

Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia



por Luis Merino

INTRODUCCIÓN ¹

Desde 1929, año en que la música junto a la plástica logran el rango de disciplinas universitarias, la Universidad de Chile ha tenido entre sus objetivos prioritarios la promoción vigorosa de la creación musical nacional. El año 1947 marca un hito trascendente en la historia musical de nuestro país, con la promulgación del Decreto Universitario N° 1.128, del 22 de agosto, que aprueba los reglamentos de Premios por Obras Musicales, de Festivales de Música Chilena y de Concursos Variables y Circunstanciales ².

El establecimiento de los Premios por Obras y de los Festivales de Música Chilena se enmarca dentro de un plan de fomento a la composición musical en Chile. Para el primero de ellos Domingo Santa Cruz, gestor e impulsor de esta iniciativa trascendente, tomó como base el reglamento general de la Universidad de Chile de Premios por Obras aprobado por decreto del Rector N° 150, del 19 de junio de 1933. Este reglamento contemplaba el otorgamiento de premios "por obras científicas, trabajos de investigación y producciones literarias o artísticas". No obstante, ningún artista hasta ese momento había aprovechado este beneficio ³. El reglamento de Premios por Obras Musicales constituyó un instrumento de aplicación del reglamento general al campo específico de la música, bajo la administración del entonces Instituto de Extensión Musical, entidad que a la sazón gozaba del financiamiento dispuesto por la ley N° 6.696, del 2 de octubre de 1940. Los Festivales de Música Chilena tuvieron un carácter análogo al Salón Oficial de Artes Plásticas, en cuanto a la presentación pública de un conjunto de obras y al estímulo que ello significa para el artista.

Premios por Obras Musicales

Los otorgaba un jurado de cinco miembros designado anualmente, sobre la base de las composiciones sometidas a su consideración por los creadores nacionales. Los premios se calculaban de acuerdo al género de la composi-

¹ Este estudio forma parte de un proyecto iniciado en 1977 con el apoyo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y la Universidad de Chile.

² Cf. "Reglamentos de Premios por Obra, Festivales y Concursos de Música Chilena", *R. M. Ch.*, III/24 (septiembre, 1947), pp. 8-17.

³ Domingo Santa Cruz, "Plan de fomento a la creación musical", *ibid.*, p. 4.

ción, el medio para el que estaba escrita y su duración. De esta manera se establecían diversas categorías, por ejemplo la de las "obras sinfónicas para orquesta sola o para orquesta con participación de solistas o conjuntos corales (sinfonías, poemas sinfónicos, suites, conciertos, etc.), de una duración mínima de 20 minutos", o las "obras para conjuntos de cámara (tríos, cuartetos, quintetos, etc.) u orquesta de cámara, con o sin solistas o coros, de 20 minutos [mínimo] de duración", hasta completar nueve categorías estipuladas en el artículo noveno del reglamento original⁴.

Las obras no debían haber sido ejecutadas en público ni editadas con antelación a su presentación al jurado. Si no obtenían premio, podían volver a presentarse al año siguiente. Una obra que fuera rechazada tres veces quedaba automáticamente descalificada para nuevas solicitudes de premios. Este original sistema estimuló al compositor chileno sin coartar su libertad creativa y sin generar sospechas de parcialidad o discriminación, tan frecuentes en los sistemas de estímulo mediante encargos.

Festivales de Música Chilena

La organización de los Festivales de Música Chilena era igualmente original. El primer reglamento estipulaba en su artículo 1º que se celebrarían anualmente entre los meses de octubre y noviembre, dentro de las fechas dispuestas por la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical. De hecho resultaron ser bianuales, en el lapso comprendido entre 1948, año del primer festival, y 1969, año del XI festival, después del cual entran en receso hasta 1979. El meollo de los festivales consistía en conciertos de música sinfónica y de cámara, programados sobre la base de las obras seleccionadas por un jurado de admisión, y composiciones galardonadas con Premios por Obra en el lapso comprendido entre un festival y otro. Los compositores podían ser chilenos o extranjeros con residencia ininterrumpida en el país durante cinco años o más. Las obras se estrenaban en los conciertos de selección, eligiéndose un grupo de ellas para integrar los conciertos finales o conciertos de premios.

Participación del público

Otro de los rasgos originales era la participación del público como jurado del festival. Se dividía en categorías de acuerdo al nivel de preparación musical. El festival de 1948 contemplaba tres categorías, (a) compositores, (b) técnicos y (c) aficionados. Pertenecían a la primera aquellas personas que acreditaran ser autores de diez composiciones, por lo menos, sinfónicas o de cá-

⁴ "Reglamentos", p. 11.

mara, o que certificaran un cierto número de ejecuciones públicas de su música. Se adscribían a la segunda los profesores del entonces Conservatorio Nacional de Música, de academias particulares o de la educación primaria y secundaria, los críticos musicales, los miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile, los intérpretes instrumentales y vocales, y las personas que desempeñaran funciones técnicas o directivas en instituciones públicas o privadas de cultura musical. El decreto universitario N° 1.701, del 10 de agosto de 1950, introdujo cambios en las categorías (a) y (b). La primera se amplió para incluir, además de los compositores, a los directores de orquesta reconocidos por el Instituto de Extensión Musical, a los miembros de la Junta Directiva del Instituto y a los profesores del Conservatorio Nacional de Música, agregándose a la segunda los alumnos de composición del Conservatorio⁵.

Estas categorías se mantuvieron sin mayores alteraciones hasta los octavos festivales de 1962. El jurado público participaba en la selección de las obras que integraban los conciertos de premios y en el otorgamiento de las distinciones. Cada votante se inscribía y era calificado por una Comisión Calificadora de Votantes. Las composiciones se evaluaban de acuerdo a un puntaje, que era de 1 a 10 en los primeros festivales, y que se redujo posteriormente de 1 a 7. El puntaje de cada obra se establecía mediante el cálculo del término medio de las notas asignadas por los votantes de cada categoría, la multiplicación del término medio por un coeficiente y la suma de las cantidades resultantes. Los coeficientes eran un reflejo cuantitativo del nivel musical de cada una de las categorías. Se mantuvieron sin cambios de fondo entre 1948 y 1962. Inicialmente fueron de 0.5 para la categoría (a), 0.3 para la categoría (b) y 0.2 para la categoría (c). En 1956 y 1958 fueron de 4 para la categoría (a), 2 para la categoría (b) y 1 para la categoría (c), y en 1960 y 1962 cambian a 5, 3 y 2, respectivamente.

Las obras que obtenían las más altas mayorías en los conciertos de selección pasaban a los conciertos finales de premios. Con el propósito de cautelar su calidad artística se fijaron puntajes mínimos, los que en 1956 y 1958 ascendían a 24 puntos, mientras que en 1960 y 1962 se elevaron a 35 puntos. Una vez ejecutadas las obras en los conciertos de premios, el jurado público votaba nuevamente para discernir las recompensas.

En 1948 las obras también se agruparon en categorías, establecidas según criterios similares a los de los Premios por Obra. El jurado público otorgó primeros y segundos premios para cada una de las categorías de composición presentadas al festival. Los premios no fueron el resultado de un puntaje acumulativo similar a los de los conciertos de selección. Cada votante

⁵ Juan Orrego-Salas, "Segundo Festival de Música Chilena", *R. M. Ch.*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 5-6.

debía señalar las obras que, según su criterio, se hacían acreedoras a un primer o un segundo premio. Esto descartaba la posibilidad de declarar desiertos los premios, o el otorgamiento de dos primeros o dos segundos premios en la misma categoría ⁶.

Esto cambió a partir de 1950. Se mantuvieron las diferentes categorías de composición, pero solamente como base para establecer el monto de los premios. Las obras se calificaban mediante puntajes y se establecieron puntajes mínimos para los premios y las menciones honrosas. De esta manera, una o más obras podían ser galardonadas con la misma recompensa, pero existía, al mismo tiempo, la posibilidad de declarar desiertos el primero y segundo premios. Además, se agregó el Premio de Honor, para la obra que obtuviera un primer premio con el promedio de puntaje más alto de todo el festival.

