

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXIX

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2015

Nº 223

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

DECANA
CLARA LUZ CÁRDENAS SQUELLA

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
CRISTIÁN GUERRA ROJAS

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER JIMÉNEZ

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 LA REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y
SONOLOGÍA DE LA FACULTAD DE ARTES

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES	US\$ 72.00
INDIVIDUAL ISSUES.....	US\$ 37.00

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 14.000
------------------------------	-----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL.....	\$ 8.000
ESTUDIANTES.....	\$ 4.000

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*. [Nº 1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

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) 22 978 1337 • e-mail: lmerino@u.uchile.cl

Comité de Honor

MIGUEL AGUILAR, Universidad de Concepción, Chile.

FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA, Instituto de Chile,
Academia Chilena de Bellas Artes, Chile.

MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

JUAN ORREGO SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos.

Comité Editorial

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena, Chile.

CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

ALFONSO PADILLA SILVA, Universidad de Helsinki, Finlandia.

ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA, Instituto Profesional
Escuela Moderna de Música, Chile.

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Instituto de Música, Facultad de Artes,
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Colaboran en este número

(en orden de aparición)

CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Departamento de Música y Sonología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

NELSON NIÑO VÁSQUEZ, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

ADIL PODHAJECER, Instituto de Altos Estudios (IDAES),
Universidad de Buenos Aires (UBA), Consejo Nacional de Investigaciones
CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (CONICET), Argentina.

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena, Chile.

GUSTAVO CELEDÓN B., Universidad de Valparaíso, Chile.

MARÍA TERESA DÍAZ MOHEDO, Universidad de Granada, España.

LUIS MERINO MONTERO, Departamento de Música y Sonología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

JOSÉ IGNACIO WEBER, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina.

FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA, Instituto de Chile,
Academia Chilena de Bellas Artes, Chile.

MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES, Departamento de Música y
Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

CLAUDIO MERINO CASTRO, Departamento de Música y Sonología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

FERNANDO CARRASCO PANTOJA, Departamento de Música y Sonología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Departamento de Música y Sonología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

TIZIANA PALMIERO, Directora Conjunto Capilla de Indias, Chile.
FERNANDA ORTEGA SÁENZ, Departamento de Música,
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile.
NICOLÁS MASQUIARÁN DÍAZ, Universidad de Concepción, Chile.
VLADIMIR BARRAZA JERALDO, Universidad Austral 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

SUMARIO

EDITORIALES

- Luis Merino Montero. Septuagésimo aniversario de la Revista Musical Chilena 7
Cristián Guerra Rojas. La Revista Musical Chilena en el siglo XXI 13

ESTUDIOS

- Nelson Niño Vásquez. *Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo* y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca 21
Adil Podhajcer. Sembrando un cuerpo nuevo. *Performance* e interconexión en prácticas musicales “andinas” de Buenos Aires 47

INFORME

- Lina Barrientos Pacheco. Homenaje a Manuel Mamani Mamani. Exmiembro del Comité Editorial y miembro del Comité de Honor de la Revista Musical Chilena. Universidad de Tarapacá, Arica 66

DOCUMENTOS

- Gustavo Celedón B. John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra 73
María Teresa Díaz Moledo. Los inicios de la profesión docente en los conservatorios de música. Un estudio desde la perspectiva de los protagonistas 86

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

- Melanie Plesch (editora). *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, 598 pp., por Luis Merino Montero 98
María Antonieta Sacchi de Ceriotto. *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912*. Mendoza, Argentina: Ediunc (Artes y partes; 5), 2014, 200 pp., por José Ignacio Weber 101
Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís, compilación de Omar Corrado. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2014, 153 pp., por Fernando García Arancibia 103
Martín Farías Zúñiga. *Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014, 225 pp., por Mauricio Valdebenito 104
Ricardo Herrera Mora. *Comunidad percusión. Repertorio para percusión de objetos. Modalidad tambores industriales*. Santiago: Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2014, 71 pp., por Claudio Merino Castro 106

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

- Christian Spencer Espinosa. *Pajarillo, Cuatro chileno*. CD. Santiago: sello independiente. Grabado en Estudio MadreSelva. Ingeniero de sonido, Alfonso Pérez, 2013, por Fernando Carrasco P. 107

<i>Verticidades. Música de cámara para cuarteto mixto (saxofón, flauta, violoncello y arpa).</i> CD Producción Miguel Villafuela. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional (convocatorias 2011 y 2012), 2013, por Fernando García Arancibia.....	109
<i>Música docta de Chile y Brasil, Ximena Cabello, piano,</i> CD, volumen 2, Santiago, Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, Corporación Chilena de las Artes, SVR Producciones Limitada, 2014, por Fernando García Arancibia	110
<i>Érase una vez... El barrio.</i> Grupo Tambor, Tania Ibáñez. Producción general Estudio Madreselva. Ingeniero en sonido: Alfonso Pérez. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2014, por Víctor Rondón Sepúlveda	112

RESUMEN DE TESIS

Tiziana Palmiero. <i>Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis.</i> Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Doctorado en Estudios Latinoamericanos, 2014, 573 pp. Profesor guía: José Luis Martínez.....	114
---	-----

CRÓNICA

Creación Musical Chilena. Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el segundo semestre (octubre 2014-marzo 2015), preparado por Nancy Sattler Jiménez	115
XV Festival Internacional de Música Contemporánea, por Fernanda Ortega Sáenz.....	140
Otras noticias.....	144

ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTES A 2014, preparado por Nancy Sattler Jiménez	153
---	-----

INFORMACIÓN PARA LOS AUTORES	180
------------------------------------	-----

EDITORIAL I

Septuagésimo aniversario de la Revista Musical Chilena

En mayo de 1945 apareció el N° 1 de la *Revista Musical Chilena*, “publicada por el Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile”. El editorial se titula “Nuestro propósito” (pp. 2-3) y no lleva firma. No obstante procede de la pluma de Domingo Santa Cruz Wilson, un prohombre de la vida musical chilena, Premio Nacional de Artes Musicales 1951, quien a la sazón se desempeñaba como Decano de la Facultad de Bellas Artes, presidente del Instituto de Extensión Musical y Jefe de Extensión Artística de la Universidad de Chile. Este número contiene artículos escritos por el mismo Santa Cruz, además del historiador Eugenio Pereira Salas, el musicólogo español vecindado en Chile Vicente Salas Viu y el historiador brasileño Renato Almeida. A ellos se agrega una sección de Crónica musical con información acerca de la actividad tanto en Chile como en el extranjero, una Crónica retrospectiva, una sección rotulada El rincón de la historia, además de información acerca de discos, ediciones musicales, libros aparecidos para concluir con la Revista de revistas.

En el período comprendido entre 1945 y 2015 se han publicado 199 entregas de la Revista. Este número de entregas no coincide con el número 223 de la presente Revista, puesto que en el transcurso de su historia muchas entregas de la Revista llevan una numeración doble y hasta triple, esto es, que una entrega, desde el punto de vista numérico, corresponde a dos o tres entregas. Cabe agregar que en este período de setenta años se han incluido dos años en que la Revista no fue publicada, los que corresponden a 1953 y 1956. Considerando este conjunto de factores, un promedio de entregas por año entre 1945 y 2015 asciende a 2,84.

Al evocar este período histórico de la Revista desde el momento actual, quisiéramos agradecer a todos los componentes de un complejo sistema de redes que han hecho posible que esta publicación se haya mantenido en el tiempo. Cinco son los componentes principales de esta red. Ellos son la institución que ha pro-hijado la Revista durante estos setenta años, las modalidades de financiamiento, el personal directivo, los organismos colegiados y el personal de colaboración, que han materializado con absoluto desinterés y dedicación cada entrega de la Revista hasta el día de hoy.

Según se ha declarado, la institución en que se fundara la *Revista Musical Chilena* fue el Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile. Este instituto fue creado mediante la histórica ley N° 6696 del 2 de octubre de 1940. Pasó a integrar los organismos de la Universidad de Chile en virtud de los artículos 14, 15, 16 y 36 del D.F.L. N° 64.817 del 26 de agosto de 1942. Además de la Revista, dependieron en su momento del IEM la Orquesta Sinfónica de Chile (inaugurada oficialmente el 7 de enero de 1941), además del Coro Universitario (actualmente Coro Sinfónico) y del Ballet Nacional Chileno fundados el mismo

año de la Revista –1945–. El IEM constituyó uno de los instrumentos del proyecto visionario liderado por Domingo Santa Cruz y acogido por la Universidad de Chile. El otro instrumento fue la Facultad de Bellas Artes, legalizada mediante el D.F.L. N° 6348 del 31 de diciembre de 1929, de la que Domingo Santa Cruz Wilson ocupara el cargo de Decano interino en 1932 y de Decano en propiedad al año siguiente.

Junto a la Facultad, el Instituto constituyó la principal institución patrocinadora de la Revista, acompañada por la Facultad de Bellas Artes, hasta el año 1964 (XIII/90, octubre-diciembre). A partir de entonces quedó la Facultad como la única institución patrocinadora. La Facultad de Bellas Artes original aparece en la portada de la Revista desde 1945 hasta 1948. En este último año (IV/29, junio-julio) figura el nombre de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, que es una de las facultades en que se dividió la facultad primigenia. Al incorporarse la Escuela de Teatro, esta última Facultad pasa a denominarse como Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas y así aparece a contar del año 1971 (XXV/113-114, enero-junio). Es entonces que se incorpora al Departamento de Música en la institucionalidad patrocinadora. Esta medida es congruente con una de las importantes decisiones estructurales adoptadas como resultado de la Reforma Universitaria, que es la departamentalización de la Universidad de Chile. Entre 1974 (XXVIII/172, octubre-diciembre) y 1975 (XXIX/132, octubre diciembre) se suprime al Departamento de Música, pero a la Facultad se le agrega la indicación de Sede Norte, como resultado de otra decisión estructural de la época de la Reforma. A contar de 1976 (XXX/133, enero-marzo) la denominación es de Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación la que se mantiene hasta 1981 (XXXV/153-155) cuando surge la Facultad de Artes, entidad que engloba a ambas facultades que surgieron de la antigua Facultad de Bellas Artes. Este es el marco institucional que rige hasta el día de hoy, al que se incorpora nuevamente en 2008 (LXII, julio-diciembre) el actual Departamento de Música y Sonología que contribuye con el patrocinio y, según se verá más adelante, con financiamiento. A este respecto, cabe destacar y agradecer el apoyo con que la Revista ha contado de parte de todas las autoridades superiores tanto del Instituto de Extensión Musical, como de la Facultad (en sus diversas manifestaciones) y del Departamento de Música y Sonología.

Inicialmente el financiamiento para la edición de la Revista provino en su totalidad de la Universidad de Chile, al que contribuía el aporte deducido de la ley N° 6696 a que se ha hecho referencia. Sin perjuicio de lo anterior, hubo que hacer ajustes debido al aumento de los costos de impresión. Tal es el caso de la medida adoptada el año 1961 (XV/75, enero-marzo) en que se anuncia que, debido al incremento de los gastos de impresión, a contar de ese momento el plan de publicaciones contemplaría cuatro números al año, publicados en marzo, junio, septiembre y diciembre, en lugar de los seis números que se publicaban hasta ese momento. Esta situación se agudiza con las fuertes restricciones presupuestarias a las que la Universidad de Chile se vio sometida por el régimen militar. Para asegurar la supervivencia de la Revista fue necesario buscar fuentes de financiamiento externas a la Facultad. Es así como el año 1983 (XXXVII/159,

enero-junio) se iniciaron los aportes del Fondo Universitario de las Artes gracias a la generosa iniciativa del prof. Marino Pizarro Pizarro, quien llegó a ser Rector de la Universidad de Chile, aportes que se mantuvieron hasta el 2002 (LVI/198, julio-diciembre).

Diez años más tarde, en 1993, se inician los aportes de la Comisión Nacional Científica y Tecnológica (CONICYT) por medio del fondo de fomento de publicación a las revistas científicas. Gracias al apoyo de CONICYT fue posible llevar a cabo el proceso de informatización de la Revista, al que hace referencia el Dr. Cristián Guerra Rojas en su editorial, el que ha tenido un impacto decisivo en la circulación y diseminación de la Revista. A este respecto, cabe extender un agradecimiento especial a Yessika Zuta Urrutia, Directora de Bibliotecas de la Facultad de Artes; Dora Moreno Pereira, Encargada de Biblioteca de Música y Danza, y al Servicio de Información y Bibliotecas de la Universidad de Chile (SISIB) por haber llevado adelante el proceso bibliotecológico de información de la Revista.

En 1997 se incorporó al financiamiento de la Revista la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), presidida en la actualidad por el destacado compositor chileno Alejandro Guarello Finlay. Según se ha declarado, en 2008 se incorpora al financiamiento el Departamento de Música y Sonología (LXVII/210, julio-diciembre), mientras que el 2014 (LXVII/222, julio-diciembre) se incorpora la Corporación Chilena de las Artes, dependiente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. Ha sido esta combinación de fondos institucionales con fondos externos el marco que ha asegurado la supervivencia de la Revista hasta el día de hoy, con dos entregas por año.

En este marco institucional y presupuestario se ha desenvuelto la labor del personal que ha trabajado en la continuidad de la Revista desde 1945. En lo que respecta a los directores, cabe recordar lo señalado por don Domingo Santa Cruz Wilson en 1978, en cuanto a que todos “han sentido por igual su tarea, abriendo las páginas de la Revista sin banderías a colaboradores eminentes de todos los países, además de dejar constancia de nuestro suceder musical en forma valiosísima”¹. Ellos son el destacado musicólogo español vecindado en Chile Vicente Salas Viu (1945-1949); el musicólogo y compositor Juan Orrego Salas, Premio Nacional de Artes Musicales 1992 (1949-1952); el destacado historiador Leopoldo Castedo (1954); la personalidad del teatro chileno Pedro Mortheiru Salgado, Premio Nacional de Arte 1978 (1954-1955); el compositor Alfonso Letelier Llona, Premio Nacional de Artes Musicales 1968 (1957-1962), quien inicialmente ejerce esta función en paralelo con su cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Domingo Santa Cruz Wilson (1962-1964), quien asume esta función junto con reasumir el cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; el musicólogo Samuel Claro Valdés (1964-1968); Magdalena Vicuña Lyon (1969-1970); el compositor Cirilo Vila Castro, Premio Nacional de Artes Musicales 2004 (1971-1972) y el infrascrito a contar del vol. XXVII/121-122 (enero-junio, 1973), con

¹ Domingo Santa Cruz Wilson, “Los treinta años de la Revista Musical Chilena”, *RMCh*, XXIX/129-130 (enero-junio, 1975), p. 9.

una breve interrupción el año 1981. Más allá de la dirección Magdalena Vicuña Lyon es una figura fundamental que colaboró decisivamente en otras funciones en la Revista entre 1957 y 1993 para llevarla al sitio de importancia que mantiene hasta hoy día.

A contar del N° XXVII/121-122 (enero-junio, 1973) se crea una nueva función directiva, la del Subdirector. Esta recayó inicialmente en la destacada etnomusicóloga, la Dra. María Ester Grebe Vicuña, quien permanece en funciones por seis años hasta el año 1980 (XXXIV/152, octubre-diciembre). Entre 1981 (XXXV/153-155, enero-septiembre) y 1993 (XLVII/180, julio-diciembre) Magdalena Vicuña Lyon culminó su labor en la Revista como Subdirectora. En 1994 (XLVIII/181, enero-junio) asume como subdirector el destacado musicólogo y compositor Fernando García Arancibia, Premio Nacional de Artes Musicales 2002 hasta 2010 (LXIV/213, enero-junio). El año 2011 (LXV/215, enero-junio) asume esta función el joven y destacado musicólogo Dr. Cristián Guerra Rojas, su actual subdirector.

Junto a las funciones del Director y del Subdirector la Revista ha contado con estructuras colegiadas de apoyo integral a las funciones directivas. En 1951 (VIII/42, diciembre) el director Juan Orrego-Salas crea un Comité de Redacción integrado por los compositores Gustavo Becerra Schmidt, Premio Nacional de Artes Musicales 1971; Jorge Urrutia Blondel, Premio Nacional de Artes Musicales 1976; Domingo Santa Cruz Wilson; el historiador Eugenio Pereira Salas, Premio Nacional de Historia 1974 y el musicólogo Carlos Lavín. Con algunas variantes este comité aparece en el siguiente N° VIII/43 (1952). Se mantienen los nombres de Becerra, Urrutia, Pereira Salas y Lavín, con el agregado de Vicente Salas Viu. Entre los vols. XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962) y XVIII/89 (julio-septiembre, 1984) se establece un Consejo Directivo presidido por Domingo Santa Cruz y conformado inicialmente por los compositores Alfonso Letelier Llona y León Schidlowsky Gaete, Premio Nacional de Artes Musicales 2014 y director además del Instituto de Extensión Musical. En el N° XVII/83 (enero-marzo, 1963) el Comité Directivo lo integran los compositores Carlos Botto Vallarino, Premio Nacional de Artes Musicales 1996, Alfonso Letelier Llona y León Schidlowsky Gaete junto al musicólogo Vicente Salas Viu.

Con el advenimiento de la Reforma Universitaria se crea en 1969 (XXIII/106, enero-marzo) un Comité de Asesoría Técnica biestamental integrado por el compositor Gustavo Becerra-Schmidt y tres investigadores-Samuel Claro Valdés, Manuel Dannemann Rothstein y María Ester Grebe Vicuña, junto a los entonces estudiantes Carlos Araya, Gina Cánepa e Iván Miró, el que se mantiene hasta 1970 (XXIV/112, julio-septiembre), cuando el comité se circunscribe a los cuatro académicos antes señalados sin los estudiantes. Entre 1971 (XXV/113-114, enero-junio) y 1972 (XXVI/119-120, julio-diciembre) el director Cirilo Vila Castro es apoyado por un Consejo Editorial integrado por la etnomusicóloga María Ester Grebe y los compositores José Vicente Asuar Puiggros y Jorge Urrutia Blondel. Finalmente, en 1973 el Consejo Editorial queda integrado por los compositores Cirilo Vila Castro y Enrique Rivera Bozinovich.

Desde 1994 (XLVIII/181, enero-junio) hasta la fecha la *Revista Musical Chilena* cuenta con un Comité Editorial, como una instancia que decide de

manera inapelable acerca de los artículos que se publican. En contraste con las restantes instancias colegiadas que se han señalado, este comité se compone prioritariamente de investigadores, los que provienen mayoritariamente de instituciones externas a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Por una parte esto busca prevenir la endogamia institucional. Por la otra busca reflejar la pluralidad de instituciones tanto de la capital como de regiones que cultivan la música y la investigación musical en el país, a las que se debe agregar instituciones del extranjero. Esto se puede apreciar en el siguiente listado alfabético de nombres de personas que integran o han integrado el Comité Editorial, con su correspondiente filiación institucional.

- Miguel Aguilar Ahumada, Premio Presidente de la República 2006, Universidad de Concepción, Concepción
- Lina Barrientos Pacheco, Universidad de La Serena, La Serena
- Miguel Castillo Didier, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
- Cristián Guerra Rojas, Facultad de Artes, Universidad de Chile
- Manuel Mamani Mamani, Universidad de Tarapacá, Arica
- Álvaro Menanteau Aravena, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Santiago
- Gabriel Matthey Correa, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile
- Alfonso Padilla Silva, Universidad de Helsinki, Finlandia
- Carmen Peña Fuenzalida, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile
- Víctor Rondón Sepúlveda, Facultad de Artes, Universidad de Chile
- Rodrigo Torres Alvarado, Facultad de Artes, Universidad de Chile
- Alejandro Vera Aguilera, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile

Al Comité Editorial se debe agregar el Comité de Honor, que reconoce el valor de la contribución de personalidades a la *Revista Musical Chilena*. En la actualidad está constituido por Miguel Aguilar Ahumada, Universidad de Concepción; Fernando García Arancibia, Instituto de Chile, Academia Chilena de Bellas Artes; Manuel Mamani Mamani, Universidad de Tarapacá, y Juan Orrego Salas, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos. Pertenecieron hasta su fallecimiento el compositor Gustavo Becerra Schmidt, Universidad de Oldenburgo, Alemania, y el destacado musicólogo americanista Robert Stevenson, Universidad de California, Los Angeles, Estados Unidos.

Toda la labor académica del personal directivo, tanto individual como colegiado, requiere del apoyo de personal especializado que permita materializar cada una de las entregas de la Revista. Se ha hecho mención de la ímproba labor que desarrollara Magdalena Vicuña Lyon, quien además de haber sido Directora y Subdirectora de la Revista, colaboró como redactora jefe con los directores Alfonso Letelier Llonca, Domingo Santa Cruz Wilson y Samuel Claro Valdés, además de los directores Cirilo Vila Castro. Con quien escribe estas líneas, colaboró como Jefe de la Revista (1973-1975) y como Subdirectora. A su nombre se debe agregar el de Filomena Salas, quien colaboró estrechamente con el primer Director de la Revista Vicente Salas Viu. De ella señaló Domingo Santa Cruz que fue “motora de las anteriores revistas, sobre todo de la segunda ‘Revista de Arte’”². Una muy valiosa labor desempeñó como Coordinador de la Revista el investigador Mario Silva Solís, prematuramente fallecido, entre 1983 (XXXVII/159, enero-junio) y 1985 (XXXIX/164, julio-diciembre). En 1996 (L/185, enero-junio) la Sra. Nancy Sattler Jiménez pasa a ser Secretaria de Redacción con el desempeño de labores primordiales, como ser la preparación de trabajos para la edición, la preparación del Cuadro sinóptico de las obras de compositores nacionales presentadas en el período inmediatamente anterior a cada entrega de la Revista y la elaboración de los índices anuales, además de llevar todo el trabajo administrativo y financiero de la Revista.

Esta magnífica concatenación de esfuerzos humanos, institucionales y económicos han permitido alcanzar importantes logros. Desde 1996 (L/186 (julio-diciembre) la Revista forma parte de SciELO Chile (Scientific Electronic Library Online). Desde 2007 (LXII/209, enero-junio, 2008) la *Revista Musical Chilena* está indexada en el Arts and Humanities Citation Index-Thomson Reuters Services (Institute for Scientific Information, USA), una de las prestigiosas instancias de este tipo en el mundo académico y científico. Aparece también en otras importantes instancias como son el *Repertoire International de Littérature Musicale* (RILM); el *Latindex* (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); HAPI (Hispanic American Periodicals Index); el *Intute: Arts & Humanities* (Universidad de Oxford, Manchester Metropolitan University, Arts & Humanities Research Council); la *Elektronische Zeitschriftenbibliothek* (Saarländische Universitäts-und Landesbibliothek) además de *Ears: Electroacoustic Resource Site*, por mencionar las principales.

Por ello, solo cabe decir a modo de síntesis: ¡Muchas gracias!

Luis Merino Montero
Director
Revista Musical Chilena
lmerino@u.uchile.cl

² Santa Cruz, *op. cit.*, p. 8.

EDITORIAL (II)

*La Revista Musical Chilena en el siglo XXI*¹

1. LA REVISTA MUSICAL CHILENA DESDE 1945 HASTA HOY

La *Revista Musical Chilena* fue fundada en 1945 en el contexto de un proceso de institucionalización de la actividad de la música académica en Chile. Este proceso fue llevado a cabo fundamentalmente por la actividad de la Sociedad Bach, una agrupación privada que alcanzó notoriedad pública en la década de 1920 bajo el liderazgo del abogado y compositor Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987). Como consecuencia de su labor, el Conservatorio Nacional de Música fue objeto de una profunda reforma en 1928 y al año siguiente fue integrado a una nueva entidad creada en la Universidad de Chile, la Facultad de Bellas Artes. En 1940 fue creado el Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile y en conformidad a sus propósitos, cinco años después fue fundada la *Revista Musical Chilena*. Su primer director fue el musicólogo español Vicente Salas Viu (1911-1967) mientras Santa Cruz se desempeñaba como Decano de la Facultad de Bellas Artes y como Director del IEM. En el editorial del primer número (1 de mayo de 1945, p. 1) se declara:

“En Chile, por razones que otros estudiarán, hemos dado precedencia a la organización de una vida musical activa sobre las investigaciones y los estudios críticos. Sin embargo, es hora ya de que esta labor, complementaria de la que llevamos realizada y para la que nuestra cultura musical está madura, comience a cumplirse de una manera regular y continua. Chile dispone hoy del suficiente número de estudiosos de la música que puedan llevarla a cabo con altura. Nuestra revista pretende como uno de sus fines, servirles de modo de expresión, así como a los críticos y estudiosos americanos y europeos con residencia en este Continente, que tanto habrán de ilustrar con sus contribuciones al desarrollo de nuestra propia cultura. Al mismo tiempo que la *Revista Musical Chilena* cumple con los propósitos dichos, queremos también ofrecer a nuestros lectores en sus páginas la información más completa y sucinta sobre las actividades musicales de nuestro país y de aquellos del extranjero que las actuales circunstancias de la guerra lo permitan”.

Quedan así esbozados los principales tipos de escritos que posteriormente se presentan en la historia de esta publicación: artículos, ensayos, crónicas, notas, documentos. No deja de ser interesante que en ese primer número, junto con

¹ Versión revisada de la ponencia “La Revista Musical Chilena en el siglo XXI: Índices temáticos electrónicos en su sitio Web”, presentada por el autor en el V Simposio Internacional de Musicología de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), “Periódicos musicales: historia, crítica y políticas editoriales”, 11- 15 de agosto de 2014.

artículos de Salas Viu, de Santa Cruz y del historiador chileno Eugenio Pereira Salas, se publicó un breve escrito de Renato Almeida llamado “La música del Brasil”.

Han transcurrido 70 años desde aquel primer número y la *RMCh* ha continuado publicándose desde 1945. Por supuesto ha habido cambios que han matizado aquellos propósitos iniciales que se declararon en mayo de 1945. El Instituto de Extensión Musical dejó de funcionar en la década de 1970 y la *RMCh* pasó a depender después de 1981 del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Su dirección ha estado en manos de compositores como Juan Orrego Salas (n. 1919), Alfonso Letelier Llona (1912-1994) o Cirilo Vila Castro (n. 1937), escritores como el historiador español Leopoldo Castedo Hernández de Padilla (1915-1999), la periodista Magdalena Vicuña Lyon (1911-2005) o el dramaturgo Pedro Mortheiru Salgado (1919-1994), y musicólogos como el ya mencionado Salas Viu y los chilenos Samuel Claro Valdés (1934-1994) y Luis Merino Montero (n. 1943), este último su director desde 1973.

Por otra parte, la periodicidad mensual que tuvo originalmente se modificó paulatinamente hasta alcanzar en 1982, a partir del vol. XXXVI/157 (enero-junio), la periodicidad semestral que se mantiene hasta hoy. Diversas circunstancias condujeron a esta decisión, a lo que debe agregarse la paulatina disminución de información en crónica sobre actividades musicales en el extranjero, hasta llegar, a partir del vol. XL/166 (julio-diciembre, 1986), a registrarse solo aquellas actividades que implican ejecuciones de obras de compositores chilenos, tanto en Chile como en el extranjero. Sin embargo, por medio de artículos y ensayos, la *RMCh* ha mantenido su vinculación permanente con la actualidad musical y toda la información que desde 1945 ha recogido constituye una fuente importante para distintas líneas de investigación, como se verá más adelante.

En 1996 la *RMCh* ingresó a la Scientific Electronic Library Online (SciELO)-Chile, de modo que desde el número 186 (1996) todas sus ediciones pueden consultarse en formato HTML en ese sitio web. Once años después la *RMCh* ingresó al índice Thomson Reuters (exISI)-Web of Science (WOS), lo que implicó definir con mayor precisión su perfil musicológico. Así se declara en el párrafo “Política editorial” que puede leerse en sus distintos números desde 2008:

“Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena* ha identificado como sus principales áreas de interés la cultura musical de Chile y de América Latina, sobre la base tanto de los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Considera propuestas de trabajos científicos que traten sobre temas vinculados a compositores, ejecutantes, audiencias e instrumentos de la música clásica, folclórica o tradicional, popular urbana y de las culturas originarias, al igual que propuestas de trabajos científicos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, además de nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. Asimismo acepta propuestas de ensayos y documentos. El propósito de la *RMCh* es el ensanchamiento permanente de los horizontes musicológicos de Chile y América Latina”.

Asimismo en 2008 y como consecuencia de estos ajustes, se realizó un primer proyecto informático cuyo resultado fue la digitalización de todos los números de *RMCh* desde 1945 hasta 2008, de tal modo que en la actualidad todos los números publicados pueden consultarse en el portal web de las revistas académicas de la Universidad de Chile. Este hecho ha permitido que la *RMCh* alcance una posibilidad de acceso y de visibilidad internacional inimaginable hace 70, 60 o aun 20 años. Sin embargo, para potenciar esta accesibilidad y para asegurar el financiamiento que permita mantener la periodicidad semestral de *RMCh*, condición indispensable para mantenerse en el índice Thomson Reuters, la dirección y el equipo editorial de la revista han llevado a cabo otros proyectos cuyos propósitos y resultados se exponen a continuación. Pero antes cabe agregar que otro rasgo clave en el desarrollo de *RMCh* en los últimos años ha sido el fortalecimiento y protagonismo otorgado al Comité Editorial de la revista, constituido por musicólogos destacados, representantes de distintas instituciones y quienes han desempeñado un papel de colaboradores en la evaluación de los escritos postulados para su publicación, en la preparación de números temáticos y en la implementación de políticas globales de *RMCh*.

2. REVISTA MUSICAL CHILENA EN INTERNET

En 2010 se realizó el proyecto CONICYT FP 1016 “La *Revista Musical Chilena* y los artistas galardonados con el Premio Nacional de Arte en Música”. Este proyecto consistió en la incorporación informática en ambas plataformas (SciELO y página web de *RMCh*) de muestras en audio “de la obra de los artistas galardonados con el Premio Nacional de Arte en Música, en la modalidad de creación o interpretación musical, en artículos acerca de ellos publicados desde la fundación de la Revista el año 1945 hasta el año 2008” (Merino 2010:5). Para ello se vincularon el Comité Editorial de la *RMCh*, la Dirección de Bibliotecas de la Facultad de Artes y el Servicio de Información y Bibliotecas de la Universidad de Chile (SISIB) además del área de Sonología y Mediateca del Departamento de Música. Actualmente la posibilidad de escuchar estas muestras de audio se encuentra suspendida debido a un proceso de renovación de la plataforma web, el cual esperamos que pronto finalice para habilitar nuevamente esta opción.

En 2011 se llevó a cabo el proyecto CONICYT FP 10016 “La creación musical chilena desde la Colonia hasta el siglo XXI en la *Revista Musical Chilena*”. En este caso se realizó una agrupación de todos los escritos (artículos, documentos, crónica) relacionados con compositores chilenos desde el período colonial hasta el siglo XXI que se han publicado en *RMCh*. Estos escritos se distribuyeron en cuatro índices temáticos o separatas en el sitio web de la *RMCh*. Los primeros tres índices abarcan los compositores según grado diferenciado de cobertura de información en *RMCh*, mientras el cuarto recoge artículos generales sobre la composición musical en Chile. Cada uno de estos índices contiene enlaces que permiten acceder a los respectivos escritos, lo que facilita la búsqueda de información específica.

En 2012 se implementó el proyecto CONICYT FP 11018 “El estudio de las culturas musicales de América Latina, España y Europa en la *Revista Musical Chilena*”. Aquí se realizó la consideración de otras áreas temáticas cubiertas por

escritos musicológicos (artículos) o musicográficos (ensayos o documentos) en *RMCh*. Esta investigación de carácter tanto musicológico como bibliotecológico, como el proyecto anterior, permitió la identificación de quince áreas temáticas que integran tópicos vinculados con la actividad musical en Chile, América, Europa y el resto del mundo. Estas áreas son las siguientes:

1. Estudiosos e investigadores.
2. La musicología e interdisciplinas.
3. Instrumentos musicales.
4. Culturas musicales de tradición oral en Chile y América.
5. Música colonial en América Latina y España.
6. Compositores decimonónicos de América Latina.
7. Compositores latinoamericanos del siglo XX.
8. Compositores y música europea.
9. Jazz.
10. Música popular urbana en Chile y América Latina.
11. Educación musical en Chile y América Latina.
12. Compositores e intérpretes de los Estados Unidos.
13. Escritos generales.
14. Musicoterapia en Chile y América Latina.
15. Otras culturas.

De estas áreas temáticas, hasta 2012 la más recurrente desde 1945 resultó ser “Compositores y música europea” con 129 artículos, seguida por “Educación musical en Chile y América Latina” con 98 artículos y por “Culturas musicales de tradición oral en Chile, América y España” con 86 artículos. La totalidad de áreas permite apreciar además que, pese a que la música académica ha sido el dominio musical más favorecido por *RMCh*, a través de los años ha habido una apertura hacia distintos estratos y prácticas musicales.

Finalmente, en 2013 se llevó a cabo el proyecto CONICYT FP 12032 “Los intérpretes musicales solistas y los conjuntos musicales en la crónica de la Revista Musical Chilena”. En este caso se generaron once índices o separatas temáticas con un total de 9359 referencias de intérpretes tanto chilenos como extranjeros, los cuales son:

1. Intérpretes de teclado.
2. Intérpretes de cuerda.
3. Intérpretes de viento.
4. Intérpretes de percusión.
5. Intérpretes de canto y escena.

6. Formatos electroacústicos.
7. Otros intérpretes.
8. Directores.
9. Conjuntos.
10. Orquestas.
11. Contexto (instituciones).

Entre estos grupos, el más numeroso resulta ser aquel de los pianistas, cuyo número total de referencias en la sección de crónica alcanza a 1159. Cabe mencionar que estas separatas constituyen a partir del vol. LXVIII/221 (enero-junio, 2014) el marco para los índices de nombres aparecidos en la sección de crónica, lo que permitirá realizar las necesarias actualizaciones conforme avancen los años.

3. PERSPECTIVAS

Actualmente el tiraje de ejemplares impresos de *RMCh* asciende a una cantidad cercana a 200 ejemplares por número, de los cuales el 50% corresponde a ejemplares en canje o donación. El paso al medio electrónico-informático ha sido sin duda fundamental para asegurar una diseminación mayor de la información que sus páginas continúan entregando. Las separatas o índices temáticos generados por los proyectos CONICYT en los últimos años han permitido vislumbrar diversas opciones de investigación musical y musicológica, las que se han concretado en algunos escritos que se han publicado en distintos medios:

1. Las separatas que se pueden consultar en el sitio web de *RMCh* contienen editoriales que dan cuenta de varios de los hallazgos cuantitativos y cualitativos que se han llevado a cabo. Su autor es el musicólogo Dr. Luis Merino Montero, actual director de *RMCh*, según ya se ha mencionado (Merino 2008, 2010, 2011, 2013, 2014).
2. En 2012 el autor de estas líneas expuso la ponencia “La práctica de la versión como juego de la cultura: el caso de Gracias a la vida de Violeta Parra” en el X Congreso de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL), Córdoba, Argentina (Guerra 2012). Esta ponencia se funda en un dato interesante que emergió del proyecto sobre compositores chilenos en la *RMCh*: la pieza musical chilena con mayor número de referencias en la sección de crónica a partir de 1976 es *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en diferentes versiones, arreglos o *covers* de ellas. Interesante además al considerar que *RMCh* fue concebida en su origen como un órgano de difusión de la música académica.
3. En 2013 además tuve la oportunidad de redactar un artículo sobre el panorama de la composición musical chilena donde aproveché información generada por el mismo proyecto. Este trabajo se publicó en los *Anales del Instituto de Chile* en un número dedicado a la actividad musical (Guerra 2013).

4. En 2013 la musicóloga Carmen Peña Fuenzalida publicó en la *RMCh*, LXVII/220 (julio-diciembre, 2013) el artículo “Juan Pablo Izquierdo Fernández: Premio Nacional de Artes Musicales 2012. Perfil de su quehacer en Chile” (Peña 2013), para cuya redacción fue crucial la información generada por el proyecto sobre intérpretes en la sección de crónica de *RMCh*.

A la ventaja de acceder a la información de *RMCh* por medio de estas separatas debe agregarse la opción de consultar los textos completos de los artículos y escritos publicados en forma directa. Al respecto, un reciente resumen estadístico de consultas hechas al sitio Web de *RMCh* arroja un resultado sorprendente²: Los primeros diez artículos más consultados de un total de 4032, no corresponden a música académica chilena contemporánea, el rubro que en última instancia constituyó la principal motivación para la creación de *RMCh*. Se trata de los siguientes:

Autor	Título	Nº <i>RMCh</i>	Nº Accesos
María Ester Grebe	El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico	Vol. 27, No. 123-1 (1973)	12109
José Antonio Calcaño	Música colonial venezolana	Vol. 16, No. 81-82 (1962)	10487
Carlos Vega	La forma de la cueca chilena	Vol. 3, No. 22-23 (1947)	8834
Vicente Gesualdo	La música en la Argentina durante el período colonial	Vol. 16, No. 81-82 (1962)	8542
Nora Pezoa	Educación musical: Importancia de la Educación musical en las escuelas primarias y sus proyecciones en la comunidad	Vol. 14, No. 70 (1960)	8260
Malucha Solari	Notación de la danza	Vol. 12, No. 58 (1958)	7828
Eugenio Pereira Salas	La música de la Isla de Pascua	Vol. 2, No. 17-18 (1947)	7449
Iván Barrientos Garrido	El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Conceptos, formas e instrumentos musicales	Vol. 59, No. 203 (2005)	7307
José Pérez de Arce y Francisca Gili	Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana	Vol. 67, No. 219 (2013)	7306
Carlos Serry	Música para teatro	Vol. 13, No. 63 (1959)	6511

² Este resumen fue solicitado a Dora Moreno Pereira, Encargada de la Biblioteca de Música y Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la cual hizo las gestiones necesarias en el SISIB (Sistemas de Servicios de Información y Bibliotecas de la Universidad de Chile) para generarlo.

Puede observarse que se trata de artículos provenientes de áreas temáticas como Culturas musicales de tradición oral en Chile y América; Música colonial en América Latina y España; Instrumentos musicales o relaciones de la música con otras disciplinas artísticas (danza, teatro, literatura). Muchas son las preguntas que emergen a partir de esta información: ¿Quiénes consultan el sitio Web de *RMCh*: músicos, musicólogos, académicos de otras disciplinas, estudiantes de primaria, secundaria o universidades, de qué países provienen, etc.? ¿Indican estos datos tendencias actuales de interés en determinados públicos para orientar futuras reflexiones o decisiones por parte del comité editorial de *RMCh*? ¿Por qué razón algunos artículos publicados hace más de 50 o 60 años gozan de tan alto índice de consulta?

Finalmente, otros desafíos surgen en el horizonte de *RMCh*, más allá de las respuestas a esas preguntas o a la necesaria actualización y revisión periódica que deberá emprenderse de las separatas electrónicas en la web. Desafíos que el equipo a cargo de la revista (Director, Subdirector, Comité Editorial, Secretaria) deberá afrontar.

Uno de ellos es la aparición de nuevas publicaciones dedicadas a la investigación musical en Chile, especialmente el caso de la revista *Resonancias* de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la cual admite artículos en otros idiomas pertinentes a América latina, como el caso del portugués o el inglés, además de encontrarse en actual proceso de indización. En el caso de *RMCh* deberá reflexionarse seriamente más temprano que tarde la posibilidad de esta apertura idiomática³.

Otro desafío concierne al aumento de propuestas del campo de la educación musical, una temática que en el pasado fue abordada por la revista (nótese el número de artículos de esta temática en los Top 10), pero que actualmente ha requerido repensar en los criterios de acogida para este tipo de trabajos.

Preguntas y desafíos sobre los cuales espero que se pueda conversar y reflexionar cuando se cumplan los 75, 80, 90 y 100 años de la *Revista Musical Chilena*.

Dr. Cristián Guerra Rojas
Subdirector Revista Musical Chilena
cristianguerrar@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

“La práctica del cover como juego de la cultura: el caso de Gracias a la vida de Violeta Parra”, en Herom Vargas (editor). *Actas del 10° Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*. Córdoba, 18-22 abril 2012: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 18-30.

³ El único antecedente es el artículo “Francisco Correa de Arauxo, new Light on is Career” de Robert Stevenson, publicado en la *RMCh*, XXII/103 (enero-marzo, 1968) pp. 7-42.

2013 “Diversidad en la composición musical chilena de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Una aproximación desde la *Revista Musical Chilena*”, *Anales del Instituto de Chile*, vol. XXXII: *Perspectivas sobre la música en Chile*. Santiago: Instituto de Chile, pp. 217-236.

MERINO MONTERO, LUIS

“Editorial”, *RMCh*, LXII/210 (julio-diciembre), pp. 5-6.

“Una nueva etapa”, *RMCh*, LXIV/214 (julio-diciembre), pp. 7-8.

“Información para nuestros lectores”, *RMCh*, LXV/ 216 (julio-diciembre), pp. 5-6.

“Editorial”, *RMCh*, LXVII/219 (enero-junio), pp. 7-11.

“Editorial. Culminación de una etapa”, *RMCh*, LXVIII/222 (julio-diciembre), pp. 7-11.

PEÑA FUENZALIDA, CARMEN

“Juan Pablo Izquierdo Fernández: Premio Nacional de Artes Musicales 2012.

Perfil de su quehacer en Chile”, *RMCh*, LXVII/ 220 (julio-diciembre), pp. 20-51.

ESTUDIOS

Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca

Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo, and Celso Garrido-Lecca's Third Compositional Period

por

Nelson Niño Vásquez
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
nelson.nino@ucv.cl

Celso Garrido-Lecca divide su producción musical en tres grandes períodos. El *Trío para un Nuevo Tiempo* fue compuesto en 1985 para un trío clásico (violín, violonchelo y piano). Marca el inicio de su tercer período compositivo, fase en la que él logra sintetizar toda su vasta experiencia como compositor. A lo largo de los tres movimientos de este trío es posible encontrar variadas influencias musicales, incluyendo citas de *Gracias a la vida* (1966) de Violeta Parra en el segundo movimiento, así como también claras referencias a melodías andinas en el tercero. El inicio de esta nueva etapa en la carrera compositiva de Celso Garrido-Lecca se caracteriza además por la creación de un acorde original de cuatro alturas, el cual llegó a convertirse en un importante recurso tanto armónico como melódico en muchas de las obras que le sucedieron. En este artículo se analiza el *Trío para un nuevo tiempo*, con un especial énfasis en todas las posibles conexiones entre esta obra y la canción de Violeta Parra. El acorde de cuatro alturas establecido por Garrido-Lecca en 1985, así como otros elementos musicales que caracterizan su tercer período compositivo, son examinados en detalle.

Palabras clave: Violeta Parra, Alexander Scriabin, Nueva Canción Chilena, acorde místico, tritono.

Celso Garrido-Lecca himself divided his musical output into three major periods. Trío para un Nuevo Tiempo was composed in 1985 for the traditional piano trio made up of violin, violoncello and piano. It marked the beginning of his third compositional period, in which he sought to synthesize his vast previous experience as a composer. The three movements of this Trio display various musical influences, including the use of Violeta Parra's song Gracias a la vida (1966) as a seminal theme for the second movement and the quotation of Andean melodies in the third movement. As part of this new phase in his career this Trío also presents an original chord of four pitches, which becomes an important source of harmonic and melodic material in many of the works that ensued. In this article the Trío para un Nuevo Tiempo will be analyzed highlighting the possible connections between this particular work and Violeta Parra's song Gracias a la vida. The chord of four pitches devised by Garrido-Lecca in 1985 as well as other musical elements that characterize his third compositional period will also be examined in detail.

Key words: Violeta Parra, Alexander Scriabin, Nueva Canción Chilena, mystic chord, tritone.

Celso Garrido-Lecca Seminario nació en Piura, Perú, el 9 de marzo de 1926¹. En mayo de 1950 viajó a Santiago de Chile gracias a una beca ofrecida por Domingo Santa Cruz con el objeto de continuar sus estudios de composición en el entonces Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile, ciudad en la que permaneció hasta el 4 de noviembre de 1973². El propio Garrido-Lecca ha dividido su producción musical en tres grandes períodos. El primero de ellos comprende las obras compuestas en Chile entre 1953 y 1973 en las que se advierten claras influencias del serialismo vienés, técnica aprendida de su maestro Frederick (Fré) Focke. Su segundo período compositivo abarca las obras compuestas entre 1974 y 1984, las cuales se caracterizan por un marcado predominio de elementos musicales folclóricos y populares de la región andina. El tercer período, de síntesis, se inició en 1985 con la composición de *Trío para un nuevo tiempo* y se extiende hasta el presente. En esta última fase compositiva Garrido-Lecca ha sido capaz de sintetizar todas sus experiencias musicales previas en una propuesta musical única. Se advierte el sincretismo de técnicas compositivas contemporáneas junto a elementos musicales provenientes de la tradición andina y de la Nueva Canción latinoamericana. Algunas obras importantes de este período son *Trío para un nuevo tiempo* (1985), *Cuarteto de cuerdas N° 2* (1987), *Concierto para violonchelo y orquesta* (1989), *Concierto para guitarra y cuatro grupos instrumentales* (1990), *Dúo concertante para charango y guitarra* (1991) y *Sinfonía N° 2* (2000).

EL CONCEPTO DE “NUEVO TIEMPO”

Durante el período que dirigió el Conservatorio Nacional de Lima (1976-79), Garrido-Lecca se encargó de promover el aprendizaje de instrumentos nativos al interior de esta institución, y creó además una serie de conjuntos musicales basados en el modelo de grupos chilenos como Quilapayún e Inti-Illimani. Uno de estos grupos recibió el nombre de “Tiempo Nuevo”. Mediante este calificativo el compositor deseaba expresar la necesidad de un “nuevo tiempo” de integración entre las músicas doctas y populares sobre la base del estudio de los instrumentos nativos sudamericanos. Algunos años más tarde Garrido-Lecca volvería a utilizar este mismo concepto, pero en relación con un trío clásico, fuertemente conectado con la tradición musical occidental.

Luis Merino Montero señala que Garrido-Lecca planeaba enfatizar en el *Trío para un nuevo tiempo* (1985) uno de sus más grandes anhelos: acortar la distancia entre la música docta y la música popular urbana por medio de la Nueva Canción

¹ Antecedentes biográficos acerca del compositor se encuentran disponibles en Torres 1999: 525-528; Tello 2001a: 9-12; Iturriaga 2001: 549-550; Niño 2011: 12-28.

² Un acuerdo entre los conservatorios nacionales de Perú y Chile permitieron a Armando Sánchez –hijo de Carlos Sánchez Málaga, director del Conservatorio Nacional de Lima– y a Celso Garrido-Lecca viajar a Santiago de Chile en mayo de 1950. Santa Cruz define a Garrido-Lecca como un joven y talentoso compositor que se integró de manera notable a la vida musical chilena. Residió en el país por más de veinte años y llegó a ser presidente de la Asociación Nacional de Compositores desde su condición de compositor peruano-chileno. Ver Santa Cruz 2007: 854.

latinoamericana. Merino basó sus comentarios en una carta que le enviara el compositor el 14 de julio de 1999, en cuyas líneas Garrido-Lecca establecía claramente su deseo de integración de “ambas orillas”, la culta y la popular. En la misma misiva el compositor agregaba que *Trío para un nuevo tiempo* (1985) constituía una antítesis al *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen (1940-1941), obra que representaba una mirada pesimista del futuro de la humanidad hecha desde una Europa en crisis³. En este mismo sentido, Enrique Iturriaga comenta que mediante el título de esta obra el compositor logra materializar con precisión sus propósitos estéticos de un nuevo tiempo de síntesis, unidad y hermandad para Latinoamérica. Agrega que esta pieza constituye también el inicio de una nueva etapa en la carrera compositiva de Garrido-Lecca⁴.

Una de las características centrales del *Trío para un nuevo tiempo* (1985) es la cita que hace el compositor de la canción *Gracias a la vida*, compuesta por Violeta Parra en 1966. Garrido-Lecca comenta que escogió esta canción no solo por su valor estético y por constituir un ícono de la música popular chilena, sino también por poseer ciertas características musicales que le resultaban interesantes de desarrollar por medio de este trío.

GRACIAS A LA VIDA DE VIOLETA PARRA

En octubre de 1960 Violeta Parra comenzó una relación sentimental con el antropólogo suizo Gilbert Favré, quien era dieciocho años menor que ella⁵. En 1961 ambos viajaron a París y decidieron permanecer allí por cuatro años, período durante el cual Favré aprendió a interpretar varios instrumentos musicales con ayuda de Violeta, hasta que se convirtió en un virtuoso ejecutante de quena. Luego de su regreso a Santiago de Chile en 1965 la relación entre ambos llegó a su fin. El antropólogo suizo partió rumbo a Bolivia y Violeta cayó en una profunda crisis

³ Merino 2003: 48. El halo pesimista de esta obra se debe principalmente a que el *Cuarteto para el fin de los tiempos* fue compuesto y estrenado por Olivier Messiaen en el campo de prisioneros de guerra alemán Stalag VIII A, en Görlitz, Silesia, durante la Segunda Guerra Mundial. Esta obra de cámara, compuesta para violín, clarinete en Sib, violonchelo y piano, fue estrenada el 15 de enero de 1941 en instrumentos musicales que se encontraban en un deplorable estado de conservación y ante unos cinco mil espectadores, según testimonio del propio Messiaen. Un completo análisis musical de los ocho movimientos que componen esta obra se encuentra disponible en Pople 1998: 17-87. La historia de este cuarteto, construida principalmente por medio de testimonios de los músicos participantes y de algunos espectadores que presenciaron su estreno, se encuentra disponible en Rischin 2003: 1-100.

⁴ Comentarios extraídos de la carátula del disco compacto *Encuentros* de Celso Garrido-Lecca, producido en 1995 por Manuel Garrido-Lecca y cofinanciado por la Occidental Petroleum Corporation del Perú.

⁵ Favré, quien tocaba el clarinete, llegó a Chile con un grupo de arqueólogos dirigidos por Jean Christian Spani. Motivado por un interés personal en la música folclórica, quiso conocer a los mejores intérpretes chilenos. Varios artistas en la Universidad de Chile le sugirieron los nombres de Margot Loyola y Violeta Parra. Finalmente la artista Adela Gallo invitó a Favré a visitar a Violeta Parra en el día de su cumpleaños. Ver Sáez 1999: 119.

emocional que la llevó a atentar contra su propia vida el 14 de enero de 1966⁶. A mediados de diciembre de ese mismo año Favré viajó a Santiago de Chile junto a su grupo musical Los Jairas, con el fin de participar en un festival folclórico que tuvo lugar en el Teatro Caupolicán. En dicha ocasión el antropólogo suizo anunció públicamente su boda con una joven de nacionalidad boliviana, noticia que caló profundamente en Violeta Parra⁷.

Las canciones compuestas por Violeta Parra durante el año 1966 ciertamente reflejan su convulsionado estado emocional, canciones que forman parte del histórico álbum publicado por ella hacia fines de ese mismo año. Luego de una larga relación comercial con el sello discográfico Odeón, Violeta Parra decidió producir su último álbum bajo un nuevo sello, RCA, el cual contempló la participación de sus hijos Isabel y Ángel, y el músico uruguayo Alberto Zapicán⁸.

Este álbum recibió el nombre de “Las últimas composiciones de Violeta Parra”, un título que nos estimula a una doble interpretación. Comenzó a ser distribuido comercialmente a mediados del mes de enero de 1967 y la propia Violeta tuvo oportunidad de vender varios ejemplares durante sus últimas presentaciones⁹. Este fonograma de larga duración se convertiría posteriormente en una especie de modelo para los continuadores del movimiento de la Nueva Canción, por el contenido social de varias de sus letras, por el uso que hace Violeta Parra de una diversidad de ritmos folclóricos provenientes de diferentes zonas de Chile y por la presencia de instrumentos musicales vinculados a varios países sudamericanos. De hecho las canciones de este álbum parecen estar ordenadas con la expresa intención de enfatizar los contrastes entre ritmos binarios-ternarios, tempos lentos-rápidos, danzas nortinas-sureñas, etcétera.

Algunas de las canciones de este último álbum revelan estados de ánimo diversos y complejos. Al menos cuatro de ellas demuestran una conexión directa con la figura de Gilbert Favré: *Run run se fue pa'l norte* (1966), *Maldigo del alto cielo* (1965), *Una copla me ha cantado* (1965) y la cueca *Pastelero a tus pasteles* (1966). Desde un punto de vista musical e iconográfico cabe señalar que el charango cumple un rol bastante simbólico en este álbum de Violeta Parra. De hecho la portada de este largaduración presenta una fotografía de la cantautora con este instrumento musical sobre su falda, el cual había sido obsequiado a Violeta Parra en La Paz, en 1966, por el propio Gilbert Favré¹⁰. El uso de un charango como

⁶ A fines de abril de 1966 Violeta Parra viajó a La Paz, Bolivia, con la finalidad de traer de regreso a Favré a Santiago de Chile. Él era en ese entonces un reconocido virtuoso en quena y decidió permanecer en La Paz como intérprete de dicho instrumento. En junio de ese mismo año Violeta viajó a Bolivia por segunda vez. En ese momento Favré se encontraba trabajando con el grupo musical Los Jairas en la Peña Naira, lugar en el cual Violeta Parra descubrió que estaba comprometido sentimentalmente con una joven boliviana. Ver Sáez 1999: 153-55.

⁷ En ese tiempo el público general ponía poca atención a la carpa de Violeta Parra en la comuna de La Reina en Santiago. Además ella comenzó a tomar fuertes medicamentos a fin de calmar su sistema nervioso. Ver Sáez 1999: 161.

⁸ Sáez 1999: 159.

⁹ Sáez 1999: 161.

¹⁰ Juan Pablo González agrega que las dos canciones interpretadas con este charango, *Run run se fue pa'l norte* (1966) y *Gracias a la vida* (1966), son dedicadas por Violeta Parra a Gilbert Favré. Ver González 2006: 176.

único acompañamiento armónico en la canción *Run run se fue pa'l norte* (1966) buscaría precisamente enfatizar el contenido de esta canción mediante la evocación sonora del territorio boliviano donde su amado Gilbert residía por ese entonces¹¹.

La canción que inicia este álbum es *Gracias a la vida* (1966), la cual Violeta Parra compusiera luego de su primer intento de suicidio en 1966¹². Esta es también su canción más reconocida, la cual cuenta con cientos de versiones editadas en decenas de países, entre las que se destacan las interpretaciones de Mercedes Sosa, Plácido Domingo, Milva, Joan Báez, Omara Portuondo, Isabel Parra y la propia Violeta.

La folclorista Margot Loyola Palacios, amiga y comadre de Violeta Parra, se refirió en 1990 al carácter irónico que ella percibía en la canción *Gracias a la vida*, algo que no había sido notado previamente ni por los estudiosos ni por el público general¹³. Nueve años más tarde el biógrafo de Violeta Parra, Fernando Sáez, concordó con esta percepción en la siguiente interpretación de la letra de esta canción: “compuesta luego del intento de suicidio de enero del '66, [...] lejos de ser un himno a la vida, es un recuento poético de sus pérdidas”¹⁴. Nandorfy no descarta esta percepción “negativa” que hace Sáez de *Gracias a la vida* (1966), al reconocer su cercanía con las dimensiones autobiográficas del trabajo de Violeta Parra¹⁵.

Si *Gracias a la vida* tuviese un carácter irónico como lo señala Loyola y lo insinúa Sáez, la utilización de un charango como instrumento principal acompañante también debería ser parte del análisis¹⁶. En *Run run se fue pa'l norte* este instrumento refuerza la imagen de Gilbert Favre en Bolivia y, por ende, el estado de profunda decepción amorosa de la cantautora chilena. En tal sentido sería prudente asignar una interpretación similar a su presencia en *Gracias a la vida*. Además es importante recordar que la portada gráfica de este último álbum es justamente una fotografía de Violeta Parra interpretando charango, “con la mirada perdida en un horizonte inalcanzable”¹⁷.

Las seis estrofas de la canción siguen un patrón melódico y armónico distintivo. Cada una de ellas comienza con el mismo verso: “Gracias a la vida que me ha dado tanto”, en los que la palabra “vida” siempre corresponde a un intervalo melódico de tritono (ver ejemplo 1).

¹¹ En la grabación es posible distinguir dos charangos. El segundo de ellos presenta un timbre idéntico al primero y entra un compás más tarde. En Chile el charango está fuertemente asociado con la cultura boliviana más que con la peruana o argentina.

¹² Sáez 1999: 159-60.

¹³ Referencia a comentarios vertidos por Margot Loyola en una de sus clases de Fundamentos de la Etnomúsica, una asignatura que impartiera en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

¹⁴ Sáez 1999: 159-160.

¹⁵ Nandorfy 2003: 199.

¹⁶ Violeta Parra utilizó el charango solo en dos composiciones de su último álbum: *Run Run se fue pa'l norte* (1966) y *Gracias a la vida* (1966). En otra canción de este mismo álbum, *Mazúrquica moderna* (1965), la voz de Violeta Parra es acompañada por un charanguito, según información proporcionada en la contraportada del LP *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, RCA Víctor, CML-2456, 1966.

¹⁷ González 2006:176.

Ejemplo 1. *Gracias a la vida*, primera frase.

Musical notation for the first phrase of "Gracias a la vida" by Violeta Parra. The score is in 6/8 time with a tempo marking of quarter note = 75. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: "Gra-cias a la vi-da que me ha da-do tan-to". Chords are indicated above the staff: Am, E7, E7, E7, Am.

Aunque el intervalo de tritono forma parte del acorde de dominante séptima, función armónica de amplia presencia en el repertorio folclórico chileno, es interesante observar que Violeta Parra haya hecho expreso uso de este intervalo en contextos de términos como “dominación”, “dolor” e “injusticia social”. En el año 2007 Lucy Oporto analizó ampliamente el uso que Violeta Parra hace del intervalo de tritono en *El gavilán*, pieza para voz y guitarra compuesta hacia fines de la década de 1950 y concebida como música para ballet. Según palabras de Oporto:

“*El gavilán* relata la historia de una mujer engañada, traicionada y asesinada por un ser masculino, Gavilán, que aquí aparece como transfiguración del Diablo y expresión del odio de la comunidad hacia la víctima. El tritono constituye el núcleo de la estructura formal de *El gavilán*, en correspondencia con su referente extraformal: la tensión entre la prepotencia y hegemonía del asesino sobre la víctima, y el inenarrable sufrimiento de ésta”¹⁸.

Mediante la grabación realizada por Violeta Parra en París en 1964, Oporto realiza un análisis formal de *El gavilán* basado en la presencia de intervalos de tritono a lo largo de esta pieza. Para ello distingue dos grandes secciones que ella denomina como: (1) destrucción del orden de la víctima y (2) reconstitución del orden de la comunidad, a partir de su sacrificio y asesinato. Sobre la base de la transcripción en partitura que el guitarrista Mauricio Valdebenito hiciera en 2001 a partir de una versión registrada por el compositor chileno Miguel Letelier hacia fines de la década de 1950, Oporto entrega un detallado informe acerca de los compases en los cuales es posible distinguir tritonos. La obra la divide en cuatro secciones denominadas como (1) Cueca feroz, (2) Dolor de la víctima, (3) Comunidad homicida y (4) Rasgueo homicida¹⁹.

En sus canciones *Qué pena siente el alma*, *La lavandera* y *Los pueblos americanos* (ver ejemplo 2) es posible apreciar otros usos que Violeta Parra hace del intervalo de tritono. En su elegía *Canto para una semilla*, el compositor chileno Luis Advis (1935-2004) pone de relieve la asociación establecida por la cantautora chilena entre este intervalo y el concepto de “injusticia social” en *Los pueblos americanos*. *Canto para una semilla* está basado en la autobiografía en décimas de Violeta Parra. Relata la vida de la cantautora chilena y sigue un curso dramático cuyo clímax ocurre en el séptimo movimiento con la muerte de Violeta.

¹⁸ Oporto 2007:28.

¹⁹ Oporto 2007:96-105.

En el sexto movimiento se aprecia la acentuada presencia de un intervalo de tritono (Fa#-Do), el que es probablemente utilizado por Advis para expresar la indignación que él percibe en la cantautora chilena respecto de la desigualdad social en Chile, y su íntimo deseo de revertir este orden. Este tritono es ejecutado en tres oportunidades por el tenor solista con un acompañamiento rítmico basado en rasgueos sobre cuerdas tapadas y güiro. La última aparición de este tritono (Fa#-Do) ocurre sobre la frase “Cuando se dé la tortilla la vuelta que tanto anhelo” y es ejecutado al unísono por todas las voces masculinas, sin acompañamiento alguno, resolviendo por semitono descendente al sonido Si. En el manuscrito, este tritono está señalado con dinámica *fortissimo* seguida por la indicación “¿Pausa?”, la que alude claramente al momento del suicidio. Luego del séptimo movimiento llamado “la muerte” Advis incluyó el texto de *Gracias a la vida* en la narración.

Ejemplo 2. *Los pueblos americanos*, primera frase.

$\bullet = 84$
 G7 C F C
 Mi vi - da los pue - blos a - me - ri - ca - nos
 5 E7 Am Dm E7
 mi vi - da se sien - ten a - con - go - ja - dos.

En suma, el tritono melódico presente en el motivo inicial de *Gracias a la vida* (1966) podría ser interpretado como una expresión del descontento e inestabilidad emocional sufridos por Violeta Parra en 1966-67. Esto, unido a la utilización de charango como principal instrumento armónico acompañante, revelaría el posible carácter irónico de su letra de un modo estrictamente musical.

EL “ACORDE MÍSTICO” DE GARRIDO-LECCA

El período de síntesis en la obra de Garrido-Lecca señalado a partir de 1985 no solo se caracteriza por una mezcla de elementos musicales provenientes de diversas tradiciones (clásica, folclórica y popular), sino que también por una nueva manera de organizar las alturas sobre la base de un acorde original creado por el compositor ese mismo año. Garrido-Lecca se declara un admirador de la música de Alexander Scriabin. El establecimiento de un acorde personal como soporte formal de sus obras post-1985 está claramente inspirado en el “acorde místico” de este compositor ruso. Este acorde lo estrenó Scriabin en su obra orquestal

Prometheus compuesta entre 1908 y 1910. Está también presente en las últimas cinco de sus diez sonatas para piano y en un número de composiciones breves para piano escritas entre 1908 y 1913.

Scriabin aparentemente concibió su acorde como una serie de diversos intervalos de cuarta ascendentes (Do-Fa#-Sib-Mi-La-Re). No obstante también se asemeja a una escala hexáfona cuyo quinto grado (Lab) ha sido reemplazado por La natural (Do-Re-Mi-Fa#-La-Sib). Con la sola carencia del sonido Sol, el “acorde místico” de Scriabin también podría organizarse como una sucesión de terceras ascendentes. Morgan señala que en las obras tardías de este compositor ruso, los materiales armónicos y melódicos derivan de este acorde, el cual actúa como una especie de tónica en sí misma²⁰. Junto con el “acorde místico”, otros cinco símbolos musicales han sido identificados en las últimas sonatas para piano de Scriabin, los que muestran la asociación de características musicales específicas con ciertas imágenes o ideas²¹.

Aunque Garrido-Lecca no ha querido asignar un nombre particular a su acorde personal, uno puede notar por medio de conversaciones que él lo señala como su “acorde místico” propio²². Este contiene cuatro alturas que condensan los doce intervalos que se producen dentro de un ámbito de octava, representados en forma descendente por los sonidos Do-Si-La-Fa²³. En el ejemplo 3 es posible observar el acorde completo (a) y un detalle de los seis intervalos más pequeños que se producen por la combinación de estas cuatro alturas: segunda menor (b), segunda mayor (c), tercera menor (d), tercera mayor (e), cuarta justa (f) y cuarta aumentada (g). El resto de los intervalos se producen por la inversión de los intervalos señalados anteriormente, mientras el unísono y la octava justa pueden ser generados a partir de cualquier altura de este acorde.

²⁰ Morgan 1990: 56-57.

²¹ El motivo de “fanfarria”, frecuentemente presentado como un gesto anacrúsico formado por una, dos o tres notas breves, sugiere el llamado de un ente sobrenatural, poderoso o de algún origen misterioso. El motivo “eternamente femenino” representa al erotismo por medio de su lirismo, cromatismo y su estilo rítmico improvisatorio. El “motivo de luz” alude a la iluminación divina, y es frecuentemente expresado en las últimas obras de Scriabin en forma de trinos, trémolos u otras ornamentaciones. El “motivo de vuelo” usualmente toma la forma de arpeggios rápidos de cinco notas y refleja su visión del vuelo como un enlace entre dos planos de existencia, el material y el espiritual. Un último motivo denominado “danzas vertiginosas” representa el logro del éxtasis mediante danzas giratorias intoxicantes. Estos pasajes son identificados en las obras de Scriabin por términos franceses como *vertige*, *délire* y *tourbillonnant*. Ver García 2000: 278-86.

²² Referencia a nueve extensas conversaciones telefónicas sostenidas con el compositor y dos entrevistas personales realizadas entre el 4 de marzo de 2009 y el 31 de marzo de 2010. Las transcripciones de estas conversaciones se encuentran disponibles en Niño 2011: 348-436.

²³ Cualquier alusión posterior a esta serie aparecerá en la forma de un tetracordio descendente, siguiendo un concepto propuesto por Raúl y Marguerite d’Harcourt en 1925. Con ello se ilustra el movimiento usualmente descendente que presentan las melodías andinas, característica que es prominente también en la música de Garrido-Lecca.

Ejemplo 3. El “acorde místico” de Garrido-Lecca y los seis intervalos más pequeños producidos por la combinación de estas cuatro alturas.



En muchas de sus obras posteriores a 1985 Garrido-Lecca presenta este grupo de cuatro sonidos en forma de acorde o de arpeggios, cuya sonoridad vertical es equivalente a una tríada mayor con una cuarta aumentada agregada²⁴. Al organizar este grupo de sonidos en pares de diádas, se generan tres posibles combinaciones que se ilustran en el ejemplo 4.

Ejemplo 4. El “acorde místico” de Garrido-Lecca organizado en pares de diádas: *a*, segunda menor y tercera mayor; *b*, tercera menor y cuarta aumentada; *c*, quinta justa y segunda mayor.



Dentro de estas posibilidades, Garrido-Lecca demuestra en sus obras posteriores a 1985 una particular preferencia por la segunda opción (*b*), constituida por la combinación de una tercera menor y una cuarta aumentada. El intervalo de tercera menor está estrechamente vinculado con la música andina, en particular con una de las escalas pentatónicas anhemitónicas más comunes del repertorio campesino peruano, de acuerdo con los estudiosos franceses Raúl y Marguerite d’Harcourt²⁵. Las razones por la preferencia de Garrido-Lecca hacia el intervalo de tritono, sin embargo, son más difíciles de dilucidar, principalmente porque el propio compositor no ha entregado una explicación definitiva al respecto.

TRÍO PARA UN NUEVO TIEMPO

El primer movimiento de *Trío para un nuevo tiempo* (1985) muestra una serie de elementos musicales que caracterizan el estilo de Garrido-Lecca a partir de 1985. A lo largo de este movimiento se puede observar un énfasis en los intervalos de tercera menor y de tritono, la presencia de elementos melódicos y rítmicos de la tradición andina, el estreno de su “acorde místico”, el tratamiento polifónico de

²⁴ El “acorde místico” de Garrido-Lecca se hace evidente en *Eventos* de 1993, una obra para orquesta de cámara que se inicia justamente con este acorde.

²⁵ D’Harcourt y D’Harcourt 1990: 132.

los instrumentos de cuerda, el establecimiento de ostinatos y pedales, la utilización de sonidos armónicos y de *acciaccaturas*, entre otros.

En los primeros tres compases de la obra, Garrido-Lecca presenta un primer motivo en el piano que comprende las doce alturas del sistema musical occidental y donde los intervallos de terceras mayores y menores son prominentes. El violín y el violonchelo enfatizan la tercera menor en las alturas Sol y Sib, incluyendo la ejecución directa de las cuerdas por parte del pianista (ver ejemplo 5)²⁶.

Ejemplo 5. *Trío para un nuevo tiempo*, primer movimiento, cc.1-6.

Este mismo intervalo será posteriormente enfatizado mediante su presentación simultánea en los tres instrumentos, en cuatro diferentes octavas y en dinámica *fortissimo*, en el compás 21 (ver ejemplo 6).

Ejemplo 6. *Trío para un nuevo tiempo*, primer movimiento, cc.18-22.

²⁶ Esta primera frase es repetida con ligeras variaciones entre los compases 7 y 16. La altura Sol, por ejemplo, es tocada tres veces más por el pianista utilizando el teclado, pero la cuerda debe ser tapada por la mano derecha del pianista.

En el primer pulso del compás 37 el “acorde místico” de Garrido-Lecca es reconocible por vez primera en la mano derecha del piano, formado por las alturas Lab-Sol-Fa-Reb. Este acorde se repite en el segundo pulso del siguiente compás (ver ejemplo 7).

Ejemplo 7. *Trío para un nuevo tiempo*, primer movimiento, cc.36-39.

The musical score for Example 7 consists of three staves. The top two staves are for the violin and viola, and the bottom staff is for the piano. The piano part features a prominent 'acorde místico' (Lab-Sol-Fa-Reb) in the right hand, which is highlighted with a box. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *ff*.

Entre los compases 56 y 58 se advierte una clara alusión a la tradición musical andina campesina con la presentación en la mano derecha del piano de un gesto melódico agudo y descendente de ritmos sincopados, acompañado por terceras paralelas mayores y menores²⁷. Posteriormente el violonchelo inicia un ostinato conformado por tres notas (Re#-Fa#-Do), una idea que se prolonga por diecisiete compases (ver ejemplo 8).

Ejemplo 8. *Trío para un nuevo tiempo*, primer movimiento, cc.56-59.

The musical score for Example 8 consists of three staves. The top two staves are for the violin and viola, and the bottom staff is for the piano. The piano part features a prominent melodic gesture in the right hand, which is highlighted with a box. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *p* and *mf*, and a *cresc.* marking.

²⁷ La alternancia de terceras paralelas, menores y mayores, se observa en muchas obras de Garrido-Lecca, así como también en obras de otros compositores peruanos contemporáneos. Este signo ha recibido el nombre de “terceras arequipeñas” y ha sido vinculado al nacionalismo peruano. Ver Béhague 1979: 311.

Hacia el final del primer movimiento el intervalo de tritono adquiere un papel predominante, como se puede apreciar en las líneas melódicas de los tres instrumentos entre los compases 76 y 79. Esto anticipa el rol trascendental que este intervalo asume en el segundo movimiento de la obra (ver ejemplo 9).

Ejemplo 9. *Trío para un nuevo tiempo*, primer movimiento, cc.76-79.

Según ya se ha señalado, el segundo movimiento de *Trío para un nuevo tiempo* (1985) está basado en la canción *Gracias a la vida*, compuesta por Violeta Parra en 1966. La primera frase de esta canción contiene dos motivos principales separados por un compás de silencio (ver ejemplo 10).

Ejemplo 10. *Gracias a la vida*, primera frase.

El primer motivo expresa tensión por medio de su característico tritono final que se acompaña con un acorde de dominante séptima (a), mientras que el segundo motivo, constituido por cuatro alturas diferentes, denota reposo a través de un intervalo conclusivo de quinta justa y su retorno a la tónica (b). Ambos motivos son especialmente desarrollados por Garrido-Lecca a lo largo del segundo movimiento.

En aparente concordancia con la fecha de composición de *Gracias a la vida* (1966), el segundo movimiento del trío contiene una indicación metronómica de sesenta y seis pulsos por minuto. Debido a que esta canción fue originalmente acompañada por la propia Violeta Parra con el distintivo timbre de un charango,

Garrido-Lecca decidió imitar la sonoridad de este instrumento andino al comienzo del movimiento para lo que prescribe al pianista rasguear las cuerdas directamente con su mano derecha sobre el encordado del instrumento²⁸. Al inicio del movimiento los tres instrumentos se encuentran en registro soprano, con la clara intención de imitar el sonido rasposo de la voz de Violeta Parra por medio del registro agudo del violonchelo (ver ejemplo 11).

Ejemplo 11. *Trío para un nuevo tiempo*, segundo movimiento, cc.1-6.

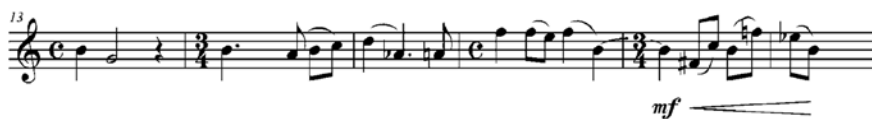
The musical score for Example 11 consists of three staves. The top staff is for voice, the middle for piano, and the bottom for cello. The tempo is marked 'Poco Andante' with a quarter note equal to 66. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamics like *pp*, *mf*, and *p*, and a performance instruction '(Presionar las teclas sin sonido)'. The cello part is marked with 'IV' and 'pp'.

Aunque el diseño melódico de Violeta Parra es reconocible, la canción se encuentra totalmente transformada por Garrido-Lecca no solo en términos de tonalidad, metro y tempo, sino que también por la agregación de nuevas alturas a su melodía. En el ejemplo 12 se observa que la melodía original es identificable hasta el compás 15 donde un primer tritono (Re-Lab) interrumpe la referencia; en el siguiente compás un segundo tritono (Fa-Si) concluye la cita. Según sus propias palabras, Garrido-Lecca utiliza el tritono en este caso para “escapar” de la cita. En obras posteriores el compositor utilizará este mismo recurso para “huir” de otras melodías tonales, modales o pentatónicas.

Ejemplo 12. *Trío para un nuevo tiempo*, segundo movimiento, cc.6-18 (violonchelo).

The musical score for Example 12 is a single staff for cello. The tempo is marked 'Poco Andante' with a quarter note equal to 66. The key signature has one sharp (F#). The score includes the dynamic *mf espr.*

²⁸ Aunque este efecto está claramente expresado en la partitura, es prácticamente imposible producirlo en muchos pianos debido a la presencia de barras de acero sobre el encordado. Consecuente con ello, la partitura ofrece una segunda opción que es tocar los acordes en forma de arpeggios, siguiendo los ritmos escritos originalmente para la mano derecha.



A continuación, el primer motivo de *Gracias a la vida* (a) aparece en la voz superior del violín en los compases 18-19, enfatizado con acentos y dinámicas *forte*. Una vez que la cita de la canción de Violeta Parra se hace evidente, el intervalo de tritono comienza a adquirir un rol fundamental, especialmente en las melodías y acordes que ejecuta la mano izquierda del piano (ver ejemplo 13).

Ejemplo 13. *Trío para un nuevo tiempo*, segundo movimiento, cc.17-20.

Entre los compases 28 y 32 la sonoridad general del ensamble es muy aguda, pero en el contexto de un *piano subito*. El violonchelo contribuye a este nuevo ambiente mediante el uso de armónicos y citando dos veces el segundo motivo de *Gracias a la vida* (b). En el compás 30 el violín presenta un prominente tritono entre ambas citas (Do-Fa#) como una especie de recordatorio del primer motivo de la popular canción (ver ejemplo 14).

Ejemplo 14. *Trío para un nuevo tiempo*, segundo movimiento, cc.28-32.

Hacia la mitad del segundo movimiento el auditor se encuentra con un inesperado cambio de atmósfera²⁹. El tempo, las dinámicas y la articulación cambian y todos los instrumentos derivan hacia sus registros más graves³⁰. Si bien en un principio esta nueva sección pareciera estar desconectada de la canción de Violeta Parra, puede observarse que la cabeza del motivo del violonchelo corresponde exactamente a las cuatro notas del segundo motivo de *Gracias a la vida* (b), las cuales habían sido ejecutadas previamente por este mismo instrumento en armónicos. Simultáneamente la mano izquierda del piano inicia un ostinato consistente en un reconocible tritono (Fa#-Do) en articulación *staccato*, una idea que continúa hasta el tiempo fuerte del compás 53 (ver ejemplo 15).

Ejemplo 15. *Trío para un nuevo tiempo*, segundo movimiento, cc.39-43.

En el compás 53 una serie de *glissandi* del violonchelo en quintas ascendentes introducen una nueva exposición del tema por el violín en *pizzicato* basada en el segundo motivo de *Gracias a la vida* (1966). La melodía comienza con las cuatro notas del motivo original ejecutadas en el registro más bajo del instrumento (ver ejemplo 16)³¹.

