

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 1998

Nº 190

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

DECANO

LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR

FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN

NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES, CONICYT Y LA SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO
DE AUTOR (SCD)

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES.....	US\$ 45.00
INDIVIDUAL ISSUES.....	US\$ 25.00

SUBSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 8.000
------------------------------	----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 5.000
ESTUDIANTES	\$ 2.500

Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)

a) 50 volúmenes (1945-1996) [50 volumes (1945-1996)]	
Para el extranjero (All foreign countries)	US\$ 1.050
Para Chile.....	\$ 150.000
b) Números sueltos (Individual issues)	
Para el extranjero (All foreign countries)	US\$ 15.00
Para Chile.....	\$ 3.500

Estos precios incluyen envío por correo aéreo
(All prices include air mail postage)

COLECCIÓN DE CASETES DE MÚSICA CHILENA

Recientemente la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes y discos compactos de creadores e intérpretes chilenos en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series Música vernácula, Música y poesía y Documentos históricos:

1. **Romances cantados.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folclórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folclorista Gabriela Pizarro (casete).
2. **Música de la Isla de Pascua.** [CMCH-2]. Valioso documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell (casete).
3. **Cantos de amor mistraliano.** [CMCH-03]. Selección de 15 canciones de compositores en su mayoría chilenos basadas en poemas de Gabriela Mistral, interpretadas por la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi (casete).
4. **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 (disco compacto).

Precios (incluye envío postal)

Para Chile: por cada casete	\$ 3.000
por cada disco compacto	\$ 4.700
Para el extranjero: por cada casete	US\$ 20.00
por cada disco compacto	US\$ 25.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2.100

Tel. (563) 678 1337 FAX (562) 671 1435

e-mail: RTORRES@abello.dic.uchile.cl

SUMARIO

HOMENAJES	
MIGUEL CASTILLO DIDIER. Jorge Peña. A veinticinco años de su muerte	5
RODRIGO TORRES. Calló su voz, mas no su canto	7
GABRIEL CASTILLO. Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano	11
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT. Rol de la musicología en la globalización de la cultura	15
RICARDO MIRANDA. Haydn en Morelia: José Mariano Elizaga	36
GEORG KNEPLER. Hanns Eisler y la posteridad	55
THEODOR GÖLLNER. Guido Adler, Rudolf von Ficker y Thrasybulos Georgiades	64
	82
CRÓNICA	
Creación musical chilena	88
Juan Allende cumple setenta años, por Hanns Stein	88
Compositores chilenos en el país	88
Música chilena en el exterior	95
Otras noticias	97
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
<i>19 canciones misionales en mapudúngün contenidas en el Chilidúgü del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)</i>	104
<i>Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"</i>	106
<i>Intensidad & Altura</i> , por Rodrigo Torres	108
<i>Método de bandurria</i> , por Cristián Guerra	108
<i>Órganos de Santiago</i> , por Guillermo Marchant	109
<i>Pequeño libro para piano</i> , por Inés Grandela	111
<i>Música del renacimiento para guitarra</i> , por Jorge Martínez	111
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Alejandro Guarello</i>	117
<i>Mauricio Valdebenito. Música Chilena para guitarra</i>	119
<i>Organilleros y chinchineros de Valparaíso</i>	120
<i>Música popular chilena (1906-1930)</i> , por Rodrigo Torres	120
<i>Música chilena del siglo XX</i>	121
<i>Música para el fin de siglo</i> , por Inés Grandela	122
IN MEMORIAM	
Juan Lémann (1928-1998)	124
Mario Baeza Gajardo (1916-1998), por Luis Merino	125

Comité de Honor

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

Comité Editorial

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
GABRIEL MATTHEY CORREA, Consejo Chileno de la Música
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
RODRIGO TORRES, Facultad de Artes, Universidad de Chile
GABRIEL CASTILLO, Pontificia Universidad Católica de Chile
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldenburgo, Alemania
RICARDO MIRANDA, CENIDIM (Centro Nacional de Información,
Documentación e Información Musical), México, D.F.
GEORG KNEPLER, Universidad Humboldt, Berlín, Alemania
THEODOR GÖLLNER, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, Alemania
HANNS STEIN, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso,
y Facultad de Artes, Universidad de Chile
CRISTIÁN GUERRA, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, y
Facultad de Artes, Universidad de Chile
GUILLERMO MARCHANT, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de
la Educación, Valparaíso
INÉS GRANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
JORGE MARTÍNEZ, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Impresa en los talleres de
IMPRESOS UNIVERSITARIA S.A.
Las Parcelas 5588 - Santiago de Chile

HOMENAJES

En 1998 se cumplieron 25 años de la injustificada y brutal muerte de Jorge Peña Hen (1928-1973) y Víctor Jara (1932-1973), dos importantes artistas nacionales ligados por muchos años a la Universidad de Chile, primero como estudiantes y luego como parte de su cuerpo académico. La RMCh desea unirse a esta conmemoración por intermedio de las palabras de Miguel Castillo Didier y Rodrigo Torres, ambos profesores de esta Universidad y miembros del Comité Editorial de esta Revista.



Jorge Peña



Víctor Jara

Jorge Peña Hen *A veinticinco años de su muerte**

por
Miguel Castillo Didier

El 16 de octubre de 1973 ha quedado en la historia de la cultura y de la música chilena como una fecha negra. Es el día en que fue segada la vida del maestro Jorge Peña Hen, músico apasionado, creador, director de orquesta, pedagogo, organizador, cuya generosa e infatigable obra en la enseñanza y la difusión de la música no ha tenido parangón en nuestro país. A los 45 años de edad, cuando estaba en la plenitud de sus capacidades; cuando su trabajo con niños y jóvenes daba ya hermosos y prometedores frutos, la voz de Jorge Peña Hen fue hecha enmudecer para siempre.

Jorge Peña Hen nació en Coquimbo en 1928 y allí se inició en el estudio del piano. Más tarde estudió también violín, viola y cello, presentándose varias veces como intérprete juvenil en esos cuatro instrumentos. Ya como estudiante de liceo mostró sus inquietudes por la difusión de la música en su medio. Como alumno del Conservatorio Nacional, fue discípulo en piano de Olga Cifuentes, en violín de Ernesto Lederman, en composición de Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz y René Amengual. Dirigió la Orquesta del Conservatorio, a la que logró imprimir un ritmo importante de actividades, consiguiendo incluso llevarla a provincia. Su inquietud social, que lo distinguiría durante toda la vida, se expresó ya cuando, siendo Presidente del Centro de Alumnos del Conservatorio, pronunció, ante autoridades de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, de la Universidad de Chile y del país, un discurso en que destacaba la situación desmedrada de la educación musical y la marginación en que los sectores modestos de la población, en Santiago y más aún en provincias, se hallaban respecto de las posibilidades de disfrutar del arte musical, de conocer la música y de estudiarla. En aquella ocasión, función de gala en el Teatro Municipal con motivo de las Fiestas de la Primavera de 1949, se estrenó, con coreografía de Cintolesi, una de las primeras obras de Peña: el Ballet *La Coronación*.

También como estudiante, en 1950, organizó en La Serena el Festival Bach, con ocasión del bicentenario de la muerte del compositor. Ese Festival debía ser histórico, pues, además de constituir un acontecimiento musical extraordi-

*El pasado 9 de noviembre, estando este número de la *Revista Musical Chilena*, en proceso de impresión, se encontraron en La Serena los cuerpos de los fusilados en octubre de 1973 que estaban desaparecidos desde entonces. Realizados los peritajes pertinentes, el 24 del mismo mes se confirmó la identificación de los restos del maestro Jorge Peña Hen.

nario en una provincia, dio como fruto que tendría larga y muy grande trascendencia, el impulso para la creación de la Sociedad Juan Sebastián Bach de La Serena. Radicado en esta ciudad en 1952, y como Presidente de la Sociedad, Jorge Peña Hen inició una labor que no puede menos que asombrar, por su intensidad, su carácter polifacético; por la incansable y abnegada dedicación que ella supuso a través de 21 años, y que sólo fue interrumpida por su tan trágica e injusta muerte.

Trataremos de sintetizar esa trayectoria que debía no sólo cambiar completamente el panorama de la enseñanza y la práctica musical en La Serena y en la región Norte, sino también en el país, por cuanto su idea acerca de la enseñanza musical infantil masiva y la formación de orquestas y otros conjuntos de niños, se convirtió, ya en vida suya, en una hermosa realidad, que hoy vemos extendida por el territorio nacional.

Como recordábamos, en 1950 Jorge Peña promovió la creación de la Sociedad Juan Sebastián Bach, que sería centro y motor de la actividad musical en el Norte. En 1952 fundó la Orquesta de Cámara de la Sociedad, formada principalmente por músicos aficionados. La dirigió, como también dirigió el Coro Polifónico de la Sociedad, que creó en 1955. Hasta entonces, en los conciertos que regularmente organizaba la Sociedad Bach cantaban sólo colegiales de los Liceos de Niñas y de Hombres de La Serena, donde Jorge Peña era profesor de música. En 1956 consiguió la creación del Conservatorio Regional de La Serena, dependiente de la Universidad de Chile, organismo que también dirigió. Tres años después, los esfuerzos de Peña lograron que se diera un paso importante con la creación de la Orquesta Filarmónica de La Serena, agrupación ahora profesional. En 1961 el incansable Maestro organizó la Orquesta de Cámara de Antofagasta, conjunto al que asesoró y que algunos años después pasaría a constituirse en la Orquesta Filarmónica de esa ciudad. En 1964 consiguió la creación de la Escuela Experimental de Música y, poco después, el establecimiento de planteles semejantes de Ovalle y Copiapó.

Su Plan Docente Experimental, dirigido a la enseñanza masiva de la música a alumnos de la educación primaria fue aplicado con éxito y de esa experiencia surgieron las condiciones para la creación de la Orquesta Sinfónica de Niños, primer conjunto de esa especie en el país. En esta labor se aunaron la pasión pedagógica de Jorge Peña, su sentido social y su amor por los niños. Pareciera ser que el Maestro consideró esta tarea como la más hermosa de las muchas que emprendió en su corta vida. Emociona profundamente, en verdad, escuchar hoy las grabaciones en que habla a los niños; los aconseja; los estimula con su palabra seria, pero siempre cordial y cálida; hace el balance de algunas de las giras del conjunto infantil. La Orquesta de Niños llevará su mensaje musical a numerosas ciudades chilenas y llegará a hacer dos giras a Argentina, dos a Perú y una a Cuba, todas plenamente exitosas, y en las que los pequeños músicos dejaron en alto el nombre de Chile y de su educación musical. Ha sido citado más de una vez el juicio de Vicente Salas Viu sobre la Orquesta Sinfónica de Niños, con motivo del primer concierto ofrecido por ella en Santiago, el 3 de noviembre de 1965:

“Fue particularmente emocionante en este concierto admirar la entrega a la música, la participación en el fenómeno musical de todos y cada uno de los pequeños

ejecutantes. Al lado de esto, la seguridad que demostraron acredita por igual el acierto en la delicada labor pedagógica realizada por sus profesores. Es verdad que los chilenos (los niños chilenos en este caso) poseen excepcionales condiciones para el cultivo de la música. Orientar bien estas condiciones, extraer de ellas lo mucho que se obtuvo en la presentación de esta orquesta, se debe, por supuesto, a los que de ello se preocuparon: los profesores Jorge Peña, Nella Camarda, Lautaro Rojas, Osvaldo Urrutía, Pedro Vargas, Edín Hurtado, Rosauro Arriagada y Emilio Matte, quienes merecen los mayores elogios. Un paso de indudable importancia en la educación por la música y para la música de los niños chilenos ha sido dado por las instituciones de enseñanza musical de La Serena. Son amplios los horizontes que abrieron. La presentación de la Orquesta de Niños de La Serena constituye un ejemplo que no debe ser olvidado”.

Y el profesor Danilo Salcedo ha escrito sobre esta hermosa y pionera labor del Maestro:

“La idea que animaba a Jorge era la de despertar y desarrollar el inmenso potencial musical de nuestro pueblo. Su concepción de la difusión musical se basaba en una simple afirmación: a partir de los niños, los adultos se van incorporando al mundo de la música. Cuán certero fue su enfoque, como lo demuestran los resultados de su perdurable legado para Chile”.

Decidor es el dato de que en La Serena (que no cuenta con más del 1 por ciento de la población del país), la ciudad a la cual Jorge Peña entregó sin reservas sus esfuerzos, se haya formado aproximadamente un 35 por ciento de los músicos que hoy se desempeñan profesionalmente en Chile.

Pero el trabajo con las agrupaciones musicales infantiles, a las que el Maestro dedicó tantas energías, no le significó dejar de lado los otros conjuntos y las otras actividades de la Sociedad Bach. En 1966 Jorge Peña organizó la Orquesta de la Universidad de Chile en La Serena, sobre la base de la anterior Orquesta Filarmónica. Y esta agrupación continuó la incansable labor de difusión musical masiva, impulsada por la Sociedad, tanto en su ciudad sede como en diversas ciudades y pueblos del Norte.

Anotábamos que resulta difícil sintetizar la vasta y polifacética labor del Maestro Peña Hen. Recordemos que no sólo condujo como director a todos los conjuntos de la Sociedad Juan Sebastián Bach de La Serena, sino que, como invitado, dirigió también en diversas temporadas la Orquesta Sinfónica de Chile, las Orquestas Filarmónica de Santiago y de Antofagasta, la Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, la Orquesta Interuniversitaria de Valparaíso, la Orquesta de la Universidad de Concepción y la Orquesta Sinfónica de Tucumán.

Como compositor, la obra de Jorge Peña no es muy extensa, lo que se explica por su intensa dedicación a la enseñanza y a la organización de conjuntos y actividades musicales, así como por la brevedad de su vida. Parte de su creación está dedicada a los niños, como el *Andante y Allegro* para violín y orquesta de niños, su *Concertino* para piano y orquesta de niños y la ópera infantil *La cenicienta*. Otras composiciones suyas son: un *Concierto* para piano y orquesta, dedicado a su esposa y abnegada colaboradora Nella Camarda; dos *Cuartetos* de cuerda, una *Suite* para cuerdas, una *Sonatina* para violín y piano, una *Tonada* para orquesta, el ballet *La*

coronación; el ciclo de canciones para barítono y piano *Crepúsculo de Monte Patria*; *La palomita* para coro mixto a cappella; música incidental para las películas *Río abajo* y *El salitre*, música para cuatro *Retablos de Navidad*.

En *Revista Musical Chilena*, a lo largo de más de dos décadas, se dio cuenta regularmente de las actividades de la Sociedad Juan Sebastián Bach de La Serena y de las agrupaciones que fundó y dirigió el maestro Jorge Peña Hen. Y no podía ser de otra manera, pues la Revista ha tratado de registrar todo lo que ha sido importante en el quehacer musical del país. En la misma Revista, en el N° 123-124, correspondiente a julio-diciembre de 1973, su director, el doctor Luis Merino, rindió homenaje al insigne artista, reseñando su trayectoria vital. Terminaba ese *In Memoriam* con estas palabras: "La desaparición de este gran músico, maestro, creador y organizador, afecta en forma irreparable a la vida musical chilena".

Un cuarto de siglo después tenemos que repetir en *Revista Musical Chilena* aquellas palabras y renovar el homenaje de recuerdo y gratitud que Chile, la música, el arte, la cultura del país le deben. Formador de juventudes por excelencia, sembrador de belleza y cultura, hacedor de humanismo; forjador, por tanto, de mejores hombres y más altos valores para su patria. Eso fue Jorge Peña Hen. Pero su vida fue segada a los 45 años, en su plena madurez. Este crimen, absolutamente injustificable, uno de los 72 cometidos en la Zona Norte contra personas absolutamente inermes, entre el 16 y el 21 de octubre de 1973, constituye una mancha imborrable en la historia de Chile.

Calló su voz, mas no su canto

por
Rodrigo Torres Alvarado

El 18 de septiembre de 1973 Joan Turner ingresaba al Instituto Médico Legal de Santiago. Sobreponiéndose a la escena terrible de los cientos de cuerpos N.N. apilados por doquier, finalmente encontró el cuerpo destrozado y acribillado de su amado esposo Víctor Jara. Este hecho sin precedentes, junto a otros similares, abre un nuevo tiempo en la historia nacional. Septiembre, que en el sur del mundo marca el inicio de la primavera y en Chile, desde hace 188 años, es el mes de la patria florecida, desde el golpe de estado de 1973 es dura temporada de sentidos cruzados y aún sin concilio. También, desde entonces, ha sido tiempo de recordar a Víctor Jara –su vida y su muerte, su vida después de su muerte– y de condenar la impunidad de su brutal asesinato. En estos años, desde el fondo del negro ritual de su horrorosa muerte resurgió el aura de su propia vida y obra proyectándose al país y al mundo como símbolo rotundo de los más nobles valores humanos.

Recordar hoy a Víctor Jara es activar el sentimiento y sentido de una época dinámica, esperanzada, en la que un enorme conglomerado humano entretejió sus vidas y sus sueños en torno a un ideario libertario, y que nutrió generosamente los cauces de una cultura progresista. Artista profundo, Jara fue una voz protagónica de esos años. Ecos de sus canciones mantienen su vigor en la memoria colectiva, cantos que, tras los trágicos sucesos de 1973, adquirieron un aura testimonial de profundo compromiso entre arte y vida, resaltando su figura como caso paradigmático de artista que encarna la pasión humanista de esos movidos tiempos.

Chillán Viejo, Lonquén, Santiago, tres estaciones de la primera edad de Víctor Jara Martínez, constituyen a su vez un trayecto-símbolo de la migración de miles de familias campesinas que, desde la década de 1920, se desplazaron desde sus aldeas hacia la gran capital en busca de mejores horizontes de vida. Una de estas familias es la que formaron Manuel Jara, inquilino, y Amanda Martínez, cantora; ambos campesinos oriundos de El Monte y de la zona de Ñuble, respectivamente. Al casarse se establecen en Chillán Viejo, ciudad en donde nació Víctor (el 28 de septiembre de 1932), el cuarto de seis hijos. En 1938 la familia emigra hacia al norte, instalándose como inquilinos en uno de los latifundios de Lonquén, villorrio campesino situado al sur de Santiago. Hacia el año 1944, la familia se traslada a Los Nogales, una de las tantas poblaciones pobres de los suburbios de Santiago. La muerte de su madre Amanda, en marzo de 1950, pone abrupto término a su adolescencia; la familia se dispersa y el joven Víctor comienza la búsqueda de su propio camino.

Decide entrar al Seminario de la Orden de los Redentores de San Bernardo, de donde se retira en marzo de 1952. Es llamado a la conscripción e ingresa a la Escuela de Infantería de San Bernardo para cumplir con el Servicio Militar Obligatorio, egresando en marzo de 1953 con la distinción de "valor militar" en su papeleta.

A los veinte años, solo y con el futuro en blanco, encauza el rodaje de sus inquietudes, sueños y talentos hacia el campo del arte. Los próximos 20 años los dedicará a una intensa y múltiple actividad artística, descollando tanto en la música como en el teatro, disciplinas que desde fines de la década de 1950 cultivará simultáneamente.

La base de su formación musical la recibe de su madre-cantora, conociendo así de fuente auténtica los cantos campesinos. Posteriormente, en el Seminario aprenderá el canto gregoriano y otras músicas de la liturgia católica. En 1953 el joven Jara ingresa al Coro de la Universidad de Chile, dirigido por su fundador Mario Baeza. Desde la fila de los tenores participa en el montaje del oratorio *Carmina Burana* de Carl Orff, en la célebre versión coreográfica de Ernst Uthoff con el Ballet Nacional Chileno y además en otras obras sinfónico-corales. Por entonces reaviva los profundos vínculos que lo ligan con las tradiciones artísticas del mundo popular, abocándose desde fines de 1954 al conocimiento y recopilación de los cantos tradicionales del país. Hacia 1957 toma parte activa en el movimiento urbano de revaloración de la música folclórica. Conoce a Margot Loyola y a los miembros del Cuncumén. En el primer disco de este conjunto (1957) debutó como solista invitado, y hasta 1962 participa en sus producciones discográficas. En 1957 Violeta Parra valoró su talento y sensibilidad, y lo estimuló a desarrollar las dotes de su voz y su manera de tocar la guitarra.

Por otra parte, da cauce a su interés por la danza y el teatro: en 1955 ingresa a la Compañía de Mimos de Noisvander y luego, en 1956, a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, donde estudia Actuación (1956-1959) y Dirección Teatral (1960-1961). En 1959 egresa como actor y aborda su primera experiencia de dirección teatral en el montaje realizado para *Parecido a la felicidad*, de Alejandro Sieveking. En 1960 ingresa como alumno de Dirección Teatral. Es asistente de dirección de Pedro de la Barra en el montaje de *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga. Entre junio y octubre de 1961, en calidad de director artístico del conjunto Cuncumén, realiza una extensa gira por Holanda, Francia, Unión Soviética, Checoslovaquia, Polonia, Rumania y Bulgaria, en la que consolida definitivamente su carismática capacidad de comunicación, como creador y cantor. Sus interpretaciones como solista emocionan a públicos masivos y desconocidos. Por otra parte, motivado por la nostalgia, compone *Paloma quiero contarte*, primera canción de amor, dedicada a su compañera Joan y que inaugura el surco más personal de su obra musical y poética. Su regreso al país marcará el comienzo de una etapa plena y promisorio: constituye su nueva familia junto a Joan y la hija de ésta, Manuela.

Los próximos años encarnarán la pasión creadora de Jara y su vocación social. Entre 1962-1969 se intensifica crecientemente la fructífera y exitosa actividad profesional que realiza como director de teatro, cantautor y director musical.

Dirige y prepara el montaje de *Ánimas de día claro* (diciembre 1961) de Alejandro Sieveking, obra que marcó un hito en el teatro chileno y cuyo extraordinario éxito de público y crítica lo consagró como director profesional. Luego de *Ánimas de día claro*, donde se funde la vida cotidiana campesina con la poesía del folclore, en la misma línea siguió *La remolienda* (1965), también de Sieveking, en la que además de dirigir, compuso la música incidental. Se perfila aquí un rasgo de la concepción del montaje en Jara: la gran importancia que asigna a la música. En éste y otros sentidos es pertinente vincular este par de obras de revaloración de lo criollo –campesino desde una visión comprometida con ese mundo–, con *La Negra Ester* (1988) y *El Desquite* (1994) de Roberto Parra (1921-1995), ambas dirigidas por Andrés Pérez. Todas estas obras son eslabones de una importante tendencia dentro del teatro chileno, que corre paralela a movimientos musicales vinculados al folclore¹. Otros montajes bajo su dirección son, entre otros, *Los Invasores* de Egon Wolf (1963), *Dúo* de Raúl Ruiz (1963), compone e interpreta la música para *Cuento de Navidad*, pantomima de la Compañía de Mimos de Noisvander, y el montaje de *La Maña* (The Knack, 1965) de Ann Jellicoe. En 1965 recibe el premio Laurel de Oro como mejor director del año y el Premio Anual de la Crítica del Círculo de Periodistas a la mejor dirección del año. Viaja a Inglaterra en calidad de Director Teatral invitado por el Consejo Británico, país donde permanece por cuatro meses. A su regreso, nuevamente es agraciado con el Premio Anual de la Crítica del Círculo de Periodistas por su dirección de *Entreteniendo a Mr. Sloane*, de Joe Orton. En 1969 realiza nuevos montajes para el teatro, y que serán sus últimos: una renovada puesta en escena de *Viet-Rock*, de la norteamericana Megan Terry, y *Antígona* de Sófocles.

Como músico realiza un trabajo en planos complementarios como intérprete solista, compositor y director artístico de grupos. Como guitarrista fue un autodidacta extraordinario, constantemente preocupado por enriquecer sus recursos de intérprete hasta decantar una sutil artesanía sonora y un personal estilo de ejecución. A partir de 1965 se da a conocer como cantautor, desde el pequeño y recién inaugurado escenario de la Peña de Los Parra, integrándose como miembro estable de su elenco artístico hasta 1970. En 1966 establece una fecunda relación de trabajo con el recién formado grupo Quilapayún, del que será su director artístico hasta 1969. Comienzan a aparecer sus discos como solista. Entre ellos mencionamos sus álbumes *Víctor Jara* (1967), *Canciones Folklóricas de América*, junto al grupo Quilapayún (1968), *Pongo en tus manos abiertas* (1969). En julio de 1969 recibe el primer premio en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, organizado por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Santiago, por su canción *Plegaria a un labrador*, que interpreta junto al grupo Quilapayún, momento de su consagración como creador genuinamente renovador, encabezando un movimiento artístico de signo latinoamericanista y arraigado al movimiento social progresista. Para entonces es popular en todo el país su figura de cantor con poncho y su inseparable guitarra.

¹En esta línea del teatro nacional se pueden considerar, entre otras, obras de Isidora Aguirre (*Las tres pascualas*) y de María Asunción Requena (*Chiloé cielos cubiertos*).

En 1970, en la plenitud de su capacidad creativa, renuncia a su cargo en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile para sólo dedicarse a su trabajo de cantautor. Es prodigiosa por su intensidad, magnitud y calidad, la actividad artística que desarrollará en estos agitados años que corren de 1970 a 1973. Realiza recitales por todo el país y en el extranjero: México, Costa Rica, Cuba, Colombia, Venezuela, Perú, Argentina, Ecuador, Inglaterra, Unión Soviética. También trabaja intensamente en la creación musical: participa en los Festivales de la Nueva Canción Chilena, compone la música institucional de las transmisiones de Televisión Nacional de Chile; trabaja junto al compositor Celso Garrido-Lecca en la música para el ballet *Los siete estados*, de Patricio Bunster, en el que participan integrantes del Ballet Nacional y Orquesta Sinfónica de Chile, Isabel Parra, Inti Illimani y el grupo cubano Manguaré. Obtiene el premio Laurel de Oro como el mejor compositor del año 1971. Edita nuevos discos: *Canto libre* (1970), *El derecho de vivir en paz* (1971), *La Población*, obra músico-poética (1972), *Canto por travesura* (1973) álbum de recopilaciones del folclore picaresco de Chile, que no alcanzó a ser distribuido en el país y un álbum póstumo con sus últimas canciones (1974).

Dentro de este horizonte histórico, Víctor Jara fue importante en la generación de un estilo participativo del trabajo artístico-musical. Fue un concertador creativo y respetuoso de las individualidades; desde su experiencia de director concebía a los grupos de trabajos como talleres de creación colectiva. Ése fue el sentido de sus experiencias con Cuncumén (1958-1962), Quilapayún (1966-1969), con el grupo de cantautores de la Peña de Los Parra (1965-1970) y con el conjunto Inti Illimani (1969-1973). Por otra parte, creó una obra musical—más de 80 canciones— de claros perfiles personales, que con eficacia las hizo parte de los procesos fundamentales que ocurrían en su entorno. En el conjunto de su obra percibimos como una constante su voluntad de ser catalizador de cambios, de incidir creativamente en su propio medio, de emocionar, de movilizar. En este sentido es un artista político, consciente y consecuente con una tarea social, de servicio público. Desde el punto de vista de las fuentes que nutren su música y la manera de elaborarlas, Víctor representa una modalidad de modernización de la tradición desde su misma raíz. En la misma huella de Violeta Parra, logra refundacionalizar, renovar tradiciones populares de distintas regiones del país y del continente y así, desde el eje de la modernidad, abrió las fronteras de lo folclórico y popular a nuevos mundos sonoros y expresivos.

El 11 de septiembre de 1973 se dirige a la sede de la Universidad Técnica del Estado en Santiago, su lugar de trabajo, donde debía cantar en la inauguración de una exposición y desde la cual se dirigiría al país el presidente Salvador Allende. Los militares rodearon el recinto universitario e ingresaron a él al día siguiente, tomando detenidos a los profesores y alumnos que se encontraban en su interior. Víctor Jara es llevado al Estadio Chile donde es torturado. En estas condiciones anota su última carta-poema. En la madrugada del 16 de septiembre, pocos días antes de cumplir 41 años, su cuerpo acribillado es abandonado en un suburbio de Santiago. Calló su voz, mas no su canto. Desde entonces sus canciones han traspasado fronteras alcanzando una universalidad que aún no terminamos de dimensionar.

Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano

por
Gabriel Castillo Fadic

El problema de la identidad sigue siendo, en América, un hoyo negro hacia el que convergen ineluctablemente expresión musical y teoría musicológica. Convergencia compleja si se considera, además, que ambas nociones son en la práctica indisolubles: si la teoría musicológica nace del relato motivado por una expresión musical que le suponemos anterior, no es posible, a su vez, identificar ninguna expresión musical fuera del relato que la teoría musicológica establece para legitimar su existencia. Dicho de otro modo, la identidad de un fenómeno musical –su estructura, su textura, sus límites– está determinada, en la base, por la identidad que le ha asignado previamente el relato musicológico; por el nombre que le otorga, pero también por la manera de nombrar. Relato musicológico y expresión musical están entonces situados en una relación de perfecta reciprocidad. ¿Sólomente?

No, si se da a la noción de relato una significación más extensa y menos sistemática que la que la tradición disciplinaria¹ autorizaría. Si relato musicológico es toda forma de representación de un fenómeno musical, tal representación puede ser, simultáneamente, expresión musical y relato musicológico. Diremos, por consiguiente, que relato musicológico y expresión musical poseen, al mismo tiempo que un vínculo de reciprocidad, una relación de identidad. ¿Puede establecerse una teoría crítica de la música americana, de su “identidad”, sin tomar en cuenta esta dualidad compleja?

Antes que violín o rabel, antes que rabel o pifilca, todavía antes que “universal” o “localista”, que folclorista o “cultista”, que futurista o paseísta, que popular o populachero –¿o populista?–, antes aún que la oralidad o la escritura, antes, mucho antes que éstas y otras antinomias incompletas, inexactas o fuera de contexto, se dibuja en América un vacío epistemológico profundo que no alcanza a llenarse con los aciertos marginales de la musicología histórica y de la etnomusicología. Vacío que denuncia, a contraluz, la ausencia persistente, en este fin de milenio, de una teoría crítica adecuada a la comprensión de los fenómenos musicales tal como éstos acontecen en la inmediatez territorial de la cultura.

¹Fundamentalmente la musicología histórica y la etnomusicología, pero también la estética musical, la historia del arte y, en general, las ciencias sociales consagradas al estudio de la producción simbólica.

¿Fenómeno musical? ¿Inmediatez territorial? ¿Y por qué no hablar lisa y llanamente de “música latinoamericana”? En realidad, porque el solo uso de tal construcción idiomática supone ya varias afirmaciones muy difíciles de asumir teóricamente. Supone, primero, la realidad de lo “latinoamericano” como un espacio social homogéneo. Al menos lo suficientemente homogéneo como para convertir su especificidad en un adjetivo capaz de calificar adecuadamente, a su vez, la especificidad de la música aludida. Supone, segundo, también, la homogeneidad de la música así especificada como latinoamericana.

En la práctica, ciertamente, quienes utilizan la noción de música latinoamericana están muy lejos de atribuirle una identidad tan irreductible como la que se desprende del puro gesto de habla. La homogeneidad del concepto no es tal desde el momento en que sólo sirve para contener un sinnúmero de sub-identidades, divisibles a su vez, hasta el infinito, en otras sub-identidades: música mexicana, música peruana, música chilena, o bien, música chilota, música altiplánica, música rural, música urbana, o bien, música callejera, música de salón, etc. La especificidad de cada una de estas categorías no es absoluta, sino relativa. Si su identidad es homogénea respecto de la identidad mayor que la contiene, ésta se vuelve heterogénea respecto de las identidades menores contenidas a su vez en ella. Diremos, en consecuencia, primero, que la identidad de un espacio social es indisociable de la categoría cultural que se utiliza para designarla y, segundo, que tal identidad no es teóricamente problematizable sino como una dualidad dinámica de lo Uno y de lo Otro o, dicho de otro modo, como una relación compleja entre un principio de identidad y un principio de alteridad. Recurramos a ejemplos que tengan una carga topográfica menos acentuada, como “música clásica”, “música docta”, “música de masas”, o “música popular”. El fenómeno aquí se repite. En la sola categoría “popular” caben muchas otras identidades: la de la clase social, la de la “etnia”, la de la pobreza, la de lo mediático, la de “lo masivo”, la de lo marginal, la de “lo oprimido”, sin mencionar el problema de la sub-identidad por función: ¿Música popular es música del pueblo? Y si es así, ¿la que el pueblo produce o la que el pueblo consume?² Cualquier tentativa por abordar teóricamente una problemática musical, delimita entonces, nombrando, un espacio social que se representa como una identidad cultural. Pero si como concepto tal representación requiere de una identidad, ésta no es directamente endosable al espacio social que designa.

No se trata entonces únicamente de un problema de lenguaje. La crítica del método³ no se reduce a desenmascarar las debilidades o incongruencias técnicas por las que se asigna erróneamente una identidad a un fenómeno musical determinado. Ella obliga, también, a construir un discurso teórico que asuma, aunque sea por refracción, *a contrario*, el conjunto de identidades que el relato musicológico no ha sido capaz de asignar y que permanece, por ello, en la sombra

²Cf. Mikel Dufrenne, “L’art de masse existe-t-il?”, *L’art de masse n’existe pas*, Revue d’Esthétique N° 3/4, Union Générale d’Editions, 1974.

³Método, en el sentido de epistemología, y no en el sentido de técnica, tan corriente en las ciencias humanas anglosajonas.

del espacio social. Llevada al plano de la realidad, una teoría crítica de la música americana enfrenta un objeto doble: por una parte, las modalidades según las cuales el relato musicológico construye una identidad musical; por otra, la manera en que la expresión musical, como relato, ha construido o ha participado históricamente en la construcción de una identidad social.

La conformación de “sujetos colectivos” o de “sujetos sociales” ha estado estrechamente ligada, en las sociedades iberoamericanas del siglo XX, a modalidades extremas de representación de relaciones de identidad y de alteridad al Occidente moderno. Durante algunos períodos históricos, aunque con un cierto desfase según el país del que se trate, la tendencia a la constitución de verdaderas “personalidades culturales” o “nacionales”, coordina la voluntad concertada de las instituciones políticas y de las formaciones sociales. Tal voluntad posee un correlato simbólico, a partir del cual se vislumbra, a su vez, el conflicto de poder de representación en el que formas artísticas específicas adquieren su función y su estatuto. La conformación de sujetos colectivos es particularmente explícita durante los regímenes autoritarios y populistas. Gran parte de las “tradiciones nacionales” son entonces inventadas, establecidas y legitimadas. Éstas poseen la capacidad de ligar ciertos módulos simbólicos, de origen determinado, a fórmulas literarias, cuyo reciclaje da origen a versiones sintéticas, despaternalizadas, que se expresan bajo la forma inconsciente de una programática colectiva.

El movimiento de selección del sujeto colectivo se hace tanto en la producción de arte como obra como en el folclorismo, mientras que el conflicto dialéctico entre sus dos formas equivalentes se expresa siempre como identidad a combinatorias de cuatro alteridades extremas, que no son sino una: lo occidental, lo popular, la antípoda y el pasado. El sujeto que enuncia –volveremos al punto más adelante– construye su otro radical en relación a uno o varios de estos cuatro planos.

Que la teoría musicológica se adapte a los fenómenos musicales significa, por consiguiente, que ésta debe poseer un alcance crítico respecto de su objeto directo, la expresión musical, pero igualmente metacrítico respecto de las fuentes científicas tradicionales⁴ que poseen un rol activo en la selección política identitaria. No es el rigor con el que tales fuentes han establecido el inventario de las obras “cultas” o el origen étnico de usos tenidos por folclóricos, que se pretende aquí poner en cuestión, sino su extraordinaria incapacidad de relacionar tales manifestaciones con su contexto inmediato y de definir así su estatuto simbólico respecto de funciones históricas y sociales específicas.

⁴Poco proclives a la crítica y a las controversias epistemológicas, este género de trabajos toma prestado a menudo sus útiles de investigación a la historiografía romántica o a la sociología funcionalista, ignorando todo particularismo cultural. Así, no sólo debilita el valor de su discurso, sino que además suprime la contribución que un diálogo con otras disciplinas al interior de las ciencias humanas americanas, tales como la filosofía, la antropología cultural, la teoría de medios o incluso la teología –en las que el discurso crítico ha alcanzado un cierto desarrollo–, puede aportar a una teoría del arte autóctona.

AMÉRICA COMO REPRESENTACIÓN

En la idea de América han confluído, de manera paradigmática, las nociones de identidad y de alteridad. Se han cruzado y confundido en ella, representaciones sociales extremas del Otro y de Sí mismo. Que haya sido nombrada *Indias* por los españoles hasta fines del siglo XIX no es una simple perpetuación en el lenguaje corriente del error de Colón, que creía haber alcanzado la costa este de la China. Como gesto histórico encarna la incapacidad de nombrar lo que se revela como una otredad radical, sino a partir de una proyección de sí. Se trataría apenas de un juego de palabras prolongable al infinito como las imágenes de dos espejos puestos uno frente a otro, si no fuera porque la relación entre ambos términos, “lo uno” y “lo otro”, ha sido también una relación de poder que los vuelve asimétricos. En el origen de tal relación, que se inaugura con el Descubrimiento, se sitúa el instante que da derecho de existencia al concepto mismo de modernidad. Europa tenía que enfrentarse a Otro que a Sí misma para abandonar su condición local y periférica respecto de las sociedades mediterráneas y orientales, y poder así convertirse en el centro de un nuevo sistema mundial. Este último es anterior a la conciencia moderna, en la que el *ego cogito*, que permite su enunciación, es también un *ego conquiro*. La modernidad no es válida como conciencia puramente intraeuropea, sino como conciencia europea del control de Otro, que ella violenta y que ella vence. Ésta adquiere validez, por el contrario, cuando Europa puede enunciarse a sí misma como un “ego descubridor, conquistador, colonizador, de la Alteridad constitutiva de la propia modernidad”⁵.

La paulatina toma de conciencia de este ámbito de problemas da origen en el curso del siglo XX, en la mayoría de los países americanos, a una reflexión fecunda pero fragmentaria, y a menudo sin continuidad⁶. Ésta surge de la

⁵Enrique Dussel, 1492: *L'occultation de l'autre*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1992, p. 5.

⁶Con un precedente en el pensamiento de los ideólogos políticos del siglo XIX, al menos desde Simón Bolívar (1783-1830), y una continuidad en el ideario de personalidades tan diversas como José Martí (1853-1895), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) o Francisco Bilbao (1823-1865), el “pensamiento filosófico” americano se emancipa con la influencia del “circunstancialismo” de José Ortega y Gasset (1883-1955) en un contexto mundial extremadamente favorable que se perfila desde el estallido de la primera guerra mundial. La conciencia “latinoamericanista” experimenta, *grosso modo*, a lo largo del siglo XX, dos grandes sacudidas que la hacen poner en tela de juicio el paradigma de Occidente, hasta entonces inamovible. Éstas se sitúan a los dos extremos de los 30 años de conflicto que conoció Europa entre 1914 y 1945. La primera, que comienza con el clima de guerra anterior a 1914, marca el fin de la creencia en el positivismo de Auguste Comte, que intelectuales americanos se habían libremente apropiado en el curso del siglo XIX y que habían reformulado en un discurso de sostén de las corrientes republicanas liberales. Se trata también aquí de un cuestionamiento a la buena fe de las naciones modelos, europeas, en su disposición para favorecer una tutela humanista de las zonas marginales que quisieran adherir al “proyecto” occidental. Este período de toma de conciencia de la “decadencia de Occidente” develado por Oswald Spengler con una influencia mucho más determinante para los intelectuales americanos que para los europeos, abrió un paréntesis en la dependencia americana, al menos, hasta el término de la segunda guerra mundial y coincide, *grosso modo*, con la constitución de los grandes proyectos políticos populistas. En esta crítica a la capacidad de Occidente de administrar el proyecto positivo se inscriben, entre otros, el mesianismo mestizo de José Vasconcelos o de Víctor Raúl Haya de la Torre, el “ariélismo” de Rubén Darío y de José Enrique

voluntad de generar un discurso sobre la realidad inmediata, sin recurrir a la mediación de la tradición intelectual europea. Su primer gesto ha consistido en relativizar el monopolio epistemológico mediante el cual dicha tradición intelectual podía, todavía un siglo después de las declaraciones de Independencia, establecer una proyección nominal de su rol histórico de “colonizadora”. Al poner en tela de juicio las nociones de Indio, de Mestizo de Subdesarrollado, o la noción misma de América Latina, se dejaba igualmente al desnudo los mecanismos mediante los cuales el poder, por el solo hecho de nombrar, inventaba su subordinado —en este caso su colonizado—, afirmando una identidad e imponiendo una condición. Tal reflexión ha seguido los caminos más diversos, cortando en diagonal la cuasi totalidad de los posicionamientos ideológicos y de las adhesiones políticas históricas, y ha terminado, muchas veces, por tomar conciencia de las trampas que su itinerario lógico comporta. La más difícil de eludir concierne el punto de partida de tal itinerario: ¿Cómo poner en tela de juicio el episteme a través del cual “otro” que yo enuncia mi existencia si no es a partir de este mismo episteme? ¿Y, por otra parte, cómo puede esta reflexión definirse a sí misma como “otra”, sin reforzar precisamente la estrategia por la que el poder colonial a su vez se representa a sí mismo como “origen de sentido” y al colonizado como a otro respecto de sí?

La primera proyección nominal puesta en tela de juicio ha sido precisamente aquella que sirve para designar la totalidad de la zona cultural correspondiente a América “al sur de Río Bravo” por una transmutación de su identidad geográfica. En efecto, todas sus denominaciones clásicas comportan una dialéctica interna de inclusión y de exclusión de valores que pareciera ir siempre en provecho de una identidad selectiva. Fiel a una tradición intelectual que remonta a *La invención de América* de Edmundo O’Gorman⁷ (1913-1986), Miguel Rojas-Mix⁸ (1934) mostró hasta qué punto este problema, aparentemente superfluo, podía ser central a una epistemología crítica americana. Indias, Hispanoamérica, Indo-América y aun Indo-Afro-Ibero-América, según la fórmula de Carlos Fuentes, no eran nombres

Rodó, y de ella se inspirará el primer Leopoldo Zea, el de *América Latina en la historia*. La segunda sacudida se sitúa después de la segunda guerra mundial. Su condición externa se caracteriza por un sistema de subordinación mundial dominado por Estados Unidos, país que releva de su rol a las antiguas potencias coloniales europeas, y se manifiesta como una reacción crítica a la penetración generalizada de modelos funcionalistas en las ciencias sociales. El cuestionamiento que se genera es menos explícito que el primero, pero más profundo. A diferencia de las primeras tendencias críticas, ésta no se contenta con denunciar la falta de fidelidad de las sociedades hegemónicas al programa social evolucionista de una razón afirmativa. Ella pone en tela de juicio esta razón en sí y, en consecuencia, intenta su deconstrucción para proponer una alternativa. Habría que situar en esta tendencia a la Filosofía de la Liberación de la escuela argentina y sus vertientes teológicas, como el discurso de Enrique Dussel o de Leonardo Boff, el Leopoldo Zea de *Discurso desde la marginación y la barbarie* o la búsqueda de un logos americano específico que encontró adeptos en todo el continente. Para mayores detalles consultar: Gabriel Castillo Fadic, “América Latina como aporía: las estéticas nocturnas”, *Aisthesis* 31, Santiago, Universidad Católica, 1998.

⁷Cf. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

⁸Cf. Miguel Rojas-Mix, *Los cien nombres de América*, Barcelona, Lumen, 1991. Consultar también del mismo autor, *América imaginaria*, Madrid, Lumen, 1992.

verdaderamente neutros sino maneras diferentes de afirmar una unidad cultural cuya existencia real es discutible. Más allá del crédito que el mundo occidental central parece atribuir a la noción mediática de América Latina⁹, ésta no es capaz de contener el referente concreto que se supone encarna sino como una identidad negativa. Pierre Vayssi re destacaba con justa razón que ésta designa mucho más “todo lo que no es, en el Nuevo Mundo, la América anglo-sajona, blanca, desarrollada, la  nica América ‘legítima’ según la opinión (pública)”¹⁰. De ahí el uso abusivo del término “Americano” que se hace en la mayoría de los países industrializados como si no pudiera aplicarse más que a los ciudadanos de Estados-Unidos “los otros no siendo más que ‘spanish’ o ‘latinos’”¹¹.

Por lo demás, esta América que se dice latina –así como su música– representa en sí misma un objeto de estudio demasiado vasto, una constelación de mundos demasiado compleja y, como idea, un concepto demasiado extenso como para ser definida a través de un supuesto rasgo común. Ella es menos una totalidad cultural que una agrupación de países muy diversos con un ritmo histórico propio. Si tales países hablan (más o menos)¹² la misma lengua, éstos desarrollan la palabra al interior de territorios muy aislados los unos de los otros, por la geografía y por la falta de redes de comunicación satisfactorias. En cambio, si poseen una unidad, 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 de destinos. He ahí por qué las perspectivas de una investigación que concierna el estatuto de las sociedades americanas no sajonas, en relación al mundo y a ellas mismas, deben permanecer más acá de una “tipología” de caracteres nacionales o de la detección de un “alma” continental. “La mejor y más verdadera parte de un pueblo es sin duda mucho más lo que no se deja integrar al sujeto colectivo y, en lo posible, le resiste”¹³, afirmaba Adorno en otro contexto, aunque en el nuestro tal idea no podría ser más acertada.

No se trata entonces de encontrar una identidad sino de comprender cómo, por quién y por qué ha sido ésta buscada.  Cu les son los mecanismos y las motivaciones que sitúan la cuestión de la identidad en la base de todas las interrogaciones que han conducido el pensamiento en los antiguos dominios ibéricos desde su independencia y también, de modo indirecto, de todos los proyectos de sociedad que perfilan su historia?  Por qué camino puede intentarse la descripción y la explicación del conjunto de realidades socio-históricas ameri-

⁹La idea de la “latinidad” americana posee su origen en el programa de expansión geopolítica francés del Segundo Imperio (1863-1867).

¹⁰Pierre Vayssi re, *L'Amérique latine de 1890   nos jours*, Paris, Hachette, 1996, p. 3.

¹¹*Ibid.*

¹²Numerosos son ya los trabajos que desmontan los mecanismos autoritarios mediante los cuales la Real Academia Española de la Lengua administra una pretendida unidad ling stica en los países americanos. Consultar, por ejemplo, Angel Rama, *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984 y Luis Fernando Lara, *Dimensiones de la lexicografía*, México, El Colegio de México, 1990.

¹³Adorno Theodor W., “R ponses   la question: Qu’ est-ce qui est allemand?”. En *Mod les critiques*, Paris, Payot, 1984, p. 220. Traducción de Marc Jiménez y Eliane Kaufholz.

canas que ha permitido situar, en el fondo de los mecanismos de autorrepresentación y de autoconfiguración, un cuestionamiento identitario?

Es verdad que el mismo problema puede ser planteado para todas las zonas culturales del planeta; y cada vez más, considerando que la intercomunicación mediática global acelera la necesidad de “repliegue de cada uno sobre su territorio, sobre lo que hace su diferencia”¹⁴. Pero, ¿para una misma pregunta, una misma respuesta? Ciertamente no. No hay mejor antídoto para las identidades culturales selectivas, impuestas, que la reivindicación de la diferencia. Desenmascarar la violencia que los sujetos sociales ejercen contra los sujetos individuales no impide, sino más bien requiere, substituir la búsqueda de una identidad homogénea por el intento de comprender la heterogeneidad, la multiplicidad de la especificidad cultural, las modalidades de uso de los útiles de civilización, la peculiaridad de las respuestas existenciales a las limitaciones materiales, la demarcación de un centro y de un territorio¹⁵, los gestos de resistencia a la trama fina de constricciones externas y, finalmente, su sedimentación simbólica: sedimentación sincrónica en un sistema social de sentido y sedimentación diacrónica en un itinerario histórico; en otras palabras, sedimentación simbólica en un imaginario social.

