El desarrollo de una música de concierto vinculada a elementos sonoros locales ha sido una tendencia sino preponderante en Chile, al menos que gozaba de buena salud hasta mediados de la década de 1940. Conceptos como los de nacionalismo, criollismo e indigenismo alimentaban el imaginario sonoro de los compositores chilenos, produciendo obras apreciadas dentro y fuera del país -como las de Pedro Humberto Allende y Carlos Isamitt-, que proponían una renovación del lenguaje desde la periferia de la gravitante influencia germana. Sin embargo, a partir de la segunda posguerra europea,

Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

estos conceptos comenzaron a parecer superados, constituyéndose en un pesado lastre más que en un fresco estímulo creativo. Lo que empezó a ser percibido como "pintoresquismo" impedía, por un lado, recibir con los brazos abiertos al germanismo musical que se enraizaba en el país, y por el otro, retardaba el acceso a la nueva vanguardia impuesta desde Europa Central.[1]

Dentro de este panorama, surge la figura de Roberto Falabella como un compositor que supera la aparente contradicción entre identidad local y vanguardia, encontrando en expresiones sonoras de raíces mestizas elementos que contribuyen a renovar y a darle un sello local a la propia vanguardia musical de posguerra. En su obsesión por la organización interválica de la obra y su concepción evolutiva de un lenguaje de cuño alemán, esta vanguardia dejaba de lado otras concepciones de la música, no sólo artísticamente válidas sino que renovadoras también de la práctica musical en Occidente.

La vanguardia de posguerra

La Segunda Guerra Mundial había constituido una especie de telón que cerraba el primer gran acto de la música europea del siglo XX. Dicho telón

1. Este artículo fue escrito en el marco del proyecto FONDECYT 1000589, "Perfil identitario del ser chileno a través de las artes, en el período 1933-1970" del Instituto de Estética de la P. Universidad Católica de Chile.

se había prolongado cerca de una década, dejando a las nuevas generaciones de compositores al margen de la música que sus colegas mayores lograban componer antes y durante el conflicto bélico. Además, siguiendo los pasos de Edgard Varèse y de Igor Stravinsky, un grupo significativo de compositores europeos había buscado refugio en Estados Unidos, y a mediados de la década de 1940 vivían también en el país del norte Arnold Schoenberg, Béla Bartók, Paul Hindemith, Kurt Weill, Sergei Prokofiev, Darius Milhaud, y Bohuslav Martinú. Al mismo tiempo, la censura existente en Alemania, extensible a toda el área bajo su dominio, coartaba, bajo el concepto de "arte degenerado", los impulsos renovadores en una zona con una tradición musical tan influyente.

Como un modo de revertir esta situación, apenas terminada la Guerra se instauró el *Internationale Ferienkurse für Neve Musik*, -curso internacional de verano para la nueva música- celebrado anualmente desde 1946 en la semidestruida ciudad alemana de Darmstadt. Con estos cursos, la cultura y la música contemporánea aparecían como un bien prioritario en la reconstrucción de la Europa de post-guerra, pero por sobre todo, este festival proveía una plataforma para que compositores franceses, alemanes, e italianos restituyeran lazos y confianzas mutuas luego del conflicto. La confluencia de una nueva generación de compositores ansiosos por dejar atrás un pasado marcado por la desgracia, produjo el nacimiento de una especie de principado universal de la vanguardia, basado en la fidelidad al camino abierto por Anton Webern, trágicamente muerto a fines de la guerra. De este modo, gran parte de la tercera generación de compositores del siglo XX, donde están las figuras de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Luigi Nono, encontrará en las tendencias canonizadas en Darmstadt la manifestación de una nueva época en el devenir histórico musical, del cual considerarán casi imposible sustraerse. Esa así como la atención internacional recaerá en la Escuela de Viena primero y en Darmstadt después, como señala Enrico Fubini, obviando una serie de otras escuelas y músicos, tal vez más periféricos respecto a los temas de la crisis del lenguaje y sus problemas filosóficos y estéticos, pero no menos importantes artísticamente (2002: 18).[2]

