los investigadores. Para su control se usó la técnica “del balde”⁹, método que consiste en acostar un balde con el fondo enfrentando el viento y colocar en su interior el micrófono con su protector antiviento incorporado. El percutor que dio mejor resultado, luego de ensayadas piquetas y baquetas de diferentes materiales, fue la piedra (teniendo el cuidado de elegir un núcleo que por su mayor solidez no se desgrana fácilmente).

Se obtuvieron registros audiofónicos de los diferentes sonidos de las piedras campana y dos extractos de superposición experimental de sonidos de ambas piedras creados por improvisación de cinco ejecutantes con percutores de piedra, tres en la piedra grande y dos en la piedra chica.

AFINACIÓN

Si nos permitimos el uso del término “afinación” –aclarando que en este caso es prácticamente seguro que no medió la voluntad del hombre para dar una altura determinada a estas piedras– se puede decir que la “piedra campana” grande produce un sonido cercano a un Re un cuarto de tono por debajo, de unos 285 Hz, y que la “piedra campana” chica tiene la particularidad de emitir dos sonidos diferentes, distantes una tercera menor entre sí (!), según el punto de percusión elegido –Sol y Si b– de 392 y 466,16 Hz, respectivamente. Debemos aclarar que las alturas asignadas surgen de las frecuencias de los parciales más destacados. Los sonidos producidos por estas piedras no son periódicos y presentan una estructura compleja de parciales que está en vías de ser estudiada con el instrumental adecuado (espectrógrafo).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

No se han encontrado referencias científicas exactas relativas a este fenómeno en el material bibliográfico abordado.

⁹Esta técnica ya la habíamos ensayado con excelente resultado para el registro de un órgano eólico en la zona ventosa de Cabo Polonio.

Por ejemplo, Schaeffner menciona que en la meseta de Bandiagara, Mali, existe una gran piedra bruta, llamada tambor por los nativos dogon, que la percuten con otras piedras, pero no aclara si fue desplazada o no de su lugar de origen ni detalla el tipo de sonido que produce.

Sachs afirma que la mayor piedra sonora se encuentra en los templos de Annam (Pagoda de los Fonolitos), Vietnam central, pero aquí se trata de enormes placas de diez cm de espesor, cortadas y suspendidas por el hombre.

Émile Guimet, citado por Schaeffner, describe el interesante fenómeno sonoro de uno de los colosos de Memnon, en Tebas, Egipto, que al contacto de los primeros rayos del sol producía espontáneamente un sonido análogo “al de una gran campana”, pero también en este caso se trata de una piedra tallada y desplazada por el hombre¹⁰.

Por otra parte, son abundantes las referencias mitológicas sobre piedras que “hablan”, “cantan” o “gritan” y generalmente están asociadas a un valor profético o a la manifestación de lo sagrado, lo que Eliade llamaría “hierofanías”. Un ejemplo muy citado es el de la piedra druídica Lia Fail en la ciudad de Tara, que gritaba cuando se sentaba en ella quien fuera digno de ser rey de Irlanda¹¹.

¿Y NOSOTROS?

Las referencias concretas a “piedras sonoras” en nuestro continente son menos numerosas. Si bien existen referencias bibliográficas sobre el uso musical de la piedra en América indígena (silbatos, ocarinas y flautas de pan de la región andina, litófonos del Ecuador y Venezuela, etc.) son pocas las observaciones de cronistas del pasado que trasciendan su cosmovisión europea. Por otra parte, son muy escasas las referencias sobre la cultura de los indígenas que habitaban el territorio del actual Uruguay hasta su aniquilación total en el siglo XIX.

Sólo un estudio comparado interdisciplinario podrá develar nuevas facetas de este ignorado instrumento musical. Sería de desear, a la vez, que la “piedra campana” no se transforme en un fósil organológico, sino que los creadores del presente y del futuro asuman también el desafío que les ofrece este instrumento musical. Tengo la certeza de que las “piedras campana” forman parte del pasado musical de estas tierras y que esto amplía y complementa la visión que tenemos de nuestros antepasados indígenas. Su uso y difusión están en la vía de hacerles justicia.

¹⁰Cita textual: “La estatua inclinada en el sentido de los rayos solares, recibía súbitamente el calor de la mañana y pasaba sin transición del frío de la noche tropical a la temperatura elevada del sol egipcio. Se producía entonces una dilatación en sus moléculas cristalinas, y una especie de detonación, prolongada por la sonoridad de la piedra, se hacía oír dos veces encantando a los auditores con un sonido análogo al de una gran campana. Actualmente, al golpear la estatua con un fragmento de piedra, vibra, resuena y da un ‘La’ grave muy hermoso”. Schaeffner define esta voz de la piedra como el ejemplo más puro de idiófono.

¹¹Otro ejemplo: En Grecia se solía mostrar la piedra sobre la cual Apolo habría dejado apoyada su lira durante la reconstrucción de la muralla de Megara. Esta piedra había conservado la notable propiedad de emitir un sonido musical al ser golpeada.

AGRADECIMIENTOS

Hago constar mi agradecimiento a los informantes que posibilitaron la localización de las “piedras campana”, así como a los geólogos Pedro Oyhantçabal y Néstor Vaz por su aporte técnico.

BIBLIOGRAFÍA

AYESTARÁN, LAURO

1953 “La música indígena”, *La música en el Uruguay*. Volumen 1 (único publicado). Montevideo: SODRE.

BOSSI, JORGE

1969 *Recursos minerales del Uruguay*, Serie *Nuestra Tierra*, N°10. Montevideo: Nuestra Tierra, pp. 51-54.

CASCUDO, LUIZ DA CÁMARA

1954 *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

CAMPBELL, RAMÓN

1971 *La herencia musical de Rapanui. Etnomusicología de la Isla de Pascua*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

CHEVALIER, JEAN & GHEERBRANT, ALAIN

1969 *Dictionnaire des symboles*. París: R. Laffont.

CORDERO, SERAFÍN

1960 *Los charrúas. Síntesis etnográfica y arqueológica del Uruguay*. Montevideo: Mentor.

ELIADE, MIRCEA

1954 *Tratado de historia de las religiones*. Trad. A. Medinaveitía. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

1957 *Mythes, rêves et mystères*. París: Gallimard.

FERNÁNDEZ RONDEAU, JULIO

1970 “El turismo”, autores varios. *Florida*. Volumen 6 de la serie *Los departamentos*. Montevideo: Nuestra Tierra.

GRIMAL, PIERRE

1969 *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France.

GUIRAND, FÉLIX

1960 *Mitología general*. Trad. Pedro Pericay. Barcelona: Labor.

HORBOSTEL, ERICH M. VON & CURT SACHS

1961 “Classification of Musical Instruments”. Trad. A. Baines & K.P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, volumen 14.

IDROVO URIGÜEN, JAIME

1973 *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.

IZIKOWITZ, KARL GUSTAV

1935 *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians*. Gotemburgo: Wettergren & Kerber.

LE ROUX, FRANÇOISE

1961 *Les druides*. París: Presses Universitaires de France.

LURKER, MANFRED

1964 *Symbole der alten Ägypter*. Weilheim: Otto Wilhelm Barth-Verlag.

MAHILLON, VICTOR-CHARLES

1893 “Essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes”, *Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Gante: Ad. Hoste.

PICKEN, LAWRENCE

1957 “The Music of Far Eastern Asia”, *The New Oxford History of Music*, volumen 1. Londres: Oxford University Press.

SACHS, CURT

1940 *The History of Musical Instruments*. Nueva York: W.W. Norton & Co.

SCHAEFFNER, ANDRÉ

1968 *Origine des instruments de musique*. La Haya: Maison des Sciences de l’Homme.

VEGA, CARLOS

1946 *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Centurión.

Diálogo con Sebastián Errázuriz

por

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

El 18 de mayo de 2005 los soldados del Regimiento Reforzado de Los Angeles, ciudad de la VII Región, durante el descenso desde el refugio cordillerano de Los Barros, ubicado en los faldeos del volcán Antuco, fueron sorprendidos por una tormenta de viento blanco. Durante esta marcha murieron 44 reclutas y un sargento, transformándose este hecho en la peor tragedia del Ejército de Chile en tiempos de paz.

Esta catástrofe inspiró la ópera en dos actos *Viento blanco*, con música del compositor chileno Sebastián Errázuriz y libreto de Felipe Ossandón, Rodrigo Ossandón y del propio Sebastián Errázuriz. La función de estreno de la ópera y su repetición se realizaron en el Teatro Municipal de Santiago, los días 5 y 6 de marzo de 2008. El director musical de la obra fue José Luis Domínguez y la *regie* y diseño integral estuvo a cargo de Rodrigo Claro. El elenco que cantó en ambas funciones fue el siguiente: Homero Pérez-Miranda (Sargento), Juan Pablo Dupré (Recluta 1), Sergio Gallardo (Recluta 2), Mauricio Miranda (Recluta 3), Pedro Espinoza (Mayor), Daniela Ezquerria (Enamorada), Pablo Oyanedel (Comandante en jefe), Paula Arancibia (Periodista 1), Maribel Villarroel (Periodista 2), Carmen Luisa Letelier (Madre de Recluta 2), David Gáez (Padre de Recluta 2), Pablo Ortiz (Padre de Recluta 3), José Miguel Valdés (Hermano de Recluta 3) y Paula Arancibia (preparación vocal del Hermano de Recluta 3). Además, en la presentación de *Viento blanco* tomaron parte la Orquesta Filarmónica de Santiago, el Coro del Teatro Municipal, que dirige Jorge Klastornick y el Coro Crecer Cantando, conducido por Víctor Alarcón.

La creación de *Viento blanco* se financió con aportes del Fondo de Fomento de la Música Nacional 2006, para ser estrenada en marzo del 2008, como cierre de la Temporada de celebración de los 150 años del Teatro Municipal de Santiago.

Estando de paso por Santiago de Chile, me llevé la enorme y grata sorpresa de coincidir con el estreno de la ópera *Viento blanco* de Sebastián Errázuriz. Antes había estado presente en el estreno de la ópera *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Sergio Ortega, realizado en el Teatro Municipal de Santiago el 14 de diciembre de 1998 y desde entonces no se estrenaba una ópera de un compositor nacio-

nal. ¿Responde esta iniciativa a una nueva actitud del Teatro y su dirección, destinada a promover nuestra propia música? ¿Es un caso aislado o constituye una nueva política de apertura hacia modos actuales de creación?

Cuando asistí a la *premiere* de *Viento blanco*, también me causó sorpresa el constatar que el libreto no estaba enfocado con un planteamiento crítico. No hay ningún cuestionamiento sobre los hechos que llevaron a estos sucesos; ni siquiera se insinúa la extraordinaria estupidez humana y la falta de crítica de nuestras sociedades frente al problema del autoritarismo. Tampoco se señalan las consecuencias de ello ante una tragedia de tal magnitud.

Todas estas incógnitas me llevaron a sostener el siguiente diálogo con Sebastián Errázuriz:

SAC: Me pregunto por qué en el planteamiento de la historia o sea en el libreto –que me imagino es lo primero que se ha hecho– no se cuestiona el origen de este drama. El papel del artista no solamente es mostrar los conflictos románticamente y decir ¡qué deplorable! Eso no basta. Hoy, más que nunca, su papel es señalar el origen de las contradicciones y sus consecuencias, comprometerse con el dolor desde una actitud objetiva de observador, ayudar a expandir la comprensión de la maraña psicosocial en que se está inmerso, ir a la verdad, al “origen de la tragedia” –en términos de Nietzsche– para conseguir una dimensión y un marco profundo, en el que la temática tendrá una proyección impactante, que servirá para educar, mostrar –e indirectamente– agilizar las vetustas estructuras y códigos sociales, satisfacer el intelecto a la vez de la experiencia artística misma, y abrir, de ese modo, espacios que indiquen caminos para hablar desde el momento histórico presente. La ruptura en el arte no puede ser menor que antes.

SE: La primera lectura que se hace de la tragedia de Antuco es “otra vez los milicos causando estragos en el país”, de lo cual se deduciría un libreto de corte político. Sin embargo, fue a través de este lamentable suceso que –desde el mundo civil– nos dimos cuenta que detrás de un uniforme hay una persona que siente, llora, se conmueve. La imagen del Comandante en Jefe del Ejército llorando porque “se nos acaban de morir 45 hijos”, me impactó profundamente. Desde esa óptica se escribe el libreto de *Viento blanco*, adoptando una mirada sociológica. Las preguntas fundamentales son: ¿Por qué llega a pasar algo tan terrible? ¿Cómo es que nadie advirtió que la marcha no debía realizarse, siendo tan evidentes las malas condiciones climáticas? Al hacernos esas preguntas llegamos a la convicción de que aquí no hay buenos ni malos. Estamos ante una estructura organizacional jerárquica, en la que el individuo se limita a recibir y aplicar al pie de la letra un orden, sin cuestionamientos. Y este sistema se traspasa descarnadamente al mundo civil chileno. ¿Cuántas veces recibimos un orden absurdo que acatamos sabiendo que puede conducir a una catástrofe?

SAC: Este suceso no tiene nada que ver con “otra vez los milicos causando estragos en el país” si tú te refieres a la dictadura, porque aquí no hay nada de corte político. Se trata de un drama humano que sucede en la naturaleza.

SE: Sí, estoy de acuerdo, pero no pocas personas hicieron esa lectura en la que el militar es siempre el culpable y victimario, lo que tiene una explicación muy razonable en la herencia de la dictadura, la que también se ha transformado casi en una muletilla generacional, en la que la causa de cualquier desgracia es, a la larga, culpa de Pinochet. Con varias personas discutí el tema y me fui dando cuenta que las personas mayoritariamente (algunas por vez primera) sintieron que detrás del uniforme puede haber un ser sensible que ha sido golpeado por una tragedia. Por algunos días fueron los militares quienes tuvieron «desaparecidos» y ahí también se produjo una catarsis de entendimiento entre civiles y militares, compartiendo el sentimiento de no saber dónde están tus seres queridos.

SAC: Sebastián, me encantó tu música, así es que quiero saber todo sobre este proyecto que llegó a tan buen término. Dime cuándo, cómo y por qué nació en ti la idea de escribir una ópera con este tema.

SE: Desde el 2003 estuve buscando un argumento que me motivara a escribir una ópera. Busqué en la literatura y en la dramaturgia chilena contemporánea... y nada me convencía del todo. Quería que mi primera ópera cumpliera con los elementos centrales del género y para eso necesitaba un material trágico, emotivo y con una carga visual impactante para ser puesta en escena. Cuando el 2005 ocurre la tragedia de Antuco, estuve muy conmovido siguiendo la noticia, pero no hice de inmediato la relación como para sacar de ahí el tema para empezar a escribir. Fue recién el 2006 que surgió la idea de abordar el asunto de Antuco. Era un tema que reunía todos los requisitos, y me permitía, además, hacer un homenaje a los 45 compatriotas que murieron en aquella absurda marcha. Escribí una sinopsis que daba cuenta de la estructura dramática de la obra y un esbozo de los personajes principales. Luego contacté a Felipe y Rodrigo Ossandón para que se hicieran cargo de transformar aquel borrador en un libreto. La parte visual de la puesta en escena la encargué al *regisseur* Rodrigo Claro. Conformado este equipo creativo multidisciplinario enviamos el proyecto al Fondo de Fomento de la Música Nacional (FONDART), el que, luego de una enérgica apelación, nos dio su aporte.

Paralelamente, sostuve conversaciones con directores y directivos del Teatro Municipal manifestándoles mis inquietudes como compositor. Afortunadamente se habían programado antes un par de obras mías en ese escenario con un muy buen resultado, lo que me ayudó en tener credibilidad frente a un medio tan exigente.

SAC: ¿En tus composiciones anteriores has usado mucho la voz humana?

SE: Había escrito un par de obras para soprano y grupo de cámara con textos del poeta chileno Diego Maquieira, y, como estudiante, una pieza breve para coro, que fue parte de mi examen de título. Pero sin duda lo más relevante en mi manejo de la voz es el hecho de haberme enamorado de una maravillosa soprano y directora de coro. Cuando vives con una cantante se hace más fácil entender cómo se mueven las voces, qué puedes hacer con ellas y qué no. De hecho, para conquistarla, le escribí una obra con textos de la poetisa argentina Alfonsina Storni

(la misma que inspiró la canción *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez). La estrenó con la Orquesta Mayor, que dirige el maestro Luis José Recart. Pero además de mi historia sentimental, mucho, mucho estudio. Revisar obras para voces y escuchar y ver todas las óperas posibles. Conversar con cantantes y asistir a sus ensayos hace posible conocer la materia prima con la que puedes contar.

SAC: Que bueno lo que me cuentas de tu amor, o sea que se repite lo de “cherchez la femme” ... Dime, ¿cómo expresas en la ópera el drama de las familias frente a la autoridad?

SE: Para ello se pueden citar, como ejemplo, los compases 255 a 266 de la partitura, correspondientes al Cuadro cuarto de la ópera. Allí se ven las reacciones desesperadas de los familiares ante las vagas explicaciones del Comandante en jefe del Ejército (ver ejemplo N° 1).

SAC: Ahora, explícame, ¿cómo expresas la verticalidad del mando?

SE: Esto se observa en el Cuadro tercero (compases 620 a 663), en el dúo final entre el Mayor y el Sargento. En ese momento se alcanza el clímax del tema de la verticalidad del mando (ver ejemplo N° 2). Más adelante, en el Epílogo de *Viento blanco*, se desarrolla ese tema instrumentalmente.

SAC: Me gustaría que me dijeras cuántas obras has compuesto y de qué especie: música de cámara, obras sinfónicas, ...

SE: Mi catálogo contempla más de 30 obras. Música sinfónica, música para orquesta de cuerdas, cuartetos, música de cámara, canciones, composiciones de jazz, bandas sonoras de cine, y música para teatro.

SAC: ¿Han sido todas estrenadas? Y si no todas... ¿por qué no ha sido así?

SE: Afortunadamente tengo siempre una lista de encargos, lo que me permite entregar una obra para que sea estrenada muy luego. Son muy pocas mis obras que han quedado sin estrenar. Me ha ocurrido que envío una obra nueva a un concurso y no pasa nada, pero luego de un tiempo se estrena con buena acogida por parte de los músicos y del público. Esto muestra que los concursos de composición no deben ser la única aspiración del compositor.

SAC: ¿Con qué dificultades se encuentra un compositor aquí, en Chile, en relación con su profesión?

SE: Con la escasa programación de obras nuevas; con los casi inexistentes encargos pagados; con que somos los artistas los que subvencionamos el arte; con que no hay editores de música; con que aún no está aceptado socialmente el hecho de que se puede vivir del arte; con que el medio está plagado de egocéntricos “chantas” que traban el avance de las cosas, etc.

SAC: Lo que señalas demuestra que estamos muy lejos de ver la importancia que tiene la cultura artística en una sociedad. ¿Cómo puede ser que se le encargue una obra a un profesional –porque tú eres un profesional, como un ingeniero

Ejemplo N° 1. *Viento blanco* [O-33], cc. 255-266.

[illegible]

26/ 30

Fl. I
2
3
Ob.
2

Cor. I.
1
Cl.
2

B. Cl.
1
Fg.
2

Cor.
2
3
Cor.
4

Tpt.
1
2

Tpt. 3

Tbn.
1
2

B. Tbn.

Tuba

Coman.

S.
A.
Coro
T
B.

ah..... ah.....

Sees-tárea-li-zan-do el opera-tivo que requiere una mer-

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Ejemplo N° 2. *Viento blanco* [O-33], cc.620-672

FL. I
2
3

1
CL.
2

1
Tpt.
2

1
Tbn.
2

Perc. 4

Mayor

Sarg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

629

52

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

636

Fl. 1

Cor. Ing.

Cl. 1

Tpt. 1

Tbn. 1

Tuba

Perc. 1

Perc. 3

Perc. 4

Mayor

Vln. I

Vln. II

644

Fig. 2

C. Fig.

Cor. 2

Tbn. 2

Tuba

Perc. 3

Perc. 4

Mayor

Sarg.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

tan - to el que da las órdenes aquí soy yo. Y yo le grito - no quema - fía - na en ca-

be - ce la mar - cha. ¿En - di - do? A la or - den, mi

612 55 respirar alternadamente

1 Cor.
2
3
4

Sarg.

Ma - - - yor

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

617

618

1 Cor.
2
3
4

(Empieza a caer nieve copiosamente)

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

623

624

1 Cor.
2
3
4

Cambio de escena

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

629

Attacco

civil o un abogado— que ha estudiado para realizar un trabajo que exige, no sólo tiempo, sino también conocimientos, y no se le pague? ¿Cómo puede ser que habiendo tantas orquestas no tenga cada una un “compositor de la casa” o sea un compositor contratado, por ejemplo, por tres años, para que componga obras que la orquesta incluya en sus programaciones?

SE: Hace varios años que vengo proponiendo a la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (y a otras tantas instituciones musicales) la idea del “Compositor en Residencia”. Cómo no va ser posible que la orquesta X invite por unos meses a un compositor para que le escriba una obra a su medida. Sería un gran incentivo para los compositores y de paso solucionaría la falta de material apropiado para el nivel específico en que se encuentra esa orquesta. Por otra parte, daría al movimiento musical una identidad y personalidad propias: ¡si tienen a los muchachos tocando, casi exclusivamente, repertorio europeo mal adaptado! Se le hace un pésimo favor a la música, porque se la enseña de manera inadecuada.