²⁹ Situaciones equivalentes se observan en otras obras de Celso Garrido-Lecca. Su obra *Intihuatana* (1967) para cuarteto de cuerdas posee una estructura palindrómica. Esto implica que al centro de la obra se ubica un espejo imaginario a partir del cual se refleja toda la segunda parte. En su *Cuarteto* de cuerdas N° 2 de 1987, escrito a la memoria de Víctor Jara, existe un pasaje percusivo en la mitad exacta de la obra que no se observa en ningún otro momento de la misma.

³⁰ Aunque la partitura no señala un cambio de articulación en este punto, la versión grabada por el Trío Arte en 1987 bajo la supervisión del mismo compositor contiene el uso de *pizzicati* en las cuerdas.

³¹ Este motivo es presentado nuevamente por el violonchelo en el compás 65 y finalmente por el violín en el compás 67 sobre un tritono que es ejecutado por el piano a manera de ostinato.

Ejemplo 16. *Trío para un nuevo tiempo*, segundo movimiento, cc.53-56.

The musical score for Example 16 consists of two systems. The first system shows the piano part in the lower register with a *ff* dynamic and the violin part in the upper register with a *f* dynamic. The second system shows the piano part with a *mf* dynamic and the violin part with a *f* dynamic. The piano part includes a 'mystic chord' in the left hand at measures 82-83 and a cadenza at the end.

Al término del movimiento el “acorde místico” de Garrido-Lecca aparece en dos diferentes versiones, como si se tratase de una tétrada que cumple funciones de tónica. Esto se verifica en la mano izquierda del piano en el compás 80, entre los compases 82-83 (Sib-La-Sol-Mib) y al finalizar la *cadenza* del piano (Mi-Re#-Do#-La) (ver ejemplos 17 y 18).

Ejemplo 17. *Trío para un nuevo tiempo*, segundo movimiento, cc.79-83.

The musical score for Example 17 is identical to Example 16, showing the piano and violin parts with dynamics *ff*, *f*, and *mf*.

Ejemplo 18. *Trío para un nuevo tiempo*, segundo movimiento, c.84 (fin de la *cadenza* del piano).

The musical score for Example 18 shows the piano part in the lower register with a *p* dynamic and the violin part in the upper register with a *pp* dynamic. The piano part includes a 'mystic chord' in the left hand at measures 82-83 and a cadenza at the end. The tempo is marked *Rall* and *Lento*.

El tercer movimiento de *Trío para un nuevo tiempo* se encuentra escrito en metro de 5/8, el que no guarda relación ni con la tradición folclórica chilena ni con la peruana, aunque sí guarda semejanza con ciertas piezas musicales vinculadas al movimiento de la Nueva Canción³². De acuerdo con el mismo Garrido-Lecca, él aplica estos metros en sus composiciones con la expresa intención de romper la regularidad métrica binaria y ternaria, tan propia de la música folclórica sudamericana. Por este solo hecho el tercer movimiento contrasta con los dos anteriores. A esto se suma la presencia de una melodía inicial en modo Mixolidio y la frecuente cita de melodías andinas a lo largo de él. Con una nueva indicación de tempo, el violín presenta por primera vez una melodía pentatónica anhemitónica distintiva entre los compases 41 y 45 en su voz superior (ver ejemplo 19).

Ejemplo 19. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.41-45 (violín).

Una segunda versión de la misma melodía pentatónica es presentada a continuación por el violín entre los compases 51 y 55, la que aparece duplicada por la mano derecha del piano y reforzada por medio de acordes (ver ejemplo 20).

Ejemplo 20. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.50-55.

³² Se puede señalar, a modo de ejemplo, que en 1971 el compositor chileno Luis Advis usó un metro similar en el movimiento final de su elegía *Canto para una semilla*, obra basada en la autobiografía en décimas de Violeta Parra. Algunos años más tarde el propio Celso Garrido-Lecca compuso un tema instrumental llamado *Tiempo nuevo* que combina metros de 6/8 y 7/8, en una pieza que formaba parte del repertorio original del grupo musical que llevaba dicho nombre.

En adición a su estructura pentatónica el gesto melódico descendente inicial refuerza su carácter andino. Aunque Garrido-Lecca no pudo identificar con exactitud el origen de la melodía aquí citada, él menciona que ella ciertamente forma parte del repertorio adquirido durante sus años dedicados al estudio de la música andina peruana³³.

A mediados del tercer movimiento, específicamente en el compás 92, se inicia una nueva sección precedida por doble barra. A partir de este punto Garrido-Lecca cambia el metro de 5/8 por dos metros que alternan 3/4 y 2/4 (ver ejemplo 21).

Ejemplo 21. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.89-94.

A lo largo de este segmento su “acorde místico” es prominente y se pueden identificar a lo menos quince versiones de esta serie entre los compases 93 y 126. Esta sección finaliza con una *cadenza* interpretada por violín y violonchelo.

Dentro de esta misma sección el violín presenta una nueva melodía andina entre los compases 100 y 107, que se caracteriza por contener una serie de ornamentaciones melódicas rápidas en forma de *acciaccaturas* (ver ejemplo 22).

Ejemplo 22. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.100-107 (violín).

Mientras esta melodía es ejecutada por el violín en su registro agudo, los otros instrumentos acompañan con melodías y arpeggios también agudos, produciendo

³³ Hacia fines de la década de 1940 Garrido-Lecca conoció en Lima a Dino Huata, un ejecutante de sicus proveniente de la isla de Taquile, ubicada en medio del lago Titicaca. Este músico le interpretó una serie de melodías tradicionales de su lugar de origen, las cuales Garrido-Lecca transcribió en partitura con fines de estudio. Según el propio compositor, este tipo de melodías afloran naturalmente durante su proceso compositivo.

una sonoridad muy particular que evoca aquella preferencia de los habitantes andinos por las frecuencias altas (ver ejemplo 23).

Ejemplo 23. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.99-102.

The image shows a musical score for three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score spans measures 99 to 102. The Violin I part features a melodic line with a box around measures 100-102. The Violin II part has a similar melodic line. The Piano part has a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, and some chords. There are dynamic markings like *mf* and *ff* at the bottom of the piano staff.

El “acorde místico” de Garrido-Lecca es aun más prominente antes de la última *cadenza*. Entre los compases 123 y 126 se observan tres versiones de este acorde en una secuencia ascendente de terceras menores, las que son siempre ejecutadas por las cuerdas y enfatizadas por trémolos o articulación *staccato*³⁴. La primera de estas versiones, Mib-Re-Do-Lab, ocurre en el segundo pulso del compás 123; Fa#-Fa-Re#-Si es verificable en el primer pulso del compás 124 y en el segundo pulso del compás 125; finalmente, La-Sol#-Fa#-Re, ocurre en el primer pulso del compás 126³⁵. Alrededor de estos acordes, el violín y el violonchelo presentan diversas diadas conformadas por quintas justas y tritonos (ver ejemplo 24).

Ejemplo 24. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.123-126.

The image shows a musical score for three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score spans measures 123 to 126. The Violin I and Violin II parts feature diads (pairs of notes) in each measure, with labels 'An', 'Lb', and 'At' above them. The Piano part has a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, and some chords. There are dynamic markings like *mf* and *ff* at the bottom of the piano staff.

³⁴ Secuencias similares son observadas en algunas obras posteriores de Garrido-Lecca como *Preludio y tocata* (1988), *Dúo concertante* (1991) y *Soliloquio I* (1992).

³⁵ Para poder apreciar el “acorde místico” de Garrido-Lecca en los primeros pulsos de los compases 124 y 126, las *acciaccaturas* no deben ser consideradas.

La última *cadenza* es interpretada por el violín y el violonchelo; se inicia con una versión del “acorde místico” (La-Sol#-Fa#-Re) que es ejecutado con la participación de ambos instrumentos. Luego de este acorde el violín presenta un solo de manera libre, que denota un claro tratamiento polifónico del instrumento³⁶. En la primera parte de la *cadenza* el compositor usualmente utiliza dobles y triples cuerdas en el violín, mientras que el uso de las cuatro cuerdas es reservado para la aparición del “acorde místico”, lo que se verifica en el segundo sistema de la *cadenza*. Esta particular presentación del acorde por parte del violín solo está conformada por dos de sus cuerdas abiertas (Sol-Re) y dos pulsadas (Do# y Si).

En el tercer sistema de la *cadenza* aparece el violonchelo, instrumento que muestra un tratamiento también polifónico con el uso de dobles, triples y cuádruples cuerdas. Al igual que en el caso del violín, el violonchelo presenta una versión del “acorde místico” por medio de dos de sus cuerdas abiertas (Do-Sol) y dos pulsadas (Fa# y Mi). Finalmente en un registro agudo y con una dinámica *fortissimo* enfatizada por acentos, ambos instrumentos de cuerda presentan el “acorde místico” tres veces, esta vez conformado por las alturas Sol-Fa#-Mi-Do (ver ejemplo 25).

Ejemplo 25. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, c.127 (*cadenza*).

³⁶ Un elemento característico de la tercera fase compositiva de Garrido-Lecca es la textura polifónica que obtiene de los instrumentos de cuerda frotada, al combinar cuerdas abiertas y pulsadas en la producción de determinados acordes.

La melodía pentatónica anhemitónica, presentada anteriormente por el violín entre los compases 41 y 55, es repetida por este mismo instrumento a partir del compás 161. Esta nueva presentación está ornamentada por pequeñas notas en forma de arpeggios ascendentes y es enfatizada mediante el uso del registro agudo del instrumento, un tempo más lento, cambio de metro y dinámicas *fortissimo* (ver ejemplo 26).

Ejemplo 26. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.161-172 (violín).

The image shows two staves of music for violin. The first staff begins at measure 161 and the second at measure 167. The music is in 3/4 time. Above the first staff, there is a tempo marking 'Sostenido' with a quarter note followed by '= 100'. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo). The melody consists of a series of notes with some ornaments (small notes) and rests. The notes are mostly in the higher register of the violin.

El piano acompaña esta melodía pentatónica con varias versiones del “acorde místico”, que se inician en el segundo pulso del compás 161 con una versión simple de este en dos octavas diferentes, sobre los sonidos Sol#-Sol-Fa-Do# (ver ejemplo 27).

Ejemplo 27. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.157-161.

The image shows a piano score for measures 157-161. It consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The music is in 3/4 time. Above the first staff, there is a tempo marking 'Sostenido' with a quarter note followed by '= 100'. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo). The score includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The accompaniment is complex, featuring arpeggiated chords and a variety of rhythmic patterns. The notes are mostly in the middle register of the piano.

Finalmente, el violonchelo repite en su registro medio esta melodía andina entre los compases 174 y 182 (ver ejemplo 28).

Ejemplo 28. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.174-182 (violonchelo).

The image shows a single staff of music for cello. The music is in 3/4 time. The melody is a simple pentatonic scale. The dynamics are marked 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The notes are in the middle register of the cello.

Trío para un nuevo tiempo finaliza con dos importantes elementos musicales que el compositor continuará explorando en sus obras posteriores: su “acorde místico” y el tritono. Los últimos cinco compases del piano son particularmente gráficos en este aspecto pues muestran la alternancia de ambos elementos: un tritono formado por La y Mib, y un “acorde místico” que se forma con los sonidos adicionales Sol y Sib, el cual es ejecutado simultáneamente por ambas manos (ver ejemplo 29).

Ejemplo 29. *Trío para un nuevo tiempo*, tercer movimiento, cc.199-203.

The image shows a musical score for piano, measures 199-203. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs). The score includes dynamics such as 'cresc.' and 'molto'. The piano part is highlighted with boxes and includes a 'ppp' marking. The score shows a tritone (La and Mib) and a 'mystical chord' (Sol and Sib).

Trío para un nuevo tiempo fue encargado por el Trío Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, una agrupación musical formada entonces por Sergio Prieto (violín), Edgar Fischer (violonchelo) y María Iris Radrigán (piano). Fue estrenado por este trío clásico en Lima en 1987. Obtuvo el primer premio en la categoría “música de cámara” de un concurso convocado por la Sociedad Filarmónica de dicha ciudad³⁷. El 8 de agosto de 1995, durante una temporada de conciertos organizada por la Escuela Moderna de Música, *Trío para un nuevo tiempo* fue ejecutado en Santiago de Chile por Lina Bahn (violín), Pablo Mahave (violonchelo) y Eduardo Browne (piano) en la Sala Elena Waiss³⁸. De acuerdo con un aviso promocional publicado el 7 de enero de 1996 en *The New York Times*, el estreno de esta pieza en Estados Unidos ocurrió el 24 de enero de 1996 en el Teatro Juilliard de Nueva York, durante una temporada de conciertos titulada “Around the Rim: Music of the Pacific Nations”. El 16 de junio de 1996 *Trío para un nuevo tiempo* fue interpretado en el Centro Reina Sofía de Madrid, España, por el Grupo Neos³⁹.

³⁷ Tello 2001b: 30.

³⁸ Ver “Otras salas”, *RMCh*, XLIX/184 (julio-diciembre, 1995), p. 109.

³⁹ Ver “Noticias de Celso Garrido-Lecca”, *RMCh*, L/186 (julio-diciembre, 1996), p. 93.

CONCLUSIONES

Trío para un nuevo tiempo (1985) es una de las composiciones más significativas en la obra creativa de Celso Garrido-Lecca pues marca el comienzo de su tercera etapa compositiva y define las principales características musicales que su obra exhibirá a partir de 1985. Mediante el análisis que se ha realizado fue posible identificar un sincretismo de materiales musicales provenientes de diferentes tradiciones culturales, lo cual ha sido justamente uno de los principales objetivos del compositor en su tercera fase.

El llamado “acorde místico” de Garrido-Lecca juega ciertamente un rol central en esta composición, como uno de sus principales soportes armónicos. Aunque este acorde figura de manera prominente en el tercer movimiento, especialmente a partir del compás 92, está permanentemente presente en los dos movimientos previos mediante sus dos díadas constituyentes: la tercera menor y el tritono. La tercera menor está usualmente representada en esta obra por las alturas Sol-Sib, mientras que el tritono se representa mediante la díada La-Mib.

Garrido-Lecca escogió una conocida y simbólica canción de Violeta Parra, *Gracias a la vida*, como principal fuente de material para el movimiento central. Sin duda el compositor desea demostrar con ello su conexión ideológica, musical y emocional con el movimiento de la Nueva Canción. Garrido-Lecca no solo reconoce el simbolismo que adquiere el intervalo de tritono en *Gracias a la vida* (1966), sino que además adopta este intervalo como un elemento característico de su propia producción después de 1985. En directa conexión con el significado que hemos asignado al intervalo de tritono en la canción *Los pueblos americanos* de Violeta Parra, nos atrevemos a proponer que en el caso de Garrido-Lecca este intervalo pueda ser también una representación musical de la inestabilidad social, económica y política de América Latina⁴⁰.

La incorporación de elementos musicales provenientes de la tradición andina constituye otra característica importante del tercer período compositivo de Garrido-Lecca. Diversos elementos de esta tradición pueden ser observados en esta obra y en otras piezas posteriores. Estos incluyen el uso de ornamentos melódicos en forma de *acciaccaturas*, la presentación simultánea de los instrumentos en sus registros más agudos, el movimiento descendente de muchas melodías, la presencia de ritmos sincopados y de “terceras arequipeñas”, el uso de escalas pentatónicas anhemitónicas y una preferencia estética por el intervalo de tercera menor.

En el *Trío para un nuevo tiempo* (1985) se advierten también elementos musicales fuertemente entroncados con la tradición occidental. Estos elementos incluyen un ensamble clásico constituido por un violín, un violonchelo y un piano, una notación musical diastemática convencional, formas tripartitas y *cadenzas*, por nombrar solo algunos. Con relación al lenguaje musical del siglo XX figuran motivos basados en las doce alturas del sistema musical occidental, la utilización

⁴⁰ La canción *Los pueblos americanos* fue citada por Garrido-Lecca en el cuarto movimiento de su *Cuarteto de Cuerdas* N° 3 (1991). Esta interpretación que hemos dado al intervalo de tritono ha sido compartida por el compositor.

de técnicas extendidas en los tres instrumentos musicales y la heterometría. El estilo de Garrido-Lecca posterior a 1985 se caracteriza también por el tratamiento polifónico de los instrumentos de cuerda frotada, por su predilección hacia los sonidos armónicos y por el establecimiento de ostinatos o notas pedales que se prolongan por varios compases, elementos que están claramente identificados en el *Trío para un nuevo tiempo*.

Los tres movimientos de esta composición deben ser ejecutados sin interrupción y el movimiento central se distingue de los dos extremos por presentar elementos musicales exclusivos y diferenciadores. Esta conformación es verificable también en otras obras de Garrido-Lecca, antes y después de 1985. Está asociada con el concepto de “tiempo circular” que el compositor dice haber absorbido de su contacto temprano con filosofías orientales ancestrales. *Intihuatana*, pieza para cuarteto de cuerdas de 1967, es la primera obra que presenta esta idea cíclica por medio de su estructura palindrómica⁴¹. Este concepto alcanzará su punto más álgido en la segunda *Sinfonía* de Garrido-Lecca subtitulada “Introspecciones” de 1999-2000⁴², la que está basada en un poema de Jorge Luis Borges que aborda esta misma temática.

BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones impresas

BÉHAGUE, GERARD

1979 *Music in Latin America: an Introduction*. Nueva Jersey: Prentice Hall.

D’HARCOURT, RAOÚL Y MARGUERITE D’HARCOURT

1990 *La música de los Incas y sus supervivencias*. Traducción de Roberto Miró Quesada. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.

GARCÍA, SUSANA

2000 “Scriabin’s Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, *19th-Century Music*, XXIII/3 (primavera), pp. 273-300.

⁴¹ La estructura palindrómica de *Intihuatana* tiene probablemente como su principal modelo al *Concierto de Cámara* de Alban Berg, obra compuesta en 1925 para violín y piano con acompañamiento de trece instrumentos de viento. De acuerdo con la información proporcionada por el propio Berg por medio de una carta abierta publicada en la revista *Pult und Taktstock* de febrero de 1925, la obra presenta elementos que aparecen simbólicamente agrupados de a tres, en referencia al triunvirato de compositores asociados a la Segunda Escuela de Viena. En esta obra es posible advertir una utilización libre del sistema dodecafónico, mientras que su estructura está organizada de manera simétrica a través de prominentes palíndromos seccionales, inversiones y retrogradaciones, conjuntamente con la utilización de estructuras clásicas como sonata, tema con variaciones, formas ternarias y rondó. También se advierten elementos programáticos vinculados a aspectos personales del compositor, los cuales son expresados de manera simbólica mediante la utilización de números y de temas musicales que asocian determinados nombres con la nomenclatura alfabética musical alemana. Ver Simms 2014: 281.

⁴² Esta es la fecha de composición señalada en Garrido-Lecca 2008:6. Por el contrario Tello 2001b:32 indica que la *Sinfonía* N° 2 fue compuesta entre 1996 y 1997. Se ha preferido la fecha 1999-2000, toda vez que ha sido confirmada por escrito por el mismo compositor.

GARRIDO-LECCA, CELSO

2000 *Trío para un nuevo tiempo*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

2008 *Celso Garrido-Lecca. Premio iberoamericano de la música 2000 Tomás Luis de Victoria*. Notas al disco compacto. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y Fundación Autor, Sello Autor (SA01455).

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

2006 “Migración amorosa y musical en ‘Run Run se fue pa’l norte’ de Violeta Parra”, *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, N° 11. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, pp. 173-186.

ITURRIAGA, ENRIQUE

2001 “Garrido-Lecca (Seminario), Celso”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Segunda edición. Editado por Stanley Sadie y John Tyrrell. Tomo IX. Londres: Macmillan, pp. 549-550.

MERINO MONTERO, LUIS

2003 “1973-2003: treinta años”, *RMCh*, LVII/199 (enero-junio), pp. 39-56.

MORGAN, ROBERT P.

1990 *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. Nueva York: Norton & Company.

NANDORFY, MARTHA

2003 *The Right to Live in Peace: Freedom and Social Justice in the Songs of Violeta Parra and Victor Jara [Rebel Musics: Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making]*, editado por Daniel Fischlin y Ajay Heble]. Montreal, Canadá: Black Rose Books.

NIÑO VÁSQUEZ, NELSON

2011 *Celso Garrido-Lecca: Synthesis and Syncretism in Concert Music of the Andes Area*. Tesis doctoral. Washington, D.C.: The Catholic University of America. Profesor guía: Dr. George Grayson Wagstaff. Publicada en el archivo digital ProQuest. (<http://www.proquest.com/products-services/dissertations/>)

OPORTO VALENCIA, LUCY

2007 *El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*. Viña del Mar: Ediciones Altazor.

POPLE, ANTHONY

1998 *Messiaen. Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge: Cambridge University Press.

RISCHIN, REBECCA

2003 *For the End of Time. The Story of the Messiaen Quartet Updated with New Material*. Nueva York: Cornell University Press.

SÁEZ, FERNANDO

1999 *La vida intranquila: Violeta Parra, biografía esencial*. Santiago: Editorial Sudamericana.

SANTA CRUZ WILSON, DOMINGO

2007 *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica por Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

SIMMS, BRYAN R.

2014 *Pro Mundo Pro Domo: The Writings of Alban Berg*. Nueva York: Oxford University Press.

TELLO, AURELIO

2001a “Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad”, *RMCh*, LV/196 (julio-diciembre), pp. 7-26.

2001b “Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca”, *RMCh*, LV/196 (julio-diciembre), pp. 27-32.

TORRES ALVARADO, RODRIGO

1999 “Garrido-Lecca, Celso”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 5. Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 525-528.

Fuentes manuscritas

ADVIS, LUIS Y VIOLETA PARRA

1972 *Canto para una semilla*. Partitura manuscrita.

Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales “andinas” de Buenos Aires¹

Building a New Body. Performance and Interconnection in “Andean” Musical Practices in Buenos Aires, Argentina

por

Adil Podhajcer

Instituto de Altos Estudios (IDAES), Universidad de Buenos Aires (UBA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina
adil.po@gmail.com

En el presente trabajo se abordan las prácticas de grupos de música andina en Buenos Aires en términos de los modos de recuperación de sonoridades y corporalidades tradicionales originales de Bolivia y Perú, enfocando dos aspectos centrales de su perdurabilidad. En primera instancia, cómo este tipo de prácticas producen, renuevan y actualizan en el discurso y la *performance* sentidos y emociones vinculados al “comunitarismo” y la “complementariedad” en tanto unidad-visión del mundo andino. En segunda instancia, cómo los sujetos resuelven con este discurso las estructuras musicales microconflictivas que surgen en la experiencia de la *performance* –en particular en la ronda como “ícono” de esta música–, las que apelan a lo emocional y cómo cultivan la sonoridad tradicional o “sonar bien” como parte de una nueva corporalidad.

Palabras clave: Música/performance/cuerpo/comunitarismo/sonoridad tradicional/reelaboración.

This paper is focused on groups practising Andean music in Buenos Aires, in terms of how the traditional sonorities and the corporeal features which originated in Bolivia and Peru are recovered. Two key features of the lasting permanence of these practices are emphasized. The first feature has to do with the way feelings and emotions linked with the “community” and the complement with one another– which make up the unity of the Andean vision of the world– are brought forth, renewed and updated both by means of the speech and the performance in these practices. The second feature has to do with the way the persons participating in these practices solve by means of this speech any microconflict related to the musical structures arising as part of the performance experience, particularly in the round as the “icon” of the music. These structures appeal to the emotions and to the care of the traditional sonorities aiming at “sounding well” as part of a new corporeal attitude.

Key words: music performance, body, community, traditional sonority, reelaboration.

¹ Este trabajo es resultado de mis investigaciones volcadas en mi Tesis Doctoral “Sonoridades en movimiento: Las *performances* de ‘música andina’ en Buenos Aires” dirigida por la Dra. Silvia Citro, financiada con una beca doctoral por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Además ha sido ampliado gracias a una beca postdoctoral otorgada por CONICET y dirigida por el Dr. Luis Ferreira Makl.

1. INTRODUCCIÓN

De acuerdo con diferentes autores², desde fines de los 80 y especialmente en los 90, se producen “cambios en el régimen de visibilización étnica”³, sobre todo a partir de los desplazamientos desde la periferia hacia la ciudad capital. Paralelamente, las migraciones dejan de ser del tipo rural-rural –como en la primera etapa hacia Salta y Jujuy–, para ser de carácter rural-urbano e incluso urbano-urbano⁴. Estas migraciones son parte de nuevas estrategias orientadas a la búsqueda de mejoras laborales, documentación –frente a la amnistía de 1992/93⁵– y la reconstrucción de sus identidades lejos del país de origen. El impacto migratorio desde las zonas fronterizas y periféricas hacia la capital y su nueva visibilidad coincidieron con el aumento de la desocupación entre 1992 y 1994, lo que incidió en los discursos que acusan a los inmigrantes de quitar el “trabajo para los argentinos” y de ser “ilegales”⁶.

Mientras esta visibilidad adquiere relevancia en la Capital Federal, surgen nuevas identificaciones e identidades que, para un grupo importante de estos inmigrantes de Bolivia y Perú, implican la “recuperación” de sus celebraciones y fiestas tradicionales, con las músicas y danzas de sus distintas regiones. En 1992, en el marco de una manifestación en conmemoración de los 500 años de la invasión europea en América, se pronuncian grupos de inmigrantes bolivianos y de argentinos dedicados a estas expresiones, lo que da lugar a la conformación de las primeras agrupaciones de música y danza andina, conocidas actualmente como “bandas de sikuris”⁷. La inserción de los migrantes y el desarrollo de estas prácticas estéticas en la ciudad de Buenos Aires confluyeron en un proceso de transformación de las relaciones interculturales y en una revalorización de la identidad cultural boliviana y norteña (del norte argentino), así como del reconocimiento de los “pueblos originarios” y de cierta “identidad latinoamericana”. La inserción de las comunidades migrantes implicará un acomodamiento de las relaciones y

² Gavazzo 2005, Grimson 2005.

³ Grimson 2005: 15.

⁴ Grimson 2005:15.

⁵ Benencia y Karasik 1995; Grimson 2005, 2006.

⁶ Caggiano 2005. Dentro de este panorama, entre los bolivianos, las “formas de migrar” también implicaron el fortalecimiento de los vínculos personales de ayuda mutua, basados en “el parentesco, el paisanaje y la vecindad” (Benencia y Karasik, 1995; Mugraza 1985). El *ayni*, que numerosas familias bolivianas comparten, no se ha extendido a los peruanos, quienes al migrar solos y no entretejer redes parentales, permanecen ilegales y sin posibilidades de movilidad social u otras oportunidades laborales, que sean menos precarias. Ambas migraciones regionales constituyen un cultivo de experiencias que los adultos y jóvenes migrantes representan por medio de sus prácticas culturales, entendidas en contexto como espacios propios de expresión y representación social.

⁷ Las “bandas de sikuris” están compuestas por sopladores de siku, un instrumento de viento prehispánico ejecutado en los actuales países de Argentina, Chile, Bolivia, Perú y Ecuador. Según la región recibe distintas denominaciones y afinaciones y conforma familias de instrumentos que determinan estilos o géneros rítmicos específicos.

prácticas entre “lo nuevo” y “lo original”, con las nuevas proyecciones en la ciudad y las tradiciones regionales de sus pueblos⁸.

Dentro de este contexto, hacia 1995 comienzo a aprender la ejecución del siku, la quena y el charango⁹ en talleres, e integro desde entonces distintas “bandas de sikuris”. Estas vivencias simultáneas a mi formación como antropóloga constituyen una percepción reflexiva –en tanto intérprete e investigadora– de la experiencia etnográfica, que me permiten alcanzar inscripciones corporales de esas experiencias. Por esta razón, al igual que Merleau-Ponty, Jackson sostiene que el sujeto no está escindido del cuerpo. Por el contrario se trata de “un sujeto corporizado” en una “práctica corporizada”¹⁰, puesto que “pensar y comunicar a través del cuerpo precede y, en gran medida, siempre permanece más allá del habla”¹¹. Por lo tanto, el movimiento corporal es en sí esa realidad, y no necesariamente simboliza otra.

Este enfoque vivencial basado en la adquisición corporal de pautas y comportamientos sociales y la percepción mimética de los mismos a partir del propio cuerpo han sido una fuente de análisis vital para este trabajo. En lo que se refiere al enfoque metodológico, dentro de las veinte bandas principales del universo sikuri de Buenos Aires se realizó un trabajo etnográfico con cinco de ellas, que presentan características distintivas. Una de ellas la integran en su mayoría jóvenes descendientes de bolivianos y peruanos, muchos de ellos pertenecientes a sectores populares. La otra está integrada por jóvenes descendientes de argentinos pertenecientes a la clase media baja mientras que la tercera está compuesta por personas adultas en su mayoría bolivianos y peruanos. Las últimas dos están integradas por personas de distinta procedencia, pero que en su mayoría descienden de argentinos. Se trata de jóvenes y adultos de clases populares con estudios profesionales en música occidental, variable que en los otros ensambles está prácticamente ausente.

Estas últimas dos bandas tienen como objetivo reproducir fielmente la música de comunidades de Bolivia, mientras que el resto de las bandas consideran el producto musical como un puente y un mediador hacia el abordaje de otros aspectos míticos y políticos vinculados históricamente con las culturas de los Andes Centrales. Estas diferencias y similitudes forman parte de los procesos de resignificación de las músicas andinas dentro de grupos que involucran relaciones interculturales entre migrantes bolivianos, descendientes y argentinos con diversas trayectorias artístico-culturales.

⁸ Con Turino (2003) compartimos la idea de considerar a estas comunidades culturales relocalizadas en una perspectiva cosmopolita y capitalista, con sus propias especificidades locales y regionales. Por lo tanto, no son necesariamente globales o “globalizadas”. En este sentido, sostenemos que “la identidad no es generada porque se comparte un territorio común sino que es la identidad la que genera, instaura, el territorio” (Segato 2007: 87).

⁹ Instrumentos tradicionales de Bolivia y Perú legitimados en Argentina como parte del folclore del norte argentino.

¹⁰ Jackson 1983: 340.

¹¹ Jackson 1983: 329.

2. LAS *PERFORMANCES* MUSICALES

2.1. Experiencia y emoción

La emoción es un aspecto poco explorado en la bibliografía sobre música andina, aunque sus participantes continuamente se remitan a las sensaciones y sentimientos por los que atraviesan al tocar la música. La emoción es algo lingüístico, fisiológico y corporal. Los antropólogos pueden considerarla como una categoría cultural que engloba a todos estos elementos de distinto modo según sea el caso específico. Si bien no desconozco las implicancias de que “la experiencia y la expresión de la emoción no siempre tienen lugar en categorías explícitas”¹², también es importante destacar que:

“Si las emociones, aunque no simplemente signos, son entendidas como experiencias de significado/sensación que están organizadas y mediadas por sistemas de signos, entonces al menos una traducción tentativa debería ser posible entre el sistema de significado y sensación bajo estudio, y el sistema que el etnógrafo comparte con el lector u oyente de la etnografía”¹³.

Al compartir experiencias comunes y estar enmarcados dentro de una historia que los une, los sikuris (sopladores de siku) pueden vivir la misma experiencia con similares emociones. Las podemos comprender como prácticas rituales desprendidas del discurso y las creencias que los convoca y los sentimientos comunitarios y de unión que los mancomuna, más allá de la experiencia transmitida. A pesar de esta premisa empática y colectiva, en algunos tocadores las emociones son expresadas más espontáneamente mientras que en otros, mayormente pertenecientes a grupos más tradicionalistas u “originarios”¹⁴, son enmascaradas, desviadas o emergen de distinto modo. Por eso, como las emociones no son universales transculturales, tampoco surgen de igual manera en un determinado momento de personas distintas, aunque el *flow* (flujo) de la *performance* así pretenda indicarlo¹⁵.

Este trabajo complementa escritos anteriores en los que argumento que, mediante un imaginario social utópico expresado en tanto visión del mundo andino, los participantes producen, renuevan y actualizan sentidos y emociones vinculados al “comunitarismo”. Los distintos modos de acción y sus significaciones para cada proceso grupal inciden en las prácticas y presentaciones musicales, en el tipo de “subjektivación” que promueven y en los modos de representación musical de cada ensamble. Así, en estas agrupaciones existe un interés principal por generar estrechos vínculos entre la práctica musical y las emociones que supuestamente genera además de los valores y creencias que los sustentan, con el objetivo de producir nuevos modos de “vivir lo andino”.

¹² Leavitt 2007: 12.

¹³ Leavitt 2007: 21-22.

¹⁴ Podhajcer 2009.

¹⁵ El *flow*, *flux* o flujo son términos científicos para referir al curso que está tomando un evento o una performance.

La *performance* musical posibilita a los tocadores un modo de vivir el sonido y el imaginario andino, vinculados ambos a una estructura musical andina establecida, basada en un diálogo intersubjetivo que articula música y corporalidad. Las modalidades sensoriales son vividas y revividas en cada *performance*, en tanto marco o *frame*, procesual y reflexivo¹⁶. En la espesura del sonido, los tocadores atribuyen sentidos a su práctica, generando procesos creativos, junto con innovar y elaborar un repertorio, una forma distinta de interpretación musical, un nuevo uso del cuerpo y nuevas pautas y estrategias para conservar su especificidad. Si bien el mundo interno de la ronda *sikuri* presenta diferencias estético-musicales derivadas de diferencias de estatus social –a nivel de ejecución de las distintas voces–, el comportamiento colectivo y “comunitario” de la ejecución musical transmite “igualitarismo” y “emotividad”. De hecho, la construcción de esta coraza externa legitimada en el curso de la *performance*, opera como imagen de un corporativismo y una constitución grupal sólida frente a la audiencia espectadora¹⁷.

La ronda, el diálogo y el “tocar juntos” constituyen el carácter icónico-indexical como ícono de lo comunitario, que se va “cargando” de emociones en cada cita, en cada *performance*. Esta unidad social es asimismo una fuerza musical que la audiencia percibe. En palabras de Blacking¹⁸, la ronda constituye una “cultura afectiva” basada en una emotividad y modos creativos que se suceden en el curso de la *performance*, siendo intrínsecos –y por esta misma razón específicos– de la propia *performance-sikuri*. Como expresaba una *sikuri*, “...lo concreto es la música, es el estar. No hay alguien más importante que el otro. Necesitaba algo así, una comunidad igualitaria” (entrevista a *Sikuri* en 2008, integrante de “Sartañani Ayllu”)¹⁹.

Los grupos de *sikuris* se caracterizan por una efectividad comunicativa desplegada en una *performance* caracterizada por un entrelazado musical, cuyo principal motor es la autorregulación intersubjetiva de todos los sopladores en la creación de armonía. Bajo estas premisas, se desarrollan también otros elementos fundamentales los que son indicativos del lugar del sentimiento y las emociones durante la ejecución. Según Bauman y Briggs²⁰, estos son ejes funcionales a la ejecución, los que dependen de algunas variables cuyo marco referencial es la autoridad legitimada, que decide los discursos que se ejecutan y la continuidad de los valores tradicionales. El liderazgo tiene un efecto performativo por las cualidades afectivas preferenciales de la música *sikuri* y, por este motivo, crea identidades musicales, sociales y un *ethos* particular a cada tocador. A continuación analizaremos en qué

¹⁶ Goffman 1959: 114.

¹⁷ Goffman 1967: 24. Este corporativismo le permite al conjunto constituirse como comunidad con sus propias especificidades, roles internos, proyectos, etc. Por otra parte está lo que se denomina como “salvar las pifiadas” o errores individuales, ya que las variaciones de algunas cañas no alteran significativamente el sonido general, produciendo armónicos que se complementan. Esta *performance* del sonido musical reside justamente en la unidad sonora que logra concretar el conjunto.

¹⁸ Blacking 1979: XVII.

¹⁹ Mujer joven *sikuri*, de aspecto europeo y procedente de la capital de Buenos Aires. Ejecuta bombo y siku y es una de las “bombistas” del conjunto. Es música profesional de piano y hace más de siete años que integra el grupo. Junto con su pareja, acuden a marchas y manifestaciones.

²⁰ Bauman y Briggs 1990: 70.

consiste la ejecución *sikuri*, cómo se ponen en juego y se conectan los elementos estructurales musicales y, finalmente, las concepciones culturales de los tocadores sobre la música.

2.2. Ronda, música y cuerpo

La concepción dialógica del desplazamiento y el modo de ejecución del *sikuri* dependen de muchas variables que no solo pertenecen a lo musical, sino que también a determinados gestos y usos del cuerpo. En estas apropiaciones corporales de las músicas se producen reelaboraciones entendidas como traducciones culturales de tradiciones relocalizadas. Estas se suceden en los movimientos, en las formas de tocar –como el modo de “soplar la caña”, en la mirada con la pareja y el grupo y en la fuerza o energía en la ejecución–, además de los modos de hablar sobre la práctica, entre otros. Esta concepción de “complementariedad” en el conjunto, que depende siempre de la respuesta y pregunta del/los otro/s, se construye en la acción misma de la práctica. Esto lo denomina Voloshinov²¹ como “la percepción activa del discurso ajeno”, la que concentra algunas tendencias del diálogo, como la orientación, la elaboración y la vivencia del mismo, que se suceden socialmente y acordes al contexto.

Existe en este tipo de ejecución un amplio despliegue de eficacia en la que la destreza musical y su efectividad tienen un rol primario en la formulación de los discursos²². Asimismo, durante la intensificación del diálogo musical, la repetición de la frase musical, como veremos a continuación, contribuye a crear un “exclusivo espacio perceptivo” que permite la experiencia del *flow* del evento y reafirmar, actualizando, la unidad musical principal²³. Por estas razones, la repetición no es la reiteración de la unidad semántica, sino su reformulación, lo que permite que cada “parte” de la melodía sea única e irrepetible. En este sentido, la música anula el tiempo cotidiano para crear una nueva dimensión temporal, siendo su articulación acústica un elemento clave y de poder para la estructura performática²⁴.

Durante la ejecución se realizan diferentes desplazamientos circulares que componen coreografías determinadas, por lo que, además de lo estrictamente musical, en lo corporal, discursivo y visual también adquieren un importante rol los métodos de enseñanza-aprendizaje²⁵. En el vínculo entre el lenguaje musical y el lenguaje corporal –relacionados por la dialéctica de transformación entre el mundo andino y el cotidiano–, no solo cada melodía corresponde a un tipo de danza sino que además el *sikuri* improvisa distintos desplazamientos en cada caso según el contexto –lo que implica el hecho de ubicarse o no en un escenario y el

²¹ Voloshinov 1992: 157.

²² Bauman y Briggs 1990.

²³ Qureshi 1994: 520.

²⁴ Qureshi 1987: 1994.

²⁵ Este espacio de traspaso de conocimiento es privilegiado para los artistas y, en particular, para los músicos, ya que se generan reciprocidades (relacionadas con el *ayni*–reciprocidad andina–), y por lo tanto, solidarias, las que forman parte de la cosmovisión y de las modalidades de estas expresiones artísticas.

tipo de audiencia, entre otros— además de la conexión y mimesis entre los participantes. Los giros al final de cada vuelta de tema tampoco son casuales, ya que involucran nuevamente la concepción dual, siendo *arka* el giro en sentido de las agujas del reloj e *ira* el giro en dirección contraria²⁶.

En la ciudad de Buenos Aires, las *performances* musicales se asemejan entre sí debido a que las agrupaciones presentan aspectos comunes, basados en pautas sociales y culturales transmitidas por los guías. Algunas melodías se inician con una secuencia de golpes simultáneos de todos los bombos presentes, generalmente no más de tres, dependiendo de la intensidad en el toque del bombo. Al finalizar esta secuencia se produce un silencio de pocos segundos. La pareja de *zankas*²⁷ se miran entre ellos y a los bombistas, quienes en su conjunto darán comienzo a la melodía. En otros casos, y dependiendo del estilo musical, comienzan todos de forma simultánea²⁸.

Toda melodía está compuesta por varias secciones o fragmentos que los tocadores denominan “partes del tema”. Una “vuelta del tema” implica tocar una vez toda la melodía. La *performance* del conjunto se basa en repetir por lo menos seis veces la melodía completa. Cada repetición tiene una energía distinta, basada en los movimientos de los músicos, en los bombistas que “marcan el ritmo” y en la intensidad que estos y los propios músicos le imprimen a cada “parte” ejecutada, mediante la cual los músicos adoptan un rol musical y toman su lugar en la ronda. Como bien ha señalado Bauman²⁹, más allá de ser buenas o malas ejecuciones, es importante resaltar que si un grupo define su práctica como ejecución (que incluye una actuación y preparación frente a una audiencia), esta debe definirse como “variable en intensidad, como también en espectro”.

El momento de ejecución colectiva es el más “profundo”. Se inicia con la primera “vuelta” o “tocada” de la melodía en el sitio, sin moverse y con una energía mayor estimulada por el mismo hecho de estar comenzando a soplar. Es un momento de mucha interconexión musical, ya que los músicos vuelven a reconocerse en la ronda y a “comunicarse” con el instrumento, a sentirlo “parte propia”. Las tres siguientes vueltas consisten en un giro de 180° sobre su eje hacia la izquierda, para iniciar así una vuelta en conjunto de todos los músicos. En cambio, la cuarta “tocada del tema” implica una preparación. La misma se desarrolla con la ronda quieta, como en el inicio. Esta cuarta “tocada” antecede a la “tocada” final. La ronda colectiva “sabe” que siempre la última tocada es más ligera y requiere

²⁶ Estos giros pueden abrirse hacia fuera o dentro del grupo. Véase Baumann 1996. Si bien esta concepción dualista es válida, muchos sikuris discuten actualmente su veracidad, argumentando que estos giros fueron “inventados” por el grupo musical “Ruphay”, y que jamás fueron constatados en la práctica de los grupos tradicionales de Bolivia.

²⁷ *Zankas* en voz quechua significa “adulto” o “mayor” y se refiere a las cañas grandes y largas generalmente ejecutadas por los guías o directores musicales. Para mayor detalle remito a Podhajcer 2011.

²⁸ La primera modalidad caracteriza a los conjuntos puneños, mientras que ambas modalidades son características de los conjuntos de Buenos Aires. En aquellas melodías donde el bombo no comienza la melodía, el bombista-guía realiza un doble repique, todos se miran y mediante un gesto corporal hacia adentro de la ronda, comienzan simultáneamente a soplar (Podhajcer 2011).

²⁹ Bauman 2002: 130.

de más energía de parte del tocador. Por esta razón, al final de la cuarta tocada, aquellos cuerpos que estaban más “reposados” o “relajados” se incorporan con mayor tono muscular y miran fijamente a los guías y bombistas. Entonces todos concluyen abruptamente la última nota, para dar lugar a la “tocada” rápida del “tema”. Esta requiere de una mayor precisión y atención del *sikuri*, quien debe “apurarse” sin equivocarse.

Los lenguajes corporal, sensorial y perceptivo son esenciales, debido a que los cuerpos que soplan deben seguir un ritmo colectivo que depende ampliamente de una interconexión musical. A mi parecer, este instante de pocos minutos compone un momento clave en la *performance*, debido a que marca un cambio en el ritmo musical y da inicio a la melodía. Por esta razón, como lo expresa Citro³⁰, es relevante señalar “el hecho de que estos [rituales festivos] implican la percepción de estímulos sensoriales intensos y marcados así como el uso de técnicas corporales diferentes a las de la vida cotidiana”.

Este momento de mayor interconexión ha sido definido por Turner³¹ como *communitas*, un estado que prioriza la unidad como una manera de experiencia. Por lo tanto, la elección de tocar en conjunto reside en la experiencia colectiva de bienestar y liberación. A partir de este concepto, es posible desarrollar determinadas significaciones asociadas así como los elementos primordiales para concretar el tipo de ejecución. En primer lugar, la noción de “atención” que cada uno de los sikuris desarrolla con su pareja instrumental y hacia el resto de los músicos privilegia la audición por sobre la visión, lo cual explica el que muchos *sikuris* señalen que prefieren tocar con los ojos cerrados. Sin embargo, se toque o no con los ojos cerrados, parecería que la comunicación por medio de los oídos permite dejar pasar la luz y participar visualmente³². La experiencia de oír y ver sonidos, sonoridades, vibraciones, fuentes de sonidos, modulaciones y “presencias” o fantasmas de otras personas, permiten la pérdida de la posición, de modo de abrir el “yo” hacia dentro y fuera de la ronda. Por lo tanto, la “disponibilidad” de cada músico produce que cada sonido personal sea de uno mismo y del otro, lo que permite surgir comportamientos no constituidos ni rígidos, sino que indiferenciados³³.

Como lo expresa Ingold, los oídos son “imaginados de modo topográfico, como aberturas de la cabeza que realmente permiten penetrar y tocar las superficies más reclusas del ser”³⁴. Las sensaciones de “poder tocar” el sonido e incluso de que los sonidos “se tocan” entre sí, raspándose, acariciándose, entrando en un baile espectral, componen la visión del mundo musical, explicado como un mundo “complementario” y “colectivo”. Este mundo es la ronda musical, la que en cada *performance* vuelve a sembrarse y renace como un cuerpo nuevo. Así lo remarca el autor, cuando menciona el histórico desprecio de esta visión por parte de estudiosos clásicos de la cultura occidental, mientras que la audición siempre fue considerada

³⁰ Citro 2001: 22.

³¹ Turner 1992.

³² Ingold 2000.

³³ Jullien 2013.

³⁴ Ingold 2000: 245. Todas las traducciones son de mi autoría.

“calurosa, comunicativa y solidaria”³⁵. La percepción es un modo de estar en el mundo que traspasa la razón, el cuerpo y el mismo mundo. Al mismo tiempo está en todos ellos y se constituye en una estrategia de perdurabilidad del conjunto musical, puesto que atraviesa al grupo en lo intersubjetivo y lo intercorporal. La preferencia de los *sikuris* por este saber práctico abreva acerca de la pertenencia y la recuperación de una atención visual y sonora en una constitución colectiva. La incorporación de técnicas musicales, movimientos coreográficos, códigos corporales, gestos y posturas componen la práctica *sikuri*. Así lo expresa Jackson³⁶:

“En este sentido, las técnicas del cuerpo pueden ser comparadas con técnicas musicales, ya que ambas nos transportan del mundo cotidiano de las distinciones verbales y separaciones categóricas a un mundo donde los límites se desdibujan y la experiencia se transforma. La danza y la música nos mueve para participar en un mundo más allá de nuestros roles habituales y a reconocernos como miembros de una comunidad, de un cuerpo común”.

Según Qureshi, en estas prácticas el discurso no está escindido de la corporalidad, hasta el punto que las maneras de “experimentar” la corporalidad en colectivo dejan impresas “sensaciones corporales”, a partir de las cuales podemos entender cómo otros experimentan y afirman su posición en el grupo, así como fuera de su entorno musical³⁷. De esta manera, la multirreferencialidad musical implica una negociación de sentidos acerca del significado de la música y el poder de la música sobre la misma música.

Ahora bien, ¿por qué grupos más tradicionales postulan que la interconexión sucede cuando los instrumentos son “bien ejecutados”, mientras que otros grupos consideran que la conexión sucede de todos modos, como si fuese un estado *ad hoc* de la práctica musical?

3. ¿INTERCONECTADOS O “SONAR BIEN”?

3.1. “Hippies”, “originarios” y un “mundo comunitario”

Otro punto significativo que nos preguntamos es de qué modo –a partir del poder emocional que la música envuelve– los sonidos musicales pueden ser entendidos como el resultado directo de la ejecución instrumental, sin requerir mediaciones o simbolizaciones previas. De este modo, el lenguaje musical es similar al lenguaje corporal, ya que por medio de la actitud corporal o el gesto facial –al igual que al producir sonidos–, la mediación es directa, produciendo efectos a nivel emocional y energético³⁸. Estas deducciones realizadas por Thomas Turino para la música

³⁵ Ingold 2000 : 247.

³⁶ Jackson 1983: 338.

³⁷ Qureshi 2000: 812.

³⁸ El sonido sería central para dar sentido y para conocer, cuyo carácter de “agencialidad” conduce a vivenciar el mundo desde determinadas sonoridades (Qureshi 2000: 810). En este sentido, Feld concluyó que los kawali expresaban sus experiencias a partir de los sentidos de sus músicas, basadas

andina, lo condujeron a explorar en diferentes prácticas expresivas de la música, la danza y los lenguajes proposicionales. Según él mismo,

“Mi tesis es que el poder de la música para crear respuestas emocionales y concretar identidades sociales y personales, se basa en el hecho de que los signos musicales son de los típicamente directos, del tipo menos mediado. La música involucra los signos del sentimiento y la experiencia antes que los signos de tipo mediacional que tratan acerca de algo más”³⁹.

Basándose en la semiótica de Peirce, Turino definió que los símbolos son signos acerca de otras cosas, mientras que los íconos e índices son signos de identidad (semejanza, comunalidad) y de conexiones directas⁴⁰. Los sonidos operan en estos niveles. Son los privilegiados en producir emociones que, mediando el transcurso del tiempo junto con una simbología específica y una verbalización de la relación entre un sonido particular y una imagen o sensación (como cuando la letra o la música de una canción permite evocar el paisaje andino, por ejemplo), pueden producir y convertir a la canción en el símbolo del paisaje al atardecer. Así lo transmite un *sikuri*:

“[Al tocar Jacha Laquitas]⁴¹ pasan cosas. Son distintas sensaciones. Hay partes que desencadenan cosas que uno trae, por ay son buenas, a veces son malas. A veces se traen una emoción, a veces no. Depende de lo que vos le estás poniendo a la canción. Cómo te abris a que te toque, así, adentro. Y cómo estás vos, las cosas que te pasaron. Tu vida, qué se yo. No podés esperar que al otro le pase lo mismo que a vos. No le va a pasar lo mismo, le pasan sus cosas. Está haciendo su experiencia con sus cosas. No es ‘en esta parte nos ponemos todos. Arranca y arrancamos todos con fuerza porque estamos como subiendo el cerro’ y luego cuando termina la vuelta, termina abajo ‘es cuando baja el cerro’. Lo escuché muchas veces. Sí, estee ‘cómo entenderla a la música’. No hay que entender la música. Hay que hacerlo bien y nada más. Hay que ejercitar el oído, ejercitar la parte y tratar de hacerlo igual. Después si querés viajar, si querés conocer, está buenísimo. Pero así viajando y conociendo, a vos te van a pasar tus cosas, aunque toques con los de allá. A ellos les van a pasar sus cosas y a vos te van a pasar las tuyas, de tu vida, trabajo, lo que sea. Con una misma melodía. Por ahí pasan cosas,,son veinte tocadores y pasan veinte cosas diferentes. O dieciocho y los tocadores no se enganchan” (entrevista a Diego en 2009, *sikuri*, ex guía musical).

Si bien existen emociones despertadas por el vínculo que genera el tocador con una melodía particular, esta también puede ser utilizada para crear lazos imaginarios, convirtiéndose en un ícono étnico o político. Estos discursos indigenistas mencionados por mi interlocutor producen un relato legitimado acerca

en lo que denominó un “paisaje sonoro” (Feld 1986; 1988), con el que se identifican y que tienen como un ambiente natural y verdadero. Por eso aquellas melodías que “suenan como” otros sonidos de nuestra experiencia, vienen a conformar esa memoria emotiva de lo más próximo, familiar y comunal.

³⁹ Turino 1999: 224, cursiva del autor.

⁴⁰ Turino 1999: 228.

⁴¹ Género musical proveniente de la zona de Niño Corín, Departamento de La Paz, Bolivia.

de las sensaciones que debe o puede producir la música andina en particular. Se deduce entonces que al ser un gran propulsor identitario, la música puede crear emociones, pero también permitir imaginarlas.

En esta construcción utópica del enunciado sonoro, distintas disputas de intereses producen brechas de orden ideológico y político que ejercen un rol importante en los eventos musicales, festivos y de accionar en la vía pública. Los mismos son polos de significado que se caracterizan como posicionamientos o significantes identitarios⁴² y que, si bien fluctúan en los sujetos, se corresponden con brechas tradicionales del campo musical. De este modo, personas más tradicionalistas u “originarios” –generalmente migrantes obreros o trabajadores asalariados, de distintas nacionalidades⁴³– y aquellos menos tradicionalistas, los “hippies” –generalmente argentinos estudiantes universitarios o maestros, de distintas nacionalidades⁴⁴– disputan el espacio público y el dominio de la “sabiduría” musical.

Los otros grupos, ni “originarios” ni “hippies”, están integrados por jóvenes y adultos de clases populares, trabajadores asalariados y músicos profesionales. Comparten con los restantes grupos el objetivo de recuperar las músicas originarias y defender la música *sikuri*, sin embargo, también buscan la perfección musical, negando toda discusión “política” sobre la misma. Esto último es lo que los ubicaría “entre” los otros dos grupos señalados: no concilian con la “política” que hacen “los hippies” ni tampoco con el hermetismo y la evidente marcación étnica subrayada por “los originarios”, quienes además oponen su trayectoria migrante al resto de la población argentina (en donde cuadran estos últimos dos grupos).

Estos “músicos profesionales” suelen ser “más tradicionalistas” y han conformado varios conjuntos. Si bien en su interior las personas no necesariamente sostienen este mismo discurso, el grupo exhibe un tipo de *performance* más “auténtica”, a modo de ejemplo, ejecutar un estilo musical con la “ropa tradicional” y la coreografía “tradicional”, cuestión que en los “hippies” no sucede (porque no desean “parecer andinos”), ni tampoco en los “originarios”, quienes buscan una autenticidad grupal, la pertenencia a un grupo musical en Buenos Aires antes que a una ciudad o pueblo de Bolivia. La identidad diferencial está construida, en todo caso, en el origen étnico (aymara o quechua) y regional, antes que nacional. El discurso sobre esta identidad étnica es la que posiciona a un grupo “originario” en el ambiente.

Para los “originarios” y “músicos profesionales”, que en su conjunto podemos denominar “más tradicionalistas”, el “soplar bien” reside en “llenar bien la caña” con la forma particular de cada tocador y al mismo tiempo realizar correctamente el estilo, sin agregar ni “alargar” las notas. Los líderes o directores musicales transmiten que el instrumento se sopla bien cuando “se conoce” el instrumento, lo que implica usar bien el diafragma, capitalizar la fuerza y el aire puestos en la

⁴² Citro 2009.

⁴³ Gran parte son migrantes procedentes de Bolivia e hijos descendientes de los mismos. Sin embargo, también hay migrantes procedentes de Perú y argentinos descendientes de europeos.

⁴⁴ En su mayoría son argentinos descendientes de europeos que migraron a inicios del siglo XX a la Argentina.

caña, captar las variaciones de la melodía y el ritmo (“escuchar bien la música”), “no perderse” (en las cañas) y conocer los estilos, entre otros. Cuando esto sucede, se produce la unificación en la ejecución entendida como una “conexión” porque, a pesar de que cada uno sopla distinto (direcciona el aire dentro de la caña de distinto modo), si los significantes anteriores están, la ejecución fluye y así también la forma personal de soplar. Por lo tanto, el “no sonar bien” comprende una falla musical que es relacionada con el desconocimiento y desinterés en el aprendizaje de la música sikuri o aymara.

Para los “hippies”, en cambio, el “soplar bien” se vincula con la interconexión musical y es explicado como una “sensación” de bienestar corporal. El acento no está puesto en un mejoramiento del sonido o la obtención de armonía, sino en la conexión intercorporal por medio de los instrumentos. Por esta razón, algunos directores pronuncian frases como “No nos escuchamos”, poniendo acento en el diálogo musical antes que en la forma de ejecución. Aquí transcribo tres citas de sikuris, las dos primeras más “tradicionales” y la última perteneciente a una formación más intercultural o “hippie”:

“...En algunas tropas, como que lo ideal es que, todas las voces, las maltas, los chullis y las zankas vibren en un armónico similar (...) Si yo tengo unas maltas que están soplando y las zankas soplan poco, ahí se genera un desfase, que es lo que pasa en casi todas las bandas, que se ven por acá, o incluso en La Paz. Viste, igual lo ideal, viste, es muy difícil, que todas las voces jueguen con los mismos armónicos, que estén a la altura. La idea es escuchar en un sonido que uno no te des cuenta, o sea que no diferencias la tayka, la malta, la zanka y el chulli, o sea que sea todo un solo bloque, no, viste, un ‘pu pu’ y otro que está chiflando la caña, pero esto ya es más difícil.

A: Eso ya tiene que ver con el soplido, con el ataque.

R: Claro, que todos tengan un ataque similar, más que en cuanto a los cortes, para que se logre la armonía dentro del unísono, o sea, dentro de una sola caña” (entrevista a Rubén en 2011, guía de *Wayramanta*).⁴⁵

“Afuera tiene que sonar la melodía, lo otro pasa adentro. El de afuera escucha la música... “pan, pan, pan, mirá que lindo poncho”. Pero al de adentro le está pasando algo. Otras veces le gustó, la tocó,...está bueno, se conectó. Se conectó. Eso hay que buscar, conectarse. Te movilizó hacer algo. No lo estaba haciendo y de repente le dio ganas de hacer. Se conectó. Para bien, para mal de él, no sé. En ese momento sintonizó y encajó en el riel y se lo llevó, la música se lo llevó para un lado y después lo soltó. Con lo de él” (entrevista a Diego en 2008, *sikuri*, exguía).

⁴⁵ Bellenger plantea similares apreciaciones sobre hacer “el *Allin phuku* o el arte de soplar correctamente” en la isla de Taquile: “La intención principal que emana de la ejecución comunitaria de los sikuri es soplar correctamente, de manera simultánea y continua en los tubos de los instrumentos de los diferentes registros para animarlos provocando la aparición de armónicas. Para lograrlo, cada participante debe dominar particularmente bien su soplo a fin de poder aumentar brevemente, después del primer ataque, la presión de aire insuflada en cada tubo. Cuando todo se desarrolla bien, la fluidez del ‘diálogo’ de los elementos ira y arka asociada al apilamiento armónico generado por los diferentes registros engendran una sonoridad global muy particular asimilada al canto o a la voz del conjunto de los siku así reunidos. Se busca este efecto para asimilarlo a la manifestación de la presencia de las fuerzas telúricas a Apu, invocados por los sikuri durante sus intervenciones” (Bellenger 2007: 141).

“Al tocar, yo todo el tiempo siento una conexión. No sé si es por la forma que se respira...A mí me lleva a un plano, como tomarme en serio las cosas. Te conecta con la tierra. Me producen todos los *sikuris* una sensación de lo elemental, lo básico. ¿A vos te pasa eso? Porque a mí me parece que todos sentimos...Porque yo cuando empecé, es como eso de la rueda te marea, te parece denso, hay que esperar el tiempo del otro, y hacerlo otra vez y otra vez. No sé después empezás a tocar y no puedes parar. Pero primero tenés que pasar ese proceso (entrevista a Angélica en 2008, *sikuri* legendaria).

Las referencias a “lo comunitario” y “la complementariedad” entre elementos, energías y personas están presentes en grupos menos tradicionalistas y más interculturales, quienes tienen una propuesta distinta a los preceptos tradicionales del ambiente, basada en una mirada latinoamericanista y democrática. Las diferentes proyecciones y motivaciones de los grupos redundan en cómo resuelven las estructuras musicales microconflictivas, entendidas como,

“combinaciones musicales que hacen que algo se escuche bien o se escuche mal”, o sea “que si uno va muy alto, si en una línea melódica, cuán bajo está a esa melodía la otra voz, o si el instrumento acompañante hace un destiempo, un silencio, o hace una variación o un cambio de ritmo al que se esté efectuando” (entrevista a Diego en 2008, *sikuri*, ex guía).

Estas variaciones se resuelven con la autorregulación de la ronda, en donde los distintos tipos de soplido y ataque, armonía, inflexiones al soplar, repiqueteos, yerros, improvisaciones y otros elementos que componen la *performance*, son explicados a partir de discursos imaginarios sobre “lo andino”, abrevando la necesidad de “escucharse”, tomar decisiones en conjunto y generar un diálogo verbal más fructífero. En efecto, según una *sikuri* “si el grupo está mal, suena mal” y para el director de una banda, si la melodía es tocada más acelerada de lo que debiera, es un resultado de la influencia del ritmo de la ciudad en el modo de soplar de los *sikuris*. Las estructuras micromusicales son resueltas con destreza y percepción musical (expresadas en frases como “hay que escuchar”), lo que a su vez conduce al desarrollo de un oído “no occidental”, o al menos a poder adquirir herramientas para desarrollar una escucha distinta a la occidental.

Por estas razones, para algunos conjuntos musicales las improvisaciones son situaciones aisladas que siempre implican una falta, un equívoco, un error o “no deben hacerse”, es decir, no corresponde porque “altera la melodía” o “no queda bien”. Así, recuerdo que, hace muchos años, una vez opté por “alargar la nota” al final de una melodía (en la que esto no suele hacerse) a lo cual el director de mi banda me hizo entender que no debía hacerlo más. Noté que lo que yo había hecho era trasladar algunos clichés de otros géneros (quizá del pop o del folclore) a estos estilos tradicionales y eso suponía una alteración del estilo. No era la primera vez que lo hacía, ni que proponía “arreglos” musicales. Sin embargo estos eran tomados naturalmente y los clichés fueron descartados.

Entonces comprendí que las variaciones en las intensidades o en el soplo (como “alargar la nota” cuando “no hay que hacerlo”) deben ser decididas y coordinadas previamente en conjunto durante los ensayos y como parte de “arreglos” que

“podemos” imprimir a nuestras ejecuciones. Esta apreciación reside en la forma fragmentada de ejecución por contestado, es decir, de manera trenzada y, por otro lado, en la construcción colectiva del hacer musical. Los imprevistos, en cambio, son “pifiadas”, errores que pueden saldarse o no, dependiendo de la interconexión que el ensamble experimente en ese momento y la energía de la *performance*. En estos casos, la banda continúa tocando el tema como debe ser ejecutado, antes que tomar decisiones individuales que puedan afectar al sonido musical general. Por lo tanto, las improvisaciones como los imprevistos, son situaciones que alteran el sonido y “discuten” con los significantes hegemónicos sobre el ejecutar “como debe ser” o “correctamente” una melodía.

En efecto, podemos diferenciar dos significantes predominantes. El primero de ellos vincula el tipo de ejecución en ronda, con principios y preceptos tradicionales “colectivos”. Esto nos lleva a postular “lo comunitario” y “la complementariedad” como visiones del mundo musical *sikuri* en Buenos Aires. El segundo, el acento en la destreza de ejecución del siku y el conocimiento sobre el o los estilos musicales que cada grupo ejecuta. Los géneros ejecutados de manera distinta a la tradicional son considerados degradaciones o “malas tocadas” del género. Si bien existe permeabilidad entre ambos significantes en los grupos tradicionalistas y no tradicionalistas, para los “hippies” y “originarios” los objetivos “comunitarios” propuestos son vertebrales, mientras que para el resto de los grupos (en cantidad menores), la motivación reside en la “ejecución correcta”, asentada en un trabajo minucioso del estilo musical.

3.2. Secreto y poder

Es importante destacar que la búsqueda etnomusicológica y de matriz original se ha convertido en un discurso impregnante en el campo musical *sikuri* y ha retroalimentado los postulados tradicionales acerca de los secretos andinos aún no descifrados. Así, el secreto musical y ritual acerca del estilo musical y la comunidad indígena que lo toca en su festividad, ha sido resignificado como el canal hacia la “música aymara verdadera”. Para los “hippies” y “originarios”, los líderes guías cultivan la idea de un secreto no revelable e inalcanzable, lo cual vuelve aún más misteriosa y desafiante la experiencia de “hacer música *sikuri*”. Con esto me refiero a que las apropiaciones esencialistas del “hacer musical” producen un tipo de agencia y de creatividad musical particulares, contribuyendo además a la expansión de estas prácticas culturales. En efecto, el secreto de los líderes actúa mediante relaciones de poder, disciplinas, rigurosidades “tradicionales” e intereses sostenidos y autorregulados por los discursos tradicionales. Estos permiten tanto la autorregulación de los secretos como de las estructuras musicales microconflictivas, imprimiendo efectos emocionales intensos en las subjetividades. De este modo, la intersubjetividad micromusical es generada en las motivaciones e intenciones de los tocadores por develar esos secretos y pertenecer y permanecer en el círculo, en la ronda. Estos secretos son estrategias de preservación de los grupos musicales y también de los propios roles musicales, los que deben ser interpretados correctamente, según la “disciplina” grupal específica. Por ende, el secreto puede ser

develado a medida que las habilidades son adquiridas y, así y todo, es posible no “atravesar la bisagra” y nunca llegar al conocimiento de su significado.

En el microcosmos musical que constituye una particular y única visión del mundo, para algunos la interconexión es experiencial y sucede debido al tipo de música “comunitaria”, mientras que para otros, solo hay conexión cuando “se toca bien”. Así, mi hipótesis es que la ronda y el tocar juntos funciona como un ícono de lo comunitario de la utopía andina compartido por todos, el cual mediante las distintas *performances sikuris*, por diferentes grupos, se va cargando de otros significantes indexicales. A este respecto, valga el testimonio de Angélica en 2008:

“Para mí lo más valioso del siku es eso de que si o si tenés que... porque no es un acuerdo de palabra, que vos y yo nos tenemos que poner de acuerdo. Pero si vos estas acelerada, venís de trabajar cansada y yo vengo lenta, ¿no? hasta que respiramos igual y hasta que,... es algo elemental que tenemos que tener, una energía que funcione en la misma dirección. Y eso es una cosa que, materialmente, te trae un aprendizaje, porque tu cuerpo se tiene que acondicionar, no es que tu cabeza entienda que tenés que contestar... Tu cuerpo tiene que respirar igual que el otro. Para mí que realmente es una de las armas de transmisión cultural porque tiene todos los elementos”.

Para nuestra interlocutora –quien ha integrado distintos grupos de *sikuris*–, en la repetición, el propio cuerpo “tiene que respirar igual que el otro” y es en esta interconexión corporal y musical donde se teje la intersubjetividad. Según Merleau-Ponty, siempre percibimos desde un mismo lugar puntual espacial y temporal, desde una misma perspectiva e historia personal, ya que “nuestro ‘esquema corporal’ es un resumen de nuestra experiencia corporal (pero) no se limita a los contenidos afectivos y fortuitamente asociados en el curso de nuestra experiencia, sino que, en cierto modo, los precede y hace posible su asociación”⁴⁶.

En segundo lugar, esa percepción sucede desde el cuerpo con otros cuerpos, desde los cuales, moviéndonos, nos extendemos hacia el entorno, hacia los objetos y hacia lo que queremos hacer, ya que “el esquema corporal es una toma de conciencia global de mi postura en el mundo intersensorial”⁴⁷. Esto implica, finalmente, que el cuerpo no se enfrenta a un universo por explorar, sino que está enlazado al mundo⁴⁸. De manera que la *performance* musical permite que algunos sujetos se apropien de determinadas experiencias vinculadas con su historia e incluso les permite cambiar ciertos hábitos e incorporar otros nuevos. Esta intercorporalidad musical siembra continuamente cuerpos nuevos (personales y colectivos), contruidos en el curso del “tacto musical” con el otro, como si *ira* y *arka* estuviesen adheridas corporalmente. Esta “sensación” de que la dualidad *ira-arka* está basada en un “pegamento musical” hace del instrumento una extensión del propio cuerpo.

⁴⁶ Merleau-Ponty 1945: 116. Traducción de mi autoría.

⁴⁷ Merleau-Ponty 1945: 116.

⁴⁸ Aschieri y Puglisi 2010.

Al poner la música en diálogo con otras dimensiones propias del horizonte contextual musical, las prácticas musicales pueden analizarse desde una propuesta antropológica que conjugue el estudio de la corporalidad con las emociones. Así, la experiencia musical permite a los *sikuris* un espacio “comunitario” de estar en el mundo, debido a que sienten que pueden cambiar o transformar sus maneras de conocer y vivir. La música “es un sitio privilegiado para conservar la memoria cultural, pero para otros, se convierte en un sitio de contienda para reconstruir el pasado –para ‘vivir las memorias de otras personas’”, según Regula Qureshi⁴⁹. Comparto con la autora que al recuperar la subjetividad junto con un estudio de las abstracciones colectivas corporizadas en un instrumento musical como objeto “efectivo” y, por otro lado, con su sonido particular, accedemos a una agencia localizada en las construcciones del pasado y los cambios políticos y afectivos. En efecto, podemos introducirnos en el universo de las comunidades afectivas, en donde también es reinventada la música y sus contextos de actuación⁵⁰.

BREVES REFLEXIONES

Este trabajo se propuso como objetivo abordar las prácticas de música *sikuri* desde su *performance*, los significantes y discursos hegemónicos y cómo pueden interpretarse a partir de la interconexión corporal y musical alcanzada. En primer lugar, me propuse captar en profundidad los estados de percepción corporizados musicalmente de manera colectiva, proponiendo un enfoque vivencial a partir de las inscripciones corporales de mis experiencias previas y una etnografía participativa.

En segundo término, me focalicé en cómo estos lenguajes musicales corporizados pueden ser entendidos como técnicas aprendidas miméticamente por patrones de uso del cuerpo, determinados por el propio cuerpo y el cuerpo de los otros, en una constante tensión por evitar fricciones de la estructura musical. Así, he resaltado la tendencia colectiva a la autorregulación y a la alineación de energías que analizamos en los modos de percepción y atención, característicos de estas prácticas aprendidas socialmente.

En tercer lugar, observamos cómo estas variaciones musicales y corporales modelan y transforman la *performance* en cada evento, produciendo nuevos comportamientos, movimientos corporales y códigos miméticos que redundan en procesos afectivos sensoriales en la ronda musical y, en términos más amplios, en la música *sikuri* en la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

ASCHIERI, PATRICIA Y RODOLFO PUGLISI

2010 “Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo. Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales

⁴⁹ Qureshi 2000: 827.

⁵⁰ Qureshi 2000: 830.

- orientales”, en Silvia Citro (coordinadora). *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 127-148.
- BAUMAN, RICHARD
2002 “Disciplinary, Reflexivity, and Power in Verbal Art as Performance: A Response”, *The Journal of American Folklore*, CXV/455 (invierno), pp. 92-98.
- BAUMAN, RICHARD Y CHARLES L. BRIGGS
1990 “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”, *Annual Review of Anthropology*, XIX/1, pp. 59-88.
- BAUMANN, MAX PETER
1996 “Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology”, en Max Peter Baumann (editor). *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Iberoamericana, pp. 15-65.
- BELLENGER, XAVIER
2007 *El espacio musical andino*. Perú: IFEA.
- BENENCIA, ROBERTO Y GABRIELA KARASIK
1995 *Inmigración limítrofe: los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Paidós.
- BLACKING, JOHN
1979 *The Performing Arts - Music and Dance*. La Haya, Holanda: Mouton.
- CAGGIANO, SERGIO
2005 *Lo que no entra en el crisol: inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo.
- CITRO, SILVIA
2000 “El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del *pogo*”, *Cuadernos de Antropología Social*, XI/12, pp. 225-242.
- 2001 “El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro”, en Elina Matoso (compiladora). *Imagen y representación del cuerpo*. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 19-34.
- 2009 *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- FELD, STEVEN
1986 “Sound as Symbolic System: The Kaluli Drum”, en Charlotte Frisbie (editora). *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. McAllester*. Detroit: Detroit Monographs in Musicology, N° 9, Papua Nueva Guinea, pp. 147-158.
- 1988 “Aesthetics as Iconicity of Style, or ‘Lift-Up-Over Sounding’: Getting into the Kaluli Groove”, *Yearbook for Traditional Music*, XX/1, pp. 74-114.
- GAVAZZO, NATALIA
2005 “El patrimonio cultural boliviano en Buenos Aires: usos de la cultura e integración”, en Alicia Martín (compiladora). *Folklore en las grandes ciudades: Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, pp. 37-76.
- GOFFMAN, ERIC
1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*. Londres: Penguin Books.
- 1967 *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Nueva York: Doubleday & Company, inc.

GRIMSON, ALEJANDRO

2005 *Relatos de la diferencia y la igualdad: Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.

2006 “Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en la Argentina”, *Migraciones regionales hacia la Argentina: Diferencia, desigualdad y derechos*. Compilado por Alejandro Grimson y Elizabeth Jelin. Buenos Aires: Prometeo, pp. 69-97.

INGOLD, TIMOTY

2000 “Pare, olhe, escute - um prefácio”, *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres: Ed. Routledge. pp. 243-287.

JACKSON, MICHAEL

1983 “Knowledge of the body, *Man*”, XVIII/2 (invierno), pp. 327-345.

JULLIEN, FRANÇOIS

2013 *Estar disponible*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-218246-2013-04-18.html>

LEAVITT, JOHN

2007 “Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions”, *American Ethnologist*, XXIII/3 (agosto), pp. 514-539.

MERLEAU-PONTY, MAURICE

1945 *Phénoménologie de la perception*. Paris: Ed. Gallimard.

MUGRAZA, SUSANA

1985 “Presencia y ausencia boliviana en la ciudad de Buenos Aires”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, I/1 (diciembre), pp. 98-106.

PODHAJCER, ADIL

2009 “Pienso que todavía no hay consciencia: *Originarios vs hippies*. Narrativas musicales andinas en la ciudad de Buenos Aires”, *Jornadas de Estudios Indígenas y Coloniales, Centro de Estudios Indígenas y Coloniales*, 26 al 28 de noviembre. Jujuy, Argentina. En prensa.

2011 “El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de ‘música andina’ de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)”, *Latin American Music Review*, XXXIII/1 (invierno), pp. 269-293.

QURESHI, REGULA

1987 “Musical Sound and Contextual input: A Performance Model for Musical Analysis”, *Ethnomusicology*, XXXI/1 (invierno), pp. 57-85.

1994 “Exploring Time Cross-Culturally: Ideology and Performances of Time in the Sufi Qawwali”, *The Journal of Musicology*, XII/4, pp. 491-528.

2000 “How does Music mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian ‘Sarangi’”, *American Ethnologist*, XXVII/4 (invierno), pp. 805-838.

SEGATO, RITA

2007 *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo libros.

TURINO, THOMAS

1999 “Signs of Imagination, Identity, and Experience: Peircian Semiotic Theory for Music”. *Ethnomusicology*, XLIII/2 (verano), pp. 221-255.

2003 "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations", *Latin American Music Review*, XXIV/2, pp. 169-209.

TURNER, VÍCTOR

1992 *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.

VOLOSHINOV, NIKÓLAIEVICH V.

1992 *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

INFORME

Homenaje a Manuel Mamani Mamani

Exmiembro del Comité Editorial y miembro del Comité de Honor de la Revista Musical Chilena. Universidad de Tarapacá, Arica

por

Lina Barrientos Pacheco
Universidad de La Serena, Chile
lbarrien@userena.cl

Durante la semana comprendida entre los días 24 y 29 de noviembre de 2014, la Universidad de Tarapacá de Arica, con la colaboración de la Ilustre Municipalidad de Arica y de Putre, la Dirección Regional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) y la Fundación Altiplano, realizó un Homenaje en vida al académico aymara Manuel Mamani Mamani por sus más de 45 años de labor docente en la formación de profesores de música y otras disciplinas, la dirección del Ballet Folclórico BAFUT y por sus investigaciones y publicaciones en torno a la música andina de las regiones de Tarapacá y Arica y Parinacota.

Fue un encuentro internacional con invitados de Argentina, Bolivia, México, Perú y destacados estudiosos de manifestaciones de la cultura andina chilena venidos desde Santiago, La Serena, Iquique y Arica propiamente tal. Las actividades estuvieron llenas de música, danza y ritualidad. Contemplaron la visita al Marka Guallatire y al Ayllu Ungallire, lugar de nacimiento del profesor Mamani, un caserío ubicado a orillas de un bofedal del altiplano a más de 4300 metros sobre el nivel del mar; el lanzamiento de su último libro; visitas al Museo de Azapa y Momias Chinchorro y un seminario internacional “Un legado que traspasa fronteras”. Finalizó con una gala en el Teatro Municipal de Arica, en la que fueron proyectados los saludos de diversas personalidades que no pudieron asistir, entre ellas la del Dr. Luis Merino Montero, en su calidad de Director de la *Revista Musical Chilena*, la que fue grabada por Samuel Morales, organizador general del evento, en una visita que le hiciera en Santiago.