Fueron pocos los compositores latinoamericanos que llegaron a Darmstadt. Podemos destacar los nombres del chileno Juan Allende-Blin, del ecuatoriano Mesías Maiguashca, del argentino Mauricio Kagel, de los brasileños Gilberto Mendes y Rogerio Duprat y del mexicano Mario Lavista. A pesar de la tímida presencia latinoamericana en Darmastadt, los ecos de los cursos de verano no tardaron en llegar a América Latina.[3]

Chile se había beneficiado del exilio musical europeo hacia América con la llegada en 1945 del compositor y flautista tirolés Esteban Eitler (1913-1960) y en 1947 del compositor y pianista holandés Fré Focke (1910-1989), quien fue alumno de Anton Webern en Viena entre 1941 y 1944. Fue este

2. A la fragmentación serial del discurso musical, propuesta por Webern, se sumaron en Darmstadt tendencias experimentales derivadas del aleatorismo y de la electrónica, en cierta forma el polo opuesto, lideradas desde Estados Unidos por John Cage.

3. De Allende-Blin, Maiguashca, y Kagel, que se radicaron en Europa, se tocaron obras durante el curso.

último quien transmitió en forma directa las enseñanzas de Webern en Chile, iniciando a gran parte de la generación de compositores chilenos de la década de 1950 en el serialismo de alturas y timbres, con la consiguiente condensación expresiva y la microforma resultantes. En su empeño, Focke mantuvo cierta distancia del serialismo estricto, manifestándose mas cercano al lirismo de Alban Berg que al constructivismo de su maestro.[4]

4. Ver Alexander, 1997: 55. Tanto Focke como Eitler además fueron activos divulgadores en Chile de obras contemporáneas europeas y chilenas a través del grupo Tonus (1950).

Anton Webern había abrazado la dodecafonía en el mismo momento de su formulación por Schoenberg en 1924, expandiendo más tarde la idea de la organización interválica de la obra a su organización tímbrica. Esto lo llevó a desarrollar una música altamente concentrada, invadida de un puntillismo sonoro que fragmentaba la noción tradicional de frase, y que por su condensación temática y expresiva no se prolongaba más allá de unos pocos minutos.

La figura de Fré Focke y su vínculo directo con Webern, despertó gran pasión entre los jóvenes compositores chilenos de la década de 1950. Desde los lejanos años del Grupo de los Diez, no se producía un ambiente tan favorable en el país para el estudio y la divulgación de la música nueva. Una serie de testimonios sobre los años cincuenta publicados por *Revista Musical Chilena* en 1997 dan cuenta de este renacimiento por el interés en la vanguardia musical. Tomás Lefever señala:

"Vivamente estimulado por la orientación que recibo de mi maestro [Focke], logro tomar contacto con las fuentes del pensamiento musical europeo más avanzado, traspasando así la barrera de incomunicación y desamparo en el que el magro ambiente cultural del Chile de los años 40 me tenía sumido." (1997: 51).

Focke llegaba a sembrar a terreno fértil, pues como señala Cirilo Vila, el medio musical chileno era proclive a la influencia europea y en especial a la del "fundamentalismo germanizante", introducido en la época de la Sociedad Bach. Las enseñanzas de Focke y el estreno de sus obras en Chile, permitieron que los compositores chilenos comprobaran que "existía una música verdaderamente contemporánea, realizada con absoluta maestría de oficio y cargada de tensión expresiva y arrolladora vitalidad", mantiene Vila (1997: 59).

De este modo, los compositores chilenos de la década de 1950 accedían a una praxis composicional que enfatizaba la construcción sonora pura, buscando en las organizaciones no jerárquicas de alturas y timbres –noción expandida luego hacia las intensidades y duraciones del sonido con el serialismo integral- un universo que se autoproclamaba como el único camino musical posible hacia la modernidad. A la crisis de la tonalidad y la llegada del dodecafonismo y del serialismo, como señala Fubini (2002: 18), se

sumará la discusión de los propios fundamentos de los conceptos de obra, expresión, comunicación, y sonido musical, lo que parecía alejar aún más la posibilidad de integrar elementos locales o populares a la música de concierto.