Esta participación activa del público tendía a cerrar la brecha entre el compositor y la audiencia, tan característica de nuestro siglo. Los votantes registrados estaban obligados a asistir a todos los conciertos para que sus votos fueran válidos. Se buscaba crear un público comprometido con la música chilena, que expresara su opinión a través de un cauce democrático, y que de manera creciente desarrollara una actitud crítica hacia la música nacional. De esta manera, el compositor chileno participaba en un proceso abierto y dinámico de comunicación con el público. El interés del público por participar se manifestó desde un principio, según lo demuestra el número total de votantes inscritos en los cuatro primeros festivales: 981 en 1948, 737 en 1950, 1.500 en 1952 y 802 en 1954 ⁷. El siguiente juicio del musicólogo Vicente Salas Viu permite aquilatar el nivel cualitativo de la participación del público al cumplirse seis años de iniciados los festivales ⁸:

“El público demostró una mayor madurez, una mayor serenidad en sus juicios. Podría afirmarse que los últimos Festivales han evidenciado que existe, o se está muy cerca de poseer, ese público de condiciones tan especiales a que idealmente se tendió al proyectar esta iniciativa. Un público que sopesa su reacción, que no se deja deslumbrar por efectismos, que exige mucho de sí al enfrentarse con las obras sometidas a su juicio”.

Por otro lado, la participación del público como jurado en un evento de esta naturaleza se prestaba, naturalmente, para muchas objeciones. Examine-mos brevemente las principales. En 1950 Juan Orrego-Salas hizo notar que

⁶ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁷ Cifras proporcionadas por *ibid.*, p. 9, Miguel Aguilar, “Los terceros Festivales de Música Chilena en 1952”, *R. M. Ch.*, IX/44 (enero, 1954), p. 59 y Vicente Salas Viu, “Los Cuartos Festivales de Música Chilena”, *R. M. Ch.*, X/48 (enero, 1955), p. 5.

⁸ Salas Viu, *op. cit.*, p. 6.

“el veredicto público puede en algunos casos favorecer a obras de valor, como también puede errar fundamentalmente en este sentido”⁹. En 1958 Alfonso Letelier alude a la imposibilidad de que el público pueda evaluar correctamente una obra, contemporánea por añadidura, después de una o dos audiciones. Agrega que los coeficientes establecidos impiden que puedan “primar las calificaciones de los ‘compositores’ y ‘técnicos’, de quienes se espera, como es natural, un juicio más acertado”. Por lo tanto, existe el peligro de que el público se incline por obras de captación fácil, excluyendo las de mayor calidad artística pero de lenguaje más complejo y difícil, y que esta preferencia tenga una incidencia desmedida e indebida en los puntajes finales¹⁰.

En 1959 Vicente Salas Viu manifestaba su temor de que “el sistema ideado para la estimación de las obras y la concesión de los premios, por un jurado anónimo y multitudinario, constituya un error tan grande como para anular los otros valiosos principios en que se asientan los Festivales... El juicio de la masa —más o menos estratificada en categorías—, expresado por simples acumulaciones de cifras, no parece el más acertado para dirimir competencias tan sutiles como las de la creación artística”¹¹. Agrega que “el anonimato no favorece la independencia de juicio de los entendidos”, sino que “deja abiertas las puertas a toda clase de reacciones subterráneas” y rencillas¹². Al año siguiente, Roberto Escobar se refiere a la “humillación a que se expone a los compositores a presentarse como alumnos de Conservatorio ante un jurado que condena sin dar las razones de fondo, ni escuchar al condenado”¹³. En 1963 Carlos Riesco enfoca las distorsiones que se producen en las votaciones del jurado público debido a factores ajenos a la música¹⁴:

“De hecho, algunos factores inevitables de índole humana han deformado algo la intención fundamental que había de primar por sobre toda otra actitud. Apasionamientos se han dejado sentir y en determinados casos algunas obras reciben puntajes exagerados por parte de sus admiradores, dando en cambio notas mínimas a otras, lo que no conduce a los efectos perseguidos”.

⁹ Orrego-Salas, “Segundo Festival”, p. 7.

¹⁰ [Alfonso Letelier], “Sexto Festival de música chilena”, *R. M. Ch.*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1958), p. 5.

¹¹ Vicente Salas Viu, “Los Festivales de Música Chilena, ¿Una bella iniciativa en derrota?”, *R. M. Ch.*, XIII/66 (julio-agosto, 1959), p. 12.

¹² Vicente Salas Viu, “Los Festivales de Música Chilena, ¿Una bella iniciativa en derrota? II”, *R. M. Ch.*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), p. 17.

¹³ Roberto Escobar, “Estímulos y Jurados”, *R. M. Ch.*, XIV/72 (julio-agosto, 1960), pp. 84-85.

¹⁴ Carlos Riesco, “Octavo Festival de Música Chilena”, *R. M. Ch.*, XVII/83 (enero-marzo, 1963), p. 9.

Sobre este punto, Domingo Santa Cruz se expresa en los siguientes términos ¹⁵:

“Así hemos visto que, ya sea por preferencias estéticas, por razones personales y aún por fraternidades políticas, ha habido lo que se llama ‘acarreo de votantes’, es decir, gentes comprometidas a ensalzar a unos y suprimir a otros. Esta lucha estético-electoral, evidente en los últimos festivales, ha llevado al convencimiento de que el sistema original tan hermoso, tal vez como paradisíaco, ha sido estropeado y merece revisión”.

Sin duda alguna este conjunto de observaciones debe de haber contribuido a los cambios en los sistemas de evaluación y premios introducidos en los festivales de 1964, 1966 y 1969. En 1964 el público se dividió en dos categorías solamente: el Público A, que englobaba las dos primeras categorías anteriores (a y b) y cuyo voto se ponderaba con el coeficiente 5, y el Público B, o público en general, cuyo voto se ponderaba con el coeficiente 3. Este jurado solamente seleccionaba las obras para los conciertos de premios, pero no participaba en la determinación de las composiciones premiadas. Esto último estaba a cargo exclusivo de un jurado técnico de premios, integrado ese año por el creador peruano Enrique Iturriaga y dos compositores chilenos, Alfonso Letelier y Jorge Urrutia Blondel. En 1964, además, se suprimieron los puntajes mínimos para la inclusión de obras en los conciertos de premios, procediéndose a seleccionar las tres más altas mayorías relativas en la categoría de música de cámara y sinfónica.

El sistema de evaluación y premios en 1966 y 1969 mostró otras variantes. Por un lado, el jurado consistía en una “Comisión Técnica integrada por cinco personalidades, chilenas o extranjeras, de reconocida competencia profesional, nombrada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile”, convocada para tal efecto a sesión especial por la Junta del Instituto y la Asociación Nacional de Compositores. Por otro lado, el público participaba sin estratificación en categorías. Tanto la Comisión Técnica como el público intervenían en los conciertos de selección y en los conciertos finales, la primera con el coeficiente 5 y el segundo con el coeficiente 3, aplicados de manera similar a la de los festivales celebrados entre 1948 y 1962. Se restableció el puntaje mínimo para la inclusión de obras en los conciertos de premios, fijándose en 32 puntos, pero se suprimieron los premios, tónica de los festivales desde 1948. En 1966 y 1969 toda obra cuyo puntaje final fuera superior a 40 puntos, quedaba incluida en la “Antología de los Festivales de Música Chilena”, consistente en la grabación y edición fonográfica de las

¹⁵ Domingo Santa Cruz, “El sistema de nuestros festivales y la vanguardia musical”, *ibid.*, p. 4.

composiciones seleccionadas. El propósito era suprimir el carácter de competencia artística de los festivales, pero tanto en 1966 como en 1969 se desvirtuó el objetivo perseguido, desde el momento que jamás se llevó a cabo la edición de los discos anunciados.

Trascendencia de los Festivales de Música Chilena.

Por encima de los posibles defectos imputables a los festivales, es innegable su profunda trascendencia dentro de la cultura chilena. A través de ellos se palpa un notable estímulo e incremento de la producción y la comunicación de la música nacional. Entre 1948 y 1969 se presentaron doscientas quince composiciones (sin contar las obras ejecutadas fuera de concurso), las que en su abrumadora mayoría constituyeron estrenos absolutos. Esto significa un promedio de diez obras aproximadamente por año, en un lapso total de veintiún años. Estas obras fueron escritas por cincuenta y nueve compositores, de las más variadas edades y lenguajes musicales. En la tabla N° 1 entregamos un desglose ordenado cronológicamente por festival. Entre 1950 y 1958 el número de obras desciende de veintisiete a once, aumentando y manteniéndose relativamente estable entre 1960 y 1966, hasta alcanzar el número más alto en 1969. La gran mayoría de las obras (ciento treinta y nueve) son de cámara, y solamente setenta y seis pertenecen al género sinfónico. Esto se desglosa en las dos últimas columnas, como ilustración del predominio de la música de cámara en Chile, desde la década de 1940.