Yo aprendí a escribir música haciendo sonar mis trabajos, es ahí donde pude ir descubriendo mi propia voz interior. ¿Qué saco con tener cientos de papeles con notas escritas si jamás han sido tocadas por nadie? La música se materializa como un acto comunicativo en el momento de la ejecución, por eso me parece fundamental restablecer el diálogo entre intérpretes y compositores. Para eso es esencial conocer muy bien a todos los actores que componen el medio musical, incluyendo al público, por supuesto. Siempre me ha llamado la atención la escasísima presencia de colegas compositores en los espacios musicales habituales. Parece que están enclaustrados y salen sólo para los festivales de música contemporánea que organizan una vez por año. Yo me pregunto... ¿Dónde están el resto del tiempo? ¿Por qué no asisten a conciertos de las temporadas de las orquestas estables? Hace falta un poco más de cariño hacia la actividad que hacemos, y preguntarse para qué escribimos música. Aceptar el desafío de escribir obras que puedan ser abordadas por nuestros músicos, en lugar de lamentarse por la falta de oportunidades y quejarse del nivel cultural en que estamos.

Si Chile es reconocido internacionalmente por su buen nivel orquestal y coral, al menos en referencia al resto de Latinoamérica, ¿por qué no nos sumamos los compositores a este movimiento?

SAC: ¿El Fondo de Fomento a la Música Nacional no financia proyectos de este tipo? Y si no lo hace, ¿cuál es la función de dicho Fondo?

SE: El Fondo de Fomento de la Música Nacional sin duda que es un gran avance para la institucionalidad cultural; sin este Fondo tendríamos una actividad mucho más precaria. En el caso de *Viento blanco*, nos aportó cerca de 6 millones de pesos, que permitieron pagar los honorarios del equipo creativo (compositor, libretistas y diseño integral de la puesta en escena) más el copista. La producción del estreno fue posible gracias a que la Dirección Artística del Teatro Municipal de Santiago se interesó por esta nueva apuesta presentada por un equipo de gente joven (33 años promedio). Sin duda fue la asociación entre el Teatro Municipal y este grupo de creadores independientes lo que permitió llevar esta obra al público. De lo contrario, hubiera sido imposible conseguir el enorme presupuesto

que significa un montaje que requiere una orquesta de 80 músicos, dos coros, 13 solistas, y el personal técnico necesario para hacerlo bien. Si tuviéramos que contratar en forma independiente cada ítem, llegamos fácilmente al millón de dólares. Es como hacer una película, pero en tiempo real.

Postular al Fondo de la Música se ha transformado para mí en un ejercicio necesario para conseguir aportes a los proyectos que estoy haciendo. Sin embargo, es como jugar a la ruleta, depende del jurado de turno el tener éxito. Muchas veces excelentes proyectos son rechazados por razones poco contundentes. No veo la aplicación de un criterio claro y definido en torno a las políticas culturales que se declaran en la Ley de la Música. Hace falta una mirada amplia y un liderazgo que garantice que los proyectos de excelencia se lleven a cabo. Creo que hay una confusión entre Fondos Artísticos y Fondos Solidarios, lo cual es muy explicable desde el punto de vista sociológico por nuestra profunda influencia católica.

SAC: Con la globalización, el hecho de que Chile está tan aislado y lejos geográficamente ya no es un obstáculo como antes, por ser los editores y la música contemporánea un fenómeno internacional, ¿por qué no contactas a uno de los muchos editores que pertenecen a United Music Publishing u otros europeos o norteamericano, por ejemplo?

SE: Es verdad que el aislamiento geográfico se ha acortado sustancialmente con la globalización. Además, Internet y la edición de partituras en formato digital permite hoy no depender de las editoriales para la impresión del material. Estoy en conversaciones para hacer una editorial que se concentre en la edición de música latinoamericana, para, desde ahí, generar una plataforma que permita sacar nuestras obras al mundo. Es una vergüenza el hecho de que el repertorio nacional no se encuentre disponible para ser tocado ¿No es acaso parte del patrimonio cultural?

SAC: Tú mencionas a los que traban el avance. ¿Cuál es el problema que existe en las estructuras y las personas en torno a la música contemporánea que impide que el arte avance en el buen interés de los compositores chilenos y de la sociedad?

SE: Creo que uno de los temas centrales pasa por la autovaloración de la actividad del compositor. ¿Me creerías si te contara que un grupo de compositores, mientras evaluaban los proyectos de Creación de Música Nacional durante la última convocatoria del Fondo de Fomento de la Música Nacional, argumentaron que “el compositor no debía percibir honorarios por su trabajo”?

¡Es el mejor autogol que se ha visto en la historia de la música en Chile! Los mismos compositores sugiriendo a los señores que administran este Fondo eliminar la única manera existente de financiamiento de la creación de una obra. Si son los mismos compositores y académicos los que proponen que su trabajo no debe pagarse, entonces estamos ciertamente ante un gran problema de valoración de nuestra actividad.

El problema es siempre el mismo: EGO. El EGOísmo y EGOcentrismo tan característicos del artista nacional, nos ha impedido entender y proyectar la dimensión colectiva que tiene nuestro trabajo. Seguir con la actitud sectaria de tribus estéticas que se ignoran o se hacen zancadillas entre sí, me parece un comportamiento

muy primitivo que no ha contribuido en nada a hacer de este país un lugar donde la música nacional se incluya como un interlocutor permanente en la vida de los ciudadanos.

No hace falta ser siquiatra para entender que detrás de esos rasgos hay una profunda inseguridad. El arribismo cultural produce artistas acomplejados que están más pendientes de quién ganó el último premio en París, antes de preguntarse quién soy y qué puedo hacer yo por mi entorno. En ese sentido, me siento mucho más cerca de los compositores de los años 50 y 60, que fueron verdaderos impulsores de la vida musical del país. Como dijo Sergio Ortega en su última visita a Chile: “Soy un compositor de utilidad pública”.

Catálogo de las obras musicales de Sebastián Errázuriz¹

por
Fernando García

A partir de 1998 la vida musical chilena está presenciando ciertos signos que permiten conjeturar que, en un futuro próximo, los compositores nacionales tendrán la posibilidad de mostrar al público local sus creaciones lírico-teatrales. En diciembre de ese mismo año se vio el estreno de una ópera de Sergio Ortega, en marzo de 2008 se asistió a la primera presentación de otra pieza lírica de Sebastián Errázuriz y ya se anuncia para 2010 el estreno de una tercera ópera, esta vez del compositor Jorge Arriagada. Estos positivos hechos han llevado a la *RMCh* a publicar el catálogo musical del joven compositor Sebastián Errázuriz, así como una entrevista que se le hizo con ocasión de la *première* de su ópera *Viento blanco*.

Sebastián Errázuriz nació en Santiago de Chile en 1975, estudió en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música y posteriormente obtuvo el grado de Magíster en Artes con mención Composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sus principales maestros han sido Juan Orrego-Salas, Guillermo Rifo, Jorge Martínez, Luis José Recart y Aliocha Solovera. Las creaciones de Errázuriz se han interpretado en Chile y en el extranjero, y muchas de ellas han sido premiadas y editadas en disco. Actualmente es miembro de la directiva de la Asociación Nacional de Compositores y se desempeña como docente y director de la Carrera de Composición en el Instituto Profesional Projazz. Su catálogo comprende 32 composiciones que se clasifican a continuación.

1. Los rubros que se incluyen corresponden al siguiente formato:
 - a) Título de la obra. Entre paréntesis, sus movimientos, cuando los tiene.
 - b) Año de composición.
 - c) Medio (ver abreviaturas).
 - d) Duración aproximada (abreviada *Dur*).
 - e) Autor del texto (abreviado *Text*).
 - f) Año de estreno, lugar e intérpretes (abreviado *Estr*).
 - g) Editor, año de edición (abreviado *Ed*).
 - h) Fonograma editado indicando tipo, título, intérpretes, institución editora, país y año de edición, y también otra clase de registro sonoro cuando no hay edición fonográfica (abreviado *Fon*).
 - i) Observaciones: dedicatorias, premios, lugar de composición, epígrafes, etc. (abreviado *Obs*).
2. Abreviaturas:

A	alto, contralto
arp	arpa
B	bajo
Bar	barítono
bat	batería

¹seberrazuriz@gmail.com

bj	bajo eléctrico
br	bronces
ca	cámara
cas	casete
cb	contrabajo
CD	disco compacto
cdas	cuerdas
cel	celesta
cfg	contrafagot
cl	clarinete
clb	clarinete bajo
coca	coro de cámara
cofem	coro femenino
comasc	coro masculino
comx	coro mixto
conj	conjunto
cor	corno francés
ci	corno inglés
ct	cinta magnetofónica
cto	cuarteto
dir	director
ed	edición
EA	editado por el autor
EM	Escuela Moderna
fg	fagot
fl	flauta
FOJI	Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles
FONDART	Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura
gui	guitarra
Mez	mezzosoprano
MS	manuscrito
ob	oboe
Orq	orquesta
perc	percusión (es)
picc	piccolo
pf	piano
S	soprano
sax	saxofón
Sinf	sinfónica
sol	solista
SVR	Ediciones Fonográficas SVR
T	tenor
tbn	trombón
timp	timbal
tpt	trompeta
tu	tuba
UACH	Universidad Austral de Chile
V	voz
va	viola
vibr	vibráfono
vc	violoncello
vn	violín
vto	vientos

- [O-1] *Tratando de evitar una catástrofe*, 1998, Jazz Ensemble: cl, sax T, tpt, gui, bj, bat, *Dur:* 4'30", *Fon:* Independiente del Autor, *Ed:* EA.
- [O-2] *Irreal*, 1998, pf, *Dur:* 2', *Ed:* MS.
- [O-3] *Tres movimientos* (negra=88, Andante, Fuga en Tango), 1999, Orq cdas, *Dur:* 9', *Estr:* 1999, Santiago-Curicó, Orquesta Moderna, dir Luis José Recart, *Fon:* CD *Jóvenes intérpretes para nuevos compositores*, Orquesta Moderna, Luis José Recart, Sello EM, Chile, FONDART, 2000, *Ed:* EA, *Obs:* Obra incluida en programas de la Orquesta de Cámara de Chile, Camerata Los Andes, Orquesta Strauss y Cuarteto Sur.
- [O-4] *Recuerdo de una fantasía*, 1999, pf, *Dur:* 3', *Ed:* MS.
- [O-5] *Pequeña cirugía porteña*, 1999, pf, *Dur:* 2', *Ed:* MS.
- [O-6] *Suite americana* (I.Landó, II.Guarania, III.Fuga en Zamba, IV.Murga-Tango), 1999, cto sax o cto maderas, *Dur:* 12', *Estr:* 1999, Santiago, Agrupación Ecos, *Ed:* EA
- [O-7] *Estudio sinfónico N°1*, 1999, Orq Sinf: 2- picc-2-3-2/ 4-3-3-1/ arp/ timp- 1/ cdas, *Dur:* 6'30", *Estr:* 2000, Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dir Guillermo Rifo, *Fon:* CD *Música descubierta*, FONDART, 2002, *Ed:* EA, *Obs:* Obra seleccionada para la Temporada del Descubrimiento 2001, Orquesta Sinfónica de Chile.
- [O-8] *Caen de a dos*, 1999, S, 2 vla, vc, perc, *Dur:* 3', *Text:* Sebastián Errázuriz, *Ed:* EA.
- [O-9] *Línea uno*, 1999, sax T y Orq cdas, *Dur:* 5'30", *Estr:* 2000, Ricardo Álvarez, Orquesta Moderna, dir Sebastián Errázuriz, *Fon:* CD *Música descubierta*, FONDART 2002, *Ed:* EA, *Obs:* 2º Lugar Concurso Interno de Composición para orquesta de cuerdas e instrumento solista Escuela Moderna. Escrita para el saxofonista Ricardo Álvarez.
- [O-10] *Trío de maderas*, 2000, fl, ob, fg, *Dur:* 3', *Ed:* EA, *Obs:* Encargo de la fagotista Susan Jofré para su examen de título.
- [O-11] *Música fúnebre. In memoriam Claudio De la Melena*, 2000, Orq cdas, *Dur:* 6'30", *Estr:* 2000, Orquesta Moderna, dir Sebastián Errázuriz, *Fon:* CD *Música Descubierta*, FONDART, 2002, *Ed:* EA, *Obs:* Dedicada al profesor de música Claudio De la Melena, asesinado en octubre de 2000.
- [O-12] *Vice-versa*, 2000, comx, *Dur:* 1'30", *Text:* Mario Benedetti, *Ed:* EA.
- [O-13] *Cuarteto de cuerdas N°1* (Moderato, Andante, Prestísimo, Final), 2000, cto cdas, *Dur:* 11', *Estr:* 2002, Arica, Cuarteto Iniesta, *Fon:* CD *Música descubierta*, FONDART, 2002, *Ed:* EA.
- [O-14] *Música de cámara*, 2001, Orq cdas, *Dur:* 11', *Estr:* 2001, Santiago, Orquesta Moderna, dir Luis José Recart, *Fon:* CD *Música Descubierta*, FONDART, 2002, *Ed:* EA, *Obs:* Obra seleccionada para Temporada del Descubrimiento 2002, Orquesta Sinfónica de Chile y para el VI Encuentro de Música Latinoamericana Contemporánea, Valdivia, Orquesta Juvenil del Conservatorio de Música UACH.
- [O-15] *La bailarina favorita de Sigmund*, 2001, va, 3 perc, *Dur:* 6'30", *Estr:* 2001, en versión para va y pf, Alberto Castillo, Sergio Massardo, *Fon:* *Viola chilena del siglo XXI*, FONDART, 2001, *Ed:* EA, *Obs:* Encargo del violista Alberto Castillo para su examen de título. Obra dedicada a Bárbara Gillmore.
- [O-16] *Viaje por una eterna transición*, 2001, cto fl, *Dur:* 10', *Estr:* 2001, EE.UU., Flutes of the Americas, *Ed:* EA, *Obs:* Encargo del flautista Hernán Jara para gira internacional de Flutes of the Americas.
- [O-17] *Bajo un ángel caído*, 2002, bajo eléctrico y Orq cdas, *Dur:* 12', *Estr:* 2002, II Encuentro Internacional de Música Contemporánea, Valparaíso-Viña del Mar, Miguel Pérez, Orquesta Moderna, dir Luis José Recart, *Fon:* CD *II Encuentro Internacional de Música Contemporánea*, Valparaíso-Viña del Mar, *Ed:* EA, *Obs:* Encargo del bajista de Jazz-Fusión Miguel Pérez para concierto con la Orquesta Moderna.

- [O-18] *La Caravana*, 2003, Orq Sinf: 2-2-2-2/4-2-3-1/ timp- 3 perc/ cdas, *Dur*: 8', *Estr*: 2003, La Serena, Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dir José Luis Domínguez, *Fon*: CD *Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil*, dir José Luis Domínguez, FOJI, 2008, *Ed*: EA, *Obs*: "A la memoria de Jorge Peña Hen y a los desaparecidos tras el paso de la Caravana de la Muerte". Obra ganadora del Primer Concurso de Composición Jorge Peña Hen organizado por la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. Esta obra también ha sido programada por la Orquesta Sinfónica de Chile (2006) y la Orquesta Sinfónica de Concepción (2007).
- [O-19] *Historia del tempo*, 2003, 18 instrumentos de cuerdas: 9 vn, 3 va, 3 vc, 3 cb, *Dur*: 11', *Estr*: 2003, Santiago, Orquesta Moderna, dir Luis José Recart, *Ed*: EA, *Obs*: "A Luis José Recart y la Orquesta Moderna".
- [O-20] *Dos gestos a Sergio Ortega*, 2003, cto cdas, *Dur*: 4'30", *Estr*: 2004, Santiago, Cuarteto Iniesta, *Fon*: CD *Cuarteto Iniesta*, FONDART, 2003, *Ed*: EA, *Obs*: Encargo del Cuarteto Iniesta financiado por FONDART, escrito del 26 de octubre al 5 de noviembre de 2003, luego de la muerte del maestro Sergio Ortega.
- [O-21] *Mujeres dominantes para hombres alterados*, 2003, cb, vibr, *Dur*: 7', *Estr*: 2004, Santiago, Festival de Música Contemporánea Universidad de Chile, Alejandra Santa-Cruz, Rodrigo Kanamori, *Fon*: *Transición*, Sello SVR, 2006, *Ed*: EA, *Obs*: "A la contrabajista Alejandra Santa-Cruz".
- [O-22] *Siete proposiciones sensibles pero sensatas*, 2004, Orq cdas, *Dur*: 12'30", *Estr*: 2004, Santiago, Orquesta Moderna, dir Luis José Recart, *Fon*: *Siete proposiciones sensibles pero sensatas*, Sebastián Errázuriz, 2008, *Ed*: EA.
- [O-23] *Los dominios innecesarios*, 2004, trío perc, *Dur*: 8', *Estr*: 2004, La Serena, Ensamble de Percusión de la Universidad de La Serena: Raimundo Garrido, Simone Caiafa, Natalia Tapia, *Fon*: *Grupo de Percusiones UC*, dir Carlos Vera, FONDART, 2008, *Ed*: EA, *Obs*: Encargo realizado por Simone Caiafa, dedicado "al Ensamble de Percusión de la Universidad de La Serena". En julio de 2006, el percusionista Gerardo Salazar pide una nueva versión para 5 percusionistas para ser tocada en una gira a Argentina con el Quinteto de Percusión FOJI.
- [O-24] *Los Sea Harrier*, 2005, S, fl, cl (clb), vc, pf, *Dur*: 12', *Text*: Diego Maquieira, *Estr*: 2005, Santiago, Maribel Villarroel, Marcela Bianchi, Ignacio Urrejola, Alfredo Torres, Abraham Bellota, dir Sebastián Errázuriz, *Fon*: *Música y poesía*, Sello EM, 2005, *Ed*: EA.
- [O-25] *Historia del tempo*, 2005, Orq Sinf: 3-3-3-3/ 4-2-3-1/ timp- 4/ cdas, *Dur*: 11', *Estr*: 2007, Teatro Municipal de Santiago, Orquesta Filarmónica de Santiago, dir José Luis Domínguez, *Fon*: *Siete proposiciones sensibles pero sensatas*, EA, 2008, *Ed*: EA, *Obs*: Obra re-escrita a partir de su primera versión para 18 instrumentos de cuerdas y posteriormente revisada el año 2007 para presentarse en la Temporada de Conciertos 2007, 150 años del Teatro Municipal de Santiago.
- [O-26] *Roberto Zucco*, 2005, va, *Estr*: enero 2006, Sala Antonio Varas, Festival de Internacional de Teatro Santiago a Mil, *Ed*: MS, *Obs*: música incidental para la obra de teatro homónima, dir Víctor Carrasco.
- [O-27] *For a Thousand Years*, 2006, V, sax T, pf, cb, bat, *Dur*: 4', *Text*: Sebastián Errázuriz, *Ed*: EA, *Obs*: Banda sonora del cortometraje *El baile*, dir Liu Marino, Premio Roberto Rosellini, Italia.
- [O-28] *El timador*, 2006, sax T, pf, cb, bat, *Dur*: 3', *Ed*: EA, *Obs*: Banda sonora del cortometraje *El baile*, dir Liu Marino, Premio Roberto Rosellini, Italia.
- [O-29] *La desdicha compartida*, 2006, sax T, pf, cb, bat, *Dur*: 4', *Ed*: EA, *Obs*: Banda sonora del cortometraje *El baile* dir Liu Marino, Premio Roberto Rosellini, Italia.
- [O-30] *Egocéntricas* (I. Obstnada, II. Narcisa, III. Autista, IV. Obsesiva), gui, *Dur*: 10', *Obs*: Obra solicitada por Eugenio González, *Ed*: EA.
- [O-31] *Estudio serial*, 2006, pf, *Dur*: 2', *Obs*: Banda sonora del largometraje *Fuga*, Constanza Rosas, *Ed*: EA.
- [O-32] *Busco una estirpe nueva*, 2006, S, Orq cdas, *Dur*: 11', *Text*: Alfonsina Storni, *Estr*: 2006, Paula Arancibia, Orquesta Mayor dir Luis José Recart, *Ed*: EA, *Obs*: Dedicada a Paula Arancibia.

- [O-33] *Viento blanco* (ópera en dos actos), 2007, 13 solistas, comx, comasc, Orq Sinf: 3-3-3-3/4-3-3-1/arp/ timp-4/ cdas, *Dur*: 100', *Libreto*: Felipe Ossandón, Rodrigo Ossandón, Sebastián Errázuriz, *Estr*: 2008, Teatro Municipal de Santiago, dir José Luis Domínguez, *regie*: Rodrigo Claro, *Ed*: EA, *Obs*: "ópera inspirada en la Tragedia de Antuco", obra financiada gracias al aporte del Fondo de Fomento de la Música Nacional, 2006.
- [O-34] *La Tirana*, 2008, cofem, *Dur*: 14', *Text*: Diego Maquieira, *Ed*: EA, *Obs*: "Compuesta entre abril y junio de 2008 en Santiago de Chile con la autorización del poeta Diego Maquieira, por encargo del sexteto vocal femenino Seis Vocal: Claudia Trujillo, Mónica Cofré, Paula Elgueta, Paula Arancibia, Paula Torres, Catalina Menares".

TRIBUNA

Hace ya algún tiempo se han estado discutiendo en el seno de la sociedad chilena cambios a las actuales disposiciones sobre los derechos autorales, análisis que últimamente se ha agudizado como consecuencia de haberse presentado en el Congreso Nacional un proyecto de Ley de Propiedad Intelectual. Considerando la importancia y trascendencia que tiene el asunto en discusión para la creación artística, la Revista Musical Chilena ha pedido la opinión a cuatro actores relevantes de dicha compleja situación ética y legal.

Por una cultura del respeto

Si hay algo que caracteriza a las sociedades modernas es su permanente e incesante impulso de transformación. Algo que naturalmente lleva apareado una necesidad, también permanente, de regulación y control. Las leyes, que son expresión fidedigna de lo anterior, son a su vez el último eslabón de esos procesos de transformación. De aquí que por un lado sean el resultado de ese vertiginoso dinamismo y, por otro, el instrumento por el cual las comunidades se autorregulan formalmente ante nuevas realidades, buscando en ello satisfacer eficaz y equilibradamente intereses múltiples, muchas veces en franco antagonismo.