La “vida musical americana”, en el sentido propio del término, está conformada por el conjunto de relaciones que mantienen entre sí fenómenos musicales que poseen diferentes lógicas formales, diversas funciones sociales, y que responden a una gran variedad de sistemas de sentido culturales. Dicha “vida musical”, sus razones de ser y sus formas sociales, está directamente concernida por la manera en que el pensamiento americano ha intentado reformular sus útiles epistemológicos. De ahí la pregunta que nos guía en el curso de esta reflexión: *¿Qué discurso teórico hay que desplegar, para qué música, en una zona cultural en que el pensamiento crítico ha nacido precisamente del cuestionamiento de la capacidad del Occidente moderno de ser el único referente de valores y de modalidades de enunciación?*

Nuestra hipótesis de trabajo ha sido la siguiente: la diversidad de funciones musicales simboliza la presencia de numerosos modelos culturales y, por lo tanto, de una multiplicidad de sistemas de sentido que coexisten en desmedro de una aparente homogeneidad institucional. Si una tentativa por comprender la totalidad social se revela como condición previa al despliegue eficaz de una aproximación teórica a aspectos musicales específicos, tal aproximación se vuelve a su vez un útil esencial para la comprensión de mecanismos históricos que explican la búsqueda específica de una identidad colectiva. El estudio de fenómenos musicales debe ser vislumbrado como el estudio de una parte de una totalidad social, en sí conflictiva, que aparece en dichos fenómenos.

Las músicas americanas del siglo XX, legitimadas por el relato musicológico como “formas cultas”, se manifiestan, en regla general, por modalidades de

¹⁴Jean-Marie Benoist, “Facettes de L'identité”. En *L'identité*. Publicación del seminario interdisciplinario dirigido por Claude Lévi-Strauss, Paris, PUF, 1987, p. 14.

¹⁵Cf. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980. Consultar el capítulo titulado “1837-De la ritournelle”.

composición inestables puesto que están sometidas a una doble exigencia. Por una parte ellas expresan una tendencia a la adhesión a los estilos de escritura europeos que se restituye en versiones locales disociadas de los contextos de origen y de su contingencia histórica. Por otra parte ellas se muestran incapaces de administrar el contacto permanente con sistemas musicales que se sitúan fuera de sus parámetros de legitimidad. Discernir los fenómenos musicales que se producen en esta situación implica una adecuación de los útiles metodológicos cuya dificultad es, precisamente, el hecho de que estos fenómenos son, al mismo tiempo, miméticos e innovadores. Bajo una apariencia mimética, ocultan funciones nuevas que son significaciones sociales y operaciones de resistencia. Sin embargo, el detalle de los lazos formales entre géneros u obras musicales específicas no puede ser establecido sino en relación a funciones realizadas por las formas y por los signos sociales al interior de coyunturas históricas precisas. En consecuencia, una correspondencia estrecha a categorías de análisis globalmente tomadas de la estética occidental parece poco pertinente. Más allá de los géneros mediáticos impuestos por las grandes transnacionales de la fonografía, categorías tales como “música culta” o “música popular” no podrían corresponder a los límites epistemológicos que les son atribuidos por la tradición intelectual europea. El método de trabajo se ve entonces afectado directamente por las limitantes que se ejercen sobre su objeto de estudio, ya que su “realidad social” no existe fuera del conjunto de mediaciones que el relato culto establece y del cual este mismo forma parte. El aprendizaje sistemático de las formas de escritura musical moderna no ha sido posible en la mayor parte de las sociedades americanas sino con el cambio de siglo y la creación de los conservatorios nacionales¹⁶. Sin embargo, el conocimiento tardío y fuera de contexto de las tradiciones europeas ha favorecido la conformación de un imaginario musical poco preocupado de las funciones estéticas, y de una escucha social carente de referencias históricas. A menudo el acceso a la música escrita ha implicado el conocimiento simultáneo de polifonías renacentistas, de contrapuntos barrocos, de cadencias románticas y de incursiones expresionistas precedentes a las primeras organizaciones atonales. Por su parte, las prácticas musicales orales, poco y mal aprehendidas por las modalidades diversas de relato “culto”, no han desaparecido de la vida musical americana, en razón de los límites y de las contradicciones de la modernización de las estructuras sociales. Dichas prácticas orales son tanto más complejas de evaluar que ellas disponen de lógicas simbólicas (información musical) y culturales (funciones), relativamente autónomas¹⁷. Su

¹⁶Nos referimos aquí de modo genérico a los conservatorios modernistas, sin perjuicio de la existencia anterior, como en el caso de Chile, de conservatorios líricos.

¹⁷En un trabajo anterior hemos intentado problematizar el modo en que la analítica tonal impide el acceso del auditor a vastas zonas de sentido. Cuando el modelo de una organización musical está determinado por valores de escucha ajenas al sistema de sentido tonal, los elementos sonoros que la matriz de percepción analítica puede captar, pierden todo vínculo con la información musical contenida en el objeto del análisis. O bien éstos no representan sino un dato secundario en el modelo de la factura y sirven de puente a una transferencia primaria de información; o bien no son sino pura proyección de los valores de escucha del modelo de análisis. El excedente de este desfase entre la factura y su escucha constituye un “ruido” en la transferencia de información entre dos sistemas de

presencia puede, sin embargo, ser constatada como una silueta que se desprende, a contraluz, de los excedentes del relato tradicional.

Fuentes musicológicas: algunas incongruencias

En lo que concierne a las fuentes de información, dicho de otro modo, a las fuentes del relato musicológico, los defectos son numerosos¹⁸. Uno de los más pesados en consecuencias dice relación con el hecho de que tales fuentes se presentan –en su mayoría– como compilaciones. Dicho de otro modo, como repertorio de compositores y de partituras ordenadas, generalmente, por categorías cronológicas de nacionalidad y de pertenencia a corrientes estéticas o de estilo cuyas referencias están situadas entre las convenciones de la historiografía del arte de las sociedades centrales. El problema conceptual es considerable. Primero, porque ello consiste en afirmar que no puede haber historia de la música escrita americana sino como historia de su puesta al día respecto de la historia de la escritura musical en las sociedades centrales y, particularmente, en aquellas en que la unión entre relato y escritura posee una tradición más larga: Italia, Alemania, Francia. Segundo, porque tal aproximación conceptual subestima el conocimiento de los factores que caracterizan la escucha social de la obra, independientemente de los criterios según los cuales ésta podría, luego, ser clasificada como una “composición culta” o como una “forma popular”.

Una primera crítica a las fuentes concierne, luego, a su incapacidad de readaptar sus parámetros generales de análisis a la especificidad de los modelos culturales en los que el fenómeno musical analizado se produce. Las categorías “cultivo” y “popular”, aun cuando éstas son ya discutibles en las sociedades centrales de Occidente¹⁹, poseen otra significación en el mundo americano. La divergencia de tradiciones técnicas de composición que revela la historia de los estilos musicales en Europa, sobre la cual se apoya la tesis de la polarización progresiva de una música “cultiva”, respecto de una “música popular”, y luego “de masa”, y el desaparecimiento de las formas musicales intermediarias, no es un fenómeno que pueda suponerse extensible, sin más, a la realidad americana, donde la coexistencia de sistemas musicales de sentido diferentes, incluso opues-

sentido. Cf. G. Castillo, “Educación para una estética musical de transferencia”, *Aisthesis* 29, Santiago, PUC, 1996.

¹⁸Estas grandes fuentes de información, cuya utilidad no está puesta en cuestión, se reducen a una docena de obras. Entre las más importantes, sin contar los trabajos citados país por país, retendremos: Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941; Gilbert Chase, *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Nova, 1958 y del mismo autor *A Guide to the Music of Latin America*, Washington, Pan American Union, 1962; Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America*, New York Press, 1972; L.H. Correa de Azevedo, *The Present State and Potential of Music Research in Latin America*, Perspectives of Musicology, New York y *La musique en Amérique latine*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1955; Gerard Béhague, *La música en América Latina*, Caracas, Monte Avila, 1983.

¹⁹Cf. Menger, Pierre-Michel, “Formes et sens de la production musicale populaire”. En *INHARMONIQUES* N° 2 : Musiques et Identités, Paris, IRCAM, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, 1987.

tos, desborda por mucho su correlato antropológico. Los términos en los cuales Lévi-Strauss proponía, en los años cincuenta, una “teoría de la relatividad general” para las ciencias humanas, no son solamente válidos para el observador europeo del mundo americano, sino también para cualquier observador americano que intente interpretar su entorno inmediato, a menudo atravesado por modos de vida cuyas condiciones de historicidad poseen un peso específico. Queda saber hasta qué punto algunos de estos modos de vida, a fuerza de ser incomprensidos, pueden desarrollar mecanismos de supervivencia tautológicos²⁰. Esto remite, siguiendo siempre la reflexión de Lévi-Strauss, al requisito de eventualidad que demanda el relato occidental a las otras culturas para evaluar su historicidad en términos de historia acumulativa o historia estacionaria. “¿No es acaso cierto que hemos concedido a América el privilegio de la historia acumulativa, solamente porque le reconocemos la paternidad de un cierto número de contribuciones que le hemos tomado prestadas o que se parecen a las nuestras? ¿Pero cuál sería nuestra posición en presencia de una civilización que se hubiera empeñado en desarrollar valores propios, ninguno de los cuales fuera susceptible de interesar a la civilización del observador? ¿No se vería éste acaso obligado a calificar dicha civilización de estacionaria?”²¹.

Pero, supongamos que no se trata de comprender la totalidad social en su vínculo a las diferentes formas de eventualidad musical, sino simplemente de describir los trazos de estilo más representativos de las partituras “cultas” repertoriadas en el curso del siglo en los principales centros urbanos americanos. Éste ha sido el procedimiento de los más vastos trabajos científicos que conciernen a las manifestaciones musicales americanas. Entre ellos, los realizados en Estados Unidos por Gilbert Chase y por Gerard Béhague, han sido considerados como una referencia. Pero aún allí, e incluso a partir de sus propias categorías de trabajo, estas recopilaciones de música americana son defectuosas, ya que no permiten saber, por ejemplo, cuáles son las posibilidades de reproducción que poseen en general los compositores de origen académico en las sociedades en que las orquestas son pocas y las industrias del disco locales casi inexistentes. La cuestión no es secundaria: ¿basta a una música el registro sobre partitura para existir? Ciertamente, los compositores conocen en todo el mundo dificultades similares para montar sus obras, para reproducirlas mecánicamente, para difundirlas. Pero en las sociedades pobres de la América del siglo XX el fenómeno toma otra significación. En ellas, las oligarquías gestonarias han terminado por autoconvencerse de la existencia de una tradición musical fundada sobre catálogos de partituras de las cuales sólo una muy pequeña proporción ha sido ejecutada más de una vez en público y, en lo que concierne a la mayor parte de ellas, no han sido

²⁰¿Si el nivel de comprensión que podemos tener de un sistema de sentido que no es el nuestro corresponde a la “cantidad de información susceptible de ‘pasar’ entre dos individuos o grupos, en función de la diversidad más o menos grande de sus culturas respectivas” (Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Folio Denoël, 1987, p. 45), es posible pensar en una relación de sistemas en que la transferencia de información sea igual a cero?

²¹*Ibid.*, p. 41.

nunca interpretadas. Si agregamos la exigencia de la grabación industrial, las cifras son todavía más reducidas.

Algunos casos son sorprendentes: por ejemplo, Dan Malström, especialista en música mexicana, analiza algunas piezas que considera por lo demás importantes, a partir de los relatos de quienes las habían oído, ya que las partituras habían desaparecido después de sus ejecución²². También en Chile, durante los años sesenta, los compositores formados en el Conservatorio eran reconocidos en el catálogo de autores nacionales con la sola condición de la aprobación técnica de una partitura por un “consejo de notables”, aun cuando ella no era nunca publicada o interpretada²³. En nuestro país los programas escolares preconizan el conocimiento de compositores considerados “precursores” cuando la posibilidad real de conocer sus obras y de escucharlas es inexistente. Sus ejecuciones son tan poco numerosas como sus grabaciones disponibles²⁴. Y cuando los compositores de los países americanos adquieren un cierto renombre, es siempre gracias a la mediación de los países industrializados. Esto es no solamente válido en lo que concierne a las grabaciones, sino también en lo que concierne a la teoría culta que los legitima como compositores de sus países de origen.

Desde un punto de vista retrospectivo, tales incongruencias afectan también el estudio de la música del pasado. El tan a la moda “rescate” de la música del “barroco mestizo”, por ejemplo, se presenta hoy en día como una tarea infinitamente más compleja de lo que podría haberse pensado hace tan sólo veinte años. Sus dificultades se vislumbran con mayor claridad en el presente, y ellas aparecen de una lectura crítica de las investigaciones clásicas, aunque ciertamente indispensables, de Andrés Sas, de Renato de Almeida, de Samuel Claro o, incluso, de Carlos Chávez, por citar algunos nombres. Una revisión actual de las fuentes permite poner en cuestión una serie de supuestos sobre los cuales la musicología tradicional ha fundado sus hipótesis de trabajo. Particularmente aquella que, complaciente con las aspiraciones aristocráticas de la oligarquía americana, busca probar el “buen linaje” de la vida musical de las elites locales afirmando, a partir de los valores de la República ilustrada, una continuidad entre la creación barroca y la formación de los conservatorios. Estas premisas son también las del historia-

²²Cf. Dam, Malström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

²³A fines de los años 40 se instituyó un concurso abierto y permanente, aunque no competitivo, que se llamaba *Premio por obra*. Este concurso permitía otorgar una cierta suma de dinero a los compositores cuya obra era aprobada por una comisión examinadora de partituras. Cf. Vicente Salas Viu, *La creación musical en Chile 1900-1951*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1951; consultar igualmente el relato de Cirilo Vila recogido por Gastón Soubllette en “De la música y los músicos chilenos”, *Aisthesis* 23, Santiago, Universidad Católica, 1990, p. 15.

²⁴De acuerdo a la investigación realizada por el sociólogo y compositor, Roberto Escobar, “el examen del catálogo indica que sesenta por ciento de las obras no han sido nunca interpretadas. Esto, puesto en relación con el período de tiempo que ha corrido entre la composición y la primera oportunidad de escuchar una obra —¡9 años en promedio!— permite suponer que el compositor chileno se habitúa a escribir para sí mismo, sin preguntarse si su obra será un día ejecutada”. Roberto Escobar, *Músicos sin pasado*, Santiago, Edit. Pomaire, 1971, p. 73.

dor tradicional de las sociedades americanas quien, comprometido con la defensa de la identidad de Nación, no puede creer en una evolución "positiva" de la vida cultural sino a partir del período de emancipación de España. El prejuicio es doble: por una parte las ideas ilustradas son concebidas como las únicas capaces de generar una vida cultural y, por consiguiente, una vida musical; por otra parte se concibe dichas ideas como a las únicas capaces de liberar la música de las presiones que sobre ella habría ejercido la sociedad barroca.

En general, durante la colonia, la noción de "vida musical" no designa un estado de creación homogéneo y apacible, sino un estado de conflicto en el que "músicas" diversas en su estatuto social, vale decir en su forma y en su función, se confrontan unas con otras. Dicho conflicto se caracteriza por un desfase entre los aspectos estéticos limitados a la forma y aquellos que involucran las funciones sociales de tales formas. Así por ejemplo, algunos géneros considerados en un principio "cultos" se desvalorizarán socialmente por la adopción de nuevas modalidades de pensamiento, para estabilizarse con un estatuto "popular". Una gran parte del repertorio de tradición hispánica correrá tal suerte con la ascensión de una conciencia liberal, ilustrada, partidaria del melodrama italiano el que, a su vez, será tildado de frívolo por las generaciones de compositores que darán origen a la fundación (o refundación) de los conservatorios nacionales desde finales del siglo XIX.

Lima, por ejemplo, experimenta, a partir de 1762, un cambio fundamental en sus costumbres musicales²⁵. Hasta esta fecha, la vida musical profana es típicamente barroca: Por una parte existe la música de la corte, a la que el gran público accede durante las fiestas, mientras que por otra se produce el "espectáculo popular", en que la música interviene siempre a través de un vínculo con expresiones colectivas extramusicales como el teatro, la comedia, el melodrama o la ópera hispánica. Estas últimas se representan en las haciendas, en el campo, pero también en la ciudad bajo la tutela de los gremios de artesanos. En ambos casos, la música es indisociable del resto de las actividades productivas y ella responde a las exigencias simbólicas de un sistema social de castas, pseudo-señorial, cuyo equilibrio colectivo está regulado por una economía del rito. En 1762 es organizada la primera gran temporada de ópera en el Coliseo, que introduce una noción nueva de música, como espectáculo aislado y como representación de una especificidad estética. A partir de entonces, esta segunda noción se enfrentará a la primera y terminará por imponerse, al menos de manera oficial. A partir de 1814, conciertos propiamente "musicales" proliferan en la ciudad. En ellos, incluso la acción dramática aparece bien diferenciada. Las arias se cantan como piezas en sí, aisladas de la globalidad del libreto. Sin embargo, a un nivel subterráneo, estas formas de expresión no serán nunca completamente incompatibles y ellas tendrán lugar a menudo de modo complementario.

Durante el primer período, en que la actividad musical es menos específica, se recurre permanentemente a piezas cantadas durante las representaciones

²⁵Cf. Juan Carlos Estenssoro, *Música y Sociedad Coloniales (Lima 1680-1830)*, Lima, Edit. Colmillo Blanco, 1989.

teatrales y músicos aficionados participan tanto en los coros como en pequeños conjuntos instrumentales. De este período datan las representaciones de ópera española, género próximo de la zarzuela actual, caracterizado por la ausencia de divisiones en partes numeradas. La llegada de la ópera italiana, con los Borbones, había sido anticipada por la frecuencia con que comenzaba a contratarse a músicos italianos para el puesto de compositor catedralicio. Roque Cerutti llega a Lima en 1708. El desprecio por las manifestaciones “nacionales” se hará entonces creciente. La ópera española encontrará refugio en un género menos conocido y socialmente mal valorado: la tonadilla escénica. No obstante, la tentativa de la elite en el poder por introducir en la sociedad peruana prácticas musicales autónomas, no permitirá imponer un nuevo vínculo a la experiencia de la “obra” sin pagar el precio de verse a sí misma modificada por los patrones colectivos de la estética barroca. Aun cuando se asiste a un concierto, la voluntad de escucha requerida es suplantada por una voluntad de promoción social. El concierto sigue siendo percibido como un espectáculo. El período barroco, diferenciado por una tolerancia social asombrosamente “abierta”, en un sentido moderno del término, se extiende aproximadamente de 1680 a 1790. Desde 1755 y hasta 1820 las ideas ilustradas conocen una difusión creciente, quebrando entonces el consenso en torno a la función y al valor social de la música²⁶.

El barroco americano había incorporado, para constituirse en estilo, la casi totalidad de las técnicas de trabajo de materiales antaño constitutivos de creaciones al mismo tiempo rituales y utilitarias. Cuando la oligarquía independentista vio la necesidad de administrar como si fuese suyo el arte de la nueva Europa romántica, tales técnicas fueron reducidas al estatuto de artesanía. En esta nueva totalidad estética a la cual las clases gestionarias dirigían su atención, el rol europeo de “arte popular” fue cumplido, siempre bajo dictado oligarca, por una gran parte de los circuitos de producción de origen barroco. Por lo tanto no es insensato pensar que la tradición del compositor barroco haya seguido, con posterioridad a la emancipación ilustrada, otros caminos menos específicos que aquellos del creador académico de los siglos XIX y XX. Pertinente sería en cambio concluir que, como consecuencia directa de su negación y de su ocultamiento, algunas de las tradiciones barrocas no hayan sido todavía absorbidas y que ellas hayan podido incluso reaparecer en otras manifestaciones creativas en el curso de los dos últimos siglos²⁷.

Las formas “eruditas” de composición durante el siglo XVIII, y durante gran parte del siglo XIX, representadas en lo alto de la pirámide social por los maestros de las catedrales en las principales ciudades americanas, se realizaban de acuerdo a prácticas de producción mucho menos diversificadas que aquellas situadas en el origen de géneros equivalentes en las sociedades europeas de la época. A

²⁶Un cambio similar en el control del espacio colectivo tiene lugar en México. Cf. Serge Gruzinski, *Histoire de México*, Paris, Fayard, 1996.

²⁷Esta hipótesis sirve para analizar la aparición generalizada, en América, de formas musicales “intermediarias”, como, por ejemplo, los movimientos de la *Nueva Canción* durante los años sesenta.

menudo estos maestros de catedrales son músicos italianos que substituyen a los antiguos compositores españoles. Se les hace venir directamente de sus países de origen a pequeñas ciudades periféricas como Santiago o Buenos Aires, cuando no han hecho ya antes un período de prueba en las ciudades de mayor importancia como México o Lima. Están al corriente de las técnicas “modernas” de composición, que se alejan cada vez más de formas como el oratorio y la cantata, que precedieron a la invención del melodrama. Pero una vez en territorio americano deben enfrentarse con limitaciones inesperadas, como por ejemplo la ausencia de ejecutantes competentes y, en general, de una vida musical profesional. Deben conformarse con los recursos disponibles; aprender a “salir del paso”. No solamente deben encargarse de detallar las indicaciones de interpretación sino que deben enseñar a los músicos nociones técnicas y teóricas. Deben igualmente adaptar la instrumentación de piezas europeas a los instrumentos disponibles que son, esencialmente, derivados de cordófonos hispano-árabes. En este mundo, el compositor colonial puede también liberarse de algunas obligaciones del oficio que el ambiente compositivo europeo le habría impuesto. A miles de kilómetros de las grandes metrópolis occidentales, nadie puede discutir su autoridad respecto de las fuentes. La fidelidad al autor y a la partitura es secundaria. Nada obliga a estos maestros coloniales a transformarse en compositores preocupados de los principios de originalidad y de innovación que empiezan a caracterizar la composición europea que les es contemporánea. Además, la música parece subordinada a ser un recurso “espectacular” de soporte para las innumerables festividades colectivas instauradas por el pacto barroco. Ni siquiera la música de claustros y monasterios estará absolutamente aislada del resto de las actividades sociales.

Todos estos factores acercan más la actividad musical colonial “erudita” a la artesanía que a una composición “moderna”. La nueva clase política en el poder, después de la Independencia, intentará superar tal situación con la instauración de una nueva institucionalidad. Pero esta última no sólo no responderá a las condiciones sociales que supuestamente le daban origen, sino que además ella encarnará en sí el desfase entre las nuevas utopías intelectuales y las funciones sociales. La voluntad modernista que obsesiona a las clases políticas americanas del siglo XX posee probablemente un antecedente en este desfase, que se acentuará en las dos décadas que seguirán a las guerras de Independencia —el “período anárquico”—, antes de alcanzar una relativa estabilidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Identidad y distancia social

El siglo XX es el siglo del modernismo musical. Modernismo que aún no termina y que se expresa como adhesión a la representación de una modernidad en la que no se participa; en la que se consume tecnología sin producirla, en la que se imita sin saber que se canibaliza. La dialéctica del modernismo es la de la superposición de un relato literalmente excéntrico —fuera de su centro— sobre un centro sin relato. La música escrita americana del siglo XX es en sí un testimonio de esta

situación por efecto de su ineluctable condición de mimesis de su "otro" fundador. La adhesión a su "fuera" es proporcional al fracaso en la aprehensión de su "dentro". Por ello es que ha dado origen a formas musicales que representan distancias sociales radicales, tanto más significativas cuanto más han encontrado refuerzo en proyectos políticos históricos o en tradiciones intelectuales e institucionales. Una modalidad de interrogación en cadena se impone: ¿Podría entonces, por ejemplo, estudiarse la música de Carlos Chávez sin tomar en cuenta el proyecto estético de Renacimiento Azteca en que ésta se inserta, y sin considerar que este último se inscribe a su vez en un proyecto político post-revolucionario que pretende, discursiva e institucionalmente, simbolizar una lectura circular de la historia de México? ¿Puede describirse la música "cultura" peruana del siglo XX sin contemplar su determinación por la persistencia de funciones simbólicas barrocas o por la presencia abrumadora de músicas Indias, ciertamente mestizas, pero relativamente autónomas en su sistema de sentido? ¿Cómo establecer una aproximación crítica a la aparición abrupta, en Brasil, de un "arte moderno" dentro del cual se afrontan tendencias de composición "nacionalistas" con corrientes estéticas que se reclaman de las nuevas músicas europeas, sin considerar las razones por las que las primeras asumen la función de "vanguardia neotonal" y las segundas un rol de "reacción atonal"? ¿Que incidencia tiene el proyecto político-cultural del Estado Novo en el rol histórico que le cupo, en toda América Latina, a Heitor Villa-Lobos? ¿Qué quiere decir, en tal contexto, *Bachiana*?

Una teoría crítica adecuada a éstos y a tantos otros problemas debe actuar sobre una arquitectura de fenómenos, inserta en un conjunto de relaciones. Por ejemplo, la pretensión de Carlos Chávez de alcanzar la innovación idiomática tratando la información musical proveniente de una zona cultural que consideraba "otra" respecto de la suya, fracasa entonces, menos por negligencia técnica que por el carácter ideológico de los presupuestos antropológicos y éticos contenidos en su metodología. Durante una conferencia dictada en 1928, en la Universidad Nacional de Ciudad de México, Carlos Chávez afirmaba: "Los Aztecas mostraron preferencia por los intervalos que nosotros llamamos tercera menor y quinta perfecta. Su uso de otros intervalos fue raro... Este tipo de preferencia interválica, que indudablemente debe considerarse indicadora de una intuitiva y profundamente arraigada añoranza por el modo menor, halló adecuada expresión en melodías modales en las que faltaba completamente el semitono. Las melodías aztecas podían comenzar o terminar sobre cualquier grado de la serie de cinco notas. Al explicar su música, se podría por consiguiente hablar con propiedad de cinco diferentes modos melódicos, cada uno de ellos fundamentado sobre una tónica distinta en la serie pentatónica(...) Puesto que el cuarto y séptimo grado de la escala mayor diatónica (como la conocemos) estaban completamente ausentes de su música, todas las implicaciones armónicas de nuestra tan importante nota sensible estaban desterradas de la melodía azteca. Si pareciera que su especial sistema pentatónico excluía toda posibilidad de "modulación" —que algunos sienten que es una necesidad psicológica aun en la monodia—, nosotros contestamos que esos aborígenes evitaban la modulación (en nuestro

sentido de la palabra), principalmente porque la modulación era extraña al espíritu sencillo y llano de los indios”²⁸.

Las conclusiones del análisis de Chávez, cuya fuente es la experiencia directa del compositor, no aluden al carácter de una música étnica que le sería contemporánea, sino al de una música antigua y para colmo indiscernible: la de los aztecas. Primero, según dicho análisis, tal música estaría estructurada sobre una suerte de modalidad pentatónica, lo que la vincula a la historia de la música occidental tanto por la noción de tono como por la noción de modo, contenidas en esta estructura. Enseguida, esta pentamodalidad encuentra sus células paradigmáticas en los intervalos de tercera menor y de quinta justa los que, a su vez, dan testimonio de una “nostalgia intuitiva” del modo menor. Esta afirmación es sorprendente a doble título: por una parte, porque agrega bruscamente una condición tonal a una visión de mundo modal, lo que resulta contradictorio en el uso convencional de ambos términos; por otra, porque sitúa dicha condición tonal como un antecedente arcaico de la modalidad, lo que es un contrasentido. Finalmente, este razonamiento está una vez más en contradicción cuando sirve para declarar la falta de tonalidad –“el semi-tono” habría sido inexistente– por la ausencia de la función de “sensible”. Ausencia cuya justificación última es por lo tanto la condición moral de los aztecas. “(...) esos aborígenes evitaban la modulación (en nuestro sentido de la palabra), principalmente porque la modulación era extraña al espíritu sencillo y llano de los indios...”.

Se expresa aquí, en toda su complejidad, un análisis etnomusicológico en que varias categorías de sentido, formales, cognitivas, históricas y políticas, son tratadas como un solo elemento. Pero si este discurso analítico se funda sobre un proyecto estético y social que proviene en última instancia de la ideología, éste se articula sobre una actividad musical real, concreta, como objeto simbólico y como función cultural. No se trata aquí de un neofolclore oficial ni de una estética como la del *Blut und Boden* del nacionalismo alemán. Chávez escuchó, de buena fe, una música que intentó comprender develando un sentido, un valor, parámetros formales y una capacidad de resucitar una creación académica debilitada, más aún petrificada, y comportando una tradición fragmentaria. Entonces, ¿en qué falla su interpretación?²⁹ Probablemente, en el hecho de que ella no es propia-

²⁸Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960. p. 21.

²⁹Béla Bartók había intentado también, con sus reflexiones e investigaciones tendientes a trazar una continuidad entre las nociones de folclore, de folclore-imaginario y de música pura, una transfiguración real de los materiales “populares” que apuntaran a la creación de un lenguaje musical nuevo. Éste se daba cuenta de las posibilidades que las organizaciones sonoras arcaicas, pretonales, ofrecían para constituir nuevas organizaciones, sistemas y sub-sistemas idiomáticos. En estas organizaciones sonoras Bartók descubre su propio camino para responder a la crisis significativa del arquetipo tonal, en el seno de los centros musicales cosmopolitas de su tiempo. Pero Bartók, a pesar de las similitudes de lenguaje, tendría que enfrentar en sus investigaciones un objeto completamente diferente. Las músicas populares de Europa oriental no poseen, ni para Bartók ni para las sociedades en que ellas tenían lugar, la carga de alteridad y de extrañeza que tenía para Chávez y para la sociedad mexicana, la música India. Y sobre todo, éstas no eran un universo virgen a la comprensión musicológica. Más

mente una interpretación. No es ni desenmascaramiento ni restauración de sentido, sino proyección de la distancia social real que se interpone entre él y el objeto de sus investigaciones. He ahí también por qué éste debe ocultar una distancia sincrónica con una distancia diacrónica: la distancia del pasado.

En Perú, la distancia social se expresa, más que como distancia del pasado, como una distancia antipodal representada por la oposición paradigmática de la costa y la montaña. El siglo XX conoce allí una continuidad profundizada de las tácticas por las que una oligarquía culta se había acercado a la música india, haciendo del *yaraví* una forma emblemática del espíritu nacional. Tal tendencia fue, por lo demás, reforzada por la influencia que las investigaciones llevadas por los etnomusicólogos europeos a partir de 1920³⁰ tuvieron sobre músicos que, a menudo, hicieron oficio de compositores folclorólogos. Doble tarea bastante sorprendente si se piensa que ésta no fue guiada, como en México, por una razón de Estado. La nueva aproximación, más técnica, extendía a otras formas indias el valor del *yaraví*, todas reagrupadas bajo nociones tonales románticas. Los valores tonales eran transpuestos a la identidad pentatónica que se suponía ser la identidad india, mientras que la escucha romántica de tal identidad se traducía en una "programática de la tristeza".

Entre tantos ejemplos posibles, las tesis de Rudolf Holzmann contenidas en *Aporte para la emancipación de la música peruana* encarnan la mayoría de las contradicciones teóricas que atraviesan los músicos cultos del Perú, a mediados de siglo. Su autor parece en ellas persuadido de la especificidad de la música del altiplano y de su capacidad para proveer los materiales fundadores de una "música peruana". Pero su especificidad es también una inferioridad y su dignidad no puede ser alcanzada sino por una reconversión a partir de los valores "universales" de la música europea; los de la obra musical. Por ello se requiere, antes que nada, de la creación de instituciones occidentales. Por un lado, el compositor es uno de los primeros en plantear el problema de la alteridad de la función social de las formas musicales indias y, por consiguiente, de la dificultad

que de descubrir una nueva música, de lo que se trataba para Bartók era de verificar el nivel de supervivencia de formas musicales ancianas, descritas ya en la historia de la música occidental y reactualizadas en la música "popular" que le era contemporánea. Se trataba, enseguida, de interpretar los sistemas de sentido musicales inherentes a estas músicas a partir de las funciones que éstas poseían y de su estatuto en la comunidad. De estas interpretaciones algunos principios podían ser extraídos para intentar una renovación de los lenguajes de composición "eruditos". Bartók creía también, como Chávez, que una música popular atonal era prácticamente inconcebible. Pero aludía con esta afirmación a una noción más extensa de tonalidad que remitía más a los aspectos arquetípicos del término que a su comprensión convencional clásica. Los sistemas musicales populares le habían enseñado a emanciparse del significante tonal fundamental, aunque continuaran, a su manera, siendo tonales. Tonales, no por el uso de los modos mayor y menor y de una armonía triádica funcional en las cadencias ariscotéticas de tónica, subdominante y dominante, sino, en fin de cuentas, por todo lo que la falta de autonomía estética y de excedente ritual hacía, *grosso modo*, de la tonalidad, un sistema de alcance extramusical.

³⁰Los americanistas europeos siguen considerando como una referencia los trabajos de Marguerite et Raoul d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances*, vol. I et II, Paris, Gonthier, 1925, y *La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens*, Paris, Société des Américanistes, 1959.

de la aprehensión de tales formas sin recurrir a fórmulas simplistas o estilizadoras, como reprocha por lo demás a sus predecesores. Pero, por otro lado, hace prueba de un reduccionismo eurocéntrico sorprendente si se considera que pretende eliminar de la música india, de una vez por todas, su “monotonía insoportable”. Holzmann se dice sorprendido por el hecho de que todos los músicos europeos que residen en Perú, han sido atraídos por “la extraña fuerza de su folklore musical”³¹. Cita los trabajos realizados antes que él por Claudio Rebagliatti, Marguerite d’Harcourt, Andrés Sas, Ricardo Klatovsky, Hans Prager, etc... Pero los demuele a todos. Rebagliatti junta fragmentos musicales en un potpourri. Klatovsky armoniza estas melodías a la manera europea, pero, “sin mayor preocupación por el resultado”³². Marguerite d’Harcourt se limita al acompañamiento de canciones pentafónicas lo que “no evita del todo la impresión de una monotonía desagradable”³³. Stea es el autor de una obra de calidad pero romántica y solitaria. Prager hace también cosas interesantes, pero permanece en la pentafonía que conduce a “una monotonía insoportable”³⁴. Hay que presentar esta música de un modo más elevado. “No existe pues, como constatamos, obra digna de competir con las creaciones musicales puramente europeas”³⁵. Es a los peruanos a quienes corresponde el desarrollo de su propia música, mientras que los europeos no pueden más que limitarse a un rol de consejeros. Sin embargo, la música europea conserva su lugar de referencia universal. “Estamos tratando de descubrir un camino para eliminar la pentafonía pura, para deshacerla de sus cualidades molestas, como lo son la imperfección y la monotonía que se oponen a un empleo en música de elevada categoría”³⁶. Finalmente, la argumentación de Holzmann es paradójica, puesto que termina proponiendo una “tonalización” de la música pentafónica³⁷. La escucha tonal del indio constituye aquí nuevamente una negación conceptual del “otro”³⁸.

Distancia del pasado y distancia antipodal se conjugan también en Brasil en la afirmación de un “modernismo caníbal”. Cuando el arte “moderno” aparece abruptamente en los años 20 reivindicando la indianidad con el *tupi or not tupi*³⁹ del manifiesto antropófago, en realidad será el negro a quien se aludirá directa-

³¹Rudolf Holzmann, “Aporte para la emancipación de la música peruana: ¿Es posible usar la escala pentafona para la composición?”, *Revista de Estudios Musicales*, año 1, número 1, Mendoza, 1949, p. 62.

³²*Ibid.*

³³*Ibid.*

³⁴*Ibid.*

³⁵*Ibid.*, p. 63.

³⁶*Ibid.*, p. 67.

³⁷El procedimiento de transformación de la gama pentafónica en una pieza tal como *Bailan las muchachas*, no consiste más que en agregarle dos notas para crear una gama próxima a La menor.

³⁸El postulado clásico de una pentafonía andina de base se articulará fundamentalmente sobre una variante de la pentatónica china. La gama pentatónica ascendente Do-Re-Mi-Sol-La adquiere el orden La-Do-Re-Mi-Sol. El cambio de disposición, con su connotación de “puesta en modo menor” que posee para la escucha tonal, explica en parte los valores extramusicales, la tristeza por ejemplo, que la musicología occidental tradicional atribuye a la música sudamericana.

³⁹El vocablo *tupi* designa el nombre y la lengua de una antigua etnia caníbal de Brasil.

mente en la pintura y en la música, a quien se revestirá de un carácter nuevo de eslabón originario. Su estatuto histórico de esclavo será así escamoteado a cambio de un lugar simbólico inmutable en la génesis nacional. Este mecanismo permitirá igualmente a una elite naciente intentar afirmar su personalidad criolla, dándole una identidad unitaria frente a su condición conflictiva más real de mestizo. El africano será por lo tanto excluido por el criollo. Para este último, este gesto será una manera de reprimir su identidad mestiza, negra, resaltando una identidad "original", pero lejana, de indio. A esta representación exótica de las distancias sociales reales se superpone la inversión de las representaciones establecidas a partir de la idea de Occidente. Hasta los años 80, al menos, la música escrita "culto" de Brasil se caracterizará por esta gran controversia que opone una multiplicidad de tendencias localistas a grupos precisos de compositores que buscan la modernización por la incorporación de técnicas contemporáneas desarrolladas en las sociedades mundiales hegemónicas. La tendencia musical nacionalista que se perfila a partir de los conciertos y debates estéticos de la semana de Arte Moderno de 1922 se impone como una línea de composición predominante en el Brasil del siglo XX, al menos hasta fines de los años sesenta. Ésta instaura un cuadro teórico de reflexión centrado sobre la representación formal de valores que serían aquellos de una identidad brasileña, al interior del cual se desarrollarán algunos debates secundarios. Habría que enumerar allí problemas que, en las sociedades europeas, estuvieron en la base de tomas de posición radicales y que, reproducidos en Brasil, dieron lugar a soluciones materiales e ideológicas diferentes, incluso opuestas. Un rasgo tan esencial para la comprensión de la modernidad musical en el Viejo Mundo como la crisis del sistema tonal, por ejemplo, aparece en Brasil con una importancia menor. Las exigencias de la modernización, del cambio, de la innovación son allí igualmente importantes pero ellas no designan los mismos referentes estético-culturales y responden a necesidades sociales específicas al contexto local. El primer gran gesto modernista de los compositores brasileños fue el de rebelarse contra la música del pasado para dar nacimiento a una nueva música. Pero allí, ni la música del pasado se identifica con la tonalidad como sistema global, ni la revuelta contra el pasado concierne el cuestionamiento de tal arquetipo musical. La música del pasado es asimilada en cambio a rasgos de estilo que definían la nueva tonalidad neoclásica y romántica de Brasil desde las migraciones decimonónicas hacia las grandes ciudades. La primera vanguardia musical brasileña, agrupada en torno a Mário de Andrade y a los compositores "nacionalistas" propugna una crítica tonal al interior de la tonalidad. Tal gesto tiene por objeto inaugurar una composición local autónoma y comporta una toma de distancia respecto de la tradición musical europea. Pero constituye igualmente un gesto de canibalización de algunos elementos formales de la composición occidental. A la verticalidad armónica que se había impuesto durante el Imperio y la primera República, se opone la horizontalidad de la escritura que restablece la continuidad "natural" de la polifonía colonial, única fuente posible de una verdadera tradición popular.

Dos grandes contra-críticas serán intentadas en contra de esta primera vanguardia "nacionalista": la primera, en 1946, se expresa por el manifiesto *Música*

Viva y se centra sobre la difusión de técnicas de composición atonales casi exclusivamente dodecafónicas; la segunda, que es una reactualización de la primera, se expresa en 1963 por el manifiesto *Música Nova* y propugna la asimilación del conjunto de escuelas de composición europeas y estadounidenses así llamadas “post-webernianas”. Pero ni una ni otra conseguirán debilitar la tendencia dominante de composición. Su importancia principal parece ser, a lo sumo, haber introducido nuevas perspectivas de debate en torno al “nacionalismo estético”. Por lo demás, muchos aspectos de la simbología musical de la élite de los compositores nacionalistas que fueron difundidas durante el período populista, convergen hacia otros fenómenos musicales vinculados a las clases subalternas y a las clases medias, nacientes y heterogéneas. Sería muy largo detallar aquí en qué medida la identidad de tales músicas, que se tiene a menudo por auténticamente populares, es también una identidad construida por mecanismos políticos de selección de valores culturales. Es igualmente muy difícil saber cómo estos géneros “intermediarios” de composición, que inspiraron la escuela nacionalista, se reapropiaron a su vez de gestos musicales escritos para converger en un terreno común del material sonoro conocido hoy en día como “brasilerismo musical”⁴⁰. Comprender por qué una matriz social de escucha como aquella de la generación de la Semana de Arte Moderno comporta un tan alto grado de diferenciación al interior de un solo sistema de sentido musical, la tonalidad, implica saber, de antemano, si tal matriz de escucha estaba estructurada sobre otros sistemas de sentido. Tal hipótesis es sostenible sólo si se tiene en cuenta la extensión de las músicas populares y étnicas con las cuales las clases “cultivadas” debían coexistir, aunque ello sea muy difícil de probar por la carencia y la desproporción de las fuentes.

Estas consideraciones mínimas que, entre tantos otros ejemplos, deben ser desarrolladas según la especificidad de cada país, muestran en síntesis que una teoría crítica general americana es aún una ciencia incipiente y que ella depende del desarrollo de herramientas analíticas adecuadas y de la superación del miedo intelectual endémico que impide poner entre paréntesis, aunque sea de manera provisoria, la epistemología occidental. No se trata de negar la información que la tradición musicológica americana ha acumulado, sino de confrontarla con otras disciplinas y de someterla a otras interrogaciones, algunas de las cuales nos conciernen muy directamente. ¿Cómo se ha articulado, en Chile y Argentina, un imaginario nacional que debía reposar sobre un “mito de potencia” sin relación con el pasado precolombino? ¿Es exótico el “universalismo” compositivo? ¿Por

⁴⁰Algunas modalidades típicas de la música de Heitor Villa-Lobos cuya difusión masiva fue asegurada durante el primer período populista, han sido incorporadas al repertorio de la *bossa-nova*, después de 1960, o han sido asimiladas muy libremente por el trabajo de instrumentistas de tradición popular. La cita que Toquinho hace de la *Suite* N° 2 para orquesta de Bach, está probablemente inspirada en la manera en que Villa-Lobos trata a su vez la música del maestro de Leipzig en su *Suite popular brasileira* o, más explícitamente, en su serie de *Bachianas*. Igualmente, el pianista y guitarrista Egberto Gismonti articula una pieza completamente renovada a partir del tema principal del *Tren de Caipira*, de la *Bachiana* N° 2.

qué en pleno siglo XX Juan Carlos Paz funda su apostolado dodecafónico sobre la misma representación maniquea del campo y la ciudad como barbarie y civilización⁴¹ que caracterizó el pensamiento liberal transandino de Alberdi y Sarmiento, en el siglo XIX? ¿Por qué la historiografía tradicional se complace en datar el comienzo de la lírica en Chile con el nombre de una obra que no existe?⁴² Más allá de lo anecdótico, ¿no encarna acaso este hecho la paradoja que caracteriza la composición chilena del siglo XX, a saber la desproporción que separa su presencia nominal, de catálogo, de su presencia estética como escucha social? ¿Y, en fin de cuentas, cómo hablar de modernidad o de vanguardia, o de tradición, cuando respuestas a preguntas precedentes son aún tan inciertas? ¿Qué ha sido el pasado? ¿Qué es América? ¿Qué es música en América? ¿Cómo se reconstruye la oralidad estandarizada, colectiva y dinámica de la vida musical a partir de la rigidez inventariadora, solemnizadora, fijadora, de la música escrita? Por extremas que parezcan, tales preguntas son ineluctablemente anteriores a las dos condiciones que informan la razón práctica de cada auditor: el qué y el cómo que separan la audición de la escucha.

⁴¹Cf. Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971, p. 464-465.

⁴²*La teléfora*, de Aquinas Ried (1846).

*Rol de la musicología en la globalización de la cultura*¹

por
Gustavo Becerra-Schmidt

Los profesores que sacan su sapiencia sólo de los anaqueles de las bibliotecas, merecen quedarse allí, junto a los libros.

(Dicho tradicional que no pierde su vigencia en las universidades alemanas).

Afirmación previa: La música, se ha afirmado en Occidente por muchos años, es un lenguaje universal. Esta propiedad, que se le atribuye, dista mucho de ser real. Lo que ocurre más bien, es que la mayor parte de las gentes creen que entienden “la música” espontáneamente y rechazan como “no-música” o como “mala música” aquello que no encaja en su supuesto, por lo demás arbitrario. Esta actitud pesa sobre la globalización de la cultura musical y la hace difícil, en un proceso complejo que puede tardar mucho en desarrollarse. Espero, con estas reflexiones, contribuir a entender las propiedades y sentido del proceso de globalización musical. Éste se ha desplazado, casi sin la ayuda de la musicología, dañando ocasionalmente a su paso muchas tradiciones. Pero podría moverse con más seguridad y eficacia si la musicología se ocupa de contribuir a plantear y resolver sus problemas.

1. Primero trataremos de tematizar *los procesos de globalización cultural*, que son paralelos a los de individuación² y se relacionan con los medios de comunicación social (comunicación de masas). Aquí tienen especial importancia, en orden creciente de proyección, la enseñanza, la presentación pública, la prensa, la radio, la televisión. Los tres últimos son especialmente importantes cuando su radio de acción es internacional y de máxima importancia cuando su difusión es mundial. Los medios audiovisuales tienen esa especial cualidad de ser aprehensibles por los públicos más heterogéneos, incluyendo dentro de ellos aquellos que son analfabetos o que no tienen acceso a una forma eficiente de escritura o notación. Es obvio que estos tipos de comunicación son más fácilmente manipulables. De hecho especialmente lo son por motivos políticos y dentro de éstos, aquellos que

¹Artículo para la *Revista Musical Chilena* que conserva algunas formas de expresión relacionadas con su origen, como conferencia dada en la Casa de las Américas en La Habana, Cuba, el 28.10.97.

²Ver: 1.1.3.2, 1.1.4.1.

se mueven con fines económicos. La música participa en todas estas formas de comunicación y es difícilmente separable de ellas. La musicología³, como ciencia de tareas universales, tiene en este proceso, por lo tanto, un lugar natural⁴. Partimos de la base de una música que funciona en forma heterónoma. El problema de una posible autonomía de la música, especialmente en la cultura occidental, no será discutido en esta ocasión. Sólo tocaremos este campo, en la medida de nuestras posibilidades, cuando sea necesario.

1.1 Nos referiremos a *niveles de operación* en el proceso de globalización de la cultura.

1.1.1 En beneficio del método que se emplea en esta exposición definiremos operativamente, a partir de la psicología general y evolutiva o del desarrollo del hombre, algunos *niveles de la conciencia en los que ocurre aquella interacción que puede comunicar* y que, al hacerlo, avanza en dirección de una globalización de su cultura. Así, agruparemos los niveles de globalización en tres rangos focales, sin que éstos estén divididos en forma categórica. El primero de ellos, el inconsciente, está casi continuamente activado y se refiere a aquellas percepciones acumulables en el cerebro que llegan a éste sin que el sujeto receptor se dé cuenta de ello. Esto puede ocurrir durante el sueño, durante una actividad consciente distinta o, tal vez, diametralmente opuesta a la naturaleza de la percepción. Ejemplo de esto puede ser el oír música, esto es sin escuchar (prestando atención), mientras se rinde un examen o se compone otra música, etc. En estos casos la interrupción de los procesos que se perciben inconscientemente no perturba la conciencia del receptor. Otro es el segundo caso, de la percepción subconsciente de procesos simultáneos a un trabajo concentrado distinto de aquéllos. En estos casos, la interrupción de los procesos percibidos en un segundo plano trae consigo un registro consciente del hecho. De cómo procesos comunicativos llaman la atención y llegan al plano de la conciencia es materia de la psicología y de la retórica musicales, temas que serán aludidos más adelante en tanto ayuden a plantear algunos aspectos del proceso de globalización musical. Finalmente el tercer caso, el de la percepción consciente de elementos y conjuntos que contribuyan a la globalización de la cultura, opera en una multitud de canales y campos sociales en los cuales se lleva a efecto, aparte de su influjo sobre los individuos fuera de los grupos a que puedan pertenecer.

1.1.2 El *hogar multicultural* es cada vez más frecuente. Su efecto es fundamental en las formas más persistentes de las síntesis multiculturales. Los distintos niveles escolares, de la enseñanza superior y, el canal más masivo, el de las comunicaciones sociales, donde se impulsa y plasma la globalización de la cultura son, en su

³Compárese con Alfonso Padilla: *Dialéctica y música, espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, parte dedicada a "El análisis musical dialéctico", capítulo 2.1 La musicología, ciencia universal. Helsinki: Hakapaino Oy, 1995, pp. 8-18.

⁴Especialmente si la consideramos como ciencia de toda la música, en el sentido expresado en diversos escritos por Charles Seeger.

gran mayoría, portadores de materiales multi e interculturales. Me refiero en esta parte a la recepción de sus contenidos, lo cual se plantea aquí que sea, de preferencia, en forma adecuada y consciente.