T A B L A N° 1

<i>Festival</i>	<i>año de realización</i>	<i>número de obras estrenadas</i>	<i>composiciones sinfónicas</i>	<i>composiciones de cámara</i>
I	1948	20	9	11
II	1950	27	8	19
III	1952	18	7	11
IV	1954	13	4	9
V	1956	9	6	3
VI	1958	11	4	7
VII	1960	26	7	19
VIII	1962	21	6	15
IX	1964	15	5	10
X	1966	25	8	17
XI	1969	30	12	18
Total		215	76	139

La tabla N° 2 permite aquilatar la presencia de los compositores nacionales y extranjeros en los festivales. Se destaca Gustavo Becerra, Premio Na-

cional de Arte 1972, con el estreno del más alto número de obras, un reflejo de su fecundidad creativa. De la misma manera, se estrenó en los festivales una parte importante de la producción de León Schidlowsky, Fernando García, Tomás Lefever, Darwin Vargas, Leni Alexander, Eduardo Maturana, Alfonso Montecino, Roberto Falabella, Pedro Núñez Navarrete, Sergio Ortega, Abelardo Quinteros, Carlos Botto, Miguel Letelier Valdés, Enrique Rivera y muchos otros incluidos en la tabla Nº 2.

T A B L A Nº 2

<i>número de obras estrenadas en los festivales</i>	<i>nombre de los compositores</i>
19 obras	Gustavo Becerra
11 obras	León Schidlowsky
9 obras	Fernando García
8 obras	Tomás Lefever, Alfonso Letelier Llona, Juan Orrego-Salas, Domingo Santa Cruz, Darwin Vargas
7 obras	Leni Alexander, Eduardo Maturana, Alfonso Montecino
6 obras	Roberto Falabella, Hans Helfritz
5 obras	Pedro Núñez Navarrete, Sergio Ortega, Abelardo Quinteros
4 obras	René Amengual, Carlos Botto, Federico Heinlein, Miguel Letelier Valdés, Enrique Rivera, Enrique Soro
3 obras	Miguel Aguilar, Ramón Campbell, Salvador Candiani, Celso Garrido-Lecca, Carlos Isamitt, Juan Lémann, Roberto Puelma, Jorge Urrutia Blondel, Ida Vivado
2 obras	Remigio Acevedo, Guillermo Campos, Acario Cotapos, Free Focke, Angel Hurtado, Hernán Ramírez, Carlos Riesco, David Serendero, Cirilo Vila
1 obra	Próspero Bisquertt, Alfonso Bogeholz, Héctor Delpino, Héctor Melo Gorigoitia, Luis Merino, Marcelo Morel, Ema Ortiz, Jorge Peña Hen, Diana Pey, Francesco Piccione, José Quintano, Iris Sangüeza, Marcelo Sepúlveda, Luis Gastón Soublette, Sylvia Soublette, Claudio Spies, Emeric Stefaniai, Ernesto Strauss, Carlos A. Vicuña.

De gran trascendencia ha sido también la amplitud, el dinamismo y la renovación constante de la música ejecutada en los festivales, reflejo del vigoroso proceso de cambio de la música nacional durante las décadas de 1950 a 1960. Al contrario de lo ocurrido en los Salones Oficiales, los festivales jamás se anquilosaron en estilos tradicionales. Cabe citar al respecto, el siguiente comentario del compositor Alfonso Letelier ¹⁶:

“No cabe duda por otra parte, que estos torneos mantienen una información bastante exacta de lo que está ocurriendo en materia de composición musical entre nosotros; es una toma de pulso a las nuevas ten-

¹⁶ [Alfonso Letelier], “Sexto Festival”, p. 5.

dencias y al trabajo de los compositores ya conocidos y a los nuevos que van surgiendo”.

Basándonos en los lenguajes musicales y estilos representados en los festivales, podemos distinguir dos grandes etapas: la primera desde 1948 a 1956 y la segunda desde 1958 a 1969. En la primera predominan las obras más afines al legado clásico-romántico, vale decir estilos de corte impresionista, neorromántico, neoclásico y expresionista, mientras que el atonalismo y el serialismo tienen una incidencia muy poco significativa, con la excepción de Leni Alexander, Acario Cotapos, Free Focke y Roberto Falabella. A las tendencias predominantes pertenecen: René Amengual, Próspero Bisquertt, Carlos Botto, Gustavo Becerra, Ramón Campbell, Salvador Candiani, Federico Heinlein, Hans Helfritz, Carlos Isamitt, Alfonso Letelier Llona, Alfonso Montecino, Marcelo Morel, Juan Orrego-Salas, Roberto Puelma, Carlos Riesco, Domingo Santa Cruz, Enrique Soro, Darwin Vargas, Ida Vivado y Jorge Urrutia Blondel. Esta situación se revierte en la segunda etapa (1958-1969), con el predominio de lenguajes afincados en el serialismo, los nuevos recursos tímbricos y la indeterminación, manifestados en la música de Miguel Aguilar, Fernando García, Celso Garrido-Lecca, Tomás Lefever, Miguel Letelier Valdés, Eduardo Maturana, Sergio Ortega, Hernán Ramírez, Enrique Rivera, Iris Sangüeza, León Schidlowsky, David Serendero y Cirilo Vila.

Resulta de sumo interés constatar cómo este cambio se refleja en los premios otorgados por el jurado público. En la primera fase ellos recaen en los siguientes creadores, que hemos ordenado alfabéticamente: René Amengual (S. P. en 1950), Carlos Botto (P. P. y P. H. en 1952, 1954 y 1956), Free Focke (S. P. en 1952 y 1954), Federico Heinlein (S. P. en 1952), Hans Helfritz (P. P. en 1948), Alfonso Letelier Llona (P. P. y S. P. en 1948, dos S. P. en 1952 y S. P. en 1954), Juan Orrego-Salas (P. P. y S. P. en 1948, S. P. en 1950 y dos S. P. en 1952), Roberto Puelma (S. P. en 1948), Domingo Santa Cruz (P. P. en 1948, P. P. y P. H. en 1950) y Jorge Urrutia Blondel (S. P. en 1948). Con la excepción de Free Focke, todos los compositores pertenecen a las tendencias predominantes en la primera fase.

Los siguientes compositores son galardonados en la segunda fase: Roberto Falabella (P. P. en 1958), Fernando García (T. P. en 1964 y uno de los más altos puntajes de la categoría sinfónica en 1969), Celso Garrido-Lecca (el más alto puntaje de la categoría sinfónica en 1966 y uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1969), Tomás Lefever (uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1966 y de la categoría sinfónica en 1969), Miguel Letelier Valdés (uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1966 y 1969), Sergio Ortega (uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1969), Abelardo Quinteros (S. P. en 1960),

Enrique Rivera (P. P. en 1962), León Schidlowsky (S. P. en 1960 y 1964) y Darwin Vargas (P. P. y P. H. en 1960). Con la excepción de Abelardo Quinteros y Darwin Vargas, predominan las tendencias características de la segunda fase.

Es también sintomático el hecho de que ningún compositor premiado en la primera etapa obtuvo premio en la segunda. Tal es el caso de Federico Heinlein, Hans Helfritz, Alfonso Letelier Llona, Juan Orrego-Salas y Domingo Santa Cruz. Ninguna persona conocedora de la música chilena podría negar el hecho de que muchas obras de estos compositores merecieron obtener premios en los festivales de la segunda etapa. No ocurrió así, porque los jurados, en general, premiaron obras compuestas en los estilos y lenguajes predominantes. Esto por ningún motivo va en desmedro de la calidad artística de la mayoría de las obras premiadas en una u otra fase. Más bien apuntan la incidencia que tienen los estilos y lenguajes predominantes en la decisión de un jurado de música contemporánea, y a la dificultad de conjugar este factor con los gustos y preferencias personales y con la calidad artística. Algunos veredictos de los jurados de música chilena resultan bastante discutibles, pero en ningún caso puede afirmarse que los galardones correspondieran a la captación más o menos fácil de la música.