Lo anterior adquiere pleno significado y sentido hoy, que advertimos con profunda preocupación la situación que afecta a la comunidad cultural, situación derivada del proyecto de Ley de Propiedad Intelectual que actualmente se discute en el Congreso de nuestro país, pues precisamente tiene que ver con estas transformaciones de las que hablamos. Ahora bien, para nosotros este proyecto de ley no cumple su tarea si no se concibe y articula complejamente, es decir, integral y equilibradamente. Tenemos una gran oportunidad para deshacer un desequilibrio y una injusticia endémica en nuestra cultura. Los autores y artistas son, como los demás miembros de la comunidad, partes de un todo indivisible, de modo que deben ser considerados con el mismo respeto y dignidad que los demás miembros de las industrias llamadas culturales o comerciales.

Ha llegado la hora de dar un salto cualitativo en nuestra comprensión del fenómeno cultural. La dificultad que obstruye este salto es que nuestros legisladores trabajan prisioneros de la noción de propiedad intelectual que nos legó la tradición platónica, es decir, aquella que permite dotar a las creaciones artísticas e intelectuales de *valor*, pero difícilmente de *precio*. Para decirlo de otra manera: hasta hace poco (y dependiendo de cada país) la división entre los distintos regímenes de producción, daba origen a la paradoja que los bienes tangibles tuviesen *precio*, en cambio los bienes intangibles (artísticos o culturales) sólo tuvieran *valor*. Vale decir, uno *tenía derecho* a cobrar por hacer un par de calcetines, pero no lo tenía por la difusión de un guión por televisión. En la actual cultura de los inter-

cambios pragmáticos, esa dicotomía no tiene sentido, advirtiendo eso sí que, no por ello, se confunden sus diferencias simbólicas específicas a cada régimen de producción.

Vivir del fruto de su trabajo es el anhelo de todos los seres humanos. También lo es de los autores y artistas. En este sentido y al margen de la legítima decisión personal de cada cual a ejercer su derecho, insistir en promover la gratuidad de los bienes intangibles en una sociedad y economía mundial donde todo tiene precio es, por decir lo menos, anacrónico. Ha sido pues el propio desarrollo histórico el que ha abierto la posibilidad de salir de esa entelequia platónica que relegaba la obra artística a la trascendencia metafísica y al artista a la pobreza. En pocas palabras, el nuevo hábitat tecnológico, social y cultural impulsado por la globalización del pragmatismo, han conseguido que el trabajo intelectual y artístico, al igual que el técnico y manual, puedan deshacer esas viejas y lamentablemente todavía arraigadas injusticias.

Cuando se apela a un trato justo, se lo hace por tanto a la comprensión compleja de nuestra condición cultural e histórica. Querer mantener el modelo metafísico de cultura en el nuevo contexto económico y social se ha vuelto, cuando menos, problemático. De hecho, más allá de la información confusa que se entrega por los medios, es la propia comunidad la que exige un trato justo para sus autores y artistas y es ella misma la que no puede entender que los intermediarios entre las obras y el público insistan en culpar a los creadores por defender sus legítimas aspiraciones económicas por su trabajo. Es hora que la sensatez triunfe y todos juntos obtengamos lo que es justo, pues lo que está en juego es algo más que una ley y un principio de justicia: es nuestra propia dignidad como sociedad civil madura y equilibrada.

Gustavo Meza Wevar

Presidente

Sociedad de Autores Nacionales de Teatro,

Cine y Audiovisuales (ATN),

Chile

info@atn.cl

Derechos de autor: la nueva actitud

Antes de que aparecieran la sociedad global y los países emergentes, el mundo se estructuraba piramidalmente, o quizá siguiendo un formato bipolar. Éramos capitalistas o anticapitalistas, desarrollados o subdesarrollados, protagonistas o actores muy, muy secundarios. A partir de la revolución digital el mundo se ha interconectado. Y precisamente por la mayor homogeneidad tecnológica, política o económica, el tejido social ha dejado de ser visto como una sola cosa. Surgen las minorías, aparecen los contrastes, los relieves, las diferencias. No sólo quiere ser cada cual tratado de manera digna, sino que hay mayor rechazo a la discriminación. Desde el género, las mujeres no tienen ya más paciencia para la violencia doméstica ni para la discriminación laboral. Los homosexuales están hartos de

ser considerados seres humanos de segunda. Las diversas razas reclaman, con toda razón, contra las actitudes o leyes racistas. Se habla de los derechos de los niños, de los inmigrantes, de las temporeras, de los estudiantes, de los clientes... No se trata de derechos que deban pedirse sólo en los momentos «adecuados». Hemos dejado atrás las luchas estructuradas donde las necesidades de cada cual serían resueltas algún día más adelante, cuando fuera oportuno. La gente conoce mejor sus deberes y, al mismo tiempo, quiere sus derechos ahora.

Los autores somos también una minoría, y una minoría que muchísimas veces ha sido tratada de manera despectiva, sin consideración alguna. El pirateo, el no pago de derechos, el basureo por parte de las empresas, la sensación persistente de que la propiedad intelectual no existe o no vale y de que la creación de obras es un hecho fortuito que no vale la pena comentar, y la siempre novedosa recolección de argumentos para no pagar ni pedir autorización, son malas costumbres, actos discriminatorios.

Hemos entrado –también en el ámbito del derecho de autor– en una nueva era de actitudes más firmes. Crear una obra es hacer más ancho el mundo, añadirle algo, poner valor en él. Mientras más éxito consiga esa obra –trátase de una canción, una película, un poema, un dibujo– más rico se hace el mundo. Pues bien, los autores deben ser parte de esa riqueza, deben estar siempre asociados al éxito –o al fracaso– de sus obras. Si la obra consigue un espectador, pues bien, el autor recaudará doscientos pesos. Si consigue un millón, lo correcto es que recaude doscientos millones. Por cada éxito, saben muy bien los autores e intérpretes, atrás han quedado muchos fracasos y muchas acciones no rentables.

Aunque se haya implantado una cultura de la irresponsabilidad, de falta de respeto a los derechos de autor (cultura de la que casi todos formamos parte), no está bien que se disfrute y se lucre sistemáticamente de unas obras a espaldas de los autores. Muchos autores lo entienden así, y están dispuestos a dar la pelea por sus derechos, por un trato justo. Han pasado los años, y para la misma actitud mezquina y ciega de negarles a los autores lo que les pertenece, surgen nuevos argumentos y nuevos contextos.

La cultura digital le trae a los autores dos buenas novedades: mayor difusión y formas más directas de acceso a las audiencias. Pero al mismo tiempo, en la nube digital los derechos de autor se evaporan más fácilmente. Los creadores observamos cómo se organizan grandes negocios a partir de unas obras por las cuales finalmente nadie paga. Internet debiera estar regulado de tal manera que los autores perciban lo que les corresponde.

Se trata a veces a los autores, con muy mala intención, de aprovechadores, de sanguijuelas, etc., sólo porque pretenden defender lo que les pertenece: el uso de obras creadas por ellos. Es más divertido (para otros) pensar en que la creación intelectual es un hecho gracioso que se da espontáneamente y que debe ir a formar parte del patrimonio de la humanidad sin pasar previamente por el mercado. Otros, desde la filantropía teórica, quieren aplicarle a los autores la obligación de regalar sus obras por razones de equidad social: es que se trata de fines educacionales, de audiencias de menores recursos, etc. Los creadores tenemos por lo general muy desarrollado el sentido de la justicia, y a menudo luchamos

por una mayor igualdad entre las personas. Eso no implica que debamos subvencionar nosotros lo que es una obligación de la sociedad.

También se pretende luchar contra los creadores atacando a las sociedades de gestión colectiva, sembrando dudas infundadas sobre su funcionamiento, y equiparándolas –con ligereza– a las grandes multinacionales. Los autores en solitario pueden hacer muy poco. La sociedad debe acostumbrarse a que los grupos organizados –en este caso los autores– son parte relevante de la vida ciudadana.

Por último, hay argumentaciones anti derechos de autor que arrancan desde las costumbres más primitivas del Chile subdesarrollado. Piratear o no pagar derechos simplemente porque somos el país que somos, porque aquí entre nosotros es más divertido tijearte, hacer “perro muerto”, descargar y distribuir lo que caiga, etc. O sea, sumar nuevos derechos, pero no nuevos deberes.

Los derechos de autor no son un tema de mañana. Son cada vez más los creadores para los cuales sus derechos son algo que se defiende hoy, en lo pequeño y en lo grande, en todos los casos, en el mundo digital y en el no digital, en las diversas formas de la creación intelectual, ante unas u otras audiencias. Asumir esta realidad implica un cambio cultural y una mayor apertura mental.

Juan Guillermo Tejeda
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile,
Chile
tejeda@uchile.cl

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según informaciones llegadas a la *RMCh*, desde el 1 de abril al 30 de septiembre de 2008 se han interpretado las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Biblioteca Nacional

El 9 de junio de 2008, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, organizado por la Central Coordinadora de Difusión Artística (CECODA) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se realizó un concierto de obras de compositores chilenos. Las obras interpretadas fueron las siguientes: *Avisos diversos* (estreno), para piano (Pilar Peña), de Fernando García; *Recuerdos sin memoria* (estreno), para piano (Miguel Sepúlveda), de Francisco Concha; *Canción tonta* y *De profundis*, con textos de Federico García Lorca, para soprano (Soledad Mayorga) y piano (Pilar Peña), de Javier Muñoz; *Sonata*, para flauta (Wilson Padilla) y piano (Pilar Peña), de Gustavo Becerra-Schmidt; y *El alba del alhelí*, con textos de Rafael Alberti, para soprano (Carmen Sánchez Pira) y piano (Alfredo Saavedra), de Juan Orrego-Salas.

En la misma sala, los días 30 de junio, y 7, 14 y 21 de julio de 2008, organizado por el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se presentó un ciclo de compositores chilenos. En el primer recital se escucharon las siguientes obras: *Tonadas de carácter popular chileno* N° 4, 5 y 6, de Pedro Humberto Allende; *Pichintunes*, op. 97, de Hernán Ramírez; *Rapsodia*, de Juan Lémann, y *Refracciones*, de Santiago Vera-Rivera, todas interpretadas por el guitarrista Luis Orlandini. Además, las siguientes obras para canto y piano, *Canciones de Gabriela*, para soprano (Susan Phillips) y piano (Lucía Uribe), de Pablo Délano; *Tres canciones españolas*, para mezzosoprano (María José Urizarri) y piano (Patricia Castro), de Federico Heinlein; *El viento en la Isla*, de Eduardo Cáceres y *Canciones sobre textos de Eugenia Echevarría* (*Hay amores* y *Qué significa*), de Francisco Rañilao, ambas para soprano (Camila García) y piano (Miguel Ángel Castro); *Pequeña rosa* y *El viento es un caballo*, de Sergio Ortega, y *Rin* y *Cueca*, de Luis Advis, para soprano (Cynthia Lemarie) y piano (Patricia Castro). El recital terminó con *Seis variaciones* (sobre el tema “El derecho de vivir en paz”, de Víctor Jara), para piano (Patricia Castro) de René Silva.

En el segundo concierto se programó: *Danza*, de Pablo Délano; *Fluctuante IV*, de Carlos Silva; *Cristales*, de Sebastián Carrasco; *Rapsodia chilensis*, de Cirilo Vila, y *Fantasia Araucánica*, de Eduardo Cáceres, obras interpretadas por la pianista Patricia Castro; *Tres trozos para piano*, de Próspero Bisquertt, y *Tonada* N° 5, de Pedro H. Allende, interpretadas por la pianista Elizabeth Mendieta; *Sonata* para violín (Nadia Salinas) y piano (Patricia Castro), de Ramón Campbell; *Doloras* N° 1 y 3, de Alfonso Leng, y *Andante appassionato*, de Enrique Soro, interpretadas por Teresa Larrañaga. En el tercer concierto se interpretaron *Rústica*, de Juan Orrego-Salas, y *Esente del tempo*, de Oscar Carmona, ambas piezas presentadas por el pianista Jorge Pepi Alos; *Océano*, *Ecos* y *Reminiscencias*, de Ximena Matamoros, ejecutadas por su autora, y *Propio*, de Nelson Vinot, para fagot (Nelson Vinot), percusión (José Vinot), piano (Patricia Castro), Ximena Rai (contrabajo), Danilo Toledo (instrumentación andina). En el último concierto se presentaron las obras que a continuación se señalan: *Canciones antiguas*, para canto (Vanessa Rojas) y piano, de Alfonso Letelier; *Sehnsucht*, *Brouillard*, *Chant d'automne* y *Du fragst*,

para canto (Carmen Luisa Letelier) y piano, de Alfonso Leng; *Madrigal y Canción*, para canto (Sonia Vásquez) y piano, de Alfonso Letelier, y *Los fantasmas y Qué significa*, para canto (Sonia Vásquez) y piano, de Francisco Rañilao, y para finalizar, *Vida mía y Balada matinal*, para canto (Vanessa Rojas) y piano, de Federico Heinlein. El pianista acompañante en este concierto fue Edwin Stevenson.

El 12 de agosto de 2008, en la Sala América, se efectuó el primer recital del XIII Ciclo de Música de Cámara 2008, organizado por el Instituto Chileno Norteamericano. En éste se presentó el guitarrista Francisco Liberona, en cuyo programa incluyó *Chiloética*, de Juan Antonio Sánchez. En el segundo concierto, realizado el 14 de agosto, la cellista Cindy Osorio presentó en su programa *Sandades*, de Estela Cabezas, actuando como acompañante el pianista Miguel Ángel Castro. El 26 de agosto se cerró el ciclo con la actuación del percusionista Pablo Miranda, que interpretó, dentro de su recital, con el conjunto Rythmus, que dirige Elena Corvalán, *La curicana* (tonada) y *Preludio*, de Ramón Hurtado.

Corporación Cultural de Las Condes

El 2 de abril de 2008, dentro de la XIV Temporada de Conciertos de la Corporación Cultural de Las Condes, en la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, la Orquesta de Cámara de Chile del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, dirigida por Alejandro Reyes, ofreció un concierto en que, entre otras obras, interpretó las *Doloras* N° 3 y N° 4, de Alfonso Leng, en transcripción de Fernando Rosas. El 23 de abril la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Felipe Hidalgo, presentó *Pascual Coña recuerda*, de Rafael Díaz, obra en que actuaron Marco Fernández (narrador) y Bernardo Zamora (tenor). El 14 de mayo, la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Juan Pablo Izquierdo (director titular), interpretó *Meditaciones*, de León Schidlovsky; y el 11 de junio, ocasión en que la Orquesta de Cámara de Chile fue dirigida por Patricio Cobos, se interpretó *Árbol sin hojas* (de *Cinco imágenes* para orquesta), de Andrés Maupoint.

Escuela Moderna de Música

El 2 de julio, en el Teatro Escuela Moderna de Música, se presentó la obra *Bisonte*, de Sebastián Vergara y Ricardo Luna, para viola (Felipe Vieytes, Juan Osorio), cello (Esteban Illanes), piano (Sebastián Verdugo), flauta traversa (Italo Vergotini), percusiones (Ricardo Luna) y multirruídos (Sebastián Vergara).

Instituto Cultural de Providencia

El 6 de junio de 2008, Patricia Vásquez (soprano) e Isolée Cruz (pianista) ofrecieron un recital de música chilena en el Instituto Cultural de Providencia. Interpretaron las siguientes piezas: *El tortillero*, *Tonada popular* y *Los huasos*, anónimos del siglo XIX; *Zamacueca*, de Eustaquio Guzmán; *Ramita de toronjil*, de Alfredo Sepúlveda; *La tranquera y Una pena y un Cariño*, de Osmán Pérez Freire; *Mapuche soy*, de Fernando Lecaros; *Cielo azul*, de Federico Longás; *Madrigal*, de Alfonso Letelier; *Dame la mano*, de Federico Heinlein; *Balada*, de Edgardo Cantón; *Cueca*, de Luis Advis; *Alma*, de Ramón Campbell; *Mientras baja la nieve*, de Pedro Humberto Allende; y *Storia d'una bimba e Il canto della luna*, de Enrique Soro. El 17 de julio, en el mismo lugar actuó el saxofonista Miguel Villafruela, acompañado de Leonora Letelier. En el programa se incluyó *Jazz Window*, de Pablo Garrido y *Transición*, de Diego Alonso Aburto Rojo. El 4 de septiembre, ofreció un recital la mezzosoprano Carmen Luisa Letelier, en el programa se contempló, de Carlos Botto, *Cantata tiempo*, op.43.

Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC)

El 30 de mayo de 2008 se celebraron los 120 años de vida de la Pontificia Universidad Católica con un concierto que se efectuó en el Aula Magna del Centro de Extensión de la PUC. En esa oportunidad se estrenó *In Christi Lumine*, de Alejandro Guarello, obra que fue interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, el Coro de Cámara de la Universidad Católica (dir.: Mauricio Cortés) y el Coro de Estudiantes de la PUC (dir.: Víctor Alarcón), bajo la conducción general de José Luis Domínguez. El 7 de agosto, en el décimo primer programa del XLIV Ciclo Música de Cámara del IMUC, se interpretaron *Turbio*, para dos violines (David Núñez y Sona Kochaffian), de Alejandro Guarello; *Oir D*, para

violín (Sona Kochaiffian), de Pablo Aranda, y el estreno de *La lírica violencia serénica*, para dos violines (David Núñez y Sona Kochaiffian), de Cristián Morales.

Sala SCD

Del 3 al 11 de septiembre de 2008 se realizó el Ciclo de Música Electroacústica de Septiembre en la Sala SCD, organizada por el Laboratorio ARCIS de Informática Musical y con la colaboración de la CECh (Comunidad Electroacústica de Chile) y RedAsla (Red de Arte Sonoro Latinoamericano). Se efectuaron cuatro conciertos, el primero se presentó el 3 de septiembre, con obra del Proyecto North South. En este proyecto participaron los chilenos Cecilia García-García y José Miguel Candela. La segunda presentación fue el 4 de septiembre, con obras de compositores pertenecientes a la Red de Arte Sonoro Latinoamericano. Los chilenos participantes fueron Alejandro Alborno, Bryan Holmes y José Miguel Candela. La tercera actividad del Ciclo fue el concierto-lanzamiento del CD *TTK, 81 micropiezas para saxofón y electroacústica*, de José Miguel Candela, el 10 de septiembre. En esa oportunidad se presentó una selección de las *81 micropiezas* interpretadas por el saxofonista Miguel Villafruela. El 11 de septiembre, en el último concierto del Ciclo con música de compositores miembros de la CECh, se mostraron obras audiovisuales, acústicas y mixtas de Federico Schumacher, Gabriel Brncic, Cecilia García-García, Felipe Otondo, Alejandro Alborno, Félix Lazo, Bryan Holmes y Marcelo Espíndola.

Teatro Municipal de Ñuñoa

En la XVII Temporada de Conciertos Ñuñoa 2008, el 25 de abril, la Orquesta de Cámara de Chile del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, bajo la dirección de Felipe Hidalgo, incluyó en su programa *Pascual Coña recuerda*, de Rafael Díaz, para orquesta, tenor (Bernardo Zamora) y narrador (Marco Fernández). El 13 de junio la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Patricio Cobos, interpretó *La Chimba*, de Guillermo Rifo, y el 27 de junio, siempre en la misma Temporada, la Orquesta de Cámara, bajo la conducción de Patricio Cobos, incluyó en el programa de ese día *Árbol sin hojas*, de Andrés Maupoint.

Otras salas y recintos de Santiago y la Región Metropolitana

El 7 de abril de 2008, en el Goethe Institut de Santiago, se presentó el colectivo de Intérpretes de Música Actual (CIMA) con el siguiente programa: *Dux... comes*, para clarinete (Dante Barotto) y violín (Isidro Rodríguez), de Fernando Guede; *El milagro del insectario*, para dos violines (Cecilia Carrère y Isidro Rodríguez), de Juan Pablo Abalo; *Tres piezas*, para violín (Cecilia Carrère), de Francisco Silva, y *Arcos*, para cuarteto de cuerdas, de Christian Donoso. El 22 del mismo mes, en el Centro Cultural Palacio La Moneda actuó la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago, dirigida por Guillermo Rifo, éste incluyó en el programa su obra *La Chimba*; y el 23 de abril, en el Teatro Municipal, actuó la Orquesta Filarmónica de Santiago, bajo la dirección de Gisèle Ben-Dor, con *La muerte de Alsino*, de Alfonso Leng.

El 6 de mayo, en la Iglesia San Francisco de Sales de Vitacura, organizado por la Universidad Técnica Federico Santa María, se presentó un recital del Cuarteto de Cuerdas d'Archet, el cual interpretó una obra de Enrique Soro. El 25 de mayo, en la Iglesia de La Viñita, la Camerata Universidad Andrés Bello, dirigida por Santiago Meza, interpretó *Andante* para cuerdas, de Alfonso Leng, y *La rosa y el clavel*, en un arreglo basado en el realizado por Vicente Bianchi y el 30 del mismo mes, en el Centro Cultural Casa de Todos, de Pudahuel, la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Eduardo Browne, incluyó en su presentación *Tres visiones de sikuris atacameño*, de Carlos Zamora.

El 11 de junio, en la Parroquia San Pedro, la Orquesta de Cámara de Chile, bajo la batuta de Patricio Cobos, contempló dentro del programa presentado *La Chimba*, de Guillermo Rifo. El 22 de junio, en el Aula Magna, Edificio Biblioteca, de la Universidad de los Andes, se presentó el dúo de guitarras formado por Luis Orlandini y Romilio Orellana. El programa incluía las siguientes obras de autor chileno: *Suite sobre aires chilenos*, de Oscar Ohlsen, y *Cuatro caminos*, de Juan A. Sánchez. A fines del mes de junio se efectuó el VI Festival de Música Contemporánea de la Universidad Tecnológica de Chile INACAP. En éste se incluyeron obras de Gustavo Becerra-Schmidt, Cristián Morales, de Pablo Aranda y Carlos Zamora.