Fui invitada por los organizadores a participar de esta conmemoración, en forma especial como expositora en el seminario, en representación del Comité Editorial de la *Revista Musical Chilena* y como integrante del GEMAndina, Grupo de Estudio de Música Andina de la Universidad de La Serena. El seminario internacional fue una actividad académica que contó con expositores de México, Bolivia y académicos de las Universidades de Tarapacá, Arturo Prat y La Serena, más la Directora del Ballet Folklórico Nacional (BAFONA). Se presentaron un total de nueve ponencias durante toda la mañana del miércoles 27 de noviembre en el Aula Magna de la Universidad de Tarapacá. El seminario tuvo como objetivo dar a conocer los diferentes campos de investigación que Manuel Mamani ha abordado vistos desde las experiencias de otros investigadores. Se analizaron

sus aportes al patrimonio intangible de nuestra cultura andina chilena y latinoamericana, a la enseñanza de la lengua aymara, a la educación en general y a la pedagogía intercultural. En este contexto presenté una ponencia relativa a sus aportes a la etnomusicología chilena y a la *Revista Musical Chilena*.

MANUEL MAMANI MAMANI: ETNOMUSICOLOGÍA DESCOLONIZADA Y SU APORTE A LA REVISTA MUSICAL CHILENA.

1. Etnomusicología como disciplina

La etnomusicología es una disciplina científica que busca dar explicaciones a fenómenos relacionados con lo sonoro-musical. Comprende, en lo genérico, el estudio de la música con relación al contexto en que esta es practicada, lo que permite comprender tanto aspectos musicales como culturales, es decir, conductas y comportamientos humanos de una red cerrada de conversaciones (Maturana 2003). En ocasiones el énfasis es puesto en los parámetros musicales y en otras, el énfasis es puesto en la cultura en que se dan las prácticas musicales. Desde ahí han sido planteadas discusiones que permiten delimitar el borde entre la etnomusicología y la antropología de la música, quedando dos enfoques históricos: estudio de la música en la cultura o estudio de la música como cultura (Myers 1992/2001). Es una disciplina originada en la academia europea; el objeto de estudio en sus orígenes fueron las músicas de las otras culturas, las no europeas. Posteriormente se agregaron las músicas de tradición oral, incluyendo las europeas. No obstante en estas tres últimas décadas se abrió el campo de estudio, para incluir los estudios de música popular.

En lo referido a lo epistemológico, aportan a la etnomusicología entrecruzamientos desde el componente arte, por la música; de las humanidades, para explicar cosmovisiones; de las ciencias sociales, por lo etnográfico y antropológico, y por las ciencias fácticas, la física-acústica aplicada a la organología, entre otros aspectos. En el quehacer etnomusicológico el trabajo de campo es esencial, lo que implica un amplio manejo informativo del contexto en que el estudio musical será realizado, como también el uso de técnicas etnográficas que garanticen una buena recopilación. Es fundamental el *rappport* para establecer un vínculo de confianza entre el etnomusicólogo y sus colaboradores, incluida una comunidad toda, si fuere el caso.

Otro componente relevante es el trabajo de laboratorio o gabinete, espacio en que es estudiado todo lo recopilado, incluyendo transcripciones y análisis de lo observado y registrado. De acuerdo con mi experiencia es un momento muy delicado, pues aquí aparecen las explicaciones y resultados a las preguntas de investigación, correspondiendo a la interpretación que hace el etnomusicólogo, que plasma en un discurso que habla del otro/ otra, de sus conductas o comportamientos culturales, mirados, como en muchas ocasiones ha ocurrido, desde otra cultura, desde otra red cerrada de conversaciones, que es la propia cultura del investigador, la que conlleva cosmovisiones distintas e implica incluso lenguas diferentes. Reconocemos que esta fue la perspectiva originaria de la etnomusicología, como por ejemplo la elaboración de una variedad de discursos que explican la práctica musical andina y su contexto desde la cultura occidental europea.

2. Algunos antecedentes históricos

Fue el vienés Guido Adler, quien en 1885 realizó una publicación en la que hace referencia al estudio de músicas de otras culturas (no europeas) con fines etnográficos, basados principalmente en canciones folclóricas. En esta primera etapa la disciplina recibió el

nombre de “musicología comparada”, la que además contó con ayuda tecnológica, gracias a la invención del fonógrafo por Thomas Edison en 1877. Esto permitió grabar melodías en cilindros de cera para posteriormente transcribirlas, analizarlas y realizar estudios comparativos de esas músicas, teniendo como referente la construcción teórica de la música docta o académica europea.

Con el pasar del tiempo, el término “musicología comparada” fue poco a poco revisado. La disciplina pasó a ser nominada definitivamente “etnomusicología” a partir de mediados de los años cincuenta. Esto llevó a europeos y estadounidenses que investigaban a redefinir el campo y el objeto de estudio, junto a los métodos y las técnicas que les indicaran el camino a seguir. Estos resultados fueron producto de las propias experiencias acumuladas en el desarrollo de la disciplina por la ejecución de proyectos concretos, en que el trabajo de campo fue, y como lo sigue siendo en la actualidad, primordial. Posteriormente a esta época fueron elaboradas diversas distinciones y definiciones sobre el quehacer etnomusicológico. Asimismo, fueron creadas sociedades que aglutinaban a estos etnomusicólogos, junto a revistas científicas y centros o unidades académicas en universidades que impartieron la formación profesional de etnomusicólogos.

La escuela estadounidense de la UCLA (Universidad de California, Los Ángeles) contribuyó al surgimiento y desarrollo de la etnomusicología en Chile, por medio de María Ester Grebe Vicuña. Al reincorporarse a la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, después de una estadía en Los Angeles, interviene en 1971 el currículo que se ofrecía entonces en la carrera de pedagogía en educación musical con la asignatura “Introducción a la etnomusicología”, dictada en paralelo a “Folclore musical” impartida entonces por Raquel Barros. Con el ímpetu que la caracterizaba y su rigurosidad académica, logró en 1973 que se abriera la carrera de Etnomusicología, siendo parte de este linaje mi propia formación. Sin embargo, esta propuesta se sustentaba en el enfoque positivista-europeizante, que consideraba al “otro” como “informante” y como objeto de estudio. Tanto la mirada del investigador, sus métodos, como los resultados de sus estudios, eran considerados caminos explicativos “objetivos”, datos “neutrales”, capaces de constituir leyes generales de conductas musicales de una cultura determinada.

3. Etnomusicología: posmodernidad-poscolonialidad-descolonización

Con el paso del tiempo acaecieron diversos sucesos y personalidades de las disciplinas humanistas y de las ciencias sociales. Sus aportes echaron abajo las premisas anteriormente enunciadas. Apareció un modo de realizar estudios etnomusicológicos bajo otros paradigmas, en un medio distinguido como posmodernidad, acompañado de discursos en que prevalecen lo local y lo particular, que favorecen posiciones de pluralidad y diferencia y que valoran las diferencias de género, edades y etnias (Pelinski 2000). De similar manera ha sido reformulada la etnografía musical, la que considera que “pasar del estudio de la música como objeto al estudio de la música como cultura lleva a practicar una etnomusicología reflexiva en la cual el investigador no puede situarse fuera de la cultura como observador de una cultura objetivamente observable ...la subjetividad del investigador interfiere en el proceso de su experiencia de la cultura estudiada (vívida)” (Cooley 1997:11, citado por Pelinski 2000: 289).

Se pueden distinguir, desde esta perspectiva, dos cambios relevantes en la práctica etnomusicológica, que están completamente ligados con el desarrollo de las naciones, el acelerado avance tecnológico ligado a la informática, que produce un sistema de comunicación distinguido como “redes sociales” gracias a internet, y lo no menos importante que es el acceso a programas televisivos locales y de gran parte del mundo por TV cable. Mediante el contacto de la aldea con la urbe, nativos que antes éramos estudiados por europeos o

estadounidenses, ahora somos profesionales universitarios, etnomusicólogos en nuestro caso, en que el Otro/Otra y su cultura, ahora soy yo misma la Otra/Otro y es mi propia cultura la que estudio. El otro cambio que podemos distinguir es la relación recíproca que establecemos con nuestros colaboradores. Se plantean vínculos de interculturalidad: ambos aprendemos, ambos enseñamos, es decir, compartimos saberes y experiencias, lo que permite una comprensión respetuosa que conlleva una divulgación ética, puesto que nuestro colaborador pasa a ser coautor del discurso musicológico elaborado en conjunto.

4. Manuel Mamani: etnomusicología andina intercultural-poscolonial

En este homenaje a Manuel Mamani, mi estimado colega, es relevante develar y explicitar el enfoque que él ha podido darle al quehacer etnomusicológico. Nacido y criado como aymara en el altiplano andino chileno, desde pequeño mostró sus dotes musicales, lo que le llevó por senderos urbanos capitalinos para estudiar y perfeccionarse. Fue acogido por la Universidad de Chile sede Arica a su regreso, en su doble rol de estudiante y académico de la carrera de Pedagogía en Educación Musical y director del Conjunto de Proyección Folclórica de la Universidad. Siempre inquieto y estudioso, tiene un encuentro con María Ester Grebe y posteriormente, durante la primera mitad de los años ochenta se encuentra con Martha Hardman, lingüista-antropóloga experta en *hakarú*, la lengua madre del aymara, quien lo insta a estudiar en la Universidad de Florida en los Estados Unidos. Es entonces que sus investigaciones informales de toponimia y música andina/aymara las formaliza y sistematiza según los cánones académicos hegemónicos.

Pero esto es imposible al 100%. El discurso etnomusicológico de Manuel interactúa en el formato académico con su propio ser aymara. Por lo tanto expone en forma natural lo *emic*, cambia el sentido de la “alteridad”, pues él mismo es el Otro. Esto se puede apreciar en sus dos artículos publicados en la *Revista Musical Chilena*. Uno de ellos se encuentra en la Revista N° 198 del año 2002, titulado “El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera en Parinacota”. El otro se encuentra en la Revista N° 213 del año 2010, titulado “Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aymara en el desarrollo musical del norte chileno”. El primero es etnográfico musical, describe el ritual-ceremonial, su significado, las relaciones con las divinidades, los roles de los participantes y los aspectos relacionados con lo musical. En el segundo artículo hace una reseña etnohistórica basada en una bibliografía que ilustra la participación de la mujer andina quechua y aymara en la propia cultura. Pone énfasis en la dualidad y reciprocidad en relación con el hombre, como una manera de fundamentar el tipo de práctica musical que la mujer ejerce en estos últimos tiempos en el mundo andino chileno. Ambos artículos exponen, entre líneas y en ocasiones explícitamente, las propias vivencias del autor. Describe lo observado en el trabajo de campo trayendo a colación la propia historia de vida y cosmovisión que va de la mano con su lengua madre, el aymara, para sistematizar así una comprensión aprehendida del asunto en estudio.

5. La *Revista Musical Chilena*

La *Revista Musical Chilena* fue creada el año 1945, bajo el alero del Instituto de Extensión Musical perteneciente a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, con el propósito de servir de expresión a los estudiosos del país y a “los críticos y estudiosos americanos y europeos con residencia en este continente” (Santa Cruz 1945:2). Después de treinta años este planteamiento fue reafirmado por su nuevo Director, el Dr. Luis Merino Montero, con el agregado que “su núcleo debe estar constituido por trabajos que se ajusten a las categorías de objetividad, rigor científico, originalidad, claridad y consistencia en la

presentación, y que en su sustancia conformen una ‘fisonomía ante todo americanista’ (Merino 1975: 13-14). Desde el N° 1 se pueden encontrar artículos relativos al folclore musical y la etnomusicología, varios de ellos escritos por connotados investigadores europeos, estadounidenses, latinoamericanos y chilenos como Erich von Hornbostel, George List, Francisco Curt Lange, Isabel Aretz, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Manuel Dannemann, Raquel Barros, María Ester Grebe, entre otros. Las temáticas abordadas en esta línea abarcan estudios acerca de músicas de culturas africanas, árabes, latinoamericanas y chilenas. Entre estas últimas figuran trabajos relativos a culturas originarias, prácticas del folclore criollo, religiosidad popular mariana y organología. En estas últimas décadas surgen temáticas que abordan el estudio de la música popular urbana.

Gracias a la ininterrumpida circulación de la Revista, junto a la conservación de la rigurosidad en lo formal y los contenidos de los artículos musicológicos y etnomusicológicos, la *Revista Musical Chilena* ha contado con el apoyo del Fondo Universitario de las Artes (FUAR), la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) y la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Esto le ha servido de respaldo para su indexación en SCIELO (Scientific Electronic Library Online) producida el año 1996 y su indexación en ISI (Institute for Scientific Information), actual Thomson Reuters-Web of Science el año 2007. Por similares razones, la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto Chile distinguió a la Revista con el Premio “Academia” un 18 de octubre de 1999.

Esto implicó a la dirección de la Revista, a cargo del Dr. Luis Merino y al Subdirector Fernando García, crear un Comité Editorial, el que fue implementado el año 1994. La Revista N° 182 fue la primera en ser publicada bajo el alero de un Comité Editorial. Este primer Comité estuvo integrado por Miguel Aguilar Ahumada, Miguel Castillo Didier, Gabriel Matthey Correa, Rodrigo Torres Alvarado y quien suscribe. El año 1998 se estableció un Comité de Honor, integrado por destacados compositores y musicólogos, los chilenos Miguel Aguilar Ahumada, Gustavo Becerra Schmidt y Juan Orrego Salas, además del estadounidense Robert Stevenson, muy ligado a la formación de musicólogos chilenos y latinoamericanos.

6. Manuel Mamani integra el Comité Editorial de la RMCh

En este marco aparece la figura de Manuel Mamani Mamani. El año 1998 es invitado por la dirección de la Revista a integrar el Comité Editorial, en el que permaneció hasta el año 2009, un período que abarcó desde la Revista LIII/192 (julio-diciembre, 1999) hasta la LXIII/212 (julio-diciembre, 2009). Durante esa época asistió casi regularmente a las sesiones del Comité, realizadas semestralmente, por lo general en enero y julio de cada año. Siempre llegó con informes escritos de las evaluaciones encomendadas, y cuando no asistió por alguna eventualidad de viaje o salud, enviaba sus informes para ser leídos por el Subdirector. Recuerdo que sus indicaciones y comentarios eran precisos, ajustados a la pauta entregada por el Director de la Revista. Sus recomendaciones de publicar o no un artículo eran claramente fundamentadas, al igual que las acotaciones verbales que hacía ante una discusión entre los miembros del Comité sobre alguna evaluación, debido a criterios diferentes a los suyos.

Su prestigioso trabajo académico enfocado en la música, la proyección folclórica además de la investigación toponímica y etnomusicológica andina chilena, le valieron su integración al Comité de Honor de la *Revista Musical Chilena*. Han sido sus pares Gustavo Becerra Schmidt y Robert Stevenson, ya fallecidos, junto a los actuales Miguel Aguilar Ahumada, compositor y musicólogo, Premio Presidente de la República 2006; Fernando García Arancibia, compositor y musicólogo, Premio Nacional de Artes Musicales 2002, y Juan Orrego Salas, compositor y musicólogo, Premio Nacional de Artes Musicales 1992.

BIBLIOGRAFÍA

BARRIENTOS PACHECO, LINA

1995-2014 Cuaderno bitácora del Comité Editorial, desde el 9 de junio de 1995 hasta el 1 de julio de 2014 (manuscrito).

2013 Etnomusicología. Breve reseña historiográfica para el curso de musicología. Apuntes de clase, Universidad de La Serena, 4 pp.

Guerra Rojas, Cristián

2014 “La *Revista Musical Chilena* en el siglo XXI: índices temáticos electrónicos en su sitio Web”. Ponencia presentada en el V Simposio Internacional de Musicología de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), “Periódicos musicales: historia, crítica y políticas editoriales”, 11-15 de agosto.

MAMANI MAMANI, MANUEL

2002 “El rito agrícola del Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota”, *RMCh*, LVI/198 (julio-diciembre), pp. 45-62.2010 “Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aymara en el desarrollo musical del norte chileno”, *RMCh*, LXIV/213 (enero-junio), pp. 90-102.

MATURANA, HUMBERTO Y GERDA VERDEN ZÖLLER

2003 *Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano*. JC Zález (editor). Santiago: Editorial LOM.

MERINO MONTERO, LUIS

1975 “Reflexiones”, *RMCh*, XXIX/129-130 (enero-junio), pp. 13-15.2012 “In memoriam. María Ester Grebe Vicuña (1928-2012)”, *RMCh*, LXIV/218 (julio-diciembre), p. 96.

MYERS, HELEN

2001 “Etnomusicología”, en Francisco Cruces y otros (editores). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: SIBE-Sociedad de Etnomusicología, Editorial Trotta, pp. 19-39.

PELINSKI, RAMÓN

2000 *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Editorial Akal, capítulo XV: “Etnomusicología en la edad posmoderna”, pp. 282-296.

REVISTA MUSICAL CHILENA REVISADAS

1945 I/1 (mayo)

1955 X/50 (julio)

1966 XX/98 (octubre-diciembre)

1994 XLVIII/182 (julio-diciembre)

1996 L/186 (julio-diciembre)

1998 LII/190 (julio-diciembre)

1999 LIII/192 (julio-diciembre)

2007 LI/207 (enero-junio)

2010 LIV/213 (enero-junio)

2013 LVII/220 (julio-diciembre)

SANTA CRUZ, DOMINGO (S/FIRMA)

1945 “Nuestro propósito”, *RMCh*, I/1 (mayo, 1945), pp. 1-3.

DOCUMENTOS

John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento.

Aproximaciones filosóficas a su obra¹

John Cage and the Possibility of conceiving Sound as an Event. Philosophical Approaches to his Work

por

Dr. Gustavo Celedón B.
Universidad de Valparaíso, Chile
gustavo.celedon@uv.cl

En una aproximación filosófica a la obra musical de John Cage, se establecen ciertos motivos para afirmar un pensamiento del sonido como acontecimiento. Se trata de concebir el sonido más allá de cualquier trámite significativo para luego, dialogando con Badiou, Derrida y Lyotard, respectivamente, concluir que puede ser pensado en tanto alteridad, vacío lógico e instancia separada de la imagen. Esto supone una historia distante a la Idea y constituye un enigma que transforma a la escucha en una actividad que, más allá de paradigmas y funciones visuales, puede abrir un nuevo espacio para el pensamiento y la reflexión cotidiana.

Palabras clave: Sonido, Acontecimiento, Multiplicidad, Indiferencia, Azar.

As part of a philosophical approach to John Cage's musical work we establish in this article some reasons to conceive sound as an event beyond any matter of significance. Relying on Badiou, Derrida and Lyotard, respectively, we conclude that sound can be very well considered as otherness, as a logical vacuum and as an instance taken separately from image. A history is assumed far apart from the Idea, which amounts to an enigma that transforms listening into an activity which –beyond any visual paradigm or function– can open into new areas for thinking and daily reflection.

Key words: sound, event, multiplicity, indifference, chance.

1. MÉTODO

Diversos motivos pueden despertar un interés filosófico por el sonido. Ya en la primera mitad del siglo pasado el antecedente de las vanguardias, con Luigi Russolo y John Cage entre otros, otorgaba al sonido el estatus de cuestión. No obstante, no es solo por el arte que el sonido ha podido ocupar una plaza inquietante para los devenires del pensamiento,

¹ Este artículo se desprende de la investigación doctoral que el autor realizó durante los años 2008-2012 con apoyo de la Beca de Doctorado en Chile, CONICYT.

bien que en su seno es donde mayormente se ha recreado su pregunta, su experimento y su libertad respecto de las consideraciones habituales que de él se han hecho cargo. Es necesario subrayar que si bien toda una ciencia del sonido, producción tecnológica incluida, adquiere un impulso inédito en la historia por medio del surgimiento de los aparatos de reproducción sonora, muy pronto la experimentación y la inquietud artísticas se acoplarán de manera bastante influyente en su evolución. Los trabajos de compositores como Karlheinz Stockhausen y Iannis Xenakis, a modo de ejemplo, producen resultados tanto en el campo artístico como en el científico. En la actualidad el *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam)*, en París, puede quizás graficar esta síntesis entre ciencia y arte, a la que progresivamente se suma la teoría. Asimismo, un sinnúmero de instituciones y colectivos independientes a lo largo del planeta promueven el desarrollo de la producción sonora en forma paralela con la informática y la promoción de nuevas tecnologías.

“El vínculo histórico entre vanguardias y estructuras de investigación (laboratorios Bell en los Estados Unidos, estudios de cadenas nacionales de radiodifusión en Europa), del cual el Ircam es a la vez el producto y una nueva forma histórica, constituye en efecto el zócalo sobre el cual se apoyan tanto las músicas como las invenciones alternativas para desembocar hoy día en una inmensa carta mundial en el desarrollo de programas y de nuevas prácticas para la creación musical. Sin las intuiciones musicales de los compositores de la década de 1950, formados a la vez en la escritura serial y en el espíritu de investigación de las músicas electroacústicas, no es posible nada de especialización en el sonido, nada de síntesis sonora, nada de tiempo real en escena ni de práctica moderna de montaje y *sampleo*”².

Este solo ejemplo basta quizás para fundamentar que un trabajo filosófico sobre el sonido, por mucho que fije los límites de su campo de acción e investigación, no puede limitarse solamente a la estética. Este será nuestro caso. Por lo tanto, aun afirmando por motivos metodológicos que la música es un arte y solo un arte, nuestra aproximación a John Cage, uno de los máximos exponentes de la vanguardia del siglo recién pasado, no es simplemente una preocupación filosófica por la música, sino más bien por algo que en la música acontece.

Se podría decir que el método que adoptamos se fundamenta en el pensamiento del filósofo francés Alain Badiou. Por una parte, está lo que él denomina la Inestética o el procedimiento mediante el cual la filosofía persigue los efectos intrafilosóficos de ciertas obras de arte³. Por la otra, está el esfuerzo de la filosofía por capturar las verdades o los acontecimientos producidos por lo que él denomina los procedimientos genéricos, a saber, la política, la ciencia, el amor y el arte⁴. Nos corresponde a nosotros justamente el arte, por tanto nos aproximamos al sonido y la música. Pero esto podría ser cierto solo en la medida en que la filosofía *no* se encuentre con ella misma ejercitándose de antemano, de manera no oficial, en el procedimiento genérico que ocupa su tiempo, o que, por otro lado, no encontremos ya en el arte, a modo de ejemplo, dosis inseparables de amor, de política o, según mencionábamos anteriormente, de ciencia.

Al respecto, el caso de John Cage es ejemplar. Uno de sus últimos trabajos es una pieza llamada *One*^{e1} (1992), un film que consiste en los movimientos de una luz que se proyecta sobre una pared blanca a oscuras y cuya composición demanda a la cámara asumir el rol de

² Stiegler 2005: 37-38.

³ Badiou 1998.

⁴ Badiou 1989.

un instrumento musical. Esto no tiene por función presentar la imagen como un sonido, sino más bien de presentarlos, a ambos, de manera indiferente.

Esta indiferencia se aplica también a sus múltiples actividades: ensayista, artista plástico, pintor, micólogo, cocinero. Todo ello lo ejerce en forma separada, pero sin marcar la distinción entre una acción y otra, al punto en que el cocinero, en el instante mismo en que realiza su labor, deviene músico. John Cage es a veces más radical que Crátilo, al sustituir el indicativo por el silencio y abrir, con ello, una nueva dimensión. Una botella de Coca-Cola, dice, ya no es lo misma botella que era hace un rato; es absolutamente diferente⁵. El paso entre una y otra, esa diferencia que se lleva la mismidad para siempre, no es una diferencia de la cual se pueda dar cuenta. Es ella misma indiferente.

De esta manera, el campo de la estética desborda sus propios y aparentes límites. Con John Cage no se tratará nunca del arte por el arte, del arte confinado al lugar de su práctica y su especialización, sino del arte en relación con la vida, por la vida. La vida es arte, esa es la elección *cageana* por excelencia y entre ambos, vida y arte, está la imposibilidad de marcar la separación. “Para Cage no se trata de pasar, es decir, de destruir la barrera entre el arte y la vida puesto que, justamente, no hay barrera entre ambos”⁶.

Ahora bien, una diferencia vinculada a un fondo de indiferencia o de no distinción es un tema que ciertamente se encuentra en cierta filosofía contemporánea, principalmente en el llamado post-estructuralismo. De esta manera, las cuestiones de método logran esclarecerse para nuestros propósitos y pronto podemos establecer una reflexión conjunta entre Cage y ciertos pensadores contemporáneos, en particular Jacques Derrida, Jean-François Lyotard y Badiou. Un texto clave que apoya nuestro procedimiento está escrito por el filósofo y músico francés Daniel Charles, *¿La tentación del Oriente?* En este texto se pretende reivindicar la calidad teórica del trabajo de John Cage, al afirmar que un reduccionismo a las sabidurías orientales, que de hecho Cage consultó siempre, no agota la inquietud de su obra, al abrir a la música problemáticas que, según Charles, ubican a Cage dentro del post-estructuralismo:

“Optando a la inversa por el *indeterminismo*, es decir, por la *reabsorción de las dualidades en la unidad de su movimiento*, Cage concebía la no dualidad como inserta en principio sobre la ‘destrucción de las estructuras’ – o la *deconstrucción*. Desde entonces, los dados están tirados: la *puesta en proceso de la música*, tal cual se inicia con *Music of Changes*, marcará, de repente, la entrada en el *post-estructuralismo*”⁷.

La elección de estos tres autores se fundamenta en ciertos puntos esenciales. Valga decir que nuestro propósito no consiste en validar o reencontrar sus tesis en la música de John Cage. Por el contrario, pretende hacerlas operar, movidos siempre por el convencimiento de que una obra como la del músico norteamericano posee su propia singularidad pensante, constituye una alteridad para el dominio filosófico y puede incluso, según veremos, ir más allá de las propuestas post-estructuralistas.

2. JOHN CAGE

Un encuentro perpetuo, móvil e indescifrable, aquel entre sonidos y silencios –ruidos no excluidos–, se ubica en las profundidades de toda experiencia musical. A diferencia de lo

⁵ Sebestik 1992.

⁶ Lussac 2004: 146.

⁷ Charles 2011: en línea.

que el término “relación” nos puede sugerir, el encuentro, bien dice Badiou, se produce en el seno de la incalculabilidad⁸ y no está inscrito en ningún *logos*. Esta experiencia que nace con –a la vez que se aplica a– su experiencia musical, es también constituyente a las cosas, según una ontología que Cage no duda en desarrollar y poner en práctica, en sus palabras, en sus actos, en sus obras. En este sentido, la música se extiende más allá de su rol habitual hacia un escenario que alterando o sublevando el terreno de sus fundamentos, comúnmente no atendidos, asume un rol activo en el ejercicio de pensar y construir una consideración de las cosas. De alguna manera, remover las posiciones habituales que la música ha otorgado al sonido y a los silencios, no solo causaría una revolución en la música, sino que también obligaría a replantearse un sinnúmero de asuntos y posiciones que cruzan diversos planos. De ahí que “el-arte-como-vida” es el espacio en el que los límites se diluyen constantemente, en donde, existiendo diferencias y separaciones, estas se encuentran en un constante y múltiple movimiento, indiferenciando los elementos, desplazándolos y rehaciéndolos en todo momento. La indicación –Crátilo– parece inverosímil y el paso a la escucha hará de Cage el gran pensador que es. Como Daniel Charles hace ver a la filósofa española Carmen Pardo en una entrevista que ambos sostienen, se trata aquí de otra cosa que los ojos. No se trata de ver, sino más bien de escuchar: “Sin embargo, lo que se anuncia podría responder a una disciplina *no-visual*, al *recogimiento* de una *escucha*”⁹. Volveremos sobre esto.

Para Cage los sonidos son diferentes, singulares: el asunto es que no contamos con esa diferencia: el silencio. Toda una historia de la música, en la que Beethoven y Schönberg son quizás los puntos más significativos, es a ojos de Cage una historia de las relaciones entre los sonidos y no de los sonidos mismos: la *Harmonía*¹⁰. Él mismo ha declarado que el único problema de los sonidos es la música¹¹. Sin embargo, siempre vuelve a ella, anclado a la promesa de dedicarle su vida, promesa que tempranamente le hizo a Schönberg. Pero para ello era indispensable asumir y construir un gesto, aparentemente ambiguo: hacer la música fuera de la música. Ello toma progresivamente la forma de un desarme de las estructuras armónicas que constituyen el cuerpo musical. Cage no se conforma con la revolución atonal de su maestro en tanto esta multiplica y extrema las cuestiones relacionales de la música, incentivando el control y los cuidados, y cuya máxima manifestación será el serialismo integral. En otras palabras, el entramado relacional que es la música tradicional aún en su versión serial, es una preocupación por asegurar y fascinarse con encadenamientos, omitiendo una atención al sonido y a lo que esta atención habría de modificar en las cuestiones musicales. Con ello la música se somete a lo visual, excluyendo al sonido en una clara tendencia a considerarlo en tanto materia o elemento con el cual se despliegan los más variados y complejos entramados. Cage quisiera girar la atención al sonido. Envolverse en su presentación y no en su representación.

“Apóyese no sobre las alturas, lo que no lo conducirá más que a desarrollar la armonía a la manera de Beethoven, sino sobre aquello que es común a sonidos y silencios: el tiempo. Verdad perdida en Occidente desde la Edad Media y redescubierta solo por Satie y Webern; verdad jamás perdida en Oriente... Desde este momento, una vía se abre para la música de hoy día: no se trata solamente de dar cuenta, como lo hace Schönberg, de la crisis de la tonalidad, elaborando una red serial de pretil contra la

⁸ Badiou 1992: 251-273.

⁹ Pardo 2006: 61.

¹⁰ El término se refiere a la noción griega, que es a la vez la armonía musical como la armonía de la existencia, la razón o el *logos*, la armonía universal.

¹¹ Cage 2002.

recurrencia de funciones tonales abolidas. Aquella actitud es puramente negativa, participa de la crisis que ella imagina estar conjurando, no hace sino que multiplicar las ‘precauciones’ –precaución de octava o de quinta o de séptima de dominante o de arpegio–... No, la vía a tomar no pasa solamente por los sonidos o por sus relaciones: ella pasa por los sonidos y los silencios, pasa por el tiempo. /.../ El tiempo es aquello que configura la vida y la muerte de cada sonido y *de cada silencio*, inerva *los dos a la vez*. Forma parte de lo más íntimo del sonido como de lo más íntimo del silencio; de esta manera, no existe ‘en sí’, surge más bien *cada vez*”¹².

Una tendencia a la ecuación experimentación-indeterminación, con variables cuotas de pragmatismo, creará tempranamente el camino que Cage frecuentará para desmontar las estructuras relacionales. El piano preparado introduce la producción de sonidos inesperados: la posición de clavos, tuercas y tornillos entre las cuerdas del piano hacen aparecer en un tiempo y en una escucha no calculada, sonidos precisamente inesperados, como *quantums* que saltan indeterminadamente. De esta manera, la obra introduce un aspecto no menor. Más allá de la interpretación y la composición, más allá de la relación entre la partitura que condensaría la idea del compositor y la lectura del intérprete, en una discusión sobre la identificación entre interpretación, idea y partitura, existe también el evento mismo, el acontecimiento que es la ejecución –y la temporalidad de la ejecución– y con ello el advenimiento de la sonoridad como tal: anárquica, sin permiso, sostenida por el azar.

Cage extiende el ámbito de la escucha por todos los campos. No es esta la actividad final, lo que vendría luego del juego que pule y crea un armazón sonoro, sino la actividad fundamental que atraviesa todos los niveles, desde la composición y la interpretación que se ven sorprendidas por el advenimiento amplificado de sonidos alterados que reclaman su esencia anárquica, hasta el auditor, cuya asistencia se ve convocada por la retirada amenazante y la disolución progresiva de la objetividad direccionada a la cual su escucha se había acostumbrado. Pronto la obra quizás más conocida de Cage, *4’33”* (1952), compuesta de puros silencios y cuyo nombre indica su duración, anulará a todos los agentes del proceso musical para dejar aparecer los sonidos próximos, la actividad que en todo momento está en acción, sonando, ahí cuando el compositor medita su obra, ahí cuando el intérprete ensaya su ejecución, ahí cuando el espectador se concentra en los devenires de la obra. Apagando todo eso, reduciéndolo al silencio, queda esa actividad al desnudo, en el devenir eterno de su acontecer.

Uno de los supuestos alterados, apreciamos, es la clásica dirección que va del compositor al auditor. Aquí se ensaya un enroque constante que deja al compositor como auditor y a este como compositor. Valga lo mismo para el intérprete. “Lo que pasa es que me transformé en auditor y la música devino en algo para escuchar”¹³.

La escucha antecede al origen y se fusiona con la aparición de sonidos y silencios, comprometiendo y desarticulando la posición de las subjetividades en juego. La música es cuestionada aquí en la disposición de sus sujetos, disposición que encontramos hoy en día incluso en la llamada ciencia acústica. A modo de ejemplo, el trabajo de Émile Leipp afirma que la música es un mensaje y que este, el mensaje, comienza en el cerebro del compositor, se actualiza en la interpretación y llega finalmente al auditor o receptor que no es otra cosa que el consumidor del trabajo composicional¹⁴. Tal esquema, semejante a la definición

¹² Charles 2002: 287.

¹³ Cage 1973: 7.

¹⁴ Leipp 1971: 6.

platónica de la *φωνή* –*Timeo*¹⁵ y al esquema aristotélico del circuito del conocimiento –*peri hermeneias*–, que de hecho Derrida pone en cuestión ya en *De la Grammatologie*¹⁶, reproduce toda una historia de la primacía de la idea en la cual el sonido queda reducido a la mera materialidad conductora. La yuxtaposición que indiferencia a estos agentes pone a la escucha como actividad primordial, en la que el compositor se encuentra ya antecedido por el encuentro activo entre la escucha y los sonidos-silencios, sin que estos sean un llamado auroral, una palabra lejana propia a lo que Derrida llama el silencio fenomenológico, ese silencio tautológico que en su callar pretende condensar una palabra sin mediación, un saber sabido, un oído absoluto¹⁷.

No hay nada, y en esto John Cage es categórico, que se esconda tras el acontecer de sonidos y silencios. La escucha es justamente ese reposo que frena la actividad subjetivante y objetivante para extenderse junto al acontecer de estos sonidos.

3. DERRIDA

La composición de John Cage se sustrae a la participación del sujeto. Ni ideas, ni gustos. Para ello procede mediante operaciones por azar (*chance operations*), procedimientos que pretenden imitar los modos con los cuales opera la naturaleza. Esta imitación responde a la definición del arte que nos da John Cage, tomada principalmente de sus lecturas de Ananda Coomaraswamy. Sustraída a cualquier *logos* y espontaneidad, la naturaleza se caracteriza por distribuir la aparición de sus elementos a través del azar. De este modo, las composiciones de John Cage le permitirán sustituirse a sí mismo por los más variados y diversos métodos de convocación del azar. El más célebre es la utilización del *I Ching*, el milenarior oráculo chino compuesto de 64 hexagramas que le permitían, tras tirar las monedas, decidir sobre los sonidos, sus posiciones, tiempos y duraciones. El uso y la elección de estos métodos son variados, incursionando también en la asistencia por computadores¹⁸.

Lo importante es que todos estos métodos tienen por función despejar de toda subjetividad la composición y lograr finalmente la puesta en escena de lo inesperado que activa la escucha. El sujeto no querría escucharse a sí mismo, como si la música y la disposición de los sonidos en una porción de tiempo y espacio fuese el desafío de encontrarse. Esa es la cuestión *cageana*. Al dejar la composición al azar se deja incursionar lo otro: las relaciones

¹⁵ “Supongamos, en general, por un lado, la voz, transmitida por el aire como un golpe a través de las orejas, del cerebro y de la sangre hasta el alma y, por otro, el movimiento comenzado por ella, a partir de la cabeza y que termina en la sede hepática: la audición” (Platón, *Timeo*, 67a). Corresponde este texto a la traducción publicada por la editorial Gredos, a cargo de María Ángeles Durán y Francisco Lissi. Remarcamos no obstante que, por ejemplo, en las traducciones francesas de Victor Cousin y Luc Brisson, *φωνή*, particularmente en este pasaje, se traduce por *sonido (son)* y no por *voz*.

¹⁶ “Tal como más o menos se la ha determinado implícitamente, la esencia de la *phoné* sería inmediatamente cercana a aquello que en el ‘pensamiento’ como *lógos* tiene relación con el ‘sentido’, el producto, lo recibido, lo dicho, lo reunido. Si para Aristóteles, por ejemplo, ‘los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz’ (*Sobre la Interpretación* 1, 16a 3), es que la voz, productora de los primeros símbolos, tiene una relación de proximidad esencial e inmediata con el alma”. Derrida 1967: 21-22.

¹⁷ Derrida 1967.

¹⁸ “...Cage toma decisiones a través de las operaciones por azar derivadas del *I Ching*. Tradicionalmente se reciben las respuestas del *I Ching* tirando monedas para obtener combinaciones que refieren a una de sesenta y cuatro posibles símbolos o hexagramas que contiene el oráculo. En 1969 Cage comienza a usar programas computacionales de simulación del *I Ching* que facilitaban el procedimiento de traducción de los hexagramas a equivalentes numéricos”. Lewallen 2001: 235.

entre los sonidos se tornan una ficción y la escucha, aun cuando se subsuma bajo el principio de comprender aquello que suena en conjunto, no habría sino de volver, en todo momento e irrepitidamente, a renunciar a la aprehensión y permitirse escuchar, lo cual constituye, sin duda, un misterio.

Podría objetarse, no obstante, que la resultante de una operación por azar podría descifrarse después. Si los esfuerzos de Cage que someten la composición al azar no pretenden lograr ningún tipo de identidad e identificación *en y con* la obra, esta podría sin embargo encontrarse posteriormente, una vez que la obra se presente. Dicho de otro modo, la obra podría ser decodificada en el futuro.

Al respecto, se puede aquí recurrir a ciertas ideas que Derrida elabora con relación a Joyce. No resultará del todo ajeno en la medida en que Cage es admirador de su obra y al menos dos de sus piezas, dedicadas al escritor irlandés, incluyen textos suyos¹⁹. Si bien contamos con la existencia efectiva de un cuerpo literario cuya firma es la de Joyce, Derrida opone la retirada del autor, movimiento de quien se aleja tras el don²⁰. A pesar de una inauguración universal de estudios sobre Joyce, de la elaboración del *logiciel*-Joyce (del *software*-Joyce) que vendría a dar cuenta de las conexiones y los vínculos que dicha obra ha puesto en marcha para dar con sus resultados, con la obra encuadrada, la lectura de Joyce, lectura imposible, se retrae o sustrae a su acontecer, a los movimientos entre lenguas y entre saltos de consideración que producen algo más parecido a la fugacidad de una estela que a la suposición de una lógica de encadenamientos complejos capaz de generar una especie de programa para reproducir las conexiones mentales de Joyce. Este *software* supone un viejo tema: los movimientos cerebrales se corresponden con los movimientos de la obra, creando a la vez al sujeto y al objeto y suponiendo incluso *el conocimiento* de la obra no escrita, que podría perfectamente reproducirse, como si este programa pudiese seguir escribiendo en nombre de Joyce.

Lo mismo aplicamos aquí a Cage: la apuesta por el azar aspira a que siempre el advenimiento de un sonido sea ajeno a cualquier programación. Esto explica una diferencia fundamental en el uso del azar, a saber, la diferencia entre el *random* y las operaciones por azar. El *random*, noción ambigua en todo caso, supone un código que conserva en su núcleo un proceso aleatorio y, por lo tanto, todo aquello que adviene está ya inscrito en la corteza de dicho código. En otras palabras, basta *una sola* tirada, basta *una sola* apuesta. Al contrario, las operaciones por azar renuevan las tiradas una y otra vez, desarticulando a cada instante cualquier código programático que quisiera instalarse en el fondo de la composición.

Para John Cage la aparición de los sonidos externos complementa la ejecución de la obra, formando parte de ella. Él está absolutamente consciente de que una obra no está jamás terminada, atravesando y sobrepasando el concepto de Obra Abierta de Umberto Eco²¹, concepto al cual la noción de *random*, según la descripción aquí dada, le sería más

¹⁹ *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1979) y *Writing for the Second Time through Finnegans Wake* (mismo año), que es, en verdad, el registro de la lectura que hace Cage del libro de Joyce, registro que ocupará en *Roaratorio*.

²⁰ Derrida 1987: 55 y ss.

²¹ Eco 1992. La Obra Abierta pretende remitir a las obras cuya composición trasciende aparentemente el acto del compositor, dejando toda la conclusión de la obra al acto interpretativo. Eco se concentra en la música. Obras de Berio, Stockhausen y Boulez inician la Obra Abierta. Cage aparece posteriormente, para ser cuestionado e incluso despojado de su condición de compositor y ser señalado como "el más inopinado de los maestros zen" (p. 120). A nuestro juicio, tal despojo señala los límites que Eco da a la apertura. Si bien la conclusión está en manos del intérprete, todas las posibles conclusiones están ya presentes en el campo de posibilidades de la composición. Por el contrario,

apropiada. “Hasta que muera habrá sonidos. Y continuarán después de mi muerte. No debemos temer por el futuro de la música”²².

La noción de “arribante” y “reviniente” –*l’arrivant* y *le révenant*– que Derrida maneja a propósito de los espectros y del otro que llega fuera de todo cálculo, es aquí conveniente para la música de Cage²³. La obra, en cuanto a la aparición o la presentación de un ensamble de sonidos cuya única propiedad es la de surgir como producto del azar que constituye su llegada, no es más que eso: el recorte de una multiplicidad de acontecimientos que viene a acontecer en el instante de su acontecer y cuya longitud se extiende más allá de la última nota, más allá de los posibles aplausos, de la salida del público, del sonido de la puerta al llegar a casa, de las posibles repeticiones melódicas y espectrales que prosiguen incluso en nuestros sueños. El sonido se extiende –y así la obra– y su extensión no esconde nada por debajo del azar de su aparición. Una tirada de dados, para utilizar la frase de Mallarmé, tiene por consecuencias sucesivas tiradas de dados. En todas las direcciones. Luego, cual silogismo, aquello que la obra es, un ensamble de sonidos, no puede refugiarse en la contemplación de sus conexiones, sino más bien en la escucha de su presente que acontece. El sonido es, en efecto, un acontecimiento, que se manifiesta en su llegada sin cálculo y que solo podrá donar la entrega de su acontecer: sonar. “*Arriver*” en francés tiene esa doble connotación: llegar y ocurrir: “ocurrir arribando”²⁴.

4. ALAIN BADIOU

El caso de Badiou es particular. En *Logiques des Mondes* habla del acontecimiento-Schönberg como el último acontecimiento musical, cuya línea militante es el serialismo y en el que no encontramos por ninguna parte el nombre de John Cage²⁵. Su texto sobre Wagner desarrolla una reflexión quizás más profunda sobre la música y ciertamente sus postulados, que aquí omitimos, no se aproximan al pensamiento que Cage pone en juego. No obstante, hay dos puntos que nos permiten sustentar la tesis del sonido como acontecimiento:

- a) Su noción de multiplicidad inconsistente²⁶ o del acontecimiento “en bruto”. Aquí cada múltiple no está diferenciado del otro, puesto que la implementación de una ley de cuenta –la multiplicidad consistente, la armonía– no ha contabilizado ningún elemento. Más bien los ha liberado y mantenido en la indiferencia, la cual no implica la unidad, puesto que sí hay separación, es decir, silencios que atraviesan y desplazan continua y discontinuamente los múltiples, los sonidos. De esta manera, se puede pensar que cada pieza de John Cage es la puesta en escena, cada vez, de esta inconsistencia múltiple, de este acontecimiento sustraído a la contabilidad global, a la armonía.

Cage, quien de hecho se caracterizó por dar instrucciones detalladas a los intérpretes, introduce la indeterminación –y no simplemente la apertura– en la composición misma, la cual deja de ser suya, más allá de toda identificación.

²² Cage 1973: 8.

²³ Derrida 1976, 1993. Cristina de Peretti y José Miguel Alarcón traducen así la palabra *arrivant* en Derrida 2012 para señalar “al que llega”, “lo que llega”. En cuanto a “reviniente” la palabra francesa *revenant* significa fantasma, aparecido. Se usa la palabra “reviniente” para subrayar el efecto de vuelta, la condición venidera del espectro.

²⁴ En otro estudio, todavía no publicado, realizamos el análisis que pone en estrecha relación la espectralidad derrideana con la sonoridad de Cage.

²⁵ Badiou 2006: 88-89.

²⁶ Badiou 1988: Meditación uno, p. 31, 39.

Se objetará que el acontecimiento es la obra, en su integridad o al menos en su multiplicidad, y no los sonidos que la componen. Responderemos que un acontecimiento en su estado de inconsistencia es, dentro del pensamiento de Alain Badiou, el sucederse infinito de sus infinitos elementos, es decir, puros acontecimientos.

“Es una característica del múltiple puro, tal cual se piensa en el marco de una teoría de conjuntos. No hay sino multiplicidades, nada más. [...] La entidad [*l'étantité*] del ente no supone nada más que su composición inmanente, es decir, que es un múltiple de múltiples. Lo que excluye que haya, propiamente hablando, un ser de la relación. El ser, pensado como tal, de manera puramente genérica, está sustraído a todo vínculo [*liaison*]”²⁷.

La obra de Cage en tanto multiplicidad inconsistente no tiene otro fin que el de poner ahí, en escena, la actividad de los sonidos. Nada de objetos ni de elementos, sino que solo acontecimientos:

“Un sonido no se ve a sí mismo como un pensamiento, como un deber, como necesitando a otro sonido para su esclarecimiento, como etc. No hay tiempo para ninguna consideración –está ocupado en la *performance* de sus características–: antes de haberse desvanecido debe haber perfectamente realizado su frecuencia, su intensidad, su duración, su estructura de resonancia [*overtone structure*], la morfología precisa de esto y de sí mismo.

Urgente, único, desinformado de historia y teoría, más allá de la imaginación, central a una esfera sin superficie, su llegar a ser está libre de obstáculos, energéticamente transmitido. No hay escape para su acción. No existe como parte de una serie de pasos discretos, sino que como una transmisión en todas direcciones desde el centro del campo. Está inextricablemente sincronizado con todo lo otro, sonidos, no sonidos, esto último percibido por otros aparatos que el oído, los que operan de la misma manera.

Un sonido no lleva a cabo [*accomplished*] nada. Sin ello, la vida no resistiría un instante”²⁸.

Una segunda objeción vendrá desde el lado del sujeto. Para Badiou el acontecimiento será en última instancia la intervención de esta multiplicidad inconsistente que, en la línea de sus consecuencias, constituirá al sujeto. Dicha objeción es válida pero no efectiva en tanto es en este punto donde una noción de acontecimiento parece erigirse directamente desde el trabajo de John Cage. Su firme posición de asubjetividad, procura una intervención de la no intervención que tiende a considerar la acontecimentalidad por todas partes. Las operaciones por azar que utiliza Cage, dice Daniel Charles, ni siquiera son de Cage²⁹. Dicha consideración se debe abordar de dos maneras:

²⁷ Badiou 1998: 192.

²⁸ Cage, 1973: 14.

²⁹ Se ha optado por la palabra “acontecimentalidad” a fin de subrayar la condición activa del acontecimiento, a diferencia de “lo que acontece” o “lo acontecadero”, palabras que remiten de alguna manera a una objetividad, a “algo” que tiene la característica de acontecer. De este modo se permanece ligado a la noción de *évenementialité*, utilizada frecuentemente por Alain Badiou o Jacques Derrida.

1. Propiamente tal, es decir, como una pluralidad de acontecimientos (*plurality of events*) en un campo de posibilidades³⁰ o condiciones. “¿Qué es una influencia divina?”, pregunta Henning Lohner. “Todo cuanto ocurre”, responde John Cage³¹.
2. La “acontecimentalidad” en Cage no es una tautología con lo que efectiva u oficialmente ocurre. Al definir su método, escribe Cage:

My

mEmory

of whaT

Happened

is nOt

what happeneD

(MÉTODO: Mi memoria de lo que ocurrió no es lo que ocurrió. John Cage, 1993, mesóstico inicial)

Lo que acontece no es lo que *directamente* acontece. Tal como en Badiou, existe aquí un pensamiento de aquello que el filósofo francés llama lo inexistente, a saber, “un elemento ‘apareciente’ que, relativamente a la indexación trascendental de este ‘apareciente’, no existe en el mundo”³². No obstante, reproduciendo la diferencia anterior, con Badiou el inexistente es introducido al mundo mediante un acontecimiento que lo incluye, de acuerdo con sus propias reglas o a su propio estilo. John Cage lo hace aparecer fugazmente, conservando fuertemente el poder de su inexistencia por medio de su inexistencia misma.

- b) Para Alain Badiou el nombre propio del ser es el del vacío³³. Dicho vacío es lógico y no ontológico³⁴. El ser no supone ningún logos, ninguna lógica conectiva, ninguna armonía. No obstante, está activo. Asimismo, los sonidos al aparecer, desprovistos de cualquier dispositivo relacional más que el que les otorga parcialmente el instante de un azar, no dejan de responder a su condición vibrante. He aquí que podemos quizás recobrar el comienzo que impulsó nuestra investigación. El sonido es, bien lo sabemos, vibración –actividad dice Cage–, y la música, al desnudo, despojada de sus empresas conectivas o comunicacionales, queda frente a aquello que podría ser reconocido como el comienzo de su propio ejercicio, esto es, el sonido vibrante del cual es, bien dice Cage, su continuación: “Music is continuity of sound”³⁵. Podemos formularlo de la siguiente manera: se trata de un silencio lógico, no ontológico.

6. LYOTARD

En *Discours, Figure*, Lyotard³⁶ afirma que lo que sostiene la actividad del arte es también aquello que el lenguaje no puede interiorizar. El lenguaje, como símbolo

³⁰ Cage 1973: 28.

³¹ Lohner 2001: 273.

³² Badiou 2006: 339-340.

³³ Badiou 1988: Meditación cuatro, p. 65, 72.

³⁴ Badiou 1992: 66.

³⁵ Cage y Kostelanetz 1970: 78.

³⁶ Lyotard 2002.

y distribución de símbolos reposa sobre un fondo insignificante que es la figura o lo figural.

“Aquello que es salvaje es el arte como silencio. La posición del arte es un desmentido a la posición del discurso. La posición del arte indica una función de la figura, que no es significada, y esta función (se encuentra) en torno y hasta el discurso. Indica que la trascendencia del símbolo es la figura, es decir una manifestación espacial que el espacio lingüístico no puede incorporar sin ser estremecido, una exterioridad que no puede interiorizar en *significación*. El arte es puesto en la alteridad en tanto que plasticidad y deseo, extensión curva, frente a la invariabilidad y a la razón, un espacio diacrítico. El arte quiere la figura, la ‘belleza’ es figural, no-ligada, rítmica”³⁷.

Ese terreno es, insistimos, propio al arte, trabajo y constancia en la materia que “figuralmente” se proyectará a la construcción del símbolo. Y el asunto no demora: esta actividad figural “es acontecimiento” en tanto es el suceso primordial que sostiene al mundo significado³⁸. Todo lenguaje, se dirá, tiene su prehistoria figural, en donde el arte concibe su diseño y la estética de sus movimientos y en el que todo acontecimiento localizable, ciertamente, será una revolución del trazo, una revolución de la envoltura simbólica, una visión figural capaz de extenderse *a posteriori* como revolución de la significación establecida.

El paralelo está dado, y en tanto arte la música no sería ajena a esta concepción. No obstante, el estatus habría de ser diferente. La afirmación de Carmen Pardo y Daniel Charles citada anteriormente a propósito de Cage, a saber, que se trataría de algo diferente a lo visual, adquiere aquí toda su radicalidad. “Había hablado de acción musical directa (como si se tratase de orejas, no de ojos que se interponen)”³⁹.

Pero ¿qué podríamos entender por “otra cosa que los ojos”?

Si lo propio del arte es la figura, considerar que a la música le corresponde también aquello es afirmar que a ella también le concierne la modelación y el cuestionamiento del futuro simbólico. Esto puede ser cierto en la medida en que se considera su condición habitual, la de ser un arte conectivo, en tanto la conectividad se relaciona con la imagen. Un ejemplo muy reciente de ello lo constituyen los *Polytopes* del músico franco-griego Iannis Xenakis. Siguiendo su compromiso con la formalidad de la composición y con la precisión conectiva de los devenires sonoros, Xenakis decide iluminar los sonidos y proyectarlos en el cielo, rememorando la máxima platónica sobre la Idea vista, al levantar la cabeza hacia el cielo para acceder a la Idea dibujada⁴⁰.

En este sentido, el abandono por parte de John Cage de toda conectividad en música, es el abandono de la Idea y de todo rastro visual. Ya no es la figura, sino el sonido, ubicado no en una línea paralela, sino desplazándose en una profundidad similar, que puede despegar en una dirección diferente a la de toda una historia de la figurabilidad, de la simbolización, de la Idea. Esa tensión que John Cage instala en la sonoridad, se dirige al ejercicio de una escucha liberada de toda simbolización, de la recepción de sonidos dibujados o tallados. Se sitúa en una consideración que no deja de ser un misterio en tanto no se deja comprender por la producción visual y eidética. Por el contrario, descansa en su propio ejercicio, en su propio silencio, tratando secretamente, de manera “insabible”, con una forma de pensar que al menos resiste a la fiscalización del pacto visual-simbólico.

³⁷ Lyotard 2002: 13.

³⁸ Lyotard 2002: 19-23.

³⁹ Cage 1967: 4.

⁴⁰ Platón, Fedro, 249b-c.

“Encontré otra razón para escribir música que la lengua, la comunicación y todo eso”⁴¹, dice Cage. Esto es algo no menor si se considera que el sonido es llamado, con su música, a independizarse de la historia de la Idea. En este sentido, el sonido es acontecimiento “indiferenciado” de la figura: diferente pero sin su diferencia, como *One*. Esto significa simplemente que el sonido no queda sometido a las consideraciones de lo visual. Por el contrario, se resiste a ello para proyectar una historia del pensamiento que se engendraría con él, de manera radicalmente alternativa a una historia de la figura. Indiferentemente este pensamiento se posiciona por medio del misterio de la escucha y el silencio. Comienza por abandonar la idea de figurarnos y, con ello, la de representar y comprender. Otro pensamiento, como aquel que Derrida dijo una vez que le quitaba el sueño –la figura–.

Bajo una masiva producción que ha encaminado a la filosofía en las cuestiones de la imagen, o al costado de ella, como reflejo quizás de un privilegio inmediato que a la filosofía se le adjudicaría, una reflexión sobre el sonido puede encontrarse con formulaciones y conclusiones absolutamente diferentes. Estas descubren la propia singularidad del sonido y cuestionan los modos y los hábitos con los cuales se arma no solo el discurso filosófico o el discurso musical, sino también el quehacer reflexivo cotidiano.

BIBLIOGRAFÍA

BADIOU, ALAIN

1988 *L'être et l'événement*. París: Seuil.

1989 *Manifeste pour la Philosophie*. París: Seuil.

1992 *Conditions*. París: Seuil.

1998 *Cour traité d'ontologie transitoire*. París: Seuil.

2006 *Logiques des mondes*. París: Seuil.

CAGE, JOHN

1967 *A Year from Monday*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

1973 *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

1993 *Composition in Retrospect*. Nueva York: Exact Changes.

2002 *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer: le seul problème avec les sons, c'est la musique*. La Souterraine: La main courante.

CAGE, JOHN Y RICHARD KOSTELANETZ

1970 *Documentary Monographs in Modern Art*. Paul Cummings (editor). Santa Barbara, California: Praeger.

CHARLES, DANIEL

2002 *Glosses sur John Cage*. París: Desclée de Browser.

2011 *John Cage, La tentation de l'Orient?*, publicado en formato PDF en su sitio web. http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/dc-cage_tentation_de_l_orient.pdf P. 4.

DERRIDA, JACQUES

1967 *De la Grammatologie*. París: Les Editions de Minuit.

⁴¹ Meurice 1975.

- 1976 “Fors”, introducción, en Nicolás Abraham y María Torok. *Cryptonomie. Le Verbier de l’homme aux loups*. París: Aubier Flammarion, pp. 7-73.
- 1987 *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. París: Editions Galilée.
- 1993 *La voix et le phénomène*. París: PUF.
- 1993 *Spectres de Marx*. París: Galilée.
- 2012 *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Traducción de Cristina Peretti y José Miguel Alarcón. Madrid: Trotta.
- ECO, UMBERTO
1992 *La obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta De Agostini.
- KOSTELANETZ, RICHARD (EDITOR)
2003 *Conversing with Cage*. Nueva York: Routledge.
- LEIPP, ÉMILE
1971 *Acoustique et musique*. París: Masson.
- LEWALLEN, CONSTANCE
2001 “Cage and the Structure of Chance”, en David W. Bernstein y Christopher Hatch (editores). *Writings through John Cage’s Music, Poetry and Art*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, pp. 234-243.
- LOHNER, HENNING
2001 “The Making of Cage’s One¹¹”, en David W. Bernstein y Christopher Hatch (editores). *Writings through John Cage’s Music, Poetry and Art*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, pp. 260-297.
- LUSSAC, OLIVIER
2004 *Happening et fluxus: polyexpressivité et pratique concrète des arts*. París: L’Harmattan.
- LYOTARD, J-F.
2002 *Discours, Figure*. París: Klincksieck.
- MEURICE, JEAN-MICHEL
1975 *Cage against Order*. París: INA. Documental.
- PARDO, CARMEN
2006 “De la música como invitación a la nobleza. Entrevista con Daniel Charles”, *Zehar*, N°59. Gipuzkoa: Arteleku-ko aldizkaria (Centro de Arte Contemporáneo Vasco), pp. 59-63.
- PRITCHETT, JAMES
2001 “Cage and the Computer: a Panel Discussion”, en David W. Bernstein y Christopher Hatch (editores). *Writings through John Cage’s Music, Poetry and Art*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, pp. 190-209.
- SEBESTIK, MIROSLAV,
1992 *ECOUTE*, Documental, JBA Production, SACEM, La Sept, Mikros Image. París: Centre Georges Pompidou.
- STIEGLER, BERNARD
2005 *De la misère 2. La catastrophe du sensible*. París: Editions Galilée.

*Los inicios de la profesión docente
en los conservatorios de música. Un estudio
desde la perspectiva de los protagonistas*
*Becoming a Music Teacher at the Conservatoire. A Study
from the Perspective of Beginning Music Teachers*

por

Dra. M^a Teresa Díaz Mohedo
Universidad de Granada, España
mtdiazm@ugr.es

A pesar de que son muy abundantes los estudios generales sobre los profesores noveles, tanto a nivel nacional como internacional; en lo que se refiere a la enseñanza de la música, y concretamente a la que tiene lugar en los conservatorios, existen solo algunas investigaciones que tratan el tema. Este estudio analiza la opinión de un grupo de profesores noveles de música, en cuanto a su preparación para la docencia y ofrece una visión amplia del tema desde la perspectiva de sus protagonistas.

Palabras clave: investigación educativa, educación musical, formación del profesorado, conservatorios.

General studies about beginning teachers are very common both nationally and internationally. However in terms of music education only a handful of studies have dealt with the lives of music teachers at conservatoires. In this paper the opinions of a group of beginning music teachers are analyzed in terms of how they consider their own preparation for teaching at a conservatoire at the starting point of their careers. The purpose is to present a broad view of this subject of music teaching from the perspective of the same people involved in the process.

Keywords: educational research, music education, teacher training, conservatoires.

1. INTRODUCCIÓN

Los primeros años de docencia constituyen un periodo crucial para el desarrollo de un profesor pues conformarán su futura identidad profesional. Ello ha motivado numerosos trabajos, que en el ámbito de la educación han abordado diferentes temáticas relacionadas con los profesores noveles, centrándose especialmente en el estudio de los programas de formación del profesorado y en la inducción a la enseñanza.

Diferentes estudios¹ han identificado y analizado temas tan variados como la secuenciación del currículo, las teorías del aprendizaje, la disciplina, la motivación de

¹ Cf. Algozzine, Gretes, Queen y Cowan-Hathcok 2007; Corbin 2010; Darling-Hammond 1990; Feiman-Nemser 2001; Joseph y Heading 2010; McNally *et al.* 2010; Zumwalt 1989.

los estudiantes, la atención a la diversidad, la evaluación del trabajo de los alumnos, las relaciones con los padres y compañeros de profesión, la planificación educativa, los recursos para la docencia, etcétera.

Coincidimos con Feiman-Nemser² en pensar que el profesor principiante debe no solo enseñar, sino también aprender cómo enseñar y, aunque una preparación previa es necesaria, ningún otro contexto como el del aula puede facilitar ese doble ejercicio. Porque el primer contacto real con la enseñanza tiene lugar cuando el nuevo profesor se encuentra frente a una clase de la que es el único responsable. Por esta razón, en los últimos años los educadores musicales han comenzado a investigar en el ámbito de la educación general cómo los profesores noveles desarrollan estrategias didácticas, toman decisiones pedagógicas y aprenden a solucionar los complejos problemas con los que se encuentran al comenzar a trabajar en los centros educativos³.

Sin embargo, de momento, los profesores que comienzan a trabajar en centros educativos más específicos como son los conservatorios de música, no parecen ser una prioridad para la investigación musical. Es difícil encontrar trabajos que estudien cómo afrontan los músicos la dedicación profesional a la enseñanza.

De acuerdo con Conkling⁴, hemos de destacar que en relación con la educación musical existe un cuerpo considerable de investigación centrado en el periodo de formación de los estudiantes. Sin embargo se observa una ausencia de trabajos que analicen cómo los profesores de música dan sentido a lo que aprenden, acerca de cómo enseñar durante sus experiencias iniciales.

La ausencia de la enseñanza entre las principales expectativas laborales de los músicos ha sido estudiada por algunos investigadores⁵. A pesar de que estos se identifican a sí mismos como 'intérpretes' o como 'músicos' más que como profesores, en la realidad laboral, las salidas profesionales como la interpretación, dirección, composición o producción y gestión musicales, son accesibles solo para un reducido grupo de músicos. Por lo tanto, la mayoría de los egresados de conservatorios acaban, finalmente, dedicándose a la enseñanza.

Teniendo en cuenta esta situación y debido a la complejidad que entraña esta profesión, el desinterés inicial por la enseñanza que muchos músicos manifiestan no justifica la ausencia de investigación formal en este ámbito concreto de la educación musical.

Por esta razón, y con la intención de abrir espacios a futuras investigaciones, el principal objetivo del presente trabajo es identificar la problemática de los profesores noveles de conservatorio, por medio y a partir de la reflexión de los propios protagonistas sobre su desarrollo profesional. Interesa determinar la percepción que cada uno de ellos tiene acerca de cómo se aprende a ser profesor o profesora, y de analizar las cuestiones que les parecen relevantes en el día a día en un aula de música.

2. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Presentamos a continuación el contenido de nuestra investigación organizado en tres apartados: los objetivos y preguntas de investigación que nos sirvieron como punto de partida, las características de los participantes y la metodología empleada.

² Cf. Feiman-Nemser 2001.

³ Cf. Bennet y Stanberg 2006; Conway, Micheel-Mays y Micheel-Mays 2005; Conway 2010; Dolloff 1999; Georgii-Hemming y Westval 2010; Haston y Russell 2011; Uptis, Smithrin y Soren 1999; Yourn 2000.

⁴ Cf. Conkling 2003.

⁵ Cf. Bennett y Stanberg 2006; Díaz y Vicente 2010; Mills, 2004a, 2004b; Vicente 2008.

2.1. Objetivo y preguntas de investigación

Los conservatorios de música españoles son las instituciones educativas dedicadas a la formación musical especializada y su función es ofrecer al alumnado una preparación práctica y teórica que les permita la cualificación como futuros profesionales de la música en los campos de la interpretación, la investigación musical, la pedagogía y la creación artística. Ello implica que las enseñanzas de música que se imparten están encaminadas específicamente a la formación de músicos.

En dicho contexto, dos propósitos orientan el estudio que se describe en este trabajo. Primero, como ya se dijo anteriormente, examinar las percepciones que los profesores noveles tienen de sus experiencias iniciales de enseñanza, y segundo, determinar el lugar que ocupan en esos primeros contactos con la realidad de un aula tanto el conocimiento musical como el conocimiento pedagógico adquiridos en su formación universitaria.

Sobre la base de los dos propósitos, las preguntas de investigación fueron las siguientes:

- a) ¿Cuáles son las experiencias y percepciones de los nuevos profesores respecto a su primer año de trabajo en un conservatorio?
- b) ¿Cuáles son las dificultades que los músicos deben afrontar al comienzo de su carrera docente?
- c) ¿Cómo responden a las exigencias de la profesión docente? ¿Con qué recursos?

Estas tres cuestiones se concretaron en los siguientes objetivos de investigación:

1. Describir las experiencias más significativas que han tenido lugar en un grupo de profesores noveles durante el primer año dedicado a la enseñanza.
2. Analizar las expectativas previas al acceso a la profesión docente y el cumplimiento o no de dichas expectativas.
3. Identificar la problemática que afrontan los profesores principiantes en el desarrollo de su enseñanza en los conservatorios.
4. Describir las estrategias y recursos que estos nuevos profesores emplean para desenvolverse en el quehacer diario del aula.
5. Conocer sus opiniones sobre la enseñanza en el conservatorio como actividad profesional.

2.2. Participantes

Después de elaborar un listado de posibles participantes de diferentes conservatorios andaluces, se seleccionaron treinta profesores noveles a los que se invitó a participar en la investigación durante el curso académico 2009/2010. De ellos, se seleccionó y conformó un grupo de diez profesores con las siguientes características:

- Diferente perfil profesional (a cargo de asignaturas teóricas o prácticas)
- Diferente centro de trabajo (conservatorio elemental o profesional⁶)

⁶ Andalucía es la región española con la red más amplia de conservatorios. En 2012, esta incluía 77 centros: 48 conservatorios elementales, 24 profesionales y cinco superiores. Los últimos no se han

- Paridad de género (profesores y profesoras)
- Diferente figura contractual (funcionarios e interinos⁷)

Los perfiles de los participantes consideran la identificación personal, la especialidad, el centro de trabajo y la figura contractual, aspectos que quedan registrados en la siguiente tabla.

PERFIL DE LOS PARTICIPANTES

Nombre (Pseudónimo)	Edad	Especialidad	Centro de Trabajo Tipo de Conservatorio	Figura Contractual
Bárbara	23	Guitarra	C. Elemental	Interino
Juan	24	Trompeta	C. Elemental	Interino
Alejandro	24	Clarinete	C. Elemental	Funcionario
Daniel	25	Piano	C. Elemental	Interino
Carlota	25	Piano	C. Profesional	Funcionario
Judith	25	Flauta	C. Profesional	Interino
Adrián	27	Violín	C. Profesional	Funcionario
Eric	28	Lenguaje musical	C. Profesional	Funcionario
Alicia	30	Lenguaje musical	C. Profesional	Interino
Ester	32	Canto	C. Profesional	Funcionario

2.3. Metodología

La metodología de investigación que mayoritariamente se emplea en el área de educación musical incluye técnicas cuantitativas y cualitativas. No obstante, como Verrastro y Leglar (1992) afirman⁸, los diseños cuantitativos para estudios en el área de experiencias prácticas son difíciles de implementar.

Por eso, y teniendo en cuenta que la intención de este trabajo era conocer la realidad vivida por los participantes en su propio contexto educativo, asumimos como investigadores que la metodología cualitativa sería la que mejor nos permitiría acceder a las experiencias y percepciones en las que estábamos interesados.

Consecuentemente el modelo que propusimos está basado en el relato de diez profesores en su primer año de trabajo. Los datos cualitativos, obtenidos por medio de entrevistas semiestructuradas, nos proporcionaron la base para un estudio de las ideas que los profesores noveles tienen sobre la construcción de su identidad profesional a lo largo de este decisivo año.

Se sostuvieron dos entrevistas con cada uno de los participantes durante el periodo de tiempo comprendido entre noviembre de 2009 y junio de 2010. Todos ellos fueron informados de los objetivos y preguntas de la investigación, y se les comunicó el uso de pseudónimos para garantizar su anonimato en el informe final.

considerado para nuestro estudio, porque según la normativa actual los profesores principiantes no pueden trabajar en este nivel educativo.

⁷ La figura del profesor funcionario en España corresponde al académico de planta y la del interino, en cambio, corresponde al académico a contrata.

⁸ Citados en Youn 2000: 183.

Tras el estudio de la información contenida en las transcripciones de las entrevistas y con las preguntas de investigación como referencia, se pasó a la discusión de los temas emergentes con los participantes, a los que se les había ofrecido la oportunidad de revisar los hallazgos y discutir las secciones en las que se articularía el informe final de investigación.

3. PRINCIPALES RESULTADOS

Los resultados que presentamos a continuación reflejan las percepciones que los profesores noveles implicados en el proyecto tienen sobre su primer año de docencia en el conservatorio. De las entrevistas se extraen tres categorías de análisis que resumimos a continuación:

3.1. Ideas previas y preparación para la docencia

Todos los profesores entrevistados accedieron a la docencia sin haber tenido experiencias laborales previas, exceptuando algunas clases particulares que dieron cuando estudiaban:

“El único contacto que había tenido con alumnos antes de empezar a trabajar en el conservatorio fue por las clases particulares de guitarra que di durante unos meses para ganar algo de dinero...” (Bárbara, profesora de guitarra).

La formación pedagógica de estos profesores se limita a alguna asignatura que cursaron como parte de sus estudios superiores de música, y al curso de capacitación pedagógica que obligatoriamente deben realizar todos los titulados en música que quieran ejercer la docencia. Prácticamente todos los entrevistados manifestaron que consideraban insuficiente dicha preparación previa, y que una vez que habían empezado a trabajar en el conservatorio, se dieron cuenta de que la realidad de un aula era algo muy diferente a lo “estudiado” en clase:

“Yo estuve totalmente desorientado las primeras semanas... En las clases con los alumnos de primer curso de elemental, estaba tan preocupado porque tuvieran una postura correcta y porque avanzaran con los ejercicios que les mandaba cada semana, que ni siquiera me di cuenta de que los niños de ocho años a veces no entendían lo que quería explicarles... No estaba preparado para trabajar con niños tan pequeños...” (Daniel, profesor de piano).

A pesar de esto, algunos de los profesores entrevistados conceden poca importancia a las cuestiones didácticas. En lo que se refiere a las habilidades para enseñar, gran parte de ellos piensa que esas habilidades pueden ser conseguidas con la práctica o bien por las aptitudes naturales de la persona:

“Yo apenas tengo experiencia dando clases, pero en los dos meses que llevo trabajando ya he aprendido a afrontar determinadas situaciones que se plantean en clase; podría decirse que es una cuestión de práctica...” (Carlota, profesora de piano).

“Hay personas que no necesitan tener una formación previa para enseñar, porque por naturaleza tienen facilidad para hacerlo...” (Alicia, profesora de Lenguaje Musical).

Muchos de los entrevistados coinciden en pensar que para ser profesor, basta con poseer un alto dominio del conocimiento a enseñar. Aún en ausencia de una experiencia previa, el dominio del contenido es percibido como el requisito más importante para ser profesor, según se desprende de afirmaciones como las siguientes:

“Los alumnos tienen que ver que tú eres un buen músico y que dominas a la perfección tu instrumento. Yo creo que si mis alumnos vieran que yo no toco bien el violín no me respetarían ni valorarían mis clases...” (Adrián, profesor de violín).

“Cuando estás dando clases tienes que demostrar seguridad al explicar, que dominas el tema, que cuando un alumno te pregunta [si] eres capaz de resolver sus dudas, darle ejemplos, etc.” (Eric, profesor de Lenguaje Musical).

Comentario

Un aspecto muy importante que se reveló en las entrevistas fue la importancia que todos los profesores le conceden al dominio de su instrumento como una base indispensable para enseñarlo. Estas creencias revelan lo que subyace en el pensamiento de estos profesores. Consideran que la enseñanza musical consiste en dotar a los estudiantes de un alto conocimiento de las asignaturas teóricas o prácticas que estudian. Por lo tanto el profesor, o quien pretenda serlo, debe a su vez poseer un dominio excepcional de estos conocimientos; cuando se tienen, se pueden enseñar.

Las ideas previas sobre el trabajo docente que manifestaron estos profesores coinciden en considerarlo como un trabajo fácil en comparación con otras profesiones. Se sustentan por la imagen social que se tiene de la docencia, vista como un trabajo sencillo que requiere poco esfuerzo por parte de quien lo realiza. La actividad docente es una de las más conocidas por los individuos en general, debido al contacto directo que tenemos con ella desde que a edades tempranas nos incorporamos al sistema educativo como alumnos. Al igual que Feiman-Nemser⁹ consideramos que estas ideas preconcebidas son muy comunes en relación con la enseñanza, pero no sucede así en otros ámbitos. Al contrario de lo que ocurriría a modo de ejemplo con estudiantes de medicina o de arquitectura, los futuros docentes no se sienten faltos de preparación para el ejercicio de la profesión, porque las imágenes que durante su periodo de formación se hicieron sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje les proporcionan la base sobre la que interpretar sus ideas y prácticas en el aula. Haber vivido la enseñanza como algo rutinario, provoca que su valor sea desprestigiado y se le identifique como una tarea sencilla, para la cual cualquiera puede estar capacitado.

3.2. Inducción a la enseñanza en el conservatorio

En relación con los procesos de inducción vividos en el conservatorio, se deduce que ninguno de los entrevistados los vivió de manera formal. Por el contrario, casi todos afirmaron haber participado en experiencias informales en las que la ayuda de los compañeros había resultado muy importante.

Esta inducción informal se dio en dos ámbitos: inducción a la institución en general e inducción a la docencia en particular. La inducción a la institución se produjo con el apoyo de compañeros mediante explicaciones no formales acerca del funcionamiento del centro, recursos disponibles, aspectos administrativos, etcétera:

“El director del centro me ayudó bastante al principio, sobre todo con el manejo del programa Séneca, porque había que usarlo para el control de asistencia de los alumnos, las calificaciones, etc., y yo no conocía ese programa” (Eric, profesor de lenguaje musical).

⁹ Cf. Feiman-Nemser 2001.

“Los compañeros me ayudaron mucho, sobre todo con las cuestiones administrativas. Para que te hagas una idea, yo ni siquiera sabía cómo tenía que cumplimentar mi horario con horas de docencia y horas de obligada permanencia en el centro sin docencia. Para este tipo de cosas, fue muy útil contar con su ayuda” (Judith, profesora de flauta).

Respecto de la inducción a la docencia en particular, los profesores entrevistados nuevamente se refirieron a vivencias informales, entre la que se destaca especialmente el apoyo recibido de los compañeros más experimentados. La inducción aquí consistió en orientaciones generales sobre el trabajo con alguna materia en particular, compartiendo experiencias e incluso materiales didácticos con el nuevo profesor:

“El otro profesor de lenguaje musical me dejó sus materiales, me explicó cómo estaba trabajando en cada nivel y cómo se organizaba los tiempos de clase; incluso me dejó exámenes que había usado en cursos anteriores por si quería tomarlos como referencia” (Alicia, profesora de lenguaje musical).

“Una de las compañeras del departamento me pasó un listado con muchas arias de ópera clasificadas por el grado de dificultad, [el] que me fue muy útil cuando empecé a elegir el repertorio para mis alumnos; también me prestó algunos libros de técnica vocal que ella suele usar para que les echara un vistazo” (Ester, profesora de canto).

Un elemento importante sobre la inducción que surgió en las entrevistas, es el apoyo moral o emocional, e incluso en un plano más personal, que se les brinda a los profesores noveles, apoyo que es también muy apreciado por ellos:

“El trato que me dieron mis compañeros fue muy cordial, y eso me ayudó mucho a disipar los temores que tenía cuando empecé a trabajar” (Juan, profesor de trompeta).

“Cuando empecé a trabajar en el conservatorio, me encontré con muchos compañeros que se ofrecieron a ayudarme en lo que necesitara y me dieron muchos ánimos. La verdad es que les estoy muy agradecido...” (Alejandro, profesor de clarinete).