El caso de Gustavo Becerra debe ser considerado separadamente. Obtuvo cuatro segundos premios en la primera etapa (1950, 1952 y 1954), mientras que en la segunda fue agraciado dos veces con el primer premio y Premio de Honor (1958 y 1962), tres veces con el primer premio (1962 y 1964) y, además, con uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara en 1966. Es el compositor con más premios a su haber y el único que los obtuvo en las dos etapas. Esto guarda una cierta relación con el patrón de permanencia y cambio analizado anteriormente. La música de Gustavo Becerra tiene una trayectoria de cambio estilístico de gran velocidad y profundidad. Basta comparar el lenguaje del *Concierto* para violín y orquesta, segundo premio en 1952, con el *Cuarteto* de cuerdas N° 6, primer premio en 1964, para comprobarlo. En cierto grado, los diferentes jurados han reconocido una versatilidad estilística y estética que jamás ha ido en desmedro de la unidad de la música y de su valor artístico.

El XII Festival de Música Chilena (1979)

El receso de los festivales entre 1969 y 1979 es realmente lamentable, pues no fueron reemplazados por ningún procedimiento que cumpliera esta función de estímulo al compositor chileno. Esta crisis de la infraestructura, que por tantos años nutriera el quehacer creativo nacional, deriva de una multi-

plicidad de causas. Tres de ellas nos parecen especialmente importantes. En primer término, los profundos cambios de estructura, financiamiento y políticas del Instituto de Extensión Musical, transformado hoy día en la Dirección General de Espectáculos. En segundo término, el estímulo a la creación musical ha dejado de ser uno de los objetivos prioritarios de la Universidad de Chile, por lo menos al nivel de otrora. Finalmente, la fuerte reducción presupuestaria de la Universidad de Chile, en los últimos diez años, ha tenido repercusiones graves en el quehacer artístico universitario. El siguiente juicio de Domingo Santa Cruz, publicado en 1960, resulta visionario y particularmente relevante para la situación actual de la Universidad ¹⁷:

La Universidad "se ha sentido autorizada para tratar la actividad musical como una carga, a la cual se pueden confiscar los recursos en beneficio de otras cosas y *pedirle que se autofinancie, es decir, que se comercialice y prostituya*" (cursiva agregada).

La reanudación de los festivales en 1979 es un acontecimiento de suma importancia para la vida cultural chilena. Se pudo concretar gracias al respaldo decisivo de la decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, la destacada pianista Herminia Raccagni Ollandini, y al apoyo financiero otorgado por el Servicio de Desarrollo Científico, Artístico y de Cooperación Internacional de la Universidad de Chile, entidad que realizó durante el año pasado un conjunto de acciones de gran envergadura y trascendencia en el campo de la creación artística universitaria.

El primer reglamento de los festivales, promulgado en 1947, y adaptado a las nuevas circunstancias, sirvió como punto de partida para el XII festival. Sobre la base del artículo segundo, inciso primero del reglamento original, se estipuló que podían participar los compositores chilenos y extranjeros sin límite de edad. Los extranjeros debían haber cumplido cinco años de residencia en Chile, a la fecha de la publicación de las bases. Basándose en el artículo cuarto del reglamento original, se estipuló que los compositores solamente podían presentar obras originales inéditas, no editadas siquiera parcialmente, no ejecutadas ni difundidas por ningún medio técnico: cine, radio, televisión, cassette o disco, no pudiendo participar las obras premiadas en otros concursos.

Al mismo tiempo, el XII festival se apartó de la concepción original, al abarcar solamente una categoría de composición, la sinfónica, sin coros, solistas vocales o instrumentales y permitiendo una duración máxima de 15 minu-

¹⁷ Domingo Santa Cruz, "¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?", *R. M. Ch.*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), p. 17.

tos por obra. Estas debían ir firmadas con seudónimo, no con los nombres de sus autores como lo estipulaba el artículo cuarto del reglamento original. Los compositores podían inscribir más de una obra, todas ellas firmadas con seudónimos diferentes. La evaluación estuvo a cargo de un jurado de cinco miembros, cuatro de ellos designados por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, y un miembro que representó al Servicio de Desarrollo Científico, Artístico y de Cooperación Internacional. Las tres obras que obtuvieron los más altos puntajes fueron ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile. Además, sus compositores compartieron un premio en dinero, otorgado por el Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile y una cassette con la grabación de su obra. Por lo tanto, no hubo participación del público como jurado, ni tampoco el otorgamiento de un primero o un segundo premio, o de menciones honrosas.

El número de obras estrenadas (tres) en el XII festival, aparece bastante exiguo en comparación con los festivales anteriores. No obstante, esta inferioridad numérica se compensó con la calidad sobresaliente de la ejecución a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, dirigida de manera magistral por Víctor Tevah, quien ha participado en los festivales desde 1948, y ha tenido una labor de primordial importancia en la difusión de la música nacional, tanto en Chile como en el extranjero. Cabe recordar que uno de los problemas serios detectados en los festivales anteriores, era la ejecución deficiente, debido al gran número de composiciones que se estrenaban. Resultaba además muy difícil para el público y el jurado captar y evaluar un número tan alto de obras nuevas. El festival de 1979 demostró las ventajas del estreno de un número bien proporcionado de composiciones, que puedan ser abordadas adecuadamente por los intérpretes y digeridas cabalmente por el público.

El festival consistió en dos conciertos, con las tres obras seleccionadas por el jurado, y tres obras presentadas fuera de concurso.

Estas últimas fueron el *Concierto* para guitarra y orquesta N° 1 de Gustavo Becerra (1964), primer premio de la categoría sinfónica en 1964, la *Serenata* para orquesta de Carlos Riesco (completada en 1950) y cinco canciones para voz femenina del *Friso araucano* de Carlos Isamitt (1931), una de las obras señeras inspiradas en la música mapuche. Las obras seleccionadas por el jurado fueron de Juan Lémann, *Leyenda del mar*, primera parte; de Alejandro Guarello, *Variaciones* para orquesta, y de Andrés Alcalde, *Las cabezas trocadas*, sinfonía dramática.

Juan Lémann nació el 7 de agosto de 1928 en Vendôme, Francia. Realizó sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música con Rosita Re-

nard, René Amengual, Germán Berner y Alberto Spikin-Howard y de composición con Pedro Humberto Allende, Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra. Como pianista obtuvo los máximos galardones del Conservatorio, los premios Orrego-Carvallo (1949) y Rosita Renard (1951). En el año académico 1970-71 fue agraciado con una beca Fulbright, para realizar estudios sobre música contemporánea en la Julliard School of Music de Nueva York. En la actualidad es miembro del directorio de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, de la que también fue presidente, y se desempeña como profesor coordinador de la carrera de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Junto a Cirilo Vila, Juan Lémann ha desarrollado una encomiable labor como maestro y orientador de la generación joven de compositores chilenos.

Entre las obras principales de Lémann figuran la *Sonata* para arpa (1960), *Sonata* para violín solo (1961), *Cuarteto* para piccolo, dos flautas y clavecín (1962), *Pieza para dúo* para violín y violoncello (1962), *Variaciones* para piano (1962) y *Tensiones* para piano (1969). La partitura de la *Leyenda del mar* fue completada en 1977. Junto a las *Variables* 0, I y II para piano, compuestas entre 1977 y 1978, demuestran el dominio acabado del lenguaje contemporáneo a que ha llegado Juan Lémann, después de haber incursionado en sus obras más tempranas en un estilo de fuerte dejo neoclásico stravinskiano.