1.1.3 *La globalización musical consciente*, en las distintas etapas de desarrollo del sujeto participante, ocurre en un proceso de socialización o de comunicación. El niño que manifiesta deseos de escuchar determinadas músicas y que las recibe en forma consciente es, con seguridad, socializado por éstas. Pero puede ocurrir que, aun sin desearlo, se concentre en la recepción de parte de las músicas que entran en su contacto. Esto puede ocurrir en su hogar, en alguna actividad de la enseñanza elemental o en cualesquiera de las actividades sociales en las que participe, tales como juegos, asistencia a espectáculos musicales o al escuchar radio o ver (mirar) televisión. Los elementos y conjuntos de expresiones musicales de origen multicultural le alcanzarán así con distintos grados de motivación, concentración y eficacia. De acuerdo con la estructura misma de las expresiones y su relación con experiencias anteriores del niño, éste desarrollará expectativas sobre la continuidad de lo que escucha. Regulará posteriormente su interés, según la novedad, la posibilidad de incorporación de expresiones nuevas a su bagaje de intelección y expresión personal. Esto, tal vez, en vistas a que sea acumulado según su posibilidad de empleo en su mundo relacional (familia, grupos sociales con diversas finalidades)⁵. Podrá también, en mayor o menor medida, ser obligado a escuchar determinadas músicas, lo cual puede fácilmente crear aversión a ellas. Pero, el niño es curioso, tiende a renovar sus experiencias y es fácilmente motivado, por ejemplo, por los valores de lo nuevo y lo escaso. Postulamos en este caso que, desde su infancia, el ser humano tiende a abrir sus experiencias y por lo tanto, abrirse también a informaciones globales, sea que le toquen o le lleguen a diario. Oirá o escuchará la música a la que pueda acceder con los medios que disponga o se pongan a su alcance. Por esta razón el niño está expuesto a toda suerte de influencias incontroladas provenientes de los medios de comunicación masivos o sociales y es objeto de una globalización carente, en su mayor parte, de un método adecuado. Esta situación se intensifica con el perfeccionamiento de los receptores portátiles y la caída vertical de sus precios en el mercado mundial.

1.1.3.1 Aquí nos encontramos ante un proceso que Kai Amberla llama el “cruzar fronteras”⁶. En el editorial del Nr.3 del *Finnish Musical Quarterly*, se da por descontado el internacionalismo de los programas de concierto y tematiza la presencia en los mismos de “música seria” y “música ligera” en el mismo marco

⁵Compárese con Wilhelm Hansen: “Beiträge der Gruppendynamischen Forschung”, en su artículo sobre pedagogía, psicología y psicología del aprendizaje y la enseñanza en *Das Fischer Lexikon, Pädagogik*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 222-224.

⁶*Finnish Musical Quarterly*, 3/97, 1: Editorial. Más sobre este tema en las conferencias del último congreso del ASPM en Oldenburg (Old.) “Step Across the Border” 31.5 al 2.6.97. Especialmente la contribución de Wolfgang Martin Stroh “Zur psychoanalytischen Theorie der Weltmusik”, Karben: CODA Musik Service+Verlag, 1997, pp.128-151.

ritual, sin que ya interese si una música es mejor que la otra o “más grande”. Lo que interesa a los asistentes, para el caso que su motivación sea primaria, es gozar de ambas músicas. Este tipo de interés se relaciona con el hecho que “la imagen” del músico está cambiando. Así reflexiona Jussi Niemi, en la misma publicación. Cerramos las referencias al *Finnish Musical Quarterly* con una expresión que aparece como título de un artículo de Anu Karlson: “La nueva música es el mejor profesor del músico”, lo que interpretamos como: *La enseñanza del futuro provendrá en su mayor parte de la música nueva*, sea ésta nueva para un auditor (o grupos de ellos) por desconocida o porque nunca antes fuera hecha u oída⁷. La vida de conciertos está llena de ejemplos de esto, y el mismo nombre de “concierto” es aplicado a rituales de presentación pública de música que se apartan considerablemente de su modelo decimonónico.

1.1.3.2 Pero examinemos esto al nivel del *adolescente, con preferencias perfiladas, que ya no está tan abierto a cualesquiera tipos de experiencias musicales*. En él se muestran los primeros resultados del proceso de globalización ya estabilizados, junto a los procesos de individuación. Su música no sólo tiende a diferenciarse de aquella de los adultos y de los niños, sino que puede empezar a mostrar, dentro de su síntesis, características personales. Pese a que la socialización ocurre principalmente en grupos, el adolescente ya puede cuidar su identidad, aunque no siempre pueda expresarla dentro de la dinámica de los diferentes grupos sociales a que pertenezca⁸. Su cultura (su identidad cultural), incluso aquella musical que posea, ha sido determinada ya en sus lineamientos generales. Lo más importante es anotar aquí que la fuente de las informaciones musicales, que lo pueda haber modificado, provienen en su mayor parte de la industria fonográfica y de la televisión.

1.1.3.3 Aquí ha surgido, sin embargo, especialmente para el *participante adulto*, alguna forma de selección que tiende a generar parámetros y valores⁹ para afrontar la avalancha informativa, también aquella musical, que se derrama sobre el habitante de este mundo a fines de siglo. Aquí están abiertas muchas tareas para la pedagogía musical y, en general, para los servicios culturales de los distintos países.

1.1.4 Examinemos este proceso al nivel de *la globalización sub e inconsciente en las distintas etapas del sujeto participante lo que es un hecho constatable a diario*. Hay música ambiental de los más diversos orígenes en todo tipo de salas de espera, en casas comerciales, en estaciones de servicio, aeropuertos, etc. Esta música penetra sub o inconscientemente en la memoria de los oyentes, ingresa en su sistema personal

⁷Es aquí donde puede incidir la pedagogía con métodos que se construyan a partir de la experiencia musical del auditor, su extensión hacia elementos nuevos para él, en el camino de una globalización de su cultura musical.

⁸Compárese con Wolfgang Schulenberg: “Erwachsenenbildung”, en *Das Fischer Lexikon-Pädagogik*, Hans-H-Grothoff, editor, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 64-72.

⁹Los parámetros de valoración y selección de la música surgen para el individuo de su experiencia personal y en distintos grupos. Ellos están abiertos a distintas formas de influencia de las comunicaciones, especialmente la educación y la publicidad.

influyendo posteriormente en la recepción consciente, atenta o concentrada de éstos. El escuchar atento crea expectativas frente a lo que le está llegando. Esto ocurre en un proceso en el que se compara lo que entra con lo que hay acumulado en su interior. El resultado está integrado por semejanzas y diferencias, sobre las cuales surgen sus “esperanzas” o expectativas. El cumplimiento parcial o total de éstas le producirá algunos tipos de satisfacción o frustración. Como esto varía según los individuos y los grupos culturales de éstos, así serán también distintos los resultados de las recepciones. (La sociología de la música, la estética y la retórica musicales, se ocupan o se podrían ocupar de investigar esto).

1.1.4.1 Aquí vemos que la “globalización” ocurre a nivel individual, cuando es el individuo el que incorpora, a su acervo cultural, elementos de procedencia foránea o global. La globalización no es necesariamente un proceso de homogenización de las personas o de debilitamiento de las características de su identidad. Lo que ocurre es más bien un proceso de individuación, al que van llegando e incorporándose elementos y conjuntos de la más variada procedencia. Esta incorporación empieza con la vida misma, en la que el individuo va tomando conciencia de sí mismo y del mundo que le rodea. Interactúa con este mundo de muchas maneras, se comunica por diversos medios (sistemas de signos, idiomas, etc). Entre éstos destacamos las lenguas maternas como componentes decisivas que influyen en la percepción e incorporación posterior de diversas organizaciones de estímulos acústicos, entre las cuales figura, muy especialmente, la música.

1.5 El examen de la audición de la música en relación al área cultural en que se vive revela *la importancia del idioma materno en la globalización de la música*.

1.5.1 Aquí hay *hechos sociológicos y neurológicos* que determinan los factores locales de la globalización musical. Diana Deutsch afirma en su artículo “Paradojas de la altura del sonido en música” (*Scientific American*, agosto de 1992) que:

“Ciertas series de sonidos parecen ascender o descender infinitamente. Otros ‘moldes’ cambian al ser transpuestos e indican una influencia del idioma hablado en la percepción de la música”¹⁰.

Hans M. Borchgrevink (capítulo VIII de Manfred Clynes, Editor, *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music*, Sidney: Plenum Press, Nueva York, 1982), demuestra que “*tanto la prosodia como el ritmo musical están controlados por el mismo hemisferio cerebral*”¹¹.

De estos hechos podemos inferir que también en los procesos de globalización de la cultura musical el idioma materno determinará no sólo cómo se oye la música, sino cómo ésta se piensa y se compone.

1.6 Aquí aparece como conveniente hablar sobre las *condiciones de la comunicación en general y en especial de la música*.

1.6.1 Podemos partir de la base de que hay *postulados y “creencias” respecto del*

¹⁰Traducción del autor.

¹¹Traducción del autor.

“idioleto” y sobre sus posibilidades de tener intersecciones con otros idioletos y sobre qué es lo que, nos parece, se “hace común” o se comunica.

1.6.1.1 La moderna teoría del conocimiento, basada en su biología¹², postula que cuando hablamos o nos referimos a objetos exteriores a nuestra individualidad biológica y a percepciones interiores a ésta, hablamos en el fondo de determinados cambios y estados de nuestra vida interior, de nuestro cerebro. De esto se puede deducir que una postulación de estar, por ejemplo, hablando de lo mismo, carece por el momento de base científica. Eso sí, podemos *creer* que lo estamos haciendo. Así también frente a esta exposición.

1.6.1.2 El “idioleto” es la suma de experiencias contenidas en “la mente” dirán algunos, en “el cerebro” dirán otros. Aparentemente esta circunstancia, unida a lo dicho anteriormente, excluiría la posibilidad de elementos comunes entre los idioletos de distintas personas. Aquí se ofrece la oportunidad de evitar esta aporía, declarando que lo que se postula como común o intersección está integrado por determinadas interacciones con respuestas similares o idénticas a determinados estímulos o a conjuntos de éstos. En otras palabras, lo interesante es que una determinada conducta o determinados hechos desencadenan o pueden desencadenar una expresión o varias expresiones relacionadas con un determinado idioleto en otros. Esto es, en el idioleto de otras personas. De esta forma es posible determinar, basándose en la conducta, intersecciones. Esto es imprescindible para la existencia real de alguna forma de comunicación. Que los participantes en un proceso de comunicación “piensen” lo mismo, no es condición necesaria al proceso.

2. Una *definición operacional de “cultura”* se hace necesaria en este punto para facilitar la comprensión de lo que se dirá a continuación. En general la consideraremos como el conjunto de lo que el hombre produce para su uso, incluyendo en este campo lo que produce para comunicarse. En este campo están todos los sistemas de signos –entre ellos la música– y todas las técnicas que ayudan a cumplir la misma función.

2.1 Para que nos entendamos no puedo menos que plantear una definición operacional de música como parte de la cultura. *Música es aquella parte de la cultura que se expresa con estímulos acústicos y pausas ordenados en el tiempo.* Se asemeja a los lenguajes de señales acústicas en su propiedad de usarlas incluyéndolas en su contexto. Se diferencia de los lenguajes hablados en que no usa la palabra como portador de significado aunque puede ayudarla con sus propios medios a ampliar o precisar su contenido discursivo o también sus componentes musicales, cuales son su entonación y su ritmo. Este último, conocido con el nombre de prosodia, está, como dijéramos más arriba, controlado por el mismo hemisferio del cerebro.

¹²Compárese con Humberto Maturana R.: *Biology of Cognition* (1970), Biological Computer Laboratory, University of Illinois, y Humberto Maturana R. y Francisco Varela G.: *El árbol del conocimiento*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1984.

2.2 Es necesario también enunciar operacionalmente una *definición de musicología en sus aspectos sistemático, histórico y aplicado*. La primera es el conjunto de sus disciplinas especiales con *su base en las ciencias naturales, la psicología de la música, la teoría de la música, la estética y sociología de la música*. La segunda trata de los *procesos de desarrollo de la música*, de sus causas y condiciones de funcionamiento, de la vida en las distintas sociedades y de la vida de sus creadores, ejecutantes y auditores. La última *trata de la aplicación de métodos y resultados de la musicología y de sus ciencias auxiliares a la resolución de problemas extramusicales* como aquellos de la pedagogía, de la publicística, de la medicina, etc. Es esta forma la que está de turno en este mundo que conoce de un intercambio de informaciones sin precedente en la historia, tanto por su cantidad como por su calidad, la que es extremadamente heterogénea. Esta heterogeneidad está determinada especialmente por la recepción local de mensajes que proceden de gran parte del mundo exterior al área cultural del o de los sujetos receptores. El carácter internacional, multicultural o, a veces, intercultural de las informaciones pone al receptor en situaciones difíciles de superar. Aquí es necesario conocer de las estructuras del proceso de integración, de sus tendencias y de su relación con otros procesos de la sociedad contemporánea. Que se hable de la existencia de una aldea cultural no tiene las ventajas que podrían derivarse de su pequeñez o de su percepción panorámica. Se está más en contacto pero este contacto es, en muchos casos, portador de mensajes que resultan difíciles de descifrar. Esta "aldea", si no nos ocupamos de entendernos y de desarrollar categorías para elegir, dentro de la avalancha de información que se derrama sobre nosotros, la música que nos interesa o que podríamos preferir, sería capaz de inhibir o de confundir nuestras preferencias. Esto último es, desgraciadamente, lo que ocurre con una frecuencia mayor a la que conviene al proceso de globalización.

2.2.1 Veamos qué puede ocurrir con *la musicología sistemática en la globalización de la música*¹³.

2.2.1.1 La *biología del conocimiento*, entre las ciencias naturales, puede investigar lo que ocurre con el sistema nervioso en el proceso de globalización. Indagar, por ejemplo, cuál podría ser la forma de medir el efecto de las "figuras retóricas", destinadas a despertar, mantener e incrementar la atención del auditor. Puede tratar de medir los efectos de lo extraño frente a lo habitual, incluyendo en este campo las expresiones musicales de otras culturas en tanto resulten nuevas o inesperadas al receptor o a grupos de ellos.

2.2.1.1.1 La investigación de los aspectos biológicos y fisiológicos de la percepción acústica nos pone ante la realidad que la misma música que nos gusta pasa, en un proceso de inducción psicológica, también por el *displacer*¹⁴ o rechazo temporal

¹³Compárese con Carl Dahlhaus, editor: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Colonia: Musikverlag Hans Gerig, 1971.

¹⁴Compárese con L. Advis: *Displacer y trascendencia en el arte*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1979. Esta obra toca un aspecto poco tratado en los últimos tiempos. No trata del cambio de signo de la percepción al saturarse la posibilidad displacentera.

de la misma¹⁵. Es posible que este campo tenga una validez universal. La apreciación estética oscila dialécticamente de forma que el placer se transforma en dolor, la atención en distracción, la heterogeneidad en homogeneidad, lo interesante en lugar común, pudiendo ocurrir esto también al revés, etc.¹⁶. Nos tocó hacer algunas experiencias en este sentido hace algunas décadas en la sala de actos de la Biblioteca José Martí en La Habana, Cuba, en las que se demostró que los estímulos iterativos, simples o complejos, tienen un efecto variable y pueden provocar la inhibición de la percepción en los auditores. Entre los estímulos complejos se encuentran también las “obras”¹⁷ musicales.

2.2.1.2 La *psicología de la música*¹⁸ puede adentrarse en la motivación y fines de las gestiones que incluyen la música como elemento principal y seguir, por ejemplo, investigando lo que ocurre con las relaciones entre “consonancia” y “disonancia” en el proceso de la globalización cultural de la música. Y, más en general, puede adentrarse en los procesos que producen tensión y distensión en los receptores. Los resultados que se obtengan pueden formar parte del fundamento de una retórica científica de la música, junto a los análisis sociológicos (psicología social) que se puedan hacer en este campo.

2.2.1.3 La *teoría de la música* tiene un campo vastísimo que conocer y dominar, el de la formulación de las técnicas más difundidas o acaso comunes que vayan surgiendo en el proceso de globalización. Ya hay en los campos de la melodía, de la armonía de las técnicas polifónicas, de las técnicas para instrumentar y orquestar y de las formas, algunos tratados nuevos que, sin proponérselo, han ido planteando y resolviendo en parte problemas producidos por la creciente y cada vez más acelerada globalización de la música. Estos tratados, curiosamente, proceden en su mayoría de la música popular¹⁹. Ellos contienen aspectos que pueden seguir desarrollándose, especialmente los que se relacionan con la improvisación a base de *melo y ritmotipos*²⁰, formas debilitadas y casi desaparecidas de la cultura musical centroeuropea o que provienen de esa raíz. Aquí conviene establecer que los idiolectos socializados principalmente por las músicas populares contienen una serie de elementos y conjuntos de experiencias musicales,

¹⁵El “hedonista” experimenta, en la cumbre de su goce, la transformación de su percepción en dolor. El “masoquista” ve, al saturarse su capacidad de sufrir, su percepción transformarse en placer.

¹⁶Compárese con las ideas básicas de N.E. Ischlonsky, en su obra: *Cerebro y conducta*, Buenos Aires: Editorial Paidós, traducción de Marta Barrios, 1953.

¹⁷Se puede constatar que en algunas culturas existen acciones o gestiones musicales abiertas que no caben dentro de la designación “obra”.

¹⁸Compárese con W.M. Stroh: *Zur psychologie musikalischer Tätigkeit*, Stuttgart: Bertold Marohl Musikverlag, 1984. No menos importante es su colaboración al congreso de la ASPM celebrado en Oldenburg (Old.) en 1997. Ver nota N° 6, *supra*.

¹⁹Ejemplo de esto son: Axel Jungbluth: *Jazz, Harmonielehre*, Mainz-Londres-Nueva York-Tokio: B. Schott's Söhne, Mainz, 1981; Dollase/Rüsenberg/Stollwerk: *Das Jazzpublikum*, Mainz-Londres-Nueva York-Tokio: B. Schott's Söhne, Mainz, 1978, y Richard Bobbit: *Harmonic Technique in the Rock Idiom*, Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1976.

²⁰Estos son portadores de códigos de interpretación cuya vigencia es en algunas culturas estable.

unidas a las estructuras y frecuencias de sus encadenamientos y de sus formas, lo cual constituye el fondo o reservorio con el cual se formarán las figuras retóricas reales o eficaces en un caso histórico dado. Éstas lo serán en la medida que se desvíen, aparten o contradigan las regularidades contenidas en el idiolecto correspondiente. Más adelante plantaremos algunas alternativas para desarrollar el replanteamiento de una retórica musical, la que aspiramos a que sea una retórica general de la música. Todo esto es materia del trabajo constante en equipo de muchos especialistas.

2.2.1.4 La *estética de la música*, en especial la sociología de la estética musical, tiene una vasta tarea por delante, que consiste en ir determinando por grupos las preferencias y examinando, en estadísticas y panoramas comparativos de éstas, la dirección de los cambios o de las variaciones de cantidad, calidad o de intensidad de las características de recepción y cambio. Cuestión que tiene toda la riqueza además de la complejidad de los materiales globalizados o globalizantes y de la necesaria heterogeneidad inicial de los grupos receptores.

2.2.1.5 La *sociología de la música* tendrá muy probablemente un papel central en los estudios que tiendan a establecer las reglas de composición de los distintos elementos musicales del Globo en una cultura musical tendiente a ser común. Repitamos aquí, no en el sentido de los contenidos de la conciencia, pero sí relacionados con formas de interacción recurrentes. Nos referimos aquí a formas de la conducta. A la sociología de la música le corresponderá el estudio de las causas que mueven a los seres humanos individualmente y en grupos a integrar cada vez más los elementos culturales del más distinto origen, en especial los elementos musicales en un complejo único que tomará conciencia de sí mismo²¹.

2.2.2 Aquí llegamos al rol de *la musicología histórica* en la globalización de la música. Ésta ha pasado por muchas etapas en las que se ha creído que sus problemas estarían resueltos. Muy lejos estamos, además, de la concepción expresada alguna vez por Francisco Curt Lange, que "*la musicología es el producto del desarrollo de la vida musical. Sin este desarrollo ella es inconcebible: la musicología se basa en la música misma*"²². Muy respetable, pero, allí se generaliza de tal modo que sólo existiría la musicología histórica. La verdad es que ahora, frente a la inminente globalización de la cultura musical, habrá que replantearla de manera que queden en evidencia los procesos de internacionalización que ha habido a lo largo de los miles de años de vida histórica de la humanidad²³. Es necesario

²¹Compárese con W.M. Stroh: *Zur Psychologie der musikalischen Tätigkeit*, capítulo sobre la ocupación de la música como forma específica de conocer ("Musikalische Tätigkeit als spezifische Form der Aneignung von Wirklichkeit"), Stuttgart: Bertold Marohl Musikverlag, 1984. pp.82-90.

²²Traducción del autor del periódico "La música" del *Latin American Music Center*, Indiana: vol 2, N° 3 1998, p. 2.

²³Cada vez que dos o más "Naciones" interactúan culturalmente hay, en alguna medida, internacionalización. Estos procesos pueden ser espontáneos o dirigidos con mayor o menor fuerza. Esto puede ocurrir hasta bajo el imperio de una sola persona, como es el caso del intento del Papa Gregorio Magno, de "aplanar" el canto litúrgico en Europa Occidental. Sobreviven, sin embargo, entre otros, los cantos "galicano", "ambrosiano" y "mozárabe".

cambiar los planos en la perspectiva histórica del desarrollo de la música, de manera que se vean con claridad los elementos y conjuntos de distinto origen que se han ido mezclando, uniendo o sintetizando en prácticas y luego en teorías normativas que han regulado temporalmente su desarrollo. Hay también intentos a partir de teorías preceptivas como ocurre con las definiciones de consonancia y disonancia con Pitágoras y su reflejo en las formas primitivas del “organum” y, con algunos compromisos, hasta fines del “Ars Nova”. Del mismo tipo es el intento de Schönberg, de sustituir la tradición por el principio serial en la construcción de los contextos musicales.

2.2.2.1 Rememoremos algunos viejos hechos que nos atañen en cuanto a parte de la cultura occidental. La cultura egipcia, principalmente a través de Moisés, personalidad vigente en la cultura nuestra, pasa primero a ser integrante de la cultura de Israel. Nos referimos aquí en especial a la liturgia musical que será posteriormente judía. Ésta fue, en un comienzo, hebrea para ser influida, durante el cautiverio en Egipto, por la cultura local y, finalmente, bajo la guía de Moisés, un egipcio con educación de príncipe, terminan por acrisolar una cultura sintética, con la que los hebreos durante los cuarenta años de permanencia en el desierto de Sinaí, se hacen israelitas. Más adelante se mezclan a las culturas de lo que ahora es aproximadamente Palestina y terminan por llegar a ser judíos. Todo esto llega a ser formulado en tradiciones de cómo entonar la Biblia especialmente los salmos y los cantares. Como vemos, una síntesis multicultural e internacional.

2.2.2.2 Una parte de esta tradición, el cristianismo, llega al Asia Menor. La “sinagoga cristiana” se desarrolla primero en lo que ahora es Turquía, entonces fuertemente influida por Grecia y Roma. Continúan aquí las síntesis cosmopolitas e internacionales con todos sus aspectos interculturales y multiculturales. Surgen aquí también tradiciones diferenciadas, las que se concentran primero en Bizancio, de donde posteriormente continúan su camino al Oeste y al Norte. En el Oeste se encuentra primero Grecia, donde se sintetiza lo que se ha llamado la helenización de la liturgia cristiana. En el Norte se produce lo que conocemos con el nombre de ritos ortodoxos. En todas partes vamos encontrando procesos que, de alguna manera, son predecesores del nuestro, sólo que ahora se trata de todo el mundo comunicable, lo que equivale al globo en su totalidad.

2.2.2.4 De Israel a Grecia y luego a Roma va emigrando el cristianismo. En el camino hacia Europa, se va enriqueciendo su herencia judía, primero en Grecia y luego en Roma, de donde se reparte por toda Europa Occidental. Y, de allí nos llega a nosotros, a Indo-Ibero-Afroamérica, donde se sigue modificando y dando lugar a síntesis y a diferenciaciones específicas.

2.2.3 La *musicología aplicada* tiene la tarea más ardua en esta etapa de la cultura musical mundial. Para plantear y resolver parte de los problemas tratados, es una fortuna que exista la retórica científica, que nos llegara de la publicística y que nos revela que es imprescindible replantear la retórica musical, pues sus figuras ya no son extensibles o generalizables de una época o de una cultura a otra. Lo

que es por ejemplo metáfora²⁴ en una cultura, puede ser un lugar común en otra. Lo que es metátesis puede ser distinto en cada cultura o en distintas épocas de la misma cultura.

2.2.3.1 La vida musical está llena de ejemplos de figuras retóricas que no funcionan o que funcionan mal en su recepción por determinadas personas o grupos. Así la figura de “salto” deja de tener sentido en la mayor parte de las obras puntillistas (Escuela de Viena y posteriores). Para qué decir que la figura de “neologismo” sólo tiene efecto en grupos que desconocen el lenguaje original de la expresión. Otro tanto ocurre con la figura de “extranjerismo”, por el mismo motivo. Pero, más aún, el mismo sentido sintáctico puede no funcionar, aun dentro de la misma cultura que le dio origen. Los ejemplos más claros provienen de la “puntuación” (interpunctio) y su campo musical está integrado por las cadencias. El auditor no habituado a la música modal quedará, con pocas excepciones, con la duda si alguna “frase”, que cree haber oído, ha terminado o no. Puede que la distinta longitud de las pausas y la fuerza de los acentos le ayuden a, por lo menos, enterarse de cuales son las expresiones compuestas, pero no podrá agruparlas con certeza si no conoce cabalmente el sistema cadencial correspondiente. Está todavía vigente la discrepancia entre la armonía funcional del jazz y la tradicional de la música docta (*vel regularis*), de conciertos, seria o estética o como se la llame.

El sentido de la forma puede variar en direcciones que se opongan a lo acostumbrado en una cultura dada. El orden en que se vayan conociendo y recibiendo más adecuadamente las músicas *ajenas* no es irrelevante, pese a la impresión general de que da lo mismo y que todo podría seguir ocurriendo, como hasta ahora, en forma *silvestre*. Los publicistas, los pedagogos y los políticos de la cultura pueden ocuparse de encontrar los caminos más motivadores y expeditos para irse apropiando de las músicas de las culturas ajenas a la propia. Aquí se pueden diferenciar tantos casos como situaciones de comunicación se presenten. Esto nos lleva a la necesidad de establecer métodos generales adaptables a las situaciones más diversas.

3. Y como la música entrega su mensaje llamando la atención del oyente, nos vemos abocados a la disciplina que trata de esto, la retórica. Por las observaciones mencionadas más arriba vemos que es necesario reformular la retórica. Pero ésta ya no podrá ser, por mucho tiempo, como aquélla de Aristóteles, la que daba por sentado su permanencia y generalización. Ni tampoco como aquéllas de Séneca y Quintiliano que compartían el mismo principio. Muy por el contrario, debemos enfrentar las crisis de las retóricas particulares, tanto en el tiempo como en el espacio geográfico. ¿Qué hacer entonces?

²⁴La “retórica científica” tiene su origen en la publicística. Compárese con Elisabeth Noelle-Neumann: “Wirkung der Massenmedien”, en *Das Fischer Lexikon, Publizistik*, Elisabeth Noelle-Neumann y Winfried Schulz, editores, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1971, pp. 328-335.

3.1 El contacto con los grupos receptores se está dinamizando en forma creciente y las metáforas, por ejemplo, se convierten más rápidamente de lo deseado en lugares comunes. Así con la mayor parte de las otras figuras. Pero las figuras basadas en las propiedades psicofisiológicas del ser humano, como intensidad, constancia, flujo, interrupción, pausa, sorpresa, etc., podrán seguir siendo, como hasta ahora, comunes. Sin embargo, figuras locales estilística o históricamente consideradas como cadencia rota, modulación de engaño, fuga (en cuanto a figura retórica), saltos duros y blandos, pasos duros y blandos, adornos en general, etc., no tienen una vigencia permanente, ni continua.

3.1.1 A todo esto hay que añadir que hay una porción de figuras que nos llegan de culturas exteriores a nuestro medio, por ejemplo de las culturas islámica, india y china. Muchas de estas figuras son altamente convencionales y no son entendidas como tales por nosotros, de formación predominantemente centroeuropea.

3.1.2 Cada "moda" de la música popular o docta que nos llega tiene un juego de figuras retóricas que ni siquiera han sido formuladas en textos especializados. La retórica normativa se encuentra en un dramático atraso frente al desarrollo de las figuras que circulan y que, incluso, se agotan o se transforman en lugares comunes, antes de que los especialistas, sobre todo los musicólogos, se den cuenta de ello. Esto es especialmente notorio en la creciente ineficacia actual de la música para filmes que pertenecen a estilos pasados. Su presencia nos parece muchas veces excesiva o ineficaz. Esta música ha pasado por figuras retóricas tomadas de la música popular, de la música culta, por un tiempo casi obligadamente de tipo sinfónico, y ha seguido en los últimos lustros el camino de la moda en la música popular con pocas excepciones. En éstas es notorio que la música llamada moderna o de vanguardia cumple con funciones retóricas de neologismos, o de ruptura de las reglas de continuidad o estilo de este tipo de música (figuras de discurso libre o de *catacresis* cuando hay ruptura estilística). El mismo "collage" como figura retórica ha perdido fuerza y se encuentra, las más de las veces, en el campo de los lugares comunes.

3.1.3 En estas circunstancias no resulta práctico plantear, por enésima vez, como reformulación de la retórica, un elenco de figuras, con aspiraciones a generalización. Lo que sí resulta, a nuestro entender, más factible, es intentar el planteamiento de una metarretórica. Esto es de una *técnica para hacer retóricas* adecuadas a situaciones específicas de comunicación. Naturalmente que la realización de esta tarea presupone el propósito de mejorar la comunicación con los grupos receptores. Ésta requiere un trabajo mancomunado de muy diversas especialidades que he planteado como alternativas en un reciente artículo escrito para esta revista²⁵. Cito a continuación, como ideas, algunas cuestiones que considero previas y luego paso al planteamiento mencionado.

²⁵Gustavo Becerra-Schmidt. "La posibilidad de una retórica musical hoy", *RMCh*, LII/189 (enero-junio, 1998), p. 37-52.

Como premisa general se establece que no es necesario concebir la retórica unida a sólo un sistema de signos, lenguaje o idioma. Es posible operar con ella en campos históricamente determinados, integrados por elementos cuya vigencia se demuestre o se mida en el acto de la comunicación.

La retórica es una técnica para motivar y desarrollar la atención del o de los receptores en el proceso de la comunicación.

Esto lleva a algunas responsabilidades específicas que creo pueden asumir los musicólogos de fines de este milenio en conjunto con otros especialistas imprescindibles para resolver el problema en forma científica y técnicamente plausible. Hago ver algunas posibilidades de replanteamiento, a fines de este milenio. Cuestión que bien puede tratarse en artículos separados en una serie con uno o más autores. Las figuras históricas se pueden reordenar de acuerdo con los nuevos conocimientos de la psicología, la musicoterapia, la neurología musical, la acústica y la sociología de la música. Así se pueden investigar los repertorios de figuras vigentes para grupos receptores, teniendo en cuenta las regularidades por ellos esperadas, y tomando en consideración que:

Figura retórica musical es toda desviación, alteración, excepción, contravención a las expectativas del auditor, llamando así su atención o desarrollándola o incrementándola consecuentemente.

Corolario de esto es que puede haber una retórica general, pero que la validez de las figuras está limitada por la historia de los grupos receptores. Ejemplo de esto pueden ser aquellas figuras que son nuevas y, por lo tanto, válidas para un grupo, sean lugares comunes para otros o aún tener otros efectos no previstos en su origen.

Las figuras actuales históricas y “nuevas” pueden ser analizadas en los procesos de cambio que se han observado en los últimos decenios. Cambios de “moda”, de estilo y de lenguaje, tratando de medir su eficacia frente a grupos determinados, por ejemplo de “consumidores” “de determinadas músicas.”

3.1.4 Todo esto nos mueve a considerar que lo que en definitiva permitirá regular el interés del auditor en el presente y en el futuro inmediato y mediato, tendrá que ser investigado con ayuda de los métodos científicos que sirven de base a la retórica científica y que integran los distintos aspectos de la musicología sistemática e histórica, los que habrán de vertirse en la musicología aplicada, en este caso en la *metarretórica general de la música* y en las retóricas particulares que se vayan formulando local y temporalmente. Estudios comparativos podrán indicar el grado de globalización alcanzado.

3.1.5 Lo que está en juego es el sentido de la eficacia en la comunicación por medio de la música o con su ayuda, como asimismo los caminos para desarrollar la identidad de los grupos, tanto creadores como transmisores y receptores de este arte. La alternativa a nuestro aporte profesional es, si lo permitimos, una música fruto de una difusión movida por la maximación del lucro de las empresas que integran la industria sonora. Ésta nos deja la posibilidad de estudiarla más tarde, pero sólo en forma subalterna, como quien lleva el equipaje de quien viaja, sin apenas influir en su contenido e importancia. Creo que esto se puede evitar.

4. El comportamiento del espectador-auditor puede regularse en forma equilibrada desarrollando otras formas en el contexto de las comunicaciones en las que intervienen medios culturales, especialmente los artísticos, entre los cuales figuran los musicales. Aquí se puede magnificar la incidencia de factores de equilibrio en un proceso que tienda a la formación de un “ciudadano crítico” como multiplicador o como receptor. Un ciudadano que sea capaz de reflexionar ante el medio y regular conscientemente su conducta receptiva y productiva frente a las personas, grupos y otros hechos sociales y materiales que componen su medio de interacción. Esto como balance en un momento dado de su historia o como proceso de cambios con tendencias determinables y posibles de ser influidas, ignoradas o evitadas. El desarrollo de la crítica como método puede ser allegado como ayuda en esta tarea. La crítica y la teoría de valores del arte²⁶, la crítica y autocrítica en la filosofía (distinta del “criticismo” de Kant)²⁷, la sociología crítica²⁸, la crítica de las distintas formas de la opinión²⁹, la crítica de la función de las artes y su efecto en la sociedad³⁰, el método cibernético y su aplicación a la sociedad³¹ que puede unir la crítica a la conducción o manipulación y que tiene también una importante dimensión política, etc.

4.1 La dimensión política del proceso de globalización cultural. Su trasfondo económico. Su reflejo en la música.

4.1.1 La interacción global de los procesos culturales en una sola corriente de desarrollo está fuertemente dominada por intereses políticos con tendencia a formas de dominio por influencia en las comunicaciones, teniendo como arma y finalidad preferentes la manipulación económica y la optimización del lucro³². La economía de la cultura ha llegado a tener una importancia muy grande³³ por su

²⁶Compárese con las teorías de valores de la estética en Siegrfried Bimberg, Werner Kaden, Eberhard Lippold, Klaus Mehner y Walther Sigmund-Schultze, editores: *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1986.

²⁷Compárese con Georg Klaus y Manfred Buhr, editores: *Wörterbuch der Philosophie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973.

²⁸Compárese con René König, editor: artículo sobre la “Inteligencia” en *Das Fischer Lexikon, Soziologie*, Frankfurt-Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1974, pp. 148-55.

²⁹Compárese con Elisabeth Noelle-Neumann y Winfried Schulz: artículo sobre la historia de la prensa en *Das Fischer Lexikon, Publizistik*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1971, pp. 245-69 (251).

³⁰Compárese con el artículo sobre cultura (“Kultur”) en Georg Klaus y Manfred Buhr, editores: *Wörterbuch der Philosophie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 629-630.

³¹Compárese con Gerog Klaus: *Kybernetik und Gesellschaft (Die methode der Kybernetik)*, Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1973, pp. 29-220, especialmente (145-152).

³²Como nota N° 12.

³³Compárese con N.N. Inosemzew, S.M. Menschikow, A.G. Milaikowski y A.M. Rumianzew, del Instituto para la Economía Mundial y las Relaciones Internacionales de la Academia de Ciencias de la ex URSS, redactores: *Politische Ökonomie des Heutigen Monopolkapitalismus*. Capítulo sobre la “Inteligencia” (“Intelligenz”), Berlin: Dietz Verlag, 1972, pp. 691-697. Especialmente relacionados con la globalización de la cultura es la página 693 (párrafos 2 y 3). La traducción fue hecha por Sepp Görbert bajo la asesoría científica de Horst Heininger y Lutz Maier, del Instituto para la Política y la Economía Internacionales.

relación con las capas sociales de intelectuales que se han formado bajo su influjo y las responsabilidades directivas que adquieren con frecuencia para cumplir sus funciones. Este proceso encuentra apoyo en diversas formas de la industria cultural, teniendo como componente importante la comunicación social o de masas³⁴. El desarrollo de la industrialización de la fonografía tiene aquí una importancia especial.

4.1.2 Los lenguajes en su propagación, aun sin que concurra desde el principio la posibilidad de entenderlos, tienden a ser acumulados por los receptores en una primera etapa. Así también para la música. La interpretación de su significado (sus cargas semánticas, las reacciones supuestas de ser las adecuadas) puede venir después, sin que esto signifique que se excluyan los malos entendidos. Sólo un cuidado especial por conservar el significado original (adecuado a los grupos de origen) puede ayudar a una mejor comunicación. Se constata a diario que el nivel sintáctico de la globalización del proceso semiótico en la comprensión de la música es interpretado, en alguna medida, de acuerdo a semánticas ajenas al sentido original de las expresiones en una práctica (pragmática) que, muchas veces, al contrario de comunicar, más bien aísla. Esto es especialmente notorio en las comunicaciones en las que interviene la música. Ésta, según se presente con expresiones extramusicales adoptando así, por contigüidad o simultaneidad, un significado arbitrario. ¿Es esto un “barbarismo”? Sí, cuando se opera desde la tradición centroeuropea con una semiótica musical que ha perdido gran parte de su convencionalidad. Para el centroeuropeo esto es tolerable pues su cultura ha llegado a un estado que permite aceptar este tipo de cisma entre los significados biunívocos de las culturas con fuertes convenciones³⁵ tradicionales. No así para los sujetos de las otras culturas los que ven, muchas veces, abusadas sus expresiones en contextos para ellos inaceptables y con significados absurdos. Aquí cabe preguntarse si esto es inevitable. Pensamos que si el proceso sigue abandonado a un predominio de la maximación del lucro, los lenguajes seguirán siendo abusados. Pensamos también que es posible limitar progresivamente el daño con ayuda de políticas culturales que controlen, previo análisis, algunos aspectos importantes de la educación y las comunicaciones.

4.2 La dimensión pedagógica del proceso de globalización. Sus métodos y técnicas auxiliares.

Si partimos de la teoría que existe una “motivación cognitiva”, como la concibe A.N. Leont’ev, podemos pensar que esto proyecta un luz nueva sobre el

³⁴Willi Ehlert, Heinz Joswig, Willi Luchterhand y Kar-Heinz Siemerling, editores: *Wörterbuch der Ökonomie, Sozialismus*. Artículo sobre “Economía de la cultura” (“Kulturökonomie”), Berlín: Dietz Verlag, 1973, pp. 533-534.

³⁵Nos referimos aquí a culturas como la hindú, que posee una alta convencionalidad en su sistema de ragas, jatis y talas. O a tradiciones como las de la música árabe, con sus maqamats, y sus wazns o también a tradiciones como aquella de los patets de la música del Archipiélago de Sonda (Java Bali, Borneo) y gran parte de Indochina. Sin olvidar otras muchas culturas africanas asiáticas y americanas o en las islas del Pacífico y Australia, con menos desarrollo teórico, pero con largas tradiciones, algunas de ellas notablemente estables.

“sentido de lo personal”, tanto en el individuo como en las diversas formas de su asociación con otros³⁶. De este modo encontramos en la base de la pedagogía un fundamento psicológico que nos indica que toda gestión humana conoce, realiza, crea, objetivando y subjetivando al mismo tiempo. Esta realidad nos muestra un campo susceptible de ser tratado por las ciencias y técnicas de la enseñanza mucho más extenso de lo que fuera habitual en las concepciones previas.

4.2.1 Para mejor discutir este aspecto, en general y en su relación con la globalización de la cultura, es necesario distinguir entre formación (pedagogía) y educación (instrucción, enseñanza), teniendo en cuenta sus muy estrechas relaciones. Lo primero se refiere al conjunto de principios éticos y morales (mores) con los cuales se va a regir la conducta del adulto, dueño de su albedrío, también frente a sobre qué y cómo se informa (o instruye sobre determinadas situaciones o hechos). Aquí se revela en la historia de la música una tendencia a informarse sobre el “mundo conocido” y buscar sus relaciones y sentido. No es otra cosa lo que hace Euclides al formular su “Systema Teleion”, en el que procede apoyándose en la geografía humana. Ése es el origen de su nomenclatura toponímica en la que agrupa los repertorios sonoros usados en la música griega por regiones. Doria, Frigia, Jonia, Aeolia, etc. Regiones en las cuales tampoco había unidad de idiomas. Indagar, investigar, conocer, para entender y enseñar.

4.2.2 La pedagogía en general y en especial la musical, se ayuda de muchas ciencias para apoyar su desarrollo. Hemos mencionado la sociología y la psicología, que también se han especializado en música. La didáctica y sus métodos han instrumentalizado por épocas la moral y la retórica. Ahora hay métodos cibernéticos para enseñar. Los hay pasivos, activos e interactivos³⁷. Los programas de enseñanza se producen en distintas partes del Globo. Algunos, destacados en la actualidad, proceden del Japón, otros de los Estados Unidos; también los hay creados en Israel. En ellos caben, sin excepción elementos de la tradición centroeuropea, que predomina, pero sus creadores tienen culturas diversas que van teniendo, aunque sea al margen, una importancia creciente. Los instrumentarios (sonidos o “sounds”) sintéticos o sampleados que usan contienen muchos elementos de origen extraeuropeo. Es probable que esto se relacione con su producción predominante en el Japón, país que posee especialistas en muchas culturas del planeta y que va demostrando que también conoce los “gustos” y necesidades ajenos a su tradición, tanto como para vender con éxito sus productos en el exterior. He aquí una globalización musical de desarrollo potente y rápido, sin que se pueda asegurar que el propósito principal de sus creadores sea el de desarrollar la cultura. Localmente parece haber allí una solución interesante: la importación de las culturas “occidentales” y especialmente “centroeuropeas” no ha logrado desplazar la mucho más antigua y fuertemente arraigada cultura musical del país. Hay allí también productos bien resueltos de fusiones culturales,

³⁶A.N. Leont'ev: *Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1977.

³⁷Véase Hans Hermann Grothoff: “Kybernetik und Pädagogik”, en *Das Fischer Lexikon, Pädagogik*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 163-177.

tanto en la música popular como en la música seria. No es arbitrario ni casual el hecho que la educación musical en el Japón sea, en muchos casos, especialmente cuidada y exitosa. Pero, en todo el planeta, los instrumentos y los libros usados en la enseñanza han sido enriquecidos con los programas cibernéticos y los instrumentos electromecánicos y electrónicos, que han devuelto a la práctica de la música una posibilidad mejor para aprender la música, con o sin ayuda de pedagogos, y practicarla en todo sus campos como aficionados o profesionalmente.

4.3 La dimensión de las comunicaciones en el proceso de globalización cultural.

4.3.1 La interconexión del mundo es cada vez más completa y eficaz. Se puede decir que toda la humanidad ha entrado en una red de comunicaciones con la que interactúa a diario. Sin embargo, la mayor parte de los individuos que toman contacto con esta red lo hacen en forma pasiva, como espectadores-audidores, y no como partes en un proceso interactivo de comunicación. Esta forma es desventajosa para el desarrollo de una globalización equilibrada. Hay muestras de una cierta reacción en contra de esta tendencia, la que consiste en ofrecer a los receptores la posibilidad de elegir entre varias alternativas. Esto es más fuerte en el campo de los programas de computación interactivos y menos en el campo de los espectáculos. Hay aquí un campo vastísimo que podría desarrollarse en beneficio de una globalización cultural más acorde con los valores humanos. En lo que respecta a la música y su posibilidad de desarrollarse en un mundo cultural regido por la necesidad de conocerse y gozar estéticamente con su ayuda, existe la posibilidad de popularizar las características semióticas de las músicas locales de modo que éstas vayan dejando de ser desconocidas y, sobre todo, mal interpretadas. La tarea consiste en ir "juntando" cosas distintas con distintas funciones, enterándose en el proceso de sus propiedades y funciones originales. Esto redobla nuestras obligaciones de difusión del folclore, especialmente entre los consumidores de música seria de Occidente, por el debilitamiento entre ellos de los aspectos semánticos y pragmáticos en su recepción.

5. Conclusiones.

5.1 La globalización de la cultura y, dentro de ella, de la música, presenta tareas de política cultural que ningún participante en su proceso puede ignorar sin detrimento de su influjo coyuntural. Es una propiedad general de la cultura el ser una creación de la especie humana. Este atributo central la distingue muy específicamente de la Naturaleza. Es, por lo tanto, inherente a su inmanencia el contener la posibilidad y los hechos de una orientación de su desarrollo, de acuerdo a su dinámica interna y a las circunstancias, especialmente las sociales y económicas, que va encontrando en su camino. Esto es, su naturaleza es política aunque su expresión en este sentido no sea continua. Las tareas de la musicología en este proceso son inseparables en la formación de una conciencia de la necesidad de orientar su gestión. Su batalla se ganará o perderá en este campo.

5.1.1 Hay aquí aspectos éticos y estéticos que es necesario tener en cuenta para fijar la dirección de las tareas que se deberán definir para un desplazamiento y un desarrollo de la cultura en la ruta de su globalización. Esto puede ser atendido por el desarrollo de una política educacional adecuada al proceso en curso³⁸. Aquí tiene un lugar de honor el desarrollo de los hábitos comparativos en la recepción de la música, con el objeto de ir definiendo a cada paso “lo propio” y “lo ajeno” en los cambios, cada vez más frecuentes en este proceso. Esto no puede reducirse a la reflexión de la inmanencia musical, sino que debe necesariamente extenderse a sus aspectos de sentido, contenido y de su uso en la práctica. El refuerzo de la propia identidad a través del mejoramiento de la comunicación puede ser una de las finalidades principales.

5.2 La globalización cultural depende en alto grado de su implementación. Esto tiene en la música aspectos teóricos y prácticos.

5.2.1 La teoría puede tomar el camino que conduce a una nueva forma de “ilustración”. En este proceso son necesarias las relaciones más estrechas con las otras teorías de la cultura y de las artes. Aquí pasa esta tarea por métodos de comparación que permitirían definir, a cada paso, lo que va siendo propio o ajeno. Su fruto serían las intersecciones acumuladas que irían a un fondo común en el camino de su globalización. Hemos hablado de la posibilidad de una metarretórica y ahora lo hacemos proponiendo una *metateoría general de la música*. Por lo pronto es claro que habría que dotar a la musicología de instrumentos metateóricos generales³⁹ tanto en sus aspectos sistemáticos como históricos y aplicados. Esto último nos acerca a los aspectos prácticos de la gestión musical y su relación con la musicología aplicada. Ésta habría que ampliarla más allá de sus componentes más conocidos: la construcción de instrumentos, la educación, la enseñanza musical y la crítica musical, hacia los campos sociológicos de la estética, de la psicología, de la semiótica, etc.

5.2.2 Una práctica que busque la mejor forma de alcanzar una globalización de la cultura pasa por la orientación de las relaciones entre los grupos productores, reproductores y receptores de ella. Esta relación se puede equilibrar en la medida que, sobre todo, los receptores también tengan una relación activa con la práctica musical productiva y reproductiva. Esto afecta el contacto con la música en el hogar y en las diferentes instituciones de enseñanza. Afecta también al consumo individual y colectivo de la música. En esta interacción circular se involucran individuos y grupos y, en su conjunto, con los medios de comunicación sociales. Si se logra esto se puede orientar las gestiones musicales hacia una globalización activa y crítica, también para lo que llamamos, hasta ahora, “público”. Este último

³⁸Esto tiende a plantearse, por ejemplo, en la naciente Unión Europea con la enseñanza funcional de los idiomas y con el fomento de los intercambios de productos y actividades tradicionales (cocina, trajes, folklore musical, etc.).

³⁹Una de las tareas más delicadas consiste en intentar la formulación de las condiciones previas para la concepción de una gramática general de la música.

tendría, en alguna medida, acceso a la determinación consciente del contenido de los programas que le llegan, y no sólo a través de las encuestas que analizan la variación de sus preferencias.