Comentario

Como señalan Campbell, Thompson y Barret¹⁰, el proceso de inducción es un periodo muy importante. Durante el mismo se produce la socialización del profesor dentro del sistema, razón por la cual las experiencias docentes iniciales son decisivas en orden a conformar una identidad profesional.

En relación con los procesos informales de inducción a que se refieren los participantes en este estudio, compartimos la idea de Campbell *et al.*¹¹ de que la pertenencia de un profesor novato a una comunidad de práctica resulta muy significativa, puesto que le sirve de apoyo, guía y complemento de su formación. Además, al pertenecer a dicha comunidad educativa, como afirman McNally *et al.*¹², la dimensión emocional cobra mucha importancia y son muchos los beneficios que pueden derivarse de las relaciones que emergen entre los profesores principiantes y los más experimentados.

¹⁰ Cf. Campbell, Thompson y Barret 2010.

¹¹ Cf. Campbell, Thompson y Barret 2010.

¹² McNally *et al.* (2010).

3.3. La enseñanza en el conservatorio

Aunque todos los profesores entrevistados estaban trabajando por primera vez en un conservatorio, coincidieron en relatar formas de proceder iniciales y posteriores, es decir, percibieron un antes y un después a lo largo de ese año de trabajo. Es por eso que fue posible establecer una diferencia entre esos dos momentos, para describir lo que podría ser la evolución de su trabajo vista por ellos mismos.

Una de las cuestiones que fue abordada en las entrevistas, es el hecho de que a través del ejercicio de la docencia, muchos de ellos constataron que la enseñanza es algo mucho más complejo que la mera transmisión de contenidos. Superaron las ideas preconcebidas que traían producidas en parte por la experiencia vivida como estudiantes, cuando solo percibieron una parte de todo lo que implica la tarea docente en realidad:

“Yo creía que dar clase era más fácil de lo que es... no se trata solo de decirle al alumno esto se toca así, o tienes que poner la boca de esta forma,... Además ya me ha pasado en varias ocasiones que explicando lo mismo a diferentes alumnos, unos han entendido a la primera lo que quería decir y otros no. Con cada alumno hay que trabajar de una forma y buscar la manera de que te entienda” (Alejandro, profesor de clarinete).

En cuanto a los problemas que los profesores noveles encuentran para manejar los diversos factores relacionados con la enseñanza, los inicios en la docencia de los participantes en este estudio les han llevado a enfrentarse a una serie de dificultades entre las que pueden destacarse las siguientes:

- a) Conseguir motivar a los alumnos por la asignatura que imparten. A este respecto las entrevistas revelan el *shock* que ha supuesto para muchos de ellos descubrir que las razones por las que los alumnos estudian en el conservatorio son muy variadas, y que sus motivaciones son también diversas:

“He tenido muchos problemas con dos alumnos de piano complementario¹³: no estudian en casa, no tienen interés por las clases, y a veces incluso he tenido que llamarles la atención por su mal comportamiento. [...] yo creo que la razón es que a ellos no les interesa el piano, vienen a clase obligados, pero lo que realmente les preocupa es su instrumento. A lo mejor ven mis clases como una pérdida de tiempo” (Carlota, profesora de piano).

“En las clases de lenguaje musical siempre hay alumnos que están como a disgusto, parece que no entienden que esta asignatura es fundamental para que puedan progresar con su instrumento. Algunos hasta te dicen que ellos lo que quieren es tocar, no perder el tiempo estudiando teoría...” (Alicia, profesora de lenguaje musical).

- b) Idoneidad de los espacios donde trabajan. Si bien sus opiniones no son especialmente críticas, merece la pena expresar lo que piensan al respecto, porque nos ayuda a entender cuáles son a su vez las diferentes problemáticas de cada tipo de conservatorio:

“Yo estoy muy a gusto trabajando con alumnos de elemental, y el ambiente en el centro, como somos pocos compañeros, es también bueno. El inconveniente mayor que yo veo

¹³ Todos los alumnos de grado profesional que no estudian piano como instrumento principal, deben cursar obligatoriamente varios cursos de piano como instrumento complementario al suyo. El número de cursos varía según la especialidad instrumental.

en estos centros es que estamos muy limitados en cuanto a recursos. Aquí por ejemplo, las [salas de] clases no están insonorizadas, así que ya puedes imaginarte los problemas que tenemos” (Bárbara, profesora de guitarra).

“Este conservatorio es bastante grande, y como somos tantos profesores, los que hemos llegado este año no tenemos un aula fija. Yo estoy cada tarde en una diferente, y los miércoles tengo que dejar libre el aula dos horas y dar mis clases en una cabina de estudio. No es que me importe demasiado, pero si tuviera un aula asignada, no tendría que ir con las partituras y el violín de aquí para allá” (Adrián, profesor de violín).

- c) Repercusión de la dedicación a la docencia en su futuro como intérpretes. A pesar de que todos los participantes manifestaron su satisfacción con el trabajo que están desempeñando, en las entrevistas aparecen bastantes referencias a cómo ven su futuro profesional. De ellas se deduce que para algunos es muy importante compatibilizar su dedicación a la enseñanza con sus carreras como intérpretes:

“Yo necesito seguir estudiando. Me gusta tocar, y quiero seguir aprendiendo y aprovechar todas las oportunidades que se presenten para tocar en público” (Judith, profesora de flauta).

“En mi conservatorio hay compañeros que nunca tocan en público,... A mí no me gustaría dejar de tocar la trompeta; llevo toda la vida haciéndolo y creo que si dejara de tocar me sentiría menos músico” (Juan, profesor de trompeta).

Comentario

A medida que los nuevos profesores van adquiriendo experiencia docente y se acercan más a la complejidad real de la enseñanza, es entonces cuando empiezan a producirse cambios en la práctica y posiblemente también en las ideas que subyacen a la enseñanza. Por eso, como resultado de la experiencia obtenida, los profesores perciben cambios en sus actuaciones docentes tal como lo afirman Joseph y Heading¹⁴:

“Pronto entienden que la enseñanza es algo más, que no es solo dominio del contenido sino que es el conocimiento pedagógico lo que pone sobre el tapete un buen profesor”.

Para estos profesores es muy importante poseer un repertorio adecuado de estrategias que les ayuden a afrontar la docencia con confianza y que les permitan disfrutar de su trabajo, de modo que en cada día que dediquen a enseñar aprendan algo nuevo. Poco a poco van descubriendo la complejidad que entraña la docencia, especialmente en el caso de la música, donde es una exigencia el enseñar tomando en cuenta las diferencias individuales.

Por otro lado viven como una necesidad el seguir activos como músicos, y no dejar de lado su faceta como intérpretes por el hecho de haberse convertido en profesores. Como exponen Abeles, Conway y Custodero¹⁵, es muy importante para ellos no olvidar que cuando eligieron su carrera querían ser músicos, y resulta evidente que necesitan demostrar que lo son, no solo a sus alumnos, sino que también a ellos mismos.

¹⁴ Joseph y Heading 2010: 77.

¹⁵ Cf. Abeles, Conway y Custodero 2010.

4. CONCLUSIÓN

La intención de este estudio fue recopilar la reflexión de los profesores noveles para aproximarnos a su desarrollo profesional en las fases iniciales del proceso de aprender a enseñar en un conservatorio. El presente trabajo no pretende generalizar los resultados. Sin embargo estos pueden abrir puertas a futuras investigaciones en un área de estudio relacionada con las experiencias docentes tempranas.

Cuando los estudiantes de música se convierten en profesores, tienen una serie de creencias acerca de la docencia. Entre ellas predomina el que es una actividad fácil para la que cualquiera puede estar capacitado si tiene un buen dominio de su instrumento. Aunque no es habitual que los profesores noveles participen en un proceso formal de inducción, sí suelen vivir experiencias inductivas informales cuando empiezan a trabajar en el conservatorio. En dichas experiencias, los compañeros tienen un papel muy relevante, no solo como un apoyo en lo profesional, sino que también en lo personal. Las experiencias que han vivido en su primer año como profesores, les han ayudado a formarse una idea de lo que se espera de ellos como docentes y les ha hecho reflexionar sobre la docencia y sus exigencias. En dichas reflexiones, la preocupación por promover el aprendizaje de los alumnos ocupa un lugar muy destacado, no solo como indicador del progreso de los estudiantes, sino que como muestra de su éxito en el ejercicio de una profesión compleja, cuyos logros dependen no solo de poseer muchos conocimientos y habilidades, sino de tomar conciencia que enseñar también es un arte, y que convertirse en un buen profesor es un proceso que tiene lugar a la vez que se conforma una identidad profesional.

5. BIBLIOGRAFÍA

ABELES, HAROLD. F. Y COLLEEN CONWAY

2010 "The Inquiring Music Teacher", en Harold F. Abeles y Lori Custodero (editores). *Critical Issues in Music Education. Contemporary Theory and Practice*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 276-302.

ABELES, HAROLD F., COLLEEN CONWAY Y LORI CUSTODERO

2010 "Framing a Professional Life: Music Teacher Development through Collaboration and Leadership", en Harold F. Abeles y Lori Custodero (editores). *Critical Issues in Music Education. Contemporary Theory and Practice*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 303-319.

ALGOZZINE, BOB., JOHN GRETES, ALLEN J. QUEEN Y MISTY COWAN-HATHCOCK

2007 "Beginning Teachers' Perceptions of Their Induction Program Experiences", *The Clearing House*, LXXX/3, pp. 137-143.

BENNETT, DAWN Y ANDREA STANBERG

2006 "Musicians as Teachers: developing a Positive View through Collaborative Learning Partnerships", *International Journal of Music Education*, XXIV/3, pp. 219-230.

CAMPBELL, MARK ROBIN, LINDA K. THOMPSON Y JANET R. BARRET

2010 *Constructing a Personal Orientation to Music Teaching*. Hoboken: Taylor & Francis.

CONKLING, SUSAN WHARTON

2003 "Uncovering Preservice Music Teachers' Reflective Thinking: making Sense of learning to Teach", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, N° 155, pp. 11-23.

CONWAY, COLLEEN

2010 "Issues Facing Music Teacher Education in the 21st Century: developing Leaders in the Field", en Harold F. Abeles y Lori Custodero (editores). *Critical Issues in Music Education. Contemporary Theory, and Practice*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 259-275.

CONWAY, COLLEEN, CORY MICHEEL-MAYS Y LINDSEY MICHEEL-MAYS

2005 "A Narrative Study of Student Teaching and the First Year of Teaching: Common Issues and Struggles", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, N° 165, pp. 65-77.

CORBIN, BRIAN

2010 "Feeling Professional. New Teachers and Induction", en Jim McNally y Allan Blake (editores). *Improving Learning in a Professional Context. A Research Perspective on the New Teacher in School*. Londres; Nueva York: Routledge, pp. 41-61.

DARLING-HAMMOND, LINDA

1990 "Teachers and Teaching: Signs of a Changing Profession", en W. Robert Houston, Martin Haberman y John P. Sikula (editores). *Handbook of Research on Teacher Education*. Nueva York: MacMillan, pp. 267-290.

DÍAZ, MARÍA TERESA Y ALEJANDRO VICENTE

2010 "Professional Spanish Music Conservatories in the Last Third of the Twentieth Century: an Approach to the Teacher's Professional Profile", *INTED2010 Proceedings*, <http://library.iated.org/view/DIAZMOHEDO2010PRO>, pp. 266-269.

DOLLOFF, LORI ANNE

1999 "Imaging Ourselves as Teachers: the Development of Teacher Identity in Music Teacher Education", *Music Education Research*, 1/2, pp. 191-207.

FEIMAN-NEMSER, SHARON

2001 "From Preparation to Practice: designing a Continuum to strengthen and sustain Teaching", *Teachers College Record*, CIII/6, pp. 1013-1055.

GEORGII-HEMMING, EVA Y MARÍA WESTVALL

2010 "Teaching Music in our Time: Student Music Teachers' Reflections on Music Education, Teacher Education and becoming a Teacher", *Music Education Research*, XII/4, pp. 353-367.

HASTON, WARREN Y JOSHUA A. RUSSELL

2011 "Turning Into Teachers: Influences of Authentic Context Learning Experiences on Occupational Identity Development of Preservice Music Teachers", *Journal of Research in Music Education*, LIX/4, pp. 369-392.

JOSEPH, DAWN Y MARINA HEADING

2010 "Putting Theory into Practice: moving from Student Identity to Teacher Identity", *Australian Journal of Teacher Education*, XXXV/3, pp. 75-87.

M McNALLY, JIM, ALLAN BLAKE, NICK BOREHAM, PETER COPE, BRIAN CORBIN, PETER GRAY Y IAN STRONACH

2010 "The Early Professional Learning of Teachers. A Model Beginning", en Jim. McNally y Allan Blake (editores). *Improving Learning in a Professional Context. A Research Perspective on the New Teacher in School*. Londres; Nueva York: Routledge, pp. 13-26.

MILLS, JANET

2004a “Conservatoire Students as Instrumental Teachers”, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, N° 161-162, pp. 145-153.

2004b “Working in Music: becoming a Performer-Teacher”, *Music Education Research*, VI/3, pp. 245-261.

PETERS, G. DAVID Y ROBERT F. MILLER

1982 *Music Teaching and Learning*. Nueva York: Longman.

REGELSKI, THOMAS A. Y J. TERRY GATES (EDITORES).

2009 *Music Education for Changing Times. Guiding Visions for Practice*. Dordrecht; Nueva York: Springer.

UPITIS, RENA, KATHARINE SMITHRIM Y BARBARA J. SOREN

1999 “When Teachers become Musicians and Artists: Teacher Transformation and Professional Development”, *Music Education Research*, I/1, pp. 23-35.

VICENTE, ALEJANDRO

2008 *La LOGSE en los conservatorios superiores de música de Andalucía: una reflexión sobre el currículo*. Granada: Consejería de Cultura - Junta de Andalucía.

YOURN, BELINDA R.

2000 “Learning to Teach: Perspectives from Beginning Music Teachers”, *Music Education Research*, II/2, pp. 181-192.

ZUMWALT, KAREN

1989 “Beginning Professional Teachers: The Need for a Curricular Vision of Teaching”, en Maynard C. Reynolds (editor). *Knowledge Base for the Beginning Teacher*. Oxford; Nueva York: Pergamon Press, pp. 173-184.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Melanie Plesch (editora). *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, 598 pp.

Mi conocimiento personal de Gerardo V. Huseby (23 de enero, 1943-26 de junio, 2003), el colega y amigo a quien se le rinde homenaje en este libro, se remonta al año 1979. Ese año presenté un trabajo en el congreso de la American Musicological Society realizado en Nueva York. Se titulaba “Francisco Guerrero (1528-1599) and the Liturgical Usage of Seville” y derivaba de la disertación para el doctorado completada en la Universidad de California, Los Angeles, en 1972, bajo la guía del profesor doctor Robert M. Stevenson. Al final de la lectura de la ponencia Gerardo se presentó, me informó que estudiaba en la Universidad de Stanford y que el área en que planeaba realizar su disertación para el doctorado guardaba relación con las Cantigas de Santa María. En esta sesión del congreso se encontraba también el musicólogo Ramón Pelinski, que había realizado sus estudios de doctorado en Alemania y cuya disertación había sido publicada ocho años antes bajo el título *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts* (Tutzinga: Hans Schneider, 1971). Por esas circunstancias de la vida coincidimos en Nueva York tres musicólogos latinoamericanos con estudios en Estados Unidos y Alemania, cuyas áreas de investigación para la disertación de sus respectivos grados de doctor convergían en un país: España.

Nueve años más tarde, en 1988, nos encontramos con Gerardo en Buenos Aires, Argentina, como integrantes de la comisión de musicología del Congreso y Festival 88 “Por la música en las Américas”, que se realizó entre el 11 y el 16 de septiembre de ese año bajo la organización de esa incansable impulsora del americanismo en la música que es la destacada compositora y académica Alicia Terzián. En el marco de las tres ideas fundamentales de este evento –“la acción, la realidad y la unión”– en una proyección americana, surgió la idea de iniciar una Bibliografía Musicológica Latinoamericana (BML) bajo la edición general de Gerardo y como un proyecto conjunto entre la Asociación Argentina de Musicología y la *Revista Musical Chilena*. La primera entrega apareció en el número XLVI/177 (enero-junio, 1992), pp. 13-143 y XLVI/178 (julio-diciembre, 1992), pp. 9-89. La segunda entrega se publicó en el número XLVIII/181 (enero-junio, 1994), pp. 7-127.

Este proyecto, como tantos otros de la época, se dio en un contexto enmarcado, en las palabras de Melanie Plesch, “en los fructíferos, y a veces tempestuosos, debates disciplinares que tuvieron lugar en el ambiente musicológico argentino hacia fines de la década del 80 y principios de la del 90”, cuando “se había instalado en la musicología local un debate importante en torno de los presupuestos mismos del quehacer musicológico: el rol del análisis, la articulación del texto y el contexto, la unificación teórica de la disciplina, entre muchos otros” (p. 62). En este medio se produjo una fructífera confluencia entre musicólogos de Argentina, Chile, Uruguay y Estados Unidos. Se derribaron barreras erigidas no solo en torno a los aspectos teóricos, sino que también entre los repertorios que podían ser estudiados –la música clásica, la de tradición oral y la así denominada “mesomúsica” por el genial Carlos Vega–.

En 1993 Gerardo concurrió a las Terceras Jornadas Hispanoamericanas de Musicología para la proposición del Consejo Iberoamericano de Música. Se realizaron en Santiago entre el 16 y el 18 de marzo de ese año bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura de España por intermedio del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música), la Sociedad General de Autores de España, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la Universidad de Chile. En esa ocasión Gerardo presentó un informe sobre el proyecto¹. Tanto en este informe como en las dos entregas que se publicaron de esta Bibliografía se aprecian sus grandes cualidades como musicólogo, su rigor, su acuciosidad y exactitud

¹ Gerardo V. Huseby, “La Bibliografía Musicológica Latinoamericana”, RMCh, XLVIII/180 (julio-diciembre, 1993), pp. 60-64.

en el tratamiento de la información, y su amplia visión tanto disciplinaria como americanista de la musicología.

Estas cualidades habían quedado en palmaria evidencia el año anterior, 1992, en el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, “Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones”, realizado en Madrid entre el 3 y 10 de abril. Gerardo participó en una sesión de estudio sobre la “Relación entre la investigación histórico-musical y la etnomusicología en Latinoamérica”, moderada por el autor de estas líneas y en la que participaron además Victoria Eli Rodríguez (Cuba), María Ester Grebe Vicuña (Chile), Steve Loza (Estados Unidos), María Elizabeth Lucas (Brasil), Irma Ruiz y Leonardo J. Waisman (Argentina). Esta sesión tomó como su punto de partida el simposio realizado en 1989 en Buenos Aires, en el marco de la tercera conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología. Bajo el título “¿Es posible la unidad teórica de la musicología?” se presentaron entonces dos ponencias de base escritas por Irma Ruiz y Leonardo Waisman, seguidas de la lectura y discusión de cuatro trabajos críticos de las ponencias de base presentados por María Ester Grebe, Pablo Kohan, Héctor E. Rubio y Luis Merino. Posteriormente las dos ponencias de base y tres de los trabajos críticos fueron publicados *in extenso* en la *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre, 1989).

En Madrid, la ponencia de Gerardo se tituló “Hacia una nueva musicología latinoamericana”, y se publicó en la *Revista de Musicología*, XVI/3 (1993), pp. 1758-1761. Contiene conceptos que se pueden considerar visionarios. A modo de ejemplo: “Si partimos del concepto de un devenir temporal, necesariamente debemos aceptar que nada de lo que ocurre en la esfera de lo humano puede escapar a ese devenir, que las diferencias entre lo diacrónico y lo sincrónico no son de esencia, ya que lo sincrónico existe en un contexto temporal” (p. 1758). En otro de sus acápites visualizó lo que sería el devenir posterior de la musicología en América Latina: “Parecería que nuestra disciplina ha llegado en estos últimos tiempos a una coyuntura crítica (lo que Kuhn denominaría cambio de paradigma), evidenciada fundamentalmente en la autorreflexión sobre sus postulados teóricos y sobre sus objetivos mismos, temática que como nunca antes está ocupando la atención de los musicólogos. Este autoanálisis puede constituir un primer paso en dirección a una musicología latinoamericana que eluda las compartimentalizaciones y rigideces esquemáticas inconcebibles hoy en un quehacer que pretenda ser científico” (p. 1761).

En el libro que se reseña, Melanie Plesch caracteriza el ideal de Gerardo de “una musicología en la cual la reflexión sobre la música, la práctica del análisis musical y el estudio riguroso de las fuentes no pierda de vista la práctica de la música misma y su disfrute sensual y emotivo” (p. 24). De ahí la primera parte del título del libro: *Analizar, interpretar, hacer música*. La integración orgánica en el quehacer de Gerardo de la investigación con la interpretación y la docencia se hace patente en los tres capítulos introductorios escritos en castellano e inglés. Dos de ellos corresponden a Melanie Plesch (“El *Liber Amicorum* Gerardo Huseby: Introducción”; “La obra de Gerardo Huseby en el contexto de la musicología argentina”) y uno a Clara Cortázar (“Gerardo: una semblanza”).

Los dieciocho escritos que componen el resto del libro se organizan según las áreas y subáreas del quehacer de Gerardo. Intervienen musicólogos argentinos que recibieron el beneficio de su enseñanza en Buenos Aires, compañeros de estudio en la Universidad de Stanford, personas que compartieron con él en conjuntos musicales y colegas musicólogos de residencia parcial o permanente en Argentina, Uruguay, Brasil, Colombia, Estados Unidos, España, Portugal, Gran Bretaña y Ghana, que han cultivado áreas de la musicología y la música afines a las que Gerardo explorara durante su vida.

Cinco escritos abordan desde diferentes ángulos las Cantigas de Santa María, tema de su tesis doctoral según ya se ha señalado. Alison Campbell de Gran Bretaña (“Inside the *Virelai*: a Survey of Musical Structure in the *Cantigas de Santa María*”) las aborda desde la perspectiva de la estructura; David Wulstan de Gran Bretaña (“Bookish Theoricke and the *Cantigas de Santa María* of Alfonso el Sabio”) lo hace desde la perspectiva del ritmo; Manuel Pedro Ferreira de Portugal (“Understanding the *Cantigas*: Preliminary Steps”) lo hace desde la perspectiva de la notación en su relación con la interpretación, mientras que Joseph T. Snow de Estados Unidos (“Music and Musical Performance in the Texts of Alfonso X’s *Cantigas de Santa María*”) y Santiago Disalvo junto a Germán Pablo Rossi de Argentina (“Entre la juglaría y la liturgia: dos modos de *performance* en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X”) las abordan desde la perspectiva de la interpretación.

Cuatro escritos guardan relación con los instrumentos musicales, un área que Gerardo no solo cultivó como musicólogo, sino que también como coleccionista. Egberto Bermúdez de Colombia (“The Harp in the Americas (1510-2010): A Historical Account from Minstrelsy to Ethno-Rock and Web Videos”) estudia el arpa en América en un amplio período de cinco siglos; Norberto Pablo Cirio,

quien fuera estudiante de Gerardo en Buenos Aires, aborda los tambores afroporteños en un período de cuatro siglos (“Aproximación a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas [siglos XVI-XX]”). Más acotados en términos de tiempo son los trabajos de Yolanda M. Velo de Argentina sobre la trompa marina (“La trompa marina del Instituto Nacional de Musicología [Buenos Aires, Argentina]” y el de Tom Moore, un compañero de estudios en Stanford, sobre la flauta (“*The Choix de jolies baguettes, telles que Préludes, Danses, Marches, Rondos, Andantes et Variations sur des air favoris d’Opéras de Rossini et autres pour la Flute, par R. Dressler*”). Este último trabajo encaja perfectamente en el contenido de la excelente síntesis que Melanie y Gerardo publicaran en 1999 sobre “La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX”, en José Emilio Burucúa (director de tomo). *Arte, sociedad y política [Nueva Historia Argentina, volumen I]*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cuatro escritos se vinculan a la percepción musical, al análisis, a la historia de la música, una cátedra que Gerardo impartiera en la Universidad Nacional de la Plata entre 1985 y 1991 y a la evolución de los estilos, otra cátedra que Gerardo impartiera en la Universidad de Buenos Aires a contar de 1990². Dos de ellos están escritos por musicólogos argentinos que fueron estudiantes de Gerardo: Alejandro Martínez (“La imaginación armónica: algunas consideraciones en torno a la percepción musical en los escritos de Rameau”) y Pablo Fessel (“*There are more things in heaven...*’ Para una crítica de la representación lineal en la historiografía de la música escrita”), mientras que uno proviene de la pluma de un compañero de Stanford, el destacado musicólogo Kofi Agawu, quien reside en los Estados Unidos y Ghana (“Analyzing Analysis: the *largo appassionato* from Beethoven’s piano Sonata in A major, op. 2 no. 2”). El cuarto es obra de otro compañero de Stanford, el musicólogo norteamericano Jeremy Yudkin, quien contribuye con un estudio acerca de polifonía medieval del siglo XIII (“The Thirteenth-Century *Copula*: Progress of an Idea”).

La música de América se hace presente en dos artículos. Uno está escrito por Enrique Cámara de Landa, catedrático de la Universidad de Valladolid (“Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina”). El otro versa sobre la cultura musical de los jesuitas, un área estudiada en profundidad por Gerardo, y es de la autoría de Leonardo J. Waisman (“*Stylus theatralis* y canciones devotas: diversas vías de la poética musical en las reducciones jesuíticas de Chiquitos”).

Por su parte la interpretación musical, un área que Gerardo consideraba crucial en el quehacer del musicólogo se hace presente en otros dos textos. Uno está escrito por Marcela Alejandra Abad y María Victoria Preciado Patiño y versa sobre “El conjunto Ars Rediviva de Buenos Aires”, creado en 1965 e integrado, entre otros por Gerardo. El otro está escrito por William Peter Mahrt, director del conjunto Stanford Early Music Singers, en el que Gerardo participó como contratenedor e instrumentista. El trabajo de Mahrt (“The Post-Pentecostal ‘Harvest-Eucharist’ Communion”) versa sobre el canto gregoriano, otra área en la que Gerardo descolló como estudioso e intérprete.

Una importante área de estudio de Gerardo es la que tiene que ver con los modos eclesíásticos. Está representada en el libro por un trabajo de Bernardo Illari, musicólogo argentino, estudiante de Gerardo en Buenos Aires y en la actualidad profesor de la Universidad de North Texas que aborda a Andrés Lorente, un importante teórico español del siglo XVII (“¿Son Modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente”).

A modo de conclusión del capítulo dedicado a la obra de Gerardo Huseby en el contexto de la musicología argentina, Melanie Plesch expresa lo siguiente (p. 67):

“Vaya aquí entonces este homenaje en recuerdo de quien fuera mi mentor, mi esposo y, sobre todo, mi mejor amigo”.

El equilibrio espiritual que se percibe en estas palabras, conjugado con la excelente labor editorial de Melanie Plesch, trasuntan el equilibrio que en todo momento se mantiene en el recuerdo de Gerardo como ser humano, músico, musicólogo, profesor e impulsor de innumerables iniciativas en favor de la música y la musicología en Argentina y en América. Para la musicología americana este libro será un referente ineludible que permitirá demostrarles a las futuras generaciones que es posible

² Cf. Leonardo Waisman, “Huseby, Gerardo Víctor”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 6. Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 375.

hacer musicología y música de calidad en el continente americano, en el marco de un equilibrio entre lo propiamente local y lo foráneo. Esto fue lo que hizo Gerardo Huseby durante su vida y este fue el legado que nos deja, por lo que solamente cabe decir: muchas gracias, estimado colega y amigo.

Luis Merino Montero
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
lmerino@u.uchile.cl

María Antonieta Sacchi de Ceriotto. *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912*. Mendoza, Argentina: Ediunc (Artes y partes; 5), 2014, 200 pp.

Este nuevo libro de María Antonieta Sacchi de Ceriotto, profesora consulta de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, publicado por la editorial universitaria³, conjuga dos preocupaciones en el desarrollo del quehacer de la historia de la música en Argentina (y, probablemente, en nuestra región continental). Por un lado, está la necesidad de acrecentar el conocimiento de las historias regionales y, por el otro, proveer (de modo transitorio) de obras de síntesis que ordenen (y actualicen) los avances parciales sobre ese conocimiento⁴. Como sostiene la autora, uno de los objetivos del libro es “construir un relato coherente e hilado cronológicamente sobre la variada información existente, dispersa en distintos trabajos y fuentes, acerca de la música en Mendoza en el período 1852-1912”. Para el lector no conocedor de la historia argentina, la delimitación temporal está marcada por dos eventos trascendentes de la historia nacional y de fuerte impacto en el desarrollo histórico de las regiones y provincias. Estos son la batalla de Caseros (1852) que terminó con el gobierno de Juan Manuel de Rosas y marcó el comienzo de un reordenamiento político del territorio, y la reforma política que continuó a la promulgación de la “Ley Sáenz Peña” (1912). Esta última cerró un período de hegemonía de los partidos conservadores y determina la inserción definitiva de los sectores medios.

Con relación al primero de los puntos planteados, el conocimiento local, la prologuista Silvina Luz Mansilla señala (y suscribo) que la autora brinda un “valioso aporte desde la historia regional de la música a la historia cultural argentina” (p. xi), que reemplaza la “concepción totalizadora, centralista” de la historia de la música de tradición escrita por “visiones regionales que, sumadas, en un futuro irán alcanzando resultados globales” (p. xii). Se establece entonces un diálogo interesante con producciones surgidas en provincias como San Juan y Córdoba, entre las que es posible, incluso, encontrar itinerarios comunes (que escapan a la siempre privilegiada relación –de dominación– con Buenos Aires). A modo ilustrativo puede mencionarse la presencia en Mendoza y en San Juan de las familias Colecchia (cf. Musri 2004) y Beruti, o del pianista y compositor Ignacio Álvarez.

En cuanto al segundo punto, el resumen de la información disponible, además del trabajo heurístico que dio origen a los libros anteriores de la autora, se utiliza el rastreo de fuentes hemerográficas dirigido por Ana María Otero (2010). En este sentido, comienzan a verse los resultados interpretativos de ese tipo de labores sistemáticas de detección y ordenamiento de fuentes documentales tan importante y postergado en muchas áreas de interés musicológico.

Desde una perspectiva que se detiene en los problemas enunciados por la historia social y la historia regional (de la música), se podría afirmar que el texto tiene una intención panorámica (pretensión reservada a quienes poseen un amplio conocimiento sobre una materia). La autora divide su exposición en capítulos breves, cada uno de los cuales aborda una determinada “práctica musical” (aunque no

³ A diferencia de sus dos libros anteriores (Sacchi 2007 y 2010), aparecidos en la “Serie Documentos y Testimonios”, el más reciente es la quinta entrega de la colección “Artes y partes” (que ya ha dado a conocer títulos de interés musicológico): <http://www.ediunc.uncu.edu.ar/catalogo/buscar/coleccion/20/>. Puede verse el índice y leerse el texto completo del “Prólogo” y las “Palabras preliminares” en: <http://www.ediunc.uncu.edu.ar/catalogo/ficha/535/La-musica-incansable-viajera>.

⁴ El libro no abunda en la discusión teórico-metodológica que sustenta su perspectiva sobre la historia local. Es posible, sin embargo, detectar la aplicación de algunos de los lineamientos que pueden consultarse en Musri 2014.

dejan de leerse referencias cruzadas). Cada capítulo se ordena en su interior de manera cronológica y a partir de comentarios de casos puntuales minuciosamente documentados. La noción de “prácticas musicales” permite dar cuenta de diversos problemas en relación con la música, complementada con las características culturales, económicas y sociológicas propias de la región: la creación, la interpretación, la producción, el mercado, los consumos, la educación, los géneros, etc. (cf. índice en nota 1). Si hubiera que encontrar alguna ausencia entre estas prácticas y actores de la vida musical, podría señalarse que se aborda poco la crítica periodística y los críticos, comentaristas y cronistas (cuya tarea es, además, uno de los ejes sobre los que se estructura la exposición). ¿Quiénes eran? ¿De qué manera abordaban la crítica periodística? ¿Cuáles eran sus concepciones estéticas?

Como obra panorámica establece, entonces, un diálogo permanente con dos trabajos fundamentales de uno y otro lado de la cordillera: el de Vicente Gesualdo (1961) para la Argentina y el de Eugenio Pereira Salas (1957) para Chile. Es, además, una empresa que no se conocía en Mendoza desde el libro de Higinio Otero (1970). Se destaca, también, la explicitación de las limitaciones con las que se encuentra y se deja la obra en todo momento abierta a nuevos datos, actualizaciones y correcciones (cf. p. xvi). Este gesto de resumir y ordenar en un relato complejo los avances parciales favorece la detección de vacíos en el conocimiento histórico. Constituye, por lo tanto, una fuente interesante para que el investigador (novel, pero no únicamente) esté al tanto del estado de la cuestión y de aquellas áreas temáticas aún no exploradas.

Ahora bien, es necesario advertir que el libro está concebido para un público lector amplio. En un lenguaje accesible a un público variado, la autora se ocupa en explicar (traducir) las palabras, significados y experiencias que ellas designan. Un ejemplo interesante que se discute es el de los bailes populares y la música folclórica, los términos con que se designaban y las valoraciones puestas en juego:

“Se bailaba intensamente también en los lugares de reunión de las clases más populares, como casas y fondas de baile o *chinganas*, término quechua por *escondrijo*, bodegones, cuarteles, enramadas y baños (...) La música popular de raíz folclórica no era bien conceptualizada. Se la llamaba despectivamente música *de pata en quincha* y era considerada inapropiada para el salón, el teatro y para las retretas en los paseos de la ciudad, solo adecuada para fiestas y corsos de carnaval” (p. 66).

Este tipo de descripciones lo convierte en un trabajo, a la vez, divulgativo y de rigor científico. Además de ello, brinda herramientas de referencia fundamentales para el investigador: la detección y normalización ortográfica de títulos de obras y autores, un apéndice biográfico de compositores poco conocidos cuya música se oyó en Mendoza durante el período y un índice onomástico.

Para concluir, vayan dos reflexiones originadas en la lectura. Un estudio de estas características nos pone frente a la pregunta acerca de la vigencia y necesidad de descripciones de carácter panorámico. Esta empresa aparece como necesaria para comprender y contextualizar músicas, momentos o problemas específicos de la historia regional de Cuyo. Hay, sin embargo, una diferencia epistemológica con aquellos amplios panoramas de la historia musical nacional: la explicitación de los límites de sus pretensiones (lo que incluye la advertencia de posibles errores, omisiones, espacios dejados a la pura conjetura, etc.) y su alcance regional.

Por último, la autora propone una hipótesis de lectura en el título. Esa hipótesis no se discute explícitamente, pero es una sugerencia ineludible sobre la que el lector no deja de preguntarse y a la que contrasta permanentemente: la dimensión del “viaje”, esa “música viajera”. Es una hermosa metáfora que condensa, entre muchas cosas, el tránsito, el movimiento, la fugacidad, la dinámica, propias de la identidad cultural que los itinerarios de viaje de aquellas músicas imprimieron en la historia de Mendoza.

BIBLIOGRAFÍA

GESUALDO, VICENTE

1961 *Historia de la música en la Argentina (1536-1900)*. Tres tomos. Buenos Aires: Beta.

MUSRI, FÁTIMA GRACIELA

2004 *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1880-1910)*. San Juan: EFFHA.

2013 “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”, *Revista del Instituto Superior de Música*, N°14. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral (UNL), pp. 51-72.

OTERO, ANA MARÍA

2010 *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX*. Dos tomos. Mendoza: Edición del autor.

OTERO, HIGINIO

1970 *Música y músicos de Mendoza desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación; Ediciones Culturales Argentinas.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

SACCHI DE CERIOTTO, MARÍA ANTONIETA

2007 *La profesión musical en el baúl*. Mendoza: Ediunc.

2010 *La música en la petaca del misionero*. Mendoza: Ediunc.

José Ignacio Weber

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

(Proyecto PICTO-UNSAJ 2009 N° 0124)

nachoweber@yahoo.com.ar

Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís. Compilación de Omar Corrado. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014, 153 pp.

Sin lugar a dudas la compositora e investigadora de la música Graciela Paraskevaídís es una figura muy relevante en el acontecer musical de nuestro continente americano, con una amplia proyección internacional. Consciente de esto, el distinguido musicólogo argentino Omar Corrado emprendió la importante labor de seleccionar y agrupar una serie de trabajos sobre la creación de Graciela Paraskevaídís, selección a la que agregó el catálogo de sus composiciones, una discografía, un listado de textos escritos por ella, una bibliografía sobre la compositora y el correspondiente índice temático. Toda esta información hace de este libro un material indispensable para conocer y valorar a esta distinguida creadora argentina radicada en Uruguay desde 1975. Por otra parte, este trascendental trabajo nos lleva a meditar acerca de lo necesario que es ampliar la investigación musicológica a otros nombres significativos de la creación musical latinoamericana, sobre los que poco se ha trabajado en esta dirección.

De acuerdo con el catálogo de Graciela Paraskevaídís su producción no es pequeña, pues ha escrito más de 70 obras. De ellas, según se informa al lector, 16 están en revisión y de las restantes, solo dos no se han estrenado. Estas últimas son *La terra e la morte* para coro a cappella, de 1968 y *Wandernde Klänge* para conjunto de cámara, de 2004, lo que demuestra el interés que existe por su música. Cabe recalcar que sus obras se han interpretado en numerosos países, han sido objeto de diversas distinciones y se han ejecutado y grabado por destacados solistas y conjuntos de diferentes naciones de América, Asia y Europa.

El interés por la música de la mencionada compositora se debe a su estilo siempre actual. En tal sentido es valorable lo que escribe el pianista colombiano Daniel Áñez, que ha interpretado las obras para piano de la compositora argentino-uruguaya. Señala los aspectos que le atraen de ese repertorio: "...la simplicidad de los materiales, el antivirtuosismo de las obras, la construcción en bloque de todos los elementos de las piezas (dinámicas y planos, tempos y ritmos, materiales y formas)". Por su parte, el compositor boliviano Cergio Prudencio afirma: "Su obra compositiva presenta una estética radical, donde el sonido es siempre trabajado como textura, en un concepto de tiempo espacial opuesto a toda discursividad". Max Nyffeler, musicólogo suizo, observa que al escuchar la música de la creadora argentina "se tiene la impresión de que la fuerza motriz más profunda de Gabriela Paraskevaídís al componer es su imaginación sonora". Agrega que su clara inteligencia compositiva "impide que la exuberante fuerza imaginativa crezca sin rumbo fijo [...] manteniéndola en equilibrio con el aspecto racional del componer".

En otros casos la atracción por la obra creativa de la autora radica en su insistente y permanente postura reivindicativa de un latinoamericanismo profundo, sin afán pintoresco. Esto no siempre es percibido por el auditor, si bien, en algunos momentos, es más evidente, como cuando la autora utiliza

incluso instrumentos musicales de este continente. Tal es el caso de *Bajo otros cielos*, de 2011, en la que usa percusiones altiplánicas, de ...y *allá andará, según se dice...*, de 2005, para pinkillos, tarkas, sikus, dos wankaras y un par de claves, y de *Magma V*, de 1977, que contempla cuatro quenas.

Pero la postura ética de la compositora va más allá de la reivindicación cultural de lo americano. Además ella crea simpatías en el auditorio, ya que es conocido su repudio a las dictaduras militares que han padecido nuestros países con la participación indisimulada del poderoso vecino del norte. Un buen ejemplo de esta postura ética de la compositora es ...y *allá andará, según se dice...*, en que alude a Ernesto “Che” Guevara, la que escribió para la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. El compositor alemán Thomas Beigel encabeza su artículo en el libro que comentamos con la siguiente cita de G. Paraskevaídís: “...ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, es dudar y cuestionar. También es un modo de ejercer el derecho a la libertad y, por ende, un acto de rebeldía”.

De lo antedicho se desprende que son muchas las razones por las cuales la música de Graciela Paraskevaídís despierta interés en el auditorio, no solo en el intérprete, compositor o musicólogo, sino, también, en el público en general. Sus búsquedas y hallazgos en lo técnico-musical, en lo estético, o en lo político-social, siempre con una huella americana, nos convocan a todos.

Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís, una compilación sabiamente realizada por Omar Corrado contiene ocho interesantísimos artículos, una “Introducción”, de Omar Corrado y un breve escrito de la compositora que titula “Apuntes (auto) biográficos (a la manera de Silvestre Revueltas y Juan Carlos Paz)”. Los ocho artículos son los siguientes: “El grito en el cielo”, de Cergio Prudencio, que sirvió de base, en traducción al inglés, a la entrada “Paraskevaídís, Graciela” del diccionario *Contemporary Composers* (Londres, Chicago) de 1992; “Entre lo propio y lo ajeno. La compositora latinoamericana Graciela Paraskevaídís”, de Max Nyffeler, traducción al castellano del artículo editado en Colonia en 2002; “Símbolo y resistencia: el trabajo compositivo de Graciela Paraskevaídís”, de Thomas Beigel, traducción del artículo aparecido en München en 2014; “La música para piano de Graciela Paraskevaídís”, de Daniel Áñez, versión revisada del trabajo publicado en Madrid/Frankfurt en 2014; “Materialidad sonora y ‘desarrollo estático’ en *Magma VII* de Graciela Paraskevaídís”, de Osvaldo Budón, versión revisada del escrito editado en Madrid/Frankfurt en 2014; “Sendas cortantes, cantables. Aproximaciones a *Sendas* (1992) para siete instrumentos de viento y piano de Graciela Paraskevaídís”, de Wolfgang Rüdiger, versión revisada, corregida y traducida del trabajo publicado en Madrid/Frankfurt en 2014; “...vivir tan hondo.... Humanismo y militancia en y por el sonido. Una interpretación de los recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaídís a partir del análisis de cuatro obras con participación de la voz”, de Natalia Solomonoff, versión revisada del trabajo publicado en Madrid/Frankfurt en 2014, y “...altre voci e risvegli.... Las obras corales de Graciela Paraskevaídís sobre poemas de Cesare Pavese”, de Omar Corrado, versión revisada de su trabajo editado en Madrid/Frankfurt en 2014.

La compilación elaborada por Omar Corrado contribuirá grandemente a que se conozca más la obra de la compositora Graciela Paraskevaídís. Además queda por divulgar la enorme labor que ella ha realizado en favor de la música latinoamericana con sus investigaciones. Si bien su labor como musicóloga es conocida por los especialistas, sería útil reeditar algunos de sus textos, agrupándolos en un libro similar al que hemos estado reseñando. Esta opinión surge de un examen del listado de escritos de la compositora que figura en este libro bajo el título de “Textos de Graciela Paraskevaídís”, que abarca ocho páginas con más de cien trabajos.

Fernando García Arancibia
Academia Chilena de Bellas Artes, Instituto de Chile, Chile
acchbear@ctcinternet.cl

Martín Farías Zúñiga. *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014, 225 pp.

Como parte de una investigación mayor que comprende la música para teatro en Chile, este nuevo trabajo de Martín Farías Zúñiga es la continuación de *Encantadores de Serpientes: Músicos de teatro en*

Chile 1988-2011 publicado en el 2012 y del documental *Más cerca de la luz; Teatro callejero en Santiago de Chile*, realizado junto a Eileen Karmy y publicado en el 2014. Todos estos trabajos relevan la presencia y significado de la música y sus músicos en el devenir de la escena en Chile. En *Encantadores de Serpientes* los ejes temporales que lo enmarcan corresponden a 1987, año de estreno de *La Negra Ester* de Andrés Pérez sobre textos (y también música) de Roberto Parra, hasta el 2011. En el presente libro el hito inaugural que reconstruye el sonido de la escena es la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile el año 1941.

El libro forma parte de una serie de monografías dedicadas a nombres señeros en la historia de la música para teatro. La introducción está a cargo de Cristián Guerra, académico e investigador de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y está seguida por dos partes introductorias a cargo del autor. La primera de ellas se titula "Aproximaciones al teatro chileno durante el período 1947-1987", la segunda "La música en el teatro chileno 1947-1987". Finaliza el libro con tres capítulos: "Otras experiencias", "La comedia musical", "Reflexiones finales", junto a un *dossier* de imágenes con abundante y valioso material fotográfico. El disco compacto que hace parte del libro merece una mención aparte puesto que oportuna y generosamente permite dimensionar en lo sonoro una buena parte de lo que el libro expone.

En paralelo al abundante acopio de publicaciones sobre la historia del teatro en Chile, este libro de Martín Farías repasa el contexto y los nombres de músicos asociados a un período particularmente fértil en el desarrollo teatral nacional. El libro comienza en la década de 1940, cuando surge un teatro universitario (Teatro Experimental) que marcará un antes y un después en el modo como se concibe esta disciplina en Chile. Junto al nacimiento del Teatro Experimental en la Universidad de Chile surgen el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1943, el Teatro de la Universidad de Concepción en 1945, y posteriormente el Teatro de la Universidad Técnica del Estado en 1958, entre otros. Será precisamente este soporte institucional universitario el que "determinará en gran medida el devenir del teatro nacional durante el siglo XX y hasta nuestros días". Esta red universitaria contribuyó además con una labor de difusión y extensión, la que, como en el caso de la Universidad de Chile, dio coherencia a una idea de universidad nacional, laica y responsable en el cultivo de las ciencias, las humanidades y las artes.

Es precisamente este acrisolado contexto académico el que, en el caso de la Universidad de Chile, hace posible que jóvenes compositores provenientes de la misma universidad participen de esta renovación del movimiento teatral. Esta disposición institucional proclive a los cambios y a la experimentación permite entonces que un joven Gustavo Becerra ponga música al montaje dirigido por Domingo Tessier de *Como en Santiago* de Daniel Barros Grez, con lo que inicia una fecunda y desinteresada colaboración entre la Escuela de Teatro y el Conservatorio. En los años siguientes, Celso Garrido-Lecca y Sergio Ortega comienzan otra fecunda etapa de colaboraciones, al punto de alcanzar ambos en distintos períodos, la posición de músicos estables en el teatro en una doble dimensión; la de músico y la de sonidista.

El libro expone con precisión y abundante material periodístico la trayectoria de importantes músicos que, como compositores pero también como intérpretes, han enriquecido el mundo del teatro no solo universitario, sino además el de nuevas compañías de teatro independiente. A figuras bien conocidas como Luis Advis, los ya citados Garrido-Lecca y Ortega, se agregan los nombres de Héctor Carvajal, Vittorio Cintolessi y Patricio Solovera. El listado de montajes es cuantioso. Martín Farías aporta además con información sobre casos de reciclaje de músicas que inicialmente fueron concebidas para el teatro para luego formar parte de otros trabajos. Tal es el caso de Luis Advis con algunas de las canciones de su cantata *Santa María de Iquique* y su sinfonía *Los tres tiempos de América*. Del mismo modo creaciones de Ortega y Garrido-Lecca luego se integraron a los repertorios y la discografía de importantes exponentes de la Nueva Canción Chilena.

El aporte de los músicos al teatro abarca desde obras para públicos infantiles en muchos de los trabajos de Vittorio Cintolessi, hasta participaciones en vivo, como es el caso de Patricio Solovera. Todos estos nombres son estudiados en el libro función de un progresivo reconocimiento de la presencia y relevancia del rol de la música en el montaje. Desde Gustavo Becerra a fines de la década del 40, siguiendo con el trabajo de Héctor Carvajal para el Teatro Experimental en *Muerte de un vendedor viajero* de Henry Miller en 1950, las músicas incidentales dan cuenta de un refinamiento y progresiva valoración del oficio de los compositores.

Otros nombres y conjuntos que se mencionan en este trabajo y que aportaron también con su oficio a la música de diversos montajes teatrales son Miguel Letelier, Cirilo Vila, Nahuel Jazz Quartet, Teatro Aleph y Víctor Jara.

La aparición de la comedia musical hizo posible nuevas formas de coexistencia entre música y actuación, particularmente en el caso de *Esta señorita Trini* de Luis Alberto Heiremans con música compuesta por la cantante y actriz Carmen Barros, la que fue estrenada en 1959. En 1960 se estrenará el que es considerado “el espectáculo de mayor éxito en la historia del teatro” en Chile: *La Pérgola de las Flores* de Isidora Aguirre con música de Francisco Flores del Campos y arreglos de Vicente Bianchi. El autor señala la relevancia y las proyecciones de este montaje sobre la base de la popularidad alcanzada por muchas de sus canciones, la que contribuye no solo a su permanencia en cartelera, sino que además a la inmediata producción de un disco con la música. En Argentina fue adaptada al cine en 1965, a cargo de un elenco trasandino, con la sola excepción del cantante chileno Antonio Prieto, todos ellos bajo la dirección de Román Viñoli.

Este trabajo de Martín Farías repasa y analiza con rigor y dinamismo un período particularmente fecundo en la escena en general del país. El teatro despliega simultáneamente búsquedas estéticas que enfatizan, por una parte, la preocupación por el tono costumbrista y local de historias y personajes, pero que, por la otra, se aventura en apuestas experimentales de adaptaciones y montajes que se hacen cargo de nuevas formas de representación.

La rigurosidad del libro se acompaña de una escritura clara y directa. El oficio de los músicos ligados a la experiencia del teatro deja en evidencia un espacio caracterizado por un trabajo colaborativo, de progresiva visibilidad y en el que la pobreza de los recursos atiza el ingenio.

Este fecundo período, rico en propuestas que alcanzaron alto impacto, encuentran un antes y un después en el violento quiebre que supuso el 11 de septiembre en Chile. Este libro recoge el hecho a partir del clima de temor que inunda los espacios vinculados a expresiones artísticas. El mundo del teatro lamentablemente consigna “el asesinato del actor, director teatral y músico Víctor Jara, la desaparición de uno de los integrantes del Teatro Aleph así como la detención en campos de tortura de dos de sus fundadores”. Todos estos hechos transformaron el clima y los modos de operar del teatro chileno.

Para concluir, recogemos las reflexiones que Martín Farías cita de Gustavo Becerra cuando señala que: “(Becerra) concibe la composición para teatro como una puerta de entrada a la música popular (...), pero además ve en estos ámbitos de acción, ya sea teatral, cinematográfico, dancístico, televisivo, el lugar donde se desarrollará la música en el futuro”. Se visualiza aquí la presencia y relevancia que actualmente tiene la música en contextos de producción mediáticos como el cine y la televisión, donde debe en el futuro desplegarse una línea de investigación para la musicología chilena que aún aguarda su materialización.

Mauricio Valdebenito
Facultad de Artes
Universidad de Chile
mvalde67@gmail.com

Ricardo Herrera Mora. *Comunidad percusión. Repertorio para percusión de objetos. Modalidad tambores industriales*. Santiago: Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2014, 71 pp.

El presente texto es el resultado de un proyecto de creación e investigación del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Su autor, Ricardo Herrera Mora, es un destacado percusionista, músico creador, y que además posee una profunda vocación pedagógica. Esta lo ha impulsado a desarrollar mediante la percusión propia de los ámbitos docto, popular y de raíz, una práctica musical instrumental con niños y adultos con o sin formación musical previa, tanto en Chile como en el extranjero.

El repertorio de este libro, según al autor, corresponde a la recopilación de creaciones desarrolladas desde el 2007 al 2013, realizadas en asignaturas y talleres a jóvenes estudiantes de educación superior y enseñanza media en el medio nacional chileno.

En este texto se manifiesta claramente la importancia del trabajo comunitario o de conjunto para realizar las propuestas musicales que lo conforman. Mediante el trabajo musical socializado los procesos

de integración enriquecen la experiencia de los participantes a la vez que propenden y facilitan los procesos de aprendizaje, en este caso de la música por medio de la utilización del “tambor industrial” como instrumento de percusión. La práctica musical en sí misma es el fin primordial. Se diferencia de los procesos de teorización sobre la música y su lenguaje, los que idealmente han de ser posteriores para su plena comprensión y adquisición. La utilización de los tambores industriales, en este caso particular, con todas las posibilidades tímbricas que ofrecen, permiten sin duda una práctica musical ajena a la convención. Es decir, no es requisito contar con un instrumento de percusión tradicional para la práctica percusiva. Es conocida la utilización de estos artefactos por otras agrupaciones. No obstante la utilización de los mismos no representa una inversión monetaria importante para el intérprete. La práctica percusiva se complementa con otros objetos de uso cotidiano y no necesariamente musicales propiamente tal, como son las llantas metálicas de autos, las rejillas metálicas, los tarros de latón, objetos sonoros en general, además de instrumentos convencionales como batería, congas, cajón peruano, platillos, entre otros.

El texto está estructurado en tres secciones. La primera de ellas abarca el *Prólogo* escrito por el destacado compositor chileno Eduardo Cáceres Romero; la *Presentación*, en la que el autor entrega algunas consideraciones acerca del texto; la descripción del instrumento principal, el tambor industrial; un glosario de términos y símbolos; la *Instrucción*, que se refiere a factores generales para el desarrollo e interpretación de las obras propuestas y la *Reseña de obras* que se incluyen en el texto.

Las dos secciones siguientes contienen el aporte musical en sí. Los *Ejercicios de preparación* se pueden describir como técnicos y de apresto, son de corta duración y de carácter individual y están contruidos en compases con unidad de tiempo binaria y ternaria. Además incluyen ejercicios con acentuación dinámica. A ellos se agregan ejercicios de carácter expresivo con dinámica cualitativa y cuantitativa, junto a ejercicios de extractos de obras a dos, tres, cuatro y cinco voces para el estudio grupal. Las *Obras* están organizadas de acuerdo con el grado de dificultad e incluyen una disposición espacial de los instrumentos e intérpretes, junto a plantas de movimientos que enriquecen las propuestas creativas al incluir el movimiento corporal como elemento expresivo.

El texto en suma materializa una intención de divulgar música de diversos orígenes y la consecuente práctica de la percusión como disciplina musical. Su estructura manifiesta un enfoque didáctico claro y adecuado lo que le otorga un valor agregado indiscutible. Finalmente, nos hacemos eco de las siguientes palabras del autor:

“La música es para todos, el ritmo es parte de nuestro cuerpo y de la vida, presente en el tiempo y el espacio. El ritmo une, crea comunidad, comparte rituales desde la raíz a la urbe y nos conduce siempre en nuestro camino. En todas sus formas, estilos y propuestas siempre será parte de lo esencial”.

Claudio Merino Castro
Departamento de Música y Sonología
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
claudiomerinoc@gmail.com

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Christian Spencer Espinosa. *Pajarillo, Cuatro chileno*. CD. Santiago: sello independiente. Grabado en Estudio Madreselva. Ingeniero de sonido, Alfonso Pérez, 2013.

Este álbum fue nominado a los premios Altazor 2014 como la mejor producción de raíz folclórica. Contó con el auspicio del Fondo de la Música e incluye dieciséis piezas musicales. Algunas de ellas son creaciones propias de Christian Spencer, a las que se agregan una pieza de Violeta Parra, una composición de Jorge Ball, un preludio de J. S. Bach y principalmente nuevas versiones de músicas del cancionero popular venezolano.

Este proyecto comenzó a gestarse el 2005 y vio la luz el 2013. Muestra un cuidadoso trabajo del estudio de grabación Madreselva en la producción y posproducción del material registrado. El cuatro alcanza una sonoridad especial que recoge un timbre natural, original y potente.

El estudio Madreselva es propiedad de los hermanos Alfonso y Juan Manuel Pérez y posee un inmenso catálogo de obras editadas. Compositores e intérpretes con producciones musicales de instrumentos acústicos y preferentemente instrumentos folclóricos han sido grabados en este estudio. Su impecable trayectoria de más de quince años se refrenda una vez más con esta fina producción.

El autor dirige su relato afectivo mediante homenajes y agradecimientos íntimos a su tronco familiar. Testimonia su gratitud y reconocimiento al apoyo incondicional de su esposa Natalia, a su madre Carmen Luz (quien dejara este mundo durante la realización de este trabajo) y también brinda palabras de gran cariño a su padre Alan, quien le enseñó a jugar con la música, a aprovechar el tiempo y a no malgastar ningún segundo de la existencia para llevar la vida con alegría.

El título de este disco “Pajarillo” rinde homenaje no solo al joropo venezolano que lleva ese nombre, sino que también a la figura de su madre, quien al final de su vida creó una pintura cargada de significados, la que retrata a un pajarillo que detiene su libre vuelo para posarse en una ventana iluminada de un cuarto oscuro que deja abierta la comunicación a un mundo nuevo, que puede ser del pasado o del futuro. Esta idea está plasmada certeramente en el diseño gráfico cargado de tonalidades sepias con juegos de luces y sombras. La pintura está presente tanto en el polímero del disco compacto como en la contraportada del librito. La obra de entrada del disco es una paráfrasis que Spencer realiza de esta composición tradicional venezolana lo que realza la importancia temática del homenaje. Considero que aquí se resume y expresa el pensamiento conductor que fundamenta este fonograma. La micropieza con aire de tonada compuesta por Christian Spencer que lleva el nombre de su madre y que cierra esta producción reafirma esta idea fundamental. Esta composición presenta juegos de colores, bocetos melódicos con claroscuros que sugieren y dan vida al pajarillo ancestral materno que habita en la memoria del autor.

Las piezas de este CD desarrollan un compendio de tres vertientes muy claras. Estas son por un lado las nuevas versiones de música de raíz folclórica venezolana, los arreglos de música barroca y de Violeta Parra para cuatro solo y las tres composiciones de Christian Spencer las que finalmente son las que más se acercan, según mi criterio, a la poética de la construcción del cuatro chileno. Este instrumento cobró vida propia en nuestro país en las virtuosas manos de Violeta Parra a comienzos de la década del 60. Ella lo chilinizó al bautizarlo como *guitarrilla* y lo inmortalizó magistralmente con sobriedad y sonoridad humildes, en el álbum que editara bajo el título *Las últimas composiciones de Violeta Parra*.

Son las necesidades expresivas las que llevan a los músicos y compositores a incluir instrumentos, materiales musicales, textos y poesía de otras culturas y en este caso específico, el cuatro. La adopción de este instrumento musical por nuestra cultura dependerá básicamente de la estrecha relación que exista entre la identificación de nuestra comunidad por el uso de este instrumento, con las propias y reales necesidades que nuestro colectivo requiere para su propio desarrollo cultural. Cabe señalar que es el cuerpo social el que finalmente decide si el fenómeno de la transculturación se materializa o no.

Christian Spencer ha mantenido por muchos años un trabajo acerca de la investigación, la interpretación y la creación de nuevos significados y símbolos de representación cultural, al que se suma al esfuerzo de generaciones de músicos que incorporan a su estética la poética latinoamericana para integrar de esta forma nuestras culturas. A este respecto es necesario destacar la actual figura del músico venezolano Jorge Ball Vargas. A su brillante carrera de intérprete en cuatro en nuestro país se agrega la de ser un pedagogo en este instrumento. Su experiencia como intérprete la complementa con sus conocimientos como maestro luthier, los que difunde y desarrolla mediante la didáctica de la lutería para las nuevas generaciones. Es importante señalar que el cuatro que interpreta y acompaña en este disco a Christian Spencer fue fabricado por Jorge Ball.

En este sentido se destaca además la cantautora chilena Elizabeth Morris. Ella, al igual que Spencer, rinde homenaje al joropo venezolano y especialmente al joropo llamado “Pajarillo”, tan popular en el cancionero venezolano, en su producción discográfica titulada “Pájaros” del año 2012. El grupo Quilapayún aportó también a fines de la década del 60 una pieza fundamental en el cancionero latinoamericano. Se trata de la obra *La muralla*, una composición en la que el cuatro y el ritmo de joropo venezolano son protagónicos, dando vida y alma al texto del poeta cubano Nicolás Guillén. Es complejo y variopinto el aporte que el cuatro ha realizado en la música de raíz folclórica chilena, tanto en la obra de los creadores como en el desarrollo instrumental de los solistas y de los grupos emblemáticos de nuestro país, Los de Ramón, Inti Illimani, Rolando Alarcón, Silvia Urbina, Illapu, Patricio Manns, Los Jaivas, Isabel Parra, Congreso, Ortiga, Aparcoa, Huamarí, Ángel Parra, Barroco Andino, por citar solo algunos de los que han sido seducidos en estos últimos cincuenta años por la magia de este maravilloso cordófono venezolano.

Finalmente reconozco y valoro el esfuerzo y aporte desarrollado por el músico Christian Spencer en este proyecto. Lo insto a seguir investigando y creando obras que contribuyan en la construcción de un repertorio chileno para este instrumento tan cercano y querido por nosotros. Según se comprueba en este disco compacto, es el afecto y el cariño el que une las partes para insuflarles significado en una original creación humana que nuevamente será nuestra y compartida a lo largo del tiempo. No todo lo que existe es necesario y posee valor para nosotros. No obstante en el momento en que se transforma en necesario, comienza en ese instante el valor de su existencia.

*Profesor Fernando Carrasco P.
Académico del Departamento de Música y Sonología
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
fernando.carrasco@u.uchile.cl*

Verticidades. Música de cámara para cuarteto mixto (saxofón, flauta, violoncello y arpa). CD. Producción Miguel Villafruela. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional (convocatorias 2011 y 2012), 2013.

Quienes observan con interés las actividades que realizan algunos intérpretes en favor del desarrollo de la música de tradición escrita compuesta por creadores locales, prestaron particular atención a la aparición del CD *Verticidades. Música de cámara para cuarteto mixto*, producido por el saxofonista Miguel Villafruela y financiado por los concursos de proyectos del Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

Este interés se debió a que en el fonograma se aunaban los esfuerzos de dos instrumentistas que se han distinguido por llevar adelante esa tarea de dar a conocer la música de los compositores chilenos: la arpista chilena Sofía Asunción Claro, radicada en Europa hace varios años, y el saxofonista cubano Miguel Villafruela, residente en Chile desde hace algún tiempo.

En rigor los orígenes del CD que se comenta se encuentran en el proyecto de Sofía Asunción Claro de realizar en 2003 en Copenhague el II Festival de Música Contemporánea Chilena en Europa. Para ello la arpista tomó contacto con varios compositores nacionales en el transcurso del año 2002 y les encomendó escribir obras para saxofón, flauta, violonchelo y arpa, las que se estrenarían en dicho Festival. Los intérpretes de las creaciones serían la propia arpista Sofía Asunción Claro, el saxofonista Miguel Villafruela, el flautista y compositor danés Lars Graugaard y un chelista, también danés. Los compositores designados para escribir las obras que se estrenarían en el II Festival, fueron elegidos expresamente de diferentes generaciones, como una muestra de la actividad creativa nacional del

momento. La selección incluía obras de autores nacidos en distintas décadas: de 1930 (Fernando García), 1940 (Hernán Ramírez), 1950 (Alejandro Guarello y Eduardo Cáceres), 1960 (Aliocha Solovera) y 1970 (Andrés Ferrari). Todas las obras encargadas fueron concluidas y entregadas a los organizadores del Festival oportunamente. No obstante, este no se pudo efectuar por razones diversas.

El permanente e incansable impulsor de la música nacional Miguel Villafruela nunca se conformó con lo ocurrido, hasta que finalmente encontró una manera de dar a conocer las seis obras que se compusieron para el II Festival de Música Contemporánea Chilena en Europa. Presentó propuestas al concurso de proyectos del Fondo para el Fomento de la Música Nacional, primero a la convocatoria del año 2011 y luego a la convocatoria de 2013. Esto le permitió grabar todas las obras en la Sala Isidora Zegers del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 2011 y financiar la edición del fonograma en 2013. Naturalmente que los intérpretes no fueron los que originalmente participarían, puesto que solo se mantuvo el saxofonista Miguel Villafruela. El flautista que participó en la grabación fue Wilson Padilla, el chelista fue Celso López y Manuel Jiménez actuó como arpista. Además, la dirección musical de las seis obras estuvo a cargo de Aliocha Solovera.

Es interesante escuchar un conjunto de obras de seis autores nacionales de diversas generaciones, todas compuestas el año 2002, con la excepción de *Verticidades* de Andrés Ferrari, concluida en 2003. El mayor de los compositores nació en 1930 y el más joven en 1971. Existe entre ambos, por lo tanto, una diferencia de 41 años, lo que no es poco. Sin embargo, no se perciben grandes modificaciones en lo fundamental del mensaje sonoro. Existen algunos comportamientos básicos que demostrarían un proceso evolutivo en el transcurso de nuestra historia creativo-musical, en la que van quedando ciertos signos relacionales, ciertas señales que alteran y excitan nuestra memoria. Lo dicho obviamente requiere de un estudio minucioso y profundo, para el que se debería considerar un repertorio muchísimo más amplio.

La primera obra contenida en el CD es *Copienkuart* de Alejandro Guarello (1951). Esta pieza es representativa de su autor, quien aprovecha adecuadamente cada instrumento del cuarteto. El compositor escribe respecto de su creación: “la redacción de la obra consiste en paneles homogéneos que se suceden, evolucionando a medida del protagonismo de los integrantes del cuarteto [...] hasta recuperar el ambiente sonoro inicial”. La siguiente composición es *Divertimento* op. 123 de Hernán Ramírez (1941), obra dedicada a Sofía Asunción Claro y a Miguel Villafruela. El autor ha señalado que el título de *Divertimento* se debe a que fue escrita con ánimo liviano y rítmico. Esta pieza, de carácter atonal, es propia de su estilo y, como otras de sus creaciones, fue compuesta “con una técnica personal de dodecafonismo serial”. A continuación figura *WXY...* de Aliocha Solovera (1963). Este compositor, y además eficiente director de las obras contenidas en el fonograma, indica lo siguiente respecto del título de su creación: “la obra no tiene un verdadero título, la identifican solamente tres letras y justamente las menos universales del alfabeto latino moderno, las que menos podrían sugerir significado alguno”. Señala luego que “el hecho que la obra contemple el arpa, condiciona la factura de todos los instrumentos y es la razón que en la obra abunden elementos diatónicos”. Y agrega que “pese a la heterogeneidad tímbrica del conjunto y la evidente desigualdad de los instrumentos en su potencialidad, la obra pretende fundir los cuatro instrumentos en sonoridades homogéneas”. La cuarta obra de la selección es *Cuatro manchas sonoras* de Fernando García (1930). Está constituida por cuatro movimientos en que, al igual que en otras piezas del autor, se conjuga lo serial con lo aleatorio.

Verticidades de Andrés Ferrari (1971) es la siguiente composición y es la que le da el nombre al CD. Su autor agrega un adecuado apoyo electroacústico en tiempo real. El compositor dice acerca de *Verticidades*: “En términos sencillos esta obra se basa en la dualidad, empaste y contraposición de las sonoridades habituales de los instrumentos en cuestión con la emisión sonoro-fonética por parte de los propios intérpretes. El uso de la electrónica está enfocado principalmente a la expansión de las posibilidades de desarrollo y transformación sonora del elemento fonético más que el instrumental propiamente tal, pero sin dejarlo completamente al margen”. El CD concluye con *Septiembre* de Eduardo Cáceres (1955). Es esta una composición estilísticamente muy propia de su autor, quien manifiesta: “La obra está pensada de una manera lúdica, con elementos colorísticos que se superponen en distintas combinaciones tímbricas, en donde van interviniendo cada uno de los instrumentos como solistas, evocando procedimientos del jazz. De esta manera, al agregar los distintos timbres y revirtiendo el esquema, se logra una mayor cantidad de posibilidades colorísticas. Sumadas estas a las variaciones dinámicas contrastantes se potencian las alternativas sonoras”.

Verticidades. Música de cámara para cuarteto mixto debe interesar, en primer término, a quienes deseen conocer –aunque sea someramente– lo que están creando los compositores locales. El disco sirve además para que todos recuerden que existe un grupo de intérpretes dispuestos a mostrar lo

que esos creadores hacen, entre los que se destacan la arpista Sofía Asunción Claro y el saxofonista Miguel Villafruela.

Fernando García Arancibia
Academia Chilena de Bellas Artes
Instituto de Chile
acchbear@ctcinternet.cl

Música docta de Chile y Brasil, Ximena Cabello, piano, CD, volumen 2. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, Corporación Chilena de las Artes, SVR Producciones Limitada, 2014.

El 13 de octubre de 2014, en el marco de las actividades oficiales en celebración del cincuentenario de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, se presentó en el Salón de Honor de dicho Instituto el fonograma *Música docta de Chile y Brasil*, grabado por la pianista y pedagoga Ximena Cabello, de reconocida trayectoria nacional e internacional. En dicha ocasión la concertista programó un recital con las obras contenidas en el disco, cuyos autores son nuestros compatriotas Santiago Vera Rivera y Gabriel Matthey Correa, además de Heitor Villa-Lobos de Brasil. Su interpretación, largamente aplaudida por los auditores, fue un anuncio de la magnífica calidad musical del CD.

Ximena Cabello estudió en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, donde se licenció en Interpretación Superior, mención piano. Sus profesores fueron tres notables y recordados maestros, Germán Berner, Rudolph Lehmann y Arnaldo Tapia Caballero. Su sólida formación musical se hace evidente al escuchar el disco que se presentó en el Instituto de Chile. Esta opinión se corrobora cuando se descubre que las acertadas notas explicativas sobre las obras contenidas en el fonograma fueron escritas por la intérprete. Al leer dichos textos se observa el profundo conocimiento que la concertista y maestra posee de la música que interpreta. Esto se manifiesta en la total correspondencia entre el análisis que hace de las obras que ejecuta y su enfoque interpretativo.

En su carrera como pianista se ha presentado en diversas ciudades del país y del extranjero. Desde 1985 integró un Dúo para violonchelo y piano junto al chelista Héctor Escobar, con quien también formó el Trío Austral de Chile. Ambas agrupaciones han estrenado numerosas obras de compositores chilenos. Por otra parte, su labor docente la ha desarrollado en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile como ayudante del maestro Rudolph Lehmann; en las escuelas de música de Maguncia y Coblentz, de Alemania, y en el Conservatorio de la Universidad Austral de Chile en Valdivia. En la actualidad enseña música en Rapa Nui.

Es por todos sabido que desde la llegada de los europeos a nuestro continente se ha ido mezclando la cultura invasora con las infinitas expresiones culturales locales, a las que se sumó más tarde el bagaje propio de los negros africanos traídos a América como esclavos. En las tierras americanas se reunió una enorme información sonora de riqueza incommensurable aportada por los habitantes de estos tres continentes. Esto llevó a Ximena Cabello a plantear una interesante proposición: incluir en el CD *Música docta de Chile y Brasil* obras representativas de este proceso de hibridación y de mestizaje del continente latinoamericano. Por ello seleccionó creaciones de los chilenos Santiago Vera Rivera (1950) y Gabriel Matthey Correa (1955) junto al brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Santiago Vera Rivera se formó como compositor en lo que hoy es la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con los maestros Carlos Botto Vallarino, Alfonso Letelier Llona, Juan Lémann Cazabón, Juan Amenábar Ruiz y Cirilo Vila Castro. Tiene un importante número de composiciones grabadas y estrenadas en el país y en el exterior. Varias de ellas han sido premiadas en concursos nacionales e internacionales, entre los que se pueden mencionar *Apocalíptica II* (1988) y *Silogística II* (1993). Es profesor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y actualmente preside la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. Vera Rivera siempre ha sentido un particular interés por nuestras raíces y es este amor por lo local que lo ha llevado a trabajar el hermoso mensaje de Violeta Parra, así como las canciones infantiles tradicionales cantadas por nuestros niños a lo largo de Chile.

La *Suite Violeta* de Santiago Vera Rivera es la primera composición que aparece en el fonograma. Está basada en una serie de canciones de Violeta Parra y fue escrita originalmente para piano a cuatro manos en 1994. La versión para piano solo es el resultado de un encargo al compositor de la pianista

Eva Muñoz en 2012. La interpretación que hace Ximena Cabello de esta suite es de un muy delicado y alto nivel técnico, que alcanza por momentos un gran dramatismo y que permite entrever la imaginación melódica de Violeta Parra y la sabiduría de Vera Rivera.

A continuación en el CD aparece otra creación del mismo compositor titulada *Variaciones efebas*, compuesta en 2012 por solicitud de Ximena Cabello en recuerdo de su nieta Antonia, fallecida tempranamente. En esta obra el compositor mezcló con habilidad varias canciones tradicionales infantiles junto a otras cuatro que compuso hace algún tiempo para sus hijos y sus alumnos de una escuela básica de una población periférica de Santiago. La concertista hace gala de una gran expresividad en su interpretación, transmitiendo por momentos los dolorosos sentimientos que originaron la obra y en otros instantes la risueña e infantil mirada de un niño.

La tercera del CD es *Mapuchinas* de Gabriel Matthey, compositor que estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con Andrés Alcalde, Juan Lémann y Cirilo Vila. Tiene numerosas obras de diferentes formatos, varias de ellas grabadas y premiadas. Algunas de sus composiciones han alcanzado un amplio reconocimiento público, como es el caso de *Parrianas* de 1993. Gabriel Matthey es actualmente presidente de la Asociación Nacional de Compositores y le atrae el contenido sonoro de la música mapuche, así como a Vera Rivera le interesan los aportes musicales de lo popular criollo. Por consiguiente *Mapuchinas* fue una obra perfectamente adecuada para el proyecto discográfico de Ximena Cabello.

Mapuchinas fue escrita por Matthey en 2007. Según nos informa el ilustrativo librito de Ximena Cabello que acompaña el CD, el compositor se basó para su creación en un trozo para piano del chileno Eduardo Cáceres, titulado *Pichiche*, término que en mapudungun significa “gente pequeña”. El mencionado librito agrega más adelante: “Elegí esta obra de Gabriel Matthey por la fuerza y la esencialidad de su mensaje musical, que constituye un respetuoso reconocimiento a la cultura y pueblo mapuche”. La obra consta de cuatro “mapuchinas” sustentadas en un motivo rítmico muy característico enunciado por Cáceres y que permite evocar los cuatro elementos de la naturaleza: fuego, aire, agua y tierra.

Heitor Villa-Lobos jugó en el siglo pasado un papel de la mayor importancia para que el mundo europeo de la época conociera la contribución de América Latina a la música de tradición escrita. En una gran parte de sus más de 600 composiciones se encuentra presente lo propio del aporte afroamericano, razón más que suficiente para que Ximena Cabello incluyera en su disco dos obras de este compositor brasileño que complementan la selección presentada por la pianista chilena en *Música docta de Chile y Brasil*. Las obras se titulan *Suite floral* (1918) y *Ciclo brasileño* (1936). Ximena Cabello confiesa que el compositor brasileño le “impactó desde temprano” y agrega que para ella “interpretarlo ha sido un gran placer y desafío”. En los comentarios que hace en el folleto explicativo del CD, la concertista describe y analiza las partes de cada una de las obras, consideraciones que sustentan sus imaginativas soluciones técnico-musicales en la interpretación de ambas piezas.

La calidad técnica y musical del CD *Música docta de Chile y Brasil* de la pianista Ximena Cabello hacen que este sea indispensable en la discoteca de todo melómano.

Fernando García Arancibia
Academia Chilena de Bellas Artes
Instituto de Chile
achbear@ctcinternet.cl

Érase una vez... El barrio. Grupo Tambor, Tania Ibáñez, producción general. Estudio Madreselva. Ingeniero en Sonido: Alfonso Pérez. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2014.

¿Qué tipo de categoría es esta de la música infantil? ¿Es aquella ejecutada por niños o aquella realizada por adultos pensando en los niños? A la luz de la historia del género en Chile (que puede remontarse al menos a las producciones de Larry Godoy en los 50 hasta llegar en décadas recientes a las numerosas grabaciones de agrupaciones como Mazapán y Zapallo) la etiqueta se aplica al repertorio concebido por adultos para el oyente infantil. De cualquier modo, es un tema que la industria fonográfica y de entretenimiento prácticamente abandonó cuando descubrió el formidable mercado que

constituían los adolescentes, quienes monopolizaron la atención de manera creciente desde mediados del siglo XX hasta hoy.

Por otra parte, el tema de la música infantil nunca ha atraído mayormente a la investigación musical, la que ha quedado reducida a un impreciso dominio de la experiencia de infantes –y los mayores a su cargo– hasta alrededor de los ocho años. Porque la infancia, cultural y biológicamente, parece ser cada vez más corta y el mundo de Disney hoy se evidencia en cadenas de emisoras que ya no incluyen música infantil.