La música de la *Leyenda del mar* es realmente notable. El ballet se basa en la leyenda de la Pincoya, diosa que personifica la fertilidad de la fauna marina, extraída de *Chiloé Archipiélago Mágico*, del escritor chileno Nicasio Tangol. La primera parte del ballet encarna el mar, cuyo movimiento ondulatorio se ve reflejado en la intensidad de la música, su densidad, ataque, registro, agógica y color. La orquesta es de cámara, compuesta de una flauta, un oboe, un clarinete en Si bemol, un fagot, un corno en Fa, una trompeta en Do, un trombón, un nutrido instrumentario de percusión y cuerdas. El compositor maneja tres grandes bloques sonoros en un tejido prioritariamente colorístico, uno corresponde a los instrumentos de viento, el segundo a los instrumentos de percusión, y el tercero a las cuerdas. Los combina de tal manera que los timbres individuales se amalgaman a la perfección en función del efecto global, sobre la base de sus modalidades propias de ataque, intensidad y extinción. Los timbres suenan pastosos, ricos y siempre novedosos. Muchos de ellos se basan en elementos de suma simplicidad, motivos rápidos similares a la acciacatura y al mordente, trinos de variados tipos, desplazamientos cortos y largos, glissandos, clusters y tremolos.

La música exhibe un dinamismo y unidad realmente notables. Un artífice de la forma, Juan Lémann gradúa de manera acabada una serie de climas

y subclímax, en un fluir que jamás decae. La unidad está dada por el sentido colorístico que prevalece, y por la reaparición en puntos importantes de la estructura de dos materiales. El primero de ellos surge al inicio del movimiento a cargo del corno, la trompeta y el trombón, secundados por el piano y el vibráfono. De carácter "atmosférico, marítimo", tiene como base un núcleo interválico constituido por un trino (Mi-Si-bemol) y una cuarta justa (Si bemol-Mi bemol). Este material se elabora en el transcurso de la partitura (p. 25) y al final (pp. 46-47), como resolución del clímax del movimiento. El otro material se presenta en p. 18, y tiene como base un desplazamiento ondulante en el registro grave a cargo del fagot, contrafagot, violoncellos y contrabajos, apoyados por el piano y los instrumentos de percusión. Reaparece en p. 32, semejante a "un oleaje insistente", y se intensifica en el "misterioso" de pp. 38-41, del que surge el clímax del movimiento. Este ballet debe ser puesto en escena a la brevedad posible, por el gran nivel que tiene esta música y dado el escaso repertorio para ballet con música de compositores chilenos.

Las restantes obras corresponden a dos jóvenes creadores que han realizado sus estudios de composición en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, bajo la tuición de Juan Lémann y Cirilo Vila. Ellos son Alejandro Guarello y Andrés Alcalde. Guarello nació en Viña del Mar, el 21 de agosto de 1951. Inició sus estudios musicales en 1971 en la Universidad Católica de Valparaíso, continuándolos en Santiago con la insigne maestra Lucila Céspedes e ingresando en 1977 a la Licenciatura de Composición. Intérprete además de compositor, en 1974 se une al conjunto "Ars Antiqua" de Valparaíso, en el que toca laúd, viola, flauta y percusión. Comparte con muchos otros creadores chilenos una preocupación por los problemas de la sociedad y la cultura nacional, reflejada en la cantata *Cain y Abel* (1978), encargada por el Arzobispado de Santiago, con motivo de la inauguración del Simposio de Derechos Humanos, y estrenada en noviembre de 1978 en la Catedral de Santiago. El corpus de su obra creativa ha sido escrito en los últimos tres años y ha recibido variadas distinciones en concursos realizados en Santiago. En 1977 obtiene con las *Tritonadas* (1977), el segundo premio del concurso de composición para obras pianísticas, organizado por la Corporación Amigos del Arte. En 1978 comparte el primer premio del concurso de obras corales a cappella, convocado por la Federación Nacional de Coros y la Agrupación Beethoven, con *Simulacros* (1978) sobre un texto de Virgilio Rodríguez Severín. Al año siguiente comparte el tercer premio del Primer Concurso Latinoamericano de Composición, convocado por la Agrupación Beethoven y el Goethe Institut, con las *Cuatro piezas* para cuarteto de cuerdas, compuestas entre 1977 y 1978.

Sus **Variaciones para orquesta** se caracterizan por una gran transparencia tímbrica y concisión formal. El tema (lento y expresivo) es de conformación periódica y se basa en once notas diferentes de la gama cromática, exceptuando la nota La. El tema es breve, de solamente ocho compases, destacándose un motivo de cuatro notas muy expresivo que constituye el núcleo de la composición, y que consiste en un movimiento cromático descendente (Re bemol-Do-Si), seguido de un salto de séptima mayor hacia Si bemol. Este motivo prevalece en la primera variación (andante), en la que es elaborado por los bronce en una textura oblicua, aparece a continuación en el vibráfono y flauta, para concluir en las cuerdas. La segunda variación (danzante) se inicia con una variante del motivo principal (Do sostenido-Si-Si bemol) en las cuerdas, seguida de su inversión (Mi-Fa-Fa sostenido) en las flautas y oboes, concluyendo con las primeras cuatro notas (Mi-Re sostenido-Re natural-Do sostenido) en los trombones, tubas, piano y contrabajo. La primera variación tiene la misma longitud que el tema (ocho compases), la segunda dura diecisiete compases, mientras que la tercera alcanza a veintitrés compases, debido a la mayor elaboración del motivo principal en términos de armonía, tanto como de textura y color. La cuarta variación es un interludio basado en la nota La, ausente de la música hasta entonces. Esta nota se incorpora plenamente a las siguientes variaciones (desde la quinta hasta la octava), en combinación con el tema principal, funcionando como un pedal que otorga una pronunciada fisonomía tonal a la armonía. La séptima variación (scherzando con brío) es un desarrollo imitativo del tema sobre la nota La, en movimiento directo e inverso, que culmina en una sucesión de recios acordes, clímax de la obra. Este se resuelve mediante la recapitulación majestuosa del tema, enmarcado por un pedal superior e inferior con la nota La. A esta composición transparente y apretada, le falta un poco más de diversificación de las variaciones. El tema está presente de manera evidente en cada una de ellas, haciéndose notar la necesidad de una elaboración más transformativa, que oculte, por así decirlo, sus rasgos más salientes, de modo que la recapitulación final sea un mayor impacto para el auditor. Por otra parte, la finura expresiva, la sutileza formal, el manejo delicado de los timbres y la sólida técnica del compositor demuestran su gran talento creativo, que debe ser objeto del más irrestricto estímulo por parte de las instituciones pertinentes del país.

Nacido en Santiago el 14 de septiembre de 1952, Andrés Alcalde es otro de los compositores destacados de la nueva generación chilena, y en relación a su obra creativa, la *Revista Musical Chilena* ya ha publicado un artículo con el catálogo respectivo¹⁸. Entre sus obras más importantes están las *Opiniones*

¹⁸ Rodrigo Torres, "Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno", *R. M. Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 113-124.

para piano, compuestas en 1977 que obtuvo el primer premio en el concurso de composición de obras pianísticas organizado por la Corporación Amigos del Arte, y las *Cuatro piezas* para orquesta, compuestas entre 1976 y 1977, y estrenadas este último año por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro norteamericano Werner Torkanowsky.

Su Sinfonía *Las cabezas trocadas* corresponde a trozos escogidos de la Sinfonía-Dramática para solistas, coro y orquesta, basada en el cuento homónimo de Thomas Mann, con la que obtuvo en 1979 el grado de Licenciado en Composición, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. El texto de Thomas Mann recrea una antigua leyenda hindú cuyo tema es la metamorfosis que experimentaron los cuerpos de Chridaman y Nanda, dos jóvenes amigos, debido al error de la joven Sita, quien encaja la cabeza de uno en el cuerpo del otro, cuando deciden ofrecer sus cuerpos y cabezas a la diosa Kali. El lenguaje musical es de una versatilidad notable, reflejo sin duda de la variedad de contenidos del texto de Thomas Mann. Consta de siete movimientos breves. El primero —lento, religioso, presentación de Chridaman— es un fugado muy expresivo a cargo de las cuerdas, sobre un sujeto de tinte serial que exponen los primeros violines y que refleja la profunda sapiencia y espiritualidad de Chridaman. El segundo es un interludio orquestal, lento-misterioso, de muy logradas sonoridades, a base de un acorde que impregna el tejido armónico, conformado por un intervalo de tritono superpuesto con una quinta justa. Se inicia pianissimo, con un movimiento acordal paralelo de los trombones y la tuba, apoyados por los timbales, piano y contrabajos, culminando en acordes fortissimo de ritmo sincopado. El tercer movimiento, Allegro con brío, es la presentación de Nanda. La música adquiere un gran vigor rítmico, destacándose entre los compases 12-34, el contraste entre dos planos, uno consistente en un movimiento regular en corcheas, sobre el que se desarrolla una secuencia rítmica irregular con defase de acentos y síncopas. En el compás 34, la música asume dejas de jazz, con la intervención de un conjunto formado por saxofón, trompeta, batería, piano y contrabajo, más otros instrumentos que se incorporan posteriormente, y concluye con una elaboración de la segunda sección. El profundo contraste entre este movimiento y el inicial, es un reflejo de la diferencia entre Chridaman y Nanda, joven de gran belleza física, pero carente del calibre espiritual de Chridaman. El cuarto movimiento, molto tranquilo, representa el baño de Sita. La voz femenina se une a la orquesta creando sonoridades de gran delicadeza y transparencia, las que son resultado, en parte, de procedimientos aleatorios. La línea vocal no tiene texto, sino que vocales y sílabas de contenido fundamentalmente colorístico. El quinto movimiento, allegro misterioso, es muy breve, de sólo diecinueve compases, plenos de interesantes efectos sonoros que acom-