5.3 La coyuntura presente se mueve en campos de una proyección sin precedentes en la historia de la humanidad y de su cultura. La “revolución científico-técnica”, con sus productos musicales, puede caer en manos que operan sólo movidas por apetitos divorciados, en su mayor parte, de toda generosidad y solidaridad sociales. Lo que podría ser un todo orgánico amenaza con el predominio de los individuos aislados por su propio egoísmo. Una musicología activa aplicada al proceso de globalización de la cultura puede, entre otras funciones y tareas, analizar la adecuación de los contenidos y las gestiones destinados a ser activados al interior de aquél. Esto lo puede hacer presentando sus conclusiones y organizando eventos de carácter ejemplar. De esta manera puede ejercer su capacidad de determinación coyuntural y cumplir así con, lo que no puedo menos que considerar, su deber.

Haydn en Morelia: José Mariano Elízaga*

por
Ricardo Miranda

A raíz de la reciente publicación en edición facsimilar de la *Últimas variaciones* para teclado de Mariano Elízaga (1786-1842)¹, algunos colegas mostraron cierta cautela ante la afirmación de que el estilo de Elízaga era, sin duda alguna, de corte clásico. Dicha posición reflejaba el cuidado que debe tenerse al referirse a la música de una de las épocas menos estudiadas de la música americana. Sin embargo, el hecho de que Elízaga hiciera uso de un modelo de variaciones copiado a Haydn así como otros elementos señalados en el estudio preliminar a dicha edición, ayudan a comprobar la presencia del clasicismo vienés en tierras mexicanas. Por otra parte, al realizar el estudio preliminar guardé en el tintero algunas ideas sobre Elízaga y su entorno, particularmente en relación a la influencia de Haydn en el México de principios del siglo XIX. Este artículo recoge algunas de estas consideraciones con el propósito de hacer todavía más evidente la influencia del canon clásico en la escena musical mexicana de aquel entonces, a la vez que ofrece algunos detalles sobre el descubrimiento de la partitura en cuestión y algunos comentarios sobre la historiografía en torno a Elízaga.

He afirmado anteriormente que la figura de José Mariano Elízaga es por demás seductora. Para ello tomo en cuenta las múltiples facetas de la vida y obra del clásico michoacano así como las circunstancias que rodearon su trabajo y que casi siempre estuvieron ligadas a la fama, la fortuna y la novedad. Una lectura rápida de su vida es suficiente para entender el porqué de esta seducción. Descrito como un niño prodigio y llamado *el músico de la naturaleza americano-española*², la fama de Elízaga niño llegó hasta el virrey Revillagigedo, quien sufragó parte de sus estudios. Los cambios en la historia no causarían mayor mengua en la trayectoria de Elízaga, quien con el imperio mexicano habría de ser nombrado por Iturbide *Maestro de la capilla imperial mexicana*, título tan exclusivo como efímero y que, lejos de afectar a Elízaga, sólo aumentó su fama. Después, seguramente por convicción pero también para borrar un pasado político no del todo

*Por ser de interés para el lector indicamos que en números anteriores se ha tocado la relación entre Haydn e Hispanoamérica: Robert Stevenson, "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico", *RMCh*, XXXVI/157 (enero-junio, 1982), pp. 3-39; Luis Merino, "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: 'Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz y dos fuentes en Chile'", *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 5-38.

Los dibujos musicales en el presente artículo son de Raúl Donoso.

¹Mariano Elízaga, *Últimas variaciones*, repr. facs., edición y estudio preliminar de Ricardo Miranda, México, CENIDIM, 1994.

²*Gaceta de México*, 30 de octubre de 1792.

conveniente en las primeras horas de nuestra nación, Elízaga compuso un *Himno al ínclito gran Morelos* y un *Himno patriótico* en cuyo estreno, a decir de Olavarría y Ferrari, se registró un entusiasmo colectivo tan intenso que sólo se le podía comparar a la mismísima entrada del Ejército Trigarante en la muy noble y leal ciudad capital. Empresario, fundador de escuelas, orquestas y sociedades, maestro, impulsor de la música religiosa, ejecutante y compositor afamado y con sentido, Elízaga fue indudablemente la figura musical del recién nacido siglo XIX mexicano.

Si admitimos que la figura de Elízaga seduce por tantas circunstancias que rodean su vida y obra, entenderemos por qué nos encontramos ante un músico mexicano al que muchos hemos querido dedicar nuestros esfuerzos. Hablo por mí mismo, pero también como el último y menos importante de una lista que incluye a los grandes nombres de la musicología mexicana. Encabeza esta lista Jesús C. Romero, quien dedicó uno de sus trabajos más significativos y extensos a Elízaga. El resultado, un libro que lleva el nombre del michoacano, el cual, editado con el apoyo y el prólogo de Carlos Chávez, es hasta el momento el trabajo más extenso sobre Elízaga y el depósito de una serie de información fundamental sobre la materia³. Por su parte, Gabriel Saldívar y Silva, sin extenderse tanto como Romero, contribuyó substancialmente al conocimiento sobre la vida y obra de Elízaga. Saldívar dio a conocer gran parte de la hemerografía sobre nuestro compositor, además de transcribir el prólogo de los *Elementos de música*, tratado escrito por Elízaga en 1823⁴.

La lista de entusiastas investigadores, lejos de terminarse aquí, incluye otros nombres famosos. Otto Mayer-Serra nos dio a conocer en su *Panorama de la música mexicana* la interesante y pública polémica que tuvo lugar en el México de 1819, cuando se discutieron algunas cuestiones teórico-musicales en el *Noticioso General*. No cabe aquí narrar los detalles de esta polémica, pero sí es importante destacar que la controversia fue terminada por el propio Elízaga, quien después de conocer sobre las preguntas que desde Valladolid enviaba un músico a sus colegas capitalinos, sobre la contestación de éstos bajo el seudónimo de *Los sapientísimos euterpianos* y, finalmente, sobre la participación espontánea de otros dos colegas –*Ogadel* y “el intruso e imparcial *Aduan*”–, emitió cuatro axiomas que terminaron la pública controversia. Éste, como muchos otros capítulos de la vida de Elízaga, permanece abierto a la investigación y la imaginación.

Robert Stevenson no habría de hacer menos. En su libro *Music in Mexico*, dedica sendas páginas a Elízaga y además, se concentra en una de las actividades más importantes del ilustre músico: la operación de la primera imprenta de música en nuestro país. De la lectura de su trabajo se desprende el hecho de que Stevenson acertó en otorgar a Elízaga el lugar preponderante que le corresponde dentro de la trayectoria histórica de la música mexicana, además de insistir sobre la importancia de los tratados escritos por Elízaga como una llave que permite descubrir el *modus operandi* de los teóricos musicales en México durante los inicios del país.

³Véase bibliografía.

⁴El prólogo fue transcrito por Saldívar en su *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía* (ver bibliografía).

Al entusiasmo de los especialistas debe añadirse el de los historiadores, quienes de hecho fueron los primeros en ser seducidos. Francisco Sosa incluye a Elízaga entre sus *Mexicanos distinguidos* y Enrique de Olavarría y Ferrari narrará en más de una ocasión las actividades de nuestro músico como parte de su *opus magnum*, *Reseña histórica del teatro en México*. Por si fuera poco, Manuel Payno hará de Elízaga uno de sus personajes en *Los bandidos de Río Frío*. Por su parte, Miguel Bernal Jiménez habrá de lamentar la curiosa ausencia de obras de Elízaga en el archivo del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, recordándonos que esa música ocupa uno de los primeros lugares en el triste inventario de nuestro patrimonio musical perdido⁵. Perdido, pues sólo se conocían un fragmento del *Miserere* en *La mayor* así como la fotografía de dos páginas del *Dúo de las siete palabras*, para dos flautas, fagot y fortepiano, manuscrito propiedad de Gabriel Saldívar y cuya publicación, lejos de ser un acto esperado y acorde con la trayectoria de Saldívar, todavía está por realizarse.

Necesariamente tengo que hablar sobre mis propios esfuerzos. Un gusto particular por las ediciones decimonónicas de música mexicana me llevó a adquirir un lote de las mismas en el estado de México. Sabiendo que dicho lote guardaba un par de ediciones originales de Rosas y Villanueva, decidí llevar conmigo una pila de papeles enmohecidos cuyos sonidos incompletos y callados no representaban mayor pérdida. Pero la curiosidad se tornó en asombro al descubrir una partitura más vieja que las anteriores, impresa en planchas, en un tipo de papel semejante al de los primeros periódicos del México independiente y cuya portada decía textualmente:

Ultimas variaciones / del profesor michoacano / D. Mariano Elízaga /
Que compuso y consagró / a la tierna memoria de la señorita / D^a. G.G.
de G. / tocadas a primera vista por la joven señorita / D^a. Dorotea Losada

Al estupor causado por tener semejante tesoro entre mis manos siguió su lectura inmediata. Ya una primera vista cuya fluidez se vio entorpecida en partes iguales por la emoción y las dificultades propias de la obra y su impresión poco clara, siguió el miedo científico. ¿Bastaba tener una carátula para comprobar que ésta era una obra de Elízaga? ¿Cómo saber si esta partitura no era una copia posterior? Peor aún, ¿cómo situar cronológicamente esta obra? Aparte de los contenidos en la carátula, no había en el documento ningún otro dato. Sin lugar, sin año, sin ser manuscrita y encontrada a medio camino entre las dos metrópolis de Elízaga –Valladolid y México– la partitura prometía más preguntas de las que contestaba su hallazgo.

Curiosamente, las respuestas a las preguntas anteriores estaban guardadas en

⁵Jesús Estrada (Música y músicos de la época virreinal... pp. 48 y 49), dice que Elízaga fundó un Conservatorio en Morelia hacia 1840. Jesús C. Romero (José Mariano Elízaga..., pp.146-148) sitúa a Elízaga en Puebla hacia 1839 y cita una nota del Mosaico Mexicano (12 de septiembre, 1840) donde se da cuenta de la presencia de Elízaga en Guanajuato a finales de 1839. La ausencia de fuentes en Estrada y la poca información al alcance hacen de este asunto otra de las incógnitas por resolverse en torno a la vida de Elízaga. De ser cierta la existencia de otro conservatorio en Morelia a cargo de Elízaga, la ausencia de su música en el Archivo de Las Rosas encontraría una explicación plausible.

el mismo lugar, por lo que su contestación fue casi simultánea. El *Águila Mejicana*, periódico contemporáneo de Elizaga, escondía entre sus páginas más de una noticia referente a nuestro músico y sus actividades. Aunque Stevenson y Romero ya habían transcrito la célebre nota donde se anuncia la aparición de la imprenta de música fundada por el “ciudadano Elizaga” en 1826, no repararon sobre dos noticias incluidas más adelante en las que se dio cuenta de una serie de cuestiones relacionadas con el mismo asunto. Por ejemplo, se anunciaban ahí obras de Elizaga de las que no se tenía noticia –un *wals* [sic] dedicado a Rossini y seis valsés para guitarra– y también se describía con mediana exactitud las características de la música impresa por Elizaga en su imprenta. Dice el propio compositor:

Nuestros conciudadanos, en virtud de su genio naturalmente benéfico y prudente, no han desdeñado nuestras tareas: esto nos es sumamente satisfactorio y nos estimula a poner en planta el proyecto indicado, y comprometernos a dar mensualmente tres pliegos impresos de música, además del de la cubierta, en la misma clase de papel en que se publicó el *Wals* [sic] que dedicamos a la buena memoria del célebre Rossini, cuyo fallecimiento se nos había asegurado⁶.

“Tres pliegos impresos de música, además del de la cubierta” es exactamente lo que constituye el original de las *Últimas variaciones*, es decir, las palabras del compositor guardadas en el periódico confirmaban la autenticidad del hallazgo. Y una vez reunida la información se podía proceder a su edición.

Al ser objeto de tantos estudios, escribir una biografía de Elizaga parecía un tanto superfluo. No lo era en cambio discutir el estilo del autor y contestar una pregunta curiosa, a saber: ¿de dónde había extraído Elizaga una estructura tan peculiar para sus variaciones? En efecto, estas variaciones obedecen a un esquema curioso, un tanto rebuscado, y sorprendentemente complejo si se le compara con las estructuras utilizadas por otros compositores tales como José María Aldana (m. 1810) o Manuel Corral (ca. 1800) en la poca música mexicana que conocemos de aquellos años. Son éstas tres variaciones dobles que siguen a un tema en Do menor y a su *Trío* en Do mayor. Es decir, seis variaciones sin da capos al final del *Trío* o de las variaciones mayores. Salvada la curiosidad de la estructura, la escritura de Elizaga no dejaba lugar a dudas: Beethoven, Haydn, Mozart, quizás, estaban presentes en el estilo de nuestro compositor como se apreciará en los siguientes fragmentos:



Mariano Elizaga, *Variaciones*, Trío.

⁶(Nota sin título), *Águila Mejicana* (México, año III, N° 323, 3 de marzo, 1826).

Mariano Elízaga, *Variaciones*

La cuestión de las variaciones dobles obligó a nuevas pesquisas y a descubrir con pruebas lo que ya se había señalado por algunos musicólogos: fue el espíritu de Franz Joseph Haydn el que marcó de manera indeleble el modo de pensar y sentir de nuestros compositores durante el final de la colonia y el inicio de la república. Es Haydn pues, quien utiliza el citado modelo de variaciones, tanto en un par de sonatas (Hob. XVI/22 y Hob. XVI/40) como en la *Variaciones en Fa menor* (Hob. XVII/6). Vale la pena apuntar aquí que probablemente Elízaga escuchó estas *Variaciones en Fa menor* interpretadas por Manuel Antonio de Corral, cuya ejecución de las mismas en la ciudad de México en 1806, dio lugar a una curiosa polémica cuando se acusó al intérprete de plagiar la obra del maestro de Esterházy⁷.

Ya el propio Robert Stevenson ha señalado la inequívoca influencia de Haydn en la música de Iberoamérica durante aquellos años, además de sacar a la luz algunas de las ideas que circulaban en México respecto a Haydn. Por ejemplo, el *Diario de México* en marzo de 1810 hacía en los siguientes términos el elogio del compositor austríaco recientemente fallecido:

Cuantos dotes [sic] pueden adornar a un artista, tantos [sic], se reunieron en Hayden [sic], fecundidad de invención, facilidad inmensa, osadía para extender los alcances del arte, variedad de recursos para dar novedad a las composiciones y sobre todo, el gusto más delicado para no pasar los límites más allá de los cuales el genio degenera en extravagancia...⁸.

Sin duda, estas palabras representan el sentir general respecto a la obra de Haydn, pero también un resumen curioso de lo que debía ser un buen compositor, pues se valora por encima de todo ese gusto que no traspasa los límites de su público. Elízaga parece reconocer lo anterior cuando escribió, en el prólogo a sus *Elementos de música*, que la razón por la cual la obra de los compositores nativos, no obstante el genio y talento demostrados, no podía compararse a la de los grandes clásicos, residía en el empeño de los nuestros por “revestir” sus creaciones de lo que él

⁷Esta polémica es consignada por Robert Stevenson (“Haydn’s Iberian World Connections”). Precisamente el ejemplar del *Diario de México* que narra este evento está extraviado en las hemerotecas Nacional y de la Secretaría de Hacienda, por lo que no he podido estudiar con detalle la polémica en cuestión. Sin embargo, al escuchar las *Variaciones en Fa mayor* de Manuel Corral resulta fácil apreciar la deuda de su autor a Joseph Haydn.

⁸*Diario de México*, 2 de abril de 1810.

llama “adornos góticos”. Esto demuestra que Elízaga se preocupó por encontrar en sus obras la claridad y nitidez propias de los grandes clásicos⁹ y por ello habría adoptado un esquema estructural tan particular a Haydn, además de copiar a éste en otras ocasiones, como por ejemplo, al componer su *Dúo de las siete palabras*.

Por otra parte, es posible afirmar que Elízaga sustentaba la vieja noción platónica¹⁰ de que la música desempeña un papel fundamental como el elemento de cohesión social, siendo esta cuestión de particular relevancia por aquellos años. La iniciativa para fundar su imprenta de música o la de iniciar los trabajos de la primera Sociedad Filarmónica Mexicana bastarían para sustentar lo anterior. Si menciono estas dos cuestiones a la vez, es porque la sencillez en el estilo clásico y la búsqueda de modelos estructurales bien cimentados así como el considerar a la música una disciplina edificante y promotora del bienestar social, son actitudes estéticas que van de la mano y que responden al auge del racionalismo y al incipiente liberalismo que habría de marcar de modo indeleble la historia de los años por venir.

Para corroborar lo anterior es fácil remitirnos de nueva cuenta al *Diario de México*, en cuyas páginas fechadas en agosto de 1808, José Wenceslao Barquera publicaba un *Discurso sobre la música*, con el objeto de instruir y comentar respecto a las recientes actividades de las Academias de música del Colegio Mineralógico. Barquera, literato y aficionado a la música, recurrió al español Tomás de Iriarte –y más concretamente a su poema *La música*–, para explicar los orígenes y las características del arte musical. Iriarte, como bien señala Stevenson, fue uno de los promotores y admiradores más notorios de Haydn en el mundo ibérico, y sin duda Barquera conocía bien la admiración sin límites del poeta español por el autor de *La creación*. Así pues, Iriarte enumera los usos de la música, mismos que Barquera comunica a sus lectores utilizando distintos términos. De acuerdo al poeta español, el quinto canto de su poema:

... dividido en dos partes, explica en la primera la Música propia de las diversiones de la sociedad privada, como son Academias y Bailes; y en la segunda, la utilidad y deleite de la Música en la soledad, así respecto al hombre que ignora el arte, como respecto al que le sabe¹¹.

Curiosamente, el referido poema culmina con un elogio de Haydn donde se dice que “los oídos sensibles a los encantos de la música, aplaudirán por siempre sus selectas cadencias”¹². Por su parte, Barquera expande en prosa las ideas sobre música y sociedad y nos dice que la música “ha sido constantemente apreciada como una de las diversiones más nobles e inocentes”. Barquera concluye su discurso asegurándonos que “la diversión que llevo expuesta es la más bella y la más interesante a la sociedad”. “Quiera Dios” –nos dice– “que ella se perpetúe

⁹Recuérdese que el término *gótico* dentro del marco del pensamiento musical de la ilustración era utilizado como sinónimo de *barroco*, es decir de lo anticlásico. Con seguridad, es éste el sentido que dicho término tuvo para Elízaga.

¹⁰Platón: *República*, 4.424c.

¹¹Tomás de Iriarte, *La música*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779.

¹²*Ibid.*

para reconocer algún día el fruto, que promete su buen orden y la reunión de las familias ilustres de México, fomentando la concordia y la amistad, y estimulando los adelantamientos de ésta arte divina, que sabe arreglar las costumbres y sostener el valor y la virtud”¹³.

¿Por qué citar a Barquera o a Iriarte a propósito de Elízaga? En primer lugar porque sin duda, el discurso de Barquera constituye una de las manifestaciones más interesantes respecto al entorno musical en el que se inscribe la obra de Elízaga. En segundo lugar, porque dichas ideas reconocían en Haydn a su máximo exponente, con lo cual es posible inferir que la elección de Elízaga respecto a sus fuentes no es casual ni inconsciente. La presencia de Haydn en la obra de Elízaga y en el medio musical de la época permite concluir que su música representó para los compositores mexicanos un ideal sonoro a imitar. Al insistir en las características simultáneas que los nuestros adivinaban en la música clásica; a saber, la sencillez de su discurso y su poder como instrumento de formación, de cohesión y educación social; y al notar en la música de Elízaga estos mismos elementos, se entenderá mejor el porqué podríamos llamar a Elízaga el *Haydn mexicano*¹⁴.

Hoy conocemos un poco más sobre José Mariano Elízaga y su obra. Sus *Últimas variaciones* y su *Miserere en La*¹⁵ están al alcance para corroborar su inequívoco estilo clásico, bien logrado, y con una buena dosis de aquella “osadía para extender los alcances del arte” que el *Diario de México* adscribía a Haydn. Y si no olvidamos las tareas de Elízaga como editor, maestro, intérprete, en fin, promotor incansable de la música, bien podemos adivinar el porqué la fama y la suerte acompañaron a este músico. Al que con su trabajo construía los cimientos musicales del nuevo país; es decir, a quien contribuía con su arte al florecimiento y cohesión de una sociedad que vivía los momentos más frágiles de su reciente independencia, no podía vérselo sino como a un *ciudadano* ejemplar, categoría social que para los franceses de la revolución tuvo tanto significado como para el Ciudadano Elízaga, quien por cierto, así firmaría sus avisos y notas en los periódicos.

¹³José Wenceslao Barquera, “Discurso sobre la música”, *Diario de México*, t. VII, 24-28 de octubre, 1807. Barquera (1779-1840) fue director del *Diario de México* entre 1806 y 1810. Existe una biografía suya escrita por Nicolás Rangel para la *Antología del Centenario*.

¹⁴Se trata, por cierto, de una práctica muy querida de la época, anteriormente consignada entre otros por Mayer-Serra en relación a Aldana y Delgado (*Música y músicos...*, vol I, pp. 16 y 314 respectivamente). Ya Aldana había sido llamado el *Pleyel americano* y al corregir su error, el *Diario de México* cambia ese título por el de el *Haydn americano*. También el mismo *Diario de México* (14 de mayo de 1807) se refería a la producción de Manuel Delgado en estos términos: “La producción referida es, sin duda, de mucho mérito, y acredita que su autor está empapado en los pensamientos, la fantasía, en la fecundidad de Haydn, tanto que parecen suyos muchos rasgos de aquélla”.

¹⁵Este *Miserere* sólo existe en versión para 3 voces y órgano. Mayer-Serra (*Panorama...*) cita una versión de 1866 dibujada por B. Loreto y de la cual Mayer-Serra lamenta la profusión de ornamentaciones brillantes. En el archivo del Conservatorio de las Rosas hay otra versión dibujada por Antonio Ferrer en 1891 que no parece tener dichos ornamentos. Sin embargo, y a pesar de que ha sido interpretada en algunas ocasiones, la partitura requiere de una edición que reconstituya los materiales disponibles.

¿Dónde está el resto de las obras de Elízaga? ¿Cuándo sabremos más sobre su vida llena de vaivenes? Hoy en día, al transitar continuamente entre Ciudad de México y Morelia no dejo de pensar en Elízaga. El camino me lleva por lugares como Apeo, pequeño pueblo donde Elízaga vivió un tiempo como maestro de música para los niños de la hacienda. ¿Qué hacía Elízaga ahí, en un lugar tan alejado?, me pregunto. ¿Se escondía de algo o de alguien? ¿Qué fue del músico que causaba tanta admiración? ¿Por qué regresó a morir en 1842 a la hoy llamada Morelia, ciudad que como él había sufrido en carne propia los vaivenes de un tiempo histórico crucial? Cuenta una crónica de la época que Morelia le ve pasar en su último viaje, “con tanta solemnidad y esmero que se asegura ser los primeros en su género”¹⁶. A la fastuosidad sigue el olvido y de José Mariano Elízaga, el Haydn mexicano, queda todavía mucho por descubrirse.

REFERENCIAS

- Anónimo, “Música”, *Águila Mejicana*, México, año III, N° 294, 2 de febrero de 1826.
- , “Anuncio”, *Águila Mejicana*, México, año III, N° 294, 2 de febrero de 1826.
- , “Mariano Elízaga, necrología”, *La Voz de Michoacán*, t. I, N° 67, 16 de octubre, 1842.
- , [Nota sin título], *Águila Mejicana*, México, año III, N° 323, 3 de marzo 1826.
- Anónimo [atrib. a Juan de Arana]: “Mariano Elízaga, niño prodigio”, transcripción de la nota referente a Elízaga aparecida en la *Gaceta de México*, México, 30 de octubre de 1792, *Heterofonía*, N° 106 (México, enero-junio, 1992).
- Barquera, José Wenceslao: “Discurso sobre la música”, *Diario de México*, t. VII, 24-28 de octubre, 1807.
- Bernal Jiménez, Miguel: *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*, México, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- Elízaga, José Mariano: *Elementos de música*, México, Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio, 1823.
- , *Principios de la armonía y de la melodía, o sea fundamentos de la composición musical*, México, Imprenta del Águila, 1835.
- , *Últimas variaciones para teclado*, repr. facsimilar, edición y estudio preliminar de Ricardo Miranda, México, CENIDIM, 1994.
- Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época colonial*, prolog. revisión y notas de Andrés Lira, México, Secretaría de Educación Pública, 1973. Col. Sep-Setentas.
- Iriarte, Tomás de, *La música*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana; desde la independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941.
- , *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Editorial Atlante, 1947, 2 vols.
- Miranda, Ricardo: “Una obra desconocida de Mariano Elízaga”, *Heterofonía*, N° 108 (México: enero-julio, 1993).
- Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, prólogo de Salvador Novo, 3a. ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. México: Porrúa, 1961, 5 vols.

¹⁶“Mariano Elízaga, necrología”, *La Voz de Michoacán*, t. I, N° 67, 16 de octubre, 1842.

- Romero, Jesús C., *José Mariano Elízaga*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
- , “José Mariano Elízaga”, *Cultura Musical* (México, vol. I, N° 3, enero 1937).
- Saldívar, Gabriel, “José Mariano Elízaga”, *Heterofonía* (México, vol. XIX, N° 4, octubre-diciembre 1986).
- , *Historia de la música en México*, ed. facsimilar, Toluca, Ediciones del Gobierno del Estado de México, 1987.
- , *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, CENIDIM, 1991, 3 vols.
- Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, 1864.
- Stevenson, Robert: *Music in Mexico; a Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowel., 1952.
- , “Haydn’s Iberian World Connections”, *Inter-American Music Review* (California, vol. IV, N° 2, Spring-summer, 1982). Traducción al español: “Los contactos de Haydn con el mundo ibérico”, *RMCh*, XXXVI/157 (enero-junio, 1982), pp. 3-39.

*Hanns Eisler y la posteridad**

por
Georg Knepler

Cuando Schönberg hablaba de los compositores más importantes surgidos de su escuela, mencionaba tres nombres: Alban Berg, Webern y Eisler. El mundo que lo siguió, en la medida que se interesa por este tipo de música, conoce, por regla general, sólo a los dos primeros; sobre la obra y vida de Eisler se cierne una sombra. No resulta claro qué o quién proyecta esta sombra.

Pretender juzgar la obra de Eisler sin tomar en consideración las grandes situaciones mundiales –ante las cuales esa obra reaccionaba y en las que intervenía– sería tan inconducente como –en comparación– querer entender el tratamiento de la disonancia por parte de Mozart, sin conocer el cuadro mundial de la Ilustración. En el caso de Eisler, para emprender una tarea así, se dispone de ricos materiales. Además de las composiciones, están sus escritos –Eisler era de esos músicos que emplean con igual peso, tanto la palabra de la poesía como la del lenguaje común–, luego están sus conversaciones, de las cuales existen numerosas transcripciones y, además, están los testimonios de sus alumnos. Confrontar estas fuentes con los hechos históricos, sobre los cuales el acceso reciente a algunos archivos secretos típicos de nuestro tiempo arroja una sombría luz, es una tarea fascinante. Por mi parte, quiero aportar mis propias experiencias con Eisler, que abarcan un período de treinta años. No es que yo pudiera agregar mucho de nuevo a las otras fuentes, sino que tal vez pueda hacer que las complejas situaciones en las que trabajó Eisler durante su vida resulten más fácilmente comprendidas.

Es algo sabido que Eisler en su primer período creativo decidió poner su talento al servicio del movimiento comunista mundial. Las circunstancias del alejamiento entre Eisler y Schönberg que necesariamente se produjo a raíz de esto, quedan en evidencia en dos trabajos de Albrecht Dümling¹. Vale la pena tomar en cuenta la observación de Dümling (en el último de éstos), de que las composiciones de Schönberg de ese tiempo tienen relación con los problemas espirituales de la época, de manera que “tanto los coros masculinos op. 35 como la ópera *Moisés y Arón* sólo pueden ser entendidos en plenitud en el contexto de la confrontación de Schönberg con el movimiento obrero y con Eisler”². Estas

*Traducción de Ana Melnick.

¹Albrecht Dümling, “Eisler und Schönberg”. En: *Das Argument*, suplemento especial Hanns Eisler (AS 5), Berlín 1975; y “Schönberg und sein Schüler Hanns Eiler/ Ein dokumentarischer Abriss”. En: *Musikforschung* 1976, cuaderno 4.

²*Musikforschung* 1976, cuaderno 4, p. 458.

Revista Musical Chilena, Año LII, Julio-Diciembre, 1998, N° 190, pp. 64-81

confrontaciones tuvieron lugar en una situación que hasta ese momento no tenía paralelo en la historia. Los masivos asesinatos en los años de la primera guerra mundial en proporciones inéditas hasta entonces, el destino de aquellos que durante la guerra eran aclamados como héroes en las “potencias centrales”, Alemania, Austria-Hungría, Turquía, y que después de la guerra fueron reducidos al nivel de pordioseros mientras los señores de la banca, la industria y el comercio obtenían estupendas ganancias, la continua miseria en un mundo que entonces aún no se llamaba “tercer mundo”, lo mentiroso de la propaganda de guerra —en el Imperio Británico se trataba supuestamente de “The war to end all wars” (La guerra para poner fin a todas las guerras), en Alemania de lograr “Ein Platz an der Sonne” (Un sitio bajo el sol), en Austria cientos de miles fueron enviados a la muerte en nombre de “Dios, el Kaiser y la Patria”—, todo ello provocó dos fenómenos distintos, pero relacionados entre sí. Masas de personas, especialmente del sector trabajador, querían arreglar cuentas con el trono y con los generales, e intuían o captaban que algunos de los amos deseaban y prepararon la guerra. El otro fenómeno: intelectuales que simpatizaron con este movimiento buscaron descubrir la conexión entre acontecimientos aparentemente dispares y tomaron contacto con las masas. Ésta era la situación en que Eisler abandonó el mundo de las ideas de Schönberg en 1926.

Para Eisler esto no se trataba en primer término de métodos de composición, sino que de problemas del contenido de la música, situación que él subrayó durante toda su vida. La música puede transportar desde los compositores a los músicos ejecutantes y a los auditores algo más que sólo a sí misma; eso, en el entorno de Schönberg estaba más que sobreentendido. Es sabido que a veces la música de cámara de Schönberg y de Alban Berg esconde incluso las vivencias más privadas. El arte debe ocuparse de problemas de la humanidad, decía Eisler en formulaciones siempre renovadas, en su música, en sus escritos, en sus conversaciones; en estas últimas citaba con gusto la sentencia de Goethe, de que el “poquito de vida interior” de un autor se agota pronto. En el movimiento obrero alemán, concepciones algo gastadas jugaban en ese entonces un determinado papel, introduciéndose, sobre todo en piezas para coro masculino, por medio de métodos de composición añejos. Apenas existía música adecuada para el nuevo movimiento de masas, para las manifestaciones y huelgas. En esto se involucró Eisler con un efecto sin precedentes; cientos de millones de personas de todo el mundo —masas de auditores a las cuales por regla general les llegaba sólo la música de entretenimiento— conocieron y cantaron la música de combate de Eisler. Lo que él entendía bajo esta denominación eran, por sobre todo, las canciones a una sola voz para ser cantadas por aficionados, al aire libre, con cualquier acompañamiento o sin ninguno, luego piezas corales de nuevo cuño para coros entrenados, para ser interpretadas en asambleas, además de piezas cuya mejor denominación sería la de *chansons*. Alguna música incidental escrita por Eisler para teatro o cine también puede adscribirse a la música de combate.

Su alejamiento de Schönberg no aisló a Eisler de otros músicos del círculo de este compositor y maestro. El interés de Webern por Eisler más bien pareció aumentar después de 1926; se mantenía informado acerca de los trabajos e ideas

de Eisler³, no sólo amistosamente, sino que defendió sus composiciones políticas más radicales, lo cual llama más la atención, ya que los métodos de composición de ambos iban en direcciones lo más diferentes posible. Fui uno de los entusiastas oyentes el 10 de noviembre de 1929, ocasión en que Webern decidió incluir en la primera parte de un concierto para trabajadores, en la Gran Sala del Musikverein (de Viena), la movilizadora obra *Auf den Strassen zu singen* (Para cantar en las calles) de Eisler. En 1931 Webern dirigió, esta vez en la Gran Sala de Conciertos en una celebración de marzo, una suite compuesta de ocho o nueve piezas corales de Eisler con textos de Brecht. La actitud de Eisler tuvo la comprensión de Karl Rankl (según sé por una conversación con él), uno de los músicos que gozaba de la alta estima de Schönberg, y al cual éste consultó, pocas semanas antes de su muerte (carta del 27 de junio de 1951), si estaría dispuesto a escribir la partitura de *Jakobsleiter* (La escalera de Jacob) a partir de la particella, presumiblemente sin saber que Rankl era comunista.

Importante efecto tuvo en el círculo de Schönberg el pensamiento e influencia de Karl Kraus, quien tras la revolución austríaca de 1918 había pasado de una postura de creyente crítico social pacifista a la lucha contra el mundo burgués capitalista. En los años 20 Kraus criticó a la socialdemocracia desde la izquierda y aún en 1934, cuando, amargado y decepcionado se retiró de la lucha, vio a ese movimiento "al borde del derrumbe y absurdo"⁴, "en comparación con la construcción más maciza del comunismo". Fue Alban Berg quien estuvo conceptualmente más cerca de Kraus; la idea de encontrar en Georg Büchner y en Wedekind material para óperas se remonta muy probablemente a las inquietudes promovidas en Berg por escritos y lecturas de Kraus; la revista *23* fundada por Berg intentaba conscientemente utilizar la crítica social de *Fackel* en la vida musical. En sus tempranos tiempos en Viena, Schönberg mismo estuvo también cerca de Kraus, aunque éste (carta del 26 de enero de 1909) estaba lejos del arte de Schönberg. En una dedicatoria a Kraus, escrita en 1911 por Schönberg en un ejemplar de su *Harmonielehre* (*Tratado de armonía*), se lee: "Quizás he aprendido de Ud. más de lo que se debe aprender si se quiere permanecer independiente..."⁵.

Naturalmente que de lo que aprendió de Kraus, Schönberg sacó lecciones completamente diferentes. Esto se aprecia más claramente en tres cartas que Schönberg dirigió a Hermann Scherchen entre fines de agosto y noviembre de 1950, en las cuales urge a su intérprete y amigo a que le comunique honestamente si acaso es comunista, ya que de ser la respuesta afirmativa, no podría continuar entre ellos ningún tipo de contacto. Esta insólita posición se vuelve algo más plausible si se piensa que a Schönberg le preocupaba caer en sospechas ante el Comité de Actividades Anti-americanas, pero está claro que Schönberg se abanderizó con el anticomunismo. El 30 de septiembre de 1950 Scherchen le comuni-

³Véase su carta del 19 de abril de 1929 en el suplemento especial Hanns Eisler de *Sinn und Form*, 1964.

⁴*Fackel*, julio de 1934, N° 890, p. 179. (Revista creada por Karl Kraus. N. de la T.).

⁵Citado por Friedrich Pfäfflin en *Karl Kraus und Schönberg/ Fragmente einer Beziehung*. En: Edición especial Karl Kraus, editado por Heinz Ludwig Arnold. Munich 1975 (edición y crítica del texto).

có a Schönberg que era socialista desde su juventud y que “conoce como verdadera forma socialista de sociedad sólo al comunismo”⁶. También el leal amigo vienés de Eisler, Erwin Ratz, era en ese entonces comunista y siguió siendo amigo de Schönberg toda su vida. Si Schönberg hubiera aplicado el tratamiento que propiciaba aplicar a Eisler como terapia contra “las teorías para mejorar el mundo”, o sea “acostarlo como a un niño tonto sobre sus rodillas y darle 25 palmadas” (carta del 27 de diciembre de 1927), si Schönberg hubiera aplicado esta cura a todos sus amigos que sostenían teorías de mejoramiento del mundo, no le habría quedado tiempo para componer. Quiero dejar documentado que la amable doctora Mitzi Frischauf, quien en la primavera de 1933 tramitó mi ingreso al partido comunista austríaco, entonces en la ilegalidad, y que cuando nos hicimos amigos hablaba con pena de la visión pequeño burguesa del mundo que tenía Schönberg, era nada menos que la autora del texto empleado por Schönberg en 1909 en su obra *Erwartung*, Marie Pappenheim.

El segundo período creativo de Eisler, el tiempo de su exilio de Alemania y Austria, estuvo determinado por acontecimientos de la gran política de la época. Comenzó cuando el 31 de enero de 1933 los gobernantes de Alemania convirtieron en canciller del Reich a un nuevo administrador de la explotación, la mentira y la guerra: Hitler, y finalizó cuando después del triunfo sobre la Alemania de Hitler, los gobernantes de Estados Unidos terminaron su alianza con el movimiento mundial antifascista e hicieron de la propaganda anticomunista la piedra angular de su política. En sus años viajeros, que lo llevaron a Francia, Bélgica y Dinamarca, Eisler viajó dos veces a Estados Unidos —en febrero y luego en octubre de 1935— como huésped y colaborador de las organizaciones obreras revolucionarias, y allí encontró personas con motivaciones similares a las que conocía del movimiento obrero alemán. En su tercer viaje —el 20 de enero de 1938— llegó como alguien que después de haber viajado forzosamente por años de aquí para allá, busca un lugar donde quedarse. Ese lugar Eisler realmente lo halló en Estados Unidos durante una década, aunque abrumado durante años por el hecho de tener sólo residencia temporal, lo que lo obligaba a realizar viajes a México, debido a los hostigamientos de la burocracia, entre otros, con la amenaza de encarcelamiento y deportación. Los burócratas mostraban así cómo pensaban aplicar también la política del anticomunismo contra un compositor que a estas alturas ya era mundialmente conocido. Pero no les resultaba fácil y al cabo de un par de años tuvieron finalmente que ceder.

Entre los personajes ligados a Eisler había también algunos poderosos; incluso la esposa del Presidente, Eleanor Roosevelt, intervino a su favor, y esto sucedía en una constelación de nuevo cuño para Estados Unidos y para el mundo, como Eisler gustaba decir, apoyándose en determinados hechos de la historia de Estados Unidos. La Constitución de la Independencia de las trece colonias inglesas redactada por Jefferson en 1776 partía del hecho de que todas las

⁶Citas de cartas en Hansjörg Pauli y Dagmar Wünsche. *Hermann Scherchen/Musiker/1891-1966/Ein Lesebuch*, compilado por H. Pauli y D. Wünsche. Berlín 1986 (Academia de Arte/Editorial Mentrich).

personas nacidas iguales tenían también los mismos derechos “a la vida, la libertad y a buscar la felicidad”. En el *Bill of Rights*, Virginia, del mismo año, también se elevaron estas demandas; sin embargo no fueron incluidas en la Constitución de los Estados Unidos y de hecho no fueron cumplidas. Cuando Franklin D. Roosevelt fue ungido Presidente el 3 de marzo de 1933 y el 73º congreso del país aprobó –entre marzo y junio del mismo año– cerca de 70 leyes que aseguraban el poder del gobierno sobre los negocios de los directores de bancos, industriales y terratenientes creando con ello las bases para la política del *New Deal*, comenzó –dentro del sistema capitalista competitivo– el intento del gobierno de imponer justicia, sin antes haber privado de poder a las castas superiores o hasta sin querer hacerlo. Entre los logros del *New Deal* está que un número mayor de voces críticas se articularan en forma más clara y perceptible, incluidas las de la izquierda. La literatura, las artes, el teatro, la música, e incluso grupos teatrales de agitación y propaganda, fueron fomentados por la administración Roosevelt; el 16 de noviembre de 1933 reconoció a la Unión Soviética; el 26 de diciembre del mismo año se anunció la “política del buen vecino”, referida especialmente a otros estados americanos. En la lucha contra la Alemania de Hitler se produjo un acercamiento entre personas comunes y corrientes de Estados Unidos y de la Unión Soviética, y en los Estados Unidos surgió –aquí y allá– una comprensión simpatizante hacia el comunismo. Es muy de esperar que investigadores de Estados Unidos sigan trabajando en arrojar nuevas luces sobre lo que fue la historia espiritual del *New Deal*, como también que los teóricos musicales pasen de investigar a Schenker a investigar a Eisler.

Ya en sus tiempos de residencia en los Estados Unidos, Eisler puso sobre el tapete problemas que, en el fondo, conciernen a todos los músicos. Para empezar, estaba el cine. Eisler tuvo la oportunidad de poner a prueba –sobre todo en filmes experimentales– su concepto estético con material musical de avanzada⁷; luego, de proporcionar –para películas exigentes desde el punto de vista artístico– un material musical más accesible a la comprensión general, y finalmente tuvo la posibilidad de ganarse el pan con películas de menor valor artístico, sin renegar de su maestría artesanal. Luego, había nuevas posibilidades de hacer llegar a las masas la crítica social. Para la comedia musical *A Song about America*, 1939, puesta en escena en el Madison Square Garden, Eisler escribió una canción jazzística con un osado y seductor texto, *Sweet Liberty Land*, la cual causó furor en el movimiento de izquierda. (Naturalmente que la escribió bajo un seudónimo: sus enemigos sólo habían cedido momentáneamente, pero no habían renunciado). En éste y otros trabajos, Eisler vio que su noción de “vida musical burguesa” –que en Alemania la había considerado como contraria al movimiento obrero, tal vez demasiado estereotipadamente–, necesitaba ser modificada.

Entre las muchas nuevas experiencias vividas en Estados Unidos, está también la de que un público sin duda alguna burgués, se mostraba abierto, no sólo frente

⁷Albrecht Betz en *Hanns Eisler/Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. Munich 1976 (edición y crítica del texto), p. 154, resume concisamente los objetivos experimentales.

a nuevas formas artísticas, sino también frente a las nuevas formas sociales que parecían estar surgiendo en la era Roosevelt. En Estados Unidos, Eisler no perdió nunca, ni de vista ni de oído, su motivación principal, o sea, introducir en el mundo post-hitleriano una música que la gente pudiera escuchar con gusto y con provecho. En 1936, con ocasión de una polémica en torno a la composición dodecafónica, en relación a “las tareas específicas que nuestro tiempo plantea a los compositores modernos”, Eisler concentró la discusión sobre la pregunta de si la técnica dodecafónica “sirve para todas las formas de hacer música”. Lo que quiero decir tiene como propósito demostrar que Eisler, primero, buscó una respuesta composicional a la pregunta, probando modelos de doce tonos en varios géneros para ver cómo, a partir de ellos, es posible alcanzar una expansión temporal (no sólo por la vía de la inversión y retrogradación), y cómo se acredita en el sentido de la forma. En relación a los métodos tradicionales de composición tonal empleados en Europa, propuso poner a prueba –de una manera totalmente comparable– sus posibilidades de comunicación, al buscar ampliarlos en diversas direcciones (en el menor de los grados, hacia el lado armónico). En tercer lugar su búsqueda se orientó a conceptos como “de contenido” y “progresista” en relación a la música –ésta debía ser “no sólo formalmente progresista sino en su contenido”⁸. Él veía que la tarea de los compositores modernos iba más allá: éstos debían involucrar el medio de comunicación *música* en la solución de un problema de la humanidad: el de imponer la exigencia –que justamente en Estados Unidos permanece siempre viva– de respetar los derechos evidentes de todas las personas.

Al morir Roosevelt en 1945, la política del *New Deal* fue bruscamente interrumpida y reemplazada por la de la guerra fría, centrada en el anti-comunismo. Eisler fue uno de los que sufrieron las consecuencias de esto en su propio cuerpo: el 11 de mayo de 1947 y luego nuevamente el 24 de septiembre fue interrogado por una subcomisión del Comité Investigador de Actividades Anti-americanas, y el 6 de febrero de 1948 fue citado por el propio Comité y debió abandonar los Estados Unidos el 26 de marzo de 1948, anticipándose a la deportación.

Como lugar de residencia para su tercer período creativo, Berlín y Viena fueron naturalmente considerados en primer lugar. En vista de que en Viena no logró obtener una cátedra de composición ni en la Escuela Superior de Música y Artes de la Representación ni en el Conservatorio de la ciudad de Viena, Eisler aceptó la oferta del gobierno de la República Democrática Alemana de establecerse en Berlín Oriental. Él habría podido demostrar su ligazón con el experimento de construir el socialismo en Alemania Oriental y apoyarlo, tanto desde Estados Unidos como desde Viena, tal vez incluso con mayor eficacia. Pero la RDA y la casa en la calle Pfeil N° 9, en Berlín-Niederschönhausen, le ofrecían algo más que llevar una vida asegurada desde el punto de vista económico y social. Aquí Eisler era considerado el más importante compositor del país; fue co-fundador y miembro de la Academia del Arte de la RDA, donde impartía una clase magistral de

⁸Todas las citas en *Schriften 1924-1948/Tomo 1*, 1973, pp. 389 y ss.

composición, además fue miembro de la directiva de la influyente Unión de Compositores, de la cual fue co-fundador; le fue otorgado el título de Profesor de composición (que tuvo el honor de ofrecerle en la Escuela Superior de Música fundada por mí en 1950); en Berlín Oriental podía trabajar con Brecht, como también con Ernst Busch y muchos otros viejos y nuevos compañeros de lucha. Pero por sobre todo, aquí trabajaba en un país donde el partido del Estado y el gobierno tenían el mismo programa que él, tanto en cuanto a concepción del mundo, como en lo económico, social, e incluso estético. Pronto se vio que al implementar los programas, las medidas adoptadas provocaban enormes problemas; también y precisamente en el trabajo de Eisler.

Me propongo abordar con cierto detalle este problema. No es posible hablar del tercer período creativo de Eisler si no se logra una comprensión de los problemas que lo preocupaban, que lo obstaculizaban y que lo volvían a revivir; se trataba de problemas que de cualquier forma son característicos de la vida musical de nuestro tiempo.

Desde 1950 Eisler trabajaba en un libreto para una ópera propia, que tituló *Johann Faustus* y que publicó como impreso en 1952. Tema de su ópera es el intelectual que, aunque ve las necesidades de los oprimidos, toma partido por el poder. También Brecht se ocupó continuamente de este tema, incluso su última obra de teatro *Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher* (Turandot o el Congreso de los Blanqueadores) trata de ello; (después de la muerte de Brecht, Eisler pensó en esta obra como material para una ópera). Eisler ubica su *Fausto* en la Guerra Campesina del siglo XVI; siendo él mismo hijo de campesino, Johann Faustus reconoce la justicia de la causa de los campesinos, pero es demasiado cobarde como para declararse a su favor. Reconociendo y lamentándose de su debilidad, se pasa al lado de los aristócratas terratenientes. Eisler debe haber imaginado que su obra encontraría resistencia, pero seguro que no contó con el veneno que su libreto operático despertaría en la dirección del partido (comunista). Ésta desató una campaña que se desarrolló —no abiertamente— tanto en la Academia del Arte como frente a la opinión pública. Para tratar el asunto los miembros de la Academia se reunieron tres veces en el marco de la así llamada Sociedad de los Miércoles (13 de mayo, 27 de mayo y 10 de junio de 1953). En el *Neues Deutschland*, el órgano de prensa central del Partido Socialista Unificado (P.C.), se publicó el 14 de mayo, o sea un día después del encuentro en la Academia, un artículo ideológico, seguido de cartas de lectores (sin duda alguna por encargo) y de otros artículos del diario y de otras revistas.

Para quien hoy día busque investigar acerca del *Debate en torno al "Johann Faustus de Hanns Eisler"*, Hans Bunge documentó en 1991 bajo este título, los encuentros de la Sociedad de los Miércoles según las actas taquigráficas, más todos los artículos relevantes, numerosas notas, cartas y borradores de cartas. Quien hoy revise esto quedará impresionado, más que nada, por la colosal repelencia y estupidez de muchas de las opiniones de los críticos de Eisler. En lo que respecta a la estupidez, Eisler la enfrentó en un breve intercambio de palabras con Johannes R. Becher, uno de los críticos de Eisler, pero se mostró impresionado por algunos argumentos de Brecht. El acta del tercer encuentro (p. 229)

reproduce el intercambio de palabras: “Becher: (...) Tú (Eisler) piensas que sólo te superamos dialécticamente. Eisler: No, ¡retóricamente! (grandes risas)”. En la Sociedad de los Miércoles el libreto de Eisler encontró muchos defensores. Hermann Duncker, profesor de marxismo que gozaba de mucho prestigio en la RDA, dijo (pp. 230 y ss.) que no entendía que a ese libreto se le pudiera acusar de no ser positivo y que “por parte de un público de obreros y trabajadores” sería de inmediato “apreciado como positivo”. En numerosas y breves intervenciones Helene Weigel se abanderizó con Eisler. Lo mismo Arnold Zweig, a quien se le ocurrió que Eisler habría sorteado todos los malos entendidos si al protagonista de su obra no le hubiera puesto el nombre de *Fausto* sino el de *Agrippa* de Nettesheim. Walter Felsenstein atacó enérgicamente el uso por parte de los críticos más agresivos, a quienes mencionó por sus nombres, del “método enjuiciador” mediante el cual Eisler había sido convertido “poco menos que en un criminal político-cultural y en traidor a la patria”, y planteó la pregunta retórica de si “nosotros, con este tipo de agresión y rechazo de los puntos de vista generales de Eisler acerca de su campo profesional, no estamos tal vez en un camino equivocado”. En todo caso, si la parte musical llegaba a realizarse, él aseguraba el estreno de la obra en la Opera Cómica (que Felsenstein dirigía).