Dicho lo anterior parto por señalar que este fonograma me parece notable en sus contenidos musicales y literarios. Los materiales musicales en sus contenidos melódicos, armónicos y rítmicos son interesantes y originales y las interpretaciones y arreglos, excelentes. El aspecto literario es igualmente refinado tanto en sus dimensiones narrativas como poéticas. La suma de ambos aspectos, musicales y literarios, evidencian un reconocimiento a las formas tradicionales, con el empleo de décimas y de géneros que incluyen tanto la herencia de las llamadas músicas folclóricas como populares. Aunque los títulos no lo declaran, me pareció escuchar sirilla chilota, vals peruano, cueca urbana, corrido mexicano, tango argentino, bolero cubano y formas jazzísticas de los 20 y los 60. Aquí me parece preciso volver a los eficaces arreglos, que no solo emplean con soltura los colores instrumentales, sino que captan y resumen de manera precisa los contenidos semióticos musicales que caracterizan cada canción.

Finalmente es preciso referirse al concepto de esta producción. Lo que queda claro es que es una propuesta narrativa, que une relato y música, en torno a una especie de paraíso perdido que constituye tanto la infancia como el barrio. Ambos me produjeron una sensación de nostalgia, subrayado además por la apelación sonora que remite a un mundo musical de décadas pasadas, que ya no es más o que se diluye a cada instante. Yo no estoy seguro que el concepto de niño –o más bien de infancia– concebido en esta producción exista en nuestros días y ciudades. De tal manera que el proyecto me parece fruto de una idealización tanto del sujeto al que se dirige –el niño– como del espacio urbano –el barrio–. Pero lo que cabe recalcar es que ha sido hecho de manera cuidada, profesional, estética (hasta en la gráfica del producto), lo que lo constituye en un fonograma de calidad desusadamente buena para el género.

Víctor Rondón Sepúlveda
Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile
Rondon.victor@gmail.com

RESUMEN DE TESIS

Tiziana Palmiero. *Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Doctorado en Estudios Latinoamericanos, 2014, 573 pp. Profesor guía: Dr. José Luis Martínez.

El códice *Trujillo del Perú*, realizado por el obispo Martínez Compañón entre los años 1782 y 1785, comprende una serie de aproximadamente 1400 acuarelas reunidas en nueve tomos, que ilustran los diferentes aspectos de la naturaleza y la vida del obispado de Trujillo. El tomo II es de especial interés, ya que muestra aspectos sociales y culturales del obispado. Estos incluyen manifestaciones musicales y coreográficas protagonizadas por los habitantes de la diócesis, de las que se presentan imágenes y partituras.

El principal objetivo de nuestra tesis es analizar las láminas del códice Martínez Compañón. Para ello se consideran los tres soportes: dibujos, partituras y textos, con el fin de develar la relación entre los propósitos del obispo, la práctica de los dibujantes y las teorías y prácticas culturales –sociales y musicales– de los sujetos representados.

La hipótesis considera a este documento como un objeto polisémico, portador de diversos discursos o narraciones: del obispo y de sus dibujantes y transcriptoros, y de los sujetos representados. Por ello el documento analizado se convierte en un texto de mediación entre la mirada del obispo, los modelos de generación de textos de su cultura y la producción artístico-cultural de los sujetos coloniales representados. De hecho, si bien el *Trujillo del Perú* se presenta como un producto cuyos objetivos y fines principales responden a una descripción de la realidad colonial desde el poder colonizador, es posible encontrar en él indicios de las teorías y prácticas musicales del colonizado.

Con este estudio se busca demostrar que la práctica musical, al revés de lo que ocurre en la imposición del idioma y la religión del colonizador, habría dejado lugar, en un continuo proceso de creación y resignificación de lo propio y lo ajeno, a una mayor expresión de lo diverso y lo marginal, por lo que se convierte en un espacio simbólico donde el colonizado podía narrar su propia historia.

Tiziana Palmiero
Directora Conjunto Capilla de Indias
tizianapal@hotmail.com

CRÓNICA

Creación musical chilena

Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el segundo semestre (octubre 2014-marzo 2015)
preparado por Nancy Sattler Jiménez

En cada entrada se indica el nombre del autor (a), seguido de la información relativa al título y medio para el que está escrita la obra (abreviado como *TM*), la fecha de presentación (abreviada como *F*), la ocasión (cuando corresponda) y el lugar de interpretación de la música (abreviados como *OL*), la individualización de los intérpretes (abreviado como *Int*) y cuando sea pertinente se indican los solistas (abreviados como *Sol*). Si una obra se repite más de una vez, no se reitera el título, sino que la secuencia de información se señala desde la fecha de presentación en adelante. En orden alfabético las abreviaturas son las siguientes.

F: Fecha
Int: Intérprete, intérpretes
OL: Ocasión y lugar
Sol, Sols: Solista, Solistas
TM: Título y medio

Acevedo Elgueta, Claudio. *TM*: *Luz y penumbra* (2002), texto de Claudio Acevedo y Josefina Echenique; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz, guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (voz, saxofón), Francisco Moreira (voz, violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz), Ernesto Carreño (voz, guitarra), Claudio Acevedo (voz, cuatro venezolano, director).

—————. *TM*: *Canto negro* (2011) texto de Nicolás Guillén, para conjunto; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz, congas), David Torrejón (bajo eléctrico), Keith Daniels (voz, saxofón), Francisco Moreira (voz, violín), Esteban González (tambora), Felipe Gallardo (voz), Marcia González (voz, saxofón), Músico invitado: Felipe Acevedo (acordeón), Claudio Acevedo Elgueta (voz, acordeón, director).

—————. *TM*: *Carolítay* (2011) para conjunto, texto de Claudio Acevedo; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz, guitarra), David Torrejón (bajo eléctrico), Keith Daniels (saxofón), Francisco Moreira (voz, zampoña, violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz, charango), Marcia González (voz, zampoña, saxofón), Ernesto Carreño (voz, bombo), Claudio Acevedo Elgueta (voz, zampoña, caja, director).

—————. *TM*: *Nada* (2011) para conjunto, texto de Carlos Pezoa Véliz; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz y guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (saxofón), Francisco Moreira (voz y violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz), Marcia González Toledo (voz y maracas), Ernesto Carreño (voz y bombo), Claudio Acevedo Elgueta (voz, cuatro venezolano, director).

_____. *TM: Como has cambiado pelona* (2012) para conjunto; *F:* 10 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz y guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (voz,), Francisco Moreira (voz, violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz, cencerros), Marcia González Toledo (voz, cajón peruano), Ernesto Carreño (congas, bongó), Claudio Acevedo Elgueta (voz, bongó, director).

_____. *TM: Hombre pájaro* (2012) para conjunto; *F:* 10 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (guitarra), David Torrejón (contrabajo), Francisco Moreira (violín), Marcia González (maracas), Claudio Acevedo Elgueta (cuatro venezolano, director).

Advis Vitaglich, Luis (Violeta Parra). *TM: El amor* (1972) para voz, guitarra, flauta, violonchelo, contrabajo y percusión; *F:* 23 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suenan la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* alumnos del Departamento de Música de la Universidad de Concepción: Sara Barriga (voz), Mauro Millán y Diego Rivas (guitarra), Ignacio Salinas y Felipe Flores (flauta), Francisco Aburto (violonchelo), Pedro Alarcón (contrabajo), Arturo Espinoza (percusión).

_____. *TM: Canto para una semilla* (1971) para conjunto, texto basado en las décimas de Violeta Parra; *F:* 12 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto Homenaje a Luis Advis a diez años de su muerte; *Int:* Taller de Música Chilena: Valentina Moreno (soprano), Simón Sotomayor (tenor), Manuel Macías (guitarra y coros), Eduardo Soto (guitarra y coros), Bastián Álvarez (guitarra y coros), Roberto Vargas (tiple, güiro y coros), Álvaro González (bombo, claves y coros), Hugo Muñoz (bajo electrónico y coros), Matías Quezada (quena y coros), Juan Adasme (charango y coros), Ruby Rojas (relatos), Winston Moya (quena, caja, charango, coros y dirección).

_____. *TM: Los tres tiempos de América* (1988), cantata para conjunto instrumental latinoamericano, coro masculino, orquesta de cuerdas, piano, corno francés, oboe, quena y percusión clásica, relato; *F:* 3 al 13 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje a las Obras de Luis Advis, Teatro Nacional Chileno, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Grupo Merckén, Annie Murath y Gabriel Cañas (actores y cantantes), Pablo Ariel López (adaptación y director musical).

Aguilera, Carmen. *TM: Auros dúo* (2013) para dúo de saxofones; *F:* 17 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 4, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), Salón de Honor Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Int:* Dúo Auros: Karem Ruiz y Alejandro Rivas (saxofones).

Aguirre, Elcira. *TM: Admíro tu belleza*, vals (siglo XIX) para piano; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

Alba, Antonio. *TM: Zamacueca* (siglo XIX) para flauta y dúo de guitarras; *F:* 21 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suenan la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Gabriela Godoy (flauta), Fernando Lillo y Luis Cristhian Toledo (guitarra).

Alexander, Leni. *TM: Paisajes – memoria* (1994) para flauta y piano; *F:* 6 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto de clausura del XVII Encuentro de Música Chilena y Contemporánea de Valdivia, Instituto Alemán Carlos Anwandter; *Int:* Fernanda Ortega (piano), Estela Bellomio (flauta).

Allende Sarón, Pedro Humberto (Luis Orlandini). *TM: Tres tonadas* (N° 4, N° 5, N° 6 de *Doce Tonadas de Carácter Popular Chileno*) (1918-1922) en versión para guitarra; *F:* 9 de octubre de 2014; *OL:* Música Chilena para Guitarra, programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Rio de Janeiro; *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra).

_____. *TM: Tonada* N° 10 en Si bemol menor (1918-1922) para piano; *F:* 13 de octubre de 2014; *OL:* Catedra de Piano Prof. Fernando Cortés Villa, ciclo de recitales pianistas jóvenes, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Javier Valenzuela (piano).

_____. *TM: Concierto* (1914) para violonchelo y orquesta; *F:* 17 y 18 de octubre de 2014; *OL:* Temporada Oficial, Concierto Sinfónico N° 9, Teatro Universidad de Concepción; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Emmanuel Siffert (director, Suiza) *Sols:* Stanimir Todorov (violonchelo, Bulgaria).

_____. *TM: Cuarteto* de cuerdas (1926-1945); *F:* 26 de noviembre de 2014; *OL:* Temporada Centro Cultural Gabriela Mistral, Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile (CEAC); *Int:* Cuarteto Andrés Bello de la Universidad de Chile.

_____. *TM: Miniaturas griegas* (1918-1928) para piano; *F:* 3 de diciembre de 2014; *OL:* Cátedra Prof. Elisa Alsina, audición de alumnos ciclo básico, piano principal, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Berenice Muruaga (piano).

_____. *TM: Se bueno* (1923) para coro; *F:* 17 de diciembre de 2014; *OL:* Temporada Coral del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile (CEAC), Concierto N° 4, Música del Renacimiento, Teatro Universidad de Chile; *Int:* Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, Juan Pablo Villarroel (director).

Alvarado, Boris. *TM: Okidoki* (2013) para tambor; *F:* 18 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 5, Lanzamiento disco *Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas*, volumen 2, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas; *Int:* Nicolás Moreno (tambor).

Álvarez, Pedro. *TM: *Plasmares* (2014) para ensamble (flauta alto, clarinete, saxofón tenor, trombón alto, guitarra eléctrica, sinusoides, percusión y piano); *F:* 24 de octubre de 2014; *OL:* l'Auditori, Barcelona, España. *F:* 22 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea de Huddersfield, Inglaterra. *F:* 29 de noviembre de 2014, transmisión radial de la BBC; *Int:* Ensamble CrossingLines, Lorenzo Ferrándiz (director), Pedro Álvarez (guitarra eléctrica).

Amengual Astaburuaga, René. *TM: Burlesca* (de *Álbum infantil*) (1934) para piano; *F:* 13 de octubre de 2014; *OL:* Cátedra de Piano Prof. Fernando Cortés Villa, ciclo de recitales pianistas jóvenes, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Nicolás Prieto (piano).

Anónimo (edición de Guillermo Marchant). *TM: Juego de versos sueltos y largos* (siglo XVIII) para piano; *F:* 7 de enero de 2015; *OL:* 40 y más. Celebración de los 44 años de docencia de Cecilia Margaño, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Cecilia Margaño (piano).

Aranda, Pablo. *TM: *Al-ema* (2014) para piano, flauta, violonchelo; *F:* 6 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto de clausura del XVII Encuentro de Música Chilena y Contemporánea de Valdivia, Instituto Alemán Carlos Anwandter; *Int:* Fernanda Ortega (piano), Estela Bellomio (flauta), Héctor Méndez (violonchelo), Pablo Aranda (director).

Araya, Antonio. *TM: Acis* (1989) para clarinete; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 3, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Parque Cultural de Valparaíso; *Int:* Sandra Sánchez (clarinete).

Asuar, José Vicente. *TM: Amanecer* (1977); obra electroacústica; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 3, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Parque Cultural de Valparaíso.

Becerra Schmidt, Gustavo. *TM: Trío* (1954) para flauta, violín y piano; *F:* 8 de octubre de 2014; *OL:* Temporada Oficial de Conciertos DMUS 2014, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Compañía de Música Contemporánea, Carlos Valenzuela Ramos (director).

_____. *TM: Concierto* (1952) para violín y orquesta; *F:* 5 de noviembre 2014; *OL:* XVI Temporada de Conciertos, Teatro Municipal de Ñuñoa; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Juan Pablo Izquierdo (director), *Sol:* Isidro Rodríguez (violín).

Bianchi Alarcón, Vicente. *TM: Éxitos de Donato Román Heitman* para orquesta; *F:* 23 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Orquesta de Estudiantes de la Universidad de Concepción, Jorge Inzunza (director).

_____. *TM: Oratorio de Navidad* (1964), para coro y ensamble, basada en texto del Evangelio San Mateo; *F:* 21 de diciembre de 2014; *OL:* Teatro Centro Cultural de La Reina “Vicente Bianchi”; *Int:* Ensamble Bianchi, Vicente Bianchi (Director).

Botto Vallarino, Carlos. *TM: Fantasía* N° 2 op. 37 (1974) para guitarra; *F:* 9 de octubre de 2014; *OL:* Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra).

_____. *TM: Preludios* N° 2, 3 y 6 (1952) para piano; *F:* 3 de diciembre de 2014; *OL:* Cátedra Prof. Paulina Zamora, audición de alumnos ciclo básico, piano principal, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Felipe Latorre (piano).

Brnčić, Gabriel. *TM: *Partita* (1991, rev. 2012-2013) para oboe; *F:* 13 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 1, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso. *F:* 6 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea “MusicAhora”, Departamento de Música, Universidad de La Serena. *F:* 13 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). *F:* 9 de enero de 2014; *OL:* Concierto Nuevos Aires Chilenos para Oboe, Teatro Escuela Moderna de Música; *Int:* José Luis Urquieta (oboe).

_____. *TM: Violín-Concert* (1993) para orquesta y violín; *F:* 12 de noviembre de 2014; *OL:* Parroquia San Pedro, Las Condes. *F:* 13 de noviembre de 2014; *OL:* Colegio San Rafael, Lo Barnechea. *F:* 14 de noviembre de 2014; *OL:* Teatro Municipal de Ñuñoa; *Int:* Orquesta Cámara de Chile, Jorge Rotter (director invitado), *Sol:* Isidro Rodríguez (violín).

Cáceres Romero, Eduardo. *TM: **Al sur el Pacífico* (2013) para piano; *F:* 1 de octubre de 2014; *OL:* Grant Hall Recital, Rhode Island. *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Bruno Walter Auditorium, Nueva York. *F:* 24 de noviembre de 2014; *OL:* Casey Theater, Boston. *F:* 5 de diciembre de 2014; *OL:* Katzer Center of the Arts, Washington. *F:* 11 de diciembre de 2014; *OL:* Columbia University, Nueva York; *Int:* María Teresa Sepúlveda (piano).

_____. *TM: Tres-mo-men-tos* (1986) para guitarra; *F:* 9 de octubre de 2014; *OL:* Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra).

_____. *TM: Aulos* (2013) para ensamble de flautas; *F:* 13 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 1, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int:* Ensamble de Flautas Antara: José Ignacio Orellana, Fernando Figueroa, Constanza García y Alejandro Lavanderos (director).

_____. *TM: Canto alegre del rocío en el alba (Canto alegre, Vals al alba, Canto del rocío)* (2013) para piano; *F:* 23 de octubre de 2014; *OL:* Cátedra de Piano Prof. Fernando Cortés Villa, ciclo de recitales pianistas jóvenes, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Benjamín Vidal Marín (piano).

Caiafa, Simone, Alejandro Rivas, Karem Ruiz. *TM: Improvisaciones I-II-III* (2014); *F:* 8 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea “MusicAhora”, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Tricahue, percusión y saxofones: Simone Caiafa (percusión), Karem Ruiz (saxofón), Alejandro Rivas (saxofón).

Campbell, Ramón. *TM: Sonata* N° 2 (1958) para violín y piano; *F:* 19 de octubre de 2014; *OL:* Concierto de clausura de la V Semana Latinoamericana, en Homenaje al Compositor León Schidlowsky, Universidad Goethe y la Katholische Hochschulgemeinde, Frankfurt, Alemania; *Int:* Gustavo Vergara (violín).

_____. *TM: Hotu Matua* (1965), sinfonía para orquesta basada en temas antiguos de Rapa Nui; *F:* 17 de diciembre de 2014; *OL:* Centro de Extensión Artística y Cultural, Universidad de Chile, Sitio Ceremonial Ahu Tahai, Rapa Nui; *Int:* Orquesta Sinfónica de Chile, Alejandra Urrutia (directora).

Cantón A., Edgardo. *TM: Illawara sube por el canto del agua* (2013) para orquesta de flautas; *F:* 15 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Orquesta de Flautas Illawara, Wilson Padilla (director).

Capetillo Dennett, Joan. *TM: Concierto* (2014) para corno; *F:* 28 de noviembre de 2014; *OL:* Teatro Municipal de Copiapó; *Int:* Orquesta Sinfónica de Copiapó, Paulo Macías (director), *Sol:* Joan Capetillo Dennett (corno).

Cárdenas Vargas, Félix. *TM: *Küün* (2014) para orquesta andina; *F:* 13 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 1, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int:* Pierre Yves Artaud y Alejandro Lavanderos (flautas), Ensamble Antaras, Orquesta Andina, Félix Cárdenas (director).

_____. *TM: Rito* (2002) para flauta y amplificador; *F:* 6 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea "MusicAhora", Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Rodrigo López Toro (flauta).

Carvalho Pinto, Antonio. *TM: Gly, en verde y viola* (2014) para flauta en Sol, clarinete en Sib (también clarinete bajo), trompeta en Do, vibráfono, violín, violonchelo y medios electroacústicos; *F:* 29 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Música del Siglo XX y XXI. Gema (Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte), Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Ensamble Compañía de Música Contemporánea, Carlos Valenzuela Ramos (director).

Castillo, Bernarda. *TM: *Primeras luces* (2014) para electroacústica; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* obra acusmática.

Castro, Felipe. *TM: Dueto* (2012) para dos flautas dulces; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Felipe Castro y Simón Fercovic (flautas dulces).

Castro, José. *TM: *No caen manzanas en la caverna* (2014) para electroacústica; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* obra acusmática.

Cendoyya, Leonardo. *TM: El sonido de Ariadna* (2015), instalación multimedia interactiva que recoge las sonoridades surgidas de la cotidianeidad del medio ambiente en interacción con las personas, disponible en sitio www.sonidosdeariadna.cl

Claveau, Ernestina. *TM: ¡Edmundo!*, capricho (siglo XIX) para piano; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

_____. *TM: Fiesta de la primavera*, shimmy (siglo XX) para piano; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

_____. *TM: Viva Chile*, shimmy (siglo XX) para piano; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

Cofré Flores, Jaime. *TM: La flor del encanto* (2011) para orquesta; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Conciertos de difusión región del Biobío "Los grandes clásicos", Gimnasio Escuela F-634 y Gimnasio Municipal, Florida. *F:* 11 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Contulmo y Gimnasio Municipal de Cañete. *F:* 13 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Tomé y Gimnasio Municipal de Quirihue. *F:* 16 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Laja. *F:* 18 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Liceo de Coronel. *F:* 20 de marzo de 2015; *OL:* Nacimiento; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Celso Torres (director).

Coloma, Eleonora (Carlos Delgado, coreógrafo). *TM: Re-Encuentro* (2014) música incidental para danza, guitarrón, voces y elementos de percusión, piano, violín chilote; *F:* 7 de octubre de 2014; *OL:* proyecto financiado por la Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas (IBJGM) de la Universidad de Chile, "Cuerpo e identidad cultural: transdisciplinariedad escénica", Departamento de Danza de la Facultad de Artes, Teatro Antonio Varas; *Int:* Cristóbal Menares (guitarrón), Alejandra Fuentes, Álvaro

Salinas, Paloma Hurtado, Samuel Castillo (voces y elementos de percusión), Eleonora Coloma (piano, violín chilote y elementos de percusión y dirección musical), Rolando Jara (dramaturgia), Richard Solís (visuales), Carlos Delgado (coreógrafo y director del proyecto).

Correa, Esteban. *TM: *One-dimensional chant* (2014) para corno solo; *F:* 6 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea “MusicAhora”, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Alejandro Meléndez (corno).

_____. *TM: *...Matusalen la Mimesis...* (2013-2014), variaciones para orquesta de vientos y percusión; *F:* 7 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea “MusicAhora”, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de La Serena, Francisco Núñez (director).

_____. *TM: La pacificación de Chile* (2013), cantata para voces, trío y orquesta; *F:* 6 de diciembre de 2014; *OL:* Concierto y lanzamiento de CD, Centro Cultural Palace de Coquimbo; *Int:* Orquesta Universitaria La Serena, Camerata Popular y el Trío Septiembre. *F:* 8 de enero de 2015; *OL:* Programa Siglo XXI, Transmisión Radio Beethoven, José Oplustil (conductor).

_____. *TM: Exordio* (2013) para oboe; *F:* 6 de diciembre de 2014; *OL:* Centro Cultural Palace de Coquimbo. *F:* 9 de enero de 2015; *OL:* Concierto Nuevos Aires Chilenos para Oboe, Teatro Escuela Moderna de Música; *Int:* José Luis Urquieta (oboe).

Cortés, Nicolás. *TM: *Panorama* (2014) para violonchelo y piano; *F:* 13 de enero de 2015;

OL: XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers,

Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Carlos Herrera (violonchelo), Nicolás Cortés (piano).

Cortés López, Renán. *TM: La doncella y la muerte* (2014) para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano; *F:* 24 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto de obras finalistas, Primer Concurso de Composición Musical Carlos Riesco, Academia Chilena de Bellas Artes, Salón de Honor; *Int:* Ensemble Bartok Chile: Carolina Muñoz (soprano), Kathya Galleguillos (clarinete), Elías Allendes (violín), Axel Rojas (violonchelo), Karina Glasinovic (piano), Valene Georges (directora, manager).

_____. *TM: Serie de tres movimientos breves de Danza I (Andante, Vivace, Andante)* (1979) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *int:* Juan Carlos Muñoz (piano).

_____. *TM: Serie de cinco movimientos breves de Danza II (Allegro, Andante, Allegretto, Allegro, Allegro)* (1984) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *int:* Catalina Rojas (piano).

_____. *TM: El muro* (1992) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *int:* Frida Conn (piano).

_____. *TM: Miniatura I El trompo* (2003) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *Int:* Aurelia Rodríguez (piano).

_____. *TM: Miniatura II El tejo* (2003) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *int:* Teresa Larrañaga (piano).

_____. *TM: Miniatura III El luche* (2003) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *Int:* Aurelia Rodríguez (piano).

_____. *TM: Miniatura IV Emboque* (2003) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *Int:* Camila Labowitz (piano).

_____. *TM: Miniatura V Volantín* (2003) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *Int:* Camila Labowitz (piano).

_____. *TM: Miniatura VI Palo enebado* (2003) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *Int:* Teresa Larrañaga (piano).

_____. *TM: Momentos de El lamento de la tierra* (2004-2007) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *Int:* Evelia Sabatini (piano).

_____. *TM: Sonatina N° 1* (2006) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *Int:* Teresa Larrañaga (piano).

_____. *TM: Voces* (2008) para piano; *F:* 10 de diciembre de 2014; *OL:* Homenaje desde el piano a Renán Cortés, Archivo de Música de la Biblioteca Nacional; *Int:* Juan Carlos Muñoz (piano).

_____. *TM: Misa breve Redemptor hominis* (2004-2013) para tres voces iguales con piano u órgano; *F:* 31 de marzo de 2015; *OL:* Ciclo Música Sacra, Templo Mayor Campus Oriente UC. *F: Int:* Coro de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Mauricio Cortés (director), Mario Lobo (órgano).

Daniels, Keith. *TM: Tempestad con silencio* (2014), basada en un texto de Pablo Neruda, para conjunto; *F:* 10 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz, guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (voz, güiro, saxofón), Francisco Moreira (voz, violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz, piano), Marcia González (voz, congas), Ernesto Carreño (voz, bongó, cencerro), Claudio Acevedo Elgueta (voz, timbaletas, cencerro, director).

De García, Melanea. *TM: El triunfo del Congreso*, vals (siglo XIX) para piano; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

De la Fuente, Diego. *TM: Suegro, su cena está lista* (2013), música incidental para el cortometraje; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Diego Figueroa (director y escritor).

Delgado, Arnaldo. *TM: *Cantar de Franklin con Santa Rosa* (2014) para violín y guitarra; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Dúo Lacorde: Alvaro Carreño (violín), Emmanuel Sowicz (guitarra transpuesta).

Díaz, Daniel. *TM: *Ludus* (2014) para piano y percusionista (performers); *F:* 14 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 2, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int:* Patricia Escobar (piano), Nicolás Moreno (percusión/performers).

Díaz Silva, Rafael. *TM: En el silencio de la baja tarde... Qué raro llamarse Alex Lemun* (2011); *F:* 8 de octubre de 2014; *OL:* Temporada Oficial de Conciertos DMUS 2014, Ciclo de Música del Siglo XX y XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Compañía de Música Contemporánea, Carlos Valenzuela Ramos (director).

_____. *TM: El último hogar* (1. *Rema Emilio Gutiérrez, balsevo de Dios*, 2. *Canción de cuna para Puerto Tranquilo*, 3. *Río Cisnes, vuelvo a casa*) (2014) para orquesta de cuerdas; *F:* 17 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 4, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Salón de Honor Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Int:* Orquesta de Cuerdas Marga Marga, Luis José Recart (director).

Domínguez, Fabrizio. *TM: Quinteto*; *F:* 8 de octubre de 2014; *OL:* Temporada Oficial de Conciertos DMUS 2014, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Compañía de Música Contemporánea, Carlos Valenzuela Ramos (director).

Domínguez, José Luis. *TM: *Réquiem para Fernando Rosas* (2014) obra sinfónico-coral, con soprano y barítono, sobre textos de Álvaro Gallegos y Fernando Rosas; *F:* 6 de octubre de 2014; *OL:* Temporada de Conciertos 2014, Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, Chile (FOJI), Basílica de La Merced. *F:* 8 de octubre de 2014; *OL:* Temporada de conciertos 2014, Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, Chile (FOJI), Teatro Escuela de Carabineros; *Int:* Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, José

Luis Domínguez (director), Paolo Bortolameolli (director invitado); Coro Crecer Cantando, Víctor Alarcón (director), *Sols*: Patricia Cifuentes (soprano), Patricio Sabaté (barítono). *F*: 30 de marzo de 2015; *OL*: Concierto N° 3 de la Temporada 2015, Teatro Municipal de Santiago; *Int*: Orquesta Filarmónica de Santiago, José Luis Domínguez (director), Coro del Teatro Municipal, Jorge Klastornick (director); *Sols*: Patricia Cifuentes (soprano), Evelyn Ramírez (mezzosoprano), Gonzalo Tomckowiack (tenor), Christian Peregrino (barítono).

Dúo Quelentaro. *TM*: *El cesante* (1972) para declamación y guitarra; *F*: 8 de enero de 2015; *OL*: Ciclo Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Patio de la Biblioteca, Campus Oriente UC; *Int*: Colectivo Semillero, Cristián González Vivanco (director), Belén Espino (dirección de escena).

Echenique, Josefina / Claudio Acevedo Elgueta. *TM*: *Luz y penumbra* (2002) para conjunto; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz, guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (voz, saxofón), Francisco Moreira (voz, violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz), Ernesto Carreño (voz, guitarra), Claudio Acevedo Elgueta (voz y cuatro venezolano, director).

Eisner, Guillermo (Chile-Uruguay). *TM*: *Sur* (2013) para flautas; *F*: 13 de octubre de 2014; *OL*: Concierto N° 1, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int*: Ensamble de Flautas Antara: José Orellana, Fernando Figueroa, Constanza García y Alejandro Lavanderos (director).

_____. *TM*: *Plaza* (2014) para flautas dulces; *F*: 13 de noviembre de 2014; *OL*: XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Felipe Cussen y Carmen Troncoso (flautas dulces).

Ensamble Tierra de Larry. *TM*: *Improvisación con medios mixtos*: I. *Rasgos de Antimateria*, II. *Dominio Estelar*, III. *Cuásar armónico*, IV. *Implosión visual*, V. *Boreal*, VI. *Zonas ocultas*, VII. *Paseo lunar*, VIII. *Recuerdos ingrátidos*; *F*: 5 de noviembre de 2014; *OL*: Ciclo Música del Siglo XX y XXI, Tierra de Larry, Lanzamiento disco *Universo Sonoro*, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Ensamble Tierra de Larry: Edgardo Cantón Aguirre (piano y electrónica), Leonardo Cendoyá Cádiz (electrónica), Miguel Villafruela Artigas (saxofón), Rolando Cori Traverso (guitarra y electrónica).

Errázuriz, Sebastián. *TM*: **Anticantata para Nicanor Parra* (2014), textos de Nicanor Parra, para doce músicos y solistas; *F*: 7 de diciembre de 2014; *OL*: Concierto N° 7 ¡Feliz centenario antipoeta!, Campus Bellavista, Universidad San Sebastián. *F*: 13 de diciembre de 2014; *OL*: Campus Los Leones de Providencia, Universidad San Sebastián; *Int*: Ensamble MusicActual, agrupación en residencia de la Universidad San Sebastián, María Izquierdo (actriz), Francisco Sánchez (actor), Evelyn Ramírez (mezzosoprano), Ricardo Seguel (barítono), Niles Atallah (animaciones en colores), Sebastián Errázuriz (director). *F*: 20 de enero de 2015; *OL*: Concierto Homenaje a los cien años del nacimiento del Antipoeta, Parque de la Esculturas, Providencia; *Int*: Ensamble MusicActual, agrupación en residencia de la Universidad San Sebastián, María Izquierdo (actriz), Francisco Sánchez (actor), Francisca Muñoz y Homero Pérez Miranda (solistas).

Esparza Bruna, Mauro. *TM*: **Elástica* (2014) para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano; *F*: 24 de noviembre de 2014; *OL*: Concierto de obras finalistas, Primer Concurso de Composición Musical Carlos Riesco, Academia Chilena de Bellas Artes, Salón de Honor; *Int*: Ensamble Bartok Chile: Carolina Muñoz (soprano), Kathya Galleguillos (clarinete), Elías Allendes (violín), Axel Rojas (violonchelo), Karina Glasinovic (piano), Valene Georges (directora, manager).

Espindola, Marcelo. *TM*: *40 años* (2013) ensamble de flautas; *F*: 13 de octubre de 2014; *OL*: Concierto N° 1, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int*: Ensamble de Flautas Antara: José Orellana, Fernando Figueroa, Constanza García y Alejandro Lavanderos (director).

Fariás, Javier. *TM*: *Trastocada* (2007) para dos guitarras; *F*: 27 de noviembre de 2014; *OL*: Cátedra Prof. Luis Orlandini, concierto de guitarra, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Lorena Souper y Diego Cruz (guitarras).

Fariás, Miguel. *TM: We Tripantu* (2014) para piano; *F:* 29 de octubre de 2014; *OL:* Gala del II Concurso de Radio Beethoven “Toca el cielo”, Centro de las Artes 660; *Int:* María Julia Mancero y Pedro Larraín (piano-segundo lugar, categoría 13 y 16 años), Catalina Arteaga (piano-primer lugar, categoría 13 años), otros premiados: Pilar Delgado, Claudia Roa (piano), Bárbara Baeza (piano-mejor interpretación).

_____. *TM: *El espacio antrópico... y antropisco* (2014) para cuarteto de saxofones; *F:* 11 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Salón de Honor de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int:* Andrés Gomis, Josetxo Silguero, Ángel Soria, Miguel Ángel Lorente (saxofones).

_____. *TM: *Givale* (2011) para cuarteto de cuerdas; *F:* 14 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Cuarteto Surkos: Marcelo Pérez (violín I), David Nuñez (violín II), Pablo Salinas (viola), Francisca Reyes (violonchelo).

_____. *TM: Estudio N° 12* (2013) para piano; *F:* 16 de marzo de 2015; *OL:* Concierto en torno a los cuadernos de Claude Helffer, Teatro la Peniche Opera, París, Francia; *Int:* María Paz Santibáñez (piano).

Ferrari, Andrés. *TM: La cinta Moebius* (2009) para flauta, clarinete, trompeta, percusión, violín, violonchelo, electrónica y animación digital; *F:* 29 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Música del Siglo XX y XXI. Gema (Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte), Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Ensamble Compañía de Música Contemporánea, Carlos Valenzuela Ramos (director).

Filomeno, Josefina. *TM: El monitor peruano*, polka (siglo XIX) para piano; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

Flores del Campo, Francisco. *TM: Obertura Pèrgola de las flores* (1960) para orquesta; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Conciertos de difusión región del Biobío “Los grandes clásicos”, Gimnasio Escuela F-634 y Gimnasio Municipal, Florida. *F:* 11 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Contulmo y Gimnasio Municipal de Cañete. *F:* 13 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Tomé y Gimnasio Municipal de Quirihue. *F:* 16 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Laja. *F:* 18 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Liceo de Coronel. *F:* 20 de marzo de 2015; *OL:* Nacimiento; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Celso Torres (director).

Gajardo, Eduardo. *TM: Tu pañuelito. Cueca*, versión para coro; *F:* 21 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Coro Amadeus de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción, Mateo Palma (director).

García Arancibia, Fernando. *TM: Tres piezas* (1998) para cuarteto de saxofones; *F:* 8 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea “MusicAhora”, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Cuarteto de Saxofones Oriente: Alejandro Rivas (saxofón soprano), Pablito Vega (saxofón alto), Miguel Villafrauela (saxofón tenor), Karem Ruiz (saxofón barítono).

_____. *TM: Buenas maneras*, segundo ciclo (1. *Paisaje*, 2. *Quién piensa en el olvido*, 3. *Prohíbese*) (2014) para soprano, oboe, violonchelo y piano, texto de Omar Lara; *F:* 14 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Camila García y Giselle Abarca (sopranos), David Pérez (oboe), Nandy Sandoval (violonchelo), Juan Pablo Navarro (piano).

_____. *TM: *Tres momentos sonoros (Lento, Rápido, Lento)* (2014) para oboe; *F:* 12 de diciembre de 2014; *OL:* Recital Susurros de Latinoamérica, Departamento de Música de la Universidad de La Serena; *Int:* José Luis Urquieta Plaza (oboe).

_____. *TM: Tres piezas breves (Lento, Rápido, Lento)* (1995) para flauta y arpa; *F:* 13 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Luis Orlandini (guitarra).

_____. *TM: Concertino* (2014) para flauta y orquesta; *F:* 18 de marzo de 2015; *OL:* Parroquia Santa Elena. *F:* 19 de marzo de 2015; *OL:* Santuario de Schoenstatt, La Florida; *F:* 20 de marzo de 2015; *OL:*

Teatro Municipal de Ñuñoa. *F*: 21 de marzo de 2015; *OL*: Sinagoga de Viña del Mar. *F*: 31 de marzo de 2015; *OL*: Celebración 50 Años de la Academia Chilena de Bellas Artes, Espacio Fundación Telefónica; *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Juan Pablo Izquierdo (director); *Sol*: Max Echaurren (flauta).

Glasinovic, Karina. *TM*: *Jardín japonés (Templo vacío, La grulla resbalando en el hielo)* (2007) para piano; *F*: 6 de octubre de 2014; *OL*: Cátedra de Piano Prof. Paulina Zamora, ciclo de recitales de pianistas jóvenes, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int*: Llinos Martí Acuña (piano). *F*: 18 de noviembre de 2014; *OL*: Ciclo de piano, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Paulina Zamora (piano).

González, Andrés. *TM*: *Trompe o el tiempo inaudito* (2012) para trompe (arpa de boca); *F*: 15 de octubre de 2014; *OL*: Concierto N° 3, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Parque Cultural de Valparaíso; *Int*: Gonzalo Gil (trompe).

_____. *TM*: *Mit Werk o el Tiempo transversal* (2012) para contrabajo y electrónica; *F*: 15 de enero de 2015; *OL*: XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: César Bernal (contrabajo).

González, Sergio. *TM*: *Chatarras y cacerolas* (1985) para percusión; *F*: 7 de enero de 2015; *OL*: Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int*: Grupo de Percusión UC: Felipe Bravo, Felipe Leiva, César Vilca, Carlos Vera (director).

González Toledo, Marcia. *TM*: *Quebra meu coração* (2013) para conjunto, texto de Marcia González; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Gallardo González (voz, guitarra), David Torrejón (bajo eléctrico), Keith Daniels (voz, saxofón), Francisco Moreira (violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz, piano), Marcia González (voz, zurdo), Ernesto Carreño (voz, congas), músicos invitados: Felipe Acevedo (cavaquiño), Alejandra Acevedo (voz), Claudia Acevedo (voz), Claudio Acevedo Elgueta (voz, cuatro, director).

_____. *TM*: *Rosa de invierno* (2013) para conjunto, texto de Marcia González; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (saxofón), Francisco Moreira (violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz), Marcia González Toledo (voz y cajón peruano), Ernesto Carreño (congas), Claudio Acevedo Elgueta (piano, director).

_____. *TM*: *La balacera* (2014) para conjunto, texto de Marcia González; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz, guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (voz, saxofón), Francisco Moreira (violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz, pandero), Marcia González (voz, cajón), Ernesto Carreño (voz, guitarra), Claudio Acevedo Elgueta (voz, piano, director).

_____. *TM*: *Que no deje'e llover* (2014) para conjunto; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz, conga), David Torrejón (bajo eléctrico), Keith Daniels (voz, saxofón), Francisco Moreira (maracas), Esteban González (guiro), Felipe Gallardo (voz), Marcia González (voz, tambora), Ernesto Carreño (voz, tambor alegre), Músico invitado: Felipe Acevedo (acordeón), Claudio Acevedo Elgueta (voz, acordeón, director).

Gorigoitía, Ramón. *TM*: **Esto ya lo toqué mañana* (2014) para flauta, clarinete, saxofón, percusión, piano, violín, violonchelo; *F*: 13 de enero de 2015; *OL*: XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Ensamble Compañía de Música Contemporánea: Roberto Cisterna (flauta), Cecilia Arce (clarinete), Miguel Villafuella (saxofón), Rafael Soto (percusión), Julio Torres (piano), Fabián Esparza (violín), Sebastián Mercado (violonchelo), Carlos Valenzuela Ramos (director).

Guede, Fernando. *TM: *Obipur* (2014) para oboe solo; *F:* 6 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea “MusicAhora”, Departamento de Música, Universidad de La Serena. *F:* 9 de enero de 2015; *OL:* Concierto Nuevos Aires Chilenos para Oboe, Teatro Escuela Moderna de Música; *Int:* José Luis Urquieta (oboe).

Guillier, Alejandro. *TM: Boreal* (2012) para percusión y saxofones; *F:* 8 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea “MusicAhora”, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Trichahue, percusión y saxofones: Simone Caiafa (percusión), Karem Ruiz (saxofón), Alejandro Rivas (saxofón).

Gutiérrez, Claudio Aliosha. *TM: Tres piezas (El reloj de Kafka, Caja de música, Decadence)* (2003) para cuarteto de cuerdas; *F:* 26 de noviembre de 2014; *OL:* Temporada Centro Cultural Gabriela Mistral, Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile (CEAC); *Int:* Cuarteto Andrés Bello de la Universidad de Chile: Héctor Viveros y Esteban Sepúlveda (violines I y II), Claudio Gutiérrez (viola), Nicolás Benavides (violonchelo).

Gutiérrez Carreño, Patricio. *TM: Lengua de sol* (2014) para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano; *F:* 24 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto de obras finalistas, Primer Concurso de Composición Musical Carlos Riesco, Academia Chilena de Bellas Artes, Salón de Honor; *Int:* Ensamble Bartok Chile: Carolina Muñoz (soprano), Kathya Galleguillos (clarinete), Elías Allendes (violín), Axel Rojas (violonchelo), Karina Glasinovic (piano), Valene Georges (directora, manager).

Hernández, Alejandro (Colombia, residente en Chile en la actualidad). *TM: *Causa y efecto* (2013-2014) piano, violonchelo, flauta y percusión; *F:* 14 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Fernanda Ortega (piano), Miguel Arredondo (violonchelo), Juan Pablo Aguayo (flauta), Gad Xoyon (percusión).

Herrera Muñoz, Rodrigo. *TM: Cantos de otoño* (2014) para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano; *F:* 24 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto de obras finalistas, Primer Concurso de Composición Musical Carlos Riesco, Academia Chilena de Bellas Artes, Salón de Honor; *Int:* Ensamble Bartok Chile: Carolina Muñoz (soprano), Kathya Galleguillos (clarinete), Elías Allendes (violín), Axel Rojas (violonchelo), Karina Glasinovic (piano), Valene Georges (directora, manager).

———. *TM: Kolbe* (2011) para flauta, clarinete y fagot; *F:* 6 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea “MusicAhora”, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Rodrigo López Toro (flauta), Andrés Palleró (clarinete), Alevi Peña (fagot).

Hidalgo, María Josefa. *TM: Caucau* (2011) para conjunto, texto de María Josefa Hidalgo; *F:* 10 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (saxofón), Francisco Moreira (violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz, cencerro), Marcia González (voz, cajón peruano), Ernesto Carreño (congas), Claudio Acevedo (bongó y afouché, director).

Hidalgo Cavieres, Felipe. *TM: *Con-secuencias* (2008-2010) para dos saxofones, guitarra, violonchelo y piano; *F:* 14 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Miguel Villafruela y Alejandro Rivas (saxofones), Pablo Soto (guitarra), Alejandro Tagle (violonchelo), Penélope Jaque (piano), Jorge Pacheco (director).

Illanes Tatsuoka, Pamela. *TM: Volantines de Santo Domingo* (2012) para orquesta de cuerdas; *F:* 28 de noviembre de 2014; *OL:* Teatro Municipal de Copiapó; *Int:* Orquesta Sinfónica de Copiapó, Paulo Macías (director).

Illapu. *TM: Manos obreras* (1972) para voz solista, coro mixto, 2 queñas, clarinete, zamponas, charango, guitarra, violonchelo, bajo eléctrico, tambos, bombo; *F:* 8 de enero de 2015; *OL:* Ciclo Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Patio de la Biblioteca, Campus Oriente UC; *Int:* Colectivo Semillero, Cristián González Vivanco (director), Belén Espino (dirección de escena).

Jara, Víctor. *TM: Angélica Huenumán* (1970), versión para voz, guitarra y violonchelo; *F:* 21 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio

de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int*: Mateo Palma (voz), Alejandro Gallegos (guitarra), Nicolás Gutiérrez (violonchelo). Versión para para 2 guitarras, tiple, 2 flautas travesas, 2 clarinetes, violonchelo, coro femenino, voz solista, kultrín, kaskawillas, trompe; *F*: 8 de enero de 2015; *OL*: Ciclo Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Patio de la Biblioteca, Campus Oriente UC; *Int*: Colectivo Semillero, Cristián González Vivanco (director), Belén Espino (dirección de escena).

_____. *TM*: *Doncella encantada* (1962/1972), versión para guitarra; *F*: 12 de diciembre de 2014; *OL*: Concierto de guitarra clásica, lanzamiento del disco *Cita concertante*, Librería Le Monde Diplomatique, Santiago; *Int*: Carlos Díaz Miranda y Gonzalo Victoria (duo de guitarras).

_____. (Carlos Vera Pinto). *TM*: *Caicavilú* (1968), versión para ensamble de percusión; *F*: 7 de enero de 2015; *OL*: Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int*: Grupo de Percusión UC: Felipe Bravo, Felipe Leiva, Tomás Moreno, César Vilca, Carlos Vera (director).

_____. (Carlos Vera Pinto). *TM*: *Charagua* (1969), versión para ensamble de percusión; *F*: 7 de enero de 2015; *OL*: Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int*: Grupo de Percusión UC: Felipe Bravo, Felipe Leiva, Tomás Moreno, César Vilca, Carlos Vera (director).

_____. (Carlos Vera Larrucea). *TM*: *El derecho de vivir en paz* (1970), versión para marimba y vibráfono; *F*: 7 de enero de 2015; *OL*: Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int*: Grupo de Percusión UC: Felipe Bravo, Felipe Leiva, Tomás Moreno, César Vilca, Carlos Vera (director).

Julio R., Fernando. *TM*: *Ostin* (2006) para guitarra; *F*: 17 de octubre de 2014; *OL*: Concierto N° 4, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Salón de Honor Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Int*: Ignacio Barra (guitarra).

Kauer López, Gabriel. *TM*: **Melun* (2014) para ensamble; *F*: 10 de noviembre de 2014; *OL*: XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Salón de Honor Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int*: Ensamble Contemporáneo UC: Davor Miric (violín), Alejandro Tagle (violonchelo), Karina Fischer (flauta travesa), Dante Burotto (clarinete), Luis Alberto Latorre (piano), Aliocha Solovera (director).

_____. *TM*: *Tánur* (2014) para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano; *F*: 24 de noviembre de 2014; *OL*: Concierto de obras finalistas, Primer Concurso de Composición Musical Carlos Riesco, Academia Chilena de Bellas Artes, Salón de Honor; *Int*: Ensamble Bartok Chile: Carolina Muñoz (soprano), Kathya Galleguillos (clarinete), Elías Allendes (violín), Axel Rojas (violonchelo), Karina Glasinovic (piano), Valene Georges (directora, manager).

Kliwadenko, Nicolás. *TM*: **Tercera práctica* (2013-2014) para guitarra eléctrica, objetos y electrónica; *F*: 4 de noviembre de 2014; *OL*: Festival de Música Contemporánea "MusicAhora", Departamento de Música de la Universidad de La Serena; *Int*: Taller Ciclos: Nicolás Kliwadenko (guitarra eléctrica, electrónica), Diego Behncke (guitarra eléctrica y objetos), Francisco Martínez (guitarra eléctrica y electrónica).

_____. *TM*: **Esas olas glicinas* (2011) para soprano, flauta, piano, violín y violonchelo, texto de Yamabe no Akahito; *F*: 12 de noviembre de 2014; *OL*: XXIV Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Taller de Música Contemporánea UC, Pablo Aranda (director).

_____. *TM*: **Abaq* (2014) para piano; *F*: 13 de enero de 2015; *OL*: XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Julio Torres (piano).

Laiseca, Rafaela. *TM*: *La constitución*, polka (siglo XIX) para piano; *F*: 19 de noviembre de 2014; *OL*: Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

La Rivera, Eduviges. *TM*: *La chimba de Copiapó, schottisch* (siglo XIX) para piano; *F*: 19 de noviembre de 2014; *OL*: Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala

Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

Lascar, Nicolás. *TM: Cortes de elevación: fragmentos de diario* (2008) para siete instrumentos; *F:* 26 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo de Música del Siglo XX y XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Compañía de Música Contemporánea, Carlos Valenzuela Ramos (director).

Leng Haygus, Alfonso. *TM: *Doloras* (1920) para piano; *F:* 1 de octubre de 2014; *OL:* Grant Hall Recital, Rhode Island. *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Bruno Walter Auditorium, Nueva York. *F:* 24 de noviembre de 2014; *OL:* Casey Theater, Boston. *F:* 5 de diciembre de 2014; *OL:* Katzer Center of the Arts, Washington. *F:* 11 de diciembre de 2014; *OL:* Columbia University, Nueva York; *Int:* María Teresa Sepúlveda (piano). *F:* 26 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo de Grandes Pianistas, Teatro Municipal de Santiago; *Int:* Roberto Bravo (piano).

_____. *TM: Doloras* (1920) para orquesta; *F:* 5 de octubre de 2014; *OL:* XVI Temporada de Conciertos, Homenaje al célebre y recordado maestro Fernando Rosas, Teatro Municipal de Ñuñoa; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Juan Pablo Izquierdo (director).

_____. *TM: Andante* (1922) para cuerdas; *F:* 6 de octubre de 2014; *OL:* Temporada de Conciertos 2014, Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, Chile (FOJI), Basílica de La Merced. *F:* 8 de octubre de 2014; *OL:* Temporada de Conciertos 2014, Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, Chile (FOJI), Teatro Escuela de Carabineros; *Int:* Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, José Luis Domínguez (director), Paolo Bortolameolli (director invitado).

_____. *TM: Dolora* N° 1 (1920) para piano; *F:* 20 de octubre de 2014; *OL:* Catedra de Piano Prof. Elisa Alsina Urzúa, ciclo de recitales pianistas jóvenes, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Manuel Astudillo Quinteros (piano).

Letelier, Martín. *TM: *El laberinto de minotauro* (2012), 1er. Premio Concurso Luis Advis 2013, para orquesta; *F:* 7 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea “MusicAhora”, Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena, Francisco Núñez (director).

Letelier Llona, Alfonso. *TM: Dame la mano* (1985) para ensamble (dedicada al Ensamble Bartok Chile); *F:* 25 de octubre de 2014; *OL:* Séptimo concierto, Temporada de Conciertos de la Fraternidad Masónica 2014, “Viajeros en el Espacio”, Auditorio Citerior de la Gran Logia de Chile; *Int:* Ensamble Bartok Chile, Valene Georges (directora, manager).

Letelier Valdés, Miguel. *TM: Tres preludios* (1962) para guitarra; *F:* 9 de octubre de 2014; *OL:* Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra).

López, Pablo. *TM: *Comala* (2014) para percusión; *F:* 12 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Concierto inaugural, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Dakel Percusión: Ricardo Herrera (marimba), Víctor Aliste (marimba y glockenspiel) Nicolás Rodríguez (vibráfono), Esteban Jara (percusión), Ricardo Herrera (director).

Los Chileneros. *TM: Los matarifes* (1968) para 3 cantores, guitarra, bajo eléctrico, piano, acordeón, cajón peruano, pandero, platos; *F:* 8 de enero de 2015; *OL:* Ciclo Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Patio de la Biblioteca, Campus Oriente UC; *Int:* Colectivo Semillero, Cristián González Vivanco (director), Belén Espino (dirección de escena).

_____. *TM: El mote mei* (1973) para 3 cantores, guitarra, bajo eléctrico, piano, acordeón, cajón peruano, pandero, platos; *F:* 8 de enero de 2015; *OL:* Ciclo Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Patio de la Biblioteca, Campus Oriente UC; *Int:* Colectivo Semillero, Cristián González Vivanco (director), Belén Espino (dirección de escena).

_____. *TM: El verdulero* (1973) para 2 cantoras, guitarra, bajo eléctrico, piano, acordeón, cajón peruano, pandero, platos; *F:* 8 de enero de 2015; *OL:* Ciclo Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Patio de la Biblioteca, Campus Oriente UC; *Int:* Colectivo Semillero, Cristián González Vivanco (director), Belén Espino (dirección de escena).

Manns, Patricio. *TM: Bandido* (1959), versión para flauta y dúo de guitarras; *F:* 21 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Gabriela Godoy (flauta), Fernando Lillo y Luis Cristhian Toledo (guitarras).

Margaño, Cecilia. *TM: *Camino* (2007) para soprano y piano, texto de Vicente Huidobro; *F:* 7 de enero de 2015; *OL:* 40 y más. Celebración de los 44 años de docencia de Cecilia Margaño, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Ángela Lemus (soprano), Cecilia Margaño (piano). *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Ángela Lemus (soprano), Cecilia Margaño (piano).

_____. *TM: *Casa* (2007) para soprano y piano, texto de Vicente Huidobro; *F:* 7 de enero de 2015; *OL:* 40 y más. Celebración de los 44 años de docencia de Cecilia Margaño, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Ángela Lemus (soprano), Cecilia Margaño (piano). *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Ángela Lemus (soprano), Cecilia Margaño (piano).

Marín, Nicolás. *TM: *Él me dijo* (2014) para flauta y clarinete; *F:* 10 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Salón de Honor Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int:* Karina Fischer (flauta travesa), Dante Burotto (clarinete).

Martínez, Francisco. *TM: *espíAlesGenéticos* (2012) para 2 guitarras microfoneadas; *F:* 4 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea "MusicAhora", Departamento de Música de la Universidad de La Serena; *Int:* Vicente Araya y Danielo Torres Meschi (guitarras).

Martínez Ulloa, Jorge. *TM: Tres piezas latinoamericanas (Andino, Coral, Son)* (2013) para guitarra; *F:* 2 de octubre de 2014; *OL:* Temporada Oficial de Conciertos del Departamento de Música y Sonología (DMUS), Facultad de Artes, Universidad de Chile, Ciclo de Guitarra: Carnaval de Música Latinoamericana y Europea, Museo de Arte Contemporáneo. *F:* 12 de octubre de 2014; *OL:* *Int:* Ximena Matamoros (guitarra).

Matamoros Ponce, Ximena. *TM: Reminiscencias II* (2004) para cuarteto de guitarras; *F:* 1 y 6 de octubre de 2014; *OL:* Programa radial: Escena Musical Chilena, Radio USACH FM. *F:* 2 de octubre de 2014; *OL:* Temporada Oficial de Conciertos del Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes (DMUS), Universidad de Chile, Ciclo de Guitarra: Carnaval de Música Latinoamericana y Europea, Museo de Arte Contemporáneo. *F:* 12 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo de Conciertos de la Liga Chileno-Alemana: "Carnaval de Música Latinoamericana y Europea", Vitacura 5875; *Int:* Cuarteto Ecos y Ximena Matamoros (guitarras). *F:* 8 de noviembre de 2014; *OL:* Festival Internacional de Guitarra de Santiago, Centro Cultural Espacio Matta. *F:* 17 de noviembre de 2014; *OL:* 31° Concierto Anual de Jóvenes Ganadores de Becas, Corporación Amigos del Teatro Municipal de Santiago, Hotel Grand Hyatt; *Int:* Ximena Matamoros y Cuarteto Ecos (Guitarras).

_____. *TM: Océano (blues)* (2001) para guitarra; *F:* 2 de octubre de 2014; *OL:* Temporada Oficial de Conciertos del Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes (DMUS), Universidad de Chile, Ciclo de Guitarra: Carnaval de Música Latinoamericana y Europea, Museo de Arte Contemporáneo. *F:* 7 de noviembre de 2014; *OL:* Ceremonia de entrega distinción universitaria "Medalla Rector Juvenal Hernández Jaque", Sala Domeyko, Casa Central de la Universidad de Chile; transmisión vía Streaming por la Universidad de Chile. *F:* 12 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo de Conciertos de la Liga Chileno-Alemana "Carnaval de Música Latinoamericana y Europea", Vitacura 5875; *Int:* Ximena Matamoros (guitarra).

_____. *TM: Reminiscencias (Swing Feel)* (2003) para cuarteto de guitarras; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Ceremonia de graduación, Instituto de Estudios Internacionales, Universidad de Chile; *Int:* Cuarteto Ecos: Moisés Bobadilla, Benjamín González, Pablo Muñoz, Ximena Matamoros (guitarras)

Matthey Correa, Gabriel. *TM: Mapuchinas* (1. *Ofrenda al fuego/sol*, 2. *Ofrenda al aire/viento*, 3. *Ofrenda al agua/luna*; 4. *Ofrenda a la tierra/cosmos*) (2005) para piano; *F:* 13 de octubre de 2014; *OL:* Concierto Homenaje a los 50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes (1964-2014), Salón de Honor del Instituto de Chile junto a la presentación del disco compacto *Música docta de Chile y Brasil*, vol. 2; *Int:* Ximena Cabello (piano).

_____. *TM: Las parianas* (1. *Advertencia, yo no permito que nadie me diga...*, 2. *Se prohíbe rezar, estornudar, escupir, elogiar...*, 3. *Una vez andando por un parque inglés...*, 4. *A los amantes de las bellas letras...*, 5. *Durante medio siglo la poesía fue el paraíso del tonto solemne...*, 6. *En el cementerio, un anciano de barbas respetables...*, 7. *Moais...*, 8. *Una momia camina por la nieve...*, 9. *Señoras y señores, voy a hacer una sola pregunta...*) (1998), para conjunto, dedicada al Ensemble Bartok Chile; *F*: 25 de octubre de 2014; *OL*: Homenaje a Nicanor Parra en su cumpleaños número 100, Séptimo concierto, Temporada de Conciertos de la Fraternidad Masónica 2014, "Viajeros en el Espacio", Auditorio Citerior de la Gran Logia de Chile; *Int*: Ensemble Bartok Chile, Valene Georges (directora, manager).

_____. *TM: La niña forastera* (1984) para oboe; *F*: 12 de diciembre de 2014; *OL*: Concierto Susurros de Latinoamérica, Departamento de Música de la Universidad de La Serena. *F*: 9 de enero de 2015; *OL*: Concierto Nuevos Aires Chilenos para Oboe, Teatro Escuela Moderna de Música; *Int*: José Luis Urquieta Plaza (oboe).

Maupoint, Andrés. *TM: Cinco imágenes* [1. *Ecos del tiempo* (2000), 2. *Velas negras* (1994), 3. *Variaciones* (2000), 4. *Árbol sin hojas* (1993), 5. *Laberinto* (1994)] para orquesta; *F*: 18 y 19 de marzo de 2015; *OL*: Concierto N° 2, Ciclo Tchaikovsky, Teatro Municipal; *Int*: Orquesta Filarmónica de Santiago, Konstantin Chudovsky (director).

Meza, Juan Cristóbal. *TM: Rapsodia macabra* (de la película *Fuga*) (2006) para piano; *F*: 26 de noviembre de 2014; *OL*: Ciclo de Grandes Pianistas, Teatro Municipal de Santiago; *Int*: Roberto Bravo (piano).

Mezzano Barahona, Cristián. *TM: *La puntill'el diablo* (2009-2014) para orquesta de cuerdas, homenaje al escritor chileno Abelardo Barahona; *F*: 26 de noviembre de 2014; *OL*: 1° Concurso de Composición Orquesta Marga-Marga, Teatro Pompeya, Villa Alemana; *Int*: Orquesta de Cuerdas Marga Marga, Luis José Recart (director).

_____. *TM: *Allá* (2014) para oboe; *F*: 12 de diciembre de 2014; *OL*: Concierto Susurros de Latinoamérica, Departamento de Música de la Universidad de La Serena. *F*: 9 de enero de 2015; *OL*: Concierto Nuevos Aires Chilenos para oboe, Teatro Escuela Moderna de Música; *Int*: José Luis Urquieta Plaza (oboe).

Molina Villarroel, Sebastián. *TM: Klavierstück* (2012) para piano; *F*: 15 de octubre de 2014; *OL*: Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Eduardo Contreras (piano).

_____. *TM: Meditación* (2014) para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano; *F*: 24 de noviembre de 2014; *OL*: Concierto de obras finalistas, Primer Concurso de Composición Musical Carlos Riesco, Academia Chilena de Bellas Artes, Salón de Honor; *Int*: Ensemble Bartok Chile: Carolina Muñoz (soprano), Kathya Galleguillos (clarinete), Elías Allendes (violín), Axel Rojas (violonchelo), Karina Glinovic (piano), Valene Georges (directora, manager).

_____. *TM: *El sonido de una noche* (2014) para orquesta; *F*: 16 de enero de 2015; *OL*: XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Centro de Extensión Artística y Cultural Universidad de Chile, ex Teatro Universidad de Chile; *Int*: Orquesta Sinfónica de Chile, Francisco Rettig (director).

Molla, Elisa. *TM: Palmera solitaria*, vals (siglo XIX) para piano; *F*: 19 de noviembre de 2014; *OL*: Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

Morales Ossio, Cristián. *TM: *Que desorganiza todo* (2010) para flauta (también piccolo), clarinete en Si bemol (también bajo), soprano (también barítono), 2 percusionistas, piano, violín y violonchelo, por encargo del ensemble español Taller Sonoro; *F*: 12 de noviembre de 2014; *OL*: XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int*: Taller de Música Contemporánea UC, Pablo Aranda (director).

Moreira, Francisco. *TM: Ay mamita* (2013), texto de Gabriela Mistral, para conjunto; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz y guitarra), David Torrejón (bajo eléctrico), Keith Daniels (voz,

saxofón), Francisco Moreira (voz y violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz, charango), Marcia González Toledo (voz), Ernesto Carreño (caja), Claudio Acevedo Elgueta (voz y bombo, director).

Moreira, Francisco y los Reales del Cinco. *TM: Puta es la noche* (2010) para conjunto, texto Claudio Fuentes; *F:* 10 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz y guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (saxofón), Francisco Moreira (voz y violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz), Marcia González Toledo (voz y maracas), Ernesto Carreño (bongó), Claudio Acevedo Elgueta (voz, cuatro venezolano, director).

Muñoz, Joaquín. *TM: *3 Antipoemas antimusicalizados* (2014) para acordeón, violonchelo, violín, guitarra y soprano; *F:* 12 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Concierto inaugural, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Joaquín Muñoz (acordeón), Francisco Martínez (violonchelo), Ailinne San Martín (violín), Alex Panes (guitarra), Cynthia Lemarie (soprano).

Núñez, Andrés. *TM: *deBA* (2014) para piano, flauta, violonchelo; *F:* 6 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto de clausura del XVII Encuentro de Música Chilena y Contemporánea de Valdivia, Instituto Alemán Carlos Anwandter; *Int:* Fernanda Ortega (piano), Estela Bellomio (flauta), Héctor Méndez (violonchelo), Pablo Aranda (director).

Núñez, David. *TM: *Job en el mulador* (2014) para 24 voces; *F:* 14 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Ensamble Vocal *AdHoc*, Víctor Alarcón (director).

Núñez Navarrete, Pedro. *TM: Cuarteto* (1968) para saxofones; *F:* 8 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea "MusicAhora", Departamento de Música, Universidad de La Serena; *Int:* Cuarteto de Saxofones Oriente: Alejandro Rivas (saxofón soprano), Pablito Vega (saxofón alto), Miguel Villafruela (saxofón tenor), Karem Ruiz (saxofón barítono).

Ormazábal, Francisco. *TM: La lucha del hombre* (2012) para ensamble de guitarras; *F:* 5 de diciembre de 2014; *OL:* Temporada de Conciertos del Instituto de Música, Facultad de Artes, Ciclo Intérpretes Siglo XXI, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile. *F:* 5 de enero de 2015; *OL:* Ciclo Intérpretes siglo XXI, Centro de Eventos, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente; *Int:* Ensamble de Estudiantes de Guitarra IMUC: Roberto Kuhn, David Iribarra, Francisco Muñoz, Vicente Araya, Francisco Valenzuela, Camilo Henríquez, Luciano Corail, Elías Pino, Sebastián Echiburú, Sebastián Montes (director).

_____. *TM: Vendrá un día más puro que los otros* (2014) para ensamble de guitarras, obra dedicada al Ensamble de Estudiantes de Guitarra IMUC; *F:* 5 de diciembre de 2014; *OL:* Temporada de Conciertos del Instituto de Música, Facultad de Artes, Ciclo Intérpretes Siglo XXI, Centro de Eventos, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile. *F:* 5 de enero de 2015; *OL:* Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int:* Ensamble de Estudiantes de Guitarra IMUC: Roberto Kuhn, David Iribarra, Francisco Muñoz, Vicente Araya, Francisco Valenzuela, Camilo Henríquez, Luciano Corail, Elías Pino, Sebastián Echiburú, Sebastián Montes (director).

Orrego Salas, Juan. *TM: Esquinas* op. 68 (1971) para guitarra; *F:* 9 de octubre de 2014; *OL:* Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra). *F:* 12 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Concierto inaugural, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Gonzalo López (guitarra).

_____. *TM: Sonata* op. 9 (*Grave, Tempo de chaconne, Vivo e rítmico*) (1945) para violín y piano; *F:* 10 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto Homenaje a los 50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes (1964-2014), Concierto de Cámara en Homenaje a Juan Orrego Salas, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Elías Allendes (violín), Patricia Castro (piano).

_____. *TM: Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón* op. 18 (1946) para piano; *F:* 10 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto Homenaje a los 50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes (1964-2014),

Concierto de Cámara en Homenaje a Juan Orrego Salas, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Ana María Cvitanic (piano).

_____. *TM: El alba del alhelí* op. 29 (*Prólogo, La novia, El pregón, La flor del Candil, La gitana, El pescador sin dinero, El madrigal del peine perdido, El farolero y su novia, Al puente de la golondrina, Castilla tiene castillos*) (1955) para soprano y piano, texto de Rafael Alberti; *F:* 10 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto Homenaje a los 50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes (1964-2014), Concierto de Cámara en Homenaje a Juan Orrego Salas, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Doris Silva (soprano), Pablo Terraza (piano).

_____. *TM: Pastoral y Scherzo* op. 42 (*Piacevole, Allegro*) (1956) para violín y piano; *F:* 10 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto Homenaje a los 50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes (1964-2014), Concierto de Cámara en Homenaje a Juan Orrego Salas, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Elías Allendes (violín), Patricia Castro (piano).

_____. *TM: Suite* N° 1 (1945, versión original para piano) (2014, versión para orquesta realizada en la Cátedra de Composición del profesor Jorge Pepi-Alos: Felipe Castro, Nicolás Aguad, Sebastián Jorquera, Julio Garrido, Maximiliano Soto, Diego Valderrama, Bernarda Castillo, José Castro, Álvaro Mendoza, Cristián Darvich, Nicolás Cortez, Mario Oyanadel, Tamara Miller, Julio Hernaiz); *F:* 13 de noviembre de 2014; *OL:* Temporada Oficial de Conciertos 2014, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Centro de Extensión Artística y Cultural (ex Teatro Universidad de Chile); *Int:* Orquesta Sinfónica Estudiantil (OSE) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Carl Hammond (director).

Ortega Alvarado, Sergio. *TM: Los cantos del capitán* (1982) para soprano y piano, texto de Pablo Neruda; *F:* 22 de octubre de 2014; *OL:* Fundación Pablo Neruda, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Sophie Geoffroy-Dechaume (soprano), Daniel Gardiole (piano).

Osorio, Daniel. *TM: Eckolg* (2014) para violín, clarinete, violonchelo, percusión y live electronic; *F:* 29 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Música del Siglo XX y XXI. Gema (Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte), Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Ensamble Compañía de Música Contemporánea, Carlos Valenzuela Ramos (director).

Otondo, Felipe. *TM: Irama* (2012) para electroacústica; *F:* 6 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto de clausura del XVII Encuentro de Música Chilena y Contemporánea de Valdivia, Instituto Alemán Carlos Anwandter.

Palma, Mateo. *TM: Nada más* (1995) para voz y guitarra, basada en un texto de Pablo Neruda; *F:* 21 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Mateo Palma (voz), Alejandro Gallegos (guitarra), Pía Gómez Prado (flauta traversa).

Parra, Ángel (Carlos Vera). *TM: Cuando amanece el día* (1971), versión para marimba y vibráfono; *F:* 7 de enero de 2015; *OL:* Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int:* Carlos Vera Larrucea (marimba), Carlos Vera Pinto (vibráfono).

Parra, Isabel / Parra, Violeta. *TM: Qué palabra te dijera* (1987) para voz, guitarra, violonchelo, flauta traversa; *F:* 21 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Mateo Palma (voz), Alejandro Gallegos (guitarra), Nicolás Gutiérrez (violonchelo), Pía Gómez Prado (flauta traversa).

Parra Sandoval, Violeta. *TM: Anticueca* N° 1 (ca. 1960) para guitarra; *F:* 9 de octubre de 2014; *OL:* Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int:* Luis Orlandini Robert (guitarra).

Peña Hen, Jorge. *TM: Cuarteto* de cuerdas (1969); *F:* 19 de octubre de 2014; *OL:* Concierto de clausura de la V Semana Latinoamericana en Homenaje al Compositor León Schidlowsky, Universidad Goethe y la Katholische Hochschulgemeinde, Frankfurt, Alemania; *Int:* Gustavo Vergara (violín).

Pepi Alos, Jorge. *TM: Metamorfosis* V (1998 y revisada el 2014) para orquesta y coro; *F:* 1 de octubre de 2014; *OL:* Temporada 2014, Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile; *Int:* Orquesta y Coro de la Universidad de Santiago de Chile, Santiago Marín (director de coro), Nicolas Rauss (director general).

Pérez, Carlos. *TM: Tres piezas chilenas (Refalosa, Entonación, Cueca)* para cuarteto de guitarras; *F:* 23 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Cuarteto de Guitarras Kythara: Alejandro Gallegos, Luis Cristhian Toledo, Mauro Millán y Hugo Peña.

Pérez, Delfina. *TM: Armando el gondolero* (vals) (1858) para piano; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

_____. *TM: Le bouquet* (schottisch de salón) (1857) para piano; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Patricia Castro (piano).

_____. *TM: La flor del alma* (valse) (segunda edición, 1886) para piano; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Cecilia Margaño (piano).

Pérez Freire Osmán. *TM: Ay, ay, ay* (1915) para voz y piano; *F:* 21 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Mateo Palma (voz), Rebeca Sepúlveda (piano).

Pinto D'Aguiar, Felipe. *TM: *Sin ir más lejos* (2014) para dos flautas, clarinete y saxofón; *F:* 13 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Karina Fischer y Guillermo Lavados (flautas), Dante Burotto (clarinete), Miguel Villafruela (saxofón), Aliocha Solovera (director).

Piña, José Manuel. *TM: Cavellón* (2012) para electroacústica; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

_____. *TM: Eclósión* (2012) para piano; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* José Manuel Piña (piano).

Quinteros, Juan Manuel. *TM: Toque manifiesto* (2014), concierto para percusión latina y ensamble; *F:* 26 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo de Música del Siglo XX y XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Compañía de Música Contemporánea, Carlos Valenzuela Ramos (director).

Ramírez, Hernán. *TM: Preludios obsesivos* (2008) para piano; *F:* 14 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 2, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int:* Amalia Marigliano (piano).

_____. *TM: *Concepción 2012* (2012); *F:* 8 de noviembre de 2014; *OL:* Temporada Oficial, Concierto Sinfónico N° 10, Teatro Universidad de Concepción; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Vladimir Simkin (director, Rusia).

_____. *TM: *Díptico* (2014) para soprano, violín, violonchelo, clarinete y piano; *F:* 15 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Camila García (soprano), Ingrid Cotton (violín), Francisco Palacios (violonchelo), José Aranda (clarinete), Analia Marigliano (piano), Pablo Alvarado (director).

Reyes, Enrique. *TM: *Cuecango* (2014) para piano; *F:* 14 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 2, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int:* Enrique Reyes (piano).

Reyes Benavides, Gypson. *TM: Suite Víctor Jara* (2014); *F:* 11 de octubre de 2014; *OL:* Temporada Oficial, Concierto de Cámara N° 5, Teatro Universidad de Concepción; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción.

Rifo, Guillermo. *TM: *4+2, siete trozos de Altavista* (2014) para oboe y saxofón tenor; *F:* 13 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* José Luis Urquieta (oboe), Miguel Villafruela (saxofón tenor).

_____. *TM: Timbalina* (2013); *F:* 15 de noviembre de 2014; *OL:* Temporada Oficial, Concierto de Cámara N° 6, Teatro Universidad de Concepción; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción.

_____. *TM: La búsqueda* (2011) para percusión; *F:* 7 de enero de 2015; *OL:* Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int:* Grupo de Percusión UC: Felipe Bravo, Felipe Leiva, Tomás Moreno, César Vilca, Carlos Vera (director).

_____. *TM: 0+1* (2010) para oboe; *F:* 9 de enero de 2015; *OL:* Concierto Nuevos Aires Chilenos para Oboe, Teatro Escuela Moderna de Música; *Int:* José Luis Urquieta Plaza (oboe).

_____. *TM: Plaza Echaurren* (1979-1981) para conjunto; *F:* 18 de enero de 2015; *OL:* Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int:* Reko Big Band, Carlos Vera (director).

_____. *TM: Zamba del ensueño* (1980) para conjunto; *F:* 18 de enero de 2015; *OL:* Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int:* Reko Big Band, Carlos Vera (director).

_____. *TM: Cerro Barón* (2008) para big band de jazz; *F:* 18 de enero de 2015; *OL:* Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int:* Reko Big Band del IMUC (Instituto de Música de la Universidad Católica), Carlos Vera (director)

_____. *TM: Bateriando* (2013) para big band de jazz; *F:* 18 de enero de 2015; *OL:* Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int:* Reko Big Band del IMUC, Carlos Vera (director).

_____. *TM: Nubarrón* (2013) para conjunto; *F:* 18 de enero de 2015; *OL:* Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int:* Reko Big Band del IMUC, Carlos Vera (director).

_____. *TM: Música folclórica (El cigarrito, El ovejero, Camino a Socoroma, La consentida);* para orquesta; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Conciertos de difusión región del Biobío "Los grandes clásicos", Gimnasio Escuela F-634 y Gimnasio Municipal, Florida. *F:* 11 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Contulmo y Gimnasio Municipal de Cañete. *F:* 13 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Tomé y Gimnasio Municipal de Quirihue. *F:* 16 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Laja. *F:* 18 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Liceo de Coronel. *F:* 20 de marzo de 2015; *OL:* Nacimiento; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Celso Torres (director).

_____. (Rodrigo Tapia Salfate). *TM: Violeta Parra sinfónico* (2007); versión revisada para orquesta; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Conciertos de difusión región del Biobío "Los grandes clásicos", Gimnasio Escuela F-634 y Gimnasio Municipal, Florida. *F:* 11 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Contulmo y Gimnasio Municipal de Cañete. *F:* 13 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Tomé y Gimnasio Municipal de Quirihue. *F:* 16 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Municipal de Laja. *F:* 18 de marzo de 2015; *OL:* Gimnasio Liceo de Coronel. *F:* 20 de marzo de 2015; *OL:* Nacimiento; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Celso Torres (director).

Robles, Ricardo. *TM: Aire de tonada* (2014) para piano, quena, violonchelo y bombo; *F:* 21 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suenan la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Ricardo Robles (piano), Jorge Muñoz (quena), Francisco Aburto (violonchelo), Ignacio Salinas (bombo).

Romo Cartagena, René. *TM: Ignoto* (2011) para viola y electrónica en tiempo real; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Alejandra Tapia (viola), René Romo Cartagena (electrónica).

_____. *TM: Pulsaciones e impulsos* (2014) para flauta, clarinete en Sib, violín, violonchelo y electrónica en tiempo real, obra dedicada a Milena Bahamonde; *F*: 29 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo Música del Siglo XX y XXI. Gema (Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte), Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Ensemble Compañía de Música Contemporánea, Carlos Valenzuela Ramos (director).

_____. *TM: Tesseracto* (2012-2013) para clarinete, electrónica en tiempo real y gráficas en tiempo real; *F*: 29 de noviembre de 2014; *OL*: Examen de título, Interpretación Musical especialidad clarinete, Cátedra Prof. Alejandro Ortiz Escanilla, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Alfonso Vergara Valencia (clarinete), René Romo (electrónica).

Salinas, Horacio (arreglo para ensamble de guitarras de Roberto Kuhn, 2014). *TM: Chilóé* (1975) *℥ Danza* (1981), versión para ensamble de guitarras; *F*: 5 de diciembre de 2014; *OL*: Temporada de Conciertos del Instituto de Música, Facultad de Artes, Intérpretes Siglo XXI, Centro de Eventos, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile. *F*: 5 de enero de 2015; *OL*: Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int*: Ensamble de Estudiantes de Guitarra IMUC: Roberto Kuhn, David Irribarra, Francisco Muñoz, Vicente Araya, Francisco Valenzuela, Camilo Henríquez, Luciano Corail, Elías Pino, Sebastián Echiburú, Sebastián Montes (director).