El 29 de julio, en el Centro Cultural Teatro Oriente, la Orquesta de Cámara de la Universidad Mayor, dirigida por Luis José Recart, presentó un concierto de homenaje al compositor Carlos Zamora. En éste se interpretó *Concierto para cuerdas*, de Eddi Mora; *Concierto*, para flauta dulce (Carmen Troncoso) y cuerdas, *Un fugitivo irlandés*, con soprano solista (Cecilia Barrientos), y *Tres visiones de un sikuris atacameño*, todas obras de Carlos Zamora. El 30 de julio, en la Iglesia de San Ignacio, se estrenó *Misa Romana*, de Sylvia Soublette, interpretada por el Coro de Cámara de la Universidad Alberto Hurtado, dirigido por Guido Minoletti. Al día siguiente se repitió el mismo concierto en la Iglesia de las Hermanas de la Providencia.

El 14 de agosto, en el Centro Cultural Montecarmelo, se presentó el Ensamble Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Mauricio Valdebenito, guitarra y mandolina; Claudio Acevedo, cuatro tiple, charango, mandolina y acordeón; Pablo Seguel, contrabajo y bajo eléctrico, y Gonzalo Ramos, percusión, canto y guitarra). El programa que interpretó contempló las siguientes obras de autor nacional: *Antonia*, de Mauricio Valdebenito; *Cueca*, de Guillermo Milla; *Reencuentro*, de Guillermo Rifo; *Tonada para despedida*, de Juan Antonio Sánchez; *En el portal*, de Rolando Alarcón; *Maestro cuzqueño*, de Guillermo Milla; *Violeta María*, de Claudio Acevedo; *Al galope*, de Elizabeth Morris; *Valseadito*, de Guillermo Milla; *La juguetera*, de los Hermanos Abalos, y *Viento del sur*, de Claudio Acevedo.

El 3 de septiembre, en el Aula Magna de la Universidad Alberto Hurtado, se presentó un recital en que se incluyó *Cantata tiempo*, op.43, de Carlos Botto, con la participación de la mezzosoprano Carmen Luisa Letelier y del Trío Santiago.

En el Instituto Italiano de Cultura, el 27 de septiembre, se efectuó el concierto de clausura del proyecto COPIU 2008 (Curso de perfeccionamiento en composición e interpretación de música contemporánea, dictado y dirigido por el compositor italiano Luca Belcastro), actividad realizada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el Instituto Italiano de Cultura, la Universidad Arcis, el Instituto Profesional Pro Jazz y la Asociación Nacional de Compositores. En el referido concierto se interpretaron las siguientes obras de autor chileno: *Fantasías rítmicas*, para piano (Patricia Castro), de Eduardo Cáceres; *Ciclo de canciones sobre textos de Eugenia Echeverría (Los fantasmas, Qué significa)*, para soprano (Sonia Vásquez) y piano (Edwin Stevenson), de Francisco Rañilao; *Haber tenido*, para voz y piano, interpretada por su autora, Mandia Araya; *Our Secret*, para guitarra, que presentó su creador, Manuel Olivares, y *Tres canciones antiguas*, para mezzosoprano (Vanessa Rojas) y piano (Edwin Stevenson), de Alfonso Letelier.

En las Regiones

II Región y otras

El pianista Javier Lanis realizó una gira de conciertos, apoyado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por varias Regiones, en el mes de julio de 2008, en las ciudades y locales que se señalan: II Región, en Mejillones (Centro Cultural “Camelia Guerra”), el 25 de julio y en Antofagasta (Salón “Horacio Meléndez Alvarado” del Centro de Extensión de la Universidad de Antofagasta), el 28 de julio; VIII Región, en Concepción (Aula Magna de la Universidad Católica de la Santísima Concepción), el 29 de julio; VII Región, en Talca (Salón de Honor “Abate Juan I. Molina” de la Universidad de Talca), el 30 de julio; Región de Los Ríos, en Valdivia (Teatro Municipal “Lord Cochrane”), el 1 de agosto; Región de Los Lagos, en Frutillar (Teatro del Lago), el 2 de agosto; y XII Región, en Punta Arenas (Auditorio “Ernesto Livacic” de la Universidad de Magallanes), el 8 de agosto y en Puerto Natales (Biblioteca Unidad Académica de la Universidad de Magallanes), el 9 de agosto. Esta gira se realizó aprovechando los nuevos pianos de concierto que ha financiado el Consejo Nacional de la Cultura en las Regiones. El programa interpretado por Javier Lanis la *Sonata N° 1* en Do sostenido menor, para piano, de Enrique Soro y *Nueve relatos*, de Fernando García.

V Región

Entre los días 29 de agosto y 4 de septiembre de 2008 se realizó el V Festival Internacional de Música Contemporánea “Darwin Vargas”, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). En el primer concierto, realizado el 29 de agosto, se interpretaron las

siguientes obras de autor chileno, en estreno mundial: *Hymnus, para 12 cuerdas de estilo Mariachi*, de Boris Alvarado, la obra fue interpretada por la Orquesta de Cámara de la Universidad del Mar, dirigida por Pablo Alvarado; *Game to two*, para violín solo (Armando Riquelme), de Valeria Valle; *La nueva novela*, para soprano (Paula Elgueta), coro femenino (Coro Femenino de Cámara PUCV) y cuerdas (Orquesta de Cámara de la Universidad del Mar), dirigidos por Pablo Alvarado, de Micky Landau, con textos de Juan Luis Martínez; *Caos*, para flauta (Rodrigo López), timbales (Rony Mancilla) y orquesta de cuerdas (Camerata del Instituto de Música de la PUCV), dirigidos por Heicke Scharrer, de Catherine Bachmann y *Violetada*, para cuerdas (Camerata del Instituto de Música de la PUCV, directora: Heicke Scharrer), de Enrique Reyes. También se presentaron *Cuatro piezas* para piano (Valeria Valle), del ciclo *Escenas del mar* op.13, y *Alma*, para canto (Eunice San Martín) y piano (Patricia Escobar), con textos de Juan Guzmán Cruchaga, ambas obras de Ramón Campbell, a quien se le rindió un homenaje; *Pianovello* (estreno mundial), para cello (Soledad Figueroa) y piano (Michael Landau), de Fernando Carrasco; *Miedo*, op. 133, para voz (Paula Elgueta) y piano (Michael Landau), con textos de Gabriela Mistral, de Hernán Ramírez; y *Al Horitaña de la Montazonte* (estreno mundial), para coro femenino a cappella (Coro Femenino Bach, director: René Verger), de Daniel Díaz, con textos de Vicente Huidobro.

En el segundo concierto, presentado el 31 de agosto, se escucharon las siguientes obras de autor nacional: *El resplandor de la noche*, para cuarteto de flautas (Ensamble Aulos: Roberto Cisternas, Rodrigo Ruiz, Carlos Rojas y Wilson Padilla, director) y electroacústica, de Cristián López; *Fugadenom* (estreno mundial), para clarinete (José Chacana) y piano (Patricia Castro), de Ramón Gorioitía; *Aventuras de la loca esperanza* (estreno mundial), para flauta (Javier Portales) y piano (Pedro Aguilera), de Javier Portales; *Tacuabé*, para recitante (Matías Robles) y viola (Vicente Cuesta), de Sergio Ortega; *Puelche*, para cuatro guitarras (Cuarteto de Guitarras PUC, Alejandro Peralta, director), de Rafael Díaz; *Konkopas eléctricas* (estreno mundial), para 12 guitarras eléctricas y 2 bajos eléctricos (Ensamble Planeta Minimal, director: Ismael Cortés), de Eduardo Cáceres.

El tercer concierto del Festival "Darwin Vargas" se efectuó el 4 de septiembre. En esa ocasión se tocaron las siguientes obras de compositores chilenos: *Santiago 2001*, para percusiones (Ensamble de Percusión de la PUCV, director: José Díaz), de Guillermo Rifo; *Autogénesis* (estreno mundial), para piano (Pedro Aguilera), de Ignacio Soto; *¡¡Sonría...!! Lo estamos filmando*, para cuatro flautas (Tomás Carrasco, Rodrigo López, Patricia Garcés y Carlos Rojas), de Tomás Carrasco; *Nadi*, para dos sikus: cromáticos (Camilo Gamonal y Luciano Gamonal) y piano (María Angélica Rueda), de Félix Cárdenas; *Tatoísta taldaniano* (estreno mundial), para flauta (Rodrigo López) y guitarra (Alejandro Cortés), de Alejandro Cortés, y *Baco...* (estreno mundial), para soprano (Carolina Matus), contralto (Marcela Orellana), flauta (Rodrigo López), violín (Priscila Vásquez), viola (Eloísa Leiva) y vibráfono (Nicolás Moreno), conjunto que fue dirigido por su autor, Fernando Julio.

VIII Región

El 29 de abril de 2008, la Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, en el Teatro de la Universidad de Concepción, ofreció su segundo concierto de la Temporada Sinfónica, dirigida por Robert Gutter. En el programa se incluyó la obra *Visiones nortinas*, del compositor nacional Guillermo Rojas. El 28 de junio esta Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo contempló en la presentación de ese día *Meditaciones*, de León Schidlowsky.

Región de Los Ríos

La Orquesta Filarmónica Regional de Valdivia, dirigida por Genaro Burgos, ofreció, con ocasión de las Fiestas Patrias, tres conciertos con el mismo programa. La primera de esas presentaciones, que fue un concierto escolar, se realizó el 12 de septiembre en la ciudad de Valdivia, atendido por el SENAME de la Región; la segunda actuación de la Orquesta Filarmónica de Valdivia, un concierto de gala, se efectuó en el Teatro Cervantes de esa ciudad, ese mismo día, y la tercera presentación, que se hizo el 13 de septiembre de 2008, se llevó a efecto en la Comuna de Lanco, en el Gimnasio Hns. Salvadores. En las tres funciones se interpretaron sólo obras de compositores chilenos, que fueron las siguientes: *Aires sureños*, de Sergio González; *Chile en cuatro cuerdas*, de Gastón Soublette; *Tríptico sinfónico*, de Vicente Bianchi; *Conciertos chilenos*, para guitarra (Patricio Henríquez U., solista) y orquesta, de Juan Mouras; *Tres aires chilenos*, de Enrique Soro, y *La rosa y el clavel*, de Vicente Bianchi.

El 15 de septiembre, en el Aula Magna de la Universidad Austral de Chile el Coro de Cámara de dicha Casa de Estudios, que dirige Hugo Muñoz, realizó un concierto a beneficio del Coro Juvenil Noelle Recart, de Chaitén, que dirige Iris González, que se denominó concierto solidario “De Berlín a Chaitén”. El programa interpretado fue el siguiente: *Dos cantos mapuches: Agüntuluwün y Kachilla nielan*, de Anselmo Raguileo (arreglo: Jeremías Zúñiga); *Bajando pa' Puerto Aysén*, de Diego Barros (arreglo: Hugo Muñoz); *Camino de luna* (tonada), de Luis Aguirre P. (arreglo: Hugo Muñoz); *Opa Opa*, tradicional de Isla de Pascua (arreglo: Marco Dusi); *San Pedro trotó cien años*, de Rolando Alarcón (arreglo: Franklin Thon); *Apegado a mí*, de Pedro Núñez Navarrete; *Pinares*, de Alfonso Letelier, y *Suavidades* de Ernesto Guarda, las tres piezas con textos de Gabriela Mistral; *Tres canciones sobre sonetos de Pablo Neruda: En los bosques, Sabrás que te amo y no te amo y Dos amantes dichosos*, de Silvia Soublette; *El rin del angelito*, de Violeta Parra (arreglo: Franklin Thon); *El aparecido*, de Víctor Jara (arreglo: William Child), y finalmente se presentó una selección del *Oratorio 1850*, de Luis Advis, con textos de Jaime Silva. Se interpretaron las siguientes partes de la obra de Advis: *Obertura, Llamado, Danke, Wir danken, Romance de la lluvia, Una tarde a orillas del río, Gran incendio de 1864, Canción de la Fundación, Escena de los muertos y coro final*. Al coro de la Universidad Austral de Chile, se sumaron, en la interpretación del *Oratorio 1850*, Lorena López, relatora; Roberto Beltrán, relator; Ester Contreras, colona, y José Luis Santana, colono. Además, el pianista Javier González, el director de escena Esteban Muñoz, el iluminador Francisco Ríos, los asistentes Diego Espinoza y Rossana Mancini, el sonidista René Díaz, y el encargado de escenario Cristián Mardones.

Música chilena en el exterior

Obras chilenas en Montevideo

El Núcleo Música Nueva de Montevideo, Uruguay, en la Alianza Francesa, rindió un homenaje a la recordada instrumentista y estudiosa de la música Mariana Berta, el 15 de abril de 2008. En la ocasión se escucharon grabaciones de archivo de conciertos del Núcleo Nueva Música en Montevideo, en los que participó ella. Las obras que se escucharon eran de compositores de distintos países de América. En el caso de Chile se presentó *Tierras ofendidas*, de Fernando García, obra que fue grabada en 2008 por Ana Apotheloz (flauta), Mariana Berta (oboe) y Gisella Hernández (clarinete). El 21 de mayo de 2008, en la Sala Zitarrosa, el Núcleo Música Nueva ofreció un concierto con estrenos de autores latinoamericanos, entre ellos Fernando García, de quien se estrenó *Sombras y horizontes*, para flauta (Natalia Bibbó), saxo contralto (Emiliano Pereira), guitarra (Gabriel Pedocchi) y piano (Emiliano Aires).

Obras de Mauricio Córdova Branttes en España

El 6 de junio de 2008, con ocasión de realizarse la Feria del Libro de Madrid y coincidiendo con el Día de Chile en dicha Feria, se presentó un concierto en el Parque del Retiro. En el programa figuraban dos obras de Mauricio Córdova Branttes, con textos de Vicente Huidobro. A este último se rindió homenaje, junto con Roberto Bolaños, por medio del encuentro “De Huidobro a Bolaños, un siglo de vanguardias chilenas en España”. Las obras de Córdova interpretadas fueron *Ártica*, para soprano, oboe, clarinete, percusión y cello, y *Automne Régulier*, para soprano, oboe, clarinete y cello. Esta segunda composición de Mauricio Córdova se presentó en su estreno mundial.

Gustavo Becerra-Schmidt en Radio Nacional de España

El 21 de julio, en el programa Música viva, de Radio Nacional de España, se retrasmitió el estreno del *Concierto* para guitarra y grupo de percusión de Gustavo Becerra, que fue interpretado por el guitarrista chileno Marcelo de la Puebla y músicos de la Orquesta Sinfónica de Sevilla.

Estreno de obra premiada de Javier Farías en Italia

El 2 de agosto la Orquesta del Teatro Comunal de Bolonia, Italia, estrenó la obra *Canta la Tierra*, con la cual el compositor chileno Javier Farías ganó recientemente el Primer premio del Concurso Inter-

nacional de Composición “2 de agosto”, convocado por la Asociación de los Familiares de las Víctimas de la Masacre de la Estación de Bolonia, para conmemorar el peor atentado acaecido en tiempos de posguerra en Italia.

Estreno de Gabriel Brncic en España

El 10 de septiembre, durante el 24 Festival de Música de Alicante 2008, España, organizado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, se presentó *Relumbre*, para trombón alto en Mi bemol y electrónica, de Gabriel Brncic, interpretado por el trombonista Carlos Gil Ferrer. La obra se retransmitió por Radio Clásica el 13 de septiembre.



El compositor Gabriel Brncic y el trombonista Carlos Gil.

Homenaje a Víctor Jara en La Habana

La Oficina Leo Brouwer organizó un concierto en homenaje por los 35 años del asesinato de Víctor Jara, bajo el título “Víctor Jara: In Memoriam 35 años después (1973-2008)”, que se efectuó el 12 de septiembre en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, en La Habana Vieja. En la ocasión se estrenaron dos obras del distinguido compositor cubano Leo Brouwer relacionadas con Víctor Jara, que se titulan *Variaciones sobre un tema de Víctor Jara* y *Elegía por Víctor Jara*. La primera de estas obras utiliza como tema la canción *Lo único que tengo*, si bien aparecen citas de otras melodías de Víctor Jara tales como *Canto libre* y *La partida*. La pieza, que es para guitarra, fue interpretada por el guitarrista chileno Marcelo de la Puebla, a quien está dedicada. En *Elegía por Víctor Jara*, Leo Brouwer se basa en el último poema del cantautor chileno y emplea como medio sonoro una orquesta de cuerdas.

El Ensamble Serenata en Estados Unidos

En el mes de septiembre el Ensamble Serenata viajó a los Estados Unidos para participar en el Congreso Laureate Education 2008, realizado en Orlando, donde el conjunto ofreció un concierto el 17 de septiembre. Anteriormente, el 15 de septiembre, el Ensamble actuó en el Lindsay Recital Hall, en la Florida State University, y posteriormente, el 18 de septiembre, la agrupación nacional se presentó en el Music Rehearsal Hall de la University of Central Florida. Las obras chilenas incluidas en los tres recitales señalados fueron: *Cueca cuica*, *Maestro cuzqueño* y *Valseadito*, de Guillermo Milla; *Antonia*, de Mauricio Valdebenito, y *Viento del sur*, de Elizabeth Morris. El flautista del conjunto (Hernán Jara) y el oboísta (Guillermo Milla) también ofrecieron clases magistrales en la Florida State University.

Otras noticias

Distinciones a nuestros músicos

El 5 de abril de 2008 el disco triple *50 años de música electrónica en Chile* (2006, Pueblo Nuevo/LAIM (Cech) obtuvo el premio a la “Mejor Compilación” en la cuarta edición de los Premios Qwartz Prix des musiques nouvelles, prestigioso festival francés que promueve el desarrollo de la música electrónica. El premio fue recibido por el compositor chileno radicado en Francia y compilador del disco, Federico Schumacher, acompañado de sus colegas José Miguel Fernández y Adolfo Kaplán. En la compilación figuran obras de estos tres compatriotas.

El 7 de abril se entregaron los premios Altazor, versión 2008. En Artes Musicales fueron premiados, Denisse Malebrán por *Maleza* (Oveja Negra), en Pop-balada; Sinergia por *Delirio* (La Oreja), en Rock; Quelentaro por *Coplas libertarias* (producción independiente), en Música tradicional o de raíz folclórica; Andrés Alcalde por *Ópera de barrio, y de pronto la tarde*, en Música docta, y Cristián Gálvez por *Imaginario* (Sello Pez), en Música alternativa/jazz.

El 18 de abril se entregaron las Medallas de la Música 2007 que otorga el Consejo Chileno de la Música. Este acto se realizó en el Teatro Regional del Maule, con ocasión del concierto inicial de la Temporada Sinfónica de la Región. Los galardonados fueron: Juan Orrego-Salas, composición; Ernesto Quezada, formación musical; Adriana Contardo, difusión radial; Guillermo Cárdenas, dirección coral, y Los Ángeles Negros, música popular.

El 28 de abril, en el auditorio del Instituto de Chile, se realizó la ceremonia para entregar los premios que la Academia Chilena de Bellas Artes otorga anualmente. En esta oportunidad se contó con la presencia de la Ministra de Cultura, Srta. Paulina Urrutia. El Premio Domingo Santa Cruz lo recibió la Sra. Valene Georges, clarinetista y directora del Ensamble Bartók. En la ocasión usó de la palabra el Académico de Número, Sr. Miguel Letelier.

El 7 de mayo de 2008, en el Salón José Francisco Vergara del Hotel Sheraton Miramar, el Sr. David Dahma Bertelet, Director de Difusión Cultural y Radioemisoras de la Universidad Técnica Federico Santa María, recibió el premio Aporte a la Cultura, que otorga el diario *El Observador* de Viña del Mar, por los aportes a la cultura realizados por el organismo que dirige el Sr. David Dahma.

A comienzos del mes de junio pasado, el musicólogo Alejandro Vera, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, obtuvo el Premio Internacional Otto Meyer-Serra de Investigación Musical, de México, por su trabajo “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”.

El 9 de junio se publicó en Santiago que el director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, el maestro polaco Michal Nesterowicz, ganó el VIII Concurso Internacional de Dirección de la Orquesta de Cadaqués (España).

También en el mes de junio se supo que el compositor Javier Farías, docente del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, fue galardonado con el Primer Premio del Concurso Internacional de Composición “2 de agosto”, convocado por la Asociación de los Familiares de las Víctimas de la Masacre de la Estación de Bolonia, Italia. La obra premiada de Farías se titula *Canta la Tierra* y es para orquesta, sintetizador solista, bajo y batería.

En julio, Jorge Aliaga, compositor de la música para películas chilenas tales como *Antonia* (2001), *Mi famosa desconocida* (1999) y *Cielo ciego* (1995), obtuvo el Premio Ferry Goldsmith, en la categoría documental, por su partitura para *Testigos del silencio*. Aliaga es académico de la UNIACC.

Siempre en el mes de julio, el músico y poeta Eduardo Peralta cumplió 30 años de carrera. Ha editado 8 discos, un libro con 100 canciones, y un DVD, *Peralta en vivo*, con 25 canciones, la mitad son de él y las otras, traducciones inéditas de Georges Brassens. Además, prepara un libro con décimas. Peralta, por su trabajo, ha sido nombrado en Francia “Caballero de las Artes y las Letras” y ha recibido el premio SACEM.

El Coro Magnificat, dirigido por su fundadora, Marcela Canales, fue premiado con la Medalla de Plata en la categoría “Coros de Cámara, voces Mixtas”, en las Quintas Olimpiadas Corales, que se realizaron en Graz, Austria, entre el 9 y el 19 de julio de 2008, por su destacada participación. Luego de su actuación en las Olimpiadas Corales, el Coro Magnificat realizó una gira de conciertos por las ciudades austriacas de Linz y Salzburgo, y por Bratislava, capital de Eslovaquia.