Su defensor más fuerte y con la argumentación de mayor efecto, que impactó notoriamente a algunos participantes, lo halló Eisler en Brecht. Sus aportes al debate se pueden leer como una obra didáctica acerca de lo que Brecht entendía por intervenir en una discusión. Apelando a la capacidad de juicio general, no específica de los participantes, aportando sus propias experiencias específicas orientadas a lo estético, empleó la suave violencia de la razón. Porque a Wilhelm Girnus, que en la Sociedad de los Miércoles se comportó como un fiscal general del buró político del Partido Socialista Unificado de Alemania, Brecht no lo trató como a un enemigo, sino como a alguien necesitado de que le clarifiquen las cosas. (Ysí que lo necesitaba; pero no puede haber duda de que estaba convencido de estar haciendo lo mejor para el socialismo. Conocí a Girnus por años: en su cargo de Secretario de Estado fue, por un tiempo, una especie de jefe mío). En las disquisiciones de Girnus, Brecht encontró dos argumentos con los cuales estaba de acuerdo: si de la obra de Eisler se desprendiera que la historia de Alemania era una historia de miserias, habría que desecharla. Y que la fuerza de los campesinos estaría poco visible en la figura de Karl. Pero, argumentó Brecht, la obra justamente no muestra la historia alemana como una cadena de miserias, y en lo que respecta a la representación del poder de los campesinos, aconsejaba a Eisler que hiciera algunas correcciones, cosa que Eisler aceptaba; éste pensaba, entre otras cosas, componer fuertes corales para los campesinos. De esta manera, Brecht desvió la mirada de los participantes hacia la estupidez central del concepto del buró político transmitido y compartido por Girnus: el buró sabría mejor que los artistas talentosos, de pensamiento socialista, experimentados y exitosos, cómo había que avanzar con el arte.

(Yo sé de qué hablo, porque durante algún tiempo pensaba igual. Ya en 1951 vi en la obra *Verhör des Lukullus* [El interrogatorio de Lukullus], de Brecht-Dessau, la expresión de lo que en ese entonces entendíamos por formalismo, y abogué

por no acoger en la programación musical esa obra, ya estudiada por Scherchen con el conjunto de la Ópera Estatal. En los años '30 me uní al movimiento comunista mundial, y me di cuenta de que tenía que romper con los valores y formas de pensar burgueses, lo cual sin duda era correcto, y pensaba que no sólo en la programación, sino en todas las medidas tomadas por el régimen soviético estaba el único camino hacia el futuro, lo cual era sin duda incorrecto. Una advertencia pública y franca de Eisler, discutida posteriormente más en detalle en círculos pequeños, que señalaba la necesidad de diferenciar con más precisión las críticas a los modernos, nos hizo reflexionar. Yo tampoco había olvidado una observación de Eisler, hecha en una conversación: "Si queréis una Unión Soviética mejor, tenéis que inventarla". Pero sólo el vigésimo congreso del partido comunista de la Unión Soviética, en el que los crímenes de Stalin fueron parcialmente denunciados, convenció a algunos de nosotros de que teníamos que repensar nuestro concepto total del comunismo).

Si hubiera dependido de la Sociedad de los Miércoles, los debates sobre *Faustus* habrían estimulado a Eisler a completar su obra. Pero justamente no dependía de ella. Las formas democráticas al interior de la Academia tenían por objeto convencer a sus miembros; por el contrario, la manera de tratar a la opinión pública era cualquier cosa menos democrática y toda la campaña tenía un objetivo que iba más allá que alterar un libreto de ópera. Se trataba de que los artistas, los teóricos del arte y los que querían gozar del arte tenían que entender que también en la Casa del Arte el buró político era el amo.

En este ambiente de desconfianza, de acusaciones, expresiones amenazantes para sí mismo y para los demás, Eisler no podía pensar en la composición de su ópera. Era la época en que también fuera de la Unión Soviética se montaban los vergonzosos procesos en los cuales los comunistas que no complacían a Stalin y a su buró político eran asesinados bajo un manto de aparente legalidad; hoy día se sabe lo que entonces sólo se podía presentir o temer. En la RDA la directiva del partido comunista también tenía previsto un proceso de ese tipo y sólo tras la muerte de Stalin se desistió de ello. Eisler aceptó el encargo del Cine de Viena de componer música para una película; también tenía un contrato, junto con Felsenstein, para escribir el guión de un filme sobre *Fidelio*. Se encerró en su residencia de Viena. Desde allí escribió el 30 de octubre de 1953 una carta al Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania⁹, en la cual dice: "Después del ataque a *Faustus*, noté que había perdido todo impulso de escribir música. De manera que caí en una profunda depresión, como jamás había experimentado antes. Sin embargo, no tengo la menor esperanza de volver a encontrar en otra parte ese impulso vitalmente importante para mí, de escribir música, que en la República Democrática Alemana".

Eisler no dirigió esta carta al buró político, donde habría sido interpretada por un Ulbricht (en ese entonces primer secretario del partido) totalmente ajeno

⁹El texto completo se encuentra también en Hanns Bunge. *Die Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus"/Eine Dokumentation*. Berlín 1991 (Basisdruck), pp. 263 y ss.

al arte, sino al Comité Central, en el cual en ese entonces aún había hombres y mujeres con cuya comprensión Eisler podía contar. Tal vez donde con más claridad se desprende la forma en que él veía la situación mundial y el papel del comunismo dentro de ella, es en una anotación en su diario de vida del año 1953¹⁰. “Es penoso observar los dolores del parto de un nuevo orden social. ¡Cuánto valor, talento, disciplina, heroísmo, cuán duro trabajo, cuánta inteligencia y cuánta estupidez! Grandes éxitos, que luego a causa de increíbles errores son puestos en duda”.

Nada es más equivocado que la opinión expresada, a veces, de que en el caso del comunismo de Eisler se trata de ideas ensoñadoras-utópicas. Él tenía una idea muy concreta acerca de lo que había que lograr y su lenguaje –cuando no exageraba provocativamente– era preciso. Cuando él, en el apunte de su diario de vida mencionado arriba, hablaba de valor y heroísmo, con seguridad que no pensaba en la RDA, sino en la construcción de la Unión Soviética, en particular en el primer plan quinquenal. Pero talento, disciplina, duro trabajo Eisler lo encontraba también en la RDA. Los “grandes logros” a los cuales constantemente se refiere, los veía como peldaños históricos de la humanización. La forma en que habían ocurrido las demandas de la humanidad, y ocurrían en su presencia, Eisler las seguía en históricos saltos de tigre. ¿Qué había sucedido con la exigencia de igualdad de derechos de todas las personas? Esa exigencia había quedado en la Declaración de la Independencia y en la Constitución de Virginia y de otros estados, pero no en la Constitución de Estados Unidos ni en su práctica, como lo demostraba Eisler tomando el ejemplo de los privilegiados bebés de los directores de bancos. Cómo le fue a esta demanda en la Francia revolucionaria y cómo bajo Napoleón, cuya influencia interesaba particularmente a Eisler, y qué ha pasado hasta ahora con la concreción de la igualdad, fue tema permanente de sus composiciones y sus conversaciones.

En los primeros decretos del gobierno de la Unión Soviética, promulgados el 7 y 8 de noviembre de 1917, en los que se establecía por ley que los que producen tienen el control de la producción, de los frutos y de las finanzas y que la tierra y el suelo dejaban de ser propiedad privada y pasaban a ser propiedad social, Eisler vio medidas concretas para llevar a la práctica los derechos humanos. Eisler observó con ojo experimentado y crítico la forma en que estas leyes –traídas a Alemania Oriental por el Ejército Rojo– fueron convertidas en medidas prácticas. Mucho funcionaba bien. En la RDA la tierra y el suelo tampoco se pudieron vender y se entregaron a personas que sembraran trigo o plantaran árboles frutales –a pesar de que “fruta y socialismo parecen estar en contradicción antagónica”, como decía Eisler a propósito de la permanente escasez de fruta en la RDA–, o a personas que necesitaran casa y jardín, o una tumba.

Eisler consideraba entre los logros, el hecho de que los directores de bancos, si bien tenían la tarea de asegurar la producción y el flujo del consumo desde el punto de vista financiero, en el ejercicio de estos negocios no podían convertirse

¹⁰*Schriften* 1948-1962/tomo 2, 1982, p. 265.

en años del país. Lo mismo veía en la vida musical. La Escuela Superior en la cual ejercía fue –junto con las otras cuatro Escuelas Superiores que había en la RDA en ese entonces– la primera en la historia de Alemania de los siglos XVIII y XIX en que los estudiantes pertenecientes al reservorio de talentos de todo el país podían escoger; nosotros habíamos creado las condiciones y las facilidades para ello. El ingreso de los padres no tenía la menor importancia, no se pagaba colegiatura y los estudiantes recibían un pequeño estipendio que les permitía –viviendo en condiciones modestas– dedicarse por completo a sus estudios; sólo años después se estableció algo similar en la República Federal. En los teatros de la RDA actuaban 49 conjuntos de ópera; con ironía tomó conocimiento Eisler de que la RDA, en relación a su población, era el país operático más rico del mundo, reconoció con respeto que incluso en teatros más modestos había montajes operísticos muy logrados; saludó el hecho de que los teatros recibieran el encargo de montar óperas de autores contemporáneos, pero sin embargo, se preguntaba a sí mismo y a músicos de su entorno, si acaso mantener con vida 49 conjuntos de ópera resultaba viable y si era conceptualmente correcto. Se demostró que no era así, lo cual fue uno más de los muchos hechos que la dirección del partido no reconoció.

De esta manera, Eisler observó la coexistencia de grandes logros con colosales errores, entreverados y conviviendo los unos con los otros en grande o en pequeña escala en uno y un mismo movimiento, en el mismo partido, en el mismo individuo. Características son, por ejemplo, las pocas líneas que Eisler escribió para la revista *Musik und Gesellschaft* (Música y Sociedad) con motivo del décimo aniversario de la república; Eisler comienza ensalzando los “enormes logros de nuestra República”, y termina así: “¡Cuántos errores nos quedan por evitar, y cuánto de bueno y de útil nos queda aún por lograr!”. Y deseaba que la misma lucidez se empleara para juzgar las obras de arte, inclusive las propias. Por ejemplo, Eisler apreciaba la genialidad y la maestría de las partituras de Wagner igual que cualquier otro, pero apreciaba mejor que la mayoría las atrocidades del cuadro mundial que éstas pintaban tras el aplastamiento de los movimientos revolucionarios de los años 30 y '40 del siglo pasado. A la ópera *Lulu* de Alban Berg, cuya música consideraba “magnífica”, Eisler le criticaba –aunque lleno de admiración por el alto nivel de su autor– el tratamiento del texto y el drama de Wedekind, opinando que la prostitución estaría expuesta de manera más aguda y penetrante en una obra como *Nana* de Zola, por ejemplo¹¹. Y cuando Eisler mismo, después de casi 30 años de experiencia pedagógica, comenzó de nuevo a enseñar composición en Berlín Oriental, consideró que al primero que había que enseñarle ahora “era a mí mismo. Ya que todo tenía que ser practicable, sin por eso renunciar a la minuciosidad, a la solidez ni al refinamiento de la teoría. (...) En la composición, nuevamente tuve que reconvertirme. Había que cambiar métodos que desde antiguo había considerado buenos. Simplificaciones que resultaban posibles treinta años atrás, ya no lo eran. Había que replantearse el

¹¹*Schriften* 1948-1962/tomo 2, 1982, pp. 89 y ss.

objetivo de lograr una fácil llegada con nuevos medios. Era importante que yo mismo reconociera mis fallas –una conducta no burguesa para un músico– y las corrigiera lo mejor posible”¹².

“De aquí en adelante debiera cantarse una canción que dé testimonio de un nuevo tiempo”, dice la letra de una de las muchas canciones que escribió Eisler en 1950 sobre textos de Johannes R. Becher (*Neue deutsche Volkslieder* [Nuevas canciones populares alemanas]), canciones en todo el sentido de la palabra, a una sola voz, para ser cantadas por solistas o por coros a una voz, de preferencia de voces infantiles o juveniles, acompañadas de piano o con cualquier otro acompañamiento. En rápida sucesión aparecieron numerosos arreglos, traducciones al ruso y al polaco. Eisler hizo que a la primera serie le siguieran otras canciones. Evidentemente había acertado en la forma de ver una de las tareas de los compositores en un nuevo tiempo: escribir música limpia para el uso de aficionados. Debido a reflexiones de este tipo, hubo dos géneros que no consideró en absoluto: música de cámara y sinfónica, aunque había aceptado el encargo de componer una sinfonía. De todas maneras los grandes formatos no quedaron fuera de consideración. Para ocasiones festivas, Eisler compuso, en 1949, la *Rhapsodie für grosses Orchester* (Rapsodia para gran orquesta) con soprano solista y texto de Goethe; en 1951-52, *Das Vorbild* (El ejemplo) para orquesta y solo de contralto, también según textos de Goethe; para conjuntos de similar magnitud, pero desde luego en un estilo completamente diferente, salieron a la luz en 1949, en Viena, dos canciones de combate –temporalmente el movimiento obrero disponía también en Austria de grandes salas y grandes orquestas–, una con letra de Ernst Fischer y otra con letra de un hermano de éste, Walter; en 1950, surgió la cantata *Mitte des Jahrhunderts* (En la mitad del siglo), con texto de Becher; además, hay que mencionar aquí la cantata *Die Teppichweber von Kujan-Bulak* (El tejedor de alfombras de Kujan-Bulak), de mayor significación, compuesta en 1957 según texto de Brecht. Y naturalmente *Die deutsche Symphonie* (La Sinfonía Alemana), el último de cuyos once movimientos fue escrito por Eisler en 1958, con motivo del estreno de la obra en la Ópera del Estado de la calle Unter den Linden en 1959.

En esos años Eisler tenía en el centro de su pensamiento los géneros que él llamaba (en una formulación no muy feliz) música utilitaria. Pensaba, tal vez con razón, que cuando la música se une y liga al teatro, al cine, al ballet, a la palabra, a la imagen (por ejemplo a las diapositivas proyectadas), tiene más posibilidades de hacer que un público mayor acceda a los nuevos medios y métodos compositivos. Así, en sus tiempos en la RDA, Eisler llevó a la escena más de una docena de partituras con música incidental suya. Para las obras de Brecht representadas por el *Berliner Ensemble* Eisler pudo recurrir a composiciones que había escrito en Estados Unidos; por lo menos nueve obras –entre ellas las compuestas para las piezas de Nestroy representadas en Viena– son nuevas. Al mismo tiempo fueron creadas, la mayoría en la década de los años '50, ocho partituras para películas y

¹²*Ibid.*, p. 444.

una para una pieza de televisión: *Lofter*, de 1958. Hasta donde yo sé, todo este gran conjunto de música incidental para teatro y cine aún no ha sido estudiado en sus contextos internos, y aun menos en su relación con otras composiciones de Eisler del mismo período. Tan sólo desde el punto de vista de lo que abarca, se trata de un logro sorprendente; y si se le suman las piezas preparadas por Eisler para ser publicadas —él alcanzó a ver seis del total de diez tomos de canciones y cantatas editados por la Academia del Arte— se llega a cerca de trescientas partituras que pasaron por su escritorio en los ni siquiera 14 años de Eisler en la RDA. A esto hay que agregar sus numerosos artículos para diarios y revistas, sus charlas introductorias para conciertos, intervenciones en debates, conferencias, que llenan alrededor de 400 páginas en la edición de G. Mayer de sus *Escritos*. Pero sobre todo, queda por dejar al descubierto que la producción de estos años con sus magistrales obras y sus brillantes concepciones, estaban al servicio del experimento de ayudar a crear una nueva organización social, aportando no sólo a los actos solemnes sino a la cotidianeidad musical.

Como Eisler muy bien sabía, no se podía ver u oír de antemano la forma que había de tener esta cotidianeidad; tenía que crearse probando, escuchando, pensando en conjunto, interviniendo. Había que empezar por definir los criterios que quería emplear Eisler para juzgar cuáles de sus anteriores composiciones debían ser calificadas de “errores”. El trabajo de superar el analfabetismo musical tomaría generaciones, eso estaba claro; la lucha contra la estupidez en la música se había encontrado con un adversario inesperado: la dirección del partido del Estado; pero de todas maneras en los círculos musicales creció la comprensión de qué era lo que se quería decir: “Vuelvo a decirle”, señaló Eisler a Hans Bunge (conversación del 24 de agosto de 1961, p.179), “que no estoy en contra de emplear en la música métodos modernos, que yo mismo he utilizado desde mi juventud, sino que sólo estoy en contra de que los métodos modernos en la música se utilicen equivocadamente para la estupidez. Hay que reflexionar mucho al respecto”. Decidir qué nuevos medios —y cuántos de ellos— podían contemplarse para los oyentes a los cuales estaban destinadas las respectivas composiciones. Eisler, entonces, tenía que decidir en qué calzaba con lo suyo el método dodecafónico de Schönberg, en qué quería diferenciarse de otros discípulos de Schönberg y de Schönberg mismo. (En 1964 Eberhardt Klemm publicó un importante trabajo en torno a esta problemática). En su *lied Die Krücken* (Las muletas), con texto de Brecht, de 1958, Eisler habla de cuál es la filosofía que lo guía en ese caso. Es revelador de su manera de proceder, que Eisler hiciera una “segunda versión (popular) de ese *lied* para Ernst Busch”, una versión en la cual la palabra entre paréntesis se refiere en forma semi irónica, semi seria al vocablo que en el debate sobre formalismo está pensado como positivo. Sus trabajos más tardíos muestran cuántas páginas destinó Eisler a desarrollar variadas técnicas, antiguas, nuevas, archiprobadas e inéditas. En una estricta tonalidad establecida se acumulan disonancias, temas y formas constructivas liberadas de la armonía triádica. Por ejemplo, en el *lied Um meine Weisheit unbekümmert* (Sin que me importe mi sabiduría), con letra de Hölderlin (que tal vez no por casualidad consta de once compases), Eisler se maneja de manera juguetona pero al mismo tiempo profun-

damente sería con un (por llamarlo así) modelo-de-once-tonos; en *La Sinfonía Alemana* coloca uno al lado de otro, trozos musicales con técnicas tonales y dodecafónicas; en sus *Ernste Gesänge* (Cantos serios) logra una síntesis de ambas técnicas, muy característica de él.

Contento no estaba Eisler ni con su propio rendimiento ni con la evolución que observaba en la RDA. En la dirección del partido y del Estado aumentaban los que a todo decían que sí y los que no decían nada. Triunfos aislados, como por ejemplo la disolución en 1954 de la Comisión estatal de asuntos artísticos, fundada en 1951, –y dirigida sin arte y sin cultura–, no podían hacer que aquello se olvidara. El *affaire Faustus* no fue un caso único; la voluntad de ejercer todo el poder de decisión de parte de un grupo dirigente al interior del partido estatal se amplió por principio a todos los ámbitos de la vida, aunque en ninguna parte con tanta determinación como precisamente en el campo del arte. Que esto era un síntoma de la decadencia del movimiento comunista mundial con la Unión Soviética como potencia líder, se volvió indisputable. Eisler no alcanzó a ser testigo del derrumbe de la RDA, pero los *Ernste Gesänge* (Cantos serios), la última composición que completó Eisler, anuncian el derrumbe, pero también su superación. Eisler rescata antiguas composiciones y pone su contenido en un contexto filosófico político: la toma de conciencia de ser un desterrado –que experimentó en Ciudad de México en 1939 (y no sólo allí)–, las penas debidas a las “efemérides”, la desesperación que sintió en 1953, año del debate sobre su *Faustus* (y no sólo entonces), la esperanza, ligada al vigésimo congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, de que –lejos de cualquier imagen poética– el movimiento de liberación de todas maneras logrará su meta de “vivir sin tener miedo”. En 1961 y 1962 surge la introducción *Vorspiel und Spruch* (Prólogo y sentencia) y las últimas dos canciones de la obra con textos de Hölderlin y Stephan Hermlin, que expresan la triste alegría adquirida recién en los últimos años de vida siguiendo el sentido de la bella formulación de Hölderlin: “Muchos intentaron en vano expresar la alegría más alegre, ahora por fin me habla a mí y se desahoga en el duelo”. Presintiendo la cercanía de la muerte, seguro de no alcanzar la meta –“pero lo nuevo sigue creciendo”–, el músico-pensador-luchador cierra la obra de su vida “seguro de una felicidad futura”. Una serie de formas, colores, tonos, técnicas musicales, demasiado complejas para tratarlas aquí, convierte además la obra –extraordinariamente difícil de interpretarla adecuadamente– en un compendio del legado musical de Eisler.

Existe ya una amplia literatura acerca de Eisler. Se dispone de numerosos análisis de sus obras, tanto individuales como de grupos de trabajo. Desde que en los años 1920 Adorno, Stuckenschmidt y otros empezaron a estudiar sus creaciones, han aparecido muchas biografías e introducciones al personaje. Pero sólo pocos autores incluyen en sus análisis el entorno espiritual y las situaciones políticas en los cuales Eisler y sus amigos se desenvolvían. En este sentido, Manfred Grabs también realizó un trabajo pionero: valga mencionar su imprescindible manual *Hanns Eisler / Kompositionen-Schriften-Literatur* (Composiciones-Escritos-Literatura). Albrecht Betz fue seguramente el primero que, con su *Hanns Eisler / Musik einer Zeit, die sich eben bildet* (Música de una época que empieza a

formarse), abordó áreas de problemas que en anteriores trabajos publicados de la RDA ya sea no se pudieron o no se quisieron ver. Jürgen Schebera, cuyos escritos aparecidos tempranamente en la RDA enumera estos problemas, representó una excepción. Un lugar especial ocupa *Hanns Eisler / A Miscellany* (Hanns Eisler/ una miscelánea), un trabajo de 1995 dirigido por David Blake, debido a que cita textualmente escritos literarios y teóricos propios de Eisler (traducidos al inglés) y los combina con análisis que hacen expertos de las maneras de componer, de conducirse de Eisler, de su pensamiento.

Como ejemplo paradigmático de cómo la obra de Eisler se malentiende y –sobre todo la de su período creativo en la RDA– se malinterpreta, miremos algo más de cerca dos sobresalientes intentos: una impresionante, minuciosa (de casi hora y media de duración) película documental sobre Eisler, *Solidarity Song: The Eisler Story* (Canción de la solidaridad: La historia de Eisler), estrenada en 1996, y la confrontación con Eisler que emprende Hermann Danuser en *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (La música del siglo XX). La película dirigida por un talentoso y experimentado documentalista, Larry Weinstein, quien con una fina perceptividad de las posibilidades de ligar contrapuntísticamente entre sí imagen, sonido y palabra, hace revivir emotivamente la influencia de Eisler en la Alemania pre-hitleriana, y ofrece una impresionante documentación de la lucha que en nombre del anti comunismo emprendieron los perseguidores de Eisler en Estados Unidos, pero que fracasa al mostrar el período de Eisler en la RDA, que conforma la tercera parte de la película. La película apenas deja entrever los acontecimientos de esos años, y ni hablemos de sus conflictos y problemas; evidentemente Weinstein ni siquiera los conoce. Así, puede convertir la crisis del año 1953 en torno al *Faustus* de Eisler en una crisis existencial terminal, o sea que hace desaparecer el aporte de Eisler durante sus catorce años en la RDA. Lo que Eisler defendió y trató de mejorar hasta el último día de su vida, el régimen de la RDA, lo convierte en la raíz de lo malo; no había punto de partida para algo nuevo, algo positivo, y el comunismo de Eisler aparece como una utopía ajena al mundo. En los pasajes más impresionantes de la película, Weinstein descarta totalmente concordar con Eisler y con la verdad histórica. Teniendo por fondo musical una grandiosa pieza musical de estilo patético, *Deutschland, bleiche Mutter* (Alemania, pálida madre), de *Die deutsche Symphonie* (La Sinfonía Alemana), la película muestra la construcción del muro, en 1961.

Pues bien, Eisler vivió la construcción del muro; entre sus últimos trabajos literarios está la *Carta abierta a Günter Grass*, publicada el 30 de agosto en la revista *Weltbühne*, en la que Eisler, luego de varios considerandos cuidadosamente formulados, criticados por Hans Bunge, encarece a su destinatario a “comprender las medidas que tomamos el 13 de agosto”¹³. Eisler sabía y consideraba, tal como en ese entonces muchos sabían y consideraban, que este duro paso reforzaba la frontera no sólo entre dos porciones del imperio alemán, sino entre dos sistemas mundiales. Sin este reforzamiento, la RDA habría sido desagrada. Desde más o

¹³*Schriften 1948-1962*/tomo 2, 1982, p. 475.

menos mediados de los años '50, Eisler fue testigo de cómo algunos estudiantes, formados por nosotros a gran costo, compraban por 20 centavos un pasaje en el ferrocarril metropolitano y, con su diploma en el bolsillo, emigraban a la República Federal de Alemania, en busca de puestos más lucrativos que los que nosotros podíamos ofrecerles. Y los graduados de las academias superiores de música que perdíamos no representaban las peores pérdidas. El muro levantó, urgido por la necesidad, la frontera más sensible del mundo de entonces. Sin embargo, Weinstein no consideró que los incidentes en el muro, incluso los casos fatales, no pueden compararse con los premeditados, planificados asesinatos en masa de Hitler, practicados bajo la dirección de un comando mayor en los campos de batalla y en los campos de concentración. En una de las escenas más conmovedoras de la película, Weinstein muestra, con la gran música de Eisler de fondo, compuesta pensando en las víctimas del régimen nazi —víctimas que el filme no muestra— impactantes imágenes de incidentes en el muro. Este colosal desacierto de la película no se habría producido si no existiera el totalitarismo.

Esta teoría (si cabe llamarla así), propagada desde 1945 en Estados Unidos con enorme éxito, se funda en similitudes externas entre los movimientos comunista y fascista, como son: baja valorización del parlamentarismo burgués y sus políticos, junto a manifestaciones masivas con estandartes, banderas, canciones. Esta superficialidad en la elaboración de esta teoría se vio facilitada por el hecho de que los nazis imitaron deliberadamente ciertas formas del movimiento comunista, tanto del soviético como del alemán. Incluso en 1941, en la película nazi *Sieg im Westen* (Victoria en el Occidente) aparece un *Auf den Strassen zu singen* (Para cantar en las calles), una plañidera mezcla de sentimentalismo patriotero y música militarista. Aun cuando al régimen nazi le quedó reservado el convertir los campos de trabajo en campos de exterminio manejados industrialmente, hubo similitudes entre Auschwitz y el archipiélago del Gulag. Lo que el totalitarismo no considera en absoluto es lo decisivo: los programas de los movimientos. El programa de eliminar la miseria y la guerra unió a hombres como Eisler y Brecht y a millones de personas de todo el mundo en pro de la solidaridad internacional, aun cuando hasta ahora sin éxito. El programa que eleva a la susodicha nación "über alles auf der Welt" ("por encima de todo en el mundo")¹⁴, llevó —con mucho éxito— a una consecuencia sangrienta por lógica. Debido a su falta de respeto por los contextos históricos, Weinstein vuelve la música de Eisler en contra de las convicciones de Eisler. (En este contexto, la forma en que se distorsiona el papel de historiador que me cupo en el filme sobre Eisler, pienso exponerla en las publicaciones de la Sociedad-Eisler).

Otras son las limitaciones que muestra la exposición de la influencia de Eisler que hace Danuser. Weinstein muestra a Eisler-persona como digna de admiración y afecto, y considera su propósito, si bien vano, al menos honorable; Danuser, junto con menospreciar la creación de Eisler menosprecia también su propósito. En *La música del siglo XX* empieza por comentar con competencia de experto más

¹⁴Parte del texto del himno nacional alemán (N. de la T.).

de 20 composiciones de Eisler, en forma objetiva y precisa. Sin embargo, cuando se llega a las conclusiones¹⁵, el rendimiento artístico de Eisler —como Danuser considera que lo nuevo que contiene no es suficientemente nuevo— es colocado cerca de la “epigonalidad”¹⁶, y el propósito de Eisler —como sería “populista”— cerca de la demagogia. Y, empleando *clichés* del anti comunismo, Danuser relaciona la estética de Eisler con el “obligatorio deber de una estética afirmativa” y en la página 291 convierte los trabajos de Eisler de toda una vida, reducidos a un “programa de educación musical”, en un “error histórico”.

El anti comunismo no ofrece ningún criterio bajo el cual se pudiera incursionar en la época y obra de Eisler. El músico, que ya desde sus años juveniles es reconocido por las mejores cabezas entre los compositores y teóricos modernos; la persona, que no subordina su manera de componer y de vivir a su carrera, sino a sus convicciones; el pensador, que dedica una gran parte de su fuerza de trabajo a informarse sobre la teoría de las relaciones sociales y la teoría de la música, y que en su propia creación no sigue sólo su intuición —la cual de seguro nunca le falló— sino que la conduce por vías que están cerca del resultado de sus reflexiones; el poeta, que enriquece el mundo de los libretos de ópera convirtiéndolos en una obra maestra peculiar e inquietante; el compositor, que con uno de los géneros de su obra, la música de combate que, según la formulación de Brecht, “tiene como ejecutantes a las masas populares”, el que con otros dos géneros, la música para el teatro y para el cine, sin hacer concesiones a la industria del entretenimiento, se relaciona con los más audaces hombres de teatro y cine, que está entre los más interpretados de su tiempo, y que en otros géneros escribe música que aún hoy, hombres y mujeres experimentados, maduros, no pueden escuchar sin conmoverse profundamente, el hombre Hanns Eisler, desafía precisamente a la musicología de hoy a volver a abordar su obra con plena conciencia, con comprensión de lo que es arte y con un sentido de lo que son los problemas de la humanidad.

REFERENCIAS

- Betz, Albrecht, *Hanns Eisler / Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. Munich 1976 (edición y crítica del texto).
- Blake, David, *Hanns Eisler / A Miscellany*/ compilada y editada por D.B. Luxembourg 1995 (Harwood Academic Publishers).
- Bunge, Hans, *Die Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus" / Eine Dokumentation*. Berlín 1991 (Basisdruck).
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts, Band 7 Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber 2/1992.
- Dümling, Albrecht: “Eisler und Schönberg”. En: *Das Argument*, suplemento especial Hanns Eisler (AS 5), Berlín 1975.

¹⁵Hermann Danuser. *Die Musik des 20. Jahrhunderts, Band 7 Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber 2/1992, pp.289 y ss.

¹⁶*Ibid.*

- , "Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler/ Ein dokumentarischer Abriss". En: *Musikforschung* 1976, cuaderno 4.
- Eisler, Hanns, *Musik und Politik/ Schriften*. Textkritische Ausgabe de Günter Meyer, Gesammelte Werke, Serie III, Leipzig:
Schriften 1924-1948/ tomo 1, 1973.
Schriften 1948-1962/ tomo 2, 1982.
Schriften/addenda, tomo 3, 1983.
- Grabs, Manfred, *Hanns Eisler - Werk und Edition*. Una documentación de M.Grabs Berlín (RDA) 1978 (Documento de Trabajo 28 de la Academia del Arte de la RDA).
- , *Wer war Eisler*. Conceptos de seis décadas escogidos y presentados por M. Grabs Berlín (occ.), 1983 (Verlag das europäisches Buch).
- , *Hanns Eisler/ Kompositionen - Schriften - Literatur/ Ein Handbuch*. Leipzig 1984.
- Klemm, Eberhardt, "Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg". En: *Sinn und Form* 1964, cuaderno 4.
- Pauli, Hansjörg y Dagmar Wünsche: *Hermann Scherchen / Musiker/ 1891-1966 Ein Lesebuch*, compilado por H.Pauli. y D.Wünsche. Berlín 1986 (Academia del Arte/ Editorial Mentrich).
- Pfäfflin, Friedrich, *Karl Kraus und Arnold Schönberg/ Fragmente einer Beziehung*. En: Edición especial Karl Kraus, editado por Heinz Ludwig Arnold. Munich 1975 (edición y crítica del texto).
- Schebera, Jürgen, *Hanns Eisler im USA-Exil/ Zu den politischen, ästhetischen und kompositorischen Positionen des Komponisten 1938 bis 1948*. Editorial Akademie, Berlín (RDA) y Editorial Anton Hain, Meisenheim 1978.
- , *Hanns Eisler/ Eine Bildbiographie*. Berlín (RDA) 1981.
- Webern, Anton: "Brief an Eisler", 19. 4. 1929. En: suplemento especial Hanns Eisler, *Sinn und Form*, 1964.

Guido Adler, Rudolf von Ficker y Thrasybulos Georgiades*

por
Theodor Göllner

“Su meta era transformar la notación musical silente del medioevo en música del presente”. Con estas palabras circunscribía Thrasybulos Georgiades el enunciado básico de su maestro Rudolf von Ficker (1886-1954)¹. Llama la atención que estas palabras se refieren a un erudito y no, como se podría esperar, a un músico. Pues bien, Ficker era, como más adelante señala Georgiades, un erudito de peculiar índole, ya que “el músico y el teórico en él no se podían negar recíprocamente”, de tal manera que “él desarrolla su método o procedimiento histórico-musical desde su convicción musical”². Esto precisamente era lo peculiar y especial en él, y no, como se encuentra comúnmente, el ser un científico y músico, sino el hecho de que aprovecha y utiliza su experiencia musical para el planteamiento científico o viceversa, relaciona estos impulsos decisivos desde su familiaridad con la investigación histórico-musical. Ficker se interesó en la música del medioevo y su desarrollo; por lo tanto, en la música de una época con la cual no nos une una tradición sonora y de la cual poseemos sólo la “notación silente”. La medioevística musical había adquirido inclusive con anterioridad, y paralelamente a Ficker, grandes adelantos en la investigación de la música gótica—recuérdese a Friedrich Ludwig, Jacques Handschin, Heinrich Bessler—; sin embargo, el énfasis en la investigación no se relacionaba con la reconstrucción de la música como sonoridad, sino en el circunscribir y catalogar las fuentes, en la elaboración de textos de notación moderna, en las interrogantes de la teoría musical y en la aplicación de métodos científico-filosóficos generales. También Ficker dominaba la maestría filológica, pero para él se trataba, primero y por sobre todo, de lo que debería suceder con la música transmitida mediante notación en una ejecución de hoy. Para esto no le era preciso el registro de las fuentes del organum de Notre Dame en su plenitud cuantitativa o incluso la aspiración a una edición moderna global, sino que le bastaba con un solo organum que fuera representativo, como por ejemplo el organum “Sederunt principes” de Perotino, para establecer una

*Por su interés, la *Revista Musical Chilena* publica la traducción que Inés Santa María, del Instituto de Musicología de la Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, realizó del artículo del Prof. Dr. Theodor Göllner, de esa misma institución, aparecido en el Anuario Musical 51, año 1996, pp.5-10.

¹Thr. Georgiades, “Rudolf von Ficker (1886-1954)”. En *Kleine Schriften (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, ed. por Theodor Göllner, tomo 26), Tutzing 1977, p. 238. (Primera ed. en *Die Musikforschung*, VIII, 195, pp. 200-205).

²Georgiades, *loc. cit.*

ejecución moderna. Hoy por hoy se ha transformado esta edición, al igual que la ejecución que se basa en ella, en una pieza de la historia musical del siglo veinte. Lo que resta es la reivindicación y el derecho sin más desentendimiento de la música medieval —y con ella el de la música antigua en general— de ser componente de un presente musical siempre cambiante en sí mismo. Este derecho, como fue entendido por Ficker, requería, no obstante, de un alto nivel profesional por parte de los ejecutantes y estaba muy alejado de los círculos diletantes que nuevamente vuelven a apoderarse de la “música antigua”.

En el objetivo poco común de la comprensión de la música en sí misma, el de llevarla al oído mismo y sacar de ello consecuencias metódicas, podía retomar Ficker a su maestro Guido Adler (1885-1941). Este último había exigido una investigación del estilo musical, como la tarea central de la musicología; había hecho de la explicación y determinación de obras de arte la esencia de su actividad docente³. También en sus estudios programáticos *Der Stil in der Musik* (1911) y en *Methode der Musikgeschichte* (1919) se había distanciado Adler del camino antiguo y hoy nuevamente retomado, que se orientaba y orienta ante todo hacia lo biográfico, hacia las fuentes o en general hacia lo histórico cultural. Más bien debía estar la música misma en el centro, y aquello que “se encontraba en torno o al lado de la música” debía retroceder a un segundo plano⁴. Rudolf von Ficker no era solamente alumno de Guido Adler en lo metódico, sino que lo sigue también en la elección del punto esencial de investigación. La música de los neerlandeses tempranos, como la conoció en los *Códices tridentinos* fue su ocupación en estudios y ediciones desde su disertación para el doctorado y posteriormente con persistencia durante sus años tardíos. En último término iba dirigido su interés por esta música, sobre todo en su relación por una parte con la tradición europea continental y por otra parte en su relación con el fauxbourdon inglés. Este último punto ocupa un lugar importante en el trabajo de habilitación de Adler, *Studien zur Geschichte der Harmonie* (Universidad de Viena 1881) y abre la visión hacia una tradición musical permanente, enraizada en lo popular, “la cual, desprendida desde sus impulsos primigenios se ha mantenido en una continua evolución durante todas las transformaciones de la música artística”⁵. Aquí se perfila un enunciado metódico, el cual, junto al desarrollo central basado en la evolución, contempla también otras expresiones muchas veces clasificadas como “periféricas”. A Ficker se le agranda con esto el campo de visión y se le posibilita establecer nuevas relaciones entre lo “central” y lo “periférico”. De esta manera, es la repentina actualidad que el fauxbourdon adquiere con Dufay en el primer tercio del siglo XV, una síntesis entre la composición proveniente de Francia, resultante de una dependencia notacional, y una composición a varias voces, sencilla, natural de Inglaterra, que se basaba en sucesiones paralelas de sonidos y que podía manifestarse perfectamente sin una escritura notacional. La adopción

³R. v. Ficker, “Guido Adler und die Wiener Schule der Musikwissenschaft”. En *Osterreichische Musikzeitung*, I, 1946, p. 185-187.

⁴v. Ficker, *loc. cit.*

⁵G. Adler, *Wollen und Wirken, Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Viena, 1935, p. 19.

o aceptación de estadios elementales tempranos —los cuales a pesar de no haberse preservado a través de la escritura, deben haber sido fundamentales para la formación y desarrollo de la composición occidental a varias voces— definen el concepto en “Primären Klangformen” de Ficker⁶. La tesis de Ficker señala que una música propia basada en sonoridades a varias voces y en ejecución instrumental debe haberse confrontado con el canto litúrgico monódico para transformar éste en “sonido” a varias voces. La inclusión hipotética de tradiciones musicales autóctonas sin escritura, en la trayectoria de la historia musical europea quedó a un solo paso de la música no-europea. Este paso lo trata Ficker primeramente en sí mismo, apuntando por sobre todo a fases no claras en la historia musical europea. Él quería aprovechar la “musicología comparada” para la musicología histórica y por ello ofreció lecciones ya en sus primeros semestres en Munich acerca de “Die Musik der primitiven und aussereuropäischen Völker” o sobre “Primitive und exotische Musik”⁷. Ficker tenía la esperanza, al fin y al cabo, de obtener un conocimiento respecto de los estadios tempranos en la historia musical europea, partiendo desde la frescura y naturalidad vital de las proyecciones etnomusicológicas, las cuales opacaban a su vez los vacilantes intentos con los cuales se trataba en ese entonces de reanimar y volver a la vida la “música antigua”. De semejante manera había penetrado anteriormente Adler también en el ámbito de la etnomusicología, para, de alguna forma, a través de ejemplos de la música folclórica rusa a varias voces o de la zona asiática, acercarse a la heterofonía⁸. La manifiesta y notoria unidad entre la musicología comparada e histórica, exigía un método que estableciera una relación entre los procesos históricos y las tradiciones estáticas. Desde la entretanto ya consumada separación de estas dos disciplinas, el historiador musical cauteloso del progreso casi no percibe estos conjuntos estáticos, de tal manera que los procesos de desarrollo se transforman crecientemente en una angosta escalera que se va estrechando.

Thrasybulos Georgiades (1907-1977) había estudiado desde 1931 en la Universidad de Munich con Ficker y ahí mismo obtuvo su promoción en 1935 con el trabajo “Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert”. Nuevamente era el fauxbourdon el que estaba en el centro de la investigación y esta vez examinado desde fuentes antes no consideradas. Georgiades, sin embargo, no se restringió solamente a la edición y comentario de los tratados, sino que relacionó el canto en terceras-sextas paralelas, natural de Inglaterra, con la composición temprana a varias voces y sus sonidos paralelos los cuales, si bien de una índole diferente, tampoco son concebidos como sonidos paralelos en un sentido contrapuntístico. En el fondo, era éste también un intento altamente original de complementar el proceso de desarrollo de la música a varias voces, centrado en Francia, con otros hilos de tradiciones independientes de ésta; o sea, el camino ya trazado por Adler y Ficker era ahora seguido desde otra perspectiva.

⁶R. v. Ficker, “Primären Klangformen”. En *Jahrbuch Peters*, 1929, pp. 21 ss.

⁷Andreas Elsner, “Zur Geschichte des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München”, Disertación (mecanografiada), Munich, 1982, pp.528 s.

⁸G. Adler, *Wollen und Wirken*, loc. cit., p. 21.

En la misma dirección apuntaban entonces las disertaciones de Georgiades desde su actividad docente como profesor de musicología en Heidelberg y más tarde como sucesor de Ficker en Munich. Aquí se investigó sobre una amplia base la composición medieval a varias voces, sobre todo desde el punto de vista de procedimientos poco conocidos que estaban fuera del desarrollo puesto en juego en la escuela de Notre-Dame de París. Junto a la ampliación de la indagación de fuentes inglesas (E. Apfel), la pregunta apuntaba hacia la formación y origen de la composición a varias voces, como se encuentra desde el *Musica Enchiriadis* en los tratados de organum más tempranos (E.L. Waeltner). Los primeros enunciados respecto de la escuela de Notre-Dame y el organum del siglo XII —sobre el cual el *Vatikanische Organum-Traktat*, descubierto por R. von Ficker, proporciona una clara evidencia— fueron abordados en un detallado estudio (F. Zaminer). Cómo se constituyó la composición organal a varias voces, antes y fuera de la escuela de Notre-Dame, sobre todo en el territorio de habla alemana, es demostrado en un trabajo que contempla, junto a las fuentes vocales, también fuentes tempranas instrumentales del medioevo tardío (Th. Göllner). Así también, otro estudio cubre la independencia de la música italiana del “trecento” temprano, frente al simultáneo Ars Nova (M.L. Martínez). Finalmente, una investigación acerca de secciones de misas tempranas de Dufay arrojó como resultado su dependencia, en principio —a pesar de la ocasional proximidad con el fauxbourdon inglés, composición mayoritariamente a tres voces— con la textura de la chanson francesa (R. Bockholdt).

Georgiades mismo se refiere posteriormente, por cierto sólo en algunos capítulos de *Musik und Sprache* (Heidelberg 1954)⁹, al igual que en artículos fundamentales, a interrogantes en el campo medieval¹⁰, por cuanto la música del medioevo estaba aún más en el centro de su obrar académico como profesor. Siempre abordaba en sus lecciones y seminarios a esta música como “lo otro”, completamente diferente, que obliga abandonar las vías acostumbradas de la experiencia musical para exponerse a lo desconocido, a lo lejano. Este “otro” era para el historiador musical por sobre todo la música “sonante”, la cual como realidad por cierto ya no existía, ya que se presentaba sólo en una escritura rudimentaria, pero que sin embargo exigía ser revivida. Así surgieron los intentos de interpretación histórica con su acento primordial en la composición medieval a varias voces y los ejercicios de técnicas de composición histórica, los cuales constituyen la espina dorsal de los seminarios musicológicos de la Universidad de Munich. En sus propias investigaciones Georgiades se había dedicado, ya desde su actividad en su nativa Grecia y como profesor en el Odeón ateneo, a la canción popular neo-griega, elaborando una hipótesis excitante al relacionar ésta con la *musiké* griega antigua¹¹. Las suposiciones metódicas para esta iniciativa poco común se la habían transmitido Adler y Ficker, los cuales —si bien es cierto en

⁹Trad. al inglés por Marie Louise Göllner, Cambridge, 1982.

¹⁰Thr. Georgiades, *Kleine Schriften*, pp. 45-53, 73-80, 97-131.

¹¹Thr. Georgiades, *Der grieschichte Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburgo, 1949, 2. Ed., Tutzing, 1977; *Greek Music: Vers and Dance*, Nueva York, 1956.

campos diferentes— también habían recurrido a la etnomusicología para contestar sus preguntas histórico-musicales. Para el griego Georgiades era la *musiké* griega antigua, por sobre todo ritmo como unificación de música, lenguaje y danza y al mismo tiempo lo totalmente “diferente”, incompatible con la música occidental familiar a nosotros. Así y todo, esto “diferente” permitía una nueva perspectiva de lo familiar, de lo cual nosotros en la música, especialmente desde la época vienesa clásica, estamos rodeados. El encuentro con la antigüedad era para Georgiades, precisamente por eso, un redescubrimiento de la música de Haydn, Mozart y Beethoven. En definitiva veía en la música alemana desde Schütz hasta Schubert el polo opuesto a la música antigua griega. Él contrapuso el tiempo de constitución “plena” de la *musiké* griega con el tiempo “vacuo” del tacto clásico, el cual garantiza los impulsos libres puestos en acción como símbolo del ser humano creador.

A pesar de que Georgiades no era un investigador musical en el sentido común, es decir no se acomodaba a los campos preferidos de la musicología, conseguía y provocaba de todos modos abordar tópicos esenciales justamente en su disciplina. Lejos de perseguir corrientes en boga y de arrimarse a otras disciplinas, se dejaba guiar solamente por la música y sus inconfundibles propiedades. El puente hacia otros campos “extramusicales” no lo hallaba en similitudes histórico-culturales, sino a través del ahondamiento en las leyes propias de la música. El solo hecho, que desde las odas de Píndaro la música siempre tenga que ver con el lenguaje, abría a Georgiades un cosmos inconmensurable de relaciones, contraposiciones, similitudes y divergencias. Desde este punto de vista buscaba Georgiades el diálogo, el cual se topaba irremediabilmente con otros ramos, ya que la música lo requería y no porque pareciera algo interdisciplinario o histórico-cultural oportuno¹².

Es por esto que no llama la atención que Georgiades, al igual que su profesor Ficker, tomara en su propia disciplina una notoria distancia hacia sus colegas. Si Ficker tuvo finalmente motivos de orden político, los cuales lo llevaron en el Tercer Reich, como alumno de Adler, a un aislamiento de sus colegas; Georgiades, quien en 1949 fue requerido en Heidelberg como sucesor de Bessler, con su concepto propio y radical, entró en franca contraposición con el gremio musicológico. Sus oyentes, sus alumnos y colegas amigos, por el contrario, admiraban la mezcla singular de alegría vital mediterránea, honda seriedad, mentalidad alemana y su entusiasmo contagiante por la esencia de la música, por los grandes compositores del clasicismo vienes, como también por un organum del siglo XII aparentemente insignificante. Siempre era la música en sí misma la que fascinaba, su construcción, el efecto que causaba, su hacerse realidad a partir de premisas notacionales, la porción que le cabía a la transmisión oral. Georgiades no enseñaba musicología en un sentido usual, sino que enseñaba cómo éste u otro objeto se le presentaban a él, su existir en su propia singularidad y las situaciones histórico-musicales que lo hicieron posible. Ya que todo su respeto y esfuerzo se

¹²Compárese aquí sobre todo con *Nennen und Erklären* de su obra póstuma editada por Irmgard Bengen, con un prefacio de Hans-Georg Gadamer, Göttingen, 1985.

dirigían a la música, no le fue fácil a Georgiades transmitir a sus alumnos la consideración necesaria hacia una musicología que anteponía otras prioridades. Esta disciplina, como se pensaba en ese entonces, no habría reconocido sus verdaderas tareas y sólo una renovación radical podría salvarla de un ocaso.