Salvo, Ignacio. *TM: *Leyendas de los bosques* (2013-2014) para orquesta, basada en tres cuentos de la Europa Medieval; *F*: 16 de enero de 2015; *OL*: XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Centro de Extensión Artística y Cultural Universidad de Chile, Teatro Universidad de Chile; *Int*: Orquesta Sinfónica de Chile, Francisco Rettig (director).

Sánchez, Mariela. *TM: *El canto de Teresa* (2014) para soprano, clarinete, violonchelo, violín, contrabajo, piano, acordeón, bailarina y relatora; *F*: 14 de octubre de 2014; *OL*: Concierto N° 2, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int*: Carolina Araya (soprano), Claudia Peñailillo (clarinete), Catalina González (violonchelo), Denisse Garrido (violín), Keila Olate (contrabajo), Javiera Benavides (piano), Mariela Sánchez (acordeón), Francisca Silva (bailarina), Pamela Bahamondes (relatos).

Sánchez Dittborn, Juan Antonio. *TM: Tonada por despedida* (1999) para guitarra; *F*: 9 de octubre de 2014; *OL*: Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int*: Luis Orlandini Robert (guitarra). *F*: 2 de diciembre de 2014; *OL*: Examen de título, Interpretación Musical especialidad Guitarra Clásica, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Karla García Silva (guitarra).

_____. *TM: Tonada en sepia* (2002) para guitarra; *F*: 9 de octubre de 2014; *OL*: Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int*: Luis Orlandini Robert (guitarra).

Sandoval, Felipe. *TM: Caen las hojas* (2014) para voz y guitarra, texto de Felipe Sandoval; *F*: 10 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Conjunto Sexto Piso: Felipe Gallardo (voz), Felipe Sandoval (guitarra), Claudio Acevedo Elgueta (director).

Sangüesa, Iris. *TM: *Claroscuro* N° 2, 2 y 3 (2014) para piano; *F*: 9 de marzo de 2015; *OL*: Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int*: Bárbara Perelman (piano).

Santa Cruz, Pedro. *TM: *Austral* (2014) para orquesta de cámara y audiovisual; *F*: 6 de noviembre de 2014; *OL*: Concierto de clausura del XVII Encuentro de Música Chilena y Contemporánea de Valdivia, Instituto Alemán Carlos Anwandter; *Int*: Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música Universidad Austral de Chile, Juan Carlos Soto (director), dibujos proyectados por estudiantes de segundo año de Artes Visuales, Cátedra Dibujo y Naturaleza de la UACh.

Santa Cruz Wilson, Domingo. *TM: De las montañas baja la nieve de Seis canciones de primavera* op. 28 (1950) para coro; *F*: 17 de diciembre de 2014; *OL*: Temporada Coral del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile (CEAC), Concierto N° 4, Música del Renacimiento, Teatro Universidad de Chile; *Int*: Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, Juan Pablo Villarroel (director).

_____. *TM: Cinco piezas* para orquesta de cuerdas (1. *Grave*, 2. *Inquieto y doloroso*, 3. *Algo movido*, 4. *Lento, dramático*, 5. *Muy rápido y festivo*) op. 14 (1937) [indicada en el programa como *Suite* op. 14] para orquesta de cuerdas; *F:* 11 y 12 de marzo de 2015; *OL:* Concierto N° 1, Ciclo Tchaikovsky, Teatro Municipal de Santiago; *Int:* Orquesta Filarmónica de Santiago, Konstantin Chudovsky (director).

Santander, Lucas. *TM: *C-H-O-N* (2014) para ensamble; *F:* 10 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica de Chile, Salón de Honor Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int:* Ensamble Contemporáneo UC: Davor Miric (violín), David Núñez (violín), Penelope Knuth (viola), Alejandro Tagle (violonchelo), Carlos Arenas (contrabajo), Karina Fischer (flauta travesera), Dante Burotto (clarinete), Francisco Gouet (clarinete), Luis Alberto Latorre (piano), Aliocha Solovera (director).

Schadenberg, Enrique. *TM: *Ayekantum* (2013) para piano a cuatro manos y bailarina; *F:* 14 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 2, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int:* Ricardo Curaqueo y Daniel Aspillaga (piano a 4 manos), Rafaela Vergara (bailarina), Enrique Schadenberg (dirección y montaje).

Schidlowsky, León. *TM: **Yizkor* (2012) para violín solo; *F:* 19 de octubre de 2014; *OL:* Concierto de clausura de la V Semana Latinoamericana en Homenaje al Compositor León Schidlowsky, Universidad Goethe y la Katholische Hochschulgemeinde, Frankfurt, Alemania; *Int:* Gustavo Vergara (violín).

_____. *TM: Isla Negra* (1959) para flauta; *F:* 12 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Concierto inaugural, Homenaje a León Schidlowsky, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Wilson Padilla (flauta).

Segura, Manuel. *TM: *91* (2014) para orquesta de cuerdas, obra ganadora del Concurso de Composición Darwin Vargas 2014; *F:* 17 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 4, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Salón de Honor Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Int:* Orquesta de Cuerdas Marga Marga, Luis José Recart (director).

Sepúlveda, María Luisa. (Cecilia Margaño / Patricia Castro). *TM: Canción* (1925) para piano a cuatro manos, basada en una melodía popular; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Cecilia Margaño y Patricia Castro (pianos).

_____. *TM: Preludio* (1929) para arpa; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* María Eugenia Villegas (arpa).

Seves, Sebastián. *TM: La abadesa* (2011) para conjunto; *F:* 10 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo de Música Popular, Sexto Piso, concierto lanzamiento CD, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Conjunto Sexto Piso: Felipe Sandoval (voz, guitarra), David Torrejón (contrabajo), Keith Daniels (saxofón), Francisco Moreira (violín), Esteban González (violonchelo), Felipe Gallardo (voz, pandero), Marcia González (cajón peruano), Ernesto Carreño (bombo), Claudio Acevedo Elgueta (caja, director).

Silva, Francisco. *TM: Música para 4 percusionistas* (2014); *F:* 3 de noviembre de 2014; *OL:* Festival de Música Contemporánea "MusicAhora", Departamento de Música de la Universidad de La Serena; *Int:* Grupo Percusión Valparaíso: Leonardo Cortés, Daniel Aspillaga, Raúl Arancibia, Gabriel Meza, Nicolás Moreno (arreglo y dirección).

Silva, René. *TM: Y todavía tiene una pena* (2012) para orquesta; *F:* 4 de octubre de 2014; *OL:* Temporada Oficial, Concierto Sinfónico N° 8, Teatro Universidad de Concepción; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Rodolfo Fischer (director).

_____. *TM: Flores de papel: 4 imágenes de cementerios pampinos* (2012) para piano; *F:* 14 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 2, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int:* Jorge Pepi-Alos (piano).

_____. *TM: Cerro Chena, estación de la memoria* (2014); *F:* 25 de octubre de 2014; *OL:* Centro Cultural Palace, Coquimbo; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena, Francisco Núñez (director).

_____. *TM: *Sulpaiky Amauta* (2014) para violín y piano; *F:* 14 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM); *Int:* Elías Allendes (violín), Patricia Castro (piano).

_____. *TM: Cantata por las ánimas del Baker* (2011) para soprano, cuarteto de guitarras y violonchelo; *F:* 16 de noviembre de 2014; *OL:* Gimnasio Escuela Luis Uribe, Castro, Chiloé; *Int:* Camila García (soprano), Gonzalo López, Felipe Zelada, Alex Panes y Jorge Cárcamo (guitarras), Máximo Farías (violonchelo).

_____. *TM: *Canciones humanas* (2013-2014) para barítono, viola y piano; *F:* 14 de enero de 2015; *OL:* XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Juan Contreras (barítono), Carola Fredes (viola), Julio Torres (piano).

Smith, Anna. *TM: La sonrisa* (polka elegante) (1858) para piano; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Cecilia García (piano).

Solovera Cortés, Clara (Eduardo Gajardo). *TM: Te juiste pa'ronde* (ca. 1956) para coro; *F:* 21 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Coro Amadeus de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción, Mateo Palma (director).

Solovera Roje, Aliocha. *TM: Fuegos de arteificio* (2012-2014) para ensamble; *F:* 10 de noviembre de 2014; *OL:* XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Salón de Honor de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int:* Ensamble Contemporáneo UC: Davor Miric (violín), Yvanka Milosevic (violín), Penelope Knuth (viola), Alejandro Tagle (violonchelo), Carlos Arenas (contrabajo), Karina Fischer (flauta traversa), Rodrigo Herrera (oboe), Dante Burotto (clarinete), Francisco Gouet (clarinete), Benjamín Vergara (trompeta), Héctor Montalván (trombón), Luis Alberto Latorre (piano), Cesar Vilca (percusión), Aliocha Solovera (director).

Soro, Cristina *TM: Valse brillante*, vals (ca. 1912) para piano; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras). *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Bárbara Perelman (piano).

Soro Barriga, Enrique. *TM: Andante appassionato* (1899-) para piano; *F:* 20 de octubre de 2014; *OL:* Catedra de Piano Prof. Elisa Alsina Urzúa, Ciclo de recitales de pianistas jóvenes, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala América de la Biblioteca Nacional; *Int:* Martín Morales Almarza. *F:* 26 de noviembre de 2014; *OL:* Ciclo de Grandes Pianistas, Teatro Municipal de Santiago; *Int:* Roberto Bravo (piano). Versión para orquesta; *F:* 19 de noviembre de 2014; *OL:* Temporada 2014, Aula Magna de la Universidad Santiago de Chile; *Int:* Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago, Nicolás Rauss (director). *F:* 23 de noviembre de 2014; *OL:* Concierto Orquesta Mundial de Médicos en Chile, Colegio Médico de Chile, Patrocinio de la Embajada de los Estados Unidos de América, Teatro Municipal de Las Condes; *Int:* Orquesta Mundial de Médicos, Dr. Stefan Willich (director, Alemania).

_____. *TM: Danza Fantástica* (1905) para orquesta; *F:* 23 de octubre de 2014; *OL:* Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int:* Orquesta de Estudiantes de la Universidad de Concepción, Jorge Inzunza (director).

_____. *TM: Estás triste de Recordando la niñez* (1938) para piano; *F:* 3 de diciembre de 2014; *OL:* Cátedra Prof. Paulina Zamora, audición de alumnos ciclo básico, piano principal, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Guandingy Qi (piano).

Soto, Maximiliano. *TM: *La lluvia rocía a la lluvia* (2014) para orquesta de flautas; *F:* 15 de octubre de 2014; *OL:* Últimas Creaciones. Jóvenes Compositores DMUS, Sala Isidora Zegers, Departamento

de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Orquesta de Flautas, Wilson Padilla (director).

Sotomayor, Ludomilia. *TM*: *Recuerdo de Valparaíso, vals* (siglo XIX) para piano; *F*: 19 de noviembre de 2014; *OL*: Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

Soublette Asmussen, Sylvia. *TM*: *Dos amantes dichosos* (de *Los tres sonetos de Neruda*) (1987) para coro, textos de Pablo Neruda; *F*: 17 de diciembre de 2014; *OL*: Temporada Coral del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile (CEAC), Concierto N° 4, Música del Renacimiento, Teatro Universidad de Chile; *Int*: Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, Juan Pablo Villarroel (director).

Torres Vergara, Julio. *TM*: **Virus* (2014) para oboe, clarinete, piano y percusión; *F*: 6 de noviembre de 2014; *OL*: Festival de Música Contemporánea "MusicAhora", Departamento de Música de la Universidad de La Serena; *Int*: José Luis Urquieta (oboe), Andrés Palleró (clarinete), Julio Torres (piano), Pablo Palleró King (percusión).

Tradicional popular. (Beatriz Pichimalén, Argentina). *TM*: *Canción para hacer dormir a un niño*, para voz y conjunto; *F*: 23 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int*: Luciana Ortega (voz), Juan Solís (piano y flauta), Ignacio Salinas (teclados), Francisco Aburto (bajo).

_____. (Oscar Ohlsen). *TM*: *Canciones tradicionales chilenas: El Pequeño, Río río, El tortillero, La trastera*, versión para guitarra; *F*: 23 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int*: Alejandro Gallegos (guitarra).

_____. *TM*: *Cantos y danzas chilenas (Cantarito de Peñaflores, El tortillero, Aue mafatu, Tus ojos (habanera), Yo vendo unos ojos negros)*; versión para flauta y dúo de guitarras; *F*: 21 de octubre de 2014; *OL*: Ciclo Suena la Música en Tono Chilénico, Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción; *Int*: Gabriela Godoy (flauta), Fernando Lillo y Luis Cristhian Toledo (guitarra).

_____. *TM*: *Décimas del roto* para conjunto; *F*: 8 de enero de 2015; *OL*: Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int*: Colectivo Semillero, Cristián González Vivanco (director), Belén Espino (dirección de escena).

Urrutia Blondel, Jorge. *TM*: *Sugerencias de Chile* op. 1 (1928) para guitarra; *F*: 9 de octubre de 2014; *OL*: Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int*: Luis Orlandini Robert (guitarra).

Valenzuela de Valdés, Elvira. *TM*: *La paz* (pasodoble) (1904) para piano; *F*: 9 de marzo de 2015; *OL*: Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int*: Patricia Castro (piano).

Valle, Valeria. *TM*: **Bunraku* (2014) para guitarra eléctrica, flauta en Sol, voz y sintetizadores; *F*: 15 de octubre de 2014; *OL*: Concierto N° 3, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Parque Cultural de Valparaíso; *Int*: Ismael Cortez (guitarra eléctrica), Hugo Pirovich (flauta en Sol), Pancho Sazo (voz), Alonso Valenzuela (sintetizadores), Valeria Valle (voz y dirección).

_____. *TM*: **Cesira* (2014) para flauta, oboe, clarinete, fagot y vibráfono; *F*: 6 de noviembre de 2014; *OL*: Festival de Música Contemporánea "MusicAhora", La Serena; *Int*: Rodrigo López Toro (flauta), José Luis Urquieta Plaza (oboe), Andrés Palleró (clarinete), Alevi Peña (fagot), Pablo Palleró (vibráfono).

_____. *TM*: **Han solo* (2014) para oboe; *F*: 13 de noviembre de 2014; *OL*: XXIV Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). *F*: 12 de diciembre de 2014; *OL*: Concierto Susurros de Latinoamérica, Departamento de Música de la Universidad de La Serena. *F*: 9 de enero de 2015; *OL*: Concierto Nuevos Aires Chilenos para Oboe, Teatro Escuela Moderna de Música; *Int*: José Luis Urquieta Plaza (oboe).

_____. *TM: *Clarice* (2014) para cuarteto de cuerdas; *F*: 15 de enero de 2015; *OL*: XV Festival Internacional de Música Contemporánea 2015, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Cuarteto Resonancia Femenina: Fabiola Paulsen (violin I), Ingrid Cotton (violín II), Danae Núñez (viola), Camila Leal (violonchelo).

Vargas Wallis, Darwin. *TM: Tres preludios* (1963) para guitarra; *F*: 9 de octubre de 2014; *OL*: Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int*: Luis Orlandini Robert (guitarra).

Vásquez, Edmundo. *TM: Suite popular* (1979) para dos guitarras; *F*: 12 de diciembre de 2014; *OL*: Concierto de guitarra clásica, lanzamiento del disco *Cita concertante* del dúo integrado por Carlos Díaz y Gonzalo Victoria, Librería Le Monde Diplomatique, Santiago; *Int*: Carlos Díaz Miranda y Gonzalo Victoria (dúo de guitarras).

Vega C., María Clarisa. *TM: ¿Me recuerdas?* (Vals) (1924) para guitarra; *F*: 9 de marzo de 2015; *OL*: Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int*: Eugenia Rodríguez (guitarra).

Vera Pinto, Carlos (arreglo para ensamble de percusión: Magdalena Pacheco y Carlos Vera Larrucea); *TM: Desorientado* (2010) para percusión; *F*: 7 de enero de 2015; *OL*: Festival Música para Todos en la UC, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente UC; *Int*: Grupo de Percusión UC: Felipe Bravo, Felipe Leiva, Tomás Moreno, César Vilca, Carlos Vera (director).

Vera Rivera, Santiago. *TM: Anagogística* (1986) para guitarra; *F*: 9 de octubre de 2014; *OL*: Música Chilena para Guitarra, Programa grabado para la TV MEC, Secretaría de la Presidencia del Gobierno de Brasil, Río de Janeiro; *Int*: Luis Orlandini Robert (guitarra).

_____. *TM: Suite Violeta* (2012) para piano; *F*: 13 de octubre de 2014; *OL*: Concierto Homenaje a los 50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes (1964-2014), Salón de Honor del Instituto de Chile y Presentación del disco compacto *Música docta de Chile y Brasil*, vol. 2; *Int*: Ximena Cabello (piano).

_____. *TM: Variaciones efebas, Recuerdos de mi infancia* (2012) para piano; *F*: 13 de octubre de 2014; *OL*: Concierto Homenaje a los 50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes (1964-2014), Salón de Honor del Instituto de Chile y Presentación del disco compacto *Música docta de Chile y Brasil*, vol. 2; *Int*: Ximena Cabello (piano).

_____. *TM: Apocalíptica II: el principio del fin* (1988) para piano y orquesta de cuerdas; *F*: 18 de marzo de 2015; *OL*: Parroquia Santa Elena, Las Condes. *F*: 19 de marzo de 2015, *OL*: Santuario de Schoenstatt, La Florida. *F*: 20 de marzo de 2015; *OL*: Teatro Municipal de Ñuñoa. *F*: 21 de marzo de 2015; *OL*: Sinagoga de Viña del Mar. *F*: 31 de marzo de 2015; *OL*: Celebración 50 Años de la Academia Chilena de Bellas Artes, Espacio Fundación Telefónica; *Int*: Orquesta de Cámara de Chile, Juan Pablo Izquierdo (director); *Sol*: Svetlana Kotova (piano).

Verdugo, Teresa. *TM: Recuerdo a los héroes de Iquique*, vals (siglo XIX) para piano; *F*: 19 de noviembre de 2014; *OL*: Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int*: Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

Vila, Cirilo. *TM: Hojas de otoño* (1984) para flauta; *F*: 6 de noviembre de 2014; *OL*: Concierto de clausura del XVII Encuentro de Música Chilena y Contemporánea de Valdivia, Instituto Alemán Carlos Anwandter; *Int*: Estela Bellomio (flauta).

Villalón, Matías. *TM: Leva* (2013) para percusión; *F*: 18 de octubre de 2014; *OL*: Concierto N° 5, Lanzamiento disco *Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas*, volumen 2, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas; *Int*: Grupo Percusión Valparaíso, Nicolás Moreno (director).

Wang, Patricio. *TM: Shadows* (2011) para cuarteto de guitarras eléctricas; *F*: 18 de octubre de 2014; *OL*: Concierto N° 5, Lanzamiento disco *Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas*, Salón de Honor Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; volumen 2, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas; *Int*: Ensamble de Guitarras Planeta Minimal, Ismael Cortez (director).

Zalazar, Genoveva. *TM: El valle*, schottisch (siglo XIX) para piano; *F*: 19 de noviembre de 2014; *OL*: Ciclo Música Chilena y Latinoamericana. La mujer de 1850 en manos del siglo XXI, Sala Isidora Zegers,

Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Kenya Godoy (piano), Fernanda Vera (investigación de partituras).

Zamora Pérez, Carlos. *TM:* **Sonidos* (2014) para ensamble de flautas y orquesta andina; *F:* 13 de octubre de 2014; *OL:* Concierto N° 1, XI Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Instituto de Música PUCV, Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso; *Int:* Ensamble de Flautas Antara y Orquesta Andina, Félix Cárdenas (director).

_____. *TM:* *Víctor Jara sinfónico* (*Charagua, obertura; La partida, preludio; El aparecido*) (2011); *F:* 9 de noviembre de 2014; *OL:* Festival Internacional de Guitarra de Santiago, Espacio Matta; *Int:* Orquesta Sinfónica de La Granja, Alvaro O’Ryan (director), Tomás O’Ryan (charango).

_____. *TM:* *Movimiento de Sonata* (2014), versión para trompeta y quinteto de cuerdas (versión original para flauta alto y guitarra); *F:* 20 de noviembre de 2014; *OL:* Examen de título, Interpretación Musical especialidad trompeta, Cátedra Prof. Eugene King Clifton, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Int:* Claudio Anaís Rodríguez (trompeta), Quinteto de cuerdas de la Orquesta USACH: Davor Miric (violín I), Oscar Quiroz (violín II), Carolina Castillo (viola), Cristián Peralta (violonchelo), Santiago Espinoza (contrabajo).

_____. *TM:* *Concierto* (2004) para flauta dulce contralto y orquesta de cuerdas; *F:* 25 de noviembre de 2014; *OL:* Teatro del Lago de Frutillar. *F:* 27 de noviembre de 2014; *OL:* Iglesia San Miguel Arcángel, Calbuco; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Juan Pablo Izquierdo (director).

_____. *TM:* *Concierto* (2012-2013) para corno y orquesta de cuerdas; *F:* 26 de noviembre de 2014; *OL:* Teatro Diego Rivera, Puerto Montt. *F:* 28 de noviembre de 2014; *OL:* Catedral San Mateo, Osorno; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Juan Pablo Izquierdo (director).

_____. *TM:* *Concierto* (2012) para oboe y cuerdas; *F:* 12 de diciembre de 2014; *OL:* Concierto Susurros de Latinoamérica, Departamento de Música de la Universidad de La Serena. *F:* 9 de enero de 2015; *OL:* Concierto Nuevos Aires Chilenos para Oboe, Teatro Escuela Moderna de Música; *Int:* José Luis Urquieta Plaza (oboe).

Zegers, Isidora. *TM:* *La Camilla* (contradanza) (1823) para piano; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Cecilia Margaño (piano).

_____. *TM:* *La Mercedes* (contradanza) (1823) para piano; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Cecilia Margaño (piano).

_____. *TM:* *Valze par Massimino* (1823) para piano; *F:* 9 de marzo de 2015; *OL:* Celebración día de la mujer. Compositoras chilenas del siglo XIX y XX. Intérpretes chilenas del siglo XXI, Sala América, Biblioteca Nacional; *Int:* Patricia Castro (piano).

XV Festival Internacional de Música Contemporánea

por

Fernanda Ortega Sáenz
Departamento de Música

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
lfortega@uc.cl

Entre el lunes 12 y el viernes 16 de enero de 2015 se desarrolló el XV Festival Internacional de Música Contemporánea que organiza el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (DMUS).

Esta decimoquinta versión fue presentada por el compositor Eduardo Cáceres Romero, director artístico del Festival, como una “fiesta de la música contemporánea” y una “invitación a oír las músicas contemporáneas” de todo el mundo. La Decana de la Facultad de Artes, profesora Clara Luz Cárdenas Squella, realizó un saludo protocolar. El compositor Fernando Carrasco Pantoja, Director del Departamento de Música y Sonología, señaló que esta actividad es parte de las labores del Departamento que obedecen al mandato legal del Estado de Chile a esta Universidad. Vinculó al festival con la reforma educacional en curso, en el sentido de hacer un llamado “para que lo nuevo advenga”. Las anteriores frases hicieron presagiar una semana de descubrimientos estimulantes e inusitados que veremos si se reflejaron en la música.

El Homenaje, con el que tradicionalmente parte el festival, recayó en el compositor León Schidlowsky, Premio Nacional de Artes Musicales 2014 y estuvo a cargo del Dr. Luis Merino Montero. A continuación el profesor Wilson Padilla interpretó *Isla Negra* (1959) para flauta. Como ya es habitual, la música recién se inició más de cuarenta minutos después de la hora programada. En total se presentaron en el festival 31 obras de cámara y dos obras sinfónicas. Nueve obras fueron estrenos absolutos y 11 obras fueron estrenos en Chile. Dieciséis obras correspondieron a compositores nacionales, 11 a creadores de otros países de América Latina, mientras que cuatro obras provinieron de Europa y dos obras de los Estados Unidos.

Resulta de interés cotejar estas cifras con la afirmación acerca de este evento como un “festival americanista”, reiterada varias veces durante la semana. ¿Es americanista por la cantidad de obras del sur del continente? ¿O por situarse en una determinada posición estético-musical, geográfico-política o económica? ¿Es americanista por opción o por obligación, en cuanto a los recursos con los que contó esta versión? Esto último hace recordar las siguientes palabras del compositor Gustavo Becerra Schmidt en cuanto a que son nuestras diferencias las que nos unen: “lo más nacional [o latinoamericano en este caso] que tenemos son nuestros problemas y nuestras ideas. Valga esto también para el arte y, especialmente, para la música”¹. En lo que respecta al americanismo, conviene evocar también las palabras de Gabriel Castillo Fadic, para quien la posible unidad de las culturas latinoamericanas “es más bien por el lado de sus impedimentos que hay que buscarla: pobreza, militarismo, endeudamiento, dependencia económica, son términos que no hacen una identidad pero que marcan una comunidad

¹ Becerra 1972: 9.

de destinos”². Sin afán de darle una interpretación negativa se podría discutir *in extenso* el término para darle algo más de espesor a la idea de un festival americanista en lo musical.

Este año predominaron las obras para instrumento solista, las que ascendieron a 16 de un total de 31 obras. Seis de estas obras fueron escritas para diversas variantes de cuarteto. Disminuyeron las obras sinfónicas así como las de ensamble, entre los que se destacaron las agrupaciones estables que se habían presentado en versiones anteriores. Desde el DMUS, el ensamble Compañía de Música Contemporánea dirigido por Carlos Valenzuela mostró nuevamente un buen nivel interpretativo con *Esto ya lo toqué mañana* (2014) de Ramón Gorioitía, una enérgica obra que motivó a la audiencia por su sentido del humor, teatralidad y una muy buena presentación de Miguel Villafriela. Con una mezcla de lenguaje contemporáneo e improvisación de jazz, la partitura perdió algo de su novedad al ser comparada con la obra de Brouwer que se tocó posteriormente. El ensamble hizo muestra de la seriedad de su trabajo al cerrar el día viernes 16 de enero esta edición del festival con la interpretación del *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg, una obra que presentó durante 2014, pero que en esta ocasión figuró a continuación de la Orquesta Sinfónica de Chile (OSCh) en el Teatro de la Universidad de Chile. Al no despejarse el escenario para la presentación del ensamble, este tuvo que acomodarse o incomodarse entre las sillas y atriles de la orquesta, cuando en realidad la labor de clausura debió haberla realizado la OSCh. Los miembros de Compañía presentaron además *Melencolia (a3)* (2013) de Mauricio De Bonis, compositor brasileño invitado. Obra de estética europeo-germana, con el piano activo y rítmico en contrapunto a melodías delicadas del violín y violonchelo, requirió algo más de trabajo de conjunto para que fuera correctamente apreciada.

Ludus Metallicus (1972), del cubano Leo Brouwer, figuró entre las obras más destacadas y propositivas del festival. Fue excelentemente interpretada por el Cuarteto de Saxofones Oriente, conjunto que interpretó además otra obra en el festival. De escritura gráfica, notación aleatoria e instrucciones para la sección performática, deja gran parte de la responsabilidad a los intérpretes que al final abandonan la escena tocando sus instrumentos. Menos certero estuvo esta vez el Cuarteto Surkos, por un reciente cambio de conformación, en la interpretación de *Girale* (2011) de Miguel Farías. En el *Cuarteto de cuerdas N° 1* que permanecía sin estrenar, vimos cómo este compositor experimentaba con sonoridades y diversas técnicas instrumentales, con una intención de lenguaje contemporáneo.

Hubo dos buenas iniciativas en el festival. La Orquesta de Flautas Illawara, ensamble de la Universidad de Chile, es un buen recurso didáctico para los estudiantes. Bajo la dirección de Wilson Padilla presentó *Illawara sube por el canto del agua* (2013) de Edgardo Cantón. Obra minimalista, pudo sacar mayor provecho de la variedad de registros del grupo instrumental, los que más bien se fueron adicionando en líneas melódicas simples. Por su parte el Cuarteto Resonancia Femenina de Valparaíso con *Clarice* (2014) de Valeria Valle, tuvo un buen desempeño. De una interesante escritura, podría explorar dinámicas más suaves y tal vez extender la obra, algo breve, para manejar más recursos compositivos.

Disminuyeron las partituras vocales puesto que figuraron solo cuatro obras de cámara con voz solista. La obra de referencia fue *Pierrot Lunaire*. Entre las nacionales se destacó las *Canciones humanas* (2013-14) de René Silva, un compositor que ha perfeccionado su oficio. Con textos del poeta chilote Manuel Zúñiga fueron bien acogidas. La primacía del acompañamiento la tuvo el piano. Por momentos el violín quedó relegado hasta llegar su turno para tomar relieve. Ciertos giros recordaron el repertorio chileno de décadas anteriores. Podría tal vez el compositor probar con sumergirse en otros lenguajes, explorando sonoridades y jugando más con texturas con lo que sin duda ganará en recursos. El joven compositor Joaquín Muñoz presentó *3 Antipoemas antimusicalizados* (2014). Este concepto inspirado en Nicanor Parra no se vio reflejado en lo que la obra transmite. Requirió presentar palabras antes de la música, la que apareció por momentos como una suerte de tango de escritura simple. Bien lograda la voz, la obra tiene una atractiva intención musical que puede ser pulida mediante un mayor trabajo de texturas y de escritura instrumental. Para transmitir un aspecto irónico puede hacerlo todavía con mayor precisión y elaboración. La obra con voz *Díptico* (2013-14), de Hernán Ramírez, presentó un cierto desbalance entre la parte vocal y el sonido del conjunto, sobre textos de Gabriela Mistral y Nicanor Parra en melodías de intervalos amplios.

En cuanto a las nuevas tecnologías –consistente más bien en audios pregrabados y poca electrónica en tiempo real, sin inclusión de otros recursos–, hubo cinco obras con algún dispositivo electrónico, un número similar al de las últimas versiones del festival. Del ecuatoriano Mesías Maiguashca, sus *Cinco*

² Castillo Fadic 2003: 20.

microgramas (2014), con novedosas afinaciones para la guitarra solista, técnicas extendidas y cajón peruano con la electrónica fue interesante, si bien no fue fácil de seguir para el público por lo extenso de algunas secciones, más aun considerando que fue programada al cierre del día inaugural. *Blood Stream* (2003), del mexicano Rodrigo Sigal, mostró poca relación entre la electrónica y lo que hizo la tuba. Se unieron mediante la respiración del tubista, reutilizada por la electrónica, con insistencia en los registros bajos. Bien lograda estuvo *Alf Tua* (2000) de uno de los invitados internacionales, el argentino Gonzalo Biffarella. Con pasajes que transmitían un cierto dramatismo y una electrónica granulada, ocupó bien el espacio en una adecuada relación con la flauta mediante sonidos eólicos y algunas técnicas extendidas. Solo el final fue un tanto abrupto. *Mit Werk o el Tiempo transversal* (2012) del chileno Andrés González, demostró un muy buen trabajo del solista Cesar Bernal, un contrabajista muy comprometido en la interpretación. El intercambio con la electrónica fue algo inorgánico, pero se desarrolló como una sucesión de secciones entre ambos que pudo haber tenido mayor continuidad o fluidez. Escrita durante sus estudios en Alemania, la obra mostró una búsqueda sonora y dinámica.

Entre los jóvenes que estudian en la Universidad de Chile, el compositor colombiano Alejandro Hernández presentó *Causa y Efecto* (2013-14), un trabajo cuidadoso y detallista. Buena mixtura de los cuatro instrumentos en una gestualidad constante, generó una sucesión de secciones rápidas y lentas que tendieron a un carácter de insinuante intensidad. Asimismo, Nicolás Cortés con *Panorama* (2014) para violonchelo y piano tocada con juvenil brío con el compositor al piano, podría brillar más con un trabajo de mejor profesionalismo de dicho instrumento. De escritura densa y pasajes de complejidad para la ejecución, estimuló a esperar futuros trabajos del creador.

Las dos obras elegidas por el Comité Seleccionador para ser interpretados por la OSCh el día de clausura son igualmente destacables. *El sonido de la noche* (2014) de Sebastián Molina tuvo una algo opaca versión de la orquesta. La obra no siguió una forma precisa, sino más bien se construyó en capas y bloques sonoros que se fueron sucediendo y contraponiendo. Después de una larga introducción colorística incrementa la actividad rítmica, pero sin decidirse finalmente por alguna dirección a seguir. Breves pausas marcaron nuevas secciones que crecen, decrecen y de esta forma desaparecen al final. Por su parte, Ignacio Salvo presentó *Leyendas de los bosques* (2013-14), basada en tres cuentos de la Europa medieval que se sucedieron sin pausa. Según señaló este joven compositor, la obra marcó el resultado final de su proceso como músico autodidacta, lo que se pudo apreciar en los recursos utilizados, un fruto probable de exhaustivas audiciones del repertorio orquestal universal. Algo fragmentada, lo que impidió construir un discurso más claro, utilizó un gran efectivo instrumental para buscar dramatismo expresivo en una ejecución de la OSCh que estuvo por momentos imprecisa. La incorporación de la voz de los músicos de orquesta al final fue algo gratuita en relación con el resto de la obra.

Entre algunas de las piezas solistas escuchamos cinco piezas de *A Little Suite for Christmas* (1980) del norteamericano George Crumb, en la cual Virna Osses realizó un excelente trabajo. Obra posterior a los *Makrokosmos* de los años setenta, se reconocen influencias de Messiaen, Debussy, Cowell, junto a las características técnicas extendidas de Crumb para el piano. Las *Quattro pezzi per tromba* (1956), una curiosa obra de Giacinto Scelsi de estilo inasible, resultaron un aporte al festival. Fue escrita pocos años antes de su etapa más emblemática caracterizada por la exploración exhaustiva de sonoridades en torno a una o pocas notas. Se trata de una suerte de estudios en los que abarcó desde el registro abierto de la trompeta hasta el extremo de la sordina con escritura floreada, una obra bien interpretada por Benjamín Vergara. Entre las invitadas internacionales estuvo la compositora argentina Marta Lambertini con *L'alto veliero* (2008). Para "flauta recitante" con texto en italiano, combinó el instrumento con la voz, apoyada por amplificación. Además de una sonoridad de añoranza ritual, melismática, utilizó bien el instrumento. *Del fuego las resonancias* (1992) del argentino Luis Naón, obra idiomática e interesante, fue bien tocada por Cristián Alvear, así como la obra de Fernando García *Tres piezas breves* (1995) para guitarra por parte de Luis Orlandini. Del recientemente fallecido Gerardo Gandini, sus *Seis tientos para guitarra* (1977) es una suerte de suite que con escritura puntillista y fragmentaria exigió la entrega del guitarrista Ricardo Cuadros, invitado de Colombia.

Como una novedad de esta versión, entre lunes y jueves de la semana se exhibieron videos de las anteriores ediciones del festival en una sala dispuesta durante todo el día especialmente para ello. Al parecer no tuvo la acogida esperada, pero es igualmente positivo saber que aquellos registros acumulados desde hace algunos años en la Mediateca del Departamento finalmente salieron a la luz. Se espera replicar esta iniciativa en las futuras versiones.

La siempre esperada participación de la Orquesta Sinfónica consistió esta vez en la interpretación de dos obras ya señaladas de jóvenes compositores bajo la dirección de Francisco Rettig. Insistiendo

en que su inclusión es un importantísimo aporte, la orquesta no brilló como en las dos versiones anteriores en las que ha cerrado el festival. Apreciamos a la OSCh un tanto apagada, con una baja en su justeza y precisión en relación con otras presentaciones. Al parecer por razones de programación (¿o de presupuesto y compromiso?) quedamos inevitablemente con la sensación de haber perdido la oportunidad de escuchar alguna de las tantas obras orquestales contemporáneas que en nuestro país no han sido tocadas.

A modo de comentarios generales de esta versión, nuevamente hubo un muy buen trabajo del equipo de sala. Menos positiva resultó la baja notable de público. Esto deja planteada la pregunta acerca de si fue una señal de alarma del inicio de la curva descendente de la asistencia de público a este festival, como ha ocurrido con eventos de otras casas universitarias. Reflexiones sobre esta cuestión pueden ser innumerables, pero me arriesgo con un par de ellas. Están por un lado los problemas de financiamiento debidos a la dependencia de fondos concursables. Esto obligó a una cierta improvisación en la programación y organización previa. Hubo así menos obras de orquesta, de ensamble y más invitados locales, lo que pareció por momentos justificarse en la idea de dar a este festival un carácter latinoamericano ¿o latinoamericanista? En la dirección de un festival confluyen una serie de relaciones de intercambio simbólicas, en la que el Director Artístico, Eduardo Cáceres, ha sido el rostro visible. Por otro lado está un proceso que se advierte en las dos últimas versiones, en cuanto a la despersonalización del festival, lo que es un asunto para evaluar. La buena noticia finalmente fue la obtención de los fondos concursables del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) para este festival 2015 y las dos próximas versiones.

En cuanto al año de composición, para esta versión la obra más antigua fue *Pierrot Lunaire* de Schoenberg de 1912, luego Boulez de 1945 y Cage, Scelsi y Schidlowsky en los cincuenta. Siguieron apenas cuatro obras desde los años sesenta a los ochenta, tres en los noventa y 21 obras creadas en el siglo XXI, entre las cuales ocho fueron compuestas íntegramente en 2014. A partir de esto y haciendo un poco de memoria, es posible ver que en las últimas versiones del festival varias de las partituras más antiguas –los clásicos contemporáneos– son las más importantes y recordadas. Claro que estas ya han sobrepasado la selección natural del tiempo. Aun así, muchas veces han resultado ser las más novedosas e incluso sorprendidas. Ejemplo de esto es lo que provocó *Water Music* (1952) de John Cage, para piano y objetos, que pudo resultar incomprensible para parte del público que no supo cómo reaccionar. El exceso de silencios y la aparente “no interpretación” de la intérprete, que en palabras de espectadores “no tocó nada”, generó comentarios, preguntas, risas. Y siguiendo esta idea de lo sorprendente con un ejemplo más reciente, se produjo igualmente confusión con *TransFormantes IV* (1998), obra alternada para ensamble y clarinete del brasileño Flo Menezes. De estas obras se tocaron cuatro formantes de un total de 13, que insistieron en los registros agudos bien ejecutados en el clarinete por Cecilia Arce. El público se vio desconcertado frente a esta obra presentada de forma discontinua, en la que la respuesta repetida y más evidente fue la risa vana.

Lo anterior no quiere decir que deba existir una posibilidad única de reacción o apreciación musical respecto del repertorio actual, más aun siendo este un festival universitario abierto a todos, sino más bien apreciar cómo las músicas llamadas contemporáneas pueden restringirse en espacios de festivales institucionales a un patrón a veces reducido de posibilidades musicales y estéticas. ¿Es posible establecer una idea certera de cuándo una obra es novedosa, avanzada, atrevida, exploradora? ¿Qué tipo de obras espera oír el público? Díficil tarea llegar a acuerdo. ¿Cuáles obras marcan mayores influencias en los compositores nacionales? Y por sobre todo, ¿Qué buscan o proponen todas aquellas obras chilenas del siglo XXI? Las preguntas quedan abiertas. Tal vez y en parte estén a la siga de aquel mencionado americanismo.

BIBLIOGRAFÍA

BECCERRA SCHMIDT, GUSTAVO

1972 “Becerra 1972”, *RMCh*, XXVI/119-120 (julio-diciembre), pp. 8-18.

CASTILLO DIDIER, GABRIEL

2003 *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Colección Aisthesis 30 años, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Otras noticias

León Schidlowsky fue distinguido con el Premio Nacional de Artes Musicales 2014

El 21 de agosto el ministro de Educación, Nicolás Eyzaguirre, dio a conocer el nombre del distinguido con el Premio Nacional de Artes Musicales 2014, León Schidlowsky Gaete, destacado compositor y pintor nacido en Santiago el 21 de julio de 1931.

El ministro Eyzaguirre destacó que el jurado basó su decisión en “la gran importancia del galardonado en la difusión en Chile de la música contemporánea (labor), que culmina como director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile –hoy Centro de Extensión Artística y Cultural (CEAC)– por su calidad de difusor de la música chilena en ámbitos internacionales, especialmente europeo, y como autor de composiciones de alta significación y simbolismo, de vasto conocimiento internacional”.

El jurado estuvo conformado por el Ministro de Educación, Nicolás Eyzaguirre; el Rector de la Universidad de Chile, Ennio Vivaldi; la concertista en piano Elisa Alsina Urzúa, en representación de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile; Nibaldo Avilés, Rector de la Universidad de La Serena, en representación del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas (CRUCH), y el director Juan Pablo Izquierdo, último galardonado con el Premio Nacional de Artes Musicales (2012).

Según es tradicional la *Revista Musical Chilena* le rendirá en el próximo número un homenaje a León Schidlowsky como lo ha hecho ininterrumpidamente desde el año 1945, cuando el compositor Pedro Humberto Allende fuera el primer músico en obtener este galardón bajo el entonces nombre de Premio Nacional de Arte mención Música, el máximo con que el Estado de Chile reconoce la labor de sus artistas.

Actividades en regiones

2° Seminario Internacional de Etnomusicología Andina. La Serena, 5 al 7 de noviembre de 2014

Este seminario científico internacional tuvo como marcos disciplinarios la etnomusicología, la arqueomusicología y la física-acústica en torno a un tipo de instrumento aerófono andino denominado *siku*, cuyos orígenes provienen de culturas prehispánicas (Tiwanaku/aymara, Tawantisyuyo/quechua, Nazca, Paracas), con una dispersión geográfica que comprende parte de Perú, Bolivia y el norte de Chile.

El programa consideró la realización de tres actividades diarias durante tres días: seminarios cerrados, solo entre especialistas, sobre organología de los sikuri (estudios acústicos, materiales y forma de construcción, afinaciones, tonos, etc.); conferencias dictadas por los investigadores en el Museo Arqueológico de La Serena y coloquios abiertos a la comunidad académica sobre estética sonora de los *sikuri* y el contexto ceremonial-ritual.

El evento fue convocado por GEMAndina, Grupo de Estudio de Música Andina de la Universidad de La Serena. Contó con la participación de los siguientes investigadores: Arnaud Gérard y Erlinda Zegarra, de Bolivia; Carlos Mansilla, Milano Trejo y Carlos Sánchez Huaranga, de Perú; Mauricio Novoa, de Iquique, José Pérez de Arce y Carlos Retamal, de Santiago de Chile; los integrantes de GEMAndina Gustavo Araya, Marcos Ape, Gabriel Contreras y Lina Barrientos, más Andro Schampke, de La Serena.

Bailes Chinos fueron reconocidos por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad

El 26 de noviembre de 2014 se dio a conocer la noticia de que los *Bailes Chinos* fueron distinguidos por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Los *Bailes Chinos* propiamente tal

tienen en Chile una tradición de más de 300 años. No obstante existen antecedentes que esta práctica ha estado presente en la zona de Andacollo desde el año 1584. Son una expresión de fe que une la música y la danza en el contexto de la religiosidad popular propia de las fiestas patronales y fiestas marianas de la Provincia del Aconcagua de la Región de Valparaíso, de la Región de Coquimbo y de la parte centro y sur de la Región Atacama.

Los *Bailes Chinos* son masculinos, aunque en la actualidad también es posible encontrar versiones femeninas o mixtas que danzan tocando sus instrumentos. Algunos grupos conforman filas de flautas y tambores, instrumentos que son confeccionados artesanalmente. La flauta tiene la particularidad de ser de un solo tubo de tañido vertical, en ocasiones simple y en la mayoría complejo, es decir, de dos dimensiones, lo que permite emitir el sonido que ha sido distinguido por los estudiosos como *sonido rajado*.

Etnomusicólogos chilenos que han realizado estudios en torno a este tema son José Pérez de Arce, Claudio Mercado, Agustín Ruiz y Lina Barrientos.

Versión femenina de la Cantata Santa María de Iquique de Luis Advis, La Serena 19 de diciembre de 2014

Desde la conmemoración de los cien años de la matanza de obreros mineros ocurrida el 21 de diciembre de 1907 en la Escuela Santa María de Iquique, el área de Cultura de la Municipalidad de La Serena ha gestionado, con diversas agrupaciones musicales, la interpretación de la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis. Durante el año 2013 Gustavo Araya, profesor de la carrera de Pedagogía en Educación Musical de la Universidad de La Serena, convocó a un grupo de mujeres músicas, la mayoría de ellas alumnas de sus asignaturas. Después de realizar las adaptaciones respectivas y dirigir los ensayos, la versión femenina de la obra de Advis fue estrenada el 21 de diciembre de 2013 en el Centro Cultural Iglesia Santa Inés de La Serena.

Debido al éxito de esta versión femenina, para el año 2014 volvió a ser solicitada y se interpretó el viernes 19 de diciembre en el Teatro Municipal de La Serena con las siguientes integrantes: Alicia Robles en flauta travesera I, Pamela Díaz en flauta travesera II, Tamara Moya en charango y guitarra, Laura Escandón en guitarra, Tatiana Espinoza en violonchelo, Alejandra Rodríguez en el bombo y Lina Barrientos como relatora. Las intérpretes instrumentistas además cantaron las diferentes partes de la obra, tanto para coro como las solísticas.

Este año 2014 fue recordado además por el acto ocurrido hace más de cien años, un 14 de diciembre de 1914. Antonio Ramón Ramón quiso vengar la muerte de su medio hermano Mauricio Vaca, muerto en la matanza de Iquique y acuchilló en la calle Viel del centro de Santiago a Roberto Silva Renard, el general que dio la orden de disparar. En ese mismo lugar hay una placa conmemorativa de este hecho.

Carmelitas Descalzas de La Serena interpretan villancicos del Cancionero de Uppsala en período de Navidad 2014

Tres monjas Carmelitas Descalzas llegaron a Santiago de Chile en la época de la colonia, un 8 de diciembre de 1689 provenientes del Convento de Santa Teresa de Chuquisaca en Bolivia. Fundaron un convento en Chile, con el propósito de desagaviar el ultraje cometido por el pirata Bartolomé Sharp, quien al incendiar y saquear la ciudad de La Serena profanó la Eucaristía de la Iglesia de la Merced.

Durante un año, entre el 15 de octubre de 2014 y el 15 de octubre de 2015, todos los Carmelos del mundo realizan diversas actividades para celebrar el V Centenario del Natalicio de Santa Teresa de Jesús de Ávila, su fundadora. En La Serena, en Navidad, las hermanas quisieron celebrar cantando y tocando villancicos de la época de Santa Teresa. Con esfuerzo y tiempo extra de dedicación lograron interpretar *Gaudete*, *Christus est natus*, un anónimo medieval que fue cantado en la época y cinco villancicos del Cancionero de Uppsala: *Riu-Riu-Chiu*, *Dadme albricias hijos d'Eva*, *Gózate Virgen Sagrada*, *Yo me soy la Morenica* y *Verbum caro factum est*. La preparación estuvo a cargo de Lina Barrientos, profesora que realiza una asesoría musical desde hace cinco años en el Carmelo, como una actividad de vinculación con el medio del Departamento de Música de la Universidad de La Serena.

Lina Barrientos Pacheco
Universidad de La Serena, Chile
lbarrien@userena.cl

Música chilena en la Universidad de Concepción

Entre los días 21 y 23 de octubre de 2014 en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción se realizó el ciclo *Suena la música en tono chilénico*, organizado por el Departamento de Música, con el patrocinio de la Dirección de Extensión y la Facultad de Humanidades y Arte de dicha casa de estudios. El evento convocó en el escenario a académicos y estudiantes del Departamento de Música, además de funcionarios y exalumnos de la institución. En ambas jornadas intervino en los libretos y narración el profesor y musicólogo Nicolás Masquiarán Díaz, Magíster en Artes, mención en Musicología.

Durante este evento se interpretaron obras de Osmán Pérez Freire, Víctor Jara, Violeta Parra, Mateo Palma, Ricardo Robles, Patricio Manns, Eduardo Gajardo, Clara Solovera, Carlos Pérez, Luis Advis, Enrique Soro y Donato Román Heitman, además de cantos y danzas tradicionales campesinas de Chile y música tradicional mapuche, según se señala en el cuadro sinóptico.

*Nicolás Masquiarán Díaz
Universidad de Concepción, Chile
glindae@yahoo.es*

XVII Encuentro de Música Chilena y Contemporánea de Valdivia

Entre el 4 y el 6 de noviembre de 2014 se realizó en Valdivia, bajo la dirección general del violinista del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile (UACH) Juan Carlos Soto y la colaboración de la violista Bárbara Undurraga y del suscrito también de la UACH, el XVII Encuentro de Música Chilena Contemporánea, el que estuvo dedicado a la música chilena y contemporánea docta de tradición europea.

El encuentro constó de cuatro etapas. La primera se realizó el martes 4 de noviembre y contempló la charla “Música e imagen en movimiento” del Mg Pedro Santa Cruz, músico independiente. Esta actividad se efectuó en la Sala del Centro de Educación Continua (CEC) de la Universidad Austral de Chile. El miércoles 5 de noviembre siempre en el CEC, se realizó una mesa redonda “Creación contemporánea y proceso creativo” con el músico Pedro Santa Cruz, el músico Pablo Aranda, el ingeniero acústico Felipe Otondo, el arquitecto Eduardo Castillo y el artista visual Mauricio Contreras. La moderación de la mesa estuvo a cargo del musicólogo David Andrés.

La tercera etapa se iba a realizar el jueves 6 de noviembre, en la mañana en la Escuela de Música Juan Sebastián Bach, con la charla “Viviendo con la música” por Pedro Santa Cruz, pero tuvo que suspenderse debido al paro de los profesores del país. En la tarde del jueves 6 de noviembre finalizó este encuentro, con un concierto en el Instituto Alemán Carlos Anwandter de la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, bajo la dirección del profesor Juan Carlos Soto en el que se interpretaron obras de Pedro Santa Cruz, Felipe Otondo, Jorge Horst (Argentina), Leni Alexander, Andrés Núñez, Cirilo Vila, John Cage (Estados Unidos) y Pablo Aranda. Las obras de los compositores nacionales se consignan en el cuadro sinóptico.

*Vladimir Barraza Jeraldo
Universidad Austral de Chile, Chile
vbarrazaeraldo@gmail.com*

VIII Congreso Chileno de Musicología y V de Jóvenes Investigadores. Universidad Austral de Chile

“Convergencias, perspectivas y nuevas tendencias en los estudios sobre las músicas de hoy y del pasado” fue la temática de la convocatoria del Octavo Congreso Chileno de Musicología y Quinto de Jóvenes Investigadores que se realizó entre los días 13 y 17 de enero del año 2015 en la ciudad de Valdivia, en las salas del edificio Nahmías y en el Aula Magna de la entidad anfitriona, la Universidad Austral de Chile (UACH), además de la Escuela Municipal Juan Bosch de Niebla. El congreso fue organizado por la Sociedad Chilena de Musicología (SChM), entidad que en la actualidad reúne a estudiosos que abordan principalmente las relaciones entre texto y contextos musicales así como la musicología aplicada. Los musicólogos y etnomusicólogos que la integran buscan desde una mirada científica visitar o abrir nuevas vías de investigación para la explicación de diversos fenómenos musicales así como su efecto sociocultural. La finalidad del congreso fue “propiciar redes de intercambio, diálogo y trabajo, por consiguiente fomentar y contribuir a la difusión y ampliación de la investigación musical en

Chile y en la región¹. Participaron efectivamente 33 ponentes, presentadores de fonogramas y libros además de conferencistas, provenientes de Argentina, Brasil, Colombia, Gran Bretaña, España, México y Chile², cuyas exposiciones fueron organizadas en diez mesas, tres mesas redondas, una presentación de fonogramas y libros además de tres conferencias magistrales dispuestas en torno a la convocatoria del congreso. Una de las conferencias fue “Música en significación: retórica, semiótica, cognición y corporalidad” dictada por Rubén López Cano de la Escola Superior de Música de Catalunya, España. La segunda de las conferencias abordó “La guitarra en el Chile colonial y una nueva hipótesis sobre el origen del guitarrón chileno (con una explicación acerca de por qué abordar el problema del origen en el contexto musicológico actual)” por Alejandro Vera Aguilera de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La tercera conferencia versó sobre “La música en los laberintos de Clio” por Víctor Rondón de la Universidad de Chile.

El VIII Congreso Chileno de Musicología y V de Jóvenes Investigadores se inició oficialmente en la Sala Aula Magna de la UACH. Fue inaugurado en un acto solemne por Wladimir Carrasco Moscoso, Prodecano de la Facultad de Arquitectura y Artes de la UACH y por Gladys Briceño Zaldívar, Presidenta de la SChM. Ambos reconocieron que la realización de este evento, por primera vez en esta casa de estudios superiores (fundada en 1954), constituye un valioso respaldo a la variada y continua actividad musical que se ha desarrollado en lo que respecta a su cultivo e investigación en la ciudad de Valdivia (fundada en 1552). En el acto inaugural se realizó un emocionado In memoriam a Raquel Barros Aldunate por parte del etnomusicólogo chileno Hiranio Chávez (Premio a la Música Nacional, 2008). Enseguida se presentó la juvenil Orquesta MUSART de Casa Blanca dirigida por Vicente Toskana. Finalizó este acto inaugural con la conferencia de Rubén López Cano cuyo título ya se ha mencionado y terminada esta se efectuó un vino de honor.

Participaron en las ponencias y mesas redondas de este evento los siguientes investigadores, de Chile: Rolando Alvarado, Juan Cortés, Hiranio Chávez, Patricia Díaz, Nelia Fonseca, Cristián Guerra Rojas, Tania Ibáñez, Álvaro Menanteau, Pablo Méndez, Roberto Morales, Rodolfo Norambuena, Rodrigo Pincheira, Carlos Retamal, Gemma Rojas, Ignacio Soto, Cristhian Uribe Valladares, Mauricio Valdebenito, Alejandro Vera, Fernanda Vera Malhue, Miguel Vera, Cristián Yáñez; de América Latina: María Jacquier de Argentina; Lenita Mendes de Brasil; Johanna Calderón de Colombia; Jorge Ayala, Nohemi Fernández, Alejandro Martínez y Raúl Torres de México; de Europa: Katia Chornik del Reino Unido.

Las temáticas fueron las siguientes: 1. Historiografía siglo XIX en América; 2. Música, sociedad y política; 3. Música, tradición y representación; 4. Música de masas, consumo y performance; 5. Música, etnicidad y política; 6. Identidad, música y danza tradicional; 7. Obras musicales, creación e interpretación; 8. Historiografía siglo XX en América; 9. Música, epistemología y nuevas visiones teóricas; 10. Música, migraciones, hibridaciones y mestizajes urbanos y 11. Presentación de un fonograma de Tania Ibáñez, un libro de Remo Leaño de Argentina y otro libro de María Jacquier también de Argentina.

V Congreso de Jóvenes Investigadores

Las ponencias se realizaron en la Escuela Municipal Juan Bosh, de Niebla. Participaron los siguientes investigadores de Chile, Bárbara Carreño, Federico Eisner, Gustavo Meza, Nedjelka Ruiz, César Tudela además de Maby Muñoz de México.

En cuanto al actual nivel académico de las investigaciones participantes del mencionado congreso, se ha avanzado significativamente, tomando como punto de referencia el primer visionario y seminal congreso chileno de musicología denominado “Identidad y alteridad en la música chilena y latinoamericana”, realizado el año 2000³. Los participantes del V Congreso de Jóvenes Investigadores se caracterizaron por un buen nivel musicológico, a juicio del comité académico del mencionado congreso. Además se presentaron ante una masa crítica de investigadores musicales y asistentes acreditados, estos últimos conformados mayoritariamente por estudiantes de interpretación musical e ingeniería civil acústica de la UACH.

¹ <http://rlopezcano.blogspot.com/2014/04/viii-congreso-chileno-de-musicologia-y.html>

² <http://www.diariocultural.cl/index.php/noticias/los-rios/valdivia/6367-se-inauguro-el-xviii-congreso-chileno-de-musicologia>

³ <http://catalogo.bcn.cl/ipac.jsp?profile=bcn&index=BIB&term=161162>.

Por último estos dos congresos se realizaron en alianza estratégica con el XXI Campamento Musical Marqués de Mancera, un evento fundado en 1994 por el docente de la UACH Pablo Matamala, el que es organizado en el mes de enero de cada año por el Conservatorio de Música de esta casa de estudios. Dicho acuerdo consistió en publicidad en los medios locales del VIII congreso, infraestructura además de servicio de desayuno en Niebla y conciertos musicales gratuitos para los integrantes del congreso. A modo de ejemplo se puede mencionar el concierto vespertino y de clausura en Niebla de las orquestas del XXI Campamento Musical Marqués de Mancera, que se realizó en el gimnasio municipal de esta ciudad (ubicada a 15 kilómetros de Valdivia). Además los participantes tuvieron la oportunidad de apreciar la belleza natural del paisaje de la zona, con las islas Mancera y Corral y disfrutar del Encuentro Costumbrista de Niebla de la temporada estival 2015.

Vladimir Barraza Jeraldo
Universidad Austral de Chile, Chile
vbarrazajeraldo@gmail.com

REFERENCIAS

Páginas web

Archivo personal de Rubén López Cano en <http://rlopezcano.blogspot.com/2014/04/viii-congreso-chileno-de-musicologia-y.html>

Diario cultural (de la región de Los Ríos) en <http://www.diariocultural.cl/index.php/noticias/los-rios/valdivia/6367-se-inauguro-el-xviii-congreso-chileno-de-musicologia> Catálogo de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile en <http://catalogo.bcn.cl/ipac20/ipac.jsp?profile=bcn&index=BIB&term=161162>

Cátedra Jesús C. Romero, CENIDIM, México

Juan Pablo González, Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado de Chile, ha sido el primer musicólogo chileno invitado a dictar la Cátedra Jesús C. Romero del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical de México, CENIDIM, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dicha cátedra, que se ofrece desde 1996, ha distinguido a musicólogos como Robert Stevenson (1996), Malena Kuss (1997), José López Calo (1998), Victoria Eli (1999) y Gerard Béhague (2000), entre otros.

La cátedra ofrecida por el profesor González entre el 8 y el 12 de diciembre de 2014 en Ciudad de México se tituló “La renovación de la musicología y los estudios en música popular. Oportunidades de desarrollo desde América Latina”. Estuvo conformada por cuatro conferencias magistrales, un seminario, una mesa redonda y un concierto teatral. Las conferencias se titularon “La musicología post-Kerman en América Latina”, “Los estudios musicológicos en música popular”, “El análisis de la música grabada” y “El problema de la performance”. El seminario estuvo orientado al análisis de la canción, considerando problemas de método, crítica y nuevas propuestas. En la mesa redonda, llamada “Desafíos para la investigación de las músicas latinoamericanas del siglo XXI”, participó junto a Yael Bitrán, Directora del CENIDIM, la investigadora Alejandra Cragolini y los musicólogos Aurelio Tello y Gonzalo Camacho. Finalmente, dirigió el concierto teatral “Salón latinoamericano”, presentado en la Escuela Superior de Música en Coyoacán junto a destacados músicos mexicanos.

Senado ratifica Ley del 20%

- En marzo, el Senado visó la norma que garantiza la difusión de un porcentaje mínimo de música nacional en radios.
- Se reservó un quinto de la cuota para música emergente o de identificación regional.

Tras ocho años de trámite legislativo, el pasado 10 de marzo el Senado ratificó el informe elaborado por la Comisión Mixta que modifica la Ley N° 19.928 sobre Fomento de la Música Chilena, por lo que

la conocida como “Ley del 20%” quedó lista para ser promulgada por el Poder Ejecutivo. Esto, luego de que la Cámara de Diputados rechazara algunas de las enmiendas introducidas por el Senado a la norma, por lo que la despachó a Comisión Mixta el 14 de enero del presente año.

Tras su aprobación en la Cámara Alta, el músico y Secretario General de la Sociedad Chilena de Autor, Valentín Trujillo, señaló que “Es realmente una conquista histórica, un 10 de marzo del 2015 que podemos tomar como el comienzo de la justicia en cuanto a la difusión de la música chilena”.

Por su parte, la ministra de Cultura, Claudia Barattini, se mostró conforme con la ratificación del proyecto por parte del Senado y el fin del proceso legislativo. Al respecto señaló: “Desde el punto de vista cultural es un fortalecimiento de la cultura nacional porque nuestros creadores y artistas lo que están haciendo es recrear una identidad nacional. Los contenidos hablan de nosotros mismos y, por lo tanto, lo que se genera es una mayor densidad cultural del país. Esto tiene aspectos económicos de fortalecimiento de la industria, aspectos de derecho, al garantizar diversidad cultural y un aspecto de densidad cultural para el país”.

En definitiva, la denominada “Ley del 20%”, establece que:

1. La cuota se aplica respecto del total de canciones emitidas por las radios cada día, que consten en la planilla de ejecución diaria elaborada por cada radiodifusora.
2. La selección de la música chilena específica que lo que ejecutará cada radioemisora sigue siendo de responsabilidad de la emisora, la que elegirá de acuerdo con sus criterios editoriales.
3. Las radios deberán cumplir con el porcentaje mínimo de música nacional tanto en horario diurno como en horario nocturno (entre 22:00 y 06:00 horas).
4. Del porcentaje mínimo de música chilena establecido por la iniciativa, debe destinarse al menos un 25% a difundir música emergente (grabada en fonogramas durante los últimos tres años) o a promover composiciones o interpretaciones de identificación regional o local, de acuerdo con el área de concesión de cada radio.
5. De no cumplir con el mínimo legal, las radios serán sancionadas con una multa de entre 5 y 50 UTM (lo que equivale aproximadamente a un monto de entre \$ 216.200 y \$ 2.162.000), monto que se duplicará en caso de reincidencia.
6. El 4 de octubre (natalicio de Violeta Parra) de cada año se celebrará el “Día de la Música y de los Músicos Chilenos”.

Luego de ser firmada por la Presidenta de la República, la norma se implementará de manera inmediata.

Fonogramas de músicos chilenos

Durante el segundo semestre del pasado 2014 y el primero de 2015 se dieron a conocer los siguientes fonogramas de músicos chilenos:

El compositor Miguel Letelier (1939), Premio Nacional de Artes Musicales 2008 reunió en un CD una selección de grabaciones de interpretaciones suyas de obras para órgano de Bach, Franck, Reger, Hindemith, Alain, Messiaen y Henry realizadas en iglesias de Buenos Aires, Medellín y Santiago. El fonograma fue editado como parte del homenaje a los 50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile (1964-2014) y se presentó el 4 de diciembre de 2014 en la Biblioteca del Instituto de Chile.

En enero de 2015 se dio a conocer públicamente el fonograma de *Sola*, abstracción operática del compositor Andrés Alcalde (1952), Premio de la Música Presidente de la República 2013. De acuerdo con el estudioso Álvaro Gallegos M. esta obra “está estructurada en dos actos, con tres escenas cada uno, y su concepto global es el encierro, tomando como punto de partida un poema de Nicolás Guillén. La puesta en escena original estuvo a cargo de Alcalde y su grupo de colaboradores agrupados bajo el nombre Orquesta y Collegium Vocale del Centro de Estudios de la Composición ‘Matta 365’” (*El Mercurio*, 10 de enero, 2015). El fonograma está disponible en Librería Acento (www.acento.cl).

En marzo de 2015 se dio a conocer el fonograma de *La pacificación de Chile* del compositor Esteban Correa, nacido en Ovalle en 1979. De acuerdo con el estudioso Álvaro Gallegos M. esta obra “es fiel heredera de la tradición de la ‘cantata popular’ de antaño, pero con enfoque novedoso, y es que aquí

Correa funde voces, orquesta sinfónica y banda de rock. No es el único compositor de su generación con doble militancia en la tradición escrita y lo popular, pero sí uno de los pocos que se atreven a juntar ambos mundos. Y, además, en una pieza de duración mayor, cercana a los 40 minutos” (*El Mercurio*, 14 de marzo, 2015). El fonograma se puede encargar a la siguiente dirección de correo electrónico: septiembre.grupo@gmail.com. También se puede acceder a este trabajo mediante iTunes, Spotify, Deezer y otros servicios de este tipo.

El fonograma *La resonancia femenina. Música de compositoras chilenas del siglo XXI* grabado en 2013 se puede descargar de manera gratuita en Portaldisc. Contiene obras de Valeria Valle (1979), Fernanda Carrasco (1984), Natalie Santibáñez (1971) y Katherine Bachmann (1983), quienes realizaron sus estudios de postítulo en la Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) con el creador chileno Boris Alvarado.

Patrimonio y documentación

El 6 de noviembre de 2014 se inauguró en el Museo Nacional de Historia Natural la exposición *Margot Loyola: un poco campesina, un poco maestra, un poco cantora*. Esta exposición se enmarca en el acuerdo de adquisición de parte del patrimonio de la reconocida artista, Premio Nacional de Artes Musicales 1994, y de su esposo Osvaldo Cádiz. Fue entregado al Museo Nacional de Historia Natural por considerarlo como el espacio idóneo para el resguardo de su colección, conformada por instrumentos, fotografías, pesebres, platería, figuras, tejidos y objetos, fruto de las múltiples vinculaciones de Margot y Osvaldo con las comunidades del país y de sus viajes por el país y el extranjero.

El 14 de noviembre de 2015 se procedió a la ceremonia de donación del legado del compositor e intérprete de la guitarra Carlos Pimentel Barrera (1887-1958) al Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, por parte de Roberto Fuertes, gestor del patrimonio cultural y bisnieto del compositor. El legado consiste en partituras manuscritas e impresas de alrededor de 551 obras del período 1900-1950, fotografías y documentos originales, que testimonian la activa labor artística que realizara en Valparaíso este músico, quien se puede adscribir a la primera generación de los compositores e intérpretes chilenos de la guitarra.

Musicología y música

Tres importantes iniciativas que vinculan a proyectos musicológicos de investigación con la puesta en música de sus resultados en presentaciones públicas se realizaron el pasado 2014.

En la VII Temporada de Conciertos Universidad Alberto Hurtado figuró *Días de radio en Chile*, un concierto teatral de la Compañía del Salón al Cabaret perteneciente a dicha universidad, cuyo objetivo es el rescate y puesta en valor de la cultura y la música popular de la primera mitad del siglo XX. En esta ocasión la presentación se ambientó en la década de los cuarenta, calificada como “la década de oro de la radiotelefonía nacional”.

El 29 de octubre de 2014 se realizó en el Museo de Arte Colonial de San Francisco, el concierto *La guitarra entre dos mundos: música para guitarra barroca en la América virreinal* por el grupo La Pulsata, integrado por Cristián Gutiérrez (guitarra barroca y dirección), Rodrigo Díaz (tiorba) y Alejandro Vera (guitarra barroca). Las obras fueron recopiladas como parte de un proyecto de investigación a cargo de Alejandro Vera, académico de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y contó con el financiamiento del Fondo de Ciencia y Tecnología (FONDECYT).

Entre noviembre y diciembre de 2014 la Compañía Hispaniae Música presentó *El otro en la sociedad criolla*, un montaje musical financiado por FONDART que contó con la régie de Gonzalo Cuadra y la dirección musical de Giovanna Caruso, directora de esta compañía. Para este montaje se utilizaron, entre otros materiales, a villancicos coloniales latinoamericanos, los que, según Giovanna Caruso hacen “alusión al otro, a la persona diferente que la sociedad criolla ve como marginales y los estigmatiza” (*El Mercurio*, 19 de noviembre, 2014). El montaje se estructura en cinco escenas dedicadas al europeo no español, al indígena, al afroamericano, al gitano y al discapacitado-ciegos y sordos.

Homenajes

El 10 de noviembre de 2014 se realizó en la Sala América de la Biblioteca Nacional un homenaje al destacado compositor Juan Orrego Salas (1919), con la interpretación de obras de cámara de parte

de músicos de las escuelas de música de la Universidad de Chile (DMUS), Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC) y de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Las obras que se ejecutaron se consignan en el Cuadro sinóptico. El concierto contó con el auspicio de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile como parte de la celebración del cincuentenario de su fundación (1964-2014).

El 13 de noviembre de 2014 se rindió un homenaje al fotógrafo Domingo Ulloa (1925), quien llegó a ser director del ahora llamado Laboratorio Central de Fotografía y Microfilm de la Universidad de Chile y profesor de esta institución, con ocasión de la presentación del libro *Una proeza fotográfica: Domingo Ulloa. Imágenes del Ballet Nacional Chileno, 1954-1967* (Santiago: Ediciones Archivo Central Andrés Bello, 2014). En el proemio Alejandra Araya Espinoza, directora del Archivo Central Andrés Bello califica a Domingo Ulloa como “un gran maestro de la fotografía chilena que dedicara su talento a ella como compromiso ético con su país”. El libro presenta fotografías de Domingo Ulloa de los ballets *Alotria* (1954, coreografía de Ernst Uthoff); *Hijo pródigo* (1955, coreografía de Ernst Uthoff); *La mesa verde* (1956, coreografía de Kurt Jooss), *Coppelia* (1956, coreografía de Ernst Uthoff); *Carmina Burana* (1956, coreografía de Ernst Uthoff), *Bastián y Bastiana* (1956, coreografía de Patricio Bunster); *Fantasia* (1956), *Calauacán* (1959, coreografía de Patricio Bunster); *Drosselbart o el príncipe medigo* (1960); *Capicúa 7/4* (1965, coreografía de Patricio Bunster); *El pájaro de fuego* (1966); *Amatorias* (1967, coreografía de Patricio Bunster); *La victoria inútil* (1967), y *Gente nadie* (1967, coreografía de Germán Silva). Junto al más que merecido homenaje a Domingo Ulloa, este libro es además un homenaje al Ballet Nacional Chileno en uno de sus períodos de gloria, el que resulta muy significativo considerando que el presente año 2015 se cumple el septuagésimo aniversario de su fundación.

En diciembre de 2014 viajó a Rapa Nui una delegación con la Orquesta Sinfónica de Chile y la Fuerza Aérea de Chile encabezada por el Rector de la Universidad de Chile, Dr. Ennio Vivaldi, y Ernesto Ottone Ramírez, director del Centro de Extensión Artística y Cultural (CEAC). Fue la primera vez que la Orquesta viajaba desde el continente hasta uno de los lugares más bellos y apartados del mundo. En esta ocasión la orquesta, bajo la dirección de Alejandra Urrutia, estrenó en la isla el 17 de diciembre la *Sinfonía Hotu Matua* compuesta por el médico y músico Ramón Campbell en 1965. Constituyó un justo homenaje a una figura que como el Dr. Ramón Campbell jugó un papel clave en el estudio y preservación del repertorio tradicional de Rapa Nui, en un evento que el señor Rector calificó como “un hecho de un valor cultural inédito e incalculable”.

El 27 de febrero de 2015 la Facultad de Geografía e Historia y el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid rindieron un homenaje al profesor Emilio Casares Rodicio, con la presentación del libro *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Fue este un oportuno reconocimiento a una figura que como Emilio Casares aúna sus grandes logros en la musicología hispánica con el haber sido una de las personas que impulsó de manera decisiva la concreción del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Premios y distinciones

Estudiantes del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile obtuvieron importantes galardones en concursos organizados intramuros, esto es por la misma Facultad o extramuros, esto es concursos organizados por organismos externos. Entre los primeros figura el Concurso de Interpretación Musical, mención Música de Cámara, organizado por el Departamento de Música y Sonología. El primer premio le fue adjudicado al conjunto integrado por Emmanuel Sowicz (guitarra) y Gerardo Bluhm (flauta) de la cátedra del profesor Eduardo Moubarak; el segundo premio le fue otorgado al conjunto integrado por Guillermo Vicencio (violín), Salvador Palominos (violonchelo) y Eduardo Browne (invitado, viola) de la cátedra del profesor Eduardo Browne; el tercer premio le fue adjudicado al conjunto integrado por Claudia Peñailillo (clarinete), Patricio Riquelme (violonchelo) y Sebastián Camaño (piano) de la cátedra de la profesora Svetlana Kotova.

Estudiantes y egresados del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes también obtuvieron distinciones en concursos organizados extramuros. El compositor René Silva, quien cursara estudios en la Licenciatura en Artes, mención Composición y en el Magíster en Artes, mención Composición Musical, obtuvo el 2014 el segundo lugar en el género clásico del Concurso Nacional de Composición Musical Luis Advis por su obra *Cerro Chena. Estación de la memoria*. El intérprete en guitarra Emmanuel Sowicz (estudiante del profesor Ernesto Quezada) obtuvo el primer premio en el II Concurso y Festival Internacional de Guitarra *Santa María de los Buenos Aires* 2014, realizado entre los

días 2 y 5 de octubre en Buenos Aires, Argentina, en el que participaron intérpretes de toda Sudamérica. Por su parte, otros estudiantes en guitarra obtuvieron galardones en el 12° Concurso Internacional de Guitarra de Uruguay "Raúl Sánchez Clagett", mención Ensembles. El conjunto integrado por Lorena Souper (estudiante del profesor Luis Orlandini) y Diego Cruz (estudiante del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica) obtuvo el segundo lugar del concurso, mientras que el ensemble integrado por Pablo Muñoz (estudiante de la profesora Ximena Matamoros) e Italo Accini (estudiante del profesor Luis Orlandini) obtuvo el tercer lugar. En el concurso de canto clásico *Mujeres en la Música* organizado por el capítulo chileno del National Museum of Women in Arts de los Estados Unidos y la Universidad Mayor se presentaron cuarenta y ocho concursantes. El primer premio lo obtuvo Yáritza Véliz (estudiante de la profesora Carmen Luisa Letelier) mientras que el tercer premio lo recibió Ana Navarro, quien acaba de recibir su título de Intérprete en Canto y que también cursó sus estudios con la profesora Carmen Luisa Letelier.

Siempre dentro del ámbito institucional de la Universidad de Chile, el Círculo de Críticos de Arte distinguió con el premio 2014 correspondiente a la categoría de música nacional a la Orquesta Sinfónica de Chile por lo innovativo del repertorio presentado en su temporada del pasado año. Este y los otros galardones discernidos por el Círculo de Críticos fueron entregados en una ceremonia realizada el pasado 19 de enero de 2015.

Por su parte la Academia Chilena de Bellas Artes, por primera vez en su historia, convocó al Primer Concurso de Composición Musical Carlos Riesco, como parte de las actividades oficiales conmemorativas del cincuentenario de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile (1964-2014). Se recibieron un total de veinte composiciones, las que debían ajustarse a la conformación instrumental del Ensemble Bartok-Chile, integrada por voz, clarinete, violín, violonchelo y piano. De estas se seleccionaron seis obras que se interpretaron por dicho conjunto el 24 de noviembre de 2014 en la Sala América de la Biblioteca Nacional, y que se indican en el Cuadro sinóptico. El jurado, integrado por Valene Georges, directora del Ensemble Bartok-Chile, y los compositores Gabriel Matthey (presidente de la Asociación Nacional de Compositores) junto a Cecilia Cordero, otorgó el primer lugar a *Elástica* de Mauro Esparza Bruna. El segundo lugar recayó en *La doncella y la muerte*, del compositor Renán Cortés, fallecido en junio de 2014, mientras que el tercer lugar recayó en *Cantos de otoño de* Rodrigo Herrera Muñoz. Además el jurado entregó tres menciones honorosas: a Gabriel Kauer López por *Tánur*; a Sebastián Molina Villarroel por *Meditación* y a Patricio Gutiérrez Carreño por *Lengua de sol*. Este concurso es de formato bienal, por lo que la próxima convocatoria se realizará el año 2016.

Gabriel Brnčić Isaza (1942) obtuvo el Premio a la Música Nacional Presidente de la República 2014, en la categoría de música clásica. Sobre este destacado compositor chileno, que ha tenido una fecunda trayectoria tanto en Chile como en España, se puede consultar el trabajo escrito por Silvia Herrera Ortega, publicado en *RMCh*, LIX/204 (julio-diciembre, 2005) y el documento sobre *Volveremos a las montañas*, escrito por la musicóloga española Ruth Abellán Alzállu y publicado en *RMCh*, LXVIII/221 (enero-junio, 2014).

El musicólogo Hermann Hudde, asiduo colaborador de la *Revista Musical Chilena*, recibió una mención honorífica en el concurso Otto Mayer Serra 2014 por su trabajo acerca de "La historia de Carlos Chávez en Tanglewood".