pañan el trocado de cabezas. El sexto y el séptimo movimiento, allegro con brío y tranquilo, ilustran, respectivamente, la transformación de Nanda y la transformación de Chridaman. El sexto movimiento toma como punto de partida el material del segundo, mientras que el séptimo presenta al fugato inicial en una textura y contexto tímbrico diferentes, que involucran la participación de la voz femenina, pero que recapitula al final, en forma exacta, los dieciocho últimos compases del movimiento inicial, como expresión de la metamorfosis ulterior de Chridaman y Nanda, que los lleva a adquirir su físico inicial.

Esta obra pone de relieve una vez más la acabada técnica y oficio creativo de Andrés Alcalde, al igual que su facilidad asombrosa para incursionar en lenguajes, procedimientos y formas de las más variadas procedencias. Esta gran variedad, no obstante, va un poco en desmedro de la unidad global de la Sinfonía, puesto que se han omitido las secciones con texto de la versión original. Por ello resulta un poco difícil aprehender, como totalidad, la versión orquestal presentada al festival.

En términos generales, el resultado del XII festival puede calificarse de óptimo, por el alto nivel de las obras seleccionadas, por la acabada ejecución de que fueron objeto, por el estímulo que significó para destacados compositores chilenos, en especial los jóvenes, y por la excelente acogida del público. Representa un reencuentro con una tarea de importancia crucial para la Universidad de Chile. El objetivo prioritario es, en estos momentos, la continuación de los festivales, sobre bases institucionales sólidas, la formulación de una política a largo plazo para incentivar la creación musical, y la puesta en práctica de un sistema orgánico de fomento a la creación musical, que contemple, entre otros rubros, a los festivales, y que recoja la riquísima experiencia histórica acumulada por la Universidad de Chile en los últimos treinta y dos años, la que hemos analizado en las páginas de este artículo.

BIBLIOGRAFIA

Esta bibliografía incluye solamente publicaciones citadas en el presente artículo. Las entradas se hacen por orden alfabético de autor. Cuando se incluyen dos o más publicaciones pertenecientes a un mismo autor, éstas se organizan en orden cronológico de aparición.

Aguilar, Miguel. "Los terceros Festivales de Música Chilena en 1952", *R.M.Ch.*, IX/44 (enero, 1954), pp. 58-73.

Escobar, Roberto. "Estímulos y Jurados", *R.M.Ch.*, XIV/72 (julio-agosto, 1960), pp. 82-85.

- [Letelier, Alfonso.] "Sexto Festival de música chilena", *R.M.Ch.*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1958), pp. 3-6.
- Orrego-Salas, Juan. "Segundo Festival de Música Chilena", *R.M.Ch.*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 5-13.
- "Reglamentos de Premios por Obra, Festivales y Concursos de Música Chilena", *R.M.Ch.*, III/24 (septiembre, 1947), pp. 8-17.
- Riesco, Carlos. "Octavo Festival de Música Chilena", *R.M.Ch.*, XVII/83 (enero-marzo, 1963), pp. 7-36.
- Salas Viu, Vicente. "Los Cuartos Festivales de Música Chilena", *R.M.Ch.*, X/48 (enero, 1955), pp. 5-7.
- . "Los Festivales de Música Chilena, ¿Una bella iniciativa en derrota?", *R.M.Ch.*, XIII/66 (julio-agosto, 1959), pp. 6-12.
- . "Los Festivales de Música Chilena, ¿Una bella iniciativa en derrota? II", *R.M.Ch.*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 17-21.
- Santa Cruz, Domingo. "Plan de fomento a la creación musical", *R.M.Ch.*, III/24 (septiembre, 1947), pp. 3-7.
- . "¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?", *R.M.Ch.*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 12-19.
- . "El sistema de nuestros festivales y la vanguardia musical", *R.M.Ch.*, XVII/83 (enero-marzo, 1963), pp. 3-6.
- Torres, Rodrigo. "Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno", *R.M.Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 113-124.

LISTA DE OBRAS SELECCIONADAS Y EJECUTADAS EN LOS FESTIVALES DE MUSICA CHILENA, 1948-1979

NOTAS PRELIMINARES

1. La presente lista comprende solamente aquellas obras seleccionadas y ejecutadas en los Festivales de Música Chilena. Por lo tanto hemos excluido las obras ejecutadas fuera de concurso y las que fueron seleccionadas, pero que, por razones diversas, no fueron presentadas en público.
2. Las entradas se han organizado de la siguiente manera: número del Festival en números romanos, año del Festival, nombre del compositor, título y medio de la obra, cuando proceda el nombre del autor del texto entre paréntesis e indicación de los premios o menciones honrosas obtenidas. Esto último se abrevia de la manera siguiente:

M.H.	Mención honrosa
P.H.	Premio de Honor
P.P.	Primer premio
S.P.	Segundo premio
T.P.	Tercer premio.

Acevedo, Remigio

- I, 1948 *Las tres pascualas* para orquesta, M.H.
Tres piezas para violín, violoncello y piano.

Aguilar, Miguel

- VII, 1960 *Seis canciones infantiles* para soprano y clarinete (Gertrude Stein y anónimos ingleses).
Concerto en forma de cantata para orquesta.
Obertura al teatro integral para catorce instrumentos.

Alcalde, Andrés

- XII, 1979 *Las cabezas trocadas*, Sinfonía basada en la obra homónima de Thomas Mann.

Alexander, Leni

- II, 1950 *Tres Lieder* para mezzo soprano y conjunto instrumental (Rabindranath Tagore).
III, 1952 *Cinco epigramas* para orquesta.
IV, 1954 *Tres cantos líricos* para mezzo soprano y piano (Rainer María Rilke), M.H.
V, 1956 *Divertimento rítmico* para orquesta.
VII, 1960 *Time and Consummation, Concerto de cámara* para conjunto instrumental.
IX, 1964 *Tessimenti* para soprano, contralto y conjunto instrumental (Leonardo da Vinci), M.H.
XI, 1969 *Adras* para dos pianos.

Amengual, René

- II, 1950 *Concierto* para arpa y orquesta, S.P.
Cuarteto de cuerdas N° 2.
Diez preludios breves para piano.
III, 1952 *Sexteto* para instrumentos de viento.

Becerra, Gustavo

- II, 1950 *Tres canciones corales y quodlibet* para coro a tres voces (Juan Guzmán Cruchaga y tradicional yugoslavo), S.P.
Sonata para violoncello y piano N° 1.
III, 1952 *Concierto* para violín y orquesta, S.P.
Dúo para violines, S.P.
IV, 1954 *Trío* para flauta, violín y piano, S.P.
V, 1956 *Divertimento* para orquesta.
VI, 1958 *Concierto* para flauta y orquesta de cuerdas, P.P. y P.H.
Sinfonía N° 2, M.H.
VIII, 1962 *Cuarteto* de cuerdas N° 5, P.P. y P.H.
Partita para violoncello N° 1, P.P.
IX, 1964 *Concierto* para guitarra y orquesta N° 1, P.P.
Cuarteto de cuerdas N° 6, P.P.
Quinteto para cuarteto de cuerdas y piano, M.H.
X, 1966 *Cuarteto* para saxofones.
Llanto por el hermano solo para coro mixto (Fernando Gonzalez Urizar).
Partita para violoncello solo N° 2. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.
Partita para viola sola.
Sinfonía N° 3.
Sonata para arpa sola.