La asimilación en Chile de poéticas y prácticas musicales de cuño europeo, especialmente germano, corresponde también a la construcción y administración de una representación de Occidente desde la música, la que será impuesta en conservatorios, salas de concierto y programación radial. Este modo de administración de lo que puede ser considerado como una legítima herencia musical centroeuropea, surgía de procesos de estudio y apropiación de un repertorio que se extendía, por tácito consenso, desde Palestrina a Webern. Esta titánica tarea podía consumir vidas enteras y transformarse en un dulce y erudito refugio, construido desde la academia, frente a los inciertos caminos de la modernidad.

Sin embargo, algunos compositores latinoamericanos de mediados de siglo se negaban a dar por superado el uso de rasgos sonoros de las culturas locales, y buscaban nuevas formas de alimentar las tendencias de vanguardias con elementos propios. De este modo, surgieron propuestas de integración como la del argentino Alberto Ginastera y su "nacionalismo subjetivo", y la de Roberto Falabella y su "música nacional de vanguardia". Así, la mirada hacia lo local encontraba un nuevo impulso luego de la hegemonía universalista postulada desde la alianza musical centroeuropea lograda en Darmstadt.

Roberto Falabella

A pesar de la parálisis general que sufrió desde su temprana infancia, Roberto Falabella Correa (1926-1958) logró adquirir una sólida formación musical que lo llevó incluso a ser maestro de compositores de su propia generación, como fue el caso de Raúl Rivera (1924) y de Sergio Ortega (1938-2003). Así mismo, Falabella adquirió una amplia cultura humanista que le permitió opinar con autoridad sobre el mundo que lo rodeaba, militar en política, e incursionar en el ensayo, la poesía, y el drama, escribiendo los libretos de sus micro-óperas.

Su impedimento físico lo inhabilitaba para estudiar en un conservatorio, quedando al margen del academicismo que solía producir la exacerbada admiración de los clásicos. Para formarse como compositor, Falabella tuvo que recurrir a lecciones privadas, llevando la academia a su casa y buscando los profesores entre los pioneros de la vanguardia dodecafónica en Chile: Gustavo Becerra, Fré Focke, Miguel Aguilar y Esteban Eitler. Esto le permitió adquirir un manejo de las técnicas composicionales de su tiempo de una manera más intensa y especializada que la que habría logrado en un conservatorio, donde las vanguardias solían retrasar su llegada.

Junto con asimilar las enseñanzas de sus maestros, el joven músico desarrolló una postura crítica ante la predominancia de la esfera de influencia alemana en la música chilena de mediados de siglo. Para Falabella, la dodecafonía y el serialismo eran un recurso técnico más, y no la última y más elevada etapa de la evolución musical, como pensaban muchos compositores de entonces. Lo que le preocupaba a Falabella era esa suerte de "indigestión" de tendencias europeas que observaba en América Latina, tendencias que si bien se podían incorporar legítimamente al acervo cultural propio, provocaban en muchos compositores chilenos la ignorancia, el olvido o el desprecio por las músicas locales. Así mismo, el compositor advierte sobre el escapismo y miedo a la espontaneidad que significaba utilizar medios expresivos como el dodecafonismo, menos ligado a la emoción directa (1958a).