El 24 de julio el pianista Valentín Trujillo recibió de la UNIACC el título de Doctor Honoris Causa en Música y Comunicaciones, por su trayectoria profesional de más de seis décadas. Dicho reconocimiento ha sido muy celebrado en el medio artístico nacional.

El compositor Javier Farías viajó a Italia, a fines de julio, para recibir el Primer Premio obtenido en el Concurso Internacional de Composición "2 de agosto", con su obra *Canta la Tierra*. Ésta fue estrenada el 2 de agosto de 2008 por la Orquesta del Teatro Comunal de Boloña.

El 26 de agosto de 2008 el compositor y organista Miguel Letelier fue distinguido con el Premio Nacional de Artes, mención Música 2008. El próximo número de la *RMCh* estará, por lo tanto, dedicado a este nuevo Premio Nacional de Arte.

Compositores chilenos en el ballet, teatro y cine

El 7 de mayo de 2008, en el Teatro de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional Chileno presentó el espectáculo de Gigi Caciuleanu *París-Santiago* con la participación del grupo musical Los Jaivas. En el transcurso del mes de mayo *París-Santiago* estuvo en diez fechas, en cartelera.

El 29 de mayo, el Ballet de Santiago, estrenó en el Teatro Municipal la coreografía *30 y tr35 Horas Bar*, de Eduardo Yedro, con música de Los Tres. La escenografía y el vestuario son de Pablo Núñez y la iluminación de Alberto García.

El 27 de junio, en la Sala Antonio Varas, el Teatro Nacional Chileno estrenó *La pequeña historia de Chile*, de Marco Antonio de la Parra, dirigida por Raúl Osorio. La puesta en escena contó con la participación de Guillermo Ganga, iluminación; Sergio Zapata, vestuario, y Patricio Solovera, compositor de la música.

El 26 de julio, en la carpa del Circo del Mundo, el Teatro La Provincia, estrenó *Violeta Parra va al circo*, dirigida por Rodrigo Pérez. La obra se basa en la vida y obra de Violeta Parra, tomando como punto de referencia el libro de Ángel Parra *Violeta se va a los cielos*. En la pieza teatral se emplea música de Violeta Parra.

El 24 de abril se estrenó la película *Mansacue* del realizador Marco Enríquez-Ominami. La música de este filme es de Jorge Arriagada, autor de la música de varias otras cintas nacionales, *La recta provincia* y *Díaz de campo*, ambas de Raúl Ruiz, entre otras.

Todos los jueves de mayo y el primero de junio de 2008, en el Goethe Institut de Santiago, se proyectaron películas alemanas mudas musicalizadas por diferentes solistas locales. El 8 de mayo se exhibió *Gente en domingo*, que musicalizó Martín Joseph en el piano; el 15 de mayo se mostró *Nosferatu*, con Ramiro Molina en la guitarra eléctrica; el 22 del mismo mes se presentó *El último hombre*, con Edén Carrasco en el saxo alto; el 29 de mayo se proyectó *Tartufo*, ocasión en que actuó el cornista Edward Brown, y finalmente, el 5 de junio fue Gastón Soublette el que improvisó en el piano la música para la cinta *El gabinete del Doctor Caligari*.

El viernes 26 de septiembre, en la Sala Isidoro Zegers, se proyectó la película *El rey de San Gregorio*, del cineasta Alfonso Gazitúa con música de Edgardo Cantón, académico de la Facultad de Artes.

Concurso de musicología

El 18 de abril de 2008 se dieron a conocer, en la Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, los resultados del último Premio de Musicología de esa institución. El Jurado, que estuvo integrado por Egberto Bermúdez (Colombia), Consuelo Carredano (México), Lina Neira (Cuba), Agustín Ruiz (Chile) y María Elena Vinuesa (Ecuador), acordó por unanimidad otorgar el Premio de Musicología Casa de las Américas 2008 al trabajo *Vanguardias al Sur: La música de Juan Carlos Paz, Buenos Aires, 1897-1972*, del musicólogo argentino Omar Corrado. Asimismo, acordó otorgar Mención Única al trabajo *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la Composición: El "Libro que contiene onze partidos" para órgano de Joseph de Torres en la colección "Jesús Sánchez Garza" del CENIDIM (México, D.F.)*, de Gustavo Delgado Parra, de México. También se dieron Reconocimientos a los trabajos *Cultura entrecruzadas- a MPB e o rock Argentino repensam as fronteiras globalizadas*, del brasileño Marido Jose Nercolini; *Escritos de José Scolastico Andrino (1917?-1862), pedagogía, periodismo, crítica e historia musical centroamericana en el siglo XIX*, del guatemalteco Igor de Gandarias, y *Carlos Borbolla: Una mirada desde el rescate a la investigación*, de la cubana Miviam Ruiz Pérez.

En el mes de septiembre pasado se conocieron los resultados de la sexta edición del Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés, que organiza el Instituto de Música de la

Pontificia Universidad Católica de Chile, y cuyo destino es premiar estudios sobre música y músicos de América Latina. En esta ocasión el jurado distinguió la monografía del investigador argentino Guillermo Wilde, titulada *El enigma sonoro de Trinidad: ensayo de interpretación desde la etnomusicología histórica*.

Tesis doctoral sobre obra de Pedro Humberto Allende en Universidad Norteamericana.

En 2008, Yong Im Lee obtuvo el grado de Doctor of Musical Arts, bajo la dirección del Dr. Andrew Willis, en la Universidad de Carolina del Norte, Greensboro. El tema de su tesis fue *An Amalgam of Chilean Folk and Art Music: 12 Tonadas de carácter popular chileno by Pedro Humberto Allende*. Previamente, el 26 de abril, en cumplimiento de uno de los requisitos parciales para optar al grado, presentó la conferencia-recital “Pedro Humberto Allende’s 12 Tonadas de carácter popular chileno”, e interpretó la serie completa de *Tonadas*; y el 5 de junio, dentro del ciclo anual de la School of Music, de la mencionada Universidad, denominado *Focus on Piano Literature*, dedicado ese año al “Paris in the 1920s”, Yong Im Lee expuso el tema: “A Chilean in Paris: Allende’s 12 Tonadas (1918-1922)” e interpretó una selección de las 12 *Tonadas*.

En el resumen de su tesis doctoral la postulante ratifica en Allende su condición de pionero en el desarrollo de la música contemporánea en Chile y recalca su competencia en diversas disciplinas musicales. Señala que, entre sus trabajos, las *Tonadas* destacan por la originalidad del compositor en la fusión de los elementos folclóricos con las prácticas musicales de comienzos del siglo XX. En sus capítulos se revisan: los inicios de la música de arte en Chile; vida, estilo y trascendencia musical de Allende; origen y características musicales de los géneros folclóricos chilenos que influyeron en las *Tonadas*, y análisis de cada *Tonada* en sus aspectos armónico, rítmico y formal, etapa previa a un análisis comparativo de las doce, pensadas como unidad creativa. Finaliza el trabajo con la revisión de los aspectos interpretativos, tomando como ejemplo las *Tonadas* ejecutadas por Ricardo Viñes (1875-1943) y Oscar Gacitúa (1925-2001). El párrafo final del resumen expresa: “A pesar del éxito alcanzado en Europa y en América del Sur durante la vida de Allende, las 12 *Tonadas* cayeron en el olvido a través de los años y son actualmente desconocidas fuera de Chile. El presente estudio sirve para revivir la pre-ocupación por este trabajo único y también para promover su estudio e interpretación entre estudiantes y pianistas alrededor del mundo”.

Esta tesis fue supervisada en Chile por la maestra Elvira Savi, en la parte pianística- interpretativa, y por Raquel Bustos, en los aspectos musicológicos.

Yong Im Lee nació en Seúl, Corea del Sur, donde inició sus estudios de piano. En 1987 se trasladó con su familia a Chile y continuó su formación en la Escuela Moderna de Música, en Santiago. Desde 1992 ofreció conciertos como solista y con grupos de cámara, en diversas salas del país. En 1996 se trasladó a Estados Unidos. El 2000 se graduó de Bachelor of Music. El 2003 obtuvo el Master of Music in Piano Performance y el Performance Diploma en 2004.

R.B.V.

Libros recientemente publicados

El 7 de noviembre de 2007, se presentó el libro *La música o el poder de lo inefable* de la Prof. Mimi Marinovic, texto editado por la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, ya que el libro está destinado a resaltar el sentido humano de las ciencias médicas. La presentación del mencionado texto se realizó en la ceremonia de apertura del Aula Magna de la mencionada Facultad.

A mediados del año 2008 comenzó a circular el libro que contiene las memorias de Domingo Santa Cruz, personaje clave en la vida musical chilena del siglo XX, bajo el título *Mi vida en la música*, y publicado por Ediciones Universidad Católica. La edición y revisión de este texto estuvo a cargo de la musicóloga Raquel Bustos V.

El 26 de julio del año 2008 la sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y Editorial Catalonia presentaron *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*, de Eugenio Rengifo Lira y Catalina Rengifo Grau. El acto de lanzamiento del libro se realizó en la 1ª Compañía de Bomberos de Santiago, lugar donde nació este grupo de música típica chilena. En el acto participaron Los Huasos de Algarrobal, quienes interpretaron canciones de Los Cuatro Huasos, y la presentación del texto estuvo a cargo del Prof. Manuel Dannemann.

El 8 de septiembre se lanzó el libro *Del ballet, la frustración y la psiquiatría*, de Carmen Pía Gacitúa. Este texto fue publicado por la Editorial Universidad Bolivariana y su presentación fue hecha por el historiador Orlando Cecchi, el poeta Erick Pohlhammer y el editor Eduardo Yentzen.

El 25 de ese mismo mes, en el Auditorium de la UNIACC, se presentó *Sintonía joven. Un estudio sobre música, comunicación y jóvenes*, investigación realizada por Adimark-Gfk. La bienvenida estuvo a cargo de Juan Carlos Duque, director de la Escuela de Música y Sonido UNIACC, la presentación de los resultados del estudio fue de Patricia Politzer, directora del Centro de Estudios Universitarios CEU-UNIACC, y en el panel de análisis del trabajo participaron: Fernando Ubiergo, presidente de la SCD; Roberto Méndez, presidente de Adimark-Ggk; Jaime de Aguirre, director ejecutivo de Chilevisión, y Santiago Schuster, director general de la SCD.

El 29 de septiembre de 2008, en el auditorio del Instituto de Chile, la Academia Chilena de Bellas Artes presentó el libro *Discursos Académicos*, que contiene las palabras de incorporación de los Académicos Sergio Castillo, Mario Toral, Gaspar Galaz, Benito Rojo, Benjamín Leiva, Carmen Aldunate, Francisca Cerda, Jaime Donoso, Silvia Soublette, Fernando García, Ramón López, Ramón Núñez, Silvio Caiozzi, Carmen Luisa Letelier, Santiago Vera, Marco Antonio de la Parra y Arnaldo Brito. La presentación del libro estuvo a cargo del académico Alejandro Sieveking. En esta misma ocasión se lanzaron dos nuevos CD editados por la Academia Chilena de Bellas Artes.

Publicaciones periódicas recibidas

Se recibió el N° 21, noviembre de 2007, de *Resonancias* publicación periódica del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC). Este número contiene una entrevista al compositor Celso Garrido-Lecca hecha por Romina de la Sotta y los artículos “La llamada Música Tradicional en Chile”, de Manuel Dannemann; “Alteridad, epistemología y democracia”, de Agustín Ruiz; “El guitarrón chileno y su armonía tímbrica” de José Pérez de Arce; “De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas”, de Claudio Mercado; además de comentarios sobre discos y una información de las actividades del IMUC. El N° 21 de *Resonancias* contiene además un “Índice por autores” de los números 11 al 20 de la publicación. También se recibió el N° 22, de mayo de 2008, de *Resonancias*. En este número se incluyen los siguientes materiales: “La ampliación de lo musical en la escena local. Un intento comprensivo desde *Resonancias*”, coloquio editado por Carmen Peña; “Ella baila sola: hacia una sanación de la corporalidad violentada”, de Daniela Banderas; “Las rezadoras de Puchaurán”, de María Isabel Quevedo, y “Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú: vínculos y proyecciones con Santiago de Chile”, de Constanza Alruiz y Laura Fahrenkrog. Además, se publican comentarios sobre discos, libros y otras actividades del IMUC.

También se han recibido el volumen 14, 2007, segunda época, y el volumen 15, 2008, segunda época, de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, órgano científico del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), que dirige el musicólogo Emilio Casares Rodicio. En el volumen 14 aparecen las siguientes colaboraciones: “Acerca de la problemática en la transmisión de los tropos del Gloria: la vida de *Laus tua dens*, un ejemplo temprano en un manuscrito gerundense”, de Arturo Tello Ruiz-Pérez; “*La flauta traversa en las dos orillas*. Un 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*”. Además, se incluye un “Catálogo de Publicaciones del ICCMU”. En el volumen 15 aparecen los siguientes trabajos: “Música y arquitectura en el *De postrema Ezechielis prophetae visione* de J.B. Villalpando”, de Sabina Sánchez de Enciso; “Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano (1810-1855)”, de Luis Merino Montero; “Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo”, de Samuel Llano; “La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música de Debussy y Ravel en España en la primera mitad del siglo XX”, de Miriam Ballesteros Egea; “El Nacionalismo musical en la obra de Alejo Carpentier: variaciones sobre la lira y el bongó”, de Carlos Villanueva, y “Ska jamaicano y su adopción en España durante la década de 1960”, de Gonzalo Fernández Monte. Concluye el volumen 15 con el acostumbrado “Catálogo de Publicaciones del ICCMU”.

Se han recibido, además, el Boletín Música N° 19-20, mayo-diciembre, 2007 y el N° 21, enero-marzo 2008, que edita Casa de las Américas, La Habana, Cuba. En el N° 19-20 se publican las siguientes colaboraciones: “Cubanidad en el discurso musical del canto progresista chileno”, de Agustín Ruiz; “A 25 años de una pregunta impertinente”, de Chalena Vásquez; “El trovador ¿crisis de una imagen?”,

de Taidys García; “César Isella: nuestras canciones son más famosas que nosotros”, de Deny Extremera y Mayr Padrón; “Ricardo Flecha, con la canción a cuesta”, de Iván Peñalver; “La canción, un acto de fe. Palabras del cantautor chileno Pancho Villa”; y comentarios de Leonardo Acosta, Guillermo Rodríguez Rivera, Silvio Rodríguez, Germán Peña, Eduardo Heras León, Roberto Zurbano y otros. Además, el Boletín contiene dos separatas: la partitura de *Preludio e invención*, para violín solo, de Eddie Mora, Víctor Jara en nosotros, un homenaje de Boletín Música, en ocasión de su aniversario setenta. En el N° 21 de Boletín Música se incluyen los siguientes artículos: “Ebbó: del rito al simulacro”, de Iván César Morales Flores; “Música y poesía: la presencia de la música en la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz”, de María Isabel Terán Elizondo; “Fuentes iconográficas en el estudio de las prácticas instrumentales en la música popular novohispana”, de Evguenia Roubina, y “Presencia de los medios electroacústicos en la música cubana”, de Alfredo Hidalgo-Gato Esquerre. Además incluye colaboraciones de Roberto Valera, Layda Ferrando, Otto Castro Solano, Miguel Villafruela y otros. Este número tiene como separatas la partitura de *Sonata N° 2*, para piano, de Alfredo Díaz Nieto y un estudio sobre este mismo compositor cubano.

Nuevos fonogramas y videos musicales en circulación

El 17 de abril de 2008, en la Sala Isidora Zegers, se hizo la presentación del disco *El sonido de la memoria* de la compositora Bárbara Osses, que reúne un conjunto de sus canciones con textos de Jorge Teiller. En el lanzamiento participaron el tenor Gonzalo Araya, la mezzosoprano Elena Pérez, la pianista Cecilia Morgaño y el narrador Fernando Latorre, quienes interpretaron las piezas de Bárbara Osses contenidas en el CD.

El 6 de junio de 2008, en el Salón O'Higgins del Ministerio de Relaciones Exteriores, se presentó el disco *Dúo Orellana & Orlandini*, del sello SVR. En esa ocasión el dúo de guitarristas interpretó las siguientes obras contenidas en el CD que se lanzaba: *Suite sobre aires chilenos*, de Oscar Ohlsen; *Trastocada*, de Javier Farías; *Cuatro caminos*, de Juan Antonio Sánchez, y *Tango Suite*, de Astor Piazzolla. Este acto estuvo organizado por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. Este mismo fonograma fue lanzado en el Teatro Municipal de Lo Prado el 25 de junio.

El 10 de julio, en el auditorio del Instituto Pro Jazz, se presentó el CD *De Perú y Chile*, que contiene obras para orquesta de Fernando García, interpretadas por la Orquesta Inter-Cultural Americana y la Orquesta Sinfónica Municipal de Piura, dirigidas por Abraham Padilla. La presentación del CD, editado gracias al apoyo del Fondo para el Fomento de la Música Nacional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y del sello Discográfico Inter-Cultural Americana (EDMUSICAM), estuvo a cargo del profesor de Pro Jazz.

El 10 de septiembre, en la Sala SCD Bellavista, se presentó el disco *TTK-81 micropiezas para saxofón y electroacústica*, obra de José Miguel Candela sobre epigramas del Tao Te King, de Lao Tse (piedra fundamental del taoísmo). La obra, que fue editada por el sello Pueblo Nuevo, es interpretada por el saxofonista Miguel Villafruela. Sobre este disco el compositor Gustavo Becerra-Schmidt ha escrito: “El CD, con los epigramas para saxofones y electrónica, de José Miguel Candela y Miguel Villafruela, en los que se ilustra el Tao Te King, merece un lugar en toda mediateca. Una vez más, con una obra ejemplar, se muestra la compatibilidad de la tradición histórica de la música llamada occidental con las nuevas posibilidades de generación y trabajo compositivo de los sonidos generados por medios electroacústicos o con ayuda de éstos. Ello se evidencia, en forma magistral, por el empleo de multifonías con los diversos saxofones usados. Tanto éstas, como una parte decisiva de los sonidos electroacústicos usados, enriquecen el cromatismo temperado que nos ha entregado la tradición. La obra comentada marca un hito importante en el proceso de integración cultural que abarca sistemas y tradiciones de nuestro planeta”.

El 29 de septiembre, en el auditorio del Instituto de Chile, la Academia Chilena de Bellas Artes presentó dos nuevos discos compactos editados por la Corporación. Uno está dedicado a la obra pianística de Juan Amenábar y circula bajo el título de *Juan Amenábar, compositor chileno*. Este CD fue presentado por el presidente de la Academia y compositor Santiago Vera, y luego la pianista Clara Luz Cárdenas interpretó dos piezas (*La mascarita* y *Habana*) de *La señorita de Tacna*, de Juan Amenábar. La presentación del segundo disco estuvo a cargo del Prof. Octavio Hasbún. Este nuevo CD se titula *Santiago Vera Rivera, compositor chileno* y en su lanzamiento se escucharon dos obras de las contenidas en él: *Refracciones* para guitarra, que fue interpretada por Luis Orlandini, y *Suite Violeta*, para piano a 4 manos, interpretada por Erika Vöhringer y Ana María Cvitanic. De ambos fonogramas se publican sendas reseñas en el presente número de la RMCh.

También están circulando en el medio local las siguientes grabaciones: *Trilogía Las Parrianas y obras corales*. CD. Obras de Gabriel Matthey, con textos de Nicanor Parra e intérpretes varios. *Los fugaces contornos del silencio*. CD. Obras de Cristián López e intérpretes varios. *La ciudad celeste y otras obras corales*. CD. Obras de Juan Orrego-Salas, con textos de autores e intérpretes varios. *Celso López. Cello y electrónica*. CD. Obras de Juan Pablo Abalo, Antonio Carvallo, Daniel Osorio, Sebastián de Larraechea y Andrés Ferrari, interpretadas por el cellista Celso López. *Gabriela Mistral. Hernán Ramírez*. CD. Obras de Hernán Ramírez, con textos de Gabriela Mistral e intérpretes varios. *Juan Amenábar. Compositor chileno. Obras para piano*. CD. Obras de Juan Amenábar e intérpretes varios. *[In-]disciplina*. DVD. Obras electroacústicas de Federico Schumacher. *Celso Garrido-Lecca. Premio Iberoamericano de la Música 2000 "Tomás Luis de Victoria"*. CD. Obras de Celso Garrido Lecca interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y solistas varios, dirigidos por Fernando Condon. *Celso Garrido-Lecca: Concierto para guitarra. Josep Soler: Concierto para clarinete*. CD. Ambas obras interpretadas por la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, dirigida por Abraham Padilla. *De Perú y Chile*. CD. Obras sinfónicas de Fernando García, interpretadas por diferentes orquestas del Perú, dirigidas por Abraham Padilla. *Música para banda de vientos*. CD. Obras de Rodrigo Castellanos, interpretadas por la Banda Filarmónica del CECAM de Santa María Tlahut Tollepec Mixe Oaxaca. *Curro el de Lora*. CD. Zarzuela en dos actos de Francisco Alonso, interpretada por la Orquesta Sinfónica y el Coro de RTVE, y solistas varios, dirigidos por Juan de Udaeta. *81 micropiezas para saxofón y electroacústica*. CD. Obras de José Miguel Candela, interpretadas por Miguel Villafruela.

El 25 de marzo de 2008, en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), con la presencia de la Vicerrectora de dicha Casa de Estudios y el Director Ejecutivo de ARTV, Televisión y Cultura, se lanzó el programa de televisión *Maestros de música; otra mirada a la música chilena*. Este programa, que contó con el apoyo del Consejo de Fomento de la Música Nacional, dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, junto con ser programado por ARTV circula públicamente como video.

El 27 de mayo, Trinacrio Producción Audiovisual, el Consejo de Fomento de la Música Nacional y Canal 13 Cable, lanzaron la serie de televisión documental *Voces... el que nace chicharra vive cantando*, que consta de 16 documentales sobre músicos protagonistas de la historia y desarrollo de la música chilena durante el siglo XX.