Bisquerdt, Próspero

I, 1948 1945, Poema sinfónico, M.H.

Bogeholz, Alfonso

VIII, 1962 Sonata para flauta y piano, M.H.

Botto, Carlos

II, 1950 Variaciones op. 1 para piano, M.H.

III, 1952 Diez preludios op. 3 para piano, P.P. y P.H.

IV, 1954 Cuarteto de cuerdas op. 5, P.P. y P.H.

V, 1956 Cantos al amor y a la muerte op 8ª para tenor y cuarteto de cuerdas (textos de "La flauta de jade"), P.P. y P.H.

Campbell, Ramón

II, 1950 Trío para violín, cello y piano.

VI, 1958 Sonata para violín y piano Nº 2.

X, 1966 Sinfonía Hotu Matua.

Campos, Guillermo

II, 1950 Estudios breves para piano.

III, 1952 Trozos a dos partes para piano.

Candiani, Salvador

I, 1948 Sinfonía Nº 2 en Sol menor, M.H.

III, 1952 Noche de San Juan, Suite Nº 1 para orquesta.

VIII, 1962 Sinfonía Nº 3 en Mi.

Cotapos, Acario

II, 1950 Sinfonía preliminar del drama lírico El pájaro burlón.

IV, 1954 Imaginación de mi país para orquesta, M.H.

Deipino, Héctor

XI, 1969 Sonata para piano Nº 1.

Falabella, Roberto

IV, 1954 Dos baladas amarillas para coro mixto (Federico García Lorca).

Cortaron tres árboles para coro mixto (Federico García Lorca).

Sonata para violín y piano.

V, 1956 Sinfonía Nº 1.

VI, 1958 Cinco adivinanzas para coro mixto (textos tradicionales chilenos), P.P.

Estudios emocionales para orquesta, M.H.

Focke, Free

III, 1952 Sinfonía de la ópera Deirdre, S.P.

IV, 1954 Sinfonía Nº 2, S.P.

García, Fernando

VII, 1960 Sinfonía.

Voz preferida, cantata para recitante e instrumentos de percusión (Vicente Huidobro), M.H.

VIII, 1962 América insurrecta para recitante, coro mixto y orquesta (Pablo Neruda), M.H.

IX, 1964 Cuatro estáticas para orquesta, T.P.

- Sombra del paraíso* para tenor y conjunto de cámara (Vicente Aleixandre), M.H.
- X, 1966 *Cuatro poemas concretos* para tenor y cuarteto de cuerdas (Ferreira Gular, Decio Pignatari, José L. Grumewald y Augusto da Campo).
Sebastián Vásquez para dos recitantes, soprano, cinta magnética y orquesta (Andrés Sabella).
Urania para orquesta.
- XI, 1969 *Firmamento sumergido* para orquesta. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría sinfónica.

Garrido-Lecca, Celso

- IX, 1964 *Cuarteto* de cuerdas.
- X, 1966 *Laudes* para orquesta. Obtuvo el más alto puntaje de la categoría sinfónica.
- XI, 1969 *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.

Guarello, Alejandro

- XII, 1979 *Variaciones* para orquesta.

Heinlein, Federico

- III, 1952 *Cuarteto* de cuerdas en Mi bemol mayor, S.P.
- IV, 1954 *Tres canciones españolas* para voz aguda y piano (Antonio y Manuel Machado), M.H.
- V, 1956 *Sinfonietta*.
- VIII, 1962 *Amaryllis* para coro mixto (Friedrich Rueckert).

Helfritz, Hans

- I, 1948 *Concierto* para saxofón y orquesta, P.P.
Cuarteto de cuerdas N° 1, M.H.
- II, 1950 *China Klagt* (Lamentación china) para voz y piano (textos del libro del Schi-king y Pe-lo-thien).
Divertimento para orquesta.
- III, 1952 *Concierto* para órgano y orquesta de cuerdas.
- VII, 1960 *Concertino* para clavecín y orquesta, M.H.

Hurtado, Angel

- VII, 1960 *Trío* para violín, viola y cello.
- XI, 1969 *Quinteto mixto* para violín, viola, cello, corno inglés, flauta e instrumentos de percusión.

Isamitt, Carlos

- I, 1948 *Tres arabescos característicos* para piano, M.H.
- II, 1950 *Mito araucano* para orquesta.
- VIII, 1962 *Cuatro movimientos sinfónicos*.

Lefever, Tomás

- VI, 1958 *Cinco piezas* para cuarteto de cuerdas.
- VII, 1960 *Tres invenciones* para cuarteto de cuerdas, M.H.
Sexteto para instrumentos de cuerda.
- X, 1966 *Música 1949* para recitante y once instrumentos (Rabindranath Tagore). Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.
Música 1959 para instrumentos de viento.

- XI, 1969 *Concierto sinfónico*. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría sinfónica.
Cuarteto de cuerdas N° 1.
Sinfonía N° 2.

Lémann, Juan

- VIII, 1962 *Pieza para dúo* para violín y violoncello, M.H.
Variaciones para piano, M.H.
 IX, 1964 *Cuarteto* para piccolo, dos flautas y clavecín.
 XII, 1979 *Leyenda del mar*, música de ballet para orquesta, primera parte.

Letelier Llona, Alfonso

- I, 1948 *Soneto de la muerte* N° 3, op. 18 para soprano y orquesta (Gabriela Mistral), P.P.
Variaciones op. 22 en Fa sobre tema propio, S.P.
 II, 1950 *Canciones antiguas* op. 24 para voz y piano (textos españoles anónimos del siglo XVI).
 III, 1952 *Cinco canciones* op. 17 para coro mixto a cuatro voces (anónimo español, Carmen Valle, Marqués de Santillana, Gabriela Mistral, Inés Letelier), S.P.
Sonata op. 19 para viola y piano, S.P.
 IV, 1954 Fragmentos de la ópera-oratorio *La historia de Tobías y Sara* (Paul Claudel), S.P.
 VII, 1960 *Cuarteto* op. 30 para saxofones o instrumentos de madera.
 XI, 1969 *Cuatro preludios breves* (= *Preludios vegetales*) op. 36 para orquesta.

Letelier Valdés, Miguel

- VIII, 1962 *Siete preludios breves* para guitarra, M.H.
 X, 1966 *Divertimento* para ocho instrumentos. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.
Instantes para orquesta.
 XI, 1969 *Nocturno* para contralto, clarinete, violoncello, guitarra y piano. Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.

Maturana, Eduardo

- VII, 1960 *Cuatro arias* para tenor, oboe, violoncello y percusión (texto del autor).
Quinteto para instrumentos de viento.
 VIII, 1962 *Gamma I*, música de ballet, M.H.
 IX, 1964 *Cuarteto* de cuerdas, M.H.
Tres piezas para orquesta.
 X, 1966 *Retrato, balada y muerte del poeta Teófilo Cid* para soprano y orquesta (Teófilo Cid).
 XI, 1969 *Responso para el guerrillero*, para orquesta.

Melo Gorioitía, Héctor

- II, 1950 *Dos estampas chilenas* para piano.

Merino, Luis

- XI, 1969 *Sinfonía* N° 1.

Montecino, Alfonso

- I, 1948 *Cuarteto* de cuerdas en Fa.
 II, 1950 *Dúo* para violín y piano.
Obertura concertante para orquesta.

- III, 1952 *Composición en tres movimientos para la mano izquierda.*
 IV, 1954 *Cuatro canciones para voz y piano (textos tradicionales chilenos).*
 VII, 1960 *Cinco piezas para piano.*
 X, 1966 *Salmo 102 para coro mixto.*

Morel, Marcelo
 V, 1956 *Suite para piano.*

- Núñez Navarrete, Pedro
 X, 1966 *El poeta Jacob*, cantata para tenor y orquesta (texto de Jorge de Lima en la versión castellana de Gustavo de la Torre).
 XI, 1969 *Cuarteto de cuerdas N° 2.*
Los Guanayes, poema sinfónico.
Quinteto para instrumentos de viento.
Visiones del lago Chapo, poema sinfónico.