A Falabella le incomodaba el acentuado subjetivismo de sus colegas compositores, similar al producido por la influencia de obras como *Residencia en la tierra* (1933) de Pablo Neruda en los poetas jóvenes chilenos de la época, tan empeñados en expresar sus realidades particulares, señala el compositor (1958a: 92). Será más bien en el *Canto General* (1950) de Neruda donde Falabella encuentre una visión renovada de identidad, ahora de rasgos americanistas, musicalizando algunos de sus poemas en la cantata *La lámpara en la tierra* (1958). Sergio Ortega y Gustavo Becerra continuarán utilizando el *Canto General* en su acercamiento a expresiones musicales populares durante la década de 1960.[5]

Junto a su crítica, Falabella propone encontrar en el folklore las mismas posibilidades renovadoras que las proporcionadas por los lenguajes de vanguardia. Bartók parecía ser un buen camino, pero la influencia del compositor húngaro estaba aún lejos de los pentagramas chilenos. Es en la pintura nacional de la década de 1950 donde Falabella encontrará un ideal de equilibrio entre contenido local y técnica universal, destacando a pintores como Nemesio Antúnez, Carlos Faz, y José Venturelli. Al propiciar dicho equilibrio, el compositor también apuntaba a lograr una comunicación más directa con el público y a reflejar su entorno social. Estos tres principios de la poética de Falabella, equilibrio entre contenido local y técnica universal, comunicación con el público, y manifestación del entorno social, serán definidos por Luis Merino como los postulados estéticos del compositor (1973: 50). En suma, se trataba de hacer arte nacional sin volver al estigmatizado nacionalismo, o al "folklorismo infantil" como llamaba Falabella al intento de encuadrar la música autóctona dentro de los moldes estéticos del nacionalismo decimonónico.

El interés de Falabella por establecer una comunicación directa y eficaz con el público era algo ajeno a las preocupaciones de la vanguardia musical. Lo

5. Para un análisis del entorno político en el que se sitúa el Canto General y su efecto en el americanismo cultural de la época, ver Martínez, 2000: 15-16.

mismo sucedía con su deseo de desarrollar un lenguaje que se nutriera de tradiciones locales y expresara la problemática humana, social y política de la época, como señala García (1999). Este interés estaba sustentado por una sensibilidad y compromiso político que lo llevaba a querer apelar a la conciencia de las personas. De este modo, podemos considerar a Falabella como uno de los iniciadores de la música de concierto comprometida en Chile, como afirma Merino (1973), anticipándose al rumbo de compromiso social y político que tomaría la canción popular chilena a mediados de la década de 1960. Sergio Ortega, uno de sus discípulos, se constituyó en eslabón entre ambos mundos.

En su ensayo "Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile" publicado por *Revista Musical Chilena* pocos meses antes de su prematura muerte en 1958, Falabella aborda la historia del importante pero dispar papel de las tradiciones musicales locales en la conformación del lenguaje del compositor latinoamericano desde el siglo XIX a mediados del siglo XX. Esta disparidad se debería, según Falabella, a las diferencias de intereses culturales entre la burguesía y el pueblo, y a los distintos grados de riqueza del folklore en cada país. Para el compositor, Chile es un país folklóricamente pobre, atribuyendo dicha pobreza a la ignorancia y a la deficiencia de la difusión de la investigación. Debido a esto, nuestro país se ha inclinado a tomar toda clase de influencias extranjeras, señala (1958: 48).

Si bien en la década de 1950 la música popular argentina, brasileña, mexicana, cubana y estadounidense reinaban en Chile, el país vivía una época de oro en la investigación y difusión de la música de tradición oral. En 1943 se había fundado el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, integrado a la Universidad de Chile, que ayudó a consolidar los esfuerzos individuales en la investigación folklórica realizado por prestigiosos estudiosos chilenos. El Instituto propició el trabajo de campo, la enseñanza, grabación, publicación y difusión de música folklórica, y creó un archivo y una biblioteca especializada.