Índice de números publicados correspondientes a 2014 preparado por Nancy Sattler Jiménez

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Abellán Azallú, Ruth.* Gabriel Brnčić: Tiempo de volver a las montañas. N° 221: 79.
- Canio Llanquino, Margarita y Gabriel Pozo Menares.* Regina y Juan Salva: primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907). N° 222: 70.
- Dannemann R., Manuel.* Raquel Barros Aldunate (2 de diciembre, 1919-11 de agosto, 2014). In memoriam. N° 222: 117.
- Fugellie, Daniela y Cristina Urchueguía.* Latinoamérica y el Canon. Primera conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para América Latina y el Caribe (ARLAC/IMS). La Habana, 17 al 21 de marzo de 2014. N° 222: 145.
- Garrido Escobar, Francisco y Renato D. Menave Rowe.* Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile. N° 221: 52.
- Herrera Ortega, Silvia.* Breve mirada a la historia nacional para la (re) construcción de un relato musicológico del compositor Roberto Falabella. N° 221: 7.
- Izquierdo König, José Manuel.* Ernesto Guarda Carrasco (La Unión, 8 de agosto, 1922-17 de febrero, 2014). In memoriam. N° 221: 110.
- Ledermann, Carlos.* Paco de Lucía [Francisco Sánchez Gómez] (Algeciras, Cádiz, 21 de diciembre, 1947-Playa del Carmen, Cancún, 25 de febrero, 2014). In memoriam. N° 221: 111.
- Menard, André.* ¿Puede cantar el subalterno? Comentario al libro de Margarita Canio Llanquino y Gabriel Pozo Menares. *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la "Campaña del Desierto" y "Ocupación de la Araucanía (1899-1926)".* N° 222: 89.
- Ortega Sáenz, Fernanda.* XIV Festival Internacional de Música Contemporánea. N° 221: 145.
- _____. VI Encuentro Internacional de Compositores en Chile: Mujeres Compositoras. N° 222: 149.
- Ortega, Fernanda y Tania Ibáñez.* Coloquio internacional "La música en sus variaciones prácticas y discursivas". N° 222: 147.
- Palominos Mandiola, Simón.* Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacios de significación, poder y mestizaje en contextos de colonialidad. N° 222: 35.
- Paraskevaídís, Graciela.* Eduardo Maturana, un músico olvidado. N° 222: 58.
- Rondón Sepúlveda, Víctor y José Manuel Izquierdo König.* Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878). N° 222: 12.
- Stein, Hanns.* Gerd Zacher (Meppen, Alemania, 6 de julio, 1929; Essen, Alemania, 9 de junio, 2014). N° 221: 83.
- _____. *Lorin Maazel.* (Neuilly-sur Seine [Francia], 6 de marzo, 1930- Castleton, Virginia [Estados Unidos], 13 de julio, 2014). In memoriam. N° 222: 116.
- Valdebenito Cifuentes, Mauricio.* Ricardo Acevedo Celis (Valparaíso, 19 de septiembre, 1932 - Viña del Mar, 31 de enero, 2014). In memoriam. N° 221: 109.
- _____. Asesorías y curatorías de musicólogos nacionales. N° 222: 150.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de reseñas de publicaciones, partituras, fonogramas o resúmenes de tesis

ATR : Antonio Tobón Restrepo
 CPG : Carlos Pérez González
 EP : Eduardo Peralta
 FGA : Fernando García Arancibia
 FOS : Fernanda Ortega Sáenz
 HH : Hermann Hudde
 JDA : Jaime Donoso A.

JPG : Juan Pablo González Rodríguez
 JRN : José Rojas Navea
 LMM: Luis Merino Montero
 MSV : Malucha Subiabre Vergara
 NMD : Nicolás Masquiarán Díaz
 PAM : Pedro Álvarez Muñoz
 PD : Pablo Diener

Publicaciones (en orden de aparición en la RMCh)

Domingo Santa Cruz Wilson. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Raquel Bustos Valderrama (editora). Santiago: Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura; Edición Universidad Católica de Chile, 2008, LMM. N° 221: 85.

Díaz Silva, Rafael. *La música originaria. Lecturas de etnomusicología*. Volumen 1. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2013, NMD. N° 221: 89.

Alejandro Bruzual. *La guitarra en Venezuela, desde sus orígenes a nuestros días*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 2011, CPG. N° 221: 91.

Elizabeth Subercaseaux. *La música para Clara*. Santiago: Sudamericana, 2014, JPG. N° 221: 92.

José Manuel Izquierdo König. *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, JDA. N° 221: 94.

Álbum de Isidora Zegers de Huneeus. Producción editorial: Centro de Investigación Diego Barros Arana (CIBA). Santiago: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM), 2013, PD. N° 221: 96.

Merino, Luis, Rodrigo Torres, Cristián Guerra y Guillermo Marchant. *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago: RIL editores, 2013, FGA, N° 221: 98.

Coriún Aharonián (coordinador). *La música entre África y América*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Lauro Ayestarán, 2013, JRN, N° 222: 98.

Margot Loyola Palacios, Osvaldo Cádiz Valenzuela. *Me niegan pero existo: la presencia e influencia del negro en la cultura chilena*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART, 2013, LMM, N° 222: 99.

Rafael Díaz S. *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad*. Santiago: Amapola Editores, 2012, ATR, N° 222: 101.

Inocente Carreño. *Inocente Carreño: Obras para piano*. Volumen 10. Editado por Mariantonia Palacios.

Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 2009, HH, N° 222: 106.

Silvia Lamadrid. *Ritmo revisitado. Representaciones de género en los 60*. Santiago: Cuarto Propio, 2014, JPG, N° 222: 107.

Fonogramas (en orden de aparición en la RMCh)

León Schidlowky. *Obras sinfónicas*. CD. *Compositores chilenos*. Volumen 4. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, Corporación Chilena de las Artes (CCA). SVR Producciones Limitada, 2013, FGA. N° 221: 102.

Iván T. Ireta Sánchez y Eliud Nevárez. *José Rolón, Domingo Lobato, Hermilio Hernández. Composiciones para piano solo de compositores mexicanos*. Eliud

Nevárez, piano. CD. Saltillo, México: Universidad Autónoma de Coahuila, Escuela Superior de Música, 2009, ATR. N° 221: 103.

Clara Rodríguez. *Venezuela*. CD. Nimbus Alliance, 2010, HH. N° 221: 105. *Venid deidades. Antología de la música colonial en América del Sur*. CD. Estudio MusicAntigua UC, Sergio Candia Hidalgo y Alejandro Reyes

van Eweyk, dirección. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Vicerrectoría de Investigación, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014, MSV, N° 222: 110.

Josemaría Moure. *Asómate*. Composiciones y arreglo de Josemaría Moure. CD. Santiago: Estudio

La Makinita (Claudio Pavez) y Estudio *The Oven* (Bastián Herrera). Diciembre, 2013-enero, 2014. EP, N° 222: 111.

Ensamble Iberoamericano. *Winnipeg. Musica y exilio. Chamber music by Xavier Benguerel, Manuel de Falla, Fernando García and Ramón Gorioitia*. CD. Leipzig: GENUIN Classics. GENI13281, 2013, ATR, N° 222: 112.

Resúmenes de Tesis

Fernanda Ortega Sáenz. *(Re)conocimiento y crisis identitaria en la música chilena indígena: hacia la post-utopía de Daniel Osorio*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2014, 213 pp, 1 disco compacto anexo, FOS. N° 221: 107.

Pedro Álvarez Muñoz. *A Situational Approach to Composition*. Huddersfield: Universidad de Huddersfield. Tesis para la obtención del grado de Doctor of Philosophy, 2014. Comentario: 83 pp. Partituras: 156 pp. CD: 64 min., 2014, PAM, N° 222: 114.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS (LAS OBRAS DE CADA COMPOSITOR FIGURAN EN EL ORDEN DE APARICIÓN EN LA RMCH)

Abalo, Juan Pablo. *Preludio a la siesta de un fauno, re-composición* [Poema sinfónico y ballet de *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy] (2013), mediometrage musical, N° 221: 114.

Acevedo Elgueta, Claudio. *Luz y penumbra* (2002) para conjunto; *Nada* (2007) para conjunto, texto de Carlos Pezoa Véliz; *Carolitay* (2011) para conjunto; *Como has cambiado pelona* (2011) para conjunto, texto de Nicomedes Santa Cruz, N° 221: 114; *Canto negro* (2012) para conjunto, texto de Nicolás Guillén;

Hombre pájaro (2012) para conjunto; *Loco renacer* (2013) para conjunto, N° 221: 115; *Cuatro danzas del sur del mundo (Gauchada, Cueca guaranga, Milongueña, Viento del Sur)* (2002) para cuarteto de flautas, N° 221: 115, N° 222: 121.

Advis Vitaglich, Luis. *Invitación al vals* (1994) para cuarteto de flautas y corno, N° 221: 115, N° 222: 122; *Cinco danzas breves (Cha-cha-chá, Son cubano, Vals, Habanera, Rag-Time)* (1998) para cuarteto de saxofones, N° 221: 115; N° 222: 122; *Marcha Rancho* (de *Suite latinoamericana*) (1976-1978) para orquesta, N° 221: 115; *Quinteto (Allegro-Andante-Allegro, Andantino, Adagio, Allegro marziale, Lento-Coda-Presto)* (1962) para instrumentos de viento; *Canción final* (1981) versión para

coro y orquesta; *Divertimento (Andante-Allegro, Andantino-Allegro-Andantino, Andante-Allegro [a la Turca])* (1964) para quinteto de vientos y piano; N° 222: 121; *El sol en el desierto grande* (de *Cantata Santa María de Iquique*) (1969); *La denuncia* (de *Canto para una semilla*) (1972), texto de Violeta Parra; *Hombre de América* (de *Sinfonía de los tres tiempos de América*) (1987); *Cinco danzas breves* (1998) para cuarteto de saxofones; *Suite latinoamericana. Selección* (1976-1978), versión para orquesta, N° 222: 122.

Advis Vitaglich, Luis y Sergio Ortega Alvarado. *Canto al programa* (1970), con texto de Julio Rojas, N° 222: 122.

Aguad Marusic, Nicolás. *Los caminos se alejan* (2013) para recitante, flauta, clarinete, piano y violonchelo, texto de Rolando Cárdenas, N° 221: 115.

Aguilar, Miguel. *La puerta abierta hacia la noche* (1969) para soprano y piano, N° 221: 115.

Alcalde Cordero, Andrés. *Retorno* (2013) para orquesta; *Llonguein* (1993) para conjunto instrumental, N° 222: 122.

Alarcón, Rolando (versión de Franklin Thon). *San Pedro trotó 100 años* para coro; *Doña Javiera Carrera*, refalosa, para coro, N° 221: 115.

- Albarracín, Calatambo** (versión de Waldo Aránguiz). *Caliche* (1956) para coro, N° 221: 116.
- Alexander Pollack, Leni**. *Paisajes-Memoria* (1994) para flauta en Sol y piano, N° 222: 122.
- Allende, Pedro Humberto**. *Tres tonadas de carácter popular chileno* (1918-1922) para piano, N° 221: 116, N° 222: 123; *Tonadas de carácter popular chileno* (1928-1922), versión para guitarra, N° 221: 116; *Tres tonadas* (N° 10, N° 11, N° 12, originalmente para piano, 1918-1922, orquestadas en 1925), N° 222: 122.
- Alvarado, Boris**. *La casa de las servidoras de las musas* (2013), ópera del cuerpo en un acto y cuatro escenas para tres actrices, soprano, violonchelo y un percusionista; *Sinfonía orgánica 2013* (1. *La madera espiritual*; 2. *La piedra fundamental*, 3. *El agua del alma*, 4. *El papel sobre el corazón*), Ritual de la naturaleza sobre un poema de Elikura Chihuailaf *Aun deseo soñar en este valle* (2013) para percusión, coro femenino y orquesta de cuerdas, N° 221: 116.
- Alvarado Morales, Lucas**. *Descenso al inframundo* (2012) para duduk armenio, flautas dulces, quena, zampona cromática, palawito, bajón cromático; *Historia de una eternidad* (2013) para sexteto vocal femenino; *Ultima alianza* (2013) para coro, N° 221: 116.
- Álvarez, Pedro**. *Two Surfaces* (2013) para ensamble, N° 221: 116-117.
- Amenábar, Juan**. *Caminando a Salzburgo* (1991) para piano a cuatro manos, N° 221: 117.
- Amengual Astaburuaga, René**. *Chanson d'automne* (1932-1938) para soprano y piano; *Me gustas cuando callas* (1932-1938) para soprano y piano, N° 222: 123.
- Anónimo**. *María, todo es María*, canción mariana recopilada por el viajero francés Amédée François Frezier (siglo XVIII), edición y restauración crítica de Guillermo Marchant Espinoza; *Seis minuets anónimos del Libro sexto* (siglo XVIII) transcritos por Guillermo Marchant Espinoza, N° 221: 117; *Hermoso Imán Mío* (siglo XIX); *La pastorcita* (siglo XIX), transcripción de Guillermo Marchant Espinoza; *Oh Portento, qué glorioso* (siglo XIX); N° 222: 123.
- Aranda, Pablo**. *Aleadas* (2011) para piano; *El desvarío del apuntador* (2013) para ensamble; *perTUBAdo* (2013) para tuba y piano, N° 221: 117.
- Aravena Contreras, Roberto**. *En el arrayán* (2013) para violín, N° 221: 117.
- Arellano Armijo, José Miguel**. *Pranayama* (2013) para orquesta, N° 221: 117.
- Arenas Fuentes, Mauricio**. *La caja mágica* (2007) para piano, N° 221: 117; *Variaciones sobre Gracias a la vida de Violeta Parra* (2005) para piano, N° 222: 123.
- Arriagada Cousin, Jorge**. *Vocalise* (1999) de la banda sonora *El tiempo recobrado* de Raúl Ruiz, N° 222: 123.
- Aurra, Martín**. *O voz omnes* (2013) para coro, N° 222: 123.
- Atria, Jaime (Sergio Miranda)**. *La consentida* (cueca) (1961) en versión de coro, N° 221: 117.
- Avalos, Rodrigo**. *Citè* (1. *Cleo*, 2. *Dodoo*, 3. *Sonos*) (2013) para clavecín, marimba, xilófono, N° 221: 117.
- Baeza Auth, Alsino**. *Cuarteto número 1* (2013) para cuarteto de contrabajos, N° 221: 117-118; *El vuelo de Jazmín* para orquesta de cuerdas y piano; *En pos de una nueva era* para orquesta de cuerdas y coro mixto, N° 222: 123.
- Barros, Carmen (Julio Garrido)**. *Obertura ¡Esta señorita Trini!* (1958) versión para dúo de guitarras, N° 221: 118.
- Becerra, Gustavo**. *Partita* (1968) para oboe; *Concierto* para violín y orquesta (1952), N° 221: 118; *Sonata N° 1* (1948) para violín y piano, N° 222: 124.
- Benítez, Gonzalo/ N. Robles (arreglo)**. *La vasija de barro* (1950) para coro, texto Jorge Carrera, N° 221: 118.
- Bernal González, César**. *Amanecer desde el olvido* (2013) para ensamble de percusión, N° 221: 118.
- Bianchi, Vicente**. *Tríptico sinfónico (Tonada a Manuel Rodríguez, Romance a los Carrera y Canto a Bernardo O'Higgins)* para orquesta, N° 221: 118, N° 222: 124.
- Bisquertt, Próspero**. *Nochebuena* (1935), tríptico para orquesta y coro, N° 221: 118.
- Bobadilla Molina, Moisés**. *Origen* (2013) para violín, violonchelo, guitarra, flauta, bailarina, artista marcial, N° 221: 118.
- Bobbert, Javier**. *Súplica del justo* (2013) para coro mixto, N° 221: 118, N° 222: 124; *Pasajes interiores* para conjunto de cámara, N° 222: 124.
- Boltz, Oscar**. *Recuerdos de Santiago*, vals (siglo XIX) para piano, N° 222: 124.
- Botto Vallarino, Carlos**. *Humorada* (1998) para piano, N° 221: 119; *Tres canciones corales op. 20 (Lluvia, Nostalgia, Vecina)* (1965-1966) para coro, tenor y barítono, texto Juan Guzmán Cruchaga, N° 221: 119; N° 222: 124; *Cuatro canciones quechuas op. 11 (Dulce sauce, La lagartija, La flor de kantú, Hoy es el día de mi partida)* (1959) para voz y piano; *Fantasia N° 2 op. 37* (1985) para guitarra, N° 222: 124.
- Brantmayer, Tomás**. *Canciones para una muñeca blanca (Preludio. Mantis, 1. Canción de los*

- niños que se aman, 2. *La casa borrada*, 3. *La noche de San Juan*, 4. *El amor*, 5. *Canción de la mantis* (2013) para mezzosoprano y piano, N° 221: 119.
- Brnčić, Gabriel.** *Clarineten III* (1986, versión para clarinete y cinta) para flauta en Sol y electrónica; *Scherzo a la chilena* (1977-2006) para trombón, violín, violonchelo y piano, obra dedicada a Cirilo Vila; *Volveremos a las montañas* (1968) para orquesta, N° 221: 79, 119.
- Brown, Edward.** *Canzona VII* (1993) para corno y cuarteto de flautas, N° 221: 119; *Giga (estaciones)* (1982) para oboe; *Canzona IV Por la paz* (1993) para coro y bronces con campanas; *Preludio y conflictos* (1998) para bronces; *Canzona VIII Desde otro mundo* (2013) para tuba, piano y percusión; N° 222: 124; *Canzona VI* (versión 2014) en tres movimientos para saxofón solo, N° 222: 125.
- Cabezas, Estela.** *Cultivo una rosa blanca* (1984) para soprano y piano, texto de José Martí, N° 221: 119.
- Cáceres, Eduardo.** *Al sur del Pacífico* (2013) para piano; *Epigramas mapuches (Iniciación, Pienso en mis antepasados, El habla de los ríos, Caminata en el bosque)* (1991) para contralto, clarinete, violín, violonchelo y piano; *Tres mo-men-tos* (1986) para guitarra, N° 221: 119; *AULOS* (2013) para cuarteto de flautas, N° 221: 120; *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi* (2004) para coro y orquesta; *Suite Pawanche* (1981) para ensamble, texto Elikura Chihuailaf; *Fantásica araucánica* (1984) para piano; *El viento en la isla* (1981) para soprano y piano; *Suyai... La esperanza también es un canto* (2014), ópera, libreto de Maritza Núñez, N° 222: 125.
- Cádiz, Rodrigo.** *Kára I* (2013) para flauta, violonchelo y electrónica, N° 221: 120; *Kára II* (2014) para flauta, interfaz cerebro-computador, video y electrónica en vivo, N° 222: 125.
- Campderrós, José de.** *Sagrado N*, villancico preservado en la Catedral de Santiago de Chile (1795), edición y restauración crítica de Guillermo Marchant Espinoza, N° 221: 120.
- Campos Dintrans, Francisco.** *Todo recto, todo derecho* (2013) para ensamble, N° 221: 120.
- Candela, José Miguel.** *Stretto Leporello/ Hikuri Neirra* (a Rodrigo Sigal) (2014) música electroacústica, N° 222: 125.
- Cantón, Edgardo.** *Ahad* (2011) para piano; *Illawara sube por el canto del agua* (2013) para cuarteto de flautas; *Tus zonas prohibidas* (2010) para saxofón y medios electrónicos, N° 221: 120.
- Carbone, Félix.** *Círculos* (2005) para percusión, N° 221: 120.
- Cárdenas, Félix.** *¡Canto que mal me sales!* (2012) para guitarra, N° 221: 120; *Rito* (2002) para flauta sola amplificada, N° 221: 120, N° 222: 125.
- Carrasco, Fernanda.** *Datura: círculo polar* (2013) para ensamble de guitarras eléctricas, N° 221: 120.
- Carrasco Pantoja, Fernando.** *Re La Fa* (2002) para cuarteto de flautas, N° 221: 121.
- Carvalho Pinto, Antonio.** *Vacío* (2006) para voz recitante y sonidos electrónicos; *Ex umbra in umbra* (2012) para flauta, clarinete, percusión, piano y violonchelo, N° 221: 121; *Sub* (2005) para danza y sonidos electrónicos, N° 222: 125; *Una corda* (2008) para piano y medios electrónicos, N° 222: 126.
- Casciolini, Claudio.** *Messa di Morti (Introito, Kyrie, Parce Domine, Offertorium)* (siglo XIX), N° 222: 126.
- Castro, Felipe.** *Dos piezas (La araña de la lujuria, Terminal)* (2013-2014) para violín y violonchelo, N° 222: 126.
- Castro, Luis.** *Samaria* (2009) para trío de guitarras, N° 222: 126.
- Castro Reveco, Miguel Ángel.** *Sonata* (2005) para clarinete y piano, N° 221: 121; *Contemplaciones (Caleidoscopio, Anunciación, Toccata)* (2014) para dúo de violín y piano, N° 222: 126.
- Cerezo, Raúl.** *TM: Altiplanicie* para orquesta, N° 222: 126.
- Clerc, Miguel Ángel.** *A Boa A Qu* (2012) para ensamble, N° 221: 121.
- Concha, Francisco.** “;” para violín, N° 222: 126.
- Condon, Andrés.** *TM: Americalma* (1986) para violín, oboe, bajo, guitarra y percusión, la obra incluye poesía y fotografía, N° 222: 126.
- Contreras, Javier.** *Laberintos y vorágines* (2010) para guitarra, N° 221: 121, N° 222: 126; *Huayno y Bambuco* (2013) para guitarra; *Tres caprichos* (2013) para guitarra; *Tríptico latinoamericano* (2013) para violonchelo y guitarra, N° 222: 126.
- Contreras, Rodrigo.** *TM I. Geampara azul, II Geampara naranjo, III, Geampara rojo* (2013) para violín, acordeón y cimbalom, N° 221: 121.
- Contreras Vásquez, Manuel.** *Peripeteia II* (2013) para orquesta, N° 221: 121.
- Cordero Simunovic, Cecilia.** *Adónde voy* (2014) para flauta, guitarra, piano y cuarteto vocal, N° 222: 126.
- Cornejo, Marcelo.** *Crónicas contemporáneas* (2011) para ensamble de voces femeninas, N° 221: 121.

- Correa, Esteban.** *La pacificación de Chile* (2013), cantata para voces, trío y orquesta, texto de Esteban Correa; *Pasacalle* (2012) para orquesta, N° 221: 121; *La voz soterrada* (2011) para timbales, N° 221: 122.
- Correa Arenas, Pedro.** *Contra amarguras y pena* (2013) para 5 cajones peruanos, cajita, quijada de burro, N° 221: 122; *Nocturno* (musicalización de un poema de Gabriela Mistral) (2014) para piano, N° 222: 127.
- Cortés Rodríguez, David.** *5 Fragmentos* (2011) para piano, N° 221: 122.
- Cortez, Ismael.** *Luces* (2011) para guitarra eléctrica, violín, viola, violonchelo, contrabajo, N° 221: 122.
- Cotapos Baeza, Acario.** *Sonata Fantasía* (1924) para piano; *Tres preludios (Valles profundos, Soledad del hombre, Tres grandes precipicios)* (1924-1930) para orquesta; *Sinfonía preliminar del pájaro burlón* (1950) para orquesta, N° 222: 127.
- De la Fuente, Diego.** *Descenso* para piano y electrónica, N° 222: 127.
- Délano Thayer, Pablo.** *Violeteando*, Fantasía sobre temas de Violeta Parra (2013) para conjunto, N° 221: 122; *Canción* (1967) para soprano y piano, texto de Alicia Morel; *Espirales* (1968) para soprano y piano, N° 222: 127.
- Delgado González, Arnaldo.** *Canto a su amor desaparecido* (2013) para declamante, flauta, clarinete en Si bemol, piano, violín, violonchelo, texto de Raúl Zurita; *La repre* (2012) para guitarra, N° 221: 122; *Cantar de Franklin con Santa Rosa* (2014) para violín y guitarra; *Canto de Rokha (Autorretrato, Revolución, Winett, Muerte, Cierre)* (2013) para flauta traversa, acordeón, percusión, guitarra, tiple y declamación basada en la obra poética de Pablo de Rokha, N° 222: 127.
- Del Pino, Nicolás.** *Como si fuese un sueño* para conjunto de cámara, N° 222: 127.
- Díaz, Tomás.** *Sexteto* (2012) para violín, viola, violonchelo, contrabajo y marimba, basada en el poema de Nicanor Parra *Último brindis*, N° 221: 122.
- Díaz Silva, Rafael.** *En el fondo de mi lejanía se asoma tu casa* (2012-2013) para orquesta, N° 221: 122; *El pasajero Julio Riquelme se baja en la estación "Los Vientos" y piensa...* (2013) para orquesta, N° 221: 123; *Ngillatuwe* (2005) para quince cuerdas; *Trigales en la noche* (2012) para ensamble de guitarras; *Último hogar (Rema Emilio Gutiérrezz balseiro de Dios, Canción de cuna para Puerto Tranquilo, Río Cisnes vuelvo a casa)* (2014) para violonchelo y orquesta, N° 222: 127.
- Díaz Soto, Daniel.** *Otra vez el recuerdo* (2012-2013) para marimba y orquesta, N° 221: 123.
- Domínguez Mosciatti, Fabrizio.** *Soneto a Cristo crucificado* (2013) para coro, texto anónimo español del siglo XVI; *Melodías* (2010) para saxofón, N° 221: 123.
- Donoso, Martín.** *Paisaje nocturno* (2012), poema electrónico dedicado a la ciudad de Valparaíso, N° 221: 123; *Septiembre, 1973...Estadio Chile* (2014), obra electrónica y video, N° 222: 128.
- Dupuy Abiuso, Jorge.** *Transbordo* (2010) para guitarra; *Barricada* (2011) para guitarra, N° 221: 123.
- Durán, Rodrigo.** *La vicuña roja* (2010-2014), serie de 12 piezas breves de raíz popular, versión para quinteto de cuerdas y percusión, N° 222: 128.
- Egaña, Felipe.** *Seis preludios pequeños* (Rápido, Lento-Alegre, Con presteza, Folia, Rapidísimo, Jocosos) para violín, N° 221: 123.
- Errandonea Bahamondes, Cristián.** *Recordare* (2013) para orquesta de cuerdas, N° 221: 123; *Segunda ausencia* para ensamble, N° 222: 128.
- Errázuriz, Sebastián.** *Cuarteto de cuerdas N° 1* (2000), N° 221: 123; *Geografía del desastre* (2010) para orquesta, N° 222: 128.
- Espinoza Yáñez, Sergio.** *Un encuentro con el protector y el guardián del otro mundo* (2013) para ensamble de percusión, N° 221: 123.
- Falabella Correa, Roberto.** *Estudios emocionales* (1957) para orquesta, N° 222: 128.
- Farías, Javier.** *La paloma volará* (2013) inspirada en *El arado* de Víctor Jara, para guitarra; *Desde todo el silencio, Huayno II* (2007) para dúo de guitarra, N° 221: 123.
- Farías, Miguel.** *Toccata* (2009) para guitarra; *Impulso* (2007) para piano; *Estelas* (2009-2010) para ensamble, N° 221: 124; *Voz de piedra* para conjunto, texto basado en el poema de Nicanor Parra "Que viva la cordillera de los Andes"; *Inscapes* para orquesta, obra inspirada en Roberto Matta, N° 222: 128.
- Faro, Chito (versión de Waldo Aránguiz).** *Si vas para Chile* (1942) para coro, N° 221: 124.
- Feito, Mario.** *Realidades paralelas* para trío de jazz y cuerdas, N° 221: 124.
- Feller, Paul Gustav.** *Salmo 121: Saludo a Jerusalén* (2013) para coro mixto, 2 violines, viola y viola da gamba, N° 221: 124.
- Flores, Adolfo.** *Atacameña (Tres visiones nortinas)* para conjunto, N° 222: 128.
- Folclore Chileno** (versión de Waldo Aránguiz). *La gotera*, para coro, N° 221: 124.
- Gálvez, Gabriel.** *El amante se declara* (2009) para platos suspendidos, N° 221: 124.

- García, Nino.** *Piazzollada* (1975) para conjunto, N° 222: 128.
- García Arancibia, Fernando.** *Tierras ofendidas* (1984) para flauta, oboe, clarinete; *In memoriam Sergio Ortega* (2003) para clarinete; *Crónicas americanas* (1991) para narrador y orquesta, texto de Pablo Neruda, N° 221: 124; *Díptico Porteño* (2012) para orquesta; *Cuatro apuntes líricos* (1. *Me he pasado todo el día...*, 2. *Seré...*) (2005) para voz femenina y piano, texto de Alberto Pérez y Sonia Luz Carrillo; *El espejo de agua* (1992), versión para barítono y piano del original para bajo y piano (1983), textos de Vicente Huidobro; *Fragmentos líricos* (2013) para soprano y piano, N° 221: 125; *Estaciones elegidas* (1. *Rápido*, 2. *Largo*, 3. *Rápido tenso-Lento muy expresivo-Rápido, tenso*) (2006) para orquesta; *Signos de otoño* (2011), *Preludio* para orquesta de cuerdas, N° 222: 128; *Cinco aproximaciones* (1998) para flauta y piano; *Más comentarios sobre dichos populares* (1. *Lento. La procesión va por dentro*, 2. *No tiene pies ni cabeza*, 3. *Consulta con la almohada*) (2013) para violín y piano; *Las furias y las penas* (1. *Lento-Rápido-Lento-Rápido*, 2. *Lentamente, expresivo*, 3. *Rápido-Lento*) (1988) para oboe, clarinete y fagot; *Sabellidas a Ruisenor Rojo* (*Dibujo de enero, Lengua de erizo, Balletto azul marino*) (1972) para tenor y piano, texto de Andrés Sabella, N° 222: 129.
- García Arancibia, Fernando y Graciela Muñoz Farida.** *Granos de maíz* (2013), versión para orquesta de cuerdas, violín solista y electrónica en tiempo real de la obra homónima para violín solo de Fernando García dedicada a Graciela Muñoz, N° 221: 125.
- Garrao, Olinda.** *El héroe de Tarapacá*, schottisch (1880, Álbum de Auristela Echeñique) para piano, N° 222: 129.
- Garrido, Julio.** *Introducción sobre danza* (2013) para guitarra y cuarteto de cuerdas; *Fantasia barroca* (2014) para piano y orquesta de cuerdas, N° 222: 129.
- Glasinovic, Karina.** *Arruru a tres* (2014) para violín, violonchelo y piano, N° 222: 129.
- Godoy, Pablo.** *Triángulo* (2013) para quena y electrónica en tiempo real, N° 221: 125.
- González, Marcia.** *Quebra meu coracao* (2013) para conjunto; *Rosa de invierno* (2013) para conjunto, N° 221: 125.
- González Cortés, Diego.** *Waro wikj II* (2013) para clarinete en Si bemol, clarinete alto, trombón tenor, violonchelo, contrabajo, N° 221: 125; *Guuí* para guitarra, N° 222: 129.
- Grupo Congreso.** *Congreso sinfónico.* Obras del grupo Congreso en formato sinfónico (*Viaje al corazón, Voladita nortina, Preludio en horario estelar, Horario estelar, Viaje por la cresta del mundo, Ya es tiempo, preludio El baile de todos, El baile de todos, Canción del último hombre*) (2014), N° 221: 125.
- Guarello, Alejandro.** *Estreliano* (2010) para violín y piano; *Cantata Caín y Abel (de los Derechos Humanos)* (1978) para orquesta, coro y narrador, N° 221: 125.
- Gubbins, Tomás.** *L* (2013) para ensamble, N° 221: 125-126.
- Gutiérrez, Víctor.** *Tributo a Astor Piazzolla* para conjunto, N° 222: 129.
- Guzmán Cid, Francisco.** *Otra remembranza porteño-oriental* (2012) para 6 guitarras eléctricas, 2 bajos eléctricos; *Atmósferas bajianas* (2013) para cuarteto de contrabajos; *2 minutos de paz* (2012) para piano; *Percusionada* (2013) para ensamble de percusión, N° 221: 126.
- Havestadt, Padre Bernardo** (transcripción de Víctor Rondón). *Chilidúgú. Cancionero Misional Jesuita Mapuche* (1777) para coro, N° 221: 126, N° 222: 129.
- Heinlein Funcke, Federico.** *Balada matinal* (1945) para soprano y piano, texto de Manuel Machado, N° 221: 126; *Tres canciones españolas* (*Los olivos grises, La plaza tiene una torre, La lluvia*) (1945) para soprano y piano, textos de Antonio y Manuel Machado, N° 222: 129-130.
- Heras, Joseph de las.** *Dixit Dominus* (siglo XIX), N° 222: 130.
- Herrera, Rodrigo.** *Cueca porteña relativamente guachaca*, versión orquestal, N° 222: 130.
- Hidalgo, María Josefa.** *Cau-cau* (2012) para conjunto; *El matecito* (2012) para conjunto; *Guitarra de lino* (2012) para conjunto, N° 221: 126.
- Isamitt Alarcón, Carlos.** *TM: Del ciclo Friso araucano: Canción al niño chiquitito (ülmag Ül pichichen), Canto de soltera (Kauchu ül), Canto de la moledera de trigo (Llamekan ül)* (1931) para soprano y piano; *Chilenadas (De fiesta, Buena cosa compadre, Campesina morena)* (1939) para piano, N° 222: 130.
- Jara, Víctor.** *La doncella encantada* (1962-1972) en versión para dúo de guitarras; *Ventolera* (1970) en versión para dúo de guitarras, N° 221: 126; *Te recuerdo Amanda* (1968) en versión para guitarra (Fernando Carrasco), en versión para coro y piano (Eduardo Gajardo), N° 221: 127, en versión para coro (William Child), N° 222: 130; *Manifiesto* (1973) en versión para coro (William Child), N° 221: 127, N° 222: 131; *Luchín* (1972) en versión para coro y piano (William

- Child), N° 221: 127; en versión para coro (William Child), N° 222: 131; *Te recuerdo Amanda* (1968) en versión para coro y piano (Eduardo Gajardo), N° 221: 127; en versión para coro (William Child), N° 222: 130; *La partida* (1970) en versión para guitarra (Juan Antonio Sánchez), N° 221: 127, versión orquestal (Carlos Zamora), *El aparecido* (1967), versión orquestal (Carlos Zamora); *El cigarrillo* (1964), versión para coro (Juan Pablo Rojas), N° 222: 130; *Lo único que tengo* (1972), versión para coro (William Child); *Plegaria de un labrador* (1969), versión para coro (Carlos Zamora); *El derecho de vivir en paz* (1970), versión para coro y orquesta (Rodrigo Tapia Salfate), N° 222: 131.
- Jiménez, Lucía.** *Duelo/lunar vuelo* (2013) para orquesta, N° 222: 131.
- Jorquera Figueroa, Bastián.** *Ego Evo* (2013) para flauta, clarinete, guitarra, N° 221: 127; *Viaje atemporal* para guitarra, N° 222: 131.
- Julio R., Fernando.** *Reciclaje* (2013) para orquesta, N° 221: 127.
- Junge, Wilfried.** *Concierto* (1982) para flauta dulce y cuerdas, N° 221: 127.
- Kauer López, Gabriel.** *Maqâvir* (2013) para sexteto vocal femenino, N° 221: 127.
- Kovan Jopia, Frano.** *Germinando* (2013) para ensamble, N° 221: 127.
- Krause, Juan.** *Los clarines de Maipú*, polka militar (siglo XIX) para piano, N° 222: 131.
- Landau, Micky.** *Tubos* (2012) para tres percussionistas con tubos de PVC, N° 221: 128.
- Lazo, Roberto.** *Aguamadre* (2013) para ensamble, N° 221: 128.
- Lazo Varas, Paola.** *Intitaal* (2013) para 2 quenachos, flautas dulces, zampoña cromática, bajón cromático, N° 221: 128.
- Lavín Acevedo, Carlos.** *Suite andine (L'Aube/Assez lent, La Sieste/Très lent, Paysage Lunaire/Très vif)* (1929) para piano, N° 222: 131.
- Lederman, Carlos.** *Preludio divagante* para guitarra, N° 222: 131.
- Lemann Cazabon, Juan.** *Tonada* (de *Cinco piezas para niños*) (1962) para piano, N° 221: 128; *Aleluya* (1958) para coro mixto, N° 222: 132.
- Leng Haygus, Alfonso.** *Andante* (1922) para cuerdas, N° 221: 128, N° 222: 132; *Doloras* (1901-1914) para piano, texto de Pedro Prado; *Du fragst* (1918) para contralto y piano; *Wehe mir* (1931) para contralto y piano; *La muerte de Alsino* (1920) para orquesta, N° 222: 132.
- León Fuentes, Cristóbal.** *Dispersión* (2012) para piano; *Dispersión II* (2012) para piano; *Segundos de segundas* (2012) para piano, N° 221: 128.
- Letelier Eltit, Martín.** *El laberinto del Minotauro* (2013) para orquesta, N° 221: 128.
- Letelier Llona, Alfonso.** *Madrigal* (1933-1934) para soprano y piano, N° 221: 128; *Sonatina (Adagio, Allegro moderato)* (1953) para violín y piano; *Tres anciones antiguas (Al alba venid, buen amigo, Enemiga le soy, madre, Míos fueron, mi corazón)* (1949-1950) para contralto y piano; *Dame la mano* (1985) para contralto, clarinete, violín, violonchelo y piano, texto de Gabriela Mistral, N° 222: 132.
- Letelier Valdés, Miguel.** *Variaciones sobre un tema de película* (Tema y variaciones I, IV y VII) (1982-2010) para dúo de guitarras, N° 221: 129; *Tres canciones: Desamparo* (anónimo), *El tiempo* (Pedro Prado), *Pantheos* (Pablo Neruda) (1961) para mezzosoprano y piano; *Divertimento* (1964) para flauta, oboe, clarinete, clavecín, 2 violines, viola, violonchelo, N° 222: 133.
- Los Jaivas.** *Todos juntos* en versión para coro, N° 221: 129, en versión para ensamble de trombones y tuba (Angelo Cassanello), en versión para coro y orquesta (Rodrigo Tapia Salfate), N° 222: 133.
- Los reales del cinco.** *Put'a'es la noche* (2009) para conjunto, texto de Claudio Fuentes, N° 221: 129.
- Manns, Patricio** (versión de Rubén Cáceres). *El cautivo de Til-Til* (1966) para coro (Rubén Cáceres), N° 221: 129; en versión para ensamble de trombones y tuba (Nicolás Cortés); *Arriba en la condillera* (1965), versión para coro y orquesta (Rodrigo Tapia Salfate), N° 222: 133.
- Manzi, Hugo y Hans Horta.** *Biografía no autorizada de Chile* (2014), música incidental para teatro, N° 222: 133.
- Mansilla, Nicolás.** *Canto maternal* (2013) para soprano, flauta dulce y viola da gamba, texto de Nicolás Mansilla; *Y una melodía que nos haga cantar* (2013) para cuarteto de clarinetes, N° 221: 129.
- Marchant Saavedra, Richard.** *Fotografía de familia* (2012) para cuarteto de saxofones, N° 221: 129.
- Marcoleta Sarmiento, Gerardo.** *Granizo* (2013) para ensamble de percusión, N° 221: 129.
- Martínez, Ignacio.** *Beatus, Qui Legit* (2013) para coro, texto basado en el libro del Apocalipsis, N° 221: 129.
- Martínez Flores, Jorge** (Gabriel Castillo, dramaturgo). *Nacional* (2014) música electroacústica incidental para teatro, creada con computadora y guitarras eléctricas, N° 222: 133.
- Martínez Serrano, Jorge Vicente.** *La rosa y el clavel*, versión orquestal (Vicente Bianchi),

- Nº 221: 129, en versión para conjunto y orquesta, Nº 222: 133.
- Martínez Ulloa, Jorge.** *Tres piezas latinoamericanas (Andino, Coral y Son)* (2013) para guitarra, Nº 221: 129; Nº 222: 133.
- Matamoros, Ximena.** *Océano (Blues)* (2001) para guitarra; Nº 221: 129, Nº 222: 133; *Reminiscencias (Swing Feel)* (2003) para guitarra, Nº 221: 129, Nº 222: 134; *Ecos* (2006) para guitarra, Nº 221: 130, Nº 222: 133.
- Matthey Correa, Gabriel.** *Trilogía las Parrianas* (1998) para contralto, clarinete, violín, violonchelo y piano, Nº 222: 134.
- Matus de la Parra, Fernando.** *Futa Lafken* (2013) para coro, texto del poeta mapuche Wewün Nagtül, Nº 221: 130.
- Maupoint, Andrés.** *Flötenquartett* (2006) para cuarteto de flautas; *Árbol sin hojas* (1986) para orquesta; *Supernova* (2013) para orquesta, Nº 221: 130.
- Medina Pradena, Felipe.** *Espirar* (2013) para cuarteto de contrabajos, Nº 221: 130.
- Merino Castro, Claudio.** *10 Escenas infantiles* (2012) para cuarteto de flautas, Nº 221: 130.
- Meza, Juan Cristóbal.** *Fuga* (2006), música incidental para cine; *Dawson. Isla 10* (2009), música incidental para cine; *Prófugos* (2011), música incidental para cine, Nº 221: 130; *Rapsodia macabra* (2006) para piano, Nº 222: 134.
- Miranda, Daniel.** *Fuga y politema* (2011) para piano a cuatro manos, Nº 221: 130; *Atardeceres* para flauta, clarinete, viola y piano; *Quinteto* para cuerdas y piano; *Seis piezas* para flauta, clarinete, viola y violonchelo, Nº 222: 134.
- Molina, Sebastián.** *Klavierstück* (2013) para piano, Nº 221: 130.
- Molina Torres, Sebastián.** *Dos mundos un ojo* (2013) para orquesta de cuerdas, Nº 221: 130.
- Molina Villarroel, Sebastián.** *Aires tibetanos* (2013) para clarinete y violonchelo, Nº 221: 131; *Buscando una conexión* (2013) para clarinete, violín, violonchelo y piano, Nº 222: 134.
- Mondaca Sepúlveda, Andrés.** *3 Cuentos electrónicos* (1. *Barbosa*, 2. *Gallardo*, 3. *Bidart*) (2013) para narrador, Nº 221: 131; *Wewe* (2013-2014) obra acusmática, cuadrafónica; *Cesó la horrible noche* (2014), Nº 222: 134.
- Mora Mario.** *Sax* (1995) para saxo alto y electrónica, Nº 221: 131; *Ephemeral. Extracto (Interludio- Parte VI)* (2012) para violonchelo, electrónica, bailarina y video; *Nud* (1994) para flauta y soporte electrónico, Nº 222: 134.
- Morales Ossio, Cristián.** *... d'après Paetzold* (2013) para ensamble, Nº 221: 131; *Lamentaciones*, ópera (2014) sobre un texto basado en el libro de las Lamentaciones del profeta Jeremías, Nº 222: 135.
- Morales, Orión.** *Decentes en tiempos indecentes* (2011), Nº 221: 131.
- Moreira, Francisco.** *Ay mamita* (2013) para conjunto, Nº 221: 131.
- Moya, Winston.** *El terrible crack* (2009) para conjunto; *Abacaxi* (2011) para conjunto, obra basada en el ritmo brasileiro Choro; *Siempre conmigo* (2011), canción para conjunto con texto de Javiera Lara; *Canto por la tierra* (2012), *canción con ritmo Landó* para conjunto, Nº 221: 131.
- Munizaga, Fernando.** *Fei Chang* (2012) para voz, flauta y electrónica, Nº 221: 132.
- Munizaga Mellado, Fernando.** *Repercusiones* (2011) para piano, Nº 221: 131.
- Munizaga Pozo, Álvaro.** *Los ojos de Demócrito* (2013) para electrónica, Nº 221: 131-132.
- Muñoz, Joaquín.** *10 Micropiezas* (2013) para violín; *Soy el mejor!* (2013) para cinco egos y un director para 5 violines; *Suite, 4 Danzas para el concurso Aires percutados frotados* (2013) para conjunto, Nº 221: 132.
- Muñoz Bravo, Javier.** *...but Rachel was beautiful...* (2013) para voz soprano y saxofón soprano, texto basado en un poema de Shirley Kaufman; *Concierto* (2014) para piano y orquesta de vientos, Nº 222: 135.
- Muñoz Donoso, Mauricio.** *El viaje de Strickland* (2013) para cuarteto de guitarras, Nº 221: 132.
- Muñoz Farida, Graciela.** *El sonido recobrado* (2013), instalación del paisaje sonoro del río Baker en el lecho seco del río Petorca, Nº 221: 132.
- Muñoz Farida, Graciela y Fernando García Arancibia.** *Granos de maíz* (2013) para orquesta de cuerdas, electroacústica en tiempo real y violín solista, Nº 221: 132.
- Muñoz Farida, Graciela y Andrés Lewin-Richter.** *Hoy es el día* (2013) para orquesta de cuerdas, electroacústica y voz, Nº 221: 132.
- Muñoz Farida, Graciela y Cristián López Sandoval.** *Obra mixta* (2013), instalación-concierto para electroacústica, violín eléctrico, viola, piano, voz recitante, guitarra eléctrica y accesorios, Nº 221: 132.
- Núñez, Andrés.** *Música* (2014) para cuatro percusionistas, Nº 222: 135.
- Núñez, David (Núñezanez, David).** *Incidir* Nº 1 (2011) para soprano, violín y piano, Nº 221: 132.
- Núñez, Gabriel.** *Contorno* (2011) para piano a cuatro manos, Nº 221: 132.
- Núñez Meneses, Sergio.** *Ecos en la memoria* (2013) para soprano y cuarteto de guitarras, Nº 221: 133.

- Núñez Navarrete, Pedro.** *Tocata para dos* (1981) para piano a cuatro manos, N° 221: 133.
- Ormazábal, Francisco.** *La lucha del hombre* (2012) para ensamble de guitarra, N° 222: 135.
- Orrego, Juan Pablo.** *Piezo* (2014) para percusión, N° 222: 135.
- Orrego Salas, Juan.** *Rústica* op. 35 (1952) para piano; *Esquinas* op. 68 (1971) para guitarra, N° 221: 133; Del ciclo *El alba del alhelí* op. 29 sobre textos de Rafael Alberti (*La flor del candil*, *La gitana*, *Madrigal del peine perdido*, *Castilla tiene castillos*) (1950) para soprano y piano; *Pastoral y Scherzo* op. 42 (*Piacevole*, *Allegro*) (1956) para violín y piano; *La gitana* (de *El alba del alhelí* op. 29) (1950) para soprano y piano; *Obertura festiva* op. 21 (1948) para orquesta, N° 222: 135.
- Ortega Alvarado, Sergio.** *EL viejo gallego Trueba* (1966) para coro, texto de Andrés Sabella, N° 221: 133; *El pueblo unido* (1970), versión para coro y orquesta, N° 222: 135; *Fulgur y muerte de Joaquín Murieta* (1967), extractos, N° 222: 136.
- Ortiz, Víctor.** *Tres canciones sobre textos de Dogen Zenji* (2010-2011) para soprano y ensamble, N° 221: 133.
- Osorio, Daniel.** *Zikkus-F* (2003) para flauta en Do y electrónica en tiempo real; *Ak-ka* (2011) para ensamble, N° 221: 133.
- Pacheco, Jorge.** *Sine labe* (2013) para orquesta, N° 222: 136.
- Parra, Isabel.** *Ni toda la tierra entera* (1974), versión para coro y orquesta, N° 222: 136.
- Parra, Millaray.** *Cuento primavera* (2013) para violín, N° 221: 133; *Agualluvia* para violín y violonchelo, N° 222: 136.
- Parra, Millaray / Catalina Tello.** *Tejeres* (2013) para acordeón y danza, N° 221: 133.
- Parra Sandoval, Violeta.** *Violeta ausente* (ca.1955) en versión para coro; N° 221: 133; *Gracias a la vida* (1966) para voz y piano, N° 221: 134, versiones para coro (Alejandro Pino, Santiago Vera Rivera) y coro y orquesta (Rodrigo Tapia Salfate), N° 222: 136; *Que pena siente el alma* (1950-1954) en versión para coro; *Maldigo el Alto Cielo* (1965) en versión para guitarra (Juan Antonio Sánchez); *La pericona* (1964-65) en versión para coro (Gorgias Romero), N° 221: 134; *Rum, rum se fue pal norte* (1966) en versión para coro (Guillermo Cárdenas, William Child), N° 221: 134, N° 222: 136; *La jardinera* (1956), versión para coro (William Child); *Arranca arranca* (1964-1965), versión para coro (William Child), N° 222: 136; *Corazón maldito* (1965-1966), versión para coro y orquesta (Rodrigo Tapia Salfate); *Lo que más quiero* (1964) versión para coro (Fernando Ortiz); *La exiliada del sur*, versión para coro (Fernando Ortiz), *Arauco tiene una pena* (1960-1961), versión para coro y orquesta; *Arriba quemando el sol* (1960-1961), versión para coro y orquesta, N° 222: 137.
- Peña Hen, Jorge.** *La cenicienta* (1966), obertura para orquesta, N° 222: 137.
- Peña Herrera, Jorge.** *Drama* (2013) para piano, N° 221: 134.
- Pepi-Alos, Jorge.** *Metamorfosis VI* (2001) para violín y violonchelo; *Metamorfosis VI* (2001) para violín y piano, N° 221: 134; *Puna* (*Yaraví*, *Huayñu*) (2012) para flauta, N° 221: 134, N° 222: 137.
- Pepi-Alos, Jorge/Andrés Ferrari.** *Gadara* (2010) para ensamble y electrónica, N° 221: 134.
- Pérez, Delfina.** *La sensitiva*, redowa de salón (siglo XIX) para piano, N° 222: 137.
- Quinteros, Juan Manuel.** *Macondo* (2013) para violín, violonchelo y piano; *La red de Indra* (2012) para orquesta; *Alto en el desierto* (2013) para orquesta, N° 221: 134.
- R. de S., Celia.** *La instrucción de la mujer*, polka (1877) para piano, N° 222: 137.
- Ramírez, Hernán.** *Sensemaya* op. 43a (*canto para matar una culebra*) (1973) para piano a cuatro manos, N° 221: 134.
- Ramírez, Sebastián.** ... *Como en un sueño* (2012), segunda audición para orquesta, N° 221: 135.
- Rañilao Elizondo, Francisco.** *Imágenes oníricas* (*Ecos de la consciencia*, *Los colores del horizonte*, *La tierra sagrada*) (2013), para flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo, vibráfono, N° 221: 135.
- Reinao Vester, Alejandro.** *La vida es un instante* (1. *Impulso*, 2. *Otoñando*, 3. *Semisueño*, 4. *Más al Sur*, 5. *Instantes*) (2013) para violines, viola, violonchelo, contrabajo, N° 221: 135; *Tollen Ull* (2014) para violín, N° 222: 137.
- Reyes, Enrique.** *Cueca perra* (2013) para piano, N° 221: 135.
- Reyes, Gipson.** *Groove 1* (2011) para percusión, N° 221: 135.
- Reyes, Nicolás.** *Fiesta de la observación de las flores* (2013) para ensamble, N° 221: 135.
- Rica, Martín.** *De Profundis* (2013) para violonchelo, contrabajo y voces; proyecto de Composición de Música Sacra 2013 "Soli Deo Gloria", N° 221: 135.
- Riesco Grez, Carlos.** *Añoranzas* (*Pregunta*, *Juegos*, *Ausencia*, *Anhelo*, *Invocación*) (1984) para contralto, clarinete, violín, violonchelo y piano, N° 222: 137.
- Rifo, Guillermo.** *Suite folclórica* (*El cigarrito*, *El ovejero*, *Camino a Socoroma*, *La consentida*), versión

- orquestral; *Santiago 2001* (2001) para ensamble de percusión, N° 221: 135; *Cueca del cerro* (1976), arreglo para percusión (Nicolás Moreno y Carlos Vera); *Desértica* (2013) para oboe, cuerdas y percusión, N° 221: 136; *La búsqueda* (2009) para conjunto; *Obertura Violeta Parra sinfónico* (2007); *Vals tecito* (2006) para orquesta; *Huinchahonal* (2004), versión para orquesta; *Arrayán* (1976), versión para conjunto (Víctor Gutiérrez); *Cueca del Arzobispo* (1976), versión para conjunto (Víctor Gutiérrez); *Cueca del cerro* (1976), versión para conjunto (Víctor Gutiérrez); *Tonada para un niño triste* (1977), versión para conjunto (Víctor Gutiérrez); *Santiago 20 horas* (1979), versión para conjunto (Víctor Gutiérrez); *Cueca del Santa Lucía* (1980), versión para conjunto (Víctor Gutiérrez); *Plaza Echaurren* (1980), versión para conjunto (Víctor Gutiérrez); *Pirquinero* (*Tres visiones nortinas*) (1981) para conjunto; *Suite al sur del mundo* (1982-1983) para orquesta, N° 222: 138.
- Ripa, Antonio.** *Cruel tempestad deshecha* (*Introducción-Andante, Estribillo-Allegro, Recitado-Allegro spiritoso, Aria-Allegro, Recitado solo, Presto*) (siglo XIX); *Hoy al portal he venido* (siglo XIX), N° 222: 139.
- Riquelme Gonzalo.** *Dimuñ Maméll* (2013) para orquesta de cuerdas, N° 221: 136.
- Rivera, Andrés.** *Linaje* (2010) para guitarra eléctrica, N° 221: 136.
- Rojas Saffie, Juan Pablo.** *El cantar de los cantares* (Salomón) (*¡Que me bese con besos de su boca!, Busqué el amor de mi alma, lo busqué y no lo encontré, ¡Comed, amigos, bebed, queridos, embriaguos!*) para flauta, clarinete y piano, N° 222: 138.
- Romo Cartagena, René.** *Fragmentos inconclusos* (2013) para piano y electrónica en tiempo real, N° 221: 136, N° 222: 139; *M.O.R. (Parasomnia II)* (2013) para orquesta de cuerdas y electrónica en tiempo real; *Susurros* (2012) para viola, N° 221: 136; *Teseracto* (2012-2013) para clarinete, gráficas en tiempo real y electrónica en tiempo real; *Fractales* (2012) para violín, viola, violonchelo, piano, N° 222: 139.
- Saavedra Duarte, Manuel.** *Beatus* (2010) para dúo de guitarras; *El carnaval* (2010) para dúo de guitarras, N° 221: 136.
- Salinas, Horacio.** *Mercado de Testaccio* (1981) versión para coro y orquesta (Rodrigo Tapia Salfate), N° 222: 139.
- Sánchez Dittborn, Juan Antonio.** *Tonada por despedida* (1999) para guitarra, N° 221: 136, N° 222: 140; *La yuxtapuesta* (2001) para guitarra; *Raimundín* (2000) para percusión, N° 221: 136; *Rim del adiós y Sirilla del nuevo día* (2009) para dúo de guitarras; *Sirilla del nuevo día* (2009) para dúo de guitarras; *Chacarera de Ramírez* (1998) para guitarra; N° 222: 139; *Río Ceballos* (1999), versión para violín y 2 guitarras; *El plazo del ángel* (1996) para guitarra; *Cuatro caminos (Norte, Sur, Este, Oeste)* (2007) para dúo de guitarras, N° 222: 140.
- Santa Cruz Wilson, Domingo.** *Cantos de soledad (Dolor, Madre, Canción de cuna)* (1926-1927) para soprano y piano, N° 222: 140.
- Sauvalle, Sergio/ Rafael Ramos Vivar (arreglo).** *El corralero*, versión orquestal, N° 221: 136.
- Schadenberg, Enrique.** *Selén* (2013) para violonchelo y piano, N° 221: 137.
- Serendero, David.** *Homenaje (Recordando a Benny Goodman, Recordando a The Platters, Recordando a João Gilberto, Recordando a Astor Piazzolla)* (2006) para cuarteto de saxofones, N° 221: 137.
- Seves, Sebastián.** *La abadesa* (2011) para conjunto, N° 221: 137.
- Silva, Francisco.** *Tor* (2014) para percusión, N° 222: 140.
- Silva, María Josefa.** *Olas* (2013) para ensamble, N° 221: 137.
- Silva, Rodrigo.** *Caminante* (1. Miedo, 2. Volar, 3. Derrumbame, 4. Alma, 5. Sueño, 6. Libertad) (2013) para cuarteto de cuerdas, piano y soprano, N° 221: 137; *Alma* para conjunto de cámara; *Ciclo coral, El mar, New, Física I* para conjunto de cámara; *In You* para conjunto de cámara; *Libertad* para conjunto de cámara N° 222: 140.
- Silva Cruzatt, Lautaro.** *Pulsión* (2013) para flauta, clarinete, piano, violín, violonchelo; *Estudio N° 1, octavas* (2011) para piano; *Estudio N° 2, remolinos* (2011), N° 221: 137.
- Silva Godoy, Ricardo.** *L.P.* (2013) para coro, N° 221: 137.
- Silva Ponce, René.** *Diálogos secretos con Diopsa Maman* (2013) para sexteto vocal femenino, N° 221: 137-138.
- Smith, Anna.** *La pensativa*, mazurka (siglo XIX) para piano, N° 222: 140.
- Solovera Cortés, Clara (versión de Waldo Aránguiz).** *Chile lindo* (1948) para coro, N° 221: 138.
- Solovera Roje, Aliocha.** *Fuegos de artificio* (2011) para flauta, oboe, clarinete, trompeta, trombón, vibráfono, piano, violín, viola, violonchelo; *Encuentros y desencuentros* (2013) para piano; *Ecos de las sombras* (2013) para flauta y electrónica, N° 221: 138; *Quien viene*

- a verme* (2010) para coro, texto de Pablo Neruda; *Sinfonietta* (1988) para orquesta, N° 222: 140.
- Soro Barriga, Enrique.** *Danza fantástica* (1905-) para orquesta; *Tres aires chilenos* (1942) para orquesta, N° 221: 138; N° 222: 141; *Estás triste* (del álbum *Recordando la niñez*) (1938) para piano; *Quiero bailar* (del álbum *Recordando la niñez*) (1938) para piano, N° 221: 138; *Andante appassionato* (1899-) para piano, N° 222: 140; *Tres piezas en estilo antiguo* (*Minuetto, Aria, Gavotta*) para violín y piano; *Cuarteto en La mayor* (1903) para cuarteto de cuerdas; *Nell bosco* (1900); *Storia d'una Bimba* (1900) para tenor y piano; *In souvenir* (1901) para tenor y piano, N° 222: 141.
- Soto Mayorga, Maximiliano.** ...*Era en febrero. Cuatro cantos* (2013) para clarinete; *Mejor es que el tiempo hable por nosotros* (2013) para clarinete y piano; *Soñé que el río me hablaba* (2012) para cuarteto de guitarras, N° 221: 138-139; *Atardece desde los Moscosos, escenas de dos sobre dos ruedas* (2014) para guitarra, N° 222: 141.
- Soublette Asmussen, Luis Gastón.** *Chile en cuatro cuerdas* (*Obertura-Parabienes a los novios, Verso de despedida, Verso para el fin del mundo, Verso por sabiduría* [Elqui], *Verso para el nacimiento de Cristo* [La Serena], *Verso por el Nacimiento de Cristo* [Elqui], *Vamos a Belén Pastores* [villancico de Chiloé], *El pavo* [danza de Chiloé], *La Malahéna* [tonada de Chiloé], *Moro del puerto* [minuet de Chiloé], *Vivas fue a cazar perdices* [trío de Chiloé], *El cielito* y *La nave* [Chiloé]) (1971-1972), N° 221: 139, N° 222: 141; *Sonata en La mayor. Homenaje a Gustav Mahler* (versión pianística del primer movimiento de la *Novena Sinfonía*), dedicada a Tomás Lefever (2012), N° 222: 141.
- Suau Cubillos, Pedro.** *Arauko* para orquesta, N° 222: 142.
- Tapia Núñez, Sebastián.** *Despacito por las piedras* (2013) para contrabajo y guitarra eléctrica, N° 221: 139.
- Theodorakis, Mikis.** *Fragmento del Canto General* (1980) para voz y piano, texto Pablo Neruda, N° 222: 142.
- Tierra de Larry.** *7 improvisaciones* (1. *Explosión*, 2. *Masas y rasgos I* y II, 3. *Zonas prohibidas*, 4. *Domínio estelar I, II, III*, 4. *Cuásar armónico I* y II, 6. *Rasgos de antimateria*, 7. *Implosión visual I*) (2013), N° 221: 139.
- Torres, Gala.** *La cueca sola* (1978) del conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, N° 222: 142.
- Torres, Ismael.** *Mi norte* (*Tres visiones nortinas*) para conjunto, N° 222: 142.
- Tradicional Chileno.** *Trote, Membrillazo y Cacharpalla*, versión orquestal, N° 221: 139, N° 222: 1142; *Sí, ay, ay, ay*, villancico; *Vamos a Belén pastores*, villancico, N° 221: 139; *La popular*, zamacueca (siglo XIX) para piano; *Los cuadrinos*, cueca (siglo XIX) para piano; *Zamacueca de salón* (siglo XIX, álbum de Auristela Echeñique) para piano, N° 222: 142.
- Tradicional de Rapa Nui (versión de Marco Dusi).** *Opa, opa* para coro, N° 221: 139.
- Treiber, Félix.** *Trio* (1999) para oboe, fagot y contrabajo, N° 221: 139.
- Urrutia Blondel, Jorge.** *La pastora* (de *Canciones y danzas folklóricas de Chile*) (1927) para coro mixto, N° 221: 139; *Tres tonadas* (*Quién canta su mal espanta, Tengo una rosa, Tonada*), N° 222: 142.
- Valle, Valeria.** *Clock Work* (2013) para ensamble y medios electrónicos, N° 221: 139; *Léelo* para orquestas, N° 222: 142.
- Vargas, Esteban.** *Cantar de los cantares* (2010-2012) para soprano, tenor y piano, basada en el *Cantar de los cantares* de Salomón, N° 221: 140.
- Vargas Wallis, Darwin.** *Talagante* (1973) para trío de clarinete, viola y piano, N° 221: 139; *Quinteto de vientos* N° 1 (1968) para flautas, oboe, corno inglés, clarinete, corno y fagot, N° 222: 142.
- Vásquez, Christian.** *El colibrí* (2009) para violín, N° 222: 143.
- Veillón, Ignacio.** *Las miserias del Señor* (2013) para soprano, clarinete y violonchelo, texto Salmo 51, N° 221: 140.
- Vera Rivera, Santiago.** *Silogística II* (misterios de Rapa Nui) (1991), texto tradicional pascuense; *Suite Violeta* (1994) para piano a cuatro manos, N° 221: 140; *Refocilaciones* (2006) para guitarra, N° 222: 143.
- Vergara, Juan Pablo.** *Al otro lado* (2009) para ensamble, N° 221: 140.
- Vergara, Sebastián.** *Invocaciones* (2002) para orquesta; *Mecánica* (2004) para orquesta (versión para veinte cuerdas), N° 222: 143.
- Vila Castro, Cirilo.** *Lunática* (1993) para flauta; *Elegía. In memoriam Béla Bartók* (1981-1982) para orquesta de cuerdas; *Tonada del transeúnte* (1980) para clarinete, N° 222: 143.
- Villalobos, Fabián.** *Resignificación de los 4 vientos* (2011) para cuarteto de vientos, N° 221: 140.
- Villalón Pascenti, Matías.** *Huit* (2013) para flautas y voces, N° 221: 140.
- Vivado, Ida.** *Las siete blancas* de *Estudios para piano* (1966), N° 221: 140.
- Vivanco Jaime.** *Suite Recoleta* (1986) para percusión, N° 221: 140.
- Yáñez Betancourt, Pedro.** *Versos y cantares de la oralidad* (*La fuerza del río, No importa que no*

me quieras, Los chanchos de Pedro Urdemales, Los cuarenta oficios, La cosecha del cielo, Tonada para quererte, En la escuela me enseñaron, La independencia, Por Manuel Rodríguez, El herrero y el diablo, Décimas improvisadas, La yunta de bueyes) para canto y guitarra, N° 222: 143.

Yáñez Fuenzalida, Vicente. *Acto de presencia* (2013) para orquesta de cuerdas y audiovisual, N° 221: 140.

Yau Gallardo, Rodrigo. *Ricardo atemporal* (2013) para clarinete, saxo alto, guitarra acústica con uñeta, piano, contrabajo, percusión, N° 221: 140.

Zamora Pérez, Carlos. *Obertura El Pukará* (1997) para orquesta; *Victor Jara sinfónico* (2011) para coro y orquesta, N° 221: 141; *Concierto* (2004) para flauta dulce alto, flauta travesera y orquesta de cuerdas, N° 221: 141, N° 222: 143; *Pieza de concierto sobre Temas de Ralph Vaughan Williams* (2011) para flauta dulce y orquesta; *Estampida de pájaros* (2006) para flautas, N° 222: 143.

Zegers, Isidora. *Les regrets d'une bergère* (1823) para soprano y piano, N° 222: 143; *Romance* (1823) para soprano y piano; *Les Tombeaux Violés* (1829) para soprano y piano, N° 222: 144.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

Compositores nacionales

Abalo, Juan Pablo. N° 221: 114.

Acevedo Elgueta, Claudio. N° 221: 114, 115; N° 222: 121.

Advis Vitaglich, Luis. N° 221: 115; N° 222: 121-122.

Aguad Marusic, Nicolás. N° 221: 115.

Aguilar, Miguel. N° 221: 115.

Alarcón, Rolando. N° 221: 115.

Albarracín, Calatambo. N° 221: 116.

Alcázar Cordero, Andrés. N° 222: 122.

Alexander Pollack, Leni. N° 222: 122.

Allende Sarón, Pedro Humberto. N° 221: 116; N° 222: 122.

Alvarado, Boris. N° 221: 116.

Alvarado Morales, Lucas. N° 221: 116.

Álvarez, Pedro. N° 221: 116-117.

Amenábar, Juan. N° 221: 117.

Amengual Astaburuaga, René. N° 222: 123.

Anónimo. N° 221: 117; N° 222: 123.

Aranda, Pablo. N° 221: 117.

Aravena Contreras, Roberto. N° 221: 117.

Arellano Armijo, José Miguel. N° 221: 117.

Arenas Fuentes, Mauricio. N° 221: 117; N° 222: 123.

Arriagada Cousin, Jorge. N° 222: 123.

Atria, Jaime. N° 221: 117.

Aurra, Martín. N° 222: 123.

Avalos, Rodrigo. N° 221: 117.

Baeza Auth, Alsino. N° 221: 117-118; N° 222: 123.

Barros, Carmen. N° 221: 118.

Becerra Schm, idt, Gustavo. N° 221: 118; N° 222: 124.

Benítez, Gonzalo. N° 221: 118.

Bernal González, César. N° 221: 118.

Bianchi Alarcón, Vicente. N° 221: 118, 129; N° 222: 124.

Bisquertt, Próspero. N° 221: 118.

Bobadilla Molina, Moisés. N° 221: 118.

Bobbert, Javier. N° 221: 118; N° 222: 124.

Boltz, Oscar. N° 222: 124.

Botto Vallarino, Carlos. N° 221: 119; N° 222: 124.

Brantmayer, Tomás. N° 221: 119.

Brnčić, Gabriel. N° 221: 119.

Brown, Edward. N° 221: 119; N° 222: 125.

Cabezas, Estela. N° 221: 119.

Cáceres, Rubén. N° 221: 129.

Cáceres Romero, Eduardo. N° 221: 119, 120; N° 222: 125.

Cádiz, Rodrigo. N° 221: 120; N° 222: 125.

Campderrós, José de. N° 221: 120.

Campos Dintrans, Francisco. N° 221: 120.

Candela, José Miguel. N° 222: 125.

Cantón, Edgardo. N° 221: 120, 139,

Carbone, Félix. N° 221: 120.

Cárdenas, Félix. N° 221: 120; N° 222: 125.

Carrasco Pantoja, Fernando. N° 221: 120, 121.

Carvallo Pinto, Antonio. N° 221: 121; N° 222: 125, 126.

Casciolini, Claudio. N° 222: 126.

Castro, Felipe. N° 222: 126.

Castro, Luis. N° 222: 126.

Castro Reveco, Miguel Ángel. N° 221: 121; N° 222: 126.

Cerezzo, Raúl. N° 222: 126.

Concha, Francisco. N° 222: 126.

Condon, Andrés. N° 222: 126.

Contreras, Javier. N° 221: 121; N° 222: 126.

Contreras, Rodrigo. N° 221: 121.

Contreras Vásquez, Manuel. N° 221: 121.

Cordero Simunovic, Cecilia. N° 222: 126.

Cori, Rolando. N° 221: 139,

Cornejo, Marcelo. N° 221: 121.

Correa, Esteban. N° 221: 121, 122.

Correa Arenas, Pedro. N° 221: 122; N° 222: 127.

Cortez, Ismael. N° 221: 122.

- Cortés Rodríguez, David. N° 221: 122.
 Cotapos Baeza, Acario. N° 222: 127.
 De la Fuente, Diego. N° 222: 127.
 Del Pino, Nicolás. N° 222: 127.
 Délano Thayer, Pablo. N° 221: 122; N° 222: 127.
 Delgado González, Arnaldo. N° 221: 122;
 N° 222: 127.
 Díaz, Tomás. N° 221: 122.
 Díaz Silva, Rafael. N° 221: 122, 123; N° 222: 127.
 Díaz Soto, Daniel. N° 221: 123.
 Domínguez Mosciatti; Fabrizio. N° 221: 123.
 Donoso, Martín. N° 221: 123, N° 222: 128.
 Dupuy Abiuso, Jorge. N° 221: 123.
 Durán, Rodrigo. N° 222: 128.
 Egaña, Felipe. N° 221: 123.
 Errandonea Bahamondes, Cristián. N° 221: 123;
 N° 222: 128.
 Errázuriz, Sebastián. N° 221: 123; N° 222: 128.
 Espinoza Yáñez, Sergio. N° 221: 123.
 Falabella Correa, Roberto. N° 222: 128.
 Farías, Javier. N° 221: 123.
 Farías, Miguel. N° 221: 124; N° 222: 128.
 Faro, Chito. N° 221: 124.
 Feito, Mario. N° 221: 124.
 Feller, Paul Gustav. N° 221: 124.
 Ferrarí, Andrés. N° 221: 137.
 Flores, Adolfo. N° 222: 128.
 Gálvez, Gabriel. N° 221: 124.
 García, Nino. N° 222: 128.
 García Arancibia, Fernando. N° 221: 124, 125,
 132; N° 222: 129.
 Garrao, Olinda. N° 222: 129.
 Garrido, Julio. N° 222: 129.
 Glasinovic, Karina. N° 222: 129.
 Godoy, Pablo. N° 221: 125.
 González, Marcía. N° 221: 125.
 González Cortés, Diego. N° 221: 125; N° 222: 129.
 Grupo Congreso. N° 221: 125.
 Guarello Finlay, Alejandro. N° 221: 125.
 Gubbins, Tomás. N° 221: 125-126.
 Gutiérrez, Víctor. N° 222: 129.
 Guzmán Cid, Francisco. N° 221: 126.
 Havestadt, Padre Bernardo. N° 221: 126; N° 222: 129.
 Heinlein Funcke, Federico. N° 221: 126; N° 222:
 129-130.
 Heras, Joseph de las. N° 222: 130.
 Herrera, Rodrigo. N° 222: 130.
 Hidalgo, María Josefa. N° 221: 126.
 Isamitt Alarcón, Carlos. N° 222: 130.
 Jara, Víctor. N° 221: 124, 127; N° 222: 131.
 Jiménez, Lucía. N° 222: 131.
 Jorquera Figueroa, Bastián. N° 221: 127; N° 222: 131.
 Julio R., Fernando. N° 221: 127.
 Junge, Wilfried. N° 221: 127.
 Kauer López, Gabriel. N° 221: 127.
 Kovan Jopia, Frano. N° 221: 127.
 Krause, Juan. N° 222: 131.
 Landau, Micky. N° 221: 128.
 Lavín Acevedo, Carlos. N° 222: 131.
 Lazo, Roberto. N° 221: 128.
 Lazo Varas, Paola. N° 221: 128.
 Lederman, Carlos. N° 222: 131.
 Lemann Cazabon, Juan. N° 221: 128; N° 222: 132.
 Leng Haygus, Alfonso. N° 221: 128; N° 222: 132.
 León Fuentes, Cristóbal. N° 221: 128.
 Letelier Eltit, Martín. N° 221: 128.
 Letelier Llona, Alfonso. N° 221: 128; N° 222: 132.
 Letelier Valdés, Miguel. N° 221: 129; N° 222: 133.
 Lewin-Richter, Andrés. N° 221: 132.
 López Sandoval, Cristián. N° 221: 132,
 Manns, Patricio N° 221: 129; N° 222: 133.
 Mansilla, Nicolás. N° 221: 129.
 Manzi, Hugo y Hans Horta. N° 222: 133.
 Marchant Saavedra, Richard. N° 221: 129.
 Marcoleta Sarmiento, Gerardo. N° 221: 129.
 Martínez, Ignacio. N° 221: 129.
 Martínez Flores, Jorge. N° 222: 133.
 Martínez Serrano, Jorge Vicente. N° 221: 129;
 N° 222: 133.
 Martínez Ulloa, Jorge. N° 221: 129; N° 222: 133.
 Matamoros, Ximena. N° 221: 129, 130;
 N° 222: 133.
 Matthey Correa, Gabriel. N° 222: 134.
 Matus de la Parra, Fernando. N° 221: 130.
 Maupoint Álvarez, Andrés. N° 221: 130.
 Medina Pradena, Felipe. N° 221: 130.
 Merino Castro, Claudio. N° 221: 130.
 Meza, Juan Cristóbal. N° 221: 130; N° 222: 134.
 Miranda, Daniel. N° 221: 130; N° 222: 134.
 Miranda, Sergio. N° 221: 117.
 Molina Torres, Sebastián. N° 221: 130-131.
 Molina Villarroel, Sebastián. N° 221: 130, 131;
 N° 222: 134.
 Mondaca Sepúlveda, Andrés. N° 221: 131;
 N° 222: 134.
 Mora Mario. N° 221: 131; N° 222: 134.
 Morales, Orión. N° 221: 131.
 Morales Ossio, Cristián. N° 221: 131; N° 222: 135.
 Moreira, Francisco. N° 221: 131.
 Moya, Winston. N° 221: 131.
 Munizaga, Fernando. N° 221: 132.
 Munizaga Mellado, Fernando. N° 221: 131.
 Munizaga Pozo, Álvaro. N° 221: 131-132.
 Muñoz, Joaquín. N° 221: 132.
 Muñoz Bravo, Javier. N° 222: 135.
 Muñoz Donoso, Mauricio. N° 221: 132.
 Muñoz Farida, Graciela. N° 221: 125, 132
 Núñez, Andrés. N° 222: 135.
 Núñez, David. N° 221: 132.
 Núñez, Gabriel. N° 221: 132.
 Núñez Meneses, Sergio. N° 221: 133.
 Núñez Navarrete, Pedro. N° 221: 133.