- Orrego-Salas, Juan
 I, 1948 *Sonata op. 9 para violín y piano, S.P.*
Canciones castellanas op. 20 para soprano y conjunto de cámara (Marqués de Santillana, Gil Vicente, Juan de la Encina), P.P.
 II, 1950 *Concierto op. 28 para piano y orquesta, S.P.*
 III, 1952 *Diez piezas simples op. 31 para piano, S.P.*
Concierto de cámara op. 34 para orquesta de cámara, S.P.
 VII, 1960 *Garden Songs op. 47 para soprano, flauta, viola y arpa (Carmen Benavente), M.H.*
El saltimbanqui op. 48, música para ballet, M.H.
 IX, 1964 *Psalms op. 51 para orquesta sinfónica de vientos.*

- Ortega, Sergio
 VII, 1960 *Sonata para violoncello.*
 VIII, 1962 *Primeras noticias de mi muerte para tenor y conjunto de cuerdas (Marino Muñoz Lagos), M.H.*
 X, 1966 *Quinteto para flauta grave y cuarteto de cuerdas.*
 XI, 1969 *Tres árboles para contralto y conjunto de cuerdas (Gabriela Mistral).*
Responso por el guerrillero muerto para contralto e instrumentos de percusión (texto del compositor). Obtuvo uno de los más altos puntajes de la categoría de cámara.

Ortiz, Ema
 I, 1948 *Cuatro canciones para tenor, soprano y piano (Pablo Neruda), M.H.*

Peña Hen, Jorge
 VIII, 1962 *Cuarteto de cuerdas, M.H.*

Pey, Diana
 VII, 1960 *Sonata para dos pianos.*

Piccione, Francesco
 XI, 1969 *El hombre para orquesta.*

Puelma, Roberto
 I, 1948 *Concierto para violín y orquesta en La menor, S.P.*
 II, 1950 *Cuarteto de cuerdas N° 1 en Sol.*
Sinfonía Abajefia.

Quintano, José

- II, 1950 *La muerte de Mozart* para piano y orquesta de cuerdas.

Quinteros, Abelardo

- II, 1950 *Ciclo y vida*, seis canciones para soprano y piano (Juan Ramón Jiménez).
 VI, 1958 *Tres cantos del espejo* para contralto y cuarteto de cuerdas (Juan Jacobo Bajarlia), M.H.
 VII, 1960 *Horizón Carré* para contralto y conjunto instrumental (Vicente Huidobro), S.P.
 VIII, 1962 *Invocalización* para contralto y orquesta (Vicente Huidobro), M.H.
 IX, 1964 *Glosario Gongorino* para coro mixto (Oscar Castro), M.H.

Ramírez, Hernán

- XI, 1969 *Nueve versos del capitán* para barítono y piano (Pablo Neruda).
Suite para diez instrumentos.

Riesco, Carlos

- I, 1948 *Obertura sinfónica*.
 VII, 1960 *Sonata* para piano.

Rivera, Enrique

- VIII, 1962 *La ausencia* para tenor y conjunto instrumental (Miguel Hernández), P.P.
Suite para piano *Sine nomine*, M.H.
 IX, 1964 *Sonata I* para piano, M.H.
 XI, 1969 *El hombre acecha* para barítono y piano (Miguel Hernández).

Sanguéza, Iris

- XI, 1969 *Cuarteto* para instrumentos de madera.

Santa Cruz, Domingo

- I, 1948 *Cuarteto* de cuerdas N° 2 op. 24, P.P.
Sinfonía N° 2 op. 25 para orquesta de cuerdas, M.H.
 II, 1950 *Egloga* op. 26, cantata pastoral para soprano, coro mixto y orquesta (Lope de Vega), P.P. y P.H.
Cantares de la Pascua op. 27 (solamente el N° 3, 5 y 9) para voces iguales (texto tradicional chileno y del compositor).
Seis canciones de primavera op. 28 (solamente la N° 1, 4 y 6) para coro mixto a voces solas (texto del compositor).
 V, 1956 *Canciones del mar* op. 29 para soprano y piano (texto del compositor).
 VII, 1960 *Cuarteto* de cuerdas N° 3 op. 31.
Endechas op. 32, cantata para tenor y conjunto de cámara (Lope de Estúñiga), M.H.

Schidlowsky, León

- VI, 1958 *Caupolicán* para barítono, coro mixto, dos pianos, celesta y percusión (Pablo Neruda), M.H.
 VII, 1960 *Concierto* para seis instrumentos, S.P.
Oda a la Tierra para tenor, barítono y orquesta (versión libre del Génesis).
 VIII, 1962 *Zwei Lieder* (Dos canciones) para tenor y conjunto instrumental (Georg Trakl), M.H.
Zwei Psalme (Dos Salmos) para contralto, clarinete bajo, violín y violoncello (Georg Trakl).

- IX, 1964 *Amatorias* para tenor y conjunto instrumental (Vicente Huidobro), M.H.
Invocación para soprano, recitante, orquesta de cuerdas y percusión (texto del compositor), S.P.
- X, 1966 *Canciones instrumentales* para soprano, flauta, clarinete y cello.
De Profundis para soprano, contralto, tenor y nueve instrumentos.
Isla Negra, invención para flauta.
Tres versos del capitán para tenor, piano, celesta y percusión (Pablo Neruda).

Sepúlveda, Marcelo

- XI, 1969 *Sinfonía* en Re.

Serendero, David

- VIII, 1962 *Reinhild*, rapsodia para piano.

- XI, 1969 *Estratos* para orquesta.

Soro, Enrique

- I, 1948 *Tres piezas en estilo antiguo* para violín y piano.

Sonata para violoncello y piano en Mi menor, M.H.

- II, 1950 *Tres preludios elegíacos* (a la memoria de Rosita Renard) para piano.

- III, 1952 *Gatomaquia. Escenas de gatos* para piano.

Soublette, Luis Gastón

- VI, 1958 *Variaciones* sobre un tema de Mahler para piano.

Soublette, Sylvia

- II, 1950 *Suite pastoril* para soprano, tenor, flauta, viola y arpa (Molière).

Spies, Claudio

- V, 1956 *Música de ballet y Suite (Music for a Ballet)* para orquesta.

Stefaniai, Emeric

- V, 1956 *En las pampas de Hungría* para orquesta.

Strauss, Ernesto

- X, 1966 *Dos canciones* para coro mixto (Hermann Hesse).

Urrutia Blondel, Jorge

- I, 1948 *Música para un cuento de antaño*, Suite sinfónica N° 3 op. 37, S.P.

- III, 1952 *Diálogo obsesivo* op. 38 para piano y orquesta.

- IV, 1954 *Sonata* op. 42 para violín y piano, M.H.

Vargas, Darwin

- IV, 1954 *Cantata de cámara* para soprano, contralto, coro mixto y orquesta (Juan Ramón Jiménez), M.H.

- VI, 1958 *Obertura para tiempos de Adviento* para orquesta, M.H.

- VII, 1960 *Cantos del Hombre* para barítono y orquesta (César Vallejos), P.P. y P.H.

- VIII, 1962 *Tres coros* para voces masculinas (textos litúrgicos).

Rapsodia para días de duelo y esperanza para guitarra y orquesta, M.H.

- XI, 1969 *Preludios* para guitarra.

Quinteto para instrumentos de viento N° 1.

Sinfonía Reflexión.

Vicuña, Carlos A.

XI, 1969 *Fantasia* para dos oboes y corno inglés.

Vila, Cirilo

VI, 1958 *Sonata* para flauta sola, M.H.

VII, 1960 *Tres canciones corales* para coro mixto (Federico García Lorca), M.H.

Vivado, Ida

III, 1952 *Tres preludios y Tema con variaciones* para piano.

X, 1966 *Siete estudios* (Ligados, Octavas, Rubato, Acentos, Ritmos, Octavas quebradas, Staccato) para piano.

XI, 1969 *Estudio* para piano.

Audiciones escogidas:



Obra: Las Cabezas Trocadas

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir), Carmen Luisa Letelier (c)

Lugar/fecha: Teatro IEM, noviembre 1979

Ocasión: XII FMCH

Compositor: Andrés Alcalde

[Volver](#)



Obra: Variaciones para orquesta

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)

Lugar/fecha: Teatro IEM, noviembre 1979

Ocasión: XII FMCH

Compositor: Alejandro Guarello

[Volver](#)