Al mismo tiempo, durante los años cincuenta varios folkloristas y conjuntos folklóricos realizaban una intensa labor de recolección y proyección musical en Chile, difundiendo en el medio masivo repertorio tradicional, contribuyendo a formar nuevos folkloristas, educando al público, e influyendo en los propios músicos populares. Finalmente, la música popular chilena de raíz folklórica tenía una consolidada presencia en la industria musical de entonces, con una nutrida discografía de los sellos RCA Victor y Odeon, y aparecía en forma recurrente en el cine nacional y en los lugares de diversión. Es probable que Falabella, debido a sus impedimentos físicos y al cerrado círculo de compositores de vanguardia que lo rodeaba, haya permanecido ajeno a la efervescencia folklórica de los años cincuenta. Tampoco alcanzó a conocer

las consecuencias de dicha actividad en la profunda renovación que experimentará la música popular chilena en la década siguiente, plasmada en la Nueva Canción.

Las reflexiones de Falabella están en sintonía con las de su maestro Gustavo Becerra, quien simultáneamente inicia la publicación en *Revista Musical Chilena* de su serie de artículos titulados "La crisis de la enseñanza de la composición en Occidente". En el primero de ellos Becerra critica lo que llama la hipertrofia de la música contemporánea, cuyo lenguaje se ha desarrollado sin haber logrado absorber la pluralidad de lenguajes autóctonos a los que está expuesto el hombre occidental, creando una distancia demasiado grande entre los vocabularios del autor y el auditor (1958: 10-11). La crítica de Becerra, que ya venía desarrollando en sus clases de composición, despertará en sus alumnos la motivación por experimentar distintos grados de integración entre los lenguajes contemporáneos y los materiales provenientes de su propio entorno físico-cultural, como fue el caso de Falabella.[6]

6. Ver Martínez, 2000: 14.

Roberto Falabella murió a los 32 años de edad, pero entre 1950 y 1958 alcanzó a componer 61 obras gracias a un metódico trabajo diario y a la asistencia de ayudantes que transcribían en partitura lo que el compositor grababa en cinta magnética. Un tercio de estas obras han sido estrenadas, lo que representa un porcentaje más bien alto dentro de los bajos índices de socialización de la creación musical chilena. Sin embargo, sólo unas cuatro obras de Falabella han llegado al disco y casi ninguna ha sido editada en partitura. Como Becerra señala, la prematura muerte del compositor dejó un gran vacío, "una tarea includible que quema la conciencia de los que recibieron el impacto de su obra" (1965: 28).

Estudios Emocionales para orquesta

De sus cinco obras orquestales, *Estudios emocionales* (1957) es la que ha alcanzado mayor renombre, adquiriendo en la década de 1960 cierto papel emblemático del potencial orquestal chileno de vanguardia. Está escrita para gran orquesta, con una clara preponderancia de las maderas y los bronces, mientras las cuerdas permanecen relegadas a una textura vertical de sentido rítmico más que armónico, de acuerdo al legado stravinskiano de *La Consagración*.[7]

7. El mayor movimiento armónico de las cuerdas se produce en la textura coral del Estudio III.

La obra posee una sección extendida de percusión, con doce instrumentos de la orquesta moderna de los cuales más de la mitad tienen equivalentes en la organología popular latinoamericana: el tambor, el bombo, el xilófono, el triángulo, los platillos, la pandereta, la fusta y la chicharra. La percusión adquiere total autonomía en los primeros 22 compases del último de los siete estudios, incluyendo la celesta y el piano tratados como un solo instrumento rítmico, a los que se suman las maderas y las cuerdas, y finalmente toda la orquesta, que concluirá la primera sección en un breve *tutti* con ritmo de huayno.

Ejemplo 1 Comienzo del Estudio VII, donde predominan los instrumentos de percusión.

Los *Estudios emocionales* están divididos en siete partes yuxtapuestas, de acuerdo a la forma aditiva habitual utilizada por Falabella. Cada parte o Estudio posee recursos composicionales y texturas orquestales a menudo contrastantes y hasta opuestas entre sí, que son unificadas mediante el uso de materiales rítmico-melódicos de rasgos folklóricos. Los contrastes van desde la repetición constante al cambio permanente; del pentafonismo armónico y melódico al cluster dodecafónico; del unísono orquestal a la microtextura; y del sentido clásico de frase a su disolución puntillista. Estos polos manifiestan la dicotomía entre tradición y vanguardia propia de la poética de Falabella, que en sus manos dejan de ser irreconciliables para transformarse en dos polos dialogantes que mantienen una constante relación dialéctica de yuxtaposición y síntesis.