La crítica mordaz que Georgiades practicó a la musicología hace casi medio siglo, la cual en forma implícita está contenida en sus propios trabajos y en los trabajos de sus alumnos, motivados por él, tiene concordancia en algunos puntos con la crítica que en los últimos tiempos se alza también en diferentes lugares. A pesar que las objeciones que Georgiades planteó hace ya decenios están lejos de los motivos de la crítica actual, presentada a veces a media voz, obtienen quizá hoy día mayor resonancia que en ese entonces, cuando las convenciones no se cuestionaban. Mientras se creyó posible el legitimarse científicamente tomando con soltura los métodos establecidos, no encontró resonancia la crítica de Georgiades. La reacción con respecto de un “cientificismo” cuestionable que se plantea por doquier en los últimos tiempos agudiza en general el oído. Sólo queda esperar que la alternativa planteada por la escuela iniciada con Guido Adler, perfilada por Rudolf von Ficker y explícitamente formulada por Thrasybulos Georgiades para una musicología castiza —como también para corrientes de moda que causan estragos— ofrezca una alternativa verdadera en el futuro.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Juan Allende-Blin cumple setenta años

El 70º cumpleaños de Juan no pasó desapercibido, al menos en Alemania, donde hay conciencia acerca del valor de ese notable compositor nacido en Chile.

Numerosos conciertos, programas y entrevistas en radios y artículos en los diarios comentaron a Juan, su obra y sus contribuciones teóricas con motivo de su cumpleaños. Los títulos de algunos artículos son decisivos: *Allende-Blin el suave revolucionario*, *Música contra el olvido para los 70 de Juan Allende-Blin*, *Obras musicales como seres vivos*, son algunos ejemplos de la reconocida importancia de Juan Allende-Blin en el mundo musical europeo.

El programa impreso de los conciertos de homenaje organizados por el Departamento de Cultura de la ciudad de Essen y efectuados el 7 de marzo en la Iglesia de la Cruz y el 8 de marzo en la Antigua Sinagoga de esa ciudad, incluía laudatorias de numerosos amigos de Juan, que de esa manera se hacían presentes en el homenaje. También a mí se me pidió una colaboración; aquí va su traducción:

“¡Dios mío, cómo vuela el tiempo! Conocí a Juan cuando canté la parte de Jesús en la *Historia de la Resurrección* de Schütz, dirigida por Cerd Zacher, en la Iglesia Luterana de Santiago en el año 1956. Rápidamente surgió una gran amistad. Cuando después del golpe militar tuve que exiliarme nuevamente con mi familia, esta vez a Berlín, nos volvimos a encontrar. Nuestra manera de ver el mundo mientras tanto se había acercado aún más. Después vino la canción *An jenem Tag*, la ópera de cámara *Des Landes verwiesien, Fünf jiddische Lieder*, *Testamento*, composiciones de Juan Allende-Blin que tuve la suerte de poder estrenar y que considero muy importantes vivencias e hitos en mi carrera de cantante. Porque son musicalmente piezas grandiosas y porque en cuanto a su contenido todas tienen mucho que ver con la ya mencionada manera de ver el mundo.

No sé a quién admiro más, a Juan el músico o a Juan el hombre. Pero es que no se puede separar a ambos. Su música es humana y su humanismo es musical.

Que lástima que estoy tan lejos y que no te puedo abrazar, querido Juan, en el día de tu cumpleaños”.

Hanns Stein

Compositores chilenos en el país

Según las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena*, entre el 1 de abril y el 30 de septiembre de 1998 se han interpretado en el país las obras de compositores nacionales que se mencionan a continuación.

Biblioteca Nacional

En la Sala América de la Biblioteca Nacional se realizó, el 6 de mayo, un concierto de la soprano Patricia Vásquez, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra. En el recital se incluyeron obras de Federico Heinlein (*Dame la mano y Balada matinal*), Luis Advis (*Cueca*), Enrique Soro (*A te y Non m'ami piú*) y Juan Orrego Salas (*Madrigal del peine perdido y La guitarra*). El 18 de mayo se presentó el guitarrista Lorenzo Alviggi, quien incluyó, dentro de su programa, *Cristalino* de Horacio Salinas.

En la misma sala, el 5 de agosto, el barítono Germán Remmele Fischer, con la colaboración de la pianista Elvira Savi, interpretaron *Quietud* (texto de Juana de Ibarbourou), *La lluvia y Balada matinal* (ambas obras con textos de Manuel Machado) de Federico Heinlein. El 25 del mismo mes actuó el pianista Felipe Browne. En su programa contempló *Rústica* de Juan Orrego Salas.

Revista Musical Chilena, Año LII, Julio-Diciembre, 1998, N° 190, pp. 88-103

El 4 de noviembre se presentaron la flautista Shiri Rosenberg y la pianista Beatrice Bodenhöfer, quienes interpretaron, entre otras obras, *Paisajes-Memoria* de la compositora nacional Leni Alexander.

Casa de la Cultura Anahuac

La Escuela Moderna de Música y la Casa de la Cultura Anahuac del Parque Metropolitano acordaron celebrar sus 58 años de existencia, la primera, y 20 años, la segunda, con un ciclo de conciertos en el local de la Casa de la Cultura ubicado en el Cerro San Cristóbal. Entre las obras programadas figuró, el 24 de mayo, *Laberintos* de Juanita San Martín, para orquesta de cuerdas, violín, flauta, clarinete y fagot. Actuó la Orquesta de la Escuela Moderna que fue dirigida por Juan Sebastián Leiva.

Centro Cultural de España

El martes 7 de abril actuó el dúo formado por M. Teresa Domínguez (cantante) y Rodrigo Moyano (guitarrista) interpretando, entre otras obras, *Canción de cuna para la tarde* y *Canto triste* de René Rojas, además, *La jardinera* de Violeta Parra y *Cueca* y *El amor* de Luis Advis. El 21 del mismo mes realizó un recital en el Centro el guitarrista Mauricio Valdebenito; en su programa presentó el estreno de la serie completa de los *Preludios* para guitarra de Gabriel Matthey y, de Horacio Salinas, las siguientes piezas: *La lluvia en la ventana* y *Cristalino*.

El 21 de septiembre el Coro Ars Viva, dirigido por Waldo Aránguiz, interpretó un programa en el que incluyó *Pinares* (texto de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier.

Centro Cultural Mapocho

Con ocasión de la realización de la II Cumbre de las Américas se celebró en el Centro Cultural Mapocho una serie de actividades artísticas, entre ellas un concierto de la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Fernando Rosas, realizado el 18 de abril, en que se presentó la cantata de Juan Orrego-Salas *Canto a la Cordillera*, con texto de Neruda y del compositor, que compuso especialmente para la II Cumbre. En la obra participó, además de la Orquesta de Cámara de Chile, el coro de Bellas Artes que dirige Víctor Alarcón. El *Canto a la Cordillera* había sido estrenada por los mismos intérpretes el 17 de abril en el Palacio de la Moneda, en una ceremonia oficial, con asistencia de los mandatarios de América participantes en la Cumbre. El día 19 de abril, en el Centro Cultural, se efectuó un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, que dirigió Guillermo Rifo. En el programa figuraron las siguientes obras de autor nacional: *El huaso y el indio* de Juan Casanova Vicuña y *Se unen la tierra y el hombre* (textos de Pablo Neruda) de Fernando García.

Centro Cultural Montecarmelo

Durante la VIII Temporada de Música de Cámara Montecarmelo 1998, en la Sala la Capilla, se interpretaron las obras de autor nacional que se indican a continuación. El 12 de mayo, en el concierto del dúo formado por Alberto Harms (flauta) y Manuel Jiménez (arpa), se presentó *Intentos* para flauta y cinta de Guillermo Rifo. El 19 de mayo, en una audición de obras de jóvenes compositores, se escuchó *Paz-Vagotelas*, cinco piezas para piano de Raúl Céspedes; *Movimiento* para cuarteto de cuerdas, de Andrés Ferrari; *Cuarteto de vientos* de Oscar Carmona; *Piezas para una dodecafonía de intervalos* para piano de Miguel San Martín; *KA-1* para cuarteto de vientos de Cristián Vásquez, y *Cuarteto de cuerdas* de Carlos Zamora. Los intérpretes fueron: la pianista Marta Montes, el Cuarteto Sur, formado por Sebastián Leiva (violín I), Marisol Infante (violín II), Claudio Gutiérrez (viola) y Alejandro Tagle (cello) y un cuarteto de maderas constituido por Cristián Vásquez (flauta), Lucy Earle (oboe), Pedro Guiridi (clarinete) y Rogelio Aravena (fagot). El 26 de mayo ofreció un concierto el trío formado por Jaime de la Jara (violín), Patricio Barria (cello) y Cirilo Vila (piano), quienes incluyeron en su programa *Trío a la memoria de Alberto Ginastera* (1983) de Gabriel Brncic. En el recital del 23 de junio, ofrecido por el guitarrista Luis Orlandini, se escuchó *Tonadas* N° 4, N° 5 y N° 6 de Pedro Humberto Allende.

El 14 de julio se realizó un concierto de homenaje a Nino García, recientemente fallecido. En la ocasión se estrenaron, póstumamente de este joven compositor, *Contaminación de la primavera* para dos flautas (Eduardo Perea, Hernán Jara) y piano (Karina Glasinovic) y *Artículo de concierto* para guitarra

solista (Romilio Orellana), cuarteto de cuerdas (Hernán Muñoz, violín I; Deli García, violín II; Paulina Sauvalle, viola; María Carmen García, cello), oboe (Rodrigo Herrera), flauta (Gonzalo García) y corno (Ignacio García). El 21 de julio, el cornista Ignacio García ofreció un recital que incluyó en su segunda parte *Contaminación a la primavera* y *Artículo de concierto* de su hermano Nino García. Estas obras fueron interpretadas por los mismos instrumentistas que las estrenaron el 14 del mismo mes.

En el mes de agosto, la VIII Temporada de Música de Cámara contempló otra serie de obras de autor chileno. El martes 11, en el concierto de la compañía Pilcomayo, se presentaron obras de Andrés Alcalde y un grupo de sus alumnos. De Alcalde se escucharon *Sereno* para flauta, violín y piano, *L'uccellini nel vento non si fanno mai male* para piccolo y *Llongüein* para dos flautas, dos oboes, dos violines, clave y piano. Además se interpretaron *Trova* para guitarra, de Cristián Donoso; *Toto* para violín, de Franklin Muñoz; *Flop* para flauta, oboe y piano, de Francisco Villalobos; *Fragmento* para flauta y piano, de Rodrigo Villarroel; *Marcello* para cello, de M. Collado, y *Granados* para piano, de Julio Retamal. Los músicos participantes fueron: Karina Fischer y Guillermo Lavado, flautas; Rodrigo Herrera y Javier Bustos, oboe; Valentina Bondone y Julio Retamal, violines; Rodrigo Durán, cello; Luis Castro, guitarra; Luis Alberto Latorre, piano y clavecín, y Samuel Quezada, piano. El 18 de agosto, en el recital del trío formado por Luis Rossi (clarinete), Penélope Knuth (viola) y Adriana Batler (piano), se interpretaron *Dúo (Do not go gentle)* para viola, clarinete y piano de Federico Heinlein y *Fantasia* para viola y piano, de Carlos Botto.

Corporación Cultural de Las Condes

El 15 de julio, en la sala El Rosario de la Corporación Cultural de Las Condes, se inició la Temporada de música de cámara de la institución. El primer concierto estuvo a cargo de un trío formado por Penélope Knuth (viola), Luis Rossi (clarinete) y Pablo Morales (piano), quienes incluyeron en su recital el dúo de Federico Heinlein para clarinete y piano *Do not go gentle*. El 12 de agosto, en la misma sala se realizó el quinto concierto de la temporada de música de cámara a cargo del flautista Alberto Almarza y de la pianista Luz Manríquez. Entre las obras interpretadas en la ocasión figuró *Opiniones* de Andrés Alcalde. La comentada temporada de cámara finalizó el 19 de agosto con la presentación del Trío Arte (Sergio Prieto, violín; Edgar Fischer, cello; María Iris Rodrigán, piano), en cuyo programa figuró el *Trío 1982* de Alejandro Guarello.

Goethe Institut

El Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Héctor Viveros, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano) se presentó en el Auditorio del Goethe Institut el 9 de septiembre. En el programa incluyeron los siguientes autores chilenos: Luis Advis (*Rin*), Juan Lémann (*Maestranzas de noche*), Nino García (*Autorretrato*) y Federico Heinlein (*Nocturnos*), estas últimas dos obras en calidad de estreno. El 22 del mismo mes, en el concierto del Cuarteto Sur (Sebastián Leiva, violín I; Marisol Infante, violín II; Paulina Sauvalle, viola; Alejandro Tagle, cello), se presentó, de Carlos Botto, *Tres caracteres* para cuarteto de cuerdas. El 24 de septiembre actuó en el Instituto el dúo formado por Shiri Rosenberg (flauta) y Beatriz Bodenhofer (piano). En el concierto se escuchó *Paisajes-memoria* de Leni Alexander.

Instituto Profesional Escuela Moderna de Música

El 22 de abril el compositor Juan Orrego-Salas visitó la Escuela Moderna de Música, de la cual fue uno de los fundadores. En esa ocasión se le rindió un homenaje y alumnos de la cátedra de canto que dirige Ahlke Scheffelt interpretaron obras de Carlos Botto y Federico Heinlein.

El 26 de mayo, en el teatro Escuela Moderna de Música se presentó la flautista Paula Barrientos, quien incluyó la obra para flauta sola *Hojas de otoño* de Cirilo Vila. El 29 del mismo se ofreció un concierto en el que se interpretó *Cuentos para orquesta "Laberintos"* de Juanita San Martín. Participaron los solistas David Leiva (clarinete), Carolina Angulo (fagot), Fernanda Prieto (violín) y Luis Soto (flauta); el director fue Juan Sebastián Leiva. En este mismo local del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música se realizó, el 4 de junio, un concierto de las cantantes Mariselle Martínez y Claudia

Virgilio, la primera, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra, programó *In souvenir, Storia d'una bimba* de Enrique Soro y *La gitana, El pescador sin dinero y Al puente de la golondrina* de Juan Orrego-Salas.

El 25 de junio, en el Encuentro Coral realizado en la Escuela Moderna de Música, el Coro Balmaceda 1215, que dirige Cecilia Barrientos, interpretó *El amor* (de *Canto para una semilla*) de Luis Advis en arreglo coral de Pablo Ulloa; el Coro de Estudiantes USACH, bajo la dirección de Rosana Osses, presentó *Campos naturales*, canto tradicional de la fiesta de La Tirana, en arreglo coral de Jorge Urrutia; el Coro de Bellas Artes, dirigido por Víctor Alarcón y acompañado por el pianista Gabriel Arroyo, interpretó *Canto a la Cordillera* de Juan Orrego-Salas; finalmente, el Coro de Profesores de Valparaíso, que dirige Soledad Tuesta, cantó *La fiesta de la Tirana* de Horacio Salinas, en versión coral de F. Ortiz. En otro concierto coral, el 24 de agosto, se escuchó a la Agrupación Coral Op. 1 cantar *Según el favor del viento* (arreglo de Pablo Ulloa) de Violeta Parra; al Coro Polifónico de Buin interpretar *Casamiento de negros* (arreglo de Eduardo Vila) de Violeta Parra, *Te recuerdo Amanda* (arreglo de Enrique Gajardo) de Víctor Jara y *El cautivo de Til Til* (arreglo de Rubén Cáceres) de Patricio Manns, y al Coro de Cámara Cordillera cantar *Rin del angelito y Arranca arranca*, de Violeta Parra y *Si somos americanos* de Rolando Alarcón, todas obras arregladas para coro por Alejandro Pino. El 28 de septiembre, en el espectáculo *Imágenes y voces* del Taller de Danza y Coro de Profesores de Valparaíso, el Coro de Profesores dirigido por Soledad Tuesta interpretó: *Chabuca limeña* (arreglo de Guillermo Marchant), de Dióscoro Rojas, *Entre nosotros* (arreglo de Fernando Ortiz) de Horacio Salinas, *Vamos mujer* (arreglo de José Novoa) de Luis Advis, *Luchín* (arreglo de William Child) y *Manifiesto* (arreglo de Fernando Ortiz) de Víctor Jara y *La fiesta de la Tirana* (arreglo de Fernando Ortiz) de Horacio Salinas. El espectáculo se completaba con el Taller de Danza que presentó coreografías sobre música de Víctor Jara, Horacio Salinas y otros.

Universidad Católica, Centro de Extensión

En el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica, organizada por el Instituto de Música, se realizó la Primera Temporada Coral de la U.C. El primer concierto se realizó el 8 de abril y estuvo a cargo de la Camerata Vocal de Santiago, dirigida por Guido Minoletti. En el programa de este grupo se incluyó *Canción de luna* (textos de Federico García Lorca) de Cirilo Vila. El tercer concierto fue de la Universidad de Talca que conduce Mirta Bustamante, agrupación que interpretó, entre otras obras, *Arranca, arranca* de Violeta Parra, en arreglo de Santiago Vera, *O que será* de Chico Buarque, en versión coral de Tomás Lefever, y *Caliche* de Freddy Albarracín, en arreglo de Waldo Aránguiz. El acompañamiento pianístico estuvo a cargo de Enoe Ortiz. En el recital siguiente, realizado el 29 de abril, el Coro de Bellas Artes, que dirige Víctor Alarcón, presentó, en la segunda parte de su programa, *Canto a la Cordillera* de Juan Orrego-Salas con acompañamiento de piano. En el quinto concierto, efectuado el 6 de mayo, actuó el Coro de Cámara Codelco Chile, dirigido por Mauricio Cortés, y presentó *Padre nuestro* y *Ave María* de Juan Amenábar, *Alleluia* de Juan Lémann y *Dos amantes dichosos* (textos de Pablo Neruda) de Sylvia Soublette. El 13 de mayo cantó el Coro de Cámara de la Universidad Católica, a cargo de Jaime Donoso, quienes presentaron, de Federico Heinlein, *Pena de mala fortuna* (textos de Pablo Neruda). El último concierto se realizó el 20 de mayo y estuvo a cargo del Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago, bajo la dirección de Guillermo Cárdenas. La agrupación cantó una selección de *Romances iberoamericanos* de Tomás Lefever, acompañada por el pianista Leonardo González.

El 4 de junio, en el Aula Magna, se inició la XXXIV Temporada Oficial de Conciertos del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En este concierto inaugural se escuchó *Glosas*, op. 91, para violín (Fernando Ansaldi) y guitarra (Oscar Ohlsen) de Juan Orrego-Salas. En el concierto del 11 de junio el Ensemble XXI (en su versión Quinteto de Bronces), conformado por Eugene King y Javier Contreras (trompetas); Bobby Jane Berkheimer (corno); Kevin Robins (trombón) y Jeffrey Parker (tuba) interpretó *Cuatro estructuras* de Fernando García. El Grupo de Percusionistas de la Universidad Católica (José Díaz, Marcelo Espíndola, Gonzalo Maga, Sergio Menares y Andrés Baeza; director: Carlos Vera, con la colaboración del profesor Gary Cook) se presentó el 9 de julio, y en su programa incluyó *Rítmos divididos* para cuatro percusionistas de Sergio González. El 16 de julio actuó el Coro de Cámara de la Universidad Católica, dirigido por Jaime Donoso, quienes interpretaron *Pena de mala fortuna* (texto de Pablo Neruda) de Federico Heinlein. En el concierto del

13 de agosto de la temporada de cámara de la Universidad Católica se interpretaron *Di...*, para violín, viola, cello y piano de Pablo Aranda, *Neva* de Cristián Morales, para trío de percusiones, y *Septeto* de Hernán Ramírez, para dos violines, viola, cello, clarinete, corno y fagot. El 20 de agosto el Trío Arte (Sergio Prieto, violín; Edgar Fischer, cello; María Iris Radrigán, piano) realizó el recital de clausura de la Temporada de Música de Cámara '98. En él se interpretó *Trío 1982* de Alejandro Guarello. El 4 de septiembre se presentó la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas, en la Sala Fresno del Centro de Extensión. En el programa se consideró *Andante* de Alfonso Leng y *Antaras* de Celso Garrido-Lecca.

Universidad de Chile, Salón de Honor

El 25 de septiembre, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad, en el marco de la semana "Un cuarto de siglo: la ausencia presente. Homenaje de la Universidad de Chile a Pablo Neruda", se realizó la jornada "Música y poesía". Ese día el actor Mario Lorca recitó poemas de Neruda y el Taller de Música Latinoamericana de la Facultad de Artes, dirigido por Claudio Acevedo, presentó *Canto para una semilla*, cantata del compositor Luis Advis sobre textos de Violeta Parra.

Universidad de Chile, Facultades

El 3 de julio en el auditorio Julio Cabello de la Facultad de Medicina Norte, se presentó, auspiciado por la FECH, el Taller de Música Latinoamericana de la Facultad de Artes, que dirige Claudio Acevedo. En esa ocasión el guitarrista Mauricio Valdebenito presentó *Anticueca II* de Violeta Parra, *Pequeño vals de invierno* y *Danza en 3 tiempos* de Horacio Salinas, además se interpretó, de Luis Advis, *Canto para una semilla*, con poesía de Violeta Parra. El mencionado Taller repitió esta misma obra, el 28 de agosto, en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, en un homenaje a Víctor Jara con ocasión de cumplirse en 1998 los 25 años de su asesinato.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 14 de abril se inauguró el año académico 1998 del Departamento de Música de la Facultad de Artes. En esa oportunidad, el Director académico de dicha Facultad, Cirilo Vila, ofreció una clase magistral en homenaje a Federico García Lorca (1898-1936), Vicente Huidobro (1893-1948) y George Gershwin (1898-1937). Además se interpretó *Retrospecciones* (textos de Vicente Huidobro) para mezzosoprano (Rosario Cristi), saxofón alto (Miguel Villafruela) y piano (Clara Luz Cárdenas) de Fernando García. El 14 de mayo se presentó al público el *Pequeño libro para piano* del compositor Miguel Letelier, editado por la Facultad de Artes. Las siete piezas para piano que conforman la colección (1. *Alguién pasó*, 2. *Tiempos idos*, 3. *A Violeta Parra*, 4. *Procesión en la Rinconada de Navarro*, 5. *Fuga*, 6. *A Julio Perceval*, 7. *Pequeña toccata*) fueron estrenadas en dicha ocasión por el pianista Jorge Hevia. El 19 de mayo las pianistas argentinas Beatriz Altare y Hebe Battistoni ofrecieron un recital que contemplaba un grupo de obras a cuatro manos; entre ellas figuró *Caminando a Salzburg* de Juan Amenábar.

El 8 de julio la arpista Jeannette Espinosa ofreció el recital para titularse de Intérprete Superior con mención en su instrumento, alcanzando calificación máxima. El programa presentado incluyó *Dichos y alcances* de Fernando García. El 13 del mismo mes el clarinetista Alejandro Ortiz realizó un concierto y en éste interpretó *Soliloquio*, para clarinete solo, op. 48, de Carlos Botto. El 17 de julio, en su recital de titulación, la pianista María Paz Santibáñez presentó *Preludio y toccata* de Celso Garrido-Lecca. El 11 de agosto Carmen Luisa Letelier, acompañada en el piano por Alfredo Saavedra, interpretó *Tres canciones de cuna* de Alfonso Letelier. El 25 de agosto, en el recital del curso de cámara de percusión, se interpretó *Tonada N° 5* de Pedro Humberto Allende y *Estudio N° 39* de Ramón Hurtado; y el 29 de septiembre la pianista Kenya Godoy estrenó *Sonata en camino* de Mauricio Córdova.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

En el séptimo concierto de la Temporada Internacional de la Orquesta Sinfónica de Chile, realizado el 10 de julio, el director brasileño Henrique Morelenbaum presentó *Sinfonietta* de Federico Heinlein. La obra se repitió el 11 de julio. Y en el décimo concierto de dicha temporada, efectuado el 31 del

mismo mes, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el peruano David del Pino Klinge, interpretó *Suite latinoamericana* de Luis Advís. Este concierto se repitió el 1 de agosto.

Universidad de Santiago de Chile

En el X concierto de su Temporada Oficial 1998, que estuvo dedicado a celebrar el Día Internacional de la Música, la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago, dirigida por Genaro Burgos, estrenó *Camino de Santiago* de Federico Heinlein, obra encargada por esa Universidad, y *Divertimiento* para ocho instrumentos de Miguel Letelier. En el programa, que estaba dedicado a la música chilena, se interpretaron además: *Preludio* de René Amengual, *Andante appassionato* de Enrique Soro y *Variaciones serenas* op. 69 de Juan Orrego-Salas. El referido concierto se realizó el 30 de septiembre en el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

En el Salón de Honor de la Universidad Metropolitana se realizó un ciclo titulado Creación y Educación, conformado por cuatro encuentros de compositores, intérpretes y público en torno a la música chilena. El primer encuentro consistió en un concierto monográfico de obras de Santiago Vera, realizado el 7 de abril. En él se interpretaron las siguientes piezas de dicho autor: *Tres temporarias* para piano (Ximena Cabello), *Anagóstica* para guitarra (Luis Orlandini) y *Predámbulo y antiprosas* para voz (Patricia Vásquez) y piano (Ana María Cvitanic), sobre textos de Rabindranath Tagore. El 14 de abril se realizó un encuentro con el compositor Hernán Ramírez Ávila. En éste se incluyó su obra *El Rey de los Alisos*, op. 70, para conjunto instrumental, piano, solistas y coro. La obra se basa en un poema de Goethe. El tercer concierto se efectuó el 21 de abril y estuvo a cargo de la Agrupación Musicámara-chilena, con notas explicativas del compositor Jaime González. Se interpretaron las siguientes obras: *Que bellos ojos tenías* para voz y piano de Roberto Puelma (texto Juan Guzmán Cruchaga); *Vos sois la estrella más linda* para voz y piano de Jorge Urrutia (tradicional anónimo); *Canción* op. 13 de Alfonso Letelier (texto de Manuel Arellano); *El arco iris* y *Las lágrimas* de Estela Cabezas; *Canción de cuna* para voz y guitarra de Pedro Núñez Navarrete (texto del autor); *Espiral* canción para voz y guitarra de Pablo Délano (texto de Alicia Morel); *Anticueca* N° 5 para guitarra sola de Violeta Parra (transcripción de Mauricio Valdebenito) y *Tres antiviéperas* (*Agua de otro río*, *El tiempo aprisiona tu rostro* y *Amaba el mar*) de Jaime González (textos Matías Rafide).

Otras salas

Los días 4 y 5 de abril el Coro de Cámara Codelco Chile, dirigido por Mauricio Cortés, presentó en la parroquia La Transfiguración del Señor y en la iglesia del Colegio Universitario Inglés, respectivamente, el ciclo Conciertos Víspera de Semana Santa. En el programa interpretado se contempló *Padre nuestro* de Juan Amenábar.

El 29 de julio, en el Colegio San Ignacio El Bosque, durante el II Encuentro con la música Padre Alberto Hurtado S.J. (Temporada 1998) se presentó el Dúo Andino, formado por la clarinetista Valene Georges y la pianista Susana Szlukier. En el programa se incluyó *De los sueños*, para clarinete piccolo y piano, de Fernando García.

El 12 de agosto la Academia Diplomática "Andrés Bello" del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Sociedad Chopin de Chile organizaron un recital, en la sede de la Academia, del pianista Javier Gutiérrez, ganador del Segundo Certamen "Flora Guerra". En su concierto interpretó *Estampas sureñas*, op. 55, de Carlos Botto.

El 18 de agosto se presentó en el Teatro Municipal el pianista Alfredo Perl. Dentro del programa que éste ofreció en su recital, interpretó *Cuatro estudios de sonoridad* de Andrés Maupoint.

El 21 de agosto, en el Instituto Cultural de Providencia, ofreció un recital el pianista Felipe Browne. Dentro de su programa figuró *Rústica* de Juan Orrego-Salas.

El 25 de agosto el dúo de guitarras formado por Oscar Ohlsen y Eduardo Figueroa inició la Primera Temporada de Música del Círculo Español, con el apoyo del Instituto de Música de la Universidad Católica. En el programa figuró *Suite popular* de Edmundo Vásquez.

El 29 de septiembre la Orquesta de Cámara de Chile, bajo la dirección de Fernando Rosas, se

presentó en la Iglesia San Francisco de Sales. En el programa de ese día figuró *Antaras* del compositor Celso Garrido-Lecca.

En las Regiones

I Región

La Orquesta Filarmónica de Santiago, dirigida por Rodolfo Fischer, realizó una gira de conciertos al norte del país que comprendió la ciudad de Iquique, donde se presentó en su Teatro Municipal los días 5 y 6 de julio. El lunes 6 la Orquesta realizó dos conciertos, uno de ellos a medio día, de carácter educacional. En el programa ofrecido se incluyó el *Aire chileno* N° 3 de Enrique Soro.

El Trío Serenata, formado por Hernán Jara (flauta), Guillermo Milla (oboe) y Juan Mouras (guitarra), realizó una gira financiada por FONDART (Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura) por la I Región. El programa ofrecido por el grupo era sólo de autores chilenos: Iván Barrientos (*Suite Aysén*), Fernando García (*Glosario*), Juan Mouras (*Suite latinoamericana*) y Violeta Parra (*Gracias a la vida*, en arreglo de Juan Mouras). Este programa se interpretó el 7 de septiembre, en dos conciertos realizados en escuelas públicas de Arica; el 8 de septiembre, en dos presentaciones ofrecidas en el Teatro Municipal de Iquique; el 9 del mismo mes, en tres recitales educacionales ofrecidos en Pica, Tirana y Tarapacá, y el 10 de septiembre, en conciertos en escuelas de Alto Hospicio, Pozo Almonte y Huara. En esta última localidad el Trío Serenata efectuó dos presentaciones, completando 11 conciertos en total.

II Región

El 7 de julio, en el Teatro Municipal de Antofagasta, terminó su visita al norte la Orquesta Filarmónica de Santiago. Igual que en Iquique, la Orquesta, dirigida por Rodolfo Fischer, contempló en su programa el *Aire chileno* N° 3 de Enrique Soro.

V Región

El 20 de mayo, en el Auditorium della Scuola Italiana "A. Dell'Oro" de Valparaíso, se presentó el guitarrista milanés Lorenzo Alvirgi. Entre las obras interpretadas figuró *Cristalino* de Horacio Salinas.

En el segundo recital de la Temporada Oficial de Conciertos 1998 de la Universidad de Playa Ancha y la Municipalidad de Viña del Mar, el 17 de junio, se presentó la agrupación Cantantes de Cámara de Valparaíso que dirige Hanns Stein. En el programa se incluyó el estreno de *Insectario* de Fernando García, basada en poemas de Dulce María Loynaz. En el quinto concierto de la misma Temporada, realizado el 5 de agosto, los Cantantes de Cámara repitieron *Insectario* de Fernando García y presentaron *Canzona IV. Por la Paz*, de Edward Brown, con la colaboración de los Bronces Filarmónicos. Esta última agrupación interpretó, además *Tres fanfarrias*, op. 107, de Juan Orrego-Salas y *Quinteto de Bronces*, op. 11, de Hernán Ramírez, y el cornista del grupo, Edward Brown, ejecutó *Cuatro momentos*, para corno solo, de Fernando García.

VII Región

En la Catedral de Constitución la Academia de Música de esa localidad organizó, el 31 de agosto, un concierto en homenaje al compositor, oriundo de la ciudad, Pedro Núñez Navarrete. Participaron en el homenaje Katia Miric (violín), Juan Mouras y Eliseo Rodríguez (guitarras) y Pedro Yurac (órgano). Entre las obras presentadas figuraron *Danza Mapuche*, para violín y dos guitarras, de Juan Mouras y *Cuarteto* de Pedro Núñez Navarrete, en versión para violín, dos guitarras y órgano realizada por Juan Mouras.

VIII Región

El 7 de mayo, en el segundo recital de la XV Temporada "Veladas Musicales de los Jueves" del Instituto Chileno Alemán de Concepción, realizado en la Sala Lessing de dicha institución, se presentó el Trío Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra). En el programa se

incluyeron las siguientes obras de autor chileno: *Suite Aysén* de Iván Barrientos, *Glosario* de Fernando García y *Tema mapuche*, *Danza chilota* y *Milonga perpetua* de Juan Mouras.

El 12 de mayo, en la Sala Schaeffer de Chillán, el guitarrista Mauricio Valdebenito ofreció un recital organizado por la Sede local de la Universidad de Concepción. En el programa figuraron: *Anticueca I* y *Anticueca II* de Violeta Parra; *La lluvia en la ventana*, *Cristalino*, *Ronda* y *Tamborra* y *Danza en 3 tiempos* de Horacio Salinas.

X Región

En el Auditorium del Instituto Salesiano de Valdivia, el 28 de abril, como parte del ciclo Martes Musicales de la Sociedad Musical J.S. Bach de esa ciudad, se presentó el dúo formado por el oboísta Guillermo Milla y el guitarrista Juan Mouras. Entre las obras interpretadas figuró, de autores chilenos, *Sonatina concertante* de Juan Mouras y *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, en arreglo de Mouras para oboe y guitarra.

XI Región

El dúo formado por Guillermo Milla (oboe) y Juan Mouras (guitarra) realizó una gira de conciertos educacionales a la XI Región, financiada por el FONDART. Los 15 conciertos presentados contaron con el mismo programa, que contempló, entre otras, tres obras de autor nacional: *Tonada* (de la *Suite Aysén*) de Iván Barrientos; *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo de Juan Mouras, y *Sonatina concertante* de Juan Mouras. La gira se inició con tres conciertos en Coyhaique, dos en establecimientos educacionales y uno en el cine-teatro Coyhaique, el 17 de agosto. Al día siguiente el dúo se presentó en Puerto Aysén, en dos conciertos educacionales; además, ofreció conciertos en las localidades de Alto Bahuales, los Torreones y El Balseo; el 19 brindó conciertos educacionales en Balmaceda, El Blanco y Valle Simpson; el 20 hubo recitales en escuelas de El Gato, Villa Ortega y Nireguao, y el 21 el dúo Milla-Mouras actuó en Puerto Ibáñez.

Música chilena en el exterior

Se ha tenido noticias de presentaciones de obras y otras actividades de compositores chilenos en el extranjero:

Estreno de Mauricio A. Córdova en España

El 1 de septiembre de 1997, en el Centro Euro-Latinoamericano de la Juventud, Málaga, España, se estrenó la *Sonata* N° 1, op. 3, para piano de Mauricio Antonio Córdova, interpretada por el pianista Manuel Carra. Córdova había obtenido el premio de composición INJUVE 97' con su obra *Suite chilota*, op. 7, para octeto instrumental (cuarteto de cuerdas, corno en Fa, tímboles, percusiones y bajo electrónico con efectos), que no se interpretó. Mauricio A. Córdova obtuvo nuevamente el premio INJUVE 98', por lo que viajó nuevamente becado a España.

Gira del Coro de Cámara Codelco Chile por Alemania

En septiembre de 1997, bajo la conducción de su director Mauricio Cortés, el Coro de Cámara Codelco Chile realizó una gira de conciertos por Alemania. En el programa se contemplaron las obras de autor nacional que se indican: *Dame la mano* (texto: Gabriela Mistral) de Erasmo Castillo, *Pena de mala fortuna* (texto: Pablo Neruda) de Federico Heinlein, *Dos amantes dichosos* (texto: Pablo Neruda) de Sylvia Soublete, *Ave María* de Juan Amenábar, *Alleluia* de Juan Lemann, *Si somos americanos* de Rolando Alarcón (música y texto), en arreglo coral de Alejandro Pino, *La pollita*, tonada tradicional en arreglo coral de Waldo Aránguiz y *Las tardes*, canto de la fiesta de La Tirana en versión para coro mixto de Jorge Urrutia Blondel.

Música de Carlos Botto en Nueva York

El 21 de abril de 1998 se efectuó el estreno neoyorkino de *Cantos al amor y a la muerte* (textos: La flauta

de jade) de Carlos Botto. La obra fue interpretada por la American Composers Orchestra Chamber Players y el tenor dominicano Ulises Espaillat, bajo la dirección del maestro español Ángel Gil-Ordóñez. Las canciones de Botto se presentaron dentro del concierto denominado "Exilio musical de España y su legado", realizado para recordar la presencia y labor de varios músicos españoles que debieron abandonar su patria a consecuencia de la Guerra Civil (1936-39), entre ellos Rodolfo Halffter, Manuel de Falla, Vicente Salas Viu, Joaquín Nin-Culmell, quienes dejaron discípulos en los países donde vivieron el exilio, como Mario Lavista de México, Juan José Castro de Argentina, Carlos Botto de Chile y Robert Strizich de Estados Unidos.

Leni Alexander en Alemania

A fines de mayo Radio Berlín transmitió dos obras de Leni Alexander: *Aulísio* para orquesta, en una versión grabada por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Lothar Königs, y *Maranoh* para voz (Beth Griffith) y seis instrumentos (flauta, trombón, viola, cello, contrabajo, piano), obra grabada en Colonia.

Música chilena en Uruguay

El 24 de junio, en el Auditorio Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional, se realizaron las Jornadas 1998 de música electroacústica, organizadas por el Núcleo Música Nueva de Montevideo. Allí se realizó el estreno uruguayo de *Astillas de bambú* de Jorge Martínez. Los comentarios sobre las obras que se presentaron en la audición, estuvieron a cargo del compositor, crítico y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián. El 29 de julio, también organizado por el Núcleo Música Nueva, se realizó un concierto bajo el título de "Señales olvidadas". En esta ocasión se estrenó en Uruguay *Cuatro proposiciones* para flauta (Eleonora Leoncini) y guitarra (Fabián Sánchez) de Fernando García.

Música de Juan Orrego-Salas en Londres

El 13 de julio el pianista chileno Felipe Browne ofreció un recital en la sala Wigmore Hall de Londres. El concierto fue auspiciado por la Embajada de Chile y el Ministerio de Relaciones Exteriores. En su programa, además de obras del repertorio tradicional, Browne incluyó *Rústica* de Juan Orrego-Salas.

Música de Celso Garrido-Lecca y Pedro Humberto Allende en Perú

El guitarrista Luis Orlandini visitó el Perú, donde se presentó ante el público limeño. El 16 de julio actuó en el Instituto Goethe de Lima y en el marco de una retrospectiva de la música de Celso Garrido-Lecca, estrenó en ese país, de este autor, *Canciones de hogar*, conjuntamente con la cantante chilena Magdalena Matthey y el Cuarteto de Cuerdas Lima (Laszlo Benedek, violín I; Alejandro Ferreyra, violín II; Roberto González, viola; César Pacheco, cello), además presentó *Simpay* para guitarra sola. El programa se completaba con: *Soliloquio I* para flauta (César Peredo), *Intihuatana* (Cuarteto de Cuerdas Lima) y *Cuarteto N° 3 "Encuentros y homenajes"* (Cuarteto de Cuerdas Lima). Al día siguiente, en el Instituto de Arte Contemporáneo, Orlandini interpretó las *Tonadas* N° 4, N° 5 y N° 6 de Pedro Humberto Allende y *Simpay* de Celso Garrido-Lecca.

Música de Juan Mouras en Argentina

El 26 de agosto el guitarrista y compositor Juan Mouras realizó dos conciertos en Comodoro Rivadavia, en la Patagonia argentina. Ambas presentaciones se hicieron en la Sala de la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad, la primera de carácter didáctico, para público estudiantil, preferentemente, y la segunda para todo público. Las obras de autor chileno que en esa oportunidad presentó el guitarrista fueron: *Suite popular latinoamericana* (*Milonga perpetua*, *Tango argentino* N° 2, *Aire del Altiplano*, vals y *Tonada chilena*) del propio Juan Mouras y su arreglo para guitarra de *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

Allende y Garrido-Lecca en Buenos Aires

El 29 de septiembre, en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires, se ofreció un recital del guitarrista Luis Orlandini, en el cual incluyó *Tonada* N° 4, N° 5 y N° 6 de P. Humberto Allende y *Simpay*

de Celso Garrido-Lecca. El 2 de octubre, en la Sala "La Musiquería" de la capital argentina, Luis Orlandini repitió el mismo programa presentado en el Teatro Colón días antes.

Nuevos homenajes a Juan Allende-Blin

Han llegado informaciones desde Alemania que con ocasión de celebrar Juan Allende-Blin su septuagésimo cumpleaños, los homenajes que se iniciaron en diciembre de 1997 (Ver "Homenaje a Juan Allende-Blin en sus 70 años", *RMCh* N° 189, p. 90), han continuado en el transcurso de este año. El 9 de mayo, en el tercer concierto, de los cuatro que componían una retrospectiva de la música para órgano del siglo XX, el notable organista Gerd Zacher interpretó *Echelons* (*Sonorités, Arretages, Sons brisés*) de Juan Allende-Blin. Por otra parte, a fines de julio al compositor fue entrevistado por una emisora alemana, la que transmitió a todo el país una audición de una hora y media de duración, que incluía música de Allende-Blin escogida por el autor. En agosto, la Radio de Sarrebruck difundió la pieza radiofónica (Hoerspiel) *Rapport sonore/Relato sonoro/ Klangbericht* de Allende-Blin; y en septiembre, por segunda vez, se transmitirá un programa radial de carácter auto-biográfico sobre el compositor.

Otras noticias

Elvira Savi, Premio Nacional de Arte en Música 1998

La pianista Elvira Savi Federici fue galardonada con el Premio Nacional de Arte en Música de 1998 por su excelencia musical y técnica como pianista; destacada labor divulgativa en conciertos y grabaciones de obras de compositores chilenos, además de su fructífera labor docente. El jurado estuvo integrado por el Ministro de Educación, José Pablo Arellano, quien lo presidió; el Rector de la Universidad de Chile, Luis Riveros; el último galardonado, compositor Carlos Botto; el Rector de la Universidad Austral de Chile, Manfred Max-Neef, en representación del Consejo de Rectores, y el compositor y crítico Federico Heinlein, en representación de la Academia de Bellas Artes.

Otras distinciones a músicos chilenos

El 25 de mayo, en el auditorio del Instituto de Chile, fue recibido en sesión pública el nuevo Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes de dicho Instituto, compositor Santiago Vera Rivera. En esa oportunidad el referido compositor desarrolló el tema "Producción fonográfica de música de conciertos chilena del siglo XX en la década 1987-1997". El discurso de recepción estaba a cargo del Académico de Número compositor Juan Lémann, pero debido a su repentino fallecimiento, debió ser leído por el compositor y académico Miguel Letelier.

El 2 de julio, en ceremonia pública, el Comité de Música del Instituto Chileno Norteamericano comunicó que el compositor Edward Brown fue elegido para realizar el "Encargo de una obra musical Charles Ives 1998", que cuenta con el auspicio de la SCD. La distinción consiste en mil dólares y en el plazo de un año el compositor deberá crear y entregar una obra musical al Instituto. En la reunión en que se anunció el "Encargo" a Edward Brown, el galardonado en 1997, Cirilo Vila, hizo entrega de su obra, compuesta para órgano.

Luego de realizar una gira de conciertos a Coyhaique y Puerto Aysén con su cuarteto de saxofones, el profesor Miguel Ángel Villafrauela, académico del Departamento de Música de la Facultad de Artes, viajó a Argentina, permaneciendo allí del 20 de julio al 3 de agosto, invitado a participar como saxofonista en el III Festival Internacional de Música de Buenos Aires y como jurado en el III Concurso Internacional de Música, eventos auspiciados por la Secretaría de Cultura de la Nación, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, OEA, Cancillería Argentina y Embajada de Brasil. El músico cubano dictó cursos de saxofón en el Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla entre el 20 y el 26 de julio, y participó en clases magistrales y conciertos el 26 de julio en Mar del Plata, el 28 del mismo mes en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires y al día siguiente en la Universidad Católica Argentina. El 31 de julio actuó en el Salón Dorado del Teatro Colón. Al profesor Villafrauela se le cursó la invitación al III Festival Internacional en mérito a su participación en el Festival anterior. Durante su permanencia en Buenos Aires, Villafrauela fue

entrevistado por la revista *El Dorado*, publicación bilingüe (castellano y portugués) dedicada a los instrumentos de caña. La entrevista apareció en el N° 1, otoño de 1998, pp. 18-24, de la mencionada revista.

II Exposición de Instrumentos Tradicionales Chilenos

El 12 de agosto, en la sala de Exposiciones Nemesio Antunes de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, se inauguró la II Exposición de Instrumentos Musicales Tradicionales Chilenos. Esta exposición se realizó en el marco del ciclo "Oyendo a Chile", que tiene como objetivo la difusión de nuestra cultura y tradiciones.

Fondo de Música Tradicional Margot Loyola

La Universidad Católica de Valparaíso creó el Fondo de Investigación y Documentación de la Música Tradicional Chilena Margot Loyola Palacios, como una entidad académica abocada a preservar, valorar y difundir el legado de nuestro Premio Nacional de Arte 1994. Dicho Fondo está conformado por el patrimonio documental reunido en su extenso trabajo etnográfico a lo largo de Chile por Margot Loyola. La ceremonia de inauguración del Fondo Margot Loyola se realizó el 15 de septiembre en el Teatro Municipal de Viña del Mar, a ella invitaron el Rector de la Universidad Católica de Valparaíso y el Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar.

Distinciones en Concurso de Musicología Samuel Claro

El 1 de septiembre, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad Católica, se efectuó el acto de premiación del Concurso de Musicología "Samuel Claro Valdés" 1998, que fue convocado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El jurado, constituido por María Ester Grebe, Leonardo Waisman y Juan Pablo González, no encontró ninguno de los trabajos presentados "suficientemente excelente como para merecer un premio que lleva el nombre de Samuel Claro"; por lo tanto se declaró desierto el Premio. Se otorgó mención honrosa a *Mundos imaginarios y experiencias perceptivas. La música ritual de los wichí* de Miguel Ángel García, de Argentina, y se recomendó para su publicación *Eva María ¿se fue? - Apuntes sobre la cancionística de y para los niños* de Eurídice Losada Ambrosio, de Cuba, y *Encuentros del pianista español Ricardo Viñes con América Latina* de Esperanza Berrocal, de España.

Investigadores chilenos en las XII Jornadas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega (INM) y Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología.

Entre el 6 y el 9 de agosto del presente año fueron convocados en la sede del INM de Buenos Aires, investigadores musicales argentinos y extranjeros; entre estos últimos se contaron tres investigadores chilenos. En la sesión inaugural del jueves 6, Víctor Rondón (Universidad de Chile) leyó su ponencia *Antecedentes sobre las prácticas musicodoctrinarías en las misiones de Chiloé en la primera mitad del siglo XVII: la presencia del Obispo Oré y los misioneros músicos de la Provincia Jesuita del Paraguay*. Coordinó esta primera sesión el director del INM, Licenciado Waldemar Axel Roldán: El viernes 7, en la cuarta sesión conducida por Leonardo Waisman, Pablo Armijo (Universidad Vicente Pérez Rosales), expuso su trabajo *Oportunidad: por qué el jazz puede insertarse en una realidad 'ajena' y cómo ocurre, ejemplificado en el desarrollo del jazz en Concepción*. En la sesión especial coordinada por María Teresa Melfi, el sábado 8, Manuel Dannemann (Universidad de Chile) leyó su ponencia titulada *El poder del cantor*. Este mismo expositor participó, además, en la mesa redonda final del domingo 9, la que estuvo coordinada nuevamente por W.A. Roldán y en la que participaron también Héctor Rubio (presidente de la AAM) y Marc Benamou (St. Marys College of Maryland, EE.UU.).

Congreso Iberoamericano de Musicología en Venezuela

En la ciudad de Caracas se realizó, entre los días 14 y 18 de septiembre, el Congreso Iberoamericano de Musicología. Contó con la participación de algunos de los más destacados musicólogos y catedráticos del área iberoamericana. La organización corrió por cuenta de la Fundación "Vicente Emilio

Sojo", importante centro de actividad musical y musicológica venezolana, siendo auspiciada además por el Congreso Nacional de la Cultura (CONAC), la Universidad Central de Venezuela y la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos". Las actividades mismas del Congreso se desarrollaron en la Casa de la Cultura "Rómulo Gallegos", importante edificio y centro de una rica actividad cultural en la ciudad de Caracas.