- Ormazábal, Francisco. N° 222: 135.
 Orrego, Juan Pablo. N° 222: 135.
 Orrego Salas, Juan. N° 221: 133; N° 222: 135.
 Ortega Alvarado, Sergio. N° 221: 133; N° 222: 136.
 Ortiz, Víctor. N° 221: 133.
 Osorio, Daniel. N° 221: 133.
 Pacheco, Jorge. N° 222: 136.
 Parra, Isabel. N° 222: 136.
 Parra, Millaray. N° 221: 133; N° 222: 136.
 Parra Sandoval, Violeta. N° 221: 133, 134; N° 222: 137.
 Peña Hen, Jorge. N° 222: 137.
 Peña Herrera, Jorge. N° 221: 134.
 Pepi-Alos, Jorge. N° 221: 134; N° 222: 137.
 Pérez, Delfina. N° 222: 137.
 Quinteros, Juan Manuel. N° 221: 134.
 R. de S., Celia. N° 222: 137.
 Ramírez, Hernán. N° 221: 134.
 Ramírez, Sebastián. N° 221: 135.
 Ramos Vivar, Rafael. N° 221: 136.
 Rañilao Elizondo, Francisco. N° 221: 135.
 Reinao Vester, Alejandro. N° 221: 135; N° 222: 137.
 Reyes, Enrique. N° 221: 135.
 Reyes, Gipson. N° 221: 135.
 Reyes, Nicolás. N° 221: 135.
 Rica, Martín. N° 221: 135.
 Riesco Grez, Carlos. N° 222: 137.
 Rifo, Guillermo. N° 221: 135, 136; N° 222: 138.
 Ripa, Antonio. N° 222: 139.
 Riquelme, Gonzalo. N° 221: 136.
 Rivera, Andrés. N° 221: 136.
 Rojas Saffie, Juan Pablo. N° 222: 138.
 Romo Cartagena, René. N° 221: 136; N° 222: 139.
 Saavedra Duarte, Manuel. N° 221: 136.
 Salinas, Horacio. N° 222: 139.
 Sánchez, Juan Antonio. N° 221: 136; N° 222: 140.
 Santa Cruz Wilson, Domingo. N° 222: 140.
 Sauvalle, Sergio. N° 221: 136.
 Schadenberg, Enrique. N° 221: 137.
 Serendero, David. N° 221: 137.
 Seves, Sebastián. N° 221: 137.
 Silva, Francisco. N° 222: 140.
 Silva, María Josefa. N° 221: 137.
 Silva, Rodrigo. N° 221: 137; N° 222: 140.
 Silva Cruzatt, Lautaro. N° 221: 137.
 Silva Godoy, Ricardo. N° 221: 137.
 Silva Ponce, René. N° 221: 137-138.
 Smith, Anna. N° 222: 140.
 Solovera Cortés, Clara. N° 221: 138.
 Solovera Roje, Aliocha. N° 221: 138; N° 222: 140.
 Soro Barriga, Enrique. N° 221: 138; N° 222: 141.
 Soto Mayorga, Maximiliano. N° 221: 138-139; N° 222: 141.
 Soubllette Asmussen, Luis Gastón. N° 221: 139; N° 222: 141.
 Suau Cubillos, Pedro. N° 222: 142.
 Tapia Núñez, Sebastián. N° 221: 139.
 Tello, Catalina. N° 221: 133.
 Theodorakis, Makis. N° 222: 142.
 Thon, Franklin. N° 221: 115.
 Torres, Eduardo. N° 221: 115.
 Torres, Gala. N° 222: 142.
 Torres, Ismael. N° 222: 142.
 Treiber, Félix. N° 221: 139.
 Urrutia Blondel, Jorge. N° 221: 139; N° 222: 142.
 Valle, Valeria. N° 221: 139; N° 222: 142.
 Vargas, Esteban. N° 221: 140.
 Vargas Wallis, Darwin. N° 221: 139; N° 222: 142.
 Vásquez, Christian. N° 222: 143.
 Veillón, Ignacio. N° 221: 140.
 Vera Rivera, Santiago. N° 221: 140; N° 222: 143.
 Vergara, Juan Pablo. N° 221: 140.
 Vergara, Sebastián. N° 222: 143.
 Vila Castro, Cirilo. N° 222: 143.
 Villalobos, Fabián. N° 221: 140.
 Villalón Pascenti, Matías. N° 221: 140.
 Vivado, Ida. N° 221: 140.
 Vivanco Jaime. N° 221: 140.
 Yáñez Betancourt, Pedro. N° 222: 143.
 Yáñez Fuenzalida, Vicente. N° 221: 140.
 Yau Gallardo, Rodrigo. N° 221: 140.
 Zamora, Carlos. N° 221: 141; N° 222: 143.
 Zegers, Isidora. N° 222: 144.
- Intérpretes – pianistas*
- Abols, Armand. N° 222: 131.
 Aguayo, Sergio. N° 221: 140.
 Alarcón, Mario. N° 221: 124, 126, 128, 135, 137, 140.
 Alsina, Elisa. N° 221: 122.
 Apostolou-Hölscher, Despina. N° 222: 142.
 Bahamondes, Daniel. N° 222: 129, 134.
 Bouterey-Ishido, Jun. N° 222: 139.
 Bravo, Roberto. Tello, N° 221: 133; N° 222: 132, 134.
 Castro, Paloma. N° 221: 141.
 Castro, Patricia. N° 221: 135; N° 222: 124, 125, 129, 130, 132, 133, 135, 141, 142, 143, 144.
 Cepeda, Tomás. N° 221: 120.
 Contreras, Eduardo. N° 221: 130.
 Contreras, José. N° 221: 138.
 Correa, Pedro. N° 222: 127.
 Costa, Daniela. N° 221: 117, 119, 120, 130, 132, 133, 134, 140.
 Cvitanic, Ana María. N° 221: 117, 119, 120, 130, 132, 133, 134, 140.
 Darvich, Cristián. N° 221: 136.
 Escobar, Patricia. N° 221: 135.
 Fernández, Marco. N° 221: 127.
 Fischer, Edith. N° 222: 127.
 Glasinovic, Karina. N° 221: 119, 126; N° 222: 132, 134, 138, 143.

- Guzmán, Luis. N° 221: 138.
 Hasslacher, Anna Paolina. N° 222: 135.
 Inzunza, David. N° 221: 125, 128; N° 222: 124, 127, 129, 135.
 Ishido, Jun. N° 222: 129.
 Kotova, Svetlana. N° 221: 125; N° 222: 139.
 Landau, Micky. N° 221: 119.
 Latorre, Luis Alberto. N° 221: 124, 126, 128, 135, 137, 140, 142.
 Lecaros, Constanza del Pilar. N° 221: 126.
 Lillo Tastets, Marcela. N° 222: 124, 129, 131, 137, 140, 142.
 López, Marlén. N° 221: 128.
 López Sandoval, Cristián. N° 221: 132.
 Maupoint Álvarez, Andrés. N° 222: 121.
 Mendez, Danae. N° 221: 137.
 Moraga, Giselle. N° 221: 121, 132.
 Moraga Montero, Javier. N° 222: 139.
 Morales, Pablo. N° 222: 138.
 Muruaga, Berenice. N° 221: 128.
 Naranjo, Tania. N° 222: 125.
 Nozzolli, Stefano. N° 221: 122, 131, 134, 137.
 Oliva, Claudio. N° 221: 138.
 Ortega, Fernanda. N° 221: 117, 121, 125, 131, 132; N° 222: 122, 126.
 Pavez, Bárbara (piano-teclado). N° 222: 136, 137, 142.
 Pepi-Alos, Jorge. N° 221: 134.
 Pérez, Sabrina. N° 221: 115.
 Piña, José Manuel. N° 222: 127.
 Quevedo, Tomás. N° 221: 138.
 Saavedra, Alfredo. N° 222: 123, 130, 132, 135, 140.
 Saavedra, Daniela. N° 221: 117, 133, 134.
 Saavedra Parada, Daniel. N° 221: 133.
 Sandoval, Silvia. N° 221: 135.
 Santibáñez, María Paz. N° 221: 116, 117, 124; N° 222: 123.
 Schadenberg, Enrique. N° 221: 135, 137.
 Schidlowsky, León. N° 221: 102-103.
 Sepúlveda, María Teresa. N° 221: 119.
 Severino, Rodrigo. N° 221: 140.
 Silva, Lautaro. N° 221: 115, 122, 137.
 Silva, María Josefa. N° 221: 119, 140.
 Terraza, Pablo. N° 222: 125.
 Urdampilleta, Lucas. N° 222: 125.
 Valenzuela, Javier. N° 222: 134.
 Velasco, Luis. N° 222: 130.
 Zamora, Paulina. N° 222: 129.
 Zanini, Valeria. N° 221: 125.
 Cabezas, Edgar. N° 221: 131, 136, 140.
 Carrasco, Jeimmi. N° 222: 128.
 Carreño, Alvaro. N° 222: 127, 139, 140.
 Cassonett, Dustin. N° 221: 117, 123, 133, 134; N° 222: 134.
 Castro, Amanda. N° 221: 131, 136, 140.
 Chacón, Francisco. N° 221: 124.
 Concha, Saruy. N° 221: 133, 136.
 Cotton, Ingrid. N° 221: 137.
 Díaz, Carlos. N° 222: 128.
 Díaz, Gustavo. N° 221: 131, 136, 140.
 Eslava, Selenne. N° 221: 131, 136, 140.
 Faúndez, Mariana. N° 222: 134.
 Hasse, Johannes. N° 222: 126, 143.
 Hernández, José Manuel. N° 222: 126.
 Martínez, Gabriela. N° 221: 131, 136, 140.
 Mella, Jerson. N° 222: 128.
 Mella, María José. N° 221: 124.
 Mellado, Rodolfo. N° 222: 141.
 Miric, Davor. N° 221: 124, 126, 140; N° 222: 136, 137, 142.
 Moreira, Francisco. N° 221: 132.
 Muñoz, Graciela. N° 221: 132.
 Muñoz, Miguel Ángel. N° 221: 117, 121, 131.
 Núñez, David. N° 221: 117, 121, 125, 131, 141.
 Paulsen, Fabiola. N° 221: 122, 139.
 Reinao, Alejandro. N° 221: 135; N° 222: 137.
 Riveros, Maryángel. N° 221: 117.
 Robles, Felipe. N° 221: 137.
 Rodríguez, Isidoro. N° 221: 118.
 Rojas, Sebastián. N° 221: 122.
 Rubio, Jaime. N° 221: 131, 136, 140.
 Ruz, Benjamín. N° 221: 131, 136, 140; N° 222: 134.
 San Martín, Ailinne. N° 221: 132.
 Santibáñez, Gonzalo. N° 221: 115, 122, 137.
 Santos, Rodrigo. N° 222: 126.
 Schindler, Noémic. N° 221: 134.
 Segovia, Javiera. N° 221: 131, 136, 140.
 Sepúlveda, Esteban. N° 221: 123, 141.
 Silva, Oriana. N° 222: 129.
 Simpson, Manuel. N° 221: 119.
 Vergara, Mariana. N° 221: 118, 132.
 Villanueva, Danka. N° 221: 121.
 Viveros, Héctor. N° 221: 123, 141.
 Zamorano, Nicole. N° 221: 132.

*Intérpretes – violistas y viola da gamba**Intérpretes – clavecinistas y tecladistas*

Solís, Juan Francisco. N° 221: 117

Intérpretes – violinistas

Allendes, Elías. N° 221: 135; N° 222: 124, 129, 132, 134, 135, 138, 141, 143.

Alegría, Noemí. N° 221: 117, 121, 131.
 Allende, Gina (viola da gamba). N° 221: 129.
 Campos, Javiera. N° 221: 137.
 Carrero, Álvaro. N° 222: 126.
 Cortez, Hugo. N° 221: 117, 133, 134.
 Cuevas, Francisco. N° 221: 124.
 Díaz, Carlos. N° 222: 128.
 Díaz, Cynthia. N° 221: 131, 136, 140; N° 222: 134.

Dotte, Jorge. N° 221: 136.
 Durán, Rodrigo. N° 222: 128.
 Espinoza, María Jesús. N° 221: 131, 136, 140.
 Gaete, Fernando (viola da gamba). N° 221: 139.
 Gutiérrez, Claudio Aliosha. N° 221: 123, 141.
 Ibáñez, Oliver. N° 221: 135.
 Knuth, Penelope. N° 221: 124, 126, 135, 137, 140.
 Larenas, Alexander. N° 221: 140.
 Lavisce, Alejandra. N° 221: 132.
 Poveda, Pedro. N° 221: 139.
 Recart, Gastón. N° 221: 139.
 Salinas, Pablo. N° 222: 141.
 Toscana [Toskana], Vicente. N° 221: 122.

Intérpretes – violonchelistas

Barros, Gabriel. N° 222: 134.
 Becerra, Roberto. N° 222: 134.
 Benavides, Nicolás. N° 222: 140.
 Briceño, Gladys. N° 221: 131, 136, 140.
 Caro, Jorge. N° 221: 135.
 Cooper, James. N° 222: 128.
 Cortés, Francisco. N° 221: 139.
 Del Canto, Valentina. N° 221: 125.
 Devoto, Martín. N° 222: 125.
 Ferrer, Juan Esteban. N° 221: 135, 140.
 Gutiérrez, Cristián. N° 221: 123.
 Herrera, Carlos. N° 221: 132.
 Kamarova, Ekaterina. N° 222: 128.
 Leal, Camila. N° 221: 122.
 Levkina, Olga. N° 221: 116.
 Li, Walter. N° 222: 136,
 Méndez, Héctor. N° 222: 126.
 Mercado, Sebastián. N° 221: 117, 133, 134;
 N° 222: 134.
 O’Ryan, Isidora. N° 221: 115, 122, 137.
 Olivares, Gabriela. N° 221: 120; N° 222: 129.
 Piñones, Felipe. N° 221: 137.
 Poveda, Ramón. N° 221: 131, 136, 140.
 Ramírez, Daniela. N° 221: 131.
 Reyes, Francisca. N° 222: 141.
 Reyes, Scarlett. N° 221: 118.
 Rodríguez, Jesús. N° 221: 135, 137.
 Roy, Christophe. N° 221: 134.
 Salgado, Eduardo. N° 222: 132, 134, 138, 143.
 Simpson, Eduardo. N° 221: 119.
 Tagle, Alejandro. N° 221: 124, 126, 135, 137, 140.
 Torres, Lucía Carolina. N° 222: 126.
 Vaisman, Sofia. N° 221: 124.
 Valenzuela, Ignacio. N° 222: 126.

Intérpretes – contrabajistas

Arenas, Carlos. N° 221: 124, 126, 128, 135, 137, 140.
 Bernal, César. N° 221: 118, 126, 139, 141.

Bernier, Claudio. N° 221: 118, 126, 130.
 Bobadilla, Moisés. N° 221: 131.
 Caballero, Juan. N° 222: 126.
 Carrasco, Gabriel. N° 221: 131, 136, 140.
 Carrasco, Miguel. N° 221: 122.
 Cartes, René. N° 222: 128.
 Castro, Sebastián. N° 221: 131.
 Escalona, Camilo. N° 221: 135.
 Garay, Josué. N° 221: 135.
 Hoffmann, Egon. N° 221: 117, 121, 131.
 Recabarren, Luis. N° 221: 118, 126, 130.
 Rey, Jimena. N° 222: 136, 137, 142.
 Silva, Diego. N° 221: 132.
 Solís, Valentina. N° 221: 124, 126, 128, 135, 137, 140.
 Tapia, Jorge. N° 221: 139; N° 222: 128.
 Toledo, Álvaro. N° 221: 118, 126, 130.
 Torrejón, David. N° 221: 125.

Intérpretes – guitarristas

Accini, Italo. N° 222: 134.
 Álvarez, Israel. N° 221: 127; N° 222: 129.
 Araya, Patricio. N° 221: 132, 133; N° 222: 127.
 Arias Contreras, Gonzalo. N° 222: 134.
 Bobadilla, Moisés. N° 221: 131; N° 222: 131, 134.
 Cárcamo, Jorge. N° 222: 127.
 Castro, Luis. N° 222: 126.
 Condón, Andrés. N° 222: 126.
 Contreras, Javier. N° 222: 126.
 Cruz, Diego. N° 221: 132, 133; N° 222: 127.
 Díaz, Carlos. N° 221: 127.
 Delgado, Arnaldo. N° 222: 122, 127.
 Dupuy, Jorge. N° 221: 123.
 Durán, Cristóbal. N° 222: 122, 127.
 Espinoza, Esteban. N° 221: 120, 124.
 Galaz, Reinaldo. N° 222: 140.
 García, Carla. N° 221: 132, 133.
 González, Eugenio. N° 221: 132, 133; N° 222: 127.
 Henríquez, Camilo. N° 222: 127.
 Irribarra, David. N° 222: 127.
 Kuhn, Roberto. N° 221: 139; N° 222: 127.
 Larrachea, Eduardo. N° 222: 127.
 López, Gonzalo. N° 222: 131.
 Macías, Manuel. N° 221: 122.
 Matamoros, Ximena. N° 221: 129, 130, 133.
 Muñoz, Pablo. N° 222: 131, 134.
 Orellana, Romilio. N° 221: 121, 124, 127, 129,
 134, 136; N° 222: 126.
 Orlandini Robert, Luis. N° 221: 116, 117, 120,
 121, 129, 131, 133, 136; N° 222: 124, 126, 143.
 Palacios, Pablo. N° 222: 131.
 Panes, Alex. N° 221: 118, 124, 126, 139, 140.
 Pino, Elías. N° 222: 127.
 Quezada, Ernesto. N° 221: 118.
 Romero, Tatiana. N° 222: 136, 137, 142.
 Salazar, Francisco. N° 221: 139; N° 222: 127.

Souper, Lorena. N° 221: 118; N° 222: 127.
 Sowers, Emmanuel. N° 221: 118, 124, 126, 139;
 N° 222: 126, 127, 139, 140.
 Valdivia, Jorge. N° 222: 126.
 Valenzuela, Francisco. N° 222: 127.
 Vallejos, Alexis. N° 222: 131.
 Victoria, Gonzalo. N° 221: 127, 136.
 Vranjincan, Zaron. N° 222: 134.
 Zegers, Margarita. N° 222: 126.

Interpretes – cítara

Amenábar, Madgalena. N° 221: 139.

Intérpretes – flautistas, flauta dulce y flautín

Acevedo, Felipe. N° 222: 128.
 Aguayo, Juan Pablo. N° 222: 142.
 Almarza, Carmen. N° 222: 142.
 Apablaza, Carolina (flautín). N° 222: 136, 137, 142.
 Barrientos, Paula. N° 222: 121.
 Bellomio, Estela. N° 222: 122.
 Bluhm Ceballos, Gerardo. N° 222: 121.
 Castro, Luna. N° 221: 140.
 Cisternas Valdivieso, Roberto. N° 221: 117, 120,
 121, 133, 134; N° 222: 122, 129, 143.
 Cuevas Mancilla, Marinao. N° 222: 121.
 De la Cuadra, Patricio. N° 221: 119, 120, 133, 138;
 N° 222: 125.
 Dussoillier, Ninon (flauta dulce). N° 221: 129.
 Fischer, Karina. N° 221: 117, 121, 124, 126, 128,
 131, 135, 137, 140; N° 222: 126.
 García, Constanza. N° 221: 140.
 González Valdés, Mksa. N° 222: 121.
 Guevara Duman, Franco. N° 222: 121.
 Jorquera, Bastián. N° 221: 127.
 Loyola Aravales, Paulina. N° 222: 121.
 Martínez Luttra, Antonia. N° 222: 121.
 Martorell, Natalia. N° 221: 132.
 Mendez, Felipe. N° 221: 140.
 Morales, Ana Carolina (flauta dulce). N° 221:
 116, 128.
 Muñoz, Paola (flauta dulce). N° 221: 117, 121, 131.
 Muñoz Cuadra, Victoria. N° 221: 115, 118, 119,
 120, 121, 130, 131; N° 222: 122.
 Muñoz Flores, Adolfo. N° 222: 121.
 Orellana, Juan. N° 221: 139.
 Osés, Gonzalo. N° 221: 140.
 Padilla Véliz, Wilson. N° 221: 115, 119, 120, 121,
 130; N° 222: 121, 122, 125, 134, 137, 138.
 Perea, Eduardo. N° 221: 124.
 Quilaqueo Iturriaga, Gustavo. N° 222: 121.
 Rojas, Carlos. N° 221: 140.
 Ruiz Celis, Rodrigo. N° 221: 119, 130.
 Sandoval, Nataly. N° 221: 140.

Sanhueza Milla, Nayadeth. N° 222: 121.
 Soto Mantíneo, Jimena. N° 221: 115, 119, 120,
 121, 130; N° 222: 134.
 Tardón López, Pablo. N° 222: 121.
 Teillier Jara, Gustavo. N° 222: 121.
 Troncoso, Carmen (flauta dulce). N° 221: 141, 143.
 Vargas Cancino, Johanna. N° 222: 121.
 Vargas de la Fuente, Andrea Elena. N° 221: 115,
 122, 137; N° 222: 122, 138, 139.
 Yáñez, Eduardo (flauta traversa y piccolo).
 N° 221: 132.
 Zeiner, Elke. N° 222: 143.

Intérpretes – oboístas

Araya, Santiago. N° 221: 124.
 Bustos, Javier. N° 221: 139.
 Fundas, Juan. N° 222: 128.
 Galán, Jorge. N° 222: 126.
 Herrera, Rodrigo. N° 222: 121; N° 222: 124, 142.
 Kesselman, Jeremy. N° 222: 128.
 Milla, Guillermo. N° 222: 121.
 Morales, Roberto. N° 221: 118.

Intérpretes – clarinetistas

Abuter, Sebastián. N° 221: 120, 127.
 Araya, Rodrigo. N° 221: 131, 138, 140.
 Arce, Cecilia. N° 221: 117, 133, 134; N° 222:
 134, 139.
 Ardines, Francisca. N° 221: 129.
 Basso, Gino. N° 221: 141.
 Burotto, Dante. N° 221: 124, 126, 128, 135,
 137, 140.
 Coba Wistuba, Manuel. N° 221: 121.
 Córdova, Vladimir. N° 221: 140.
 Delgado, Erick. N° 221: 125, 129, 132.
 Espinoza, David. N° 221: 127.
 Galleguillos, Kathya. N° 222: 132, 134, 138, 143.
 González, Cristóbal. N° 222: 128.
 Gouet, Francisco. N° 221: 124, 126, 128, 135,
 137, 140.
 Leone, Javier. N° 222: 134.
 López, Felipe. N° 221: 129.
 Moore, Martín. N° 222: 125.
 Ortíz, Alejandro. N° 221: 117, 121, 131; N° 222:
 121, 128, 136, 137, 142.
 Parry Fuentes, Adrian Nicolás. N° 221: 115, 122,
 137; N° 222: 121, 138, 139.
 Pérez, Iván. N° 221: 135, 140.
 Quezada, Belén. N° 221: 125.
 Rodríguez, Jorge. N° 222: 138.
 Vergara, Alfonso. N° 222: 126.
 Yáñez, Luis. N° 221: 124.
 Zenteno, Felipe. N° 221: 129.

Intérpretes – fagotistas

Angulo, Carolina. N° 222: 128.
 Espinoza, Jorge. N° 222: 121.
 Iribarren, Patricia. N° 221: 139.
 Martelli, Marina. N° 222: 128.
 Vinot, Nelson. N° 222: 121, 142.

Intérpretes – cornistas

Aguilera, Ricardo. N° 222: 121, 128, 142.
 Brown, Edward. N° 221: 115, 119; N° 222: 122, 124.
 Herrera, Rodrigo. N° 222: 142.
 Savela, Álvaro. N° 222: 133.
 Zelaya, Rodrigo. N° 222: 128.

Intérpretes – trompetistas

Contreras, Javier. N° 222: 124.
 García, Wilson. N° 222: 133.
 Gibert, Valentina. N° 221: 120, 127.
 King, Eugene. N° 222: 124.
 Mengel, Martín. N° 222: 125.
 Quintanilla, Hermes. N° 221: 117, 121, 124, 126,
 128, 131, 135, 137, 140.
 Urbina, Juan Carlos. N° 222: 136, 137, 142.

Intérpretes – trombonistas

Barrios, Ricardo. N° 221: 125.
 Montalván, Héctor. N° 221: 119; N° 222: 124.
 Naranjo, David. N° 222: 133.
 Schneebeli, Heini. N° 222: 125.
 Urbina, Juan. N° 221: 120, 127.

Intérpretes – tubistas

Cortés, Nicolás. N° 222: 133.
 Parkwer, Jeffrey. N° 221: 117; N° 222: 124, 125.

Intérpretes – saxofonistas

Barrios, Gabriel. N° 221: 115, 137.
 Carrasco, Edén. N° 221: 117, 121, 131.
 Contreras, Marco. N° 221: 115, 129, 137.
 Donoso, Gonzalo. N° 221: 120, 127.
 Duamante, Jorge. N° 221: 141.
 Espinoza, David. N° 221: 123, 129.
 Gutiérrez, Gabriel. N° 221: 131.
 Lallo, Joseph. N° 222: 135.
 Montero, Paulo. N° 221: 129.
 Morales, Fabián. N° 221: 115, 137.
 Ponce, Enrique. N° 221: 140.

Portales, Pedro. N° 221: 129.
 Proscia, Martín. N° 222: 125.
 Rivas, Alejandro. N° 221: 117, 133, 134; N° 222: 122.
 Roa, Edwards. N° 221: 120, 127.
 Ruiz, Karem. N° 222: 122.
 Vega, Pablo. N° 222: 122.
 Villafruela, Miguel. N° 221: 115, 120, 124, 126,
 128, 135, 137, 140; N° 222: 122, 124, 125.
 Wenborne, Amalie. N° 221: 120, 127.

Intérpretes – percussionistas

Aliste, Víctor. N° 221: 120, 136.
 Arancibia Bahamondes, Raúl (marimba).
 N° 221: 117, 128, 136, 140.
 Aspillaga Bórquez, Daniel. N° 221: 126, 128, 129,
 136, 140.
 Baldrich, Felipe. N° 221: 118, 123.
 Caiafa Sepúlveda, Simone (timbales). N° 221: 122, 124.
 Calvil, Vania. N° 221: 116.
 Carbone, Félix (vibráfono). N° 221: 118, 123, 139.
 Cortés Calderón, Leonardo (xilófono). N° 221:
 117, 126, 128, 129, 136, 140.
 Cruz, Esteban. N° 222: 126.
 Díaz, José (marimba). N° 221: 116, 135, 139.
 Durán, Cristóbal (bombo). N° 222: 122.
 Herrera Mora, Ricardo. N° 221: 120, 136.
 Jara, Esteban. N° 221: 120, 136.
 Leiva, Felipe. N° 221: 124, 126, 128, 135, 137, 140.
 Lizama, Felipe. N° 221: 118, 123.
 Mancilla, Ronny. N° 221: 135.
 Maturana, Moisés. N° 221: 135.
 Meza, Gabriel. N° 221: 136, 140.
 Moreno Yaeger, Nicolás (marimba). N° 221: 122,
 126, 128, 129, 136, 140.
 Núñez, Oscar. N° 221: 132.
 Orellana, Juan. N° 221: 139.
 Pastenes, Gustavo. N° 222: 136, 137, 142.
 Peña, Francisco. N° 221: 135.
 Pérez, Gonzalo. N° 222: 125.
 Ramírez, Cristián. N° 221: 118, 123.
 Reyes, Gipson. N° 221: 135.
 Reyes, Paola. N° 221: 116.
 Rivera, Pablo. N° 221: 118, 123, 141.
 Rodríguez, Nicolás. N° 221: 120, 136.
 Salazar, Gerardo. N° 221: 117, 121, 124, 126, 128,
 131, 135, 137, 140; N° 222: 124, 125.
 Sánchez, Camila. N° 221: 116.
 Soto, Rafael. N° 221: 117, 133, 134.
 Soza, Pablo. N° 222: 128.
 Urrutia, Jonathan (batería). N° 221: 120, 127.
 Vera, Jorge. N° 221: 135.

Cantantes – sopranos

Allende, María Jesús. N° 221: 129.
 Amenábar, Catalina. N° 221: 135, 140.

Amenábar, Magdalena. N° 221: 139.
 Biagini, Constanza. N° 221: 116, 127, 138.
 Blanco, Catalina. N° 221: 116.
 Cordero, María Inés. N° 221: 118.
 Cortés, Natalia. N° 221: 137, 140.
 Cifuentes, Patricia. N° 222: 123.
 Flández, Nicole. N° 221: 140.
 Gajardo, Carmen. N° 222: 135, 137, 142.
 García, Camila. N° 221: 125.
 Godoy, Claudia. N° 222: 143, 144.
 Godoy, Sandra. N° 222: 130.
 Gómez, Nancy. N° 221: 117, 121, 131, 132.
 González, Millaray. N° 221: 116; N° 222: 143, 144.
 González, Valentina. N° 222: 130.
 Grammelstorff, Carolina. N° 221: 117, 134.
 Largo, Ángela. N° 221: 116, 127, 138.
 Leiton, Fanny. N° 221: 118.
 Matthey, Magdalena. N° 221: 139, 141.
 Matus, Carolina. N° 221: 116, 127, 132, 138.
 Meneses, Carmen. N° 222: 135, 142.
 Muñoz, Carolina. N° 222: 123, 135, 140.
 Montero, Amalia. N° 222: 123, 130.
 Morales, Micaela. N° 221: 128.
 Olalde, Rocío. N° 222: 125.
 Pérez, Jeannette. N° 222: 135, 137, 142.
 Pinto, Anya. N° 221: 115, 121.
 Pizarro, Loreto. N° 221: 116.
 Rosales, Alyson. N° 221: 118, 133.
 Simferdorfer, Ilse. N° 221: 119, 126.
 Trouilloud, Claire. N° 222: 135.
 Véliz, Yaritza. N° 222: 127, 135.

Cantantes – mezzosopranos

Gómez, Gabriela. N° 221: 119.
 Gravas, Alexandra. N° 222: 142.
 Guajardo, Camila. N° 221: 121.
 Maturana, Marcela. N° 222: 123, 130.
 Méndez, Yolanda. N° 221: 125.
 Navarro Molina, Ana Isabel. N° 222: 130, 133.
 Quiroz, Olga. N° 221: 139, 140.
 Rojas, Vanessa. N° 221: 116, 127, 138.
 Salamanca, Gabriela. N° 221: 116, 127, 138.
 Toro, Carolina. N° 221: 127, 138.

Cantantes – contraltos

Arraño, Constanza. N° 221: 118.
 Caster, Fernanda. N° 222: 132.
 Condon, Silvia. N° 222: 126.
 Guerra, Myriam. N° 222: 135, 137, 142.
 Gómez, Gabriela. N° 221: 135.
 Letelier, Carmen Luisa. N° 222: 132, 134, 138, 143.
 Navarro, Ana. N° 222: 134, 138, 143.
 Odón, Tamara. N° 222: 125.

Pérez, Elena. N° 222: 135, 137, 142.
 Rojas, Vanessa. N° 222: 132.
 Urbina, Monserrat. N° 221: 118.

Cantantes – tenores

Arellano, Diego. N° 221: 118.
 Aurra, Martín. N° 222: 124.
 Beltrán, Tito. N° 221: 133.
 Bobbert, Javier. N° 221: 118.
 Feller, Paul Gustav. N° 221: 118.
 Gálvez, Ricardo. N° 222: 123.
 Gutiérrez, Felipe. N° 222: 141.
 Huerta, Francisco. N° 221: 140.
 Navarrete, Cristián. N° 222: 142.
 Molina, Pablo. N° 221: 135.
 Rodríguez, Joaquín. N° 221: 118.
 Sabaté, Patricio. N° 222: 141.
 Stein, Hanns. N° 222: 142.
 Ullán, Carlos. N° 222: 125.
 Valencia, Luis. N° 222: 136, 137, 142.
 Verdugo, Isaack. N° 222: 136, 137, 142.

Cantantes - contratenores

Mendoza, Moisés. N° 222: 135, 137, 142.

Cantantes – barítonos

Aguilar, Leonardo. N° 222: 124.
 Jiménez, Pablo. N° 222: 139.
 Latrach, Ismael (también bajo). N° 221: 125.
 Pablo Castillo. N° 221: 121.

Cantantes – bajos

Díaz, Pablo. N° 221: 118.
 Gáez, David. N° 222: 136, 137, 142
 Latrach, Ismael (también barítono). N° 221: 125.
 Moncada, Matías. N° 222: 124.
 Romero, Claudio. N° 222: 136, 137, 142.

Cantantes – sin especificación de registro

Alarcón, Marcela. N° 221: 121.
 Bravo, Miguel. N° 221: 121.
 Cornejo, Marcelo. N° 221: 121.
 Guajardo, Camila. N° 221: 121.
 Lorca, Paulina. N° 221: 121.
 Martínez, Ignacio. N° 221: 121.
 Vásquez, Natalia. N° 221: 140.
 Vega, Sara. N° 221: 121.
 Villegas, Paula. N° 221: 140.

Recitadores

Haas, Vitorio (relator). N° 222: 136, 137, 142.
 López Sandoval, Cristian. N° 221: 132.
 Toro, Lía (declamante). N° 221: 122.
 Marambio, Macarena. N° 222: 127.
 Zuleta, Jenaro. N° 221: 115.

Música popular urbana-cantantes e instrumentistas (los nombres de cantantes se indican mediante asterisco)

Alegría, Gabriela (quijada). N° 221: 122.
 Ayoub, Nelsón (bajo cubano). N° 222: 125.
 Blumenberg, Aldo (zampoña cromática, palawito). N° 221: 116, 128.
 Canales, Natalia (cajón peruano). N° 221: 122.
 Carrasco, Jerónimo (cajita). N° 221: 122.
 *Castro Monreal, José (charango, bombo y voz). N° 222: 122, 127.
 Contreras, Rodrigo (cimbalom). N° 221: 121.
 Cornejo, Alejandro (cajón). N° 221: 122.
 *Cornejo, Evelyn. N° 221: 141.
 Correa, Pedro (cajón peruano). N° 221: 122.
 *Coulon, Jorge. N° 221: 141.
 Delgado, Arnaldo (guitarra). N° 222: 122, 127.
 De la Cuadra, Patricio (quenas, quenachos). N° 221: 116, 128.
 *Durán, Cristóbal (guitarra, bombo y voz). N° 222: 122, 127.
 Esparza, Julio (acordeón). N° 221: 121.
 *Gutiérrez, Víctor (triple y voz). N° 222: 122, 127.
 *Lara Javiera (voz, cavaquino, pandero, accesorios). N° 221: 131.
 Lederman, Randall (quenacho, duduk armenio). N° 221: 116, 128.
 Levalle, Relmu (cajón peruano). N° 221: 122.
 *Maringer, Ariel (quena y voz). N° 222: 122, 127.
 *Márquez, Roberto. N° 221: 141.
 *Matthey, Magdalena. N° 221: 141.
 Medina, Felipe (guitarra acústica). N° 221: 141.
 Medina, Jonathan (congas, bongó, cajón peruano, maracas, accesorios). N° 221: 131.
 Moya, Winston (acordeón, guitarra bajo, cuatro venezolano). N° 221: 131.
 Muñoz, Victoria (bombo, coros, bajo, accesorios). N° 221: 131.
 Núñez, Óscar (quijada de burro). N° 221: 122.
 Ñamco, Sergio (quenas, quenachos). N° 221: 116, 128.
 Ortiz, Nicolás (bajón cromático). N° 221: 116, 128.
 Parra, Millaray (danza/acordeón). N° 221: 133.
 Sepúlveda, Patricio (quena). N° 221: 125.
 *Torrealba, Alfonsina (quena, flauta y voz). N° 222: 122, 127.
 Yáñez, Pedro (voz y guitarra). N° 222: 143.

Intérpretes – electroacústica e instrumentos electroacústicos

Cádiz, Rodrigo. N° 221: 119, 138.
 Candela, José Miguel (electroacústica de tipo acusmática). N° 222: 125.
 Cantón, Edgardo (piano y electrónica-laptop). N° 221: 139.
 Cendoyya, Leonardo (sintetizadores y electrónica-laptop). N° 221: 139.
 Cori, Rolando (guitarra y electrónica-laptop). N° 221: 139.
 Cortez, Ismael (guitarra eléctrica). N° 221: 139.
 De la Fuente, Diego. N° 222: 127.
 Ferrari, Andrés. N° 221: 134.
 García, Daniela. N° 221: 132.
 González, José Luis (guitarra eléctrica). N° 221: 126, 132.
 Ibarra, Nicolás (guitarra eléctrica). N° 221: 126, 132.
 León, Cristóbal (guitarra eléctrica). N° 221: 126, 132.
 Martínez Flores, Jorge (electroacústica y guitarra electrónica). N° 222: 133.
 Medina, Felipe. N° 221: 139.
 Melgarejo, Milton (guitarra eléctrica). N° 221: 126, 132.
 Muhr, Diego (guitarra eléctrica). N° 221: 126, 132.
 Muñoz, Guillermo (bajo eléctrico). N° 221: 120, 127.
 Mutis, Renzo (guitarra eléctrica). N° 221: 120, 127.
 Palacios, Pablo (guitarra eléctrica). N° 221: 122.
 Pinto, Pablo. N° 221: 132.
 Reyes, Nicolás. N° 221: 135.
 Rivera, Andrés. N° 221: 136.
 Rojas, Diego (bajo eléctrico). N° 221: 126.
 Rojas, Pablo (bajo eléctrico). N° 221: 126, 132.
 Romo Cartagena, René (electrónica). N° 222: 139.
 Tapia, Sebastián (guitarra eléctrica, aerófonos y accesorios). N° 221: 132.
 Valenzuela, Alonso (sintetizadores). N° 221: 139.
 Verdugo, Gustavo (guitarra eléctrica). N° 221: 126, 132.
 Wigdorsky, Víctor (guitarra eléctrica). N° 221: 120, 127.

Directores de orquesta

Ayma, David. N° 221: 118, 124, 141.
 Baeza, Christian. N° 221: 128, 129, 135, 136, 139.
 Baldani, Cristián (Argentina). N° 222: 128.
 Bortolameolli, Paolo. N° 222: 123, 127, 132, 140, 143.
 Caballé-Domenech, Josep [José] (España). N° 222: 132, 141.
 Chudovsky, Konstantin (Rusia). N° 222: 128, 137, 138.

Domínguez, José Luis. N° 221: 115, 134; N° 222: 122, 123, 124, 136, 137, 141.
 Figueroa B. Manuel. N° 221: 121.
 Fischer, Rodolfo. N° 222: 128, 136.
 Händel, David (Estados Unidos). N° 221: 118, 121, 135, 136.
 Hidalgo, Felipe. N° 222: 138, 142.
 Iglesias Rossi, Alejandro (Argentina). N° 222: 125.
 Izquierdo, Juan Pablo. N° 221: 130; N° 222: 122, 128, 132.
 Klastornick, Jorge. N° 222: 122, 123, 124, 128.
 Kuerti, Julián (Canadá). N° 222: 127.
 Mendoza, Moisés. N° 222: 135, 137.
 Meza, Juan Cristóbal. N° 221: 130.
 Muñoz, Franklin. N° 221: 125.
 Núñez, Francisco. N° 221: 125, 138.
 Pérez, Alejo (Argentina). N° 222: 129.
 Rauss, Nicolás (Suiza-Argentina). N° 221: 141.
 Recart, Luis José. N° 221: 122, 123, 139; N° 222: 125, 128, 130, 131, 138, 142, 143.
 Rettig, Francisco. N° 222: 135, 141.
 Salom, Doron (Israel). N° 221: 118.
 Schwartz, Benjamín (Estados Unidos). N° 222: 138.
 Tapia Salfate, Rodrigo. N° 222: 121; N° 222: 131, 133, 136, 137, 139.
 Toro, Víctor Hugo. N° 222: 143.
 Urrutia, Cristián. N° 222: 127.
 Urrutia Borlando, Alejandra. N° 221: 117, 121, 128.
 Venegas, Gonzalo. N° 221: 125, 127.
 Vicent, Josep (España). N° 221: 119, 130.
 Yampolsky, Víctor (Rusia-Estados Unidos). N° 221: 134.
 Zamora, Carlos. N° 221: 124, 127, 136, 141, 143.

Directores de coro

Alarcón, Víctor. N° 221: 125.
 Aránguiz, Waldo. N° 221: 116.
 Barceló Amado, Victoria. N° 221: 134, 139.
 Calderón, Juan Valencia. N° 221: 116, 124.
 Canales, Marcela. N° 221: 119; N° 222: 123, 130, 132, 136, 140.
 Cárdenas, Guillermo. N° 221: 127.
 Castillo Carrasco, Pablo. N° 221: 121, 123, 129, 130.
 Child G., William. N° 221: 118, 124.
 Cortés, Mauricio. N° 222: 124.
 Cuevas Pavez, Hernán. N° 221: 138.
 Dusi Sala, Marco. N° 221: 118, 133, 139.
 Elgueta, Paula. N° 221: 116.
 Figueroa, Angélica. N° 221: 126.
 Godoy Peralta, Ruth. N° 221: 127.
 Klastornick, Jorge. N° 222: 136.
 Marín, Santiago. N° 221: 134.
 Miranda, Daniel. N° 221: 136.
 Miranda, Nora. N° 221: 126.
 Pérez Arza, Ana Luisa. N° 221: 115, 124.

Soto, Ximena. N° 221: 116, 137.
 Torres Zúñiga, Eduardo. N° 221: 115, 117, 124, 129.
 Traverso, Carlos. N° 221: 118; N° 222: 131, 133, 136, 137, 139.
 Villarroel, Juan Pablo. N° 221: 134; N° 222: 130, 131, 136, 137.
 Zamora Pérez, Paola. N° 221: 129, 133.

Directores de otro tipo de conjuntos

Acevedo, Claudio. N° 221: 114, 115, 125, 126, 129, 131, 137.
 Alaniz, Francisco. N° 222: 133.
 Alvarado, Boris. N° 221: 122.
 Aranda, Pablo. N° 221: 117, 121, 131, 133; N° 222: 126.
 Browne, Eduardo. N° 221: 122, 123; N° 222: 129.
 Carbone, Félix. N° 221: 118, 123.
 Carrasco, Jerónimo. N° 221: 136.
 Cortez, Ismael. N° 221: 121, 122.
 Delgado, Marcelo. N° 222: 125.
 Díaz, José. N° 221: 135.
 Errandonea, Cristián. N° 222: 128.
 Etchegoncelay, Miguel. N° 222: 135.
 Georges, Valene. N° 221: 119; N° 222: 132, 134, 138, 143.
 González, Eugenio. N° 222: 127.
 González, Rogelio. N° 221: 116, 127, 138.
 Hammond, Carl. N° 222: 133.
 Herrera Mora, Ricardo. N° 221: 120.
 Hidalgo, Felipe. N° 222: 133.
 Ibáñez Salgado, Marcelo. N° 222: 123, 124, 127, 140.
 Iglesias Rossi, Alejandro. N° 222: 125.
 Illanes, Esteban. N° 221: 120, 127.
 Martinelli, Valeria. N° 222: 125.
 Mendoza, Carmen. N° 222: 142.
 Mesías Abrigo, Daniel. N° 221: 117, 120.
 Miranda, Daniel. N° 221: 140.
 Molina, Ramiro. N° 221: 126, 132.
 Montes, Sebastián. N° 222: 135.
 Moreno Yaeger, Nicolás. N° 221: 117, 128, 129, 140.
 Muñoz, Franklin. N° 221: 132.
 Muñoz, Joaquín. N° 221: 125, 132.
 Padilla Véliz, Wilson. N° 221: 115, 119, 121, 130, 134; N° 222: 121, 122.
 Ramírez, Sebastián. N° 221: 115, 122, 137.
 Ramos, Gonzalo. N° 221: 136.
 Riquelme, Mathias. N° 221: 116, 128.
 Silva, Rodrigo. N° 221: 137.
 Solovera, Aliocha. N° 221: 126, 128, 135, 137, 138, 140.
 Toledo, Álvaro. N° 221: 118, 130.
 Valenzuela Ramos, Carlos. N° 221: 117, 121, 133, 134, 135; N° 222: 122, 129, 133, 134, 139.
 Valle, Valeria. N° 221: 139.
 Veillón, Ignacio. N° 221: 140.
 Villalón, Matías. N° 221: 140.

Conjuntos de cámara – instrumentales

Banda Sinfónica del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 221: 122, 123.
 Camerata Universidad de Los Andes. N° 222: 129.
 Conjunto Tersum Caticum. N° 222: 123, 124, 127, 140.
 Copiuensamble de vientos. N° 221: 128.
 Copiuensamble Valparaíso. N° 221: 126.
 Cuarteto de Cuerdas Andrés Bello. N° 221: 123.
 Cuarteto de Flautas Aulos. N° 221: 115, 119, 120, 121, 130, 134.
 Cuarteto de Saxofones. N° 221: 115, 137.
 Cuarteto de Saxofones Oriente. N° 222: 122.
 Cuarteto Surkos. N° 222: 141.
 Electrocopiuensamble. N° 221: 126.
 Ensemble Bartok Chile. N° 221: 119, 140; N° 222: 134, 137.
 Ensemble Colectivo Los Musicantes. N° 221: 120, 127.
 Ensemble Compañía de Música Contemporánea. N° 221: 117, 121, 134, 137, 138; N° 222: 122, 133, 134, 139.
 Ensemble Compañía Oblicua. N° 222: 125.
 Ensemble Contemporáneo UC. N° 221: 124, 126, 128, 133, 135, 140.
 Ensemble de Estudiantes de Guitarra IMUC. N° 222: 135.
 Ensemble de Guitarras de Chile. N° 221: 132, 133; N° 222: 127.
 Ensemble de Guitarras Planeta Minimal. N° 221: 121.
 Ensemble de Percusión Dakel. N° 221: 120, 136.
 Ensemble de Percusión PUCV. N° 221: 135.
 Ensemble de Percusión Xilos. N° 221: 118, 123.
 Ensemble de Trombones de la Universidad de Chile. N° 222: 133.
 Ensemble Instrumental MOSCH. N° 222: 128.
 Ensemble Kayros. N° 221: 135.
 Ensemble Neo. N° 221: 139.
 Ensemble Valparaíso Sonoro. N° 221: 135.
 Ensemble Víctor Tevah. N° 222: 142.
 Grupo de Percusión Valparaíso. N° 221: 126, 128, 136, 140, N° 222: 135, 140.
 Hindemith 76. N° 222: 128, 129, 142.
 Latinomusicaviva. N° 222: 128, 129, 138, 142.
 Quinteto de Bronces "Bill Brass". N° 222: 133.
 Quinteto de Vientos Arrau. N° 222: 121.
 Taller de Música Contemporánea UC. N° 221: 117, 121.

Conjuntos de cámara – vocales

Agrupación Camerata Vocal. N° 221: 121.
 Camerata Vocal Universidad de Chile. N° 222: 130, 131, 136, 137.

Camerata Vocal Universidad de Valparaíso. N° 221: 116, 137.
 Copiuensamble vocal. N° 221: 127, 138.
 Coro Ars Vocalis. N° 221: 121, 123, 129, 130.
 Coro de Cámara Universidad Católica de Chile. N° 222: 124.
 Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago. N° 222: 123, 126, 130, 139.
 Coro Femenino de Cámara PUCV. N° 221: 116.
 Coro Femme Vocal. N° 222: 125.
 Coro Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación- N° 221: 127.
 Ensemble Alta Voce. N° 221: 117, 120.

Coros

Coro Ad hoc. N° 221: 124.
 Coro Ars Viva. N° 221: 116, 124.
 Coro Cantar de Las Condes. N° 221: 134, 139.
 Coro Capella Corale. N° 221: 138.
 Coro de alumnos de la Sociedad de Instrucción Primaria (SIP). N° 221: 126; N° 222: 129.
 Coro de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). N° 222: 125.
 Coro del Liceo de Niñas N° 7. N° 221: 129, 133.
 Coro del Teatro Municipal de Santiago de Chile. N° 222: 122, 123, 124, 136.
 Coro Magníficat de la Facultad de Artes. N° 221: 119; N° 222: 123, 124, 130, 132, 136, 140.
 Coro Magníficat de la Universidad de Santiago de Chile. N° 222: 123.
 Coro Orfeón de Santiago. N° 221: 125.
 Coro Renacimiento. N° 221: 118, 133, 139.
 Coro San José de la Sierra. N° 221: 115, 124.
 Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. N° 221: 134.
 Coro Sinfónico de la Universidad de Santiago de Chile. N° 221: 141.
 Coro Sinfónico Universidad de Concepción. N° 221: 118; N° 222: 131, 133, 136, 137, 139.
 Coro Vita Mayor. N° 221: 115, 117, 124, 129.
 Coro W.A. Mozart. N° 221: 127.
 Ensemble Coral San Ramón. N° 221: 134.

Otros conjuntos

Canto Crisol. N° 222: 122, 127.
 Conjunto de Música Popular Latinoamericana "Sexto Piso". N° 221: 114, 125, 126, 129, 131, 137.
 Dúo Lacorde. N° 222: 126, 127, 139, 140.
 Dúo Orellana & Orlandini. N° 222: 139, 140.
 Electrocopiuensamble. N° 221: 132.
 Inti-Illimani. N° 221: 125.
 Les Carillons de la Universidad de Santiago. N° 222: 123, 126, 130, 139.

Sexteto Camanchaca. N° 221: 131.

Trío Septiembre. N° 221: 121.

Orquestas – sinfónicas

Orquesta Filarmónica de Santiago. N° 221: 115, 124, 127, 128, 130, 134, 136, 141; N° 222: 122, 123, 124, 128, 136, 137, 138, 141.

Orquesta Filarmónica de Temuco. N° 221: 118, 124, 141, 143.

Orquesta Sinfónica de Antofagasta (OSA). N° 221: 128, 129, 135, 136, 139.

Orquesta Sinfónica de Chile. N° 221: 119, 134; N° 222: 122, 123, 127, 132, 137, 140, 141.

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. N° 221: 118, 125, 138; N° 222: 121, 127, 128, 129, 133, 136, 137, 138, 139.

Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena. N° 221: 117, 118, 121, 135, 136.

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Santiago de Chile. N° 221: 141.

Orquesta de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). N° 222: 125.

Orquestas – de cámara

Orquesta de Cámara de Chile. N° 221: 130; N° 222: 127, 128, 143.

Orquesta de Cuerdas Marga Marga. N° 221: 122, 123, 139; N° 222: 125, 128, 130, 131, 138, 142, 143.

Orquesta de Cuerdas UMCE. N° 221: 136, 140.

Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). N° 222: 125.

Orquesta de Vientos del Conservatorio de Estrasburgo. N° 222: 135.

Orquesta del Conservatorio de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). N° 221: 125, 127.

Orquesta Juvenil de Petorca. N° 221: 125.

Orquesta Sinfónica Estudiantil (OSE DMUS). N° 222: 135, 141.

Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana (OSEM). N° 222: 130, 133, 138, 142.

Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. N° 221: 115; N° 222: 137.

Orquesta Universitaria La Serena. N° 221: 121.

Orquesta Universitaria. N° 221: 125.

Otros – Personas (se indica entre paréntesis solamente las actividades de aquellas personas cuyas especialidades artísticas son diferentes a la música. Aquellos nombres sin esa indicación corresponden a personas que cultivan la música o la musicología en sus diversas manifestaciones).

Acevedo, Ximena (diseño de vestuario). N° 221: 118.

Ávila, Ágata (actriz). N° 221: 116

Barrientos, Paz (bailarina). N° 222: 134,

Bechara, Ernesto (iluminación). N° 222: 125.

Belcastro, Luca (Italia). N° 221: 115, 116, 117, 118, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140.

Bobadilla, David (artista marcial). N° 221: 118.

Brooks, María Fernanda. N° 221: 116.

Chávez, Freddy (expositor). N° 222: 130.

Contreras, Sergio (diseño escenográfico). N° 222: 135.

Corvalán Gómez, Sidhartha (dirección de actrices y puesta en escena). N° 221: 116.

Cristi, Eduardo. N° 222: 133.

Embry, Carlos (actor). N° 222: 133.

Ferreres, Susana (directora de artes escénicas y visuales, Argentina). N° 222: 125.

Garretón, Pablo (diseño multimedial). N° 222: 135.

González, Morín (actriz). N° 221: 116.

Guillén, Nicolás (poeta, Cuba). N° 221: 115.

Holzappel, Gabriel. N° 221: 116.

Horta, Hans (actor). N° 222: 133.

Iacobelli, Teresita (actriz). N° 222: 135.

Ilabaca, Daniela. N° 221: 116.

Izquierdo, María (actriz). N° 222: 135.

Jara, Rolando (dramaturgia). N° 222: 135.

Marchant, Guillermo. N° 221: 117, 120.

Maris Müller, Stella (diseño escenográfico y vestuario). N° 222: 125.

Menares Ballesteros, Claudia (productora). N° 221: 124.

Montealegre, Iván (asesoría histórica). N° 222: 133.

Muñoz, Rodrigo (actor). N° 222: 133.

Munster, Renato (actor). N° 222: 133.

Osses Alvarado, Vanessa (bailarina). N° 222: 139.

Parra, Nicanor (poeta). N° 221: 122.

Paulmann, Andel (fotógrafo). N° 222: 126.

Pérez, Carlos (asesoría histórica). N° 222: 133.

Pizarro, Camila (bailarina). N° 221: 118.

Pizarro, Lilian (bailarina). N° 222: 126.

Poveda, Juan Carlos. N° 221: 114.

Pozo, Andrés (actor). N° 222: 133.

Pulgar, Rodolfo (actor). N° 222: 135.

Quezada, Macarena (vestuario). N° 222: 133.

Quintana, Bárbara (actriz). N° 221: 116.

Rojas, Sebastián. N° 221: 116.

Rojas Merino, Fernando (ingeniero de grabación, mezcla y masterización). N° 222: 123, 126, 130, 139.

- Rondón, Víctor. N° 221: 126.
 Rosas, Magdalena (directora ejecutiva, Orquesta Marga Marga). N° 221: 123.
 Secall, José (narrador). N° 221: 125.
 Tello, Catalina (danza). N° 221: 133.
 Torres, Jesús (escenografía). N° 222: 133.
 Undurraga, Vicente (crítico literario y editor). N° 221: 114.
 Ureta, Luis (dirección teatral). N° 222: 135.
 Urzúa, Fernando (escenografía). N° 222: 133.
 Valenzuela, Alonso (asistente técnico). N° 221: 116.
 Waisse, Lissie (régisseur). N° 222: 125.
 Zurita, Raúl (poeta). N° 221: 122.
- Otros – Instituciones*
- Academia Chilena de Bellas Artes. N° 221: 117, 119, 120, 132, 133, 134, 136; N° 222: 130, 131, 132, 134, 136, 137, 140, 143.
 Asociación Nacional de Compositores (ANC). N° 221: 119, 129, 130, 132, 133, 138, 140; N° 222: 125, 133.
 Academia Superior de Música de Estrasburgo (Francia). N° 222: 135.
 Asociación de Estudios Interdisciplinarios sobre Europa (ADEISE). N° 222: 125.
 Auditorium de la Cité de la Musique de Estrasburgo (Francia). N° 222: 135.
 Aula Magna, Universidad de Santiago de Chile. N° 221: 141; N° 222: 123, 130, 139.
 Aula Magna, Universidad Federico Santa María. N° 222: 132, 138, 140, 142.
 Basílica de La Merced. N° 221: 115.
 Biblioteca de Santiago. N° 222: 126, 127, 129, 139, 140.
 Biblioteca Nacional. N° 221: 117, 118, 119, 120, 129, 130, 132, 133, 140; N° 222: 125, 132, 133, 134, 141, 143, 144.
 Biblioteca Nacional (Las Heras) de Buenos Aires (Argentina). N° 222: 125.
 Boston College (Estados Unidos). N° 222: 143.
 Brown University (Estados Unidos). N° 221: 119.
 Bruno Walter Auditorium de Nueva York (Estados Unidos). N° 221: 119.
 Campus Juan Gómez Millas (Universidad de Chile). N° 222: 134.
 Casa de la Cultura de La Pintana. N° 222: 143.
 Casa de Música POA, Porto Alegre (Brasil). N° 222: 134.
 Catedral de Chillán. N° 221: 118.
 Catedral de Santiago. N° 221: 125.
 Centro Cultural Calle Larga. N° 222: 130.
 Centro Cultural de Cerrillos. N° 222: 133.
 Centro Cultural de España. N° 221: 132.
 Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). N° 221: 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143.
 Centro Cultural Lo Prado. N° 221: 123.
 Centro Cultural Los Andes. N° 222: 131.
 Centro Cultural Palace, Coquimbo. N° 221: 117, 121, 128.
 Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile (CEAC). N° 221: 128; N° 222: 121, 122, 123, 127, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 140, 142.
 Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC. N° 221: 117, 119, 120, 123, 125, 128, 134, 135, 136, 137.
 Club Alemán de Valparaíso. N° 222: 125, 142.
 Club de la República, Santiago. N° 222: 130.
 Club de la Unión, La Paz, Bolivia. N° 221: 119.
 Colegio Montesol, Quilpué. N° 222: 130.
 Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente, México. N° 222: 134.
 Concurso de Composición Luis Advis. N° 221: 117, 135.
 Concurso de Ejecución Musical Dr. Luis Sigall. N° 221: 124.
 Concurso Radio Beethoven “Toca el cielo”. N° 221: 138.
 Congreso Nacional de Santiago. N° 222: 132.
 CONICYT (Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica). N° 221: 116, 133.
 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. N° 221: 117, 121, 127; N° 222: 123, 126, 130, 139.
 Conservatorio Municipal de la Ligua. N° 222: 142.
 Consulado de Chile en Bolivia. N° 221: 126.
 Corporación Cultural Chileno-Alemana de Valparaíso. N° 222: 125.
 Corporación Cultural de las Condes. N° 221: 115, 116, 117, 124, 126, 128, 133, 134, 138, 139.
 Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 221: 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139; N° 222: 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144.
 Embajada de Chile en Estados Unidos. N° 221: 119.
 Ex Cine Alhué, Pedro Aguirre Cerda. N° 222: 132, 138, 142.
 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, Mendoza. N° 222: 125.
 Festival de Música Contemporánea “Música ahora”, La Serena. N° 221: 135.
 Festival de Música Contemporánea UC. XXIII. N° 221: 116, 117, 118, 120, 121, 124, 125, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140.

- Festival de Música de la International Society for Music Education (ISME). N° 222: 133, 134.
- Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas. X. N° 221: 116, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 134, 135, 136, 137, 139, 140.
- Festival Internacional de Música Contemporánea. XIV, Universidad de Chile. N° 221: 115, 117, 120, 121, 122, 129, 130, 132, 135, 139.
- Festival Internacional Leo Brouwer, La Habana, Cuba. N° 222: 125.
- Festival Musical Chiloé, Ancud. VI. N° 221: 136, 140.
- Fondo para el Fomento de la Música Nacional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. N° 222: 123, 126, 130, 139.
- Fundación de Orquesta Juveniles e Infantiles. N° 222: 130.
- Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte (GEMA). N° 221: 119, 136; N° 222: 125, 127, 134, 139.
- Iglesia de Codpa. N° 221: 130.
- Iglesia del Quisco. N° 222: 131.
- Iglesia del Santísimo Sacramento. N° 221: 115.
- Iglesia Jesús Nazareno, Coyhaique. N° 221: 139.
- Iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia. N° 221: 124, 127, 136, 141.
- Iglesia Nuestra Señora del Carmen, Nogales. N° 222: 138, 143.
- Iglesia San Antonio de Padua de Putaendo. N° 221: 128.
- Iglesia Santa Teresita, Algarrobo. N° 222: 138, 143.
- Instituto Cultural Peruano-Norteamericano del Cuzco (Perú). N° 221: 119.
- Instituto de Chile. N° 221: 117, 119, 120, 132, 133, 134, 136; N° 222: 130, 131, 132, 134, 136, 137, 140, 143.
- Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 221: 116, 117, 122, 124, 131, 132, 134, 137, 140; N° 222: 124, 125, 135, 141, 142.
- Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). N° 221: 116, 117, 118, 134, 135, 136, 139.
- Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado. N° 221: 114.
- Laboratorio de Arte Sonoro. N° 221: 132.
- Liceo de Niñas N° 7. N° 221: 129, 133.
- Liceo de Zapallar. N° 221: 128, 130.
- Metronomen, Copenhague (Dinamarca). N° 221: 125.
- Ministerio de Cultura Presidencia de la Nación, Buenos Aires (Argentina). N° 222: 125.
- Museo de Bellas Artes. N° 221: 124; N° 222: 126.
- Museo Histórico Nacional. N° 221: 127, 136.
- Palacio de La Moneda. N° 222: 130.
- Palacio Schacht, Providencia. N° 221: 129, 133.
- Palacio Tiskeviciai, Palanga (Lituania). N° 222: 125.
- Parque Cultura de Valparaíso. N° 221: 116, 121, 122, 139, 140.
- Parroquia de Horcón, Región Valparaíso. N° 222: 138, 143.
- Parroquia Nuestra Señora de las Condes. N° 222: 140.
- Parroquia Nuestra Señora de las Nieves. N° 222: 143.
- Parroquia Nuestra Señora del Rosario. N° 222: 127.
- Parroquia San Juan Apóstol, Vitacura. N° 221: 139.
- Primera Jornada de Música Contemporánea de Concepción. N° 221: 129, 130, 135, 139.
- Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 221: 116, 117, 122, 124, 131, 132, 134, 137, 140; N° 222: 124, 125, 126, 135, 143.
- Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). N° 221: 116, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 136, 137, 140; N° 222: 140.
- PRISMAS. Festival Permanente de Creación Latinoamericana, COPIU Germinaciones... Primaveraes Latinoamericanas, VI Curso de Perfeccionamiento en Composición. N° 221: 115, 116, 117, 118, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140.
- Quinta Vergara, Viña del Mar. N° 221: 125.
- Sala América, Biblioteca Nacional. N° 221: 117, 118, 120; N° 222: 125, 132, 133, 134, 141, 143.
- Sala Antonio Varas. N° 222: 133.
- Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal de Santiago. N° 222: 127.
- Sala de Eventos, Edificio Fusión. N° 221: 124.
- Sala Guastavino, Centro Nacional de la Música, Buenos Aires (Argentina). N° 222: 125.
- Sala Isidora Zegers, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 221: 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 130, 138, 139, 140; N° 222: 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142.
- Sala Margot Loyola de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. N° 222: 135.
- Sala Rubén Darío de la Universidad de Valparaíso. N° 221: 116, 118, 119, 123, 126, 129, 137, 139.
- Sala SCD Bellavista. N° 221: 115, 116, 122, 123, 125, 127, 128, 137, 138, 139.
- Sala SCD Vespucio. N° 221: 116, 118, 122, 126, 128, 129, 132, 136, 137.
- Salón de Actos del Municipio de Petorca. N° 221: 125, 132.

- Salón de Eventos y Capilla Viña Santa Rita. N° 222: 139.
- Salón de Honor de la Facultad de Medicina, Universidad de Chile. N° 222: 139.
- Salón de Honor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 222: 143.
- Salón de Honor del Congreso Nacional de Santiago. N° 222: 132.
- Salón de Honor del Instituto de Chile. N° 222: 130, 131, 139, 140.
- Salón Mecesus, Departamento de Música de la Universidad de La Serena. N° 221: 121.
- Salón Municipal de Pirque. N° 222: 126.
- Semanas Musicales de Frutillar. N° 221: 115, 122, 126.
- Sociedad de Instrucción Primaria (SIP), Red de Colegios. N° 222: 129.
- Something Jazz New York (Estados Unidos). N° 221: 131.
- Staller Center of the Arts, Nueva York (Estados Unidos). N° 221: 119.
- Teatro Chicureo. N° 222: 126.
- Teatro de Carabineros de Chile. N° 222: 137.
- Teatro de la Universidad de Concepción. N° 222: 137, 139.
- Teatro de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (Brasil). N° 222: 133.
- Teatro del Lago. N° 221: 115, 122, 126.
- Teatro Falabella, Providencia. N° 221: 116, 124.
- Teatro Mella de la Plaza de la Revolución, La Habana (Cuba). N° 222: 125.
- Teatro Municipal de Ancud. N° 221: 136, 140.
- Teatro Municipal de Arica. N° 221: 130.
- Teatro Municipal de La Serena. N° 221: 135, 136, 139.
- Teatro Municipal de Las Condes. N° 221: 128, 129, 130, 142.
- Teatro Municipal de Llay-Llay. N° 222: 131.
- Teatro Municipal de Ñuñoa. N° 221: 128; N° 222: 127, 143.
- Teatro Municipal de San Felipe. N° 222: 142.
- Teatro Municipal de Santiago. N° 221: 117, 128, 134; N° 222: 123, 127, 132, 136, 137, 138, 141.
- Teatro Municipal de Temuco. N° 221: 118, 124, 141, 143.
- Teatro Municipal de Viña del Mar. N° 222: 123, 124, 127, 128, 130, 131, 138, 140, 142, 143.
- Teatro Pompeya de Villa Alemana. N° 222: 130, 131, 138, 143.
- Teatro Universidad de Chile. N° 221: 119, 134; N° 222: 122, 123, 127, 130, 131, 132, 136, 137, 140, 141.
- Teatro Universidad de Concepción. N° 221: 118; N° 222: 121; N° 222: 126, 127, 129, 136, 138.
- Televisión Nacional de Chile (TVN). N° 222: 123, 124, 132, 133, 136, 141.
- The Eleonor Welch Casey Theater, Regis College, Fine Arts Center, Nueva York (Estados Unidos). N° 221: 119.
- Universidad Academia de Humanismo Cristiano. N° 221: 124, 127, 136, 141.
- Universidad Alberto Hurtado. N° 222: 126, 140.
- Universidad Católica de la Santísima Concepción. N° 221: 115, 118, 121, 123, 129, 130, 135, 139.
- Universidad Católica de Temuco. N° 222: 137.
- Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). N° 222: 131.
- Universidad de Chile. N° 221: 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139; N° 222: 121, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 139, 141, 143.
- Universidad de Concepción. N° 221: 118; N° 222: 121; N° 222: 126, 127, 129, 131, 133, 138.
- Universidad de La Serena. N° 221: 117, 118, 121.
- Universidad de Los Andes. N° 222: 129.
- Universidad de Playa Ancha. N° 222: 123, 124, 127, 130, 140.
- Universidad de Santiago de Chile. N° 221: 141; N° 222: 123, 130, 139.
- Universidad Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (Brasil). N° 222: 133, 134.
- Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Buenos Aires (Argentina). N° 222: 125.
- Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 221: 127, 131.
- Universidad Técnica Federico Santa María. N° 222: 129, 132, 134, 138, 140, 142.
- Vicerrectoría de Extensión y Relaciones Internacionales (RRII), Universidad Católica de Temuco. N° 222: 137.

Información para los autores

Política editorial

Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena* ha identificado como sus principales áreas de interés la cultura musical de Chile y de América Latina, sobre la base tanto de los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Considera propuestas de trabajos científicos que traten acerca de temas vinculados a compositores, ejecutantes, audiencias e instrumentos de la música clásica, folclórica o tradicional, popular urbana y de las culturas originarias, además de propuestas de trabajos científicos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, junto a nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. Asimismo acepta propuestas de ensayos y documentos. El propósito de la *RMCh* es el ensanchamiento permanente de los horizontes musicológicos de Chile y América Latina.

Trabajos científicos, ensayos y documentos

Las colaboraciones pueden corresponder a trabajos científicos, acerca de las temáticas señaladas anteriormente, a ensayos o a documentos. Los trabajos científicos son el resultado de una investigación acerca de un tema que se aborde de manera original y relevante sobre la base de una perspectiva rigurosa, amplia y renovadora tanto de la música misma como del contexto sociocultural correspondiente. Junto con demostrar un conocimiento acabado de la bibliografía y otras fuentes relativas al tema del trabajo, este debe contener aportes renovadores de tipo conceptual, teórico, metodológico o contribuir con datos nuevos que sirvan de base para ulteriores investigaciones.

Los ensayos son reflexiones producto de la experiencia basada en estudios u observaciones de fenómenos en torno a lo musical. Plantean ideas personales acerca de la interpretación, la composición, los procesos creativos o la enseñanza de la música, y modos de realizar la investigación musical.

Los documentos, por su parte, son escritos más breves, que no requieren necesariamente todo el aparato de un trabajo de investigación. Pueden informar acerca de determinados eventos o efemérides, o acerca de la música en general; abordar temas o documentación específicos que sean de utilidad para investigadores; comunicar recuerdos o planteamientos personales acerca de instituciones o de la música en su relación con la sociedad; analizar publicaciones musicológicas a un nivel más profundo que la reseña; dar a conocer entrevistas, presentar perfiles de personajes del país o del extranjero o reproducir discursos pronunciados en ocasiones de importancia; brindar un homenaje en profundidad a personajes fallecidos, además de otras temáticas similares.

En todos los casos (trabajos científicos, ensayos y documentos) la escritura del texto debe estar al nivel de un trabajo académico, evitándose los errores gramaticales, sintácticos y ortográficos.

Comité editorial

La *Revista Musical Chilena* en la actualidad aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.

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 texto mediante comunicación al interesado. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto hasta el término 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. La publicación puede demorar otros seis o más meses, de acuerdo con las prioridades editoriales de la *RMCh*.

Forma y preparación de manuscritos

1. De preferencia la *RMCh* publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a 250 palabras a doble espacio, en castellano

e inglés, junto a las palabras claves correspondientes (hasta un máximo de diez) y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 11.000 palabras, en el caso de trabajos de investigación y de 5000 palabras en el caso de ensayos y documentos.

2. 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.
3. Los textos deben ir a doble espacio y en programa compatible con Microsoft Word o en formato RTF. 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.

4. 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 con 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: Monteverde y Cía.

En caso de 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 Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

En caso de 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 de 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 con la primera palabra del título, sea esta 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.

5. Para el caso de publicaciones *online* el nombre del autor, título de la publicación y año de aparición, además del resto de la información bibliográfica pertinente, se deben señalar de manera similar. Al final de la entrada se debe indicar la página *web* correspondiente. A modo de ejemplo,

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y GONZALO VALDÉS

1526 *Sumario de la natural historia de las Indias*. Manuel Ballesteros, editor.
<http://www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/12541.htm>

1547 *Cronica de las Indias: la hystoria general de las Indias y con la Conquista del Perú*. Salamanca:
En casa de Juan de Junta.
Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0042343

6. Las referencias bibliográficas deben hacerse en nota a pie de página, señalando 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 y página, *v. gr.*

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

En caso de 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.

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*.

- 7 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 trabajos 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.
9. En el caso que un colaborador envíe un texto que previamente haya sido presentado como ponencia en un congreso, se recomienda adaptarlo al formato sugerido entre los puntos 1 y 6, para así asegurar el carácter de artículo científico que *Revista Musical Chilena* busca publicar.

Envío de manuscritos

Los trabajos 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, o al correo electrónico lmerino@u.chile.cl.



ACADEMIA CHILENA DE BELLAS ARTES

ACTIVIDADES ARTÍSTICAS Y CULTURALES

ESPACIO TELEFONICA (2015)

MARZO

Martes 31 19:30-21:30	<i>Inauguración Exposición 50 Años de la Academia Chilena de Bellas Artes</i> <i>Concierto de la Orquesta de Cámara de Chile, Juan Pablo Izquierdo,</i> <i>Director</i>
--------------------------	---

ABRIL

Martes 7 12:00-13:00	Conferencia didáctica área de artes musicales Estudiantes de enseñanza secundaria Fernando García, Premio en Artes Musicales 2002
Viernes 10 19:00-21:30	Cine chileno: Cachimba Introducción-comentarios Silvio Caiozzi
Sábado 11 19:30-21:00	Concierto Nuevos aires chilenos para oboe solo José Luis Urquieta, Oboe
Martes 14 12:00-13:00	Conferencia didáctica área de artes escénicas Estudiantes de enseñanza secundaria Gustavo Meza, Premio Nacional de Artes Escénicas 2007; Felipe Molina, Presentación
Viernes 17 19:00-21:30	Cine chileno: La luna en el espejo Introducción-comentarios Silvio Caiozzi
Sábado 18 19:00-21:00	Charla-concierto <i>La Ciaconna de la Partita BWV 1004 de J. S. Bach:</i> Un epitafio musical. Luis Orlandini, guitarra; Molly Flanagan, soprano; Diego Arellano, tenor Alejandro Reyes, comentarios
Domingo 19 19:00-21:00Hrs.	Concierto para guitarra Juan Antonio Sánchez "Chicoria Sánchez", guitarra
Martes 21 12:00-13:00	Conferencia didáctica área de artes visuales Estudiantes de enseñanza secundaria Mario Toral, Salón de Honor de la Universidad de Chile
Viernes 24 19:00-21:30	Cine chileno: Coronación Introducción-comentarios Silvio Caiozzi
Sábado 25 19:00-21:00	Concierto de tríos de saxofones y percusiones Alejandro Rivas y Karen Ruiz: saxofones; Simone Caiafa: percusiones
Domingo 26 19:00-21:00	Concierto cuarteto de cuerdas Cuarteto Surkos, David Núñez, Director

MAYO

Viernes 8 19:00-21:30	Cine chileno: Julio comienza en Julio Introducción-comentarios Silvio Caiozzi
Sábado9 19:00-21:00	Inside the Actor's Studio Chile Ramón Núñez y Felipe Molina, presentación
Domingo 10 19:00-21:00	Inside the Actor's Studio Chile Alejandro Sieveking y Felipe Molina
Martes 12 12:00-13:00	Conferencia didáctica área de artes musicales Estudiantes de enseñanza secundaria <i>La historia de la música docta a través de la guitarra</i> , Luis Orlandini y Santiago Vera
Viernes 15 19:00-21:30	Conversaciones con Robert Schumann Concierto-conferencia Felipe Gutiérrez: tenor; Valentina González: soprano; David Inzunza y Alfredo Saavedra: piano Regina Valdés B.: conferencista
Sábado 16 19:00 a 2:30hrs	Concierto de piano Paulina Zamora
Domingo 17 19:00-21:00	Concierto con obras para piano de Enrique Soro Svetlana Kotova, piano Introducción-comentarios Dr. Luis Merino Montero
Martes 19 12:00-13:00	Conferencia didáctica área de artes escénicas Estudiantes de enseñanza secundaria DVD: <i>La viuda de Apablaza</i> , Elsa Poblete y Ramón Núñez
Domingo 24 19:00-21:00	Concierto presentación CDs de Luis Orlandini y de música de Juan Lémann Luis Orlandini, guitarra Santiago Vera Rivera, presentación
Miércoles 27 12:00-13:00	Conferencia didáctica área de artes visuales Estudiantes de enseñanza secundaria DVD: <i>Los nueve de la academia</i> , Silvia Westermann: presentación
Viernes 29 19:00-21:30	Concierto para piano Beatrice Berthold, piano
Sábado30 19:00-21:00	Concierto para piano a cuatro manos Ana María Cvitanic, Daniela Costa
Domingo 31 19:00-21:00	Concierto para violín y piano Dorian Lamotte (Francia), violín; Dafna Barenboim, piano

JUNIO

Domingo 14 19:00-21:00	<i>Ceremonia de clausura exposición 50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes</i> Concierto con obras para violín y guitarra Dorian Lamotte, violín; Luis Orlandini, guitarra
---------------------------	---

PRÁCTICAS SOCIALES DE LA MÚSICA EN CHILE, 1810 -1855

El advenimiento de la modernidad en la cultura del país

Luis Merino – Rodrigo Torres – Cristián Guerra
Guillermo Marchant †

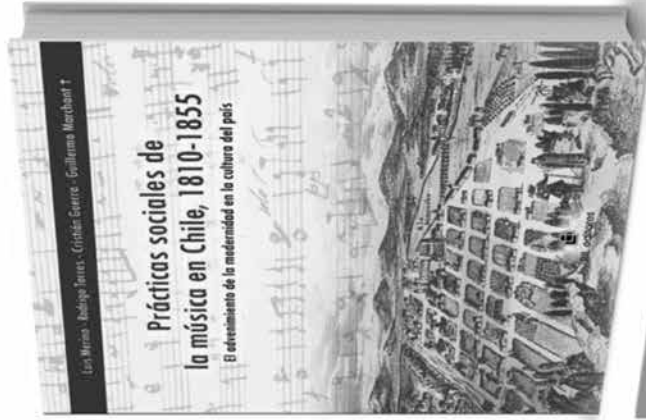
A pesar de que en sus inicios la música estaba vinculada a los lugares privados por las mismas leyes que regían en el país, se fue forjando un camino que abrió un espacio público tanto para la música popular como de elite. Así, se considera que Isidora Zegers y

José Zapiola dieron pie para abrir los conciertos públicamente e instancias como el teatro y la ópera aportaron a ello.

En este libro, sus autores abordan la práctica social de la música entre 1810 y 1855 en términos de géneros y estilos. Asimismo, muestran la sociabilidad de la época y la pertinencia del quehacer musical en el gradual advenimiento en Chile de la modernidad artística y cultural.

Para complementar la lectura se incluyen referencias a ilustraciones sonoras y audiovisuales relativas a los temas tratados.

Más que una historia de la música en Chile, los autores de este libro pretenden pensar la historia de nuestra nación desde una perspectiva musical.



Género: Ensayo / Historia / Música

ISBN: 978-956-284-913-5

Precio: \$16.000 + IVA / Aprox. : US\$ 39

Próximamente en www.librosril.com

Páginas: 236 pp