Iniciativa de la SCD para la difusión musical

Debutó la Base de Datos de la Música Chilena de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), un catálogo de más de 25 mil obras musicales de autor nacional que pueden descargar –de internet y de manera gratuita– las 1200 emisoras afiliadas a la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI). Se incluyen aproximadamente 7.000 registros de música, entre ellos algunas decenas de obras doctas, cifras que se pretende aumentar permanentemente. La idea que tiene la SCD con esta iniciativa es fomentar la difusión de la creación musical chilena.

Donación colombiana a la RMCh

La RMCh ha recibido una donación consistente en partituras de la Colección Compositores Colombianos, publicados por Fondo Editorial Universidad EAFIT, de Medellín, y discos. Las partituras donadas, con sus respectivas partes, son las siguientes: Bernardo Cardona: *Cinco piezas costeñas*, para guitarra; Mario Gómez-Vignes: *Fantasia y fuga y Toccata*, para piano; Roberto Pineda Duque: *Dos Sonatas* para violín solo; Gustavo Yepes: *Canciones*, para voz y piano (voz alta), y *Música de cámara*; Diego Vega: *Di(ego) dixi*, para flauta y piano; Sergio Mesa: *Sonata*, para clarinete y piano y *Glosas*, para violín, clarinete y piano; Luis Miguel de Zulategi: *Música de cámara con piano*; Andrés Posada: *Pero yo te quiero sin saber porqué...*, para violín, violoncello y piano; Moisés Bertrán: *Trío*, para piano y maderas; Diego Vega: *Cuarteto de cuerdas*; Roberto Pineda Duque: *Triple concierto*, para violín, violoncello, piano y orquesta, y Gonzalo Vidal Pacheco: *Cuatro misas y Dos oficios de difuntos*. Además, la donación contempló dos volúmenes de la Colección Didáctica con piezas de nivel básico e intermedio para xilófono, marimba, vibráfono y piano, transcritas y arregladas por Alexander Ziborov. Junto con lo anterior se hizo entrega a la RMCh de los libros de arte *Gabriel Botero, La obra de Marta Elena Velez y Feria de las flores. Medellín*.

Los discos recibidos fueron: cinco CD de la serie *Temas con variaciones: Medellín a través de su música 1900-1960*, titulados 1. “Del campo de batalla a la sala de conciertos”; 2. “Del circo a la sala de conciertos”; 3. “Encuentros”; 4. “Voces sagradas y profanas”, y 5. “La música un saber para comunicar”. Además, cuatro discos compactos editados por la Universidad EAFIT titulados: 1. “Gonzalo Vidal (1863-1946), obras para piano. William Croftz (1678-1727), tres sonatas para violín y bajo continuo”; 2. “Percanto. Ensemble de percusión”; 3. “Música de cámara contemporánea en Colombia: Andrés Posada, Mario Gómez-Vignes, Sergio Mesa, Moisés Bertran” y 4. “Percusión y piano contemporáneos en Colombia: Ensemble de Percusión, Victoria Ziborova, Maria Figa, Claudio Suzin”. Se recibieron también los discos “Andrés Posada. Sonidos del misterio” y “Signos. Andrés Posada. Música de cámara con piano”, de la Universidad de Antioquía, así como “Colombia, música de cámara latinoamericana” y Astor Piazzolla. Heitor Villa-Lobos, música de cámara latinoamericana”, dos fonogramas editados por el clarinetista Javier Vinasco y la pianista Edith Ruiz; y, finalmente, el CD “Clarinete solo. México vol. 1” del clarinetista Javier Vinasco.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

John Beckwith. *In Search of Alberto Guerrero*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2006. 159 pp.

El compositor y pianista canadiense, John Beckwith, catedrático de la Facultad de Música de la Universidad de Toronto, autor del libro *In Search of Alberto Guerrero* (“En busca de Alberto Guerrero”), expone con minuciosidad y transparencia investigativa las proyecciones de la trayectoria y obra de Alberto García Guerrero, distinguido músico chileno de la primera mitad del siglo XX, nacido en La Serena en 1886. En el título y después, en su valioso estudio, Beckwith omite el apellido paterno para referirse al músico y afirma que al final de su carrera él mismo lo omitió, movido tal vez, por lo “que se ha interpretado” como un reconocimiento de la participación de su madre en su temprana formación musical.

Beckwith describe la carrera de quien llegó a ser reconocido en Canadá como un profesor de estatura internacional y desde los primeros años de su residencia en este país como un concertista de substancial categoría. Aunque no analiza en detalle el contenido de su contribución como compositor, nos informa sobre sus incursiones en el teatro musical, especialmente sobre su zarzuela *Rucacahuín*, basada en un libreto de Aurelio Díaz Mesa “sobre las costumbres araucanas”.

Subraya que en las técnicas de la composición García Guerrero surgió a comienzos del mil novecientos, de los tratados de Dubois, Gevaert, D’Indy y Oidor, y de las nacientes influencias de Fauré, Debussy y Ravel, como lo revela su abundante producción de cámara, para voz y para piano. En su temprana edad adulta colaboró también como crítico musical de *El Diario Ilustrado*; además, con el violinista Armando Carvajal y el cellista holandés Michael Penha, como pianista en programas de tríos, y, ocasionalmente con su hermano Eduardo, como relator en algunas veladas de difusión musical.

Todo esto acontecía en una sociedad absorbida por la ópera italiana, en que la música de cámara y sinfónica contaba apenas con el interés de una minoría. Los compositores—dice Acario Cotapos—“vivíamos en un santuario en que los ecos de Ravel, Stravinsky y Schoenberg comenzaban a escucharse”. Eran los años precedentes y coincidentes con la Primera Guerra, de 1914-1918, cuando García Guerrero recorrió Chile de norte a sur con escalas en Valparaíso, Concepción, Valdivia, Puerto Montt y Punta Arenas en el extremo austral, o con los músicos del mencionado Trío o presentando recitales como solista.

Beckwith cita las palabras de Leng, expresadas con motivo del fallecimiento de García Guerrero en 1959, en que recuerda su poderosa presencia como pianista y el consejo que siempre les dio a sus colegas, agregando: “Fue quien trazó el camino al desarrollo de la música chilena desde 1912. Sin su hábil influencia e inteligentes indicaciones el progreso de nuestra vida musical habría sido diferente”.

Es curioso, sin embargo, constatar que en los programas de los recitales de Alberto García Guerrero que Beckwith menciona—fuera de una Tonada de Allende y sus propias composiciones—, no figuran otras obras chilenas, pese a su interés por la creación de sus contemporáneos, tales como Milhaud, Poulenc, Varèse y Schoenberg.

Acerca de la niñez y temprana adolescencia de García Guerrero, Beckwith establece que las fuentes de documentación son escasas, aunque en orden y detalle describa sus actuaciones en Chile hasta 1918. Nos informa sobre sus siete hermanos y hermanas, todos nacidos en La Serena, hijos de don Juan Daniel García Uriondo y doña Nicolasa Guerrero, y agrega que todos recibieron su primera educación general en esta ciudad. La formación musical de Alberto, se pregunta, “¿de quién”, o dónde la recibió? Se supone que “de su madre”, que era una pianista aficionada de buena cepa. Pero no existe evidencia sólida que así haya sido. Se sabe, no obstante, que todos los hijos manifestaron una gran inclinación por la música. Menciona el hecho de que Alberto realizó “la etapa final de sus estudios generales”—o sea las humanidades— en Santiago, en el Internado Barros Arana y el Instituto Nacional. Pero dice no haber encontrado evidencia alguna que entonces se haya matriculado en el Conservatorio Nacional de Música, donde sus colegas y amigos de esa generación, tales como Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz, recibían clases de composición de Enrique Soro.

En esencia, dada la información que logró reunir el profesor Beckwith, podría suponerse que Alberto García Guerrero fue un autodidacta. Por su hija Melisande, se sabe de la gran admiración por Ricardo Viñes, que con frecuencia expresó, pero tampoco existe evidencia alguna que le haya conocido personalmente y, por lo tanto, solicitado instrucción.

Después de ese período vago de su niñez y temprana adolescencia, el de su formación como músico, Beckwith describe con mayor detalle el desarrollo de una personalidad que muchos chilenos que le conocieron, acarrearón en sus recuerdos al otro mundo, tales como sus colegas y contemporáneos Alfonso Leng, Carlos Lavín, Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt, Domingo Santa Cruz y Acario Cotapos, y otros más jóvenes, tales como Claudio Arrau, por quien García Guerrero siempre demostró una gran veneración y afecto, o Rosita Renard, quien se supone recibió algunas clases de él. A éstos se suman los que escucharon sus recitales a lo largo del país y fueron atraídos por su talento, así como los miembros –pintores, literatos y músicos– que pertenecieron al histórico grupo de Los Diez, de Santiago, del cual García Guerrero formó parte.

Beckwith nos recuerda todo esto con la transparencia y precisión que, de no ser así, la presencia histórica de Alberto García Guerrero habría desaparecido. Menciona cómo el reconocimiento de este músico fue expandiéndose por las Américas, lo llevó a Nueva York y Europa, para finalmente instalarlo en Canadá, donde, como profesor en su edad madura, formó a pianistas internacionalmente aparecidos, tales como Glenn Gould y Ray Dudley; alternó con otros que reconocieron su influencia, tales como el compositor John Weinzwieg y el pianista Gerald Moore, singular acompañante de Victoria de los Angeles, Fischer-Dieskau, Menuhin, Nicolas Gedda y muchos más, tales como el director británico Boyd Neel.

Ninguno de sus alumnos dejó de enfatizar la extensión de sus lecciones de piano, que abarcaban –más allá de corregir los problemas técnicos– el hablar sobre la esencia de la obra en estudio, sus equivalentes en literatura, las artes plásticas y filosofía. “Fue una persona gentil y extremadamente culta. Me hacía tocar mejor después de cada una de sus clases”, expresó Dudley.

Los chilenos parecen haber olvidado no sólo las dimensiones de su aporte a la música, sino que su existencia y valioso legado, como puede observarse que están haciéndolo con muchos otros de sus contemporáneos. Pienso en el patrimonio de Soro, Allende, Leng, Isamitt, Bisquertt, Cotapos, Santa Cruz, el de las generaciones siguientes: el de Amengual, Letelier, Núñez, Heinlein y enseguida, el de Becerra, Montecino, Riesco, Botto, Amenábar, Lémann, Ortega, Asuar, Garrido-Lecca, Fernando García, Miguel Letelier y tantos talentos más jóvenes que en general me parecen marginados de la programación de nuestras orquestas y de otros conciertos; también de investigaciones de la categoría de la que el profesor canadiense John Beckwith ha dedicado al aporte y trayectoria de Alberto García Guerrero, que incluye, además de un relato detallado de sus primeros treinta años en Chile, el de su brillante docencia en el Royal Conservatory of Music de Toronto.

Para terminar con una nota más feliz, quiero mencionar el gran mérito que representa el que el Teatro Municipal haya montado la ópera *Viento blanco* del joven compositor Sebastián Errázuriz; el saber que una sobrina de Acario Cotapos está preparando un estudio biográfico-musical sobre este singular e ilustre compositor chileno, y, reconocer, que por lo menos en la industria del disco compacto, se está preservando una buena selección de obras chilenas, la que esperamos se extienda para incluir algunas omisiones que por el momento se observan y las de una pléyade de compositores más jóvenes de señalado mérito.

El estudio del patrimonio musical, su continuada presencia en la actividad de conciertos, ópera, radio y televisión, agregado al de nuestra música popular y folclórica, al de la literatura, artes plásticas, teatro, cine y artesanías, es en lo que se sostiene el desarrollo cultural de un país. Es en virtud del cual se lo reconoce, e interpreta y por lo tanto, debemos conocerlo y darlo a conocer.

Juan Orrego-Salas
Profesor Emérito
Universidad de Indiana
Bloomington, Estados Unidos
jucar@ciswired.com

Leonardo García. *La quena. Nuevas técnicas y sonoridades*. Santiago: Arquetipo Ediciones, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2008. 119 pp. + 1CD.

Las complejas relaciones que el Estado de Chile ha mantenido tradicionalmente con los pueblos originarios ha determinado, en medida importante, que recién en el siglo XX se generara algún interés entre los compositores de música de tradición escrita por las culturas musicales de tales grupos

étnicos y sus descendientes directos. La cultura mapuche fue la primera en ser acogida como parte del universo sonoro propio de la nación chilena y de la llamada música docta o de arte. Factores externos e internos influyeron para que tal cosa ocurriera. Entre los primeros se podrían mencionar: la necesidad de los latinoamericanos por encontrar su identidad, la que se despierta con acontecimientos como la Revolución Mexicana de 1911 y la aprobación de la Constitución de ese país en 1917, además de las celebraciones por la Independencia en varias naciones durante la década de 1910. Entre los factores internos se debería indicar: el surgimiento de la organización de los trabajadores (simbolizada por la fundación de la Federación Obrera de Chile y la creación del Partido Obrero Socialista), y el traspaso del poder de la oligarquía terrateniente a la burguesía industrial-comercial con el triunfo del candidato presidencial Arturo Alessandri Palma, en 1920. Coincidiendo con esos acontecimientos, un grupo de compositores locales, entre los que resaltan Carlos Lavín y Carlos Isamitt, comienza a investigar y descubrir para los chilenos la música del pueblo mapuche, además de difundirla y emplearla en sus obras. Este primer encuentro entre las músicas de tradición oral y escrita tiene su auge en la década de 1920 y comienzos de la siguiente.

Hay un segundo acercamiento en el país entre la música escrita y la oralidad, que culmina aproximadamente entre 1960 y 1973. También en esta ocasión concurren factores propios y ajenos a Chile, pero siempre ligados a elementos identitarios y progresistas. Es el caso de los movimientos de “liberación nacional” en diferentes países latinoamericanos que, con el triunfo de la Revolución Cubana, en 1959, se robustecieron y llegaron a influir en las fuerzas armadas de algunos países de la región, como Perú, Panamá y otros. Por otra parte, en Chile se vivió un nuevo proceso de democratización que culminó con la victoria electoral de Salvador Allende, elegido Presidente en 1970. Durante esos años, compositores tales como Roberto Falabella, Sergio Ortega y Luis Advis recuperaron para los chilenos las expresiones musicales orales andinas del norte del país, y Ramón Campbell la música de Isla de Pascua.

Un tercer momento de aproximación entre la música docta y la música de tradición oral se va a originar a finales del siglo pasado y en la primera década de éste, cuando se instala la globalización capitalista. Frente a ésta muchos de los trabajadores de la cultura artística del continente denuncian que ella significará la destrucción de la identidad de los países económicamente más débiles. En Chile, dicha globalización coexiste con la reconstrucción democrática del país y el fortalecimiento de los movimientos indigenistas y ecologistas. Por lo tanto y consecuentemente con esta situación, numerosos compositores chilenos, una vez más, buscan en la cultura de los pueblos originarios –algunos casi desaparecidos– los materiales musicales necesarios para producir discursos sonoros característicos del país y así conservar su identidad. Es por ello que el mensaje mapuche se encuentra en la obra de Eduardo Cáceres, Rafael Díaz y otros; lo peculiar andino se descubre en la música de Carlos Zamora y Jorge Martínez, para mencionar sólo a dos, y lo pascuense se halla en la producción de Santiago Vera. Además, en este tercer instante de encuentro, se agregan nuevas fuentes étnicas intocadas hasta entonces por la música docta. Se suman elementos musicales de los *selk'nam* en las piezas escritas por Guillermo Rifo, Rafael Díaz y Jorge Springinsfeld; de los *qawasqar*, en las compuestas por Rafael Díaz y, finalmente, Carlos Zamora nos recuerda en su obra que todavía persisten algunos restos de la música atacameña. De esta manera Chile termina por reconocer y recuperar para sí la herencia de nuestros pueblos originarios al llegar al siglo XXI.

Es en ese último ambiente de exploración y descubrimiento identitario donde Leonardo García se acerca a la quena y se transforma en un excelente intérprete y agudo estudioso de este ancestral instrumento del área andina. Su libro *La quena. Nuevas técnicas y sonoridades*, es la culminación de varios años de estudio del referido aerófono y la aplicación en él de los avances logrados en las técnicas de ejecución de la flauta europea, instrumento en que se formó el autor del texto. Este reciente método de quena responde a las necesidades, no sólo de instrumentistas, sino, también, de compositores que deseen incluir la quena en sus obras, aprovechando así un timbre particular, identificado por muchos con América y cuya práctica es actualmente impulsada por un ambiente propicio de acercamiento entre la música escrita y la oral.

El autor divide su texto en tres capítulos, entregando al lector un cúmulo de informaciones de gran interés e importancia, algunas inéditas. En el capítulo I se describe la quena con precisión, estableciendo sus materiales de construcción, tamaño, afinación, notación y otros elementos de carácter general. Para mejor comprensión y mayor conocimiento del lector, se acompañan las explicaciones con ilustraciones y numerosas tablas concernientes a las digitaciones para las notas temperadas, micro-intervalos, *glissandi*, a las variaciones de timbre a partir de digitaciones especiales, así como

tablas de los trinos y trémolos imposibles. El capítulo se cierra con los distintos tipos de *vibrato* y *smorzando* y la forma de gratificarlos, para finalmente abordar la técnica de respiración continua o “circular”.

El capítulo II se refiere a las técnicas extendidas. En primer lugar a las “Técnicas armónicas”, que para el autor son: “Todas aquellas técnicas no convencionales que generan una onda acústica reflexiva al interior del tubo resonador, produciendo así un espectro regular” (p. 47). El texto trata las siguientes técnicas armónicas: a) el *frullato* o *flutterzunge*, en sus dos variantes; b) los parciales o armónicos, de los que se incluye una tabla de éstos y otra mostrando las diferentes digitaciones para un mismo parcial; c) los multifónicos, de los que también se acompañan las respectivas tablas, por cierto muy extensas (pp. 53-102); d) el sonido y voz simultáneos, y e) el sonido de trompa. En segundo lugar, el capítulo II habla de las “Técnicas inarmónicas” que son, en palabras del autor, “todas aquellas que no generan una onda acústica reflexiva en la quena y que conciernen solamente las resonancias naturales del tubo resonador” (p. 105). Estas son: a) el sonido eoliano; b) el *pizzicato*; c) la percusión sobre los orificios de digitación, y d) el sonido silbado. Estas técnicas son también acompañadas de ilustraciones y tablas. El capítulo III y último, que es muy breve, trata de: a) combinaciones de técnicas antes descritas; b) otras posibilidades de emisión sonora, y c) la innovada quena construida en dos secciones separables.

El libro de Leonardo García tiene la virtud de ser acompañado de un CD con ejemplos, en quena, de los asuntos tratados en el texto, de manera tal que se pueden escuchar, desde las características tímbricas de las quenás en Sol, Fa y Re, así como la ejecución de diferentes y novedosas técnicas de emisión sonora descritas en el texto, hasta apreciar dos obras que ilustran los aportes que la música contemporánea ha hecho al antiguo instrumento andino. Una es del compositor colombiano Guillermo Carbó y se titula *Wayra*, y la otra de Leonardo García, que se denomina *Fiesta Mapache*.

A modo de síntesis se puede señalar que *La quena. Nuevas técnicas y sonoridades*, de Leonardo García, es un libro importante que, sin dudas, deberá ayudar al desarrollo de los ejecutantes de quena, de los compositores, tanto de música de tradición escrita como oral, y, en consecuencia, puede ser un gran aporte al conocimiento de este instrumento americano en el mundo entero.

Fernando García
Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
fgarcia@uchile.cl

José Manuel Izquierdo König. *Cuando el río suena... Una historia de la música en Valdivia (1840-1970)*. Valdivia: Fondo CONARTE de la Corporación Cultural Municipal de Valdivia. 2008.

Se ha presentado públicamente en Valdivia el libro *Cuando el río suena...* que consiste en una historia social y cultural de esta ciudad, acotada entre los años 1840 y 1970, pero mirada desde la música, que es lo que traería el río, que no piedras, pues el Valdivia no es turbulento, sino manso y majestuoso. Un río que, a través de los tiempos, ha influido en el carácter de sus habitantes, induciéndolos a la creación y la contemplación artística.

La obra examina el acontecer cívico y musical en un período de tan solo 130 años, de un total de 456, desde la fundación de la ciudad hasta ahora. Pero estos años serían determinantes en el proceso de identificación social y cultural de los actuales valdivianos, pues en este lapso se produjo lo que el autor denomina “el cruce intercultural”, con la masiva llegada de inmigrantes alemanes que muy pronto equipararán la cantidad de habitantes chilenos. Estos alemanes cultivaban la música con dedicación y entusiasmo, como parte importante de su acervo cultural, por lo que muy luego llenarán la ciudad con sus sones. Esta música llegó por el río, al igual que mucho antes lo había hecho la que vino de España. Por lo mismo, el autor dedica el primer capítulo, “Música y sociedad colonial”, al análisis de ésta, que no sólo estaba circunscrita a los ámbitos militar y religioso, sino que también se cultivaba en los salones de la primitiva sociedad colonial valdiviana.

El libro está dedicado a la memoria de dos músicos de gran influencia en la historia musical de Valdivia: Guillermo Frick y Roberto Mahler. En efecto, la figura de Frick rebasa la segunda mitad del siglo XIX, así como Mahler cubre casi toda la primera parte del siglo XX, con inagotable creatividad. Ambos fueron ejecutantes, compositores, profesores y directores de coros, bandas y orquestas y gesto-

res de toda la actividad musical de su tiempo. En su parte final, el libro contiene sendos catálogos de ambos músicos. La prolija clasificación de estas obras musicales corresponde al propio Izquierdo, quien indagó en colecciones privadas y archivos europeos con acuciosidad.