La obra posee un fuerte impulso rítmico, algo especialmente destacable dentro de la rítmica más bien discreta de la música chilena de concierto. El sentido apoteósico que alcanzan los *Estudios emocionales* por reiteración, aceleración y engrosamiento de la textura, es cercano al minimalismo, pues incorpora la repetición continua con quintas y octavas manifiestas, una armonía triádica, una métrica regular de tres contra dos, y la paulatina transformación sonora. Esto sucedía diez años antes que el minimalismo irrumpiera en Estados Unidos. Al mismo tiempo y fiel a su estética polar, Falabella transita las antípodas del minimalismo, adoptando la microforma weberniana con bastante delicadeza expresiva en los Estudios IV y V, que duran poco más de 20 segundos cada uno.

En Falabella, el minimalismo está relacionado con una percepción cíclica del tiempo, rasgo recurrente en las culturas nativas americanas, y que el compositor logra plasmar en la totalidad de su obra. Así mismo, la utilización de células rítmicas recurrentes, procedimiento característico de la música popular en general, será una marca saliente en la escritura rítmica de Falabella. Estas células llegan a impregnar completamente sus obras, e incluso a estructurarlas.[8]

8. Ver Merino, 1973: 64; y Martínez, 2000: 148.

Ejemplo 2 Final del Estudio I, de escritura minimalista.

En sus *Estudios Emocionales*, el compositor utiliza tres melodías de rasgos folklóricos, destacándose un canto de despedida del baile de "Morenos" de la fiesta de la Virgen de la Tirana, junto a otras dos melodías posiblemente compuestas por el propio Falabella. Estas melodías son expuestas en forma completa luego de haber aparecido descompuestas, fragmentadas o variadas, invirtiendo así el discurso temático tradicional de exposición y desarrollo, con lo que se aumentan los niveles de incertidumbre y sorpresa de la obra.

La segunda melodía, de rasgos pentáfonos, comienza a aparecer progresivamente en el Estudio II, primero con sus motivos descompuestos, lo que produce un discurso fragmentado y permite una orquestación puntillista. Esta melodía sólo aparece completa al final del estudio, en un gran unísono orquestal en *pianissimo*, que evoca su sabor primigenio, estableciendo un contraste tajante con su elaboración fragmentada inicial. La tercera melodía sólo es presentada en el Estudio VII por una trompeta solista que logra imponerse sobre una compacta textura orquestal de ostinatos rítmicos en compases de 2/8 más 3/8.

El canto de "Morenos" tampoco es expuesto, sino que aparece ya en proceso de elaboración, como asumiendo un conocimiento previo del auditor sobre él. De este modo, nuestro primer acceso al material local es de manera fragmentada y en procesos de constante variación. Falabella evita los apoyos rítmicos de los motivos de las dos primeras melodías, introduciendo silencios, prolongando el alzar, o con *pianissimo*s súbitos, como se puede apreciar en los Estudios II y III.

El canto original de "Morenos" aparece completo, aunque en forma parcial, en el Estudio VI. Su aparición es antecedida por una frenética superposición de ostinatos que culmina con la irrupción de la chicharra o matraca, instrumento característico del baile de "Morenos", que anuncia su llegada. Esta sección culmina con cuatro compases de silencio que aumentan la tensión y la expectativa por lo que vendrá, apareciendo a continuación la primera frase del canto en una desnuda flauta sola respondida por el corno inglés. Luego, un trío de trompetas duplicadas por los clarinetes tocará la primera parte de la frase de los "Morenos", adquiriendo ya un definitivo color folklórico, similar al de las bandas de La Tirana. Falabella se reserva para el final de este Estudio el término de la segunda frase del canto, que es dramáticamente expuesta por la viola sola, sumando su sentido cadencial a la conclusión del Estudio, el que es reafirmado al ser replicado por los violines y luego por el corno inglés. En los últimos doce compases del Estudio VII, la totalidad de los bronces toman la segunda parte del canto de "Morenos", transformándolo en una acelerada fanfarria final que cierra apoteósicamente este gran encuentro entre tradición y vanguardia en la música chilena de mediados de siglo XX.