El tema del Congreso—"La vida musical en los salones del siglo XIX"—, constituye una de las áreas más interesantes dentro de las nuevas temáticas musicológicas y comprende, sin duda, un sinnúmero de problemas de la mayor actualidad y relevancia. Cabe solamente destacar el peso avasallador que una cierta concepción ligada al sinfonismo romántico centroeuropeo ha tenido para calificar peyorativamente a la "música de salón" como una manifestación de segunda categoría, y a los géneros que en este ámbito se desarrollan como "géneros menores" y, en el mejor de los casos, "funcionales" o meramente "decorativos". Obviamente, tal concepción no podía ser definitiva y en los últimos tiempos se ha comprendido que sólo a través de una justa valoración de todas las complejidades de dicho fenómeno, se puede tener una concepción cabal de los procesos de generación de las escuelas nacionales americanas y de la península, así como reposicionar criterios de juicio que, hasta ahora, adolecían de un "etnocentrismo" altamente perjudicial.

Además de las exposiciones y debates se realizó una serie de conciertos de "música de salón" en el teatro de la Casa de la Cultura, donde se demostró el alto nivel de los intérpretes y el interés artístico de ese repertorio. Las obras provenían de algunos de los países americanos y de España.

Participaron en el Congreso estudiosos de gran prestigio como Emilio Casares, de la Universidad Complutense; María Antonia Virgili, de la Universidad de Valladolid; Ismael Fernández de la Cuesta, del Real Conservatorio de Madrid; Celsa Alonso y Ana Vega Toscano, de la Radio Española; Ana Casanova, del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), La Habana; Ricardo Miranda y José Antonio Robles del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM) de México; Juvenal Correa-Salas, de Puerto Rico; Jorge Acevedo, de Costa Rica; Dieter Lenhnoff, de Guatemala; Ellie Anne Duque, de Colombia; Mario Godoy Aguirre, de Ecuador y Jorge Martínez Ulloa, de Chile. A ellos se debe agregar una nutrida y valiosa representación venezolana compuesta por los profesores y musicólogos José Peñín, Juan Antonio Sans, Mariantonia Palacios, Elena Plaza, Fidel Rodríguez, Manuel Antonio Ortiz, Freddy Moncada, Gustavo Colmenares, Miguel Astor, Antonio López Ortega, Aída Lagos, Alejandro Bruzual, Hugo Quintana, Viana Cadenas, Roldán Esteva Grillet, Mario Milanca y Felipe Sangiorgi.

El buen nivel de las exposiciones y profundidad de los debates permitió reafirmar la gran complejidad del problema y la imperiosa necesidad de impulsar los estudios e investigaciones en este campo, así como difundir el valioso acervo para el patrimonio musical de Iberoamérica y el mundo que representan estos miles de obras y compositores cuya gran mayoría es bastante desconocida.

La ponencia *El salón decimonónico en Chile como núcleo generador de un cierto desarrollo de la música de arte*, elaborada por Tiziana Palmiero y el autor de esta nota, presentó un panorama general de los diferentes espacios musicales del siglo XIX junto con distinguir tres tipos de salón: el primero, denominado "sarao", cubre desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX hasta el período de la independencia y puede ser ejemplificado con el salón de la familia Cotapos, que es descrito en las crónicas de viajeros como Vancouver, Schmidtmeier y, por supuesto, la prolija María Graham. Es un salón de tipo criollo; allí predomina el baile y las danzas de tipo fandango o derivadas, el uso del estrado, del mate e instrumentos como el arpa y la guitarra tocados "por oídas". El segundo tipo de salón, definido como "tertulia", estará representado por los diferentes salones que durante su vida tuviera y organizara Isidora Zegers. Este salón fue el centro de una rica vida cultural y musical, núcleo de la llamada "Generación del '42". Participaron allí Sarmiento, Bello, Mercedes Marín del Solar, Domeyko, Gay y, en general, lo más granado y representativo de la vida cultural chilena. Se caracteriza por la participación activa de importantes músicos extranjeros como Drewetcke, Alzedo y nacionales como Oliva y Zapiola, por el estreno de obras de Beethoven, Haydn y Mozart, por grupos de cámara con claves y pianos, por difundir la obra de Rossini, Donizetti y Bellini y, fundamentalmente, por constituir el primer espacio de la "música para ser oída". No se debe olvidar que en este marco es creada la primera Sociedad Filarmónica chilena, en 1828. El tercer salón, que la ponencia define como "velada", se desarrolla a finales del siglo y representa ya una verdadera sociedad de conciertos de obras de cámara. Su representante más característico es el salón (o salones) organizados por Luis Arrieta

Cañas y José Besoain. Allí el centro de toda la actividad es la exhibición de grupos de cámara, como el cuarteto formado por Ceradelli, Gervino, Dereck y Húgel y virtuosos como Manjon. El repertorio estará constituido principalmente por obras del romanticismo centroeuropeo, y la participación de cantantes y/o compositores nacionales será bastante esporádica.

Estos tres salones marcarán una tendencia que reafirma el abandono de una sensibilidad por lo "criollo", en el marco de la "leyenda negra" antiespañola, y el predominio del gusto anglo francés. Poco a poco el centro de interés de los melómanos estará dado por los parámetros de juicio "centroeuropeos" que, de alguna manera, conformarán en los años sucesivos la práctica de grupos tan importantes como la Sociedad Bach, que impulsará la evolución de las instituciones musicales chilenas del siglo XX. Este proceso acompaña y es causa y consecuencia del tipo de desarrollo socioeconómico y cultural de la sociedad chilena. Si el salón constituye el espacio de la sociabilidad por excelencia, lo que allí sucede no puede estar ajeno al devenir de una sociedad dependiente económica y culturalmente; antes bien, el salón permite verificar los procesos de reproducción cultural y social de un bloque hegemónico, la oligarquía chilena, y los mecanismos que ésta utiliza para asegurar su cohesión e influencia sobre el resto de la sociedad. El esquema de desarrollo librecambista y dependiente de los grupos conservadores va a encontrar, paradójicamente, un aliado en el afán modernizador de los grupos liberales, así como encontrará, en el salón, el espacio justo para el encuentro con la cultura cosmopolita de los agentes de comercio extranjeros de Valparaíso y Santiago.

El salón, en sus variadas formas, servirá como carta de tornasol para diagnosticar estos complejos procesos de agregación sociocultural, el progresivo abandono de un modelo de referencia hispánico y criollo por el modelo cosmopolita necesario a una sociedad basada en una economía de exportación y fuertemente dependiente.

Los trabajos del Congreso serán publicados, junto con partituras inéditas de la música de salón, por la Fundación "Vicente Emilio Sojo".

Jorge Martínez Ulloa

Compositores chilenos en el ballet

La coreógrafa chilena Hilda Riveros fue invitada a Ecuador para presentar un programa completo con obras suyas, que montó con el Ballet Ecuatoriano de Cámara. El espectáculo se realizó los días 12 y 13 de mayo de 1998 en el Teatro Nacional de la Casa de la Cultura de Quito. Dentro del programa Hilda Riveros incluyó sus coreografías *Canción de cuna para despertar* con música de Maruja Bromley en arreglo de Celso Garrido-Lecca y *Tiempos de percusión* con música de Alejandro García.

El 28 de septiembre, en el Teatro de la Escuela Moderna de Música se realizó el concierto "Imágenes y voces" en el que se presentó el Taller de Danza y Coro de Profesores de Valparaíso; el Taller de Danza bailó *La partida* y *Cai Cai Vihú* con músicas de Víctor Jara, *El ingenuo* y *El arrabal* con música de Jaime Jélvez, *Danza* con música de Horacio Salinas y *Todo cambia* con música de Julio Numhauser. Además se bailó *La pajita* con música de Horacio Salinas y *Te recuerdo Amanda* con música de Víctor Jara. La directora de coreografías del Taller es María Soledad Claves. El concierto se completó con la participación del Coro de Profesores.

Libros recientes

El 5 de mayo la Editorial Universitaria presentó, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, el libro *Enciclopedia del folclore de Chile* de Manuel Dannemann, un nuevo aporte de este estudioso al conocimiento de la cultura nacional. El 14 de ese mismo mes, en la Sala Isidora Zegers, el decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Luis Merino, hizo la presentación pública de *Pequeño libro para piano. Siete piezas* del compositor Miguel Letelier, editado por la Facultad de Artes. El 15 de julio, en el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica se lanzó el tomo II de la antología musical elaborada por Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González titulada *Clásicos de la música popular chilena (1960-1973)*, editada por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). En la ocasión hicieron uso de la palabra el director del Instituto de Música de la Universidad Católica, Octavio Hasbún, el compositor y presidente de la SCD, Luis Advis y el musicó-

logo Juan Pablo González. La ceremonia concluyó con la actuación del grupo Inti-Illimani, Isabel Parra, Tita Parra y Los Cuatro Cuartos.

El 27 de julio, en el Centro Cultural de España, se presentó el libro *Método de bandurria. Origen, vigencia y modalidad de uso en Chile* del investigador Ramón Andreu Ricart y del compositor Jorge Springinsfeld Vergara, financiado por FONDART (ver la reseña en el presente número de la *RMCh*). El acto contó con la participación de estudiantinas de la capital. El 12 de agosto, en la Sala SCD se lanzó el libro *Margot Loyola. Colección Nuestros Músicos* editado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. La ceremonia concluyó con la participación del conjunto Palomar y de Las del Puerto, conformados por alumnos y alumnas de Margot Loyola, que interpretaron algunos temas del canto popular de raíz folclórica.

Saludamos la aparición de nuevas revistas

El 29 de abril, en la Sala Isidora Zegers, se realizó el lanzamiento de la primera publicación periódica especializada en danza de nuestro país. Esta nueva revista titulada *Chile-Danza*, es dirigida por Juan Alberto Pérez Labra y cuenta con la asesoría general de la profesora María Elena Pérez. En su primer número aparecen colaboraciones de Juan Alberto Pérez Labra ("57 años de danza en la Universidad de Chile"), María Elena Pérez ("A propósito"), Elizabeth Sovino ("Entrevista a Edgardo Hartley"), Paola Moret Jiménez ("Entrevista a Gheorghe Gigi Cacileanu"), además de las secciones "Noticias nacionales e internacionales", "Hablemos de técnica", "Diccionario de danzas", "Espacio de entretenciones" y un "Directorio de academias e instituciones de danza".

En agosto apareció el *Boletín de la Sociedad Chilena de Musicología*, año 1, N° 1, primer semestre, 1998. La publicación, editada por el musicólogo Rodrigo Torres, contiene fundamentalmente informaciones de la vida musicológica nacional y algunas noticias sobre eventos internacionales.

Otras publicaciones periódicas nacionales

En la redacción de la *Revista Musical Chilena* se han recibido las siguientes publicaciones periódicas con informaciones sobre nuestra vida musical: *Música*, boletín informativo del Consejo Chileno de la Música, N° 17 de marzo, N° 18 de abril, N° 19 de mayo, N° 20 de junio, N° 21 de julio y N° 22 de agosto de 1998, y la revista *Matiz*, año II, N° 5, marzo-mayo de 1998 y año III, N° 6, junio-agosto de 1998, editada por el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En el N° 5 aparecen colaboraciones de Guillermo Rifo ("Recordando" y la partitura de *Chacabuco* para cello y piano, "dedicada a Waldo Suárez, uno de los prisioneros políticos que pasó por el campo de concentración de Chacabuco durante la dictadura militar"), Alvaro Menanteau (Nino García [1957-1998]), Doris Ipinza ("Entrevista con... Mario Baeza Gajardo") y otros; en el N° 6 se pueden leer artículos de Gabriel Matthey ("Nuestra identidad oculta"), Fernando García ("El medio y el compositor"), Alvaro Menanteau ("Nuestros músicos: Rafael Traslaviña"), Doris Ipinza ("Entrevista con... Pablo Lecaros") y otros; también se incluye la partitura de Pablo Lecaros *Chorinho para Bird*, dedicado a Charlie Parker, y se inserta en un fascículo aparte, como un homenaje a Mario Baeza Gajardo, la transcripción completa de la entrevista que le hizo Doris Ipinza y que fue publicada parcialmente en el número anterior de *Matiz*.

Igualmente se ha recibido la revista *Resonancias*, N° 2, mayo de 1998, publicada por el Instituto de Música de la Universidad Católica en la que aparecen artículos, entre muchos otros, de Jaime Donoso ("Hermeneutas musicales: entre la fidelidad y la libertad"), Aliocha Solovera ("Concursos de composición musical en Chile"), Hernán Ramírez ("En torno a los concursos de composición"), Guillermo Marchant ("La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII") y Jorge Martínez ("¿Analizar el análisis?"), además de entrevistas, comentarios de libros y reseñas de grabaciones.

Margot Loyola en video

La Sociedad Chilena del Derecho de Autor y el Centro Latinoamericano del Teatro Performance (CELTEP) invitaron a la Sala SCD, el 5 mayo, para asistir a la proyección del video *A lo humano* realizado por Alberto Kurapel. Este video-arte consta de siete bailes tradicionales ejecutados por

Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, y seis canciones y cuatro pregones tradicionales interpretados por nuestra folclorista y Premio Nacional de Arte en Música 1994. El video-arte *A lo humano* fue financiado por FONDART.

Nuevos discos con música de autores nacionales

En el mes de mayo se puso en circulación el CD *Música latinoamericana para violoncello y piano* del dúo Edgar Fischer y María Iris Radrigán, auspiciado por la Universidad Católica y el FONDART. El disco incluye las siguientes obras: *Segunda partita* para violoncello solo de Gustavo Becerra-Schmidt, *Sonata* para piano de Carlos Botto, *Soliloquio* para cello de Celso Garrido-Lecca y otras obras de compositores latinoamericanos.

El 5 de junio, en la Sala SCD, se presentó el CD *Música chilena del siglo XX* (volumen II) editado por la Asociación Nacional de Compositores, Chile (ANC), auspiciado por el FONDART y patrocinado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). En la ocasión se interpretaron algunas obras contenidas en el disco, que fueron las siguientes: *Di...*, para violín (Hernán Muñoz), viola (Claudio Morales), cello (Celso López) y piano (María Iris Radrigán), de Pablo Aranda, quien dirigió la obra; *Eólica* para cello (Patricio Barría), de Juan Lémann, y *Entre lunas* para cello (Ángela Acuña) y piano (Karina Glasinovic) de Eduardo Cáceres.

El 31 de julio, en el Auditorium del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica, se lanzó un CD con obras del académico de ese Instituto y compositor Alejandro Guarello, fonograma que contó con el financiamiento del FONDART. En el acto de presentación del CD se escucharon tres de las obras contenidas en éste: *Solitario III* para corno, *Quinteto* para quinteto de vientos y *Septentrión* para septeto de vientos.

Recuperación del organillo callejero

El 15 de abril, en la Casa Colorada, Manuel Lizama, Andrés Bonnet y Agustín Ruiz dieron a conocer los resultados de dos proyectos financiados por FONDART: "Restauración de los organillos chilenos: iniciativa de apoyo a la música tradicional de la juglaría urbana" y "Edición fonográfica de la música de organilleros y chinchineros de Valparaíso". Para la ocasión se exhibieron 4 organillos restaurados, piezas de un organillo en construcción y diversos modelos de "pianos" que están presentes en las calles. Además se lanzó el casete *Organilleros y chinchineros de Valparaíso. Los Juglares del Puerto*, con la presentación del grupo de chinchineros porteños.

Restauración de grabaciones de la Facultad de Artes

En un solemne acto conmemorativo del cincuentenario del Estado de Israel realizado el 15 de agosto en el ex Salón de Honor del Congreso Nacional, con la presencia del Presidente de la República, el Embajador de Israel, parlamentarios y ministros de estado y autoridades universitarias, el decano de la Facultad de Artes, Luis Merino, entregó un CD con la grabación de *El rey David* de Arthur Honegger realizada en 1952 por la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y los solistas Aída Saavedra (soprano), Ilse Hagemann (mezzo), Hernán Würth (tenor), Virginia Fischer (pítonisa) y Roberto Parada (narrador), dirigidos por Víctor Tevah y recientemente restaurada por los técnicos de la Facultad de Artes, en su laboratorio. La edición de este fonograma fue posible gracias a la contribución de los "Amigos de la Orquesta Filarmónica de Israel en Chile" y se realizó para celebrar los 50 años del Estado de Israel.

Partituras de autores nacionales recibidas

Las siguientes obras de autor nacional recibidas por la *Revista Musical Chilena* están a disposición de los interesados en los archivos de la Facultad de Artes:

Gabriel Brncic: *Quinteto vienés* (violín, viola, cello, contrabajo, fagot/clarinete/saxofón barítono), *Diafonía* (orquesta).

Fernando Carrasco: *Catártica* (flauta).

Sergio Ortega: *Los Cantos del Capitán* (soprano, piano) [2 ejemplares], *Récit d'un naufragé* (recitante, 7 saxofones), *Tacuabé* (viola [y recitante]), *Le Prince heureux* (soprano, 3 percussionistas,

contrafagot), *Mi canto Yoruba* (flauta), *Quiriván* (cello), *Acoso y muerte de un hombre* (cuarteto de cuerdas), *La Dignidad* (soprano, 2 percusionistas), *Messidor* (ópera), *Le Louis Perdu* (ópera), *Les Contes de la Révolution a Aubervilliers* (ópera).

Chañaral Ortega Miranda: *Courage* (barítono, coro mixto, conjunto instrumental), *Cantate sur le passeport* (barítono, quinteto de bronce), *Cuarteto para un amanecer* (quinteto de cuerdas), *Variaciones sobre L'Aria di Ruggiero* (clavecín).

Edmundo Vásquez: *Carnaval* (orquesta de cuerdas), *La harpe et l'ombre* (cuarteto de cuerdas).

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Ecos del fervor evangelizador: un misionero bávaro en el sur del mundo

Víctor Rondón. *19 canciones misionales en mapudúngün contenidas en el Chilidúgü (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)*. Santiago: Revista Musical Chilena / FONDART, 1997, 61 pp. Texto, ilustraciones y partituras.

Si encrucijada es encuentro y separación de caminos, lugar de decisiones, donde se establece una relación o se la termina, la encrucijada en la que trabaja Rondón es el lugar de uno de los fenómenos más cruciales y conflictivos de la historia americana: aquel del encuentro de dos mundos, la evangelización y occidentalización del continente.

El fervor evangelizador de la Compañía de Jesús fue el motor principal de su actividad en el reino de Chile (1593-1767), y este ganar para la iglesia las almas de los nativos del nuevo mundo fue la cruzada a la que se incorporó el cura bávaro Bernardo de Havestadt (1714-1781), en el período de apogeo de las misiones jesuitas en la colonia.

A tres años de su arribo al sur del país (1748), el políglota Havestadt¹ ya dominaba la lengua mapuche y emprendió su primer gran viaje evangelizador, entre octubre de 1751 y marzo de 1752. Su obsesión misionera lo impulsó a recorrer sin desmayo —con un altar portátil a lomo de mula— más de 600 leguas en zonas cordilleranas chilenas y argentinas, entre el río Maule y el Volcán de Villarrica, al norte y al sur de la misión araucana de Santa Fe (próxima a la ciudad de Los Ángeles), respectivamente. La intensa experiencia vivida, los encuentros y desencuentros con los indígenas que visitó, la pérdida de su equipamiento e, incluso, el fortísimo golpe propinado a su misionera cabeza por un joven pehuenche, probablemente gatillaron su propósito de realizar una obra que le tomó muchos años en terminar y varios más en publicar. Se trata de su *Chilidúgü sive tractatus Linguae Chilensis*, escrito en la Araucanía (aprox. 1752-1756) y en Santiago (1756-1765) y publicado tras muchas vicisitudes poco antes de su muerte en Westfalia, en 1777. A la fecha el libro constituye la única fuente conocida en la que se encuentran cantos misioneros con textos en *mapudúngün* y música “puesta en solfa”.

Con acuciosidad y tesón ejemplar, Rondón ubicó, examinó, analizó y parcialmente editó esta fuente de gran valor para el conocimiento de la música misional jesuita como el impacto de la Compañía en la cultura chilena y americana. La edición crítica de las canciones contenidas en el libro junto a un estudio musicológico preliminar, sale a la luz como separata de la *Revista Musical Chilena* y con el auspicio del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART.

Eslabón inicial de una cadena de aportes², la publicación que comentamos se complementa además con la versión de este repertorio recientemente realizada por el conjunto Syntagma Musicum y el Coro de Niños de la Comunidad Huilliche de Chiloé, que dirige Gabriel Coddou; su registro grabado en enero de 1998 en una pequeña iglesia de la localidad de Compu (Quellón, Chiloé), y su cuidada edición en disco compacto; y, finalmente, para cerrar el ciclo y abrir otros, los conciertos que estos mismos intérpretes ofrecieron con este repertorio en Chiloé (febrero, 1998) y en Santiago (octubre 1998).

El trabajo está organizado en dos partes. La primera, titulada “Música y doctrina en la Araucanía: el caso del *Chilidúgü* (1777) del jesuita Bernardo Havestadt”, reúne una compendiada introducción

¹Dominaba la gramática de las lenguas alemana, latina, griega, hebrea, española, francesa, italiana, flamenca, inglesa, portuguesa y la de los indios del reino de Chile

²Nos referimos a los artículos “El Symbolo Catholico Indiano de Fray Luis Gerónimo Oré (Lima, 1598). Síntesis e interpretación de aspectos músico-doctrinales”, en *Resonancias*, N° 1 (1997: 43-59), “Música jesuita en Chile durante los siglos XVII y XVIII: primera aproximación”, en *Revista Musical Chilena* N° 188 (1997: 7-39); que junto a otros textos —como “La música misional en Chile colonial y religiosidad popular actual”— constituyen el corpus de su tesis *Música Misional en Chile (1583-1767)* presentada en diciembre pasado para optar al grado de magister en artes con mención en musicología en la Universidad de Chile.

histórica del proceso evangelizador realizado por la España misionera en los nuevos territorios apostólicos indios instaurados a fines del siglo XVI; una referencia a las fuentes principales de repertorios misionales en Chile desde el siglo XVI al XVIII; los antecedentes de la trayectoria catequizadora de Havestadt y, muy particularmente, de su inédita "misión circular transandina", de la que dejó una detallada cartografía –historia ésta meritoria de un guión cinematográfico de Werner Herzog–. En las secciones finales del estudio procede a una descripción del *Chilidúgu*, sus propósitos y contenidos: "red para coger por medio de ella las almas" (p. 19). La prolija clasificación de los cantos misionales –en general himnos de origen y función diversos: latinos, germánicos, ibéricos, americanos / eclesiásticos, civiles, militares–, así como la tipología de las melodías de estos cantos –populares, corales, instrumentales, arias–, revisten un carácter preliminar quedando abiertas a futuras formulaciones. Finalmente, la prospección analítica de los textos del cancionero es, sin duda, uno de los asuntos de mayor interés en esta fuente. Señala Rondón que el *Chilidúgu* es, en esencia, una obra para la enseñanza y aprendizaje de la lengua mapuche, pero por sobre todo nos parece es un intento de instalación en el núcleo duro de la cultura mapuche, al interior de su lengua, el *mapudúngún*, las categorías básicas del aparato conceptual e ideológico que sustentaba a la empresa evangelizadora, eclesiástica e imperial a la vez, intento que representa la última estrategia jesuita de dominio –antes de su extrañamiento– de uno de los pueblos indígenas más refractarios a dicho proceso de todo el continente.

En esta perspectiva, el *Chilidúgu* –cruce de catecismo en lenguas autóctonas con melodías europeas que representaría una variante alternativa al modelo misional más hegemónico– es una cristalización relevante de la creación de un habla misional vernácula, lo que inviste a Havestadt –especialista en lenguas– en un hito en la transmutación, con fines evangelizadores, del latín en *mapudúngún*, proceso que por su carácter marcadamente impositivo no logró el nivel de verdadero mestizaje.

Este aspecto, preliminarmente auscultado en este estudio, es un rico filón para analizar desde/en el territorio de la lengua –que más que artefacto es modo de pensamiento–, aspectos concretos de la fricción del proceso colonizador –y la violencia que encubre– en la dimensión simbólica y ontológica de la cultura mapuche. Relevantes son en este sentido las observaciones que hace Rondón, como aquella acerca de la transmutación del *pecado* latino en *desobediencia* indígena (p. 31).

La segunda parte es propiamente la edición crítica del catecismo-cancionero, que incluye la cuidada versión en partitura de 19 de los 26 cantos misionales que lo conforman, prolijamente revisados y corregidos.

Esta publicación constituye una sólida y documentada instalación del tema misional en la agenda musicológica local. Por una parte entrega valiosa información musicológica sobre esta fuente y la música misional jesuita en Chile y, por otra, ofrece los frutos iniciales de un laborioso investigador en esta área. Rondón avanza más allá de la elucidación meramente descriptiva de las fuentes documentales con las que trabaja, establece relaciones e interpretaciones que problematizan renovadoramente el fenómeno de las misiones, lo conectan con su entorno étnico y cultural, y sugiere una interesante apertura al pasado como proyección al presente, cuestión que si bien está sólo sugerida constituirá, sin duda, una importante línea de investigación a desarrollar en futuros trabajos.

Rodrigo Torres

Nuevas revistas de música y musicología latinoamericanas

A la reciente creación de *Resonancias*, en diciembre pasado, revista del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile³, con satisfacción comentamos similares esfuerzos e iniciativas editoriales en Perú y Argentina, que comienzan a cambiar un panorama por mucho tiempo estacionario y, que no dudamos, contribuirán eficazmente a superar el fenómeno que, hace un par de décadas, Walter Guido denominó como "interignorancia musical" en el continente. A todas ellas deseamos desde estas páginas larga y fecunda vida.

³Ver *Revista Musical Chilena*, LII/189, enero-junio 1998:102-103.

Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Con la decisión de posibilitar nuevos canales de comunicación en el terreno de la musicología, inaugura sus páginas esta publicación del prestigioso Instituto Carlos Vega, invitando a los musicólogos, compositores y especialistas que quieran ofrecer su colaboración y posibiliten con sus escritos y artículos de opinión una manera de acrecentar los vínculos de la disciplina.

El primer número –Buenos Aires, año 1, Nº 1, 1997, 158 páginas–, contiene nueve textos de investigadores argentinos, la mayoría de ellos vinculados a la institución editora. Waldemar Axel Roldán, director de la revista, rinde homenaje a Francisco Curt Lange, sintetizando la trayectoria y los logros de este infatigable y pionero investigador, cuya muerte en mayo de 1997 cierra un largo y fecundo capítulo de la musicología americana. Isabel Aretz, quien fuera colaboradora de Vega, comunica un hallazgo realizado en sus trabajos de campo en el año 1941 en la provincia de Tucumán. Su artículo “Los gracejos musicales de Tucumán (un género poco conocido)” alude a su encuentro con el músico popular Francisco Peralta, su extenso y variado repertorio y, en particular, los 3 casos recopilados por ella de esta especie de cuentos campesinos musicalizados o con comentarios musicales. Acompaña al texto la transcripción completa de uno de ellos. Héctor Luis Goyena entrega un detallado informe de sus trabajos de terreno sobre música tradicional criolla realizados entre 1981 y 1984 en el departamento de Tarija (Bolivia), zona colindante con Argentina y Paraguay. En la primera parte del texto se refiere a los rasgos geográficos, históricos y culturales de la región; y en la segunda, se dedica a la descripción y análisis de sus expresiones tradicionales, considerando los instrumentos musicales, cantos (“tonadas”) y danzas representativos en cada una de las dos zonas geográficas en que se divide el departamento. Concluye el autor señalando la vigencia de este patrimonio comunitario.

Interesantes perspectivas temáticas y elaborados enfoques interpretativos aportan Miguel Ángel García y Alejandra Cragolini, dos figuras de la nueva promoción de investigadores de la musicología en Argentina. García en su artículo “De la diversidad del presente a la narración del pasado. Disenso y consenso en las prácticas musicales *wicá*”, parte de una reconstrucción imaginaria del pasado *wicá* y de un modelo de interpretación que él elabora con eje en sus prácticas musicales, para explorar desde ese pasado el presente e intentar una explicación plausible de los cambios que modificaron las prácticas culturales de las comunidades *wicá* y de las fricciones de éstas en su contacto con la “sociedad blanca”, en particular con las prerrogativas evangelizadoras de misioneros anglicanos y evangélicos. Concluye con una visión actual de la situación sociocultural los *wicá* en el chaco argentino. Alejandra Cragolini, sólidamente sustentada tanto en un solvente aparato teórico como en una base etnográfica y documental, eslabona nuevos aportes a sus pesquisas anteriores sobre el chamamé, su práctica y sentido sociocultural. En su artículo, cuyo fin es reflexionar en torno al proceso de recreación de la tradición musical de los migrantes correntinos de menores recursos en la ciudad de Buenos Aires a partir de la década de 1930, indaga en la función y en la dimensión de sentido de este baile popular, en el proceso de articulación y regeneración de identidades de estos grupos provincianos y de su asentamiento en un nuevo contexto urbano.

Norberto Pablo Cirio reseña y contextualiza su descubrimiento en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología (!) de los originales de *La música de los incas*, libro inédito de Carlos Vega escrito en 1935. Concebido como revisión y análisis, desde su teoría de la fraseología, de la colección de melodías transcritas en los libros del matrimonio d’Harcourt (*La musique des Incas et ses survivances*, 1925) y del peruano Víctor Guzmán Cáceres (*Cancionero incaico*, 1919), en el texto de Vega es más importante la aplicación de su sistema de fraseo –teoría que su autor publicó en 1941– que la música incaica. De ahí que, señala Cirio, el aporte de este libro al conocimiento etnomusicológico de la región sea escaso o nulo pero sí es relevante para un mejor conocimiento de la historia de la musicología argentina. La compositora Fermína Casanova describe y analiza los elementos generadores, el bajo y la melodía de la partitura de *Danseuses de Delphes*, preludio para piano que inicia la colección de 24 escritos por el creador francés Claude Debussy. Los artículos de Yolanda Velo, “El museo de instrumentos musicales del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’” y Graciela Restelli, “El Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’”, constituyen prolijos informes relativos a las valiosas colecciones de este Instituto; el primero ofrece una completa reseña histórica del museo y una descripción de la colección de casi 400 instrumentos y de los criterios de conservación, catalogación y documentación aplicados en su reorganización en la nueva sede de la institución; el

segundo se refiere a la colección de documentos sonoros, fotográficos, filmicos y escritos que hace parte del Archivo del Instituto y a una descripción del proceso de su informatización.

El segundo número de *Música e Investigación* –año 1, N° 2, 1998, 235 páginas–, no sólo aumentó su volumen y renovó sus colaboradores sino además incluye una nueva sección dedicada a la edición de obras de compositores argentinos. De los siete trabajos contenidos, destacan los aportes de los investigadores Irma Ruiz, Ercilia Moreno Chá –ambas ex directoras del Instituto Nacional de Musicología– y Leonardo Waisman.

Irma Ruiz realiza una comparación global, tanto de las circunstancias histórico-geográficas como de los rituales vigentes y su música, de los *chiquitano* del oriente de Bolivia y los *mbýá* de Misiones (Argentina), para procurar elucidar la notable disimilitud, en cuanto a las derivaciones de la acción jesuítica y de la evangelización en general, que califica como dos respuestas al mismo proyecto misional jesuítico. Su conclusión central es que la concepción del ser en los *mbýá*, implicadora de un irrenunciable compromiso ontológico y probablemente sin equivalencia en los *chiquitano*, es el factor clave y determinante de la radicalmente distinta actitud de ambos pueblos frente al misionero y su acción catequizadora. Ruiz señala que una indagación genuina sobre la acción jesuítica y sus resultados, debe necesariamente considerar este aspecto ontológico, crucial para comprender las causas de la resistencia de algunos pueblos o etnias. Leonardo Waisman, consciente del papel que juega la percepción en la construcción de la música y respetuoso de las diferencias entre individuos, descarta por obsoletas las cartas prescriptivas o recetarios para la audición. En su ensayo plantea fundadas interrogantes en torno a la problemática de la recepción de la música colonial latinoamericana e instala la perspectiva de elaborar un punto de vista latinoamericano al respecto. Esta aspiración orienta su operación de desconstrucción crítica del andamiaje conceptual fundado en la diáda autor-obra –de larga tradición en la musicología histórica– basándose en conceptos desarrollados por Michel Foucault y Roland Barthes. Ercilia Moreno Chá, en su estudio sobre la tradición de la "cifra" en el canto payador rioplatense, entrega sus antecedentes históricos, que se remontan a comienzos del siglo XIX; una descripción analítica de las estructuras poéticas y musicales del género, en sus versiones de canto solista en la urbe; informa sobre aspectos performativos y, finalmente, sobre el uso y vigencia del género actualmente. María Teresa Melfi y Oscar Olmello ofrecen una sucinta relación del proceso de informatización de las diversas colecciones que constituyen el patrimonio musical del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega', así como antecedentes del reciente proyecto de constitución del Fondo Documental de la Música Académica Argentina, en curso desde agosto de 1997 en dicho organismo. Dos jóvenes investigadores presentan valiosos trabajos, en los que se aprecia fuertemente la marca de la academia. Fernando Fuenzalida en un extenso texto, con catálogo incluido, da cuenta de su estudio sobre la vida, personalidad, pensamiento y obra del compositor Carlos Guastavino. Esteban Sacchi informa su estudio analítico de la ópera de temática gauchesca "El Matrero" (1928) del compositor Felipe Boero, "el más ferviente nacionalista de su generación". Establece la posición de su creador y de la ópera propiamente en el curso histórico de la música académica argentina; realiza un análisis crítico de fuentes y de los elementos folclóricos reelaborados por el compositor, de los estilos vocales, junto con reconstruir una historia de la recepción de esta ópera e indagar en las causas del éxito inicial y su posterior aceptación (hasta 1976 fue representada 67 veces). De la compositora Fermina Casanova se publica otro análisis (!) de la obra de Debussy, esta vez del preludio *Des pas sur la neige*, concentrándose específicamente en la descripción técnica de sus procedimientos armónicos y melódicos. Las tres partituras que cierran el volumen son la *Sonata N° 1 para piano. Homenaje a Alberto Ginastera* (1997) de Alberto Devoto; *Mantram III* para guitarra (1982-85) de Eduardo Tejada; y de Marta Lambertini el trío *Pathfinder* (sin fecha de composición) para violín, viola y violoncello.

Rodrigo Torres

Intensidad & Altura. Revista de Música en el Perú. Año I, N° 1, diciembre 1997, 110 pp. Incluye separata (partitura). Revista de los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música realizada en convenio con la Biblioteca Nacional del Perú.

No es el caso de una revista institucional sino el de una publicación autogestionada por sus realizadores. Grande es su mérito como grande el esfuerzo de los jóvenes músicos peruanos responsables de

este proyecto editorial, en un país hermano que no contaba con un medio de esta naturaleza. El número inaugural que reseñamos resume un año de trabajo de un colectivo que se propone informar y reflexionar sobre el quehacer artístico en el Perú. Tiene un contenido variado, articulado en varias secciones.

En la sección de artículos, un tema central es la relación de música e historia desarrollado por Juan José Vega en su trabajo "Cantos y cantores en el Incario", referido a la práctica floreciente del canto en el Perú de los incas, basándose en una sistemática revisión de las crónicas escritas durante el siglo XVI. Se complementa con la primera parte del ensayo "Comunicación y soledad en el hombre contemporáneo", del estudioso peruano César Arróspide de la Flor, quien reflexiona sobre el sentido de la vida de los músicos en la paradójica sociedad del presente. El texto fue originalmente publicado en 1973. La sección de entrevistas la inicia Camilo Pajuelo –editor responsable de la revista– con su entrevista a Octavio Santa Cruz en torno al proyecto "La guitarra en el Perú", paciente actividad de recopilación, investigación, interpretación y difusión del repertorio peruano para este instrumento que este guitarrista-investigador viene realizando desde la década de 1970. Maritza Chiu entrevista a César Vivanco, maestro de flautistas y organizador del Festival Internacional de Flautistas, cuya XIIª edición se realizó en 1997 en Lima. El compositor Edgar Valcárcel entrevista a su colega Francisco Pulgar, con ocasión del *Concierto Nazca* dedicado a la música de este compositor andino. En la sección de diálogo, los compositores José Carlos Campos (1957) y Francisco Pulgar Vidal (1929) analizan y reflexionan sobre la situación de la creación musical en el Perú. Renato Neyra escribe una sucinta relación de la situación del estudio musicológico de la música colonial en el Perú; informa también acerca de los resultados del Taller de Paleografía Musical realizado en Lima por el investigador peruano radicado en México, Aurelio Tello. En la sección dedicada a la música popular se edita una interesante conversación entre la musicóloga Chalena Vásquez y el músico puneño Idel Mamani Chambi sobre la singular –y, para algunos, polémica– iniciativa de este último de construir phukus (zampoñas) cromáticos. Se informa de la visita del grupo cubano Arawé a Lima en febrero de 1997; de la participación de la delegación peruana en el "II Congreso Latinoamericano" de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM) realizado en marzo de 1997 en Santiago de Chile. Cierra la sección la entrevista que realizara Lupe Ormeño a Víctor Jara, con ocasión del postrero viaje del artista chileno a Perú, publicada en Lima en julio de 1973 y un comentario de la edición del libro Víctor Jara, *Obra musical completa* (Santiago: Fundación Víctor Jara, 1996). En la sección de noticias se reseñan diversas actividades y publicaciones musicales; el VIII Festival de Guitarra en homenaje a Raúl García Zárate; el XII Festival Internacional de Flautistas; el Premio José María Arguedas sobre estudios de música y danza en el Perú. Se anexa una separata de excelente factura con la edición de *Viva aurora bella*, dúo para el 8 de diciembre, del compositor milanés y maestro de capilla de la Catedral de Lima, Roque Ceruti (1683-1760). La transcripción y edición de esta obra fue realizada por Renato Neyra y Carlos Mansilla.

Rodrigo Torres

Publicaciones locales recientes

Andreu Ricart, Ramón y Jorge Springinsfeld Vergara. *Método de bandurria. Origen, vigencia y modalidad de uso en Chile*. Santiago de Chile: Serygrab, 1997, 145 pp.

Instrumento cordófono de seis órdenes y registro agudo, emparentado con el laúd, los orígenes de la bandurria se remontan a la época medieval y su estructura actual se remonta a la España decimonónica. Vinculada a las tradiciones musicales de los conjuntos conocidos genéricamente como estudiantinas, las presentaciones de la Estudiantina Española Figaro a fines del siglo pasado difundieron el cultivo de esas tradiciones y de este instrumento a través de Europa y América. Este conjunto realizó dos visitas a nuestro país, acontecimientos que cimentaron el surgimiento y consolidación de conjuntos similares en Chile.

Podemos encontrar, desde principios del presente siglo, rastros de la presencia de este instrumento más allá de los espacios y actividades propios de las estudiantinas. En septiembre de 1932,

después de unos meses de receso, el conjunto chileno Los Cuatro Huasos se presentó en el Teatro Municipal de Santiago. En este concierto rompieron "antiguos prejuicios sociales", presentando un amplio repertorio que abarcaba música popular latinoamericana, europea, norteamericana y chilena. Además de las guitarras y dos pianos, incorporaron instrumentos como el ukelele, el banjo y ... la bandurria.

En esta obra, escrita por Ramón Andreu y Jorge Springinsfeld, podemos conocer interesantes informaciones acerca de la historia de la bandurria, desde sus orígenes en el medioevo español, pasando por su llegada a Chile hasta el creciente interés que suscita en las nuevas generaciones de cultores y seguidores de la música de las estudiantinas. Estas informaciones constituyen el contenido de la primera parte de este libro, escrita por Ramón Andreu, activo participante en el movimiento de las estudiantinas e investigador, quien ya nos ha legado una importante obra en este rubro, *Estudiantinas chilenas: Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*, editada en 1995.

En tanto, la segunda parte del libro constituye un método de alta calidad didáctica para aprender a tocar la bandurria. Esta parte fue escrita por Jorge Springinsfeld, destacado compositor y profesor. A través de este método, el principiante tiene la oportunidad, junto con adquirir las técnicas básicas necesarias para manejar el instrumento, de adquirir nociones generales de lectura musical. Los ejercicios y algunas piezas arregladas para bandurria aparecen escritos tanto en notación pentagrámica tradicional como en notación hexagrámica del tipo tablatura. El complemento de estos dos sistemas permite un avance más rápido en el aprendizaje de la lectura musical. En un anexo final, como ya ha sido mencionado, se presentan arreglos musicales para bandurrias, en el marco de la tradición de las estudiantinas, incluyendo un arreglo del Himno Nacional de Chile para dos bandurrias, dos mandolinas, mandola o láud y guitarras.

Con este *Método de bandurria*, Ramón Andreu y Jorge Springinsfeld han realizado un valioso aporte al medio musical chileno. No sólo los aficionados a la música de las estudiantinas, tunas y rondallas encontrarán aquí un camino para acercarse en forma más directa a este repertorio, ya no sólo escuchando la música sino haciéndola. Compositores, arreglistas e intérpretes de otros instrumentos y repertorios, hallarán en esta obra estímulos para su quehacer. Los pedagogos considerarán este método como una referencia para el desarrollo de proyectos similares, dedicados a la difusión de otros instrumentos afines. Musicólogos e investigadores descubrirán en este libro ventanas hacia otros mundos musicales, hasta ahora poco considerados. Y finalmente, tal como los antiguos métodos que los autores estudiaron como referencias para la confección de esta obra, constituyeron hitos para el cultivo y desarrollo de la bandurria en Chile o en España, este método se constituirá en una referencia para las renovaciones e innovaciones futuras en la técnica y en el repertorio de este instrumento.

La aparición de esta publicación ha sido posible gracias al aporte del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART) de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Si además de FONDART hubiese más instancias regulares que respaldasen la concreción de este tipo de iniciativas en Chile, el enriquecimiento cultural, artístico y musical consiguiente nos permitiría hablar, recién entonces, de un país en vías de verdadero desarrollo.

Cristián Guerra Rojas

Miguel Castillo Didier. *Órganos de Santiago*. Santiago de Chile: Alfabetá [1998], 214 pp.

Se trata de uno de aquellos trabajos que se enmarcan dentro del selecto grupo de los estudios iniciales, es decir, de esos que ingresan a la historia por ser los primeros y, por lo mismo, constituirse en fuente referencial permanente. Tiene el especial mérito de que su contenido y lenguaje permiten múltiples lecturas según diversos intereses, los que pueden abarcar desde la más sofisticada erudición hasta el trabajo escolar. Su discurso, directo y sencillo, no elude la especificación técnica ni la apreciación estética personal o histórica de lo que, sin embargo, resulta un escrito que podemos catalogar como ameno, casi coloquial y muy rico en información. Sus páginas transparentan el especial amor que el autor siente por lo que escribe y describe. Con el apoyo del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Miguel Castillo nos presenta un comprensivo panorama del actual patrimonio de los órganos existentes en Santiago de Chile, pero no se trata solamente de un catálogo.

En esta entrega, el autor nos presenta primeramente una síntesis acerca de la historia del instrumento, detalles organológicos de su factura y sus tipologías estético-históricas, tanto respecto a

su composición sonora como al aspecto visual. Este punto de partida resulta indispensable para aquellos lectores que desconozcan sobre el tema. Luego Miguel Castillo aborda lo que al parecer es la totalidad de los órganos existentes en Santiago de Chile: 51 instrumentos que conforman un vasto y variado universo. La muestra está ordenada en forma alfabética, tomando como referencia la institución a la que pertenece el instrumento, aunque este criterio no es aplicado en forma muy rigurosa. Cada órgano es mostrado inicialmente con una fotografía, a manera de presentación, salvo aquellos instrumentos a los que el autor no pudo tener acceso por estar dañado el edificio que los alberga debido al terremoto de 1985 (Parroquia de San Saturnino y Basílica del Salvador) o aquellos instrumentos que se encuentran desmontados (caso de los dos órganos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile). Algunas de estas fotografías son particularmente bellas, especialmente las del "órgano de coro" de la Catedral Metropolitana de Santiago. Después de esta presentación visual, Miguel Castillo intenta reconstruir la historia de cada instrumento, asunto que en la mayoría de los casos resulta infructuoso, debido a la casi inexistente documentación preservada. El autor transparenta aquí lo más arduo de la tarea emprendida, acudiendo a muy variadas fuentes de información (archivos, catálogos de fábricas de órganos, fábricas de órganos, organeros, organistas, etc.) para poder rescatar del pasado esa parte de nuestra historia. Seguidamente, tras el título Fachada, aparece una minuciosa descripción del instrumento que va más allá de su aspecto visual general, abordando también detalles del o los teclados, llamadas de registros, diversos mecanismos y tipo de transmisión. Después aparece una sección titulada Recursos sonoros y su disposición, en donde encontramos la nómina de los registros con que cuenta el órgano, ordenados de acuerdo a su tipología: "registros de fondo", "mutaciones" y "lengüetas"; aquí el autor incluye una clasificación estilística del instrumento, de acuerdo a la proporción de la tipología de registros y cimentada en apreciaciones de orden estético. Finalmente, Miguel Castillo incluye un breve comentario titulado Proposiciones, donde da cuenta del estado de conservación del instrumento y hace diversas sugerencias de acuerdo a las características del órgano al que se refieren: restauración total o parcial, mantenimiento, sustitución de algunos registros y, en algunos casos, aplaudir su buena mantención o lamentar la imposibilidad de su recuperación. Eventualmente, el autor propone que algunos instrumentos sean declarados "de interés artístico nacional", de acuerdo con las disposiciones de la Ley 17.929, de 1973, sobre Protección de Instrumentos Históricos. En síntesis, y como mencionamos más arriba, cada uno de los 51 instrumentos que conforman el patrimonio organístico de Santiago se aborda primero con su muestra fotográfica, para luego presentar sus antecedentes históricos, describirlo tanto en su aspecto general como en sus recursos sonoros y, finalmente, proponer lo que sea pertinente para su óptimo estado de conservación. Después de esta exhaustiva muestra, el autor finaliza su obra con una sección que titula Conclusiones donde, con una visión panorámica, analiza el universo estudiado de acuerdo a diversos ángulos, los que van arrojando información conclusiva. Los ángulos analíticos considerados son los siguientes: En cuanto a las dimensiones, que incluye tabulaciones de la totalidad de los órganos, de acuerdo primero al número de registros (nos enteramos aquí que el más grande es el de la Iglesia de La Merced, con 40 registros) y luego al número de teclados (¡hay seis órganos con tres teclados!); sigue En cuanto a la calidad, cuya sustentación es principalmente la factura de prestigiados constructores; continúa En cuanto a la estética, referido a las características tímbricas de los instrumentos; luego aparece En cuanto al origen, que considera el lugar de fabricación de estos órganos (resultan ser, en orden proporcional de mayor a menor: Chile, Francia, Alemania, Inglaterra, Italia, Argentina, Bélgica, España y Estados Unidos de Norteamérica); finalmente surge En cuanto al estado en que se encuentran, síntesis de las propuestas para cada órgano. Cierra este trabajo una sólida Bibliografía y un listado de otras obras del autor.

Sin lugar a dudas *Órganos de Santiago* es un importante aporte al conocimiento de nuestro patrimonio histórico, abriendo al mismo tiempo una ruta de investigación.

Guillermo J. Marchant E.

Miguel Letelier Valdés. *Pequeño libro para piano. Siete piezas*. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, serie P, 1997.

El 14 de mayo de 1998, en la Sala Isidora Zegers, se realizó el lanzamiento de la publicación *Pequeño libro para piano* del académico y profesor de la Facultad de Artes, Miguel Letelier Valdés. En aquella

ocasión el decano, Dr. Luis Merino, destacó dos hechos importantes ocurridos en nuestra Facultad: el retorno de la tradición iniciada por el Instituto de Extensión Musical (I.E.M.) en lo relativo al apoyo prestado a los compositores chilenos y la recuperación de la imprenta. Además, puso de relieve el hecho que esta publicación forma parte de los proyectos de creación artística del Departamento de Música y destacó la importancia de esta función académica dentro de los objetivos del departamento. La interpretación de estas siete piezas estuvo a cargo del joven pianista Jorge Hevia, quien brindó a los presentes una excelente versión que pronto podrá ser conocida a través de un fonograma.

El *Pequeño libro para piano* es una suite de piezas de diferentes facturas, con un sentido de dificultad progresiva. Cada una está encabezada por un título que a veces alude a su carácter, como es el caso de las dos primeras (*Alguien pasó*, *Tiempos idos*), explicitan un homenaje (*A Violeta Parra* y *A Julio Perceval*), reflejan un cierto programatismo (*Procesión en la Rinconada de Navarro*) o simplemente hacen referencia a una determinada forma o estilo (*Fuga* y *Pequeña toccata*).

En general las piezas difieren bastante entre sí. El compositor nos confiesa que para él es importante “saber moverse en todos los estilos”. Una amplia gama de recursos armónicos y contrapuntísticos son utilizados, oscilando entre la sencillez armónica de *Alguien pasó* y el “apasionamiento” de la *Fuga* sobre un tema de Dave Brubeck, con sus intrincados contrapuntos.