Cuando el río suena... analiza también el aporte de muchas instituciones que asumieron, en diferentes momentos del período estudiado, la responsabilidad de mantener el cultivo de la música en un sitio de privilegio. Entre éstas se destaca a la Universidad Austral que, desde su fundación, participó con mucha fuerza también en este aspecto, tal como se describe en el capítulo “El patrocinio musical y la Universidad Austral”. La llegada del disco y la radio, con su influencia en los hábitos musicales se refleja con claridad en “De la radio al rock & roll”.

En su parte expositiva, el libro termina con el capítulo “Tres postludios” en que se tratan aspectos desconocidos de temas interesantes: la composición de la tonada *Camino de Luna*, de Aguirre Pinto, a pedido de los valdivianos; una semblanza del compositor Acario Cotapos, y una referencia a la cantata *Gott*, de Guillermo Frick, que aporta más detalles acerca de su multifacética personalidad.

Las 32 páginas finales del libro contienen un listado de las fuentes consultadas por el autor, que respalda absolutamente toda la información entregada.

José Manuel Izquierdo es un joven musicólogo valdiviano formado en la Pontificia Universidad Católica de Santiago y con un curso de postgrado en el Departamento de Música de la Universidad de Chile que, con esta publicación, deja establecido su talento y capacidad.

Leonardo Mancini
Director de Coros, Valdivia
Chile

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Evidence. CD. Martin Joseph Trío. Martín Joseph, piano; Pablo Menares, contrabajo; Andy Baeza, batería. Santiago: Vértice Records, 2008.

En *Evidence*, lanzada al público en septiembre de 2008, el pianista británico Martin Joseph, acompañado por los chilenos Pablo Menares, en contrabajo, y Andy Baeza, en batería, nos entrega una inteligente selección de once piezas que, desde el lenguaje del *free jazz*, recorren diversas épocas y estilos. De ellas, tres son obras de Joseph, dos son invenciones colectivas de la agrupación y una consiste en una selección de temas tradicionales del género.

Joseph comenzó su carrera en la escena londinense. Desde los '60 aborda la interpretación de diversos y variados estilos del jazz que lo llevaron a tocar junto a figuras emblemáticas tales como los saxofonistas George "Buddy" Tate y Dexter Gordon, posicionándose como un sólido y destacado exponente del género. No obstante, su destreza como intérprete de una amplia variedad de repertorios, junto a su sensibilidad creativa e interpretativa lo ha llevado desde siempre a la improvisación libre y las sonoridades experimentales.

En los '70 inició una larga itinerancia por Europa y América del Sur, realizando una labor de fundación y dirección de conservatorios, grabación de discos y conformación de agrupaciones. La interpretación de su obra *Suite para Pablo Neruda* (1989) significó su primer acercamiento a nuestro país. Diez años más tarde volvió para quedarse y constituirse en un nuevo referente para el jazz en la capital. La realización sistemática de talleres de improvisación, bajo el alero de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ha logrado convocar un grueso contingente de solistas jóvenes, permitiéndole contribuir, con la madurez de su experiencia, al desarrollo de la escena jazzística nacional desde los albores de este nuevo siglo. Ahora nos regala con su cuarta producción y primera de ellas realizada en Chile.

El contrabajista Pablo Menares y el baterista Andy Baeza completan el trío que participa de esta grabación, cuya carrera como agrupación comienza el año 2004. La musicalidad y sutileza interpretativa de Menares, tanto en el bajo eléctrico como en el contrabajo, se han traducido en una prometedora carrera y en un lugar destacado entre las nuevas generaciones de solistas. Baeza, por su parte, ha demostrado su versatilidad y amplio criterio en la ejecución de la batería, vertiendo su talento en la interpretación de los más diversos géneros musicales.

El disco fue registrado hace un año en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y nos revela un trío que dialoga con eficacia y eclecticismo. La madurez de Joseph en el piano sabe mitigar la fuerte personalidad que le confiere al instrumento, cediendo el espacio necesario para que contrabajo y batería se expresen con fluidez. Menares y Baeza llenan elegantemente esos espacios, favoreciendo la musicalidad, antes que los artificiosos despliegues técnicos, logrando así una interpretación consistente. La sutileza interpretativa del trío, que en ocasiones alcanza un grato toque de lirismo, suaviza incluso las más atrevidas sonoridades, con un efecto potenciado por el trabajo técnico de Nelson Arriagada, cuya mezcla sabe otorgar la debida presencia a los solos instrumentales.

La convivencia de lo tradicional y lo experimental evidencia la mano de Martin Joseph en los arreglos. Su bagaje como músico le permite transportarnos fácilmente dentro de una diversidad de recursos musicales que, sobre la base de diversos estilos del jazz, logran entremezclarse sin mayores conflictos, recurriendo incluso a los aires latinos en *Medianoche a las 5 de la Tarde*. Los temas originales favorecen la improvisación libre y un estilo de vanguardia con interesantes pasajes, tales como las dobles improvisaciones en *Tango-ing*. Del repertorio tradicional del género provienen clásicos tales como *Infant Eyes*, de W. Shorter; *Goodbye Porkpie Hat*, de Ch. Mingus; *Bouncing with Bud*, de Bud Powell y por supuesto *Evidence*, de Thelonius Monk, que da el nombre a la producción. Lejos de precipitarse en convencionalismos estos clásicos se renuevan en los bien logrados arreglos del pianista y en el fresco e ingenioso trato de los intérpretes.

Evidence es un disco capaz de satisfacer expectativas exigentes. En la confluencia de la experiencia y el talento joven, nos revela la madurez alcanzada por el Martin Joseph Trío desde su conformación y el legado de Martin Joseph a la escena del jazz chileno, donde tiene mucho que decir todavía.

Nicolás Masquiarán D.
Universidad de Concepción, Chile
zigurun@gmail.com

Revista Musical Chilena, Año LXII, Julio-Diciembre, 2008, N° 210, pp. 86-91

Gabriela Mistral/Hernán Ramírez. CD. Obras de Hernán Ramírez sobre textos de Gabriela Mistral, intérpretes varios. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional. 2008.

A cincuenta años del fallecimiento de nuestra Gabriela, el Dr. Hernán Ramírez recoge algunos versos de la poetisa que ha musicalizado en el transcurso de su dilatada trayectoria como compositor, en un repertorio variado que nos transporta entre los dispares universos del dolor y la angustia, la maternal ternura y el ludismo infantil. Participan en esta producción, realizada con apoyo del Fondo de Fomento de la Música Nacional, la soprano Paula Elgueta, los pianistas Manuel Montero y Michael Landau, la Orquesta de Cuerdas y el Coro Femenino de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, los directores Pablo Alvarado y Boris Alvarado y, por supuesto, el propio Hernán Ramírez en la interpretación al piano de sus *Canciones de cuna*.

Un primer momento del disco está marcado por el universo del dolor, con textos que han logrado especial significado para el autor. *Desolación* (1922) marca una presencia importante en la selección de obras musicales.

En *La espera inútil*, op. 100, el autor plasma la dolorosa angustia de la pérdida que inunda el poema, recurriendo a elementos aleatorios y a un inteligente uso de los colores instrumentales. La línea de la soprano se somete a la potente expresividad del texto, y se trabaja en un estilo declamatorio que no logra, sin embargo, perder su cualidad melódica. Obtiene con ello un lamento que se adecúa muy bien a la sensibilidad de los versos, y que se erige en la marca estilística del canto a lo largo del disco. El grupo instrumental hace eco de esa carga emotiva creando una atmósfera densa y oscura, que envuelve más que acompaña, lo que intensifica el efecto dramático de la pieza.

Sensaciones semejantes producen el *Nocturno*, op.80, en que la poetisa clama a un Dios ausente que deje caer sobre ella la muerte y la libere así del sufrimiento y *Cima*, op. 74, con el sangrado arbol sobre las montañas del Valle del Elqui que refleja las angustias de un corazón desgarrado. Con una mayor presencia espacial de las cuerdas y una variedad de recursos sonoros en juego se logra que, pese a su instrumentación más austera, *Nocturno* y *Cima* disten de aparecer empobrecidos en relación a *La espera inútil*.

Las dos obras compuestas por encargo de la connotada pianista y profesora Elvira Savi son piezas intensas e interpretativamente complejas. El piano aparece acá en constante tensión, la que es especialmente notoria en *Balada*, op. 122. En *El amor que calla*, op.88, Ramírez permite a la voz una relativa libertad para la elaboración del ritmo y, por ende, un mayor control de la prosodia por parte de la intérprete, mientras que en la partitura del piano aparecen pasajes de improvisación.

Miedo, op. 133, escrita también para soprano y piano, expresa el sentimiento de una madre que proyecta el inminente alejamiento afectivo de su hija. Su lenguaje es diferente a las anteriores piezas. Rompe con la atmósfera apesadumbrada que predomina en la primera sección del disco y nos prepara para oír las *Cuatro canciones de cuna*, op. 132. En ellas el piano se repliega hacia armonías más suaves, acogedoras y emotivas, con pasajes que, en el particular estilo de Ramírez, evocan al *Lied* romántico e incluso sugieren ciertos dejos impresionistas. En *Apegado a mí* se encuentran reminiscencias de anteriores musicalizaciones del poema, que con inteligencia se reelaboran en el lenguaje de Ramírez. *Rocío* anuncia en su introducción el carácter de la siguiente pieza.

Las *Jugarretas*, op. 110, para coro femenino y piano, son cinco piezas breves, de fácil y amena audición, cuyas armonías corretean homorítmicamente sobre el vivaz jugueteo del piano, haciendo justicia al nombre del ciclo. El color y la ligereza del coro femenino contribuyen a remarcar el aire lúdico de la obra donde, como siempre, se observa una cuidada representación de los textos.

Las obras para piano que cierran el disco, agrupadas en los ciclos, *Siete secuelas para piano*, op. 120, y *Preludios obsesivos*, op. 131, están interpretadas por Manuel Montero. Consisten en episodios breves en los que, en gran medida, se repite la atmósfera tensa casi frenética de la *Balada* y *El amor que calla*, sobre todo en el segundo ciclo. Acá se encuentra una rica elaboración musical, llena de complejidades, en la que se entretajan con maestría diversos tratamientos que exploran una amplia gama de sonoridades.

El disco se desarrolla con fluidez y delicadeza en los diversos estados por los que transita. Una constante en la música son las exigencias técnicas que se imponen a los intérpretes, las que son sólidamente resueltas por ellos.

Es dable lamentar los errores en la preparación de la carátula, de la que el autor ha dispuesto una versión corregida en su página (<http://hernanramirez.com>). Contiene interesantes comentarios personales que ayudan a poner en contexto las piezas con indicaciones sobre su creación y, de paso, dejan entrever algunas problemáticas del medio musical en nuestro país. Incluye además las apreciaciones

del compositor Gustavo Becerra-Schmidt, maestro de Ramírez, sobre su audición de algunas de las piezas incluidas en el disco.

Más de seis décadas de trayectoria del compositor se cristalizan en este homenaje a la poetisa. Con creatividad y oficio el maestro Hernán Ramírez ha poblado el universo musical chileno con más de ciento treinta obras escritas. Su calidad lo ha posicionado entre los autores vivos más importantes de nuestro país y, por supuesto, como una figura referencial para la academia.

Nicolás Masquiarán D.
Universidad de Concepción, Chile
zigurun@gmail.com

De Perú y Chile. CD. Música orquestal de Fernando García. Orquesta Inter-cultural Americana y Orquesta Sinfónica Municipal de Piura, director Abraham Padilla. Santiago-Lima: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Ministerio de Cultura de Chile, Discográfica Inter-cultural Americana, EDMUSICAM, 2008.

Luego del elogiado CD *García/Padilla*, la dupla homónima vuelve a repetirse para este disco, en el que el director peruano Abraham Padilla dirige obras orquestales de Fernando García. Se trata de seis partituras del eminente compositor chileno interpretadas en grabaciones en vivo por dos conjuntos del Perú: la Orquesta Inter-cultural Americana y la Orquesta Sinfónica Municipal de Piura.

De manera global, el estilo compositivo de García se basa en el contraste, el que puede ser entre timbres, ritmos y *tempi*. Generalmente este contraste se da entre el uso de la rigidez de la técnica serialista, frente a la libertad de la aleatoriedad y la indeterminación.

Este pionero del serialismo en nuestro país ha desarrollado, durante su vasta carrera, un lenguaje que combina ambas aproximaciones, que parecieran ser excluyentes. Esto ha llevado a que cada obra de García posea una cualidad única dada por la libertad que ofrece a los intérpretes. En el plano sinfónico, produce segmentos de improvisación que actúan de manera cohesiva en cada partitura.

El disco comienza con *Homenaje*, en el que se denota el gran manejo que García tiene de la orquesta. Hay que recalcar que el autor ostenta una amplia producción en el campo sinfónico, lo que se ha mantenido en nuestros días. Algo relevante, en una época en que pareciera no viable para los compositores chilenos el escribir para orquesta.

En seguida viene *Nuevos Juegos*, secuela de una composición anterior titulada *Juegos*, en el que explora el ya mencionado contraste, típico del arte de García, esta vez aplicado a la diferencia timbrística entre la sección de cuerdas y las percusiones.

Puntos Cardinales es la más antigua de las obras contenidas. Fue creada en 1984, cuando el compositor se encontraba en el exilio en Cuba. Se nota una diferencia estilística con respecto al resto de las obras, aunque sólo sea de manera muy sutil. En sus dos movimientos, esta obra tiende a articular motivos rítmicos regulares que se van repitiendo. Probablemente sea un eco de la música caribeña, con toda su riqueza rítmica, a la que García se expuso de primera mano.

Una de las obras más interesantes del disco es *Obertura concertante*. Se podría catalogar esta partitura como un miniconcierto para percusión y orquesta. Puede ser tocada por uno o dos percusionistas, y nos recuerda la gran importancia que tienen los instrumentos percutidos en la creación de García, sobre todo en el campo de la música orquestal.

Más familiar para los interesados en la música de García puede ser la inclusión de *Tres miradas*, obra para sección de cuerdas, ya que ha sido interpretada en diferentes oportunidades desde su estreno en 2002.

El CD se completa con *Nacerá la aurora*. Es otra muestra del acercamiento entre la música instrumental del maestro con la poesía, forma artística inspiradora durante toda su carrera, y que ha nutrido de títulos y epígrafes una gran cantidad de sus obras. En este caso, cada uno de sus tres movimientos lleva una denominación claramente tomada de las letras líricas.

Como valioso material extra, el CD contiene un archivo multimedia con una entrevista al maestro García donde explica su relación con el vecino país, y habla sobre su propia estética musical y sobre la música contenida en este álbum, el que viene a engrosar la discoteca de grabaciones de música chilena.

Álvaro Gallegos M.
Radio Beethoven
Santiago, Chile
alvarogallegosm@gmail.com

Juan Amenábar. Compositor chileno. Obras para piano. CD. Elmma Miranda, Elvira Savi y Clara Luz Cárdenas, pianistas. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, SVR Producciones Limitada, ABA-SVR-900000-11. 2008.

El disco de la serie Música de Concierto Chilena titulado *Juan Amenábar. Obras para piano*, editado por el sello SVR y producido por la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, nos ofrece una selección de piezas de Amenábar que abordan aspectos neoclásicos, además de fusiones populares y doctas con elementos modernos. La interpretación está a cargo de tres connotadas pianistas chilenas, Elmma Miranda, Elvira Savi y Clara Luz Cárdenas. Además, una mirada investigativa hacia el lado interno del compositor, que pone de relieve aspectos poco conocidos de su producción y que recrea a la vez piezas ya conocidas de su repertorio.

La *Suite* para piano (1952), obra con la que comienza este registro, expone una alternancia de estados opuestos que invocan un tratamiento clásico de la macroestructura formal, junto a un neoclasicismo con texturas que evocan, por momentos, en las secciones lentas, un sabor a rememoranzas francesas de comienzos del siglo XX.

El *Tríptico para recordar a Liszt* (1985-1986) nos muestra una sonoridad más de avanzada, con pasajes atmosféricos y virtuosos, y una energía en el uso de acordes que se destaca hacia la tercera y última parte de la obra, y que parece combinarse con los elementos presentes en las anteriores.

La señorita de Tacna (1984) sorprende al romper el esquema de vanguardia presentado por la pieza anterior. Nos sumerge en un espacio común, donde recoge elementos de la música popular y de salón, en la que fue una obra de música incidental para la pieza homónima teatral, de Mario Vargas Llosa.

Se aprecia claramente el gusto del compositor por la música popular, lo cual se refuerza en la siguiente pieza, *Nativity Blues* (1986), donde la mezcla de elementos del *blues* y de la música docta están claramente presentes.

Las *Modulaciones instantáneas* (1994) nos vuelven a la modernidad y nos sumergen en un ambiente sonoro especial, cambiante, lleno de matices y relieves, cuya sintaxis parece estar acompañada del rigor matemático presente en otras obras del compositor.

Finalmente, *Música Nocturna* (1980) alterna entre disonancias y consonancias, en estados contradictorios, pero complementarios, en contrastes de colores y silencios dentro de una sucesión constante que nos invita a recibir abiertamente proposiciones modernas, suavizadas por momentos, de delicada textura.

Se debe finalmente hacer una mención especial del trabajo de las tres pianistas en este disco con sabor a intimidad, a confesión personal, que nos proporciona una visión diferente a la acostumbrada en la música para piano de Juan Amenábar Ruiz.

Mario Mora

Compositor

Facultad de Artes, Universidad de Chile

Chile

maredmo@gmail.com

Santiago Vera-Rivera. Compositor chileno. Obras de orquesta, cámara, coro y solistas, período 1977-1994. 2 CD. Intérpretes diversos. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, SVR Producciones Limitada, ABA-SVR-900000-14, 2008.

El disco doble *Obras de orquesta, cámara, coro y solistas, período 1977-1994*, del compositor chileno Santiago Vera-Rivera, pertenece a la serie Música de Concierto Chilena y tiene sin lugar a dudas un carácter antológico. El autor ha dividido su contenido en obras doctas y populares, representadas igualmente con un disco cada una. Llevan por subtítulo el apelativo de aires, una palabra que nos remite a una esfera coloquial, quizás más cercana con lo folclórico y lo popular. Así, los aires doctos, como Vera-Rivera titula al primero de los discos, tiene la virtud de acercarnos casi familiarmente a esta selección, comentando la génesis y circunstancias de cada una de las obras, entrelazadas con rasgos biográficos de su formación musical, en el librito que acompaña al registro. Me detengo en este punto, porque interesa destacar las estrategias, las señales que ha usado un compositor como Santiago Vera-Rivera, para ofrecer su producción musical, o, en otras palabras, como ella es transmitida y

comunicada. En los tiempos en que la composición era considerada mayormente como un oficio en el mismo nivel que las artesanías, los compositores no hablaban de sí mismos ni de sus obras. La sobriedad luterana impedía que un Bach o un Buxtehude se refiriese al quehacer de su arte y sólo tenemos excepciones cuando los italianos del temprano barroco, en breves introducciones de obras, daban algunas pistas de su pensamiento musical, tal como aconteció con Giulio Caccini, en la introducción a la *Nuove Musiche* o del mismísimo Claudio Monteverdi en muchos de sus escritos. En el clacisismo es fundamentalmente la correspondencia de Haydn, Mozart y Beethoven la que nos puede dar pistas de cómo ellos se veían a sí mismos. Pero el ideario romántico ya produce un cambio, como lo atestigua ese simpático libro que el mismo Héctor Berlioz tituló *Mis memorias*. Desde ese momento hasta nuestros días, acelerándose con la llegada del siglo XX, los compositores se han atrevido a abrir a sus congéneres su ideario estético, y lo han hecho con mucha elocuencia como es el caso de Stravinsky en su *Poética musical* o Ligeti en numerosos escritos donde ha plasmado brillantemente su estética musical. Valoramos entonces el texto que acompaña al disco, el cual incluye también fotografías que ilustran diversas etapas en la formación y vida profesional de Santiago Vera-Rivera.

La paradoja prosigue en la temática de cómo un compositor se dirige a una audiencia potencial. Los autores del pasado eran escuchados por sus contemporáneos, incluso con intervenciones entusiastas, a viva voz, de estos últimos en los conciertos. Ellos realmente componían para un público ansioso de escuchar las más recientes obras. Sin embargo, este interés, más que una paradoja, parece ser un mito inventado para desprestigiar la producción actual ¿Acaso la audiencia de una Schubertáda no era un pequeño y cerrado círculo de la elite de la Viena del siglo XIX? La gran población, estratificada socialmente mucho más claramente que hoy, no participaba ni menos conocía de la existencia de un Schumann o de un Brahms. En nuestros tiempos existe la radio, el disco y el INTERNET para democratizar el acceso a la creación contemporánea. Sin embargo, parece que se abre un abismo entre la masa e incluso el llamado público de concierto, que mayoritariamente acepta a la música del pasado en desmedro de la producción actual. Las razones para este divorcio, acápiteme que abordaré sólo tangencialmente, tiene muchas explicaciones. Estas abarcan desde aquella que asume que la anterior supremacía del serialismo hasta los años 50, instaló la imagen de una música compleja, rígida, carente de melodía, hasta aquellos que señalan el agresivo ingreso de la música comercial y la influencia del *trust* económico, manejando los gustos populares. Frente a esta disyuntiva, un autor podría asumir dos posiciones. Una es la del autista, esto es, el compositor que compone sin preocuparse del receptor y a través de qué medio recibirá su producción. La otra posición es la del creador como un agente activo y facilitador para que su mensaje sea conocido por sus contemporáneos. Y de estos últimos es Santiago Vera.