Ejemplo 3 Comienzo del canto de "Morenos" expuesto por las trompetas y los clarinetes en el Estudio VI.

Falabella supo extraer del folklore no sólo el material, sino que una forma de organizar el discurso musical, que progresa de la desarticulación puntillista a la cohesión homofónica y de la simple repetición a la compleja superposición de ostinatos, justificando lo simple con lo complejo. Es probable que si el compositor hubiera tenido acceso al evento folklórico, con todo su colorido, espacialidad, superposición sonora, y sentido ritual, la música chilena de vanguardia habría conocido nuevas cumbres sin despojarse de sus raíces.

Pablo Neruda, se despidió de Falabella diciendo:

"Su milagro, es como el de las tierras desoladas, que nos dan, sin embargo, olores y frutas deslumbrantes; su ejemplo, es el del árbol quemado por el rayo, que nos entrega miel y canto matutino de innumerables pájaros. Su ejemplo, es el de la voluntad del hombre; la victoria de la belleza y la creación sobre la angustia." [9]

9. En Merino, 1973.

Continuando el camino trazado por Falabella, y haciéndose eco de esa tarea ineludible señalada por Becerra, compositores como León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Fernando García, Sergio Ortega y el propio Becerra, no sólo entenderán su labor creativa como una labor política, en cuanto a formadora de conciencia y transformadora de la realidad, sino que, practicarán una vanguardia americanista, sumando al habitante del suelo americano, con sus sueños, dolores, y realizaciones en la infinita exploración de los nuevos derroteros del sonido organizado.

Bibliografía

Alexander, Leni. 1997. "Recordando a Fré Focke", *Revista Musical Chilena*, 51/187: 54-55.

Asuar, José Vicente. 1958. "La Sinfonía de Roberto Falabella", *Revista Musical Chilena*, 12/61: 15-32.

Becerra, Gustavo. 1958. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente", *Revista Musical Chilena*, 12/58: 9-18.

Becerra, Gustavo. 1958. "Roberto Falabella Correa (1926-1958)", *Revista Musical Chilena*, 12/62: 59-60.

Becerra, Gustavo. 1965. "Roberto Falabella, el hombre y su obra", *Revista Musical Chilena*, 19/91: 28-36.

Falabella, Roberto. 1958. "Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile", *Revista Musical Chilena*, 12/57: 41-49.

Falabella, Roberto. 1958a. "Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile", segunda parte, *Revista Musical Chilena*, 12/58: 77-93.

Fubini, Enrico. 2002. "Escuelas nacionales, folclor y vanguardias ¿elementos compatibles en la música del siglo XX?, Diana Sarracino trad., *Boletín música Casa de Las Américas*, 9: 18-24.

García, Fernando. 1999. "Falabella Correa, Roberto", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares ed. Madrid: SGAE.

Herrera, Silvia. 1999. "Focke, Fré", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares ed. Madrid: SGAE.

Lefever, Tomás. 1997. "Fré Focke: el compositor y el maestro", *Revista Musical Chilena*, 51/187: 50-52.

Martínez, Jorge. 2000. "El grano de la voz: la década de los '60 y una nueva emotividad latinoamericanista en la música de los compositores chilenos, en *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología*. Santiago: Sociedad Chilena de Musicología.

Merino, Luis. 1973. "Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso", *Revista Musical Chilena*, 27/121-122: 45-112.

Vila, Cirilo. 1997. A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros ...", *Revista Musical Chilena*, 51/187: 58-60.