Aquí es imposible no referirse a la iniciativa que Santiago Vera tuvo al impulsar, en agosto de 1987, la creación de un sello discográfico cuya finalidad era “promover, estimular, difundir y editar fonográficamente la música docta chilena y latinoamericana”, aventura que desde sus inicios contó con la abnegada colaboración de su esposa, la señora María Angélica Bustamante. En la página web del sello SVR, se puede leer las razones fundamentales que motivaron la creación del sello: “dar a conocer el arte musical que permanece en las sombras” y promover una “verdadera democracia musical”. Esta idea, que podría haber sido otra quijotada químicamente pura, logró sin embargo sostenerse exitosamente, acompañada por la coincidencia que supuso el incremento de las políticas públicas de apoyo a la cultura y el arte a través del FONDART. A poco más de 20 años de su creación, SVR puede mostrar una producción consolidada, que permite que bibliotecas públicas, escuelas de música, establecimientos educacionales y centros culturales diversos y medios de difusión, puedan acceder a la adquisición de la única colección en serie de autores e intérpretes chilenos. Para ello cada disco de SVR ha contado con los mejores estándares técnicos, tanto en el proceso de grabación y masterización requeridos, como en el diseño, arte y las respectivas traducciones del texto que completan cada disco compacto.

El registro reseñado demuestra la versatilidad de su autor, quien no tiene pudor para incluir un repertorio, que ocupa un disco completo, con los aires populares que se comentaban al inicio de esta reseña. Con ello, Santiago Vera ingresa al exiguo grupo de autores chilenos que se han atrevido a trabajar tanto en lo docto puro como en aquella producción que se recrea con raíces populares y folclóricas. La veta popular y la raíz folclórica de Santiago no tiene misterios, ya que él mismo se encarga de recordar en el librito del disco sus inicios musicales de niñez y de juventud, especialmente en la Escuela Normal José Abelardo Núñez, componiendo sus propias canciones, tocando guitarra o cantando en un cuarteto vocal. Estos, sus “recuerdos del pasado”, parafraseando el título del libro de Vicente Pérez Rosales, nos hacen reflexionar acerca de la importancia que revisten las improntas musicales de la niñez y la adolescencia, hecho del cual no escapamos ninguno de quienes

hemos dedicado nuestra vida a la música y al arte en general. Es igualmente un recordatorio de que los aprendizajes de la música pueden provenir tanto de la educación formal como de aquellas prácticas que se han denominado como educación extracurricular y que, al parecer, son cada día más preponderantes. A pesar del nombre genérico que, al menos en el país se da a la composición y práctica de la música clásica de nuestros días, es más asertivo y riguroso definir que todas las músicas, sean ellas de tradición oral o escrita, tradicionales, populares o eruditas que se practican en el mundo actual, son músicas contemporáneas.

Todos los afanes de Santiago Vera Rivera, como compositor actual, debe yuxtaponerlos con inquietudes profesionales que lo han llevado a pertenecer a sociedades diversas, tales como el Comité Permanente del Pequeño Derecho de Autor, al directorio del Consejo de la Música, al capítulo chileno del CIM, UNESCO, a la secretaría y luego presidencia de la Asociación Nacional de Compositores del período 1987-1988, a la secretaría de la Academia Chilena de Bellas Artes, asumiendo luego la presidencia de esta entidad hasta la actualidad. A ello se suma la de director del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), presidiendo además la Asociación de Directores de Carreras Musicales. Toda esta incesante actividad profesional aparece como una metáfora de la variada producción musical de nuestro autor y que ha sido brillantemente plasmada en el disco que ha originado el presente comentario. “Turbinas, grillos y canarios” cantó en su momento nuestra Violeta, en portentosa síntesis de los afanes del ser humano en la búsqueda de su felicidad.

Octavio Hasbún Rojas

Profesor

Instituto de Música Universidad Católica de Chile, Chile

ohasbun@uc.cl

RESUMEN DE TESIS

Miguel Ángel Jiménez Alegre. *Efectos de la privación visual y auditiva en la lectura a primera vista en el piano en tres tipos de lenguaje musical*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2008, 223 pp. Profesores guías: Jorge Martínez Ulloa, Mg. y Rodrigo Cádiz, Dr. Ph. D.

El propósito, las hipótesis y los objetivos de este trabajo se centraron en el estudio del proceso lector a primera vista en tres tipos de lenguaje musical—modal, tonal y atonal—bajo condiciones de privación visual del teclado; privación auditiva parcial de la zona de los agudos (mano derecha); parcial de la zona de los graves (mano izquierda) y privación auditiva total.

La muestra estuvo constituida por 1.440 datos obtenidos de veinte pianistas con estudios de piano en el Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Nueve de ellos pertenecían al ciclo elemental, entre quinto y octavo años y once pertenecían al ciclo universitario de la carrera de Licenciatura en Interpretación Superior. El sexo y la edad no fueron excluyentes.

El material de lectura consistió en trozos especialmente creados con características de los lenguajes musicales especificados. Las variables fueron las condiciones de visualidad del teclado y auditivas, normales y privadas, además de los tipos de lenguaje.

Este análisis demostró, por una parte, que la visualidad del teclado y el lenguaje atonal producen errores en el proceso lector con diferencias significativas bajo cualquier circunstancia auditiva. Por otra parte, permitió establecer que las distintas condiciones auditivas no producen una tasa de errores significativa en el proceso lector, aún considerando circunstancias visuales o de lenguaje musical distintas.

La estructura general de la tesis está constituida por las siguientes secciones:

1. *Preliminares*. Aquí se encuentran la tabla de contenidos o índice y el resumen/abstract de los contenidos más importantes.

2. *Introducción*. En esta sección se detalla, en primer término, la estructura general del trabajo. En segundo lugar se exponen las ideas que motivaron su desarrollo y que se refieren a los intereses del autor por aportar a la investigación o estudio formal de la *performance* instrumental, a fin de desarrollar los enfoques sobre pedagogía instrumental en Chile. En este punto se plantea un análisis crítico de la actual situación y se formulan algunas directrices a seguir para progresar en este sentido.

Otro interesante segmento es la definición del ámbito musicológico en que se inscribe la tesis y que se refiere a la descripción de un campo de estudio musicológico de reciente evolución en el mundo y, en consecuencia, menos desarrollado en el país. Este campo está circunscrito al ámbito de la musicología sistemática y se ha identificado como cognición musical. Allí se detallan los preceptos básicos de la disciplina; su objeto y sus objetivos de estudios; sus áreas de trabajo, y sus relaciones interdisciplinarias con las neurociencias y las ciencias cognitivas, principalmente.

Finalmente, en la introducción se formulan los propósitos generales, las hipótesis y objetivos que delinearon el desarrollo de este trabajo.

3. *Marco teórico*. En este primer capítulo se exponen los estudios previos que se han realizado sobre el tema de la tesis y que se refieren, principalmente, a la definición, caracterización e investigación sobre lectura a primera vista en el piano. Allí se incluye una revisión sobre la *performance* instrumental musical, el proceso lector e investigaciones relacionadas con aquellos factores relativos al *feedback* auditivo y visualidad.

4. *Metodología*. Constituye el segundo capítulo y en éste se detallan rigurosamente todos los procedimientos, que se presentan en tres partes.

La primera de ellas se refiere a la elaboración del instrumento de evaluación, y describe el instrumento junto a su estructura, así como también las características de los ejercicios creados para evaluar el proceso lector a primera vista.

La segunda parte de los procedimientos se refiere a la creación del experimento. Se describen las características de la situación experimental a que fueron sometidos los pianistas, en relación a las

demandas de obturación visual y auditiva durante la ejecución instrumental a primera vista. La puesta en práctica de todo el diseño experimental de esta investigación, la construcción de los programas computacionales, así como la asesoría en todo el proceso, fue realizada por Rodrigo F. Cádiz, del Centro de Investigación en Tecnologías de Audio del Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

En la tercera parte se describen los detalles relativos a la aplicación del instrumento en cada una de las etapas del experimento. Para ello se diseñó un protocolo de administración a fin de alcanzar altos niveles de uniformidad, tendientes a minimizar los factores externos que pudieran influir en las respuestas de cada uno de los sujetos durante la evaluación.

Se realizaron dos procedimientos aleatorios que estuvieron relacionados con el orden de administración de las pruebas y de cada ejercicio, de tal modo que la aplicación de cada ejercicio, cada prueba, cada condición auditiva y/o visual correspondió a un ordenamiento particular para cada sujeto de la muestra. De este modo se pretendió objetivar la aplicación de las pruebas en los sujetos de la muestra, junto con reducir posibles tendencias que facilitaran arbitrariamente las tareas en cada sujeto o evitar influencias ligadas a un orden predeterminado en la administración de los ejercicios.

Finalmente, se establecieron sistemas de registro de los datos para su posterior análisis y se definieron los materiales e implementos utilizados para su desarrollo.

5. *Presentación y análisis de resultados.* Es el tercer capítulo de la tesis en el que se expone lo relativo a la muestra utilizada y sus características, las técnicas, pruebas e instrumentos estadísticos utilizados, y los datos obtenidos, su análisis y resultados de los mismos.

Las tablas y gráficos muestran en detalle el comportamiento de cada variable en forma aislada y en doble y triple interacción entre ellas.

6. *Conclusiones y discusión.* Finalmente, en este cuarto capítulo, se condensan las respuestas sobre el cumplimiento satisfactorio de las hipótesis y los objetivos planteados y la discusión de aquellos aspectos susceptibles de ser cuestionados.

Se concluye que:

- a) La visualidad del teclado es una condición experimental que incide directamente en la producción de errores en el proceso lector, con diferencias altamente significativas en todos los tipos de lenguaje y bajo cualquier circunstancia auditiva.
- b) La atonalidad es un tipo de lenguaje que produce errores en el proceso lector con diferencias altamente significativas en todas las condiciones visuales y auditivas.
- c) La influencia de las condiciones auditivas no produce una tasa de errores significativa en el proceso lector, aun considerando circunstancias visuales o de lenguaje musical distintas. Sin embargo, la audición incompleta o parcial muestra una tendencia a producir mayor cantidad de errores que la presencia o ausencia absoluta del factor auditivo.

En la segunda parte de este capítulo se discuten sustancialmente algunos aspectos en relación a la visualidad, *feedback* auditivo, tipos de lenguaje y a la presencia del ámbito de otros errores, que motivan la formulación y desarrollo de investigaciones ulteriores.

En un último apartado se esquematizan sugerencias, basadas en algunos de los aspectos señalados en esta investigación, para la construcción y desarrollo de un programa de lectura a primera vista en el piano.

Finalmente, se exponen las fuentes bibliográficas utilizadas en los distintos ámbitos de la tesis y los apéndices que incluyen documentos de los registros efectuados en el transcurso de este trabajo.

A modo de reflexión final, es posible determinar que esta investigación coincide plenamente con los preceptos de aquellos estudios que exploran la mente humana y que se enmarcan dentro del campo de la ciencia cognitiva, en que el enfoque interdisciplinario es fundamental para el logro común de conocer lo que es la mente y las particularidades de la cognición humana en cada uno de los campos científicos y conductuales particulares.

Es recomendable que los músicos dialoguen entre sí y con otros expertos en esta óptica pluridisciplinaria para, de este modo, expandir la investigación musicológica hacia el estudio de la música como objeto particular en sí mismo, más allá de los enfoques históricos o etnomusicológicos.

Más específicamente, son los musicólogos, en diálogo interactivo con otras especialidades, los encargados de desentrañar las claves de la música en la mente humana y de la cognición musical.

Es probable que estos enfoques multifacéticos que sustentan la cognición musical, sean el punto de partida para dilucidar importantes preguntas acerca de la música y, en el mejor de los casos, llegar a develar los grandes paradigmas que subyacen a la etiología musical, que se remontan al nacimiento de la especie, y de la evolución musical, que atraviesa toda la existencia inteligente del ser.

Tal vez, el desarrollo de la investigación cognitiva musical ayude a la inclusión, en el concepto cotidiano, de aquellos preceptos acerca de la música como expresión humana y nos oriente en la comprensión de que el “don de la música fue repartido por igual”, entre todos aquellos que gozan de la condición de humanidad. En consecuencia, no hay músicas peores o mejores; todas las músicas son valiosas tan sólo por la condición de ser expresiones de lo humano.

Es posible que el estudio de estos aspectos ayude a comprender de qué manera se puede obrar para mejorar las técnicas pedagógicas a fin de lograr desarrollos más apropiados en el campo de la *performance* musical del intérprete o del compositor. En fin, el ubicarse en un contexto cognitivo interdisciplinario permite que todas las interrogantes que surjan sobre la música sean susceptibles de ser sometidas a un estudio más objetivo y, cuando ello no sea posible, al menos se habrá dado la oportunidad de reflexión acerca del punto en cuestión.

Miguel Ángel Jiménez Alegre
Magíster en Artes, mención Musicología
Chile
ajimenea@uc.cl

Leonardo García. *Los bailes chinos. Religiosidad y mestizaje en Chile* – París: Universidad de París X-Nanterre. Doctorado en Sociología, 2008, 657 pp.

Los chinos son un tipo de baile religioso que participa en la mayoría de las fiestas católico-populares entre Tarapacá y Valparaíso. Existen igualmente en Chile otros bailes similares aunque geográficamente aislados, como los “Bailantes chinos” de Isla de Maipo, Región Metropolitana, y los “Pifaneros” de Lora, costa de Curicó, VI Región, dos grupos que, pese a su similitud con los chinos, no parecen derivar de una misma matriz ritual. También existen bailes chinos en el centro occidental de Argentina, área de San Juan, los que parecen asociados a los múltiples procesos de emigración minera y trashumancia en la zona transandina centro-norte.

Los chinos actuales son entidades sociales mestizas y laicas herederas de las cofradías coloniales, bien que su expansión demográfica se desarrolla esencialmente durante el período republicano. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los bailes religiosos chilenos contemporáneos, ligados al paradigma andino-pampino de La Tirana, los chinos constituyen un sustrato distinto, más antiguo y que está presente ya a fines del siglo XVI en Andacollo, Coquimbo, IV Región. Debemos también mencionar el aspecto de combinar simultáneamente la danza con la ejecución instrumental y su composición esencialmente masculina (las mujeres son raramente admitidas y cuando así sucede, se trata de niñas prepúberes que deben dejar de bailar una vez que las autoridades determinan su entrada a la edad adulta). No obstante, si los chinos conforman un cierto modelo de ritualidad mestiza, éstos difieren considerablemente según la región geográfica. Así, las especificidades sociales (relaciones con la institución eclesiástica, identidad al mundo del trabajo) y rituales (preferencia por un culto particular, diversidad de toques de flauta y pasos coreográficos o “mudanzas”) pueden variar considerablemente entre los grupos del Norte Grande, Norte Chico y Zona Central.

Los chinos se distinguen por el uso de instrumentos pertenecientes a una matriz organográfica sur-andina. Sus flautas se caracterizan generalmente por un tubo a doble diámetro, similar a aquel de las antaras de arcilla de Paracas, costa central del Perú, y sus tambores se asemejan a aquellos representados en los croquis de Guamán Poma y que prevalecen hasta nuestros días en el noroeste argentino. Algunos bailes (sobre todo en el norte del país) utilizan igualmente la bandera para guiar visualmente la intención musical y coreográfica. La práctica instrumental de los chinos evoca la idea de una “música de timbre” en la cual las nociones “clásicas” de melodía y métrica parecieran inaplicables, presentando así un verdadero desafío a toda tentativa de transcripción. Esto complica el análisis de su contenido formal y sus reglas, las que por otro lado son claras y precisas entre los chinos experimentados.

Si el aspecto de la estética musical (sobre todo en lo que se refiere al parámetro del timbre) puede evocar las relaciones entre el universo de los bailes chinos y el contexto sur-andino, no podemos sin embargo omitir la eventualidad de su relación con el universo sonoro mapuche. Tanto la presencia abundante de flautas y tambores arqueológicos análogos en las mismas áreas de dispersión de los chinos actuales, como la similitud entre las técnicas de ejecución de la flauta de chino y la pifilka, plantean la importancia de considerar al mundo andino como un eje estético y ritual que se expande más allá de sus fronteras lingüísticas y políticas modernas.

Este contexto instrumental coexiste con una práctica vocal solista, que es menester de los chinos más experimentados (“banderas” o “jefes de baile”, en la zona norte) o de un personaje exterior llamado alferez, en la zona central. Se trata de una forma de canto poético-religioso (generalmente en cuartetos octosilábicos) que se aparenta a otras formas de poesía cantada tales como el *Canto a lo divino* de la zona central o las *Coplas* en el noroeste argentino. Sin embargo, en este caso el canto solista se desarrolla siempre *a capella* (sin acompañamiento instrumental), los instrumentos son tocados solamente cuando el resto del baile retoma a coro las dos últimas estrofas, o bien para marcar un espacio de tiempo entre dos o más solistas que se alternan. Si la música instrumental de los chinos se asocia a una estética sonora sur-andina, el canto puede analizarse a partir de criterios musicales occidentales, bien que ciertas técnicas de emisión como el *yodl* (cambio intermitente de registro de la voz) o el *glissando* podrían ser considerados como un aporte sur-andino, sobre todo si consideramos que la frecuencia del uso de éstos pareciera ser proporcional al grado de ruralidad de cada baile.

La presente tesis de doctorado aborda los bailes chinos a partir de una óptica comparativa, considerando tanto los aspectos de la ritualidad como aquellos que se refieren a su integración social en el Chile de hoy. La memoria está estructurada en cuatro partes, más una quinta (anexo) dedicada al tema del análisis musical a partir de una perspectiva acústica.

La primera parte aborda las generalidades rituales y musicales, específicamente en torno a la flauta, instrumento característico que junto con ser ejecutado a través de técnicas específicas (toque, tañío, rajido...), se relaciona igualmente con ciertos prototipos organológicos andinos prehispánicos. Se mencionan igualmente los aspectos etimológicos; el término chino ha sido frecuentemente asociado a un supuesto origen quechua –“servidor”– nutriendo así a una cierta bibliografía que considera a estos bailes como “servidores de la divinidad”, definición que a menudo prevalece en detrimento del aspecto de la identidad social, ligada a la condición de “servidor” en el mundo agrario y minero tradicional.

La segunda parte está consagrada al análisis de la identidad religiosa de los chinos, esencialmente a partir de su integración al contexto chileno y global contemporáneo. La sección analiza así las recientes transformaciones sociales que han determinado la evolución de la religiosidad popular a través de una creciente globalización, de la irrupción de nuevos bailes religiosos de matriz andino-pampina (incluso en la Zona central), o bien de la recuperación de una “nueva identidad china” por parte de sectores neoindigenistas. Se analizan igualmente las relaciones de los chinos con la Iglesia Católica; complejas y que varían desde una relativa cordialidad en Tarapacá, hasta el conflicto explícito en Aconcagua, donde a menudo los chinos desarrollan una ritualidad casi paralela a aquella de la iglesia.

La tercera parte trata los aspectos históricos relativos a los orígenes de los bailes chinos, desde el análisis de la movilidad en el contexto sur-andino prehispánico hasta los procesos de integración de los diversos grupos sociales y étnicos durante el período colonial. Finalmente, se discute sobre la crisis de las cofradías coloniales durante la consolidación del Estado chileno moderno, esencialmente a través de una “adaptación” del universo religioso a la génesis de un nuevo modelo cultural nacional. Dentro este punto se aborda el caso particular de la fiesta de La Tirana, paradigma de una religiosidad nacional que se genera a través del proceso de “chilenización” de Tarapacá durante el período posterior a la Guerra del Pacífico.

La cuarta parte de la investigación aborda el tema de la memoria oral e imaginario social en los chinos contemporáneos; por ejemplo, a través del hecho que éstos sean a menudo identificados con la inmigración china asiática que llega a Chile a partir de la última parte del siglo XIX. Si bien la mayor parte de la bibliografía contemporánea insiste acerca de la diferencia entre los bailes chinos y la China, algunos grupos (La Tirana e Isla de Maipo) han adoptado un imaginario asiático cinematográfico (cine de Hong-Kong) que se revela esencialmente en la decoración de sus tenidas. Este “imaginario exótico chino” puede compararse al de otros bailes religiosos de matriz andino-pampina, tales como los indios (de Norteamérica), gitanos y cosacos... que parecen evocar a través de sus tenidas las imágenes estereotipadas y globalizadas del cine, y actualmente de otras plataformas como Internet.

Una quinta parte, estructurada como anexo, trata la problemática del análisis musical en una práctica instrumental tan alejada del concepto tradicional de “melodía”, y al mismo tiempo tan compleja en cuanto al timbre. Se propone así un análisis acústico de las diferentes técnicas de ejecución de las flautas de chino de la zona central (tubo a doble diámetro con embocadura a doble escotadura), comparándolas con aquellas de otro prototipo mayor sur-andino, el sikuri (tubo cilíndrico con embocadura y bisel terminales). Se analizan parámetros como la riqueza y armonía del espectro así como los transitorios de ataque, que caracterizan en gran parte la sonoridad de las flautas con extremo tapado. Finalmente, se incluye una conclusión general de la memoria en la cual se recapitulan y discuten las principales temáticas desarrolladas a lo largo de la investigación.

La tesis incluye archivos separados que contienen 24 fotos, 9 documentos sonoros y los enlace URL para visualizar cinco películas de video que han sido especialmente filmadas para la investigación. Su totalidad (en idioma francés) puede ser consultada públicamente a partir del sitio de la Universidad de Paris-X- Nanterre, código URL: <http://bdr.u-paris10.fr/sid/these.php?2008PA100069>

Dr. Leonardo García
Flautista y sociólogo
París, Francia
leogarciamusic@yahoo.com

Información para los colaboradores

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

Bolero, op. 81, cc. 1-12

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

SALGADO, SUSANA

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

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

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de 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*.

ontime...online

Your One-Stop
Guide to Writings
About Music

rilm
abstracts

365 Fifth Avenue
New York, NY 10016
212 817-1990 (tel)
212 817-1569 (fax)
rilm@gc.cuny.edu
www.rilm.org

- Featuring abstracts of publications worldwide, including books, articles, electronic media, conference reports, reviews, and more
- Covering all aspects of music and related subjects
- Now with expanded popular music, ethnomusicology, and pedagogy sections
- More than 300,000 records—over 20,000 new entries added each year
- Monthly updates for online subscribers
- Print and CD-ROM also available
- For a free trial and more information, visit www.rilm.org