En general esta suite de piezas constituye una miscelánea de estilos, algunas claramente tonales y otras reflejando la influencia Reger - Strauss - Mahler. No falta la pieza en “estilo retro” que pone un toque de humor al conjunto.

La intención inicial del compositor fue componer trozos para estudiantes de piano de nivel medio. El resultado fue mucho más que eso, pues a excepción de las dos primeras, los requerimientos técnicos son mayores en los restantes. Miguel Letelier también aborda un pianismo con buena dosis de virtuosismo dentro de la mejor tradición romántica.

El *Pequeño libro para piano* fue impreso en los talleres de la Facultad de Artes y su presentación es de muy buena calidad. Queremos felicitar a los que hicieron posible esta publicación y hacer votos para que esta iniciativa tenga la continuidad deseable.

Inés Grandela

Ernesto Quezada. *Música del renacimiento para guitarra*. Volumen I: danzas italianas y francesas de Joanambrosio Dalza, Pietro Paolo Borrono, Pierre Attaignant y Adrian Le Roy. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1997*.

El prestigio y la reputación como instrumentista y maestro del profesor Ernesto Quezada son de sobra conocidos como para insistir –en el breve espacio que esta reseña nos permite– en datos biográficos o curriculares. Sin embargo, no podemos dejar de anotar que, en nuestra opinión, es gracias a la obra que, desde 1973, este maestro desarrolla en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que se puede hablar hoy en día de una naciente escuela de guitarra chilena, con alumnos que obtienen premios en diversos concursos internacionales, algunos de ellos de notable importancia, como son los concursos “Alirio Díaz” de Venezuela, “Le printemps de la guitare” de Bélgica, “Tarrega” de España, “Villalobos” de Brasil y varios más. Quizás es la primera vez en la historia de la música chilena que un docente “produce” tantos vencedores y finalistas de concursos a nivel internacional; si a esto agregamos otros alumnos, ya profesionales reconocidos que han cosechado triunfos y carreras exitosas en espacios internacionales, podemos concluir que algo extraordinario (en el más literal sentido de la palabra) sucede en la cátedra del maestro Quezada.

Como consecuencia de su gran dedicación a la docencia se ha producido un relativo alejamiento de su actividad como intérprete y su preocupación por dotar a los guitarristas chilenos y latinoamericanos de materiales históricos de difícil acceso, como son las piezas que componen esta antología y otros volúmenes.

El volumen contiene 7 piezas de Dalza extractadas del *Libro Cuarto* de su *Intabatura de Laut* publicado en Venecia bajo las prensas de Petrucci en 1508. Del laudista y compositor francés Pierre Attaignant son publicadas 8 piezas, algunas de las cuales están compuestas de varias partes. Ellas aparecieron en sus *1529 Kal. Februarii: Dixhuít basses dances garnies de recoups y tordions...* en París, en

* Dibujos musicales de Raúl Donoso.

1529. Del milanés Pier Paolo Borrono cuatro danzas que aparecieron por primera vez en su libro *Intabolutura di lauto. Libro secondo* de 1546 y en la antología *In tabolutura de Leuto, de diversi autori* publicada por G.A. Casteliono en Milán, en 1536. Finalmente, se presentan 8 piezas de Adrian Le Roy aparecidas en su *Premier livre, fantasies, motets et chansons* de 1551.

La época es ciertamente una de las más fértiles para el género danzario y en particular para el laúd, el que, sobre todo en Italia, desarrolla una literatura particular que supera el marco del acompañamiento para la voz cantante, presentando macroestructuras de una cierta complejidad, como son los *tastar de corde* y *ricercari* o las suites de danzas populares presentes en los libros de Dalza, Borrono y tantos otros, como Francesco Spinacino, Melchiorre de Barberis, María de Crema, Francesco da Milano, Giacomo Gorzanis y Vincentio Galilei. El género danzario (objeto de este volumen) al ser enriquecido musicalmente por estos autores, dotará de una particular dignidad intelectual a estas manifestaciones ligadas a la tradición popular, conformando un arte instrumental de notable calidad. La importancia, por lo tanto, de estudiar piezas de este repertorio, además de los aspectos puramente didácticos, está basada en la especial dimensión que éste asumirá en épocas posteriores hasta, de alguna manera, presentar influencias en la misma forma Sonata.

Hecha esta necesaria aclaración, no podemos dejar de señalar algunas observaciones e inconsistencias de la presente edición que un estudio musicológico más acucioso habría seguramente evitado. En primer lugar, el título de la obra puede inducir a error a un lector inadvertido, pues no se trata de “Música del renacimiento para guitarra [sic]” sino que de piezas originalmente escritas para laúd y transcritas en la presente edición para guitarra. Es cierto que la “letra chica” a pie de página aclara esa duda, pero en textos didácticos siempre es bueno ser extremadamente claros.

Es habitual en ediciones y transcripciones de música de los siglos XVI y XVII especificar al lector, con los máximos detalles posibles, los criterios interpretativos y de notación moderna que, ausentes en los originales, han sido necesarios para una mejor comprensión del texto, tales como cifras de compás, accidentes en la armadura, equivalencias de las figuras rítmicas o que, en el caso de estar presentes, correspondan a criterios diferentes de los contemporáneos, como es el caso de las barras de compás. Es así como todas las anotaciones propias del transcriptor se suelen encerrar en paréntesis cuadrados, para que el lector pueda saber dónde éste ha deseado complementar el original.

Es útil, entonces, que el encabezado de cada pieza contenga, por lo menos:

a) Todas las indicaciones relativas a la armadura de tonalidad. Se debe señalar que, por lo menos en un caso, dicha armadura es discutible, como se puede verificar en la *Branle de Poitou* N° 1 (folio XX, links 2) de página 14, donde aparecen tres sostenidos, suponiendo una tonalidad de La mayor, no obstante todos los Sol de esta pieza son naturales. Se debe asimismo señalar que en otras ediciones la misma pieza aparece con sólo dos sostenidos⁴. En general la atribución de tonalidad en piezas danzarias de esa época no es obvia y, por lo tanto, el criterio del transcriptor debe ser conocido.

b) La cifra de compás tampoco es de fácil atribución y es así como en varias piezas las elecciones del transcriptor nos merecen dudas. En tal sentido no nos parece claro el criterio que sigue al cifrar en 3/4 danzas como el saltarello que cuando son ternarias generalmente se cifran en 6/8. La complejidad del tema es mayor dado que la colocación de barras de compás no asume, en el siglo XVI, los mismos criterios métricos de la actualidad. En la opinión del conocido musicólogo Lawrence Moe: “ Si l'on considère les barres de tablatures de luth du XVI siècle comme des symboles métriques, il est surprenant de constater un manque de cohérence dans leur application[...]” (1980: 260). Según este autor, “ Fréquemment les barres ont pour fonction d'indiquer la proportion mais n'indiquent jamais l'unité métrique” (*Ibid.*: 270). Cuestiones parecidas presentan los inicios anacrúsicos que muchas veces en las tablaturas de la época son agrupados en el primer compás (haciéndolo irregular) y las variaciones de proporción que pueden suceder en el transcurso de la pieza.

En otros casos las barras de compás no aparecen en el original, es entonces práctica usual indicarlo al lector con una barra de compás de puntos o interrumpida. Por ejemplo, en el mismo libro de Attaignant, algunas piezas contienen barras de compás, como en *Balle*, del folio XIX, mientras que en otras no se señala. Entre las que aparecen en la edición de Quezada tienen barra de compás en la

⁴Cf. La versión del musicólogo Helmut Mönkmeyer. Ed. Friedrich Hofmeister-Hofeim am Taunus, FH 4554.

tablatura original la *Pavane*, la *Sauterelle*, la *Basse Dance "La Brosse"*, la *Basse Dance "La Magdalena"*, en tanto que no tienen barra de compás las *Dos Branles de Poitou*, la *Branle Gay* y la *Basse Dance "Saint Roch"* (*Sans Roch* en el original).

La complejidad de la cuestión hace entonces aún más necesario abundar en la exposición de los criterios que hacen optar por una u otra cifra de compás, ubicación de barras y división de las anacrusas. Todo ello no tiene nada que ver con ciertos errores de imprenta, como el de *Branle Gay* de página 18, donde aparece señalado un $\frac{3}{4}$ cuando en realidad es $\frac{3}{8}$ o la falta de barra en el compás 21 de la *Sauterelle* de página 17.

c) Es importante destacar, siempre entre paréntesis cuadrado y al inicio de cada pieza, el valor que se le dio a las figuras rítmicas. Cuando ello no es así, se debe conservar el mismo criterio en toda la edición. Ello no ocurre con el presente libro pues la *Pavane* de página 15 (folio XXVII del original) no conserva los mismos criterios de las otras piezas en la división del valor original.

Es conveniente asimismo conservar los números de folios originales y señalar toda alteración a la composición y/o denominación de las suites. Un ejemplo de ello se presenta con la suite de Borrono que inicia con la *Pavana "Monta su che son de vella"*, de página 25, que es pareada con el saltarello equivocado, puesto que es sucedida por el saltarello que sigue a la *Pavana "La milanese"*. Considerando que es una práctica de la época el hacer seguir una bassa danza o pavana con un saltarello o gagliarda que conserva los mismos elementos melódicos del primero, no se comprende esta elección del transcriptor. La cuestión es más grave si se considera que la *Pavana* no aparece completa, puesto que en relación a la versión original de Casteliono faltan no menos de 60 compases.

La elección entre una transcripción integral o interpretativa involucra éstas y otras necesidades musicológicas y editoriales. Obviamente en la segunda modalidad de transcripción se hace también más necesario el respeto por todas las indicaciones originales y, ya que se trata de "recrear" el contrapunto que el transcriptor supone implícito en la pieza, no se pueden descuidar los silencios y pausas expresamente presentes en la partitura original. No siendo habituales estos signos son muy preciosos allí donde existen. Por lo tanto, menos se puede entender por qué el profesor Quezada hace un uso tan poco constante de estas pausas presentes en la tablatura original de Attaignant. En ciertos casos las respeta y en otros no, como en el compás 7 de *Sauterelle* (folio XXIII del original y página 17 de la presente edición), donde existe en el original una pausa de negra que cubre expresamente las cuerdas 2ª y 3ª y aparece, en la versión moderna, una blanca con punto manteniendo el sonido del Do de la segunda cuerda por toda la duración del compás. Este problema se presentó en casi todas las obras de Attaignant y en algunas de Borrono. Sería largo detallar todos los ejemplos donde ello ocurre, pero es evidente que, por lo menos, un criterio único no ha sido mantenido.

Es por lo tanto fundamental que cuando se piense en una transcripción interpretativa, en la introducción, se detallen y expliciten con ejemplos todos aquellos casos de atribución dudosa o donde el transcriptor ha hecho elecciones. También es importante que estas elecciones estén apoyadas por una bibliografía musicológica especializada de referencia, a falta de lo cual muchas de las opciones (sin duda legítimas, en una transcripción interpretativa) aparecerán como arbitrarias o simplemente erróneas.

Algunas afirmaciones contenidas en la introducción de la edición de Quezada son bastante discutibles y, en algunos casos, desmentidas por la propia edición, como cuando se afirma que "el alegre y rítmico saltarello, en modo ternario, seguía a la solemne pavana binaria". Dicho esto se presentan en páginas 1 y 5 dos pавanas de Dalza, la primera "ala ferrarese" y la segunda "ala venetiana" seguidas por sendos saltarellos, uno binario y el otro ternario. ¿Cómo se resuelve el misterio?

Según el musicólogo Giuseppe Radole el saltarello es "in tempo ternario se legato alla pavana alla veneziana y binario se legato a quella ferrarese" (1978: 22) Esto se explica porque el saltarello "alla ferrarese" está relacionado con familias de danzas de origen alemán y pierde por esta razón su característica generalmente ternaria. Estos saltarellos binarios son descritos por Cornazzano ya en el siglo XV como alemanes y son denominados "Quaternaria" (citado por Curt Sachs 1933-1980: 327 y 359).

Por lo que concierne al uso del capotasto en el tercer o segundo traste, éste es recomendado por el autor Quezada, pues "permite obtener la altura similar al instrumento original[...]". Esto no es

efectivo ni tanto menos demostrable, ya que las alturas absolutas de laúdes italianos del siglo XVI no son posibles de determinar y de hecho, como afirma el musicólogo Bruno Tonazzi, “E risaputo pero che le accordature di liuto riportavano solo in teoria le reali altezze dei suoni poiché, in pratica, gli antichi liutisti accordavano i loro instrumenti (dalle dimensioni piú varie) a seconda delle qualità delle corde di cui potevano disporre”. Además “In altre parole, allora le reali altezze dei suoni non contavano perché si badava unicamente al miglior rendimento sonoro” (1980: 11). Otro aporte interesante lo ofrece el musicólogo John Ward en su artículo “Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI siècle” (1980: 172-178) al que no podemos referirnos en particular, pero en el cual se señala la gran libertad y variedad de diapasones posibles para la época. Si bien las alturas vocales podían ser fijadas con una cierta eficiencia utilizando el monocordio e instrumentos similares, no olvidemos que muchas referencias de los tratadistas de la época son de naturaleza fundamentalmente teórica o especulativa y no se refieren necesariamente a la práctica concreta. En el caso de la música instrumental, los laúdes del siglo XVI (sobre todo en sus inicios) no hacen parte a menudo de ensembles y, cuando acompañan la voz, con indicaciones del tipo “al terzo de la sotana” (esto es a la altura fijada por la 2ª orden en el tercer traste) sólo indican un tono relativo que podía variar bastante según permitiera la calidad y el grosor de la cuerda de tripa utilizada. Esto es explicado bastante claramente en algunos tratados de la época. Cuando hablan de “laúd en Sol” o “laúd en La” se tratará de un diapasón teórico, ficticio, útil sólo para adecuarse a las ideas tonales de la época. El mismo Le Roy lo afirma en su *A brief and a plaine instructions...* de 1574 (folio 71): “To tune your lute well, although it be hardly to be shewed, being subjecte to the delicatenesse of a string, either to the greatnesse, or to the smalnesse of the Instrument, thou must therein followe nature, who will by no meanes bee forced”. Por ello los laudistas poseían a menudo más de un instrumento.

Respecto a las pulsaciones de la mano derecha no siempre se respeta, en la versión de Quezada, el punto debajo de la cifra de la tablatura original. Todo el juego de la mano derecha está gobernado por la alternancia del pulgar con el índice en los *passaggi*: “C'est lá le principe constant, valable pour tout le siècle et pour toutes les écoles...” (Heartz 1980: 83). Este principio lo reconoce Quezada en su introducción, pero no lo aplica, según se puede apreciar en los ejemplos siguientes: en la *Pavana “Monta...”*, compás 13, en las notas Fa y Sol de la tercera cuerda no se hace mención explícita de este dedaje, lo mismo sucede en el compás 23, cuya sucesión ascendente Re-Mi-Fa-Mi está marcada en la tablatura p-i-p-i y nada de ello nos comunica Quezada. Es muy importante el efecto realmente rítmico de este dedaje y aunque pueda ser contradictorio con un buen desarrollo contrapuntístico (por el salto constante del pulgar hacia las órdenes más agudas) es muy característico de la literatura danzaria del siglo XVI: “L'alternance du pouce et de l'index devient un principe formel qu'aucune source allemande, française et italienne ne met en question” (Heartz 1980: 85). Vale entonces respetar escrupulosamente las indicaciones (puntos) de las tablaturas originales y hacer mención explícita de ellas en la transcripción en todos los casos en que aparecen, pues el lector no tiene a la vista la tablatura para poder confrontarla con la versión moderna.

Finalmente, y luego de una sumaria revisión de algunas piezas, hemos encontrado ciertas inconsistencias entre las notas de la edición y la tablatura original. A manera de ejemplo pueden señalarse las siguientes:

Branle de Poictou [Nº 1], compás 21. En la edición de Quezada aparecen tres corcheas: Fa-Mi-Re, en el original aparecerían el equivalente de dos corcheas y una negra; en el compás 22, en la versión de Quezada aparecen Do-negra y Fa-corchea, en tanto que en la edición original estas notas serían dos corcheas.

Branle de Poictou [Nº 2], compases 22 y 23, en la edición de Quezada aparecen como sigue:



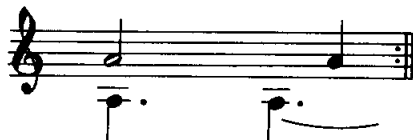
En la tablatura original aparece en la siguiente forma:



En la *Pavane* de página 15, compás 14, aparece un Re en el segundo cuarto del compás que no está en el original.

En la *Sauterelle* de página 17, compás 22, el Mi del primer cuarto en el original es un Sol; en el compás 24 en la edición de Quezada aparecen una línea con La-negra con punto, La-corchea y Mi negra, en tanto que en la tablatura estas tres notas tienen valor de negra.

En la *Basse Dance "Saint Roch"*, de página 19, aparte de que podría ser recomendable una cifra de compás de $\frac{3}{4}$ en vez de los $\frac{6}{8}$ que utiliza Quezada, en el compás 15 falta una nota Si (presente en el original) en el segundo cuarto. El compás 16 aparece en la versión de Quezada de la siguiente forma:



En la tablatura original aparece así:



En la recoupe de la misma danza, compás 10, la versión de Quezada presenta un Si-negra en el tercer cuarto del compás, en tanto que la tablatura presenta la serie Si-Do-Re#-Mi con valor de semicorcheas. En el compás 12 la versión de Quezada presenta dos notas Mi con valor de negras con punto, en tanto que la tablatura un Mi y un Si.

En la recoupe de la *Basse Dance "La Brosse"*, en página 22 (folio III del original), falta en el compás 5 de la versión de Quezada un Re de la 4ª orden (tercer cuarto del compás) que sí aparece en la tablatura original; en el compás 7 falta también un Mi de la 6ª orden (en el segundo cuarto del compás) presente en la tablatura original.

En la *Basse Dance "La Magdalena"*, en página 23 (folio II del original), aparece en el primer cuarto del compás 6 un Mi que en la tablatura original no existe. Se podría pensar que es el Re de la 4ª orden del compás anterior que mantiene una ligadura de valor como aparece en la versión de Mönkmeyer.

En la recoupe de la misma danza (página 24) no se comprende por qué Quezada realiza el Si del compás 11 con la cuerda tercera, en tanto en la tablatura aparece indicado en la 2ª orden libre.

En la *Pavana "Monta su che son de Vella"* de Borrone, en el compás 10 de la versión de Quezada, falta un Si del tercer cuarto del compás, que sí aparece en la versión original de Casteliono. En el compás 61 de la versión de Quezada aparece un Re becuadro que en la tablatura original es en realidad un Si. En el compás 80 de la versión de Quezada falta un Mi de la 4ª orden que aparece en la tablatura; además faltan en la versión de Quezada (según ya se ha señalado) unos 65 compases para completar esta pavana, los que en la tablatura original aparecen en folios 19v y 20v.

En el *Saltarello "La Milanese"*, como ya dijéramos, se rompe, en la versión de Quezada, la unidad de la suite pavana-saltarello, pues este último no corresponde a la *Pavana* anterior: "Il Salterello diventó cosí il complemento abituale della Basse Danze e si fusse con questa in un'unità indissolubile [...] Questa unità era molto sentita tanto che di regola la "suite" non aveva una sua melodia ma veniva accordata solo su un adattamento ritmico della melodia della prima danza [...]" (Cf. Sachs 1933-1980: 358). Del comentario de Sachs y de las citas de una abundante cantidad de musicólogos sobre lo tratado, se puede deducir que romper dicha unidad sin hacer expresa mención de ello o no explicar las razones de dicha elección, significa un error de transcripción de una cierta cuantía.

En el compás 24 del saltarello citado aparece, en la versión de Quezada, un Si en el primer cuarto del compás que no está presente en la tablatura original. Ahora bien, puede ser justificado agregar esta nota en una edición corregida, ya que la misma figura aparece en los compases 34 y 62 con la nota Si. Sin embargo, es necesario agregar un comentario o glosa a pie de página aclarando la operación que se ha hecho, cuestión de la cual no hay trazas en la edición de Quezada. Lo mismo se puede afirmar con lo que sucede en el compás 47: el Fa # se debe realizar (según la indicación de la tablatura) con la segunda cuerda, lo mismo que sucede en el compás 54. Ahora bien, en el primer caso Quezada no hace mención de este detalle y en el segundo sí lo menciona ¿Cuál es el criterio del transcriptor?

Los detalles citados se refieren sólo a algunas piezas y no se ha podido, por la premura del tiempo y la brevedad del espacio, realizar el mismo tipo de análisis sobre las obras de Dalza y Le Roy. De lo que se ha discutido se desprende que la versión de Quezada no resiste un juicio musicológico apenas riguroso y por lo tanto recomendamos calurosamente una revisión (y eventualmente una fe de erratas) según criterios científicos más severos y prolivos en posteriores publicaciones, de modo de no perjudicar la bondad del intento del docente e intérprete.

REFERENCIAS

- Attaignant, Pierre: *Dixhuit basses dances* 1529. Edición con la tablatura original y versión transcrita de Helmut Mönkmeyer. Ed. Friedrich Hofmeister-Hofheim am Taunus, FH 4554-5.
- Casteliono, G.A.: *Intabolatura de leuto de diversi autori*, Milano 1536. Edición a cargo del musicólogo Orlando Cristoforetti del original conservado en la Sala de Música de la Biblioteca Nacional de Viena (S.A.76.C.23). Ed. SPES, Florencia, 1979.
- Heartz, Daniel: "Les premières 'Instructions' pour le luth (jusque vers 1550)". En *Le luth et sa musique*. Ed. du Centre National pour la Recherche Scientifique, Paris, 1980, pp. 77-92.
- Moe, Lawrence H.: "Le problème des barres de mesure (Étude sur la transcription de la musique de danse des tablatures du luth du XVIe. siècle)". En *Le luth et sa musique*. Ed. du Centre National pour la Recherche Scientifique, Paris, 1980, pp. 259-276.
- Radole, Giuseppe: *Liuto chitarra e vihuela, Storia e letteratura*. Ed. Suvini Zerboni, Milán, 1978.
- Sachs, Curt: *Storia della danza*. Traducción italiana de Tullio de Mauro. Ed. Il Saggiatore, Milán, 1980.
- Tonazzi, Bruno: *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature con cenni sulle loro letterature*. Ed. Berben, Ancona, 1980.
- Ward, John: "Le probleme des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI siècle". En *Le luth et sa musique*. Ed. du Centre National pour la Recherche Scientifique, Paris, 1980, pp. 171-178.

Jorge Martínez Ulloa

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

FONDART y la instalación pública de la diversidad oculta

Viento y marea de la cultura artística chilena contemporánea es hoy el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART del Ministerio de Educación. Por sobre juicios estrechos y mezquinas polémicas, los frutos de su acción de promoción cultural empiezan ahora a hacer sensible la verdadera profundidad y riqueza de la apertura al país real que ha significado su existencia en los años 90, en un ámbito de actividad particularmente huérfano de apoyos aunque no de horizontes. El proyecto FONDART ha generado nuevas dinámicas en el ejercicio de prácticas artísticas locales y ha potenciado otras preexistentes, desmarginalizándolas, conectándolas y, en conjunto, haciendo evidente para el

país la fuerza y vitalidad del campo artístico-cultural y su renacimiento, el que obviamente no aparece en los circuitos del sistema de mercadeo donde abunda la chatarra cultural. En lo que sigue comentamos las virtudes de cuatro producciones discográficas de reciente aparición, que contaron con el apoyo del FONDART y que testimonian nítidamente este proceso de instalación pública de la diversidad musical que esta institución ha favorecido.

I. De las salas de conciertos al disco

Tal es el trayecto recorrido por dos destacados músicos locales que debutan en la producción de sus discos.

Alejandro Guarello. Disco compacto (DDD). FONDART, 1998. 74': 44".

Alejandro Guarello (1951) es uno de los más prominentes compositores chilenos activos. Formado en el país, con estadias en Italia y Francia en los años 80, ha escrito más de 50 obras que lo posicionan con sólido prestigio en el medio local e internacional. Ex-rockero, forma parte de la llamada "generación perdida", aquella que con 20 años entró a la turbulencia de los años dictatoriales y luego a los de la transición democrática. Es un creador en búsqueda permanente, irreductible a fórmulas y modas, radical crítico del cautiverio mercantil de la música en la ruidosa sociedad contemporánea. Recientemente, el 31 de julio pasado, y tras más de 20 años de ininterrumpida actividad composicional, hizo el lanzamiento público de su primer disco. La ocasión inaugura en su experiencia otra forma de relación entre su música y el medio: ahora ya no solamente accesible a través de los siempre escasos conciertos en vivo, sino también a través del disco, soporte tecnológico que en este siglo constituye la base del que, probablemente, sea el cambio más profundo y que marca una nueva era en la experiencia de hacer, usar y multiplicar la música en el planeta.

El disco, producido bajo la dirección del compositor, se grabó entre noviembre de 1997 y enero de 1998. La edición y masterización se realizó en los Estudios de Radio Beethoven de Santiago, a cargo de Sergio Díaz y José Oplustil. En la premasterización participó David Uribe y en el diseño Paula Mujica. Los textos del librito fueron escritos por el compositor, editados en español e inglés.

Declara Guarello su motivación personal en este proyecto:

"La necesidad de grabar a través de un soporte tecnológico ya instalado, de calidad bastante buena, surge porque la oportunidad del concierto es algo muy circunstancial y eférea: se disuelve en el tiempo inmediatamente. Cuando era posible grabarlos, esos conciertos con música mía se registraron pero en general en situaciones técnicas más bien precarias, en cinta magnética o en casete, y que con el tiempo se estaban deteriorando. La primera intención fue recuperar obras que se habían tocado y grabado alguna vez y volver a grabarlas en condiciones técnicas adecuadas. Esa es una cosa. La segunda era tan precaria que la apreciación de quien oía se veía afectada directamente por esa mala calidad, tomando en cuenta que hoy día vivimos en un entorno de calidad y alta fidelidad bastante mayor y en donde todo el mundo tiene acceso a un aparato reproductor de sonido a través del CD. Entonces, la intención primera fue grabar y la segunda justamente utilizar un campo de existencia de la música hoy en día que es el soporte del disco compacto que permite de una manera más concreta, por así decirlo, la posibilidad de que un auditor eventual acceda a esta música, sin que necesariamente tenga que asistir a tal hora y a tal lugar a un concierto; esto lo tiene en sus manos y lo puede oír en cualquier circunstancia, en cualquier momento, lo puede oír solo o con otros. El disco es un modo de hacer oír esta música más potenciado que el de las presentaciones en un concierto".

Es de interés comprobar que en el medio nacional –FONDART mediante– la edición de grabaciones de música nueva está creciendo y diversificándose. Hoy es una situación real y tiene mucho que ver con este descubrir por los compositores de que hay, pocas, pero hay posibilidades de grabar, que hay intérpretes muy capacitados para hacerlo y que hay medios también para que el disco sea ofrecido y eventualmente conocido por otros.

Con esta actividad de autogestión artística –o gestión autónoma de la producción de los sellos comerciales–, la diversidad oculta se manifiesta, florece y se proyecta, y no sólo en el plano de los autores, obras y propuestas musicales, sino también en el de decisiones "técnicas" de su producción sonora. En el caso de este disco y es ése uno de sus aportes, frente a la "esquizofonía" contemporánea –como denomina el canadiense Murray Schaefer a la diferencia entre un sonido original y su

transmisión o reproducción electroacústica⁵, la opción asumida fue la de atenuar tal brecha realizando el registro en los ambientes sonoros normales de conciertos, desmarcándose por esa vía de la férrea lógica de los estudios de grabación y sus patrones electroacústicos habituales. Así, se buscaron lugares específicos de grabación acordes con las características de cada obra, lugares que configuran una suerte de territorialidad acústica precisa para estas músicas: el Auditorium del Instituto de Música de la Universidad Católica, elegido por su acústica de reverberación normal (*Solitarios I y IV*); la Iglesia del Campus Oriente de la misma universidad, por su resonancia y alta reverberación natural, que posibilita la integración de planos sonoros consecutivos contemplados en los *Solitarios III y V*; el Estudio de la Radio Beethoven, por la posibilidad de un ambiente silencioso y de baja reverberación (*Solitario II*). Las obras para conjunto se registraron en salas de concierto más amplias y con buena acústica para la música de cámara: la del Goethe Institut para los conjuntos de viento (*Quetinto, Septentrion*) y la Sala Isidora Zegers de la Universidad de Chile (*Cuarterola*).

El disco, que abarca un extenso período de su trayectoria creativa (1979-1997), al reunir por primera vez una porción significativa de su obra, y en el diálogo que ellas generan entre sí, permite dimensionar sensitivamente marcas comunes de estas músicas; todas, por igual, son elocuentes de la coherencia de la poética personal de Guarello y del genuino poder de invención de mundos sonoros de su radical artesanía compositiva.

El compositor seleccionó ocho de sus obras de cámara instrumentales⁶; tres para conjunto: *Quetinto* (1989) para quinteto de vientos, *Septentrion* (1996) para siete vientos y *Cuarterola* (1997), para cuarteto de flauta, violoncello, marimba y piano; y la secuencia completa de sus *Solitarios* (1979-1991) –a la fecha cinco opus de una serie abierta–, soliloquios para instrumentos esencialmente monódicos pero tensionados a un plano de polifonía “virtual”: clarinete, violoncello, corno, violín y trompeta (quedan excluidos por este principio el piano, guitarra, vibráfono y otros instrumentos armónicos o polifónicos). Es ésta una serie notable y sin precedentes en el repertorio local⁷, con la excepción de los también notables trabajos para instrumentos solos de su contemporáneo Andrés Alcalde⁸.

Estas obras son *música nueva*, no en aquel sentido vanguardista de los años 50 y 60 que privilegiaba la búsqueda y la experimentación neta, sino en tanto intención de componer de una manera distinta, única incluso. En el ámbito de la organización temporal de sus composiciones, tanto la necesidad de reconocer algo como la de ver que eso cambia –necesidad que se parece mucho al fenómeno vital–, es una preocupación central, siendo muchísimo menos relevante la novedad del sonido en sí misma. Más bien Guarello recicla y transforma sonidos ya conocidos provenientes de instrumentos tradicionales, los que aparecen o pueden aparecer muy distintos a lo habitual, pero más por su organización en la obra que por una materialidad inaudita.

Un elogio sin reservas merece el destacado grupo de músicos intérpretes que dieron vida a este repertorio y al excelente trabajo musical realizado, bajo el oído atento del compositor. Ellos son los solistas Edward Brown (corno), Javier Contreras (trompeta), Luis Alberto Latorre (piano), Guillermo Lavado (flauta), Celso López (violoncello), Isidro Rodríguez (violín), Luis Rossi (clarinete), Miguel Zárate (marimba), y el Ensamble de Vientos de la Universidad Católica, integrado por Alejandro Lavaderos (flautas), Jorge Postel (oboe, corno inglés), Francisco Gouet (clarinetes), Edward Brown (corno), Jorge Espinoza (fagot, contrafagot), Javier Contreras (trompeta), Kevin Roberts (trombón).

En suma: impecable trabajo de equipo para una producción musical de extraordinaria calidad artística que trae a la mano una obra hasta ahora dispersa de un gran compositor chileno. Sin duda alguna que, en el ámbito de la creación musical contemporánea, el disco de Guarello es el más importante producido en el país en mucho tiempo, y desde ahora, una referencia necesaria para apreciar la música nueva de esta fértil provincia.

Rodrigo Torres

⁵En *The Tuning of the World*, Nueva York: A.A. Knopf, 1977.

⁶En la producción de Guarello de los últimos 15 años, aparece como opción de su poética el concentrar su actividad compositiva en lo sonoro instrumental, evitando el uso de la voz y sobre todo la referencia a textos.

⁷Un antecedente “clásico” de estas composiciones son las *9 Secuencias* (1958-1975) del italiano Luciano Berio.

⁸Desde su *Solo* para clarinete (1978) ha compuesto varias piezas para solos de violín, violoncello, piccolo, flauta, marimba.

Mauricio Valdebenito. *Música chilena para guitarra*. Disco compacto (DDD). Mauricio Valdebenito - FONDART, 1998. 68': 24''.

Laureado en concursos latinoamericanos, Mauricio Valdebenito (1967) es un destacado guitarrista chileno oriundo de Concepción, formado en Santiago, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, bajo la guía del maestro Luis López (1990), con estudios posteriores con el español José Luis Rodrigo en Madrid y el uruguayo Eduardo Fernández en Montevideo.

En éste, su primer disco –también autogestionado con el apoyo del FONDART–, da muestra cabal de maduro oficio y (pulcra) sutil artesanía en un interesante repertorio guitarrístico, cuidadosamente seleccionado y que el músico ha investigado y estudiado a fondo. Notables son la selección y la interpretación, porque reúne autores, prácticas, tradiciones diversas y complementarias de la guitarra chilena, y por el dominio con las que Valdebenito recrea en su guitarra Mardones (Rancagua, Chile), la variada gama de sonoridades y lenguajes inventados o reciclados en estas obras de compositores locales.

El pórtico del disco es la suite *Del tiempo ausente*, compuesta en Italia en 1986 por Horacio Salinas (1951), guitarrista y director del conjunto Inti Illimani. Son 5 piezas, con formato de canción, dedicadas a John Williams: *Pequeño vals de invierno*, *La lluvia en la ventana*, *Ronda y tambora*, *Cristalino*, *Danza en tres tiempos*, que Valdebenito estrenó en 1988.

Fue miembro del equipo de investigadores que hace más de una década reubicó las grabaciones inéditas de las *Cinco anticuecas* (datan aproximadamente de 1959) de Violeta Parra (1917-1967), las que transcribió y editó en partituras. Por esta razón Valdebenito es un intérprete aventajado y profundo de estas originales piezas, que revelan una poca conocida dimensión de la prodigiosa creatividad y capacidad de síntesis de la múltiple artista popular. En ellas Violeta reinventa con genuino espíritu creador, prácticas, gestos y códigos propios de la guitarra campesina en Chile, de la que fue eximia intérprete y conocedora.

A través de su numerosa producción, Gustavo Becerra Schmidt (1925) ha otorgado un lugar importante a la serie de sonatas para instrumentos solos y diversas combinaciones de cámara. De su *Tercera Sonata* para guitarra (1979), compuesta en Alemania para el guitarrista Grant Gustafson y que “documenta el origen iberoamericano de su autor” –en sus propias palabras–, se incluyen los movimientos primero y tercero, en los cuales se reelaboran, respectivamente, elementos hispanoamericanos y afroamericanos, y se evoca libremente una batucada brasileña.

El compositor Gabriel Matthey (1955) inició tempranamente su ciclo creador en la música desde la guitarra, y en sus *Seis preludios* (1986-1988) su experiencia guitarrística se vuelca en una radical exploración de los recursos sonoros e idiomáticos del instrumento. Cada preludio fue dedicado a jóvenes guitarristas chilenos; la serie completa fue estrenada por Valdebenito en abril de 1998.

El disco, producido por el propio intérprete, fue grabado en los Estudios Colón (Santiago), entre abril y mayo de 1998, por el ingeniero de sonido Jenaro Ortiz. El excelente y sobrio librito tiene textos reunidos y editados por Valdebenito, con un logrado diseño gráfico que incluye en la portada e interiores un original trabajo en papeles vegetales hechos a mano por la artista Dora Matta.

En la grabación el intérprete optó por una estrategia que podemos calificar de “realismo acústico”, de inusual austeridad sonora, que evita los efectos electroacústicos usuales, ya canónicos, en el registro en estudio de la guitarra (en especial la abundante reverberancia), probablemente en un intento de homologar la atmósfera acústica de una guitarra en una sala de concierto. El resultado general es el de un instrumento de sonoridad sobria, íntima, cálida y sin efectos adyacentes, y por sobre todo, un primer plano del trabajo musical, maduro y honesto. Es aquí donde se manifiesta la coherencia de la actitud de Valdebenito como músico: no busca un primer plano para sí sino para las obras que interpreta.

En síntesis: registro del trabajo de un músico poseedor de una sólida y fina artesanía en su instrumento; intérprete profundo, creativo, sin concesiones efectistas y explorador de nuevos repertorios. Un excelente disco que muestra poco conocidos derroteros de la guitarra chilena contemporánea, popular y académica.

Rodrigo Torres

II. La restauración musical de la memoria

Dos equipos y dos perspectivas de trabajo complementarias, que señalan rumbos a la preservación y difusión de músicas patrimoniales, se manifiestan en sendas producciones fonográficas.

Organilleros y chinchineros de Valparaíso. Los juglares del puerto. Casete. Chimuchina Records - FONDART, 1997.

En estos días cuando la práctica del organillo y el chinchín es cada vez más escasa, aparece este álbum con una muestra del repertorio de algunos de los pocos instrumentos aún en uso por esta menguada forma de juglaría criolla. Del más de un centenar de organillos ambulantes se conservan en buen estado no más de 26 unidades –se afirma– repartidas entre Valparaíso, Santiago y La Serena: algunos instrumentos los destruyó el desuso, otros fueron adquiridos por coleccionistas extranjeros, y con ello y de un modo que a primera vista parece irreversible, se ha ido perdiendo este patrimonio con su alto poder evocador de tiemposidos. De ahí el valor de esta edición fonográfica, parte del pionero proyecto “Restauración de organillos chilenos” financiado por FONDART (1996), cuya decidida apuesta por la reactivación de esta práctica, principalmente desde la lutería restauradora de organillos, es un esperanzador signo de la continuidad de esta tradición y cuyo fruto lo ofrendan sus realizadores como un gesto de agradecimiento por la fidelidad a esta vocación de los juglares porteños que han permitido la perpetuación de esta expresión.

La edición del fonograma se concentró en el arte cultivado por varias generaciones por la familia Castillo, avocindada en el Cerro Barón de Valparaíso. El registro digital fue grabado en vivo en el Paseo Gervasoni del Cerro Concepción de Valparaíso en noviembre de 1996. Participaron los chinchineros Pedro Castillo Hidalgo y Raúl Castillo Abarca, y los organilleros Daniel Cáceres y Manuel Lizana que utilizaron 4 organillos. El equipo a cargo de la ejecución del casete estuvo conformado por Andrés Bonnet y Agustín Ruiz (dirección musical), este último también productor y director artístico, Francisco Moreno y Patricia Zúñiga (diseño y fotografías).

La centenaria tradición de este arte de juglaría fue acumulando con el paso de las primeras décadas del siglo un amplio y variado repertorio popular. A los organillos llegados a comienzos del siglo de Alemania, Francia y Rusia, principalmente por el puerto de Valparaíso, pronto se les modificó sus cilindros originales para también incluir en ellos el registro de las cuecas, tangos, valsos, foxtrot y corridos más difundidos en la época, por la radio y el disco.

El fonograma contiene un total de 15 piezas que, en su conjunto, abarcan los géneros principales del repertorio, con la excepción lamentable del tango. Los valsos (5) *Rosa de sangre*, *Tres cariños*, *Tres de la madrugada*, *Antofagasta*, *Paloma*; los foxtrot (5) *Pajarillo*, *Salteñita*, *Angela mía*, *Pájaro carpintero*, *Alehuya*; las cuecas (3) *Ciento cincuenta pesos*, *Ay m'hijita*, *La coquetona*; la ranchera mexicana *Jalisco* y el paso doble *San Pedro se divierte*, ambas en ritmo de foxtrot.

Sólo el fragmento inicial de cada pieza es presentado por el organillo solo, a manera de introducción a su versión completa con organillo y chinchín (bombo y platillo). Suponemos que, dada la excelente calidad técnica de estas grabaciones, tal fragmentación de los registros de organillo solo de este repertorio es una forma de hacerlo inservible para su uso en aquellos instrumentos que, al tener deteriorado su mecanismo original, se les instala en su reemplazo en la caja interior un reproductor de casetes a batería con música envasada o grabada (organillo con *playback*). Si bien esta estrategia resulta coherente con la finalidad del proyecto de restaurar los viejos organillos e incentivar la práctica de este arte ambulante, frustra el deseo de los auditores de este excelente álbum de escuchar la versión completa del repertorio seleccionado en los organillos restaurados.

Rodrigo Torres

Música popular chilena (1906-1930). Selección de discos 78 rpm. Disco compacto (ADD). FONDART-Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), 1997.

La fragilidad de los viejos discos de acetato de 78 rpm es análoga a la fragilidad de la memoria que ellos soportan. Conscientes de ello, desde 1994 Juan Astica, Paulina Sanhueza y, posteriormente, Carlos Martínez han trabajado, primero, en recopilar música popular chilena de raíz folclórica registrados en estos antiguos fonogramas, dispersos en mercados persas y casas particulares; y, luego,

en la edición de estos materiales patrimoniales para su público conocimiento. De este modo, al traer al presente estas perdidas grabaciones, revitalizan y dan mayor espesor histórico y “sonoro” a nuestra frágil memoria colectiva.

El disco que comentamos es fruto de un proyecto pionero y que, desde ahora, constituye un hito de obligada referencia para conocer sensorialmente el repertorio musical de esa época y sus modos de interpretación. Incluye una selección significativa de 23 temas de música chilena, grabados originalmente en cilindros y en discos 78 rpm por los sellos Brunswick, Columbia, Fonografía Artística, Mundial Records, Nacional, Odeón, Víctor.

La muestra contiene tonadas (8), cuecas (5), canciones (5), vales (2), one step, shimmy y tango, de autores nacionales, entre ellos Osmán Pérez Freire, Carlos Melo Cruz, Blanca Tejeda de Ruiz, Jorge Martínez, Crispulo Gándara. Reúne registros de artistas como Sofía del Campo (madre de Rosita Serrano), Blanca Tejeda de Ruiz, los dúos Kloss y Balmaceda y Ruiz Acuña, Los Huasos de Chincolco, Los Huasos de Pichidegua, Orquesta Típica de Francisco Canaro, Jazz Band de Roberto Firpo, Orquesta Típica Fresedo.

Aun cuando sus productores lo califican modestamente de “complemento” del trabajo de recopilación y archivo de colecciones de registros fonográficos de música popular chilena, este disco es por varias razones mucho más que eso. Primero, porque reúne y edita valiosos materiales para una historia sonora de la música popular chilena; segundo, porque constituye un invaluable antecedente –inexistente hasta ahora– para una historia de la fonografía en el país, y tres, porque es pionero en la edición digital de estos materiales, fundamentalmente basado en el proceso de restauración “digital” que ha estado desarrollándose desde 1993 en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y en el que ha tenido destacada participación Francisco Miranda. Precisamente Miranda junto a Rodrigo Invernizzi son los profesionales responsables del proceso de restauración que otorgó nueva vida a estas grabaciones.

Por otra parte, se complementan mutuamente el disco con la publicación *Los discos 78 de Música Popular Chilena: Breve reseña histórica y Discografía* (Santiago: FONDART, 1997. 124 pp.), edición preparada por el mismo equipo, que incluye una compendiada historia del proceso de instalación tecnológica y desarrollo local de las ediciones fonográficas en el país y el catálogo de las colecciones –institucionales y privadas– de discos de música popular chilena, traspasadas a soporte digital y disponibles en archivos institucionales. La discografía considera 863 ítem de las colecciones de Juan Astica y Agustín Ruiz, conservados en la Sección de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional y en el Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre más de 30 especies o géneros musicales, están representados especialmente las canciones, corridos, cuecas, tangos, tonadas y vales.

Una joya discográfica que debiera estar accesible en todas las discotecas y bibliotecas públicas del país.

Rodrigo Torres

Otros discos

Música chilena del siglo XX, vol. II. Obras solísticas de cámara de: Ida Vivado, Pablo Aranda, Juan Lemann, Leni Alexander, Miguel Letelier, Luis Advis, Eduardo Cáceres, Gabriel Matthey, Cirilo Vila, Andrés Alcalde, Juan Amenábar, Hernán Ramírez. ANC 6003-2 SVR Producciones. Intérpretes varios. Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), 1998.

Este segundo volumen con obras de doce compositores chilenos está dedicado a la pianista y compositora Ida Vivado (1916-1989), como agradecimiento a su labor en la Asociación Nacional de Compositores de Chile. Varias generaciones de creadores se reúnen en este C.D. de carácter antológico, desde Ida Vivado hasta Pablo Aranda (1960-), el más joven de los compositores aquí representados. Entre los intérpretes también se observa una gran cantidad de nombres, algunos de nutrida y larga trayectoria, junto a otros más jóvenes pero no menos calificados. Es importante tener presente que la excelencia en la interpretación es un aspecto fundamental para la apreciación de la música contemporánea.

De Ida Vivado, la pianista Elvira Savi interpreta *Series alternadas*, obra compuesta en 1986 como homenaje al cincuentenario de la Asociación Nacional de Compositores. Las otras obras solísticas son: *Eólica* para violoncello (1990) de Juan Lémann, el primer movimiento de la *Sonata* para clavecín (1968) de Miguel Letelier, *Sonata* para clarinete (1983) de Gabriel Matthey y *Feedback* para violín (1964) de Juan Amenábar. Al escuchar estas obras comprobamos que los instrumentos tradicionales se encuentran aún vigentes y que sus potencialidades sonoras y expresivas no están agotadas. En las obras de Lémann, Letelier y Matthey es dable apreciar una escritura idiomática no exenta de virtuosismo en el sentido tradicional del término. *Feedback* de Amenábar, siendo vanguardista en cuanto a lenguaje, también explota recursos técnicos propios del violín tradicional.

Las cuerdas con piano están representadas por *Di...* para violín, viola, violoncello y piano (1995) de Pablo Aranda y *Entrelunas* para violoncello y piano (1996) de Eduardo Cáceres. Ambas obras son divergentes en cuanto a propuesta y lenguaje. En *Di...*, obstinatos, *glissandi* y efectos dinámicos concurren hacia un todo unificado de atractiva sonoridad. *Entrelunas* es una obra energética, en la cual ritmos de variada procedencia (mapuche, jazz o rock) le dan vida.

Tres son las composiciones para instrumentos de viento, *Paisajes - Memoria* para flauta y piano (1996) de Leni Alexander, *Invitación al vals* para flauta piccolo, flauta en Do, flauta en Sol, flauta baja y corno (1994) de Luis Advis y *Tres cánones y Tres bagatelas* para dos trompetas, corno, trombón y tuba de Hernán Ramírez. De esta última se incluye sólo un canon y las tres bagatelas. Nuevamente aparece una gran diversidad de estilos: la primera, de carácter contemplativo y obvio en su evocación de la naturaleza, la segunda humorística y entretenida. La composición de Ramírez se puede asociar en ciertos momentos con el neoclasicismo stravinskiano. Es una obra de su época de juventud.

Cirilo Vila y Andrés Alcalde trabajaron en colaboración para la obra titulada *Will* para percusión y piano (1989 - 90). A la propuesta pianística de Alcalde, el que fuera su maestro agregó una parte de percusión, resultando una composición fuertemente unificada, con un rico contrapunto rítmico entre el piano y los instrumentos de percusión. Es una obra atrayente, vigorosa y de una factura impecable.

Varias de las obras seleccionada para este C.D. nacieron gracias a encargos directos de los mismos intérpretes. A este respecto parece importante destacar la labor promotora en la creación musical chilena que los intérpretes están asumiendo en el último tiempo. El interés por nuestra música ha ido creciendo, produciéndose, muchas veces, un fenómeno de enriquecedora colaboración entre intérprete y compositor.

Inés Grandela

Música para el fin de siglo. Santiago Vera - Rivera. SVR Producciones. 3006-4. Intérpretes varios, 1997.

En 1987 Santiago Vera creó "S.V.R. Producciones para la difusión de música de concierto del siglo XX chilena y latinoamericana y de proyección folklórica". Diez años después sale a la luz este C.D. con una selección de sus obras compuestas en esta década. Son siete obras para distintos medios, a cargo de intérpretes tanto chilenos como extranjeros.

Silogístikas es un ciclo de tres piezas compuestas por encargo. El presente C.D. contiene las dos primeras: *Silogístika I* para flauta traversa y guitarra (1989), interpretada por el dúo Mendieta-Orlandini, y *Silogístika II* para voz, clarinete, violín, violoncello y piano (1991), ejecutada por el Ensemble Bartók. Estas obras fueron estrenadas en 1990 y 1991 respectivamente. Si *Silogístika I* recuerda aires de la música andina, *Silogístika II* alude directamente a cantos tradicionales de Rapa-Nui con sus ritmos libres, no sujetos a métrica fija. Los textos son asimismo pascuenses.

Arkanas también es un ciclo de tres piezas, de las cuales *Arkana I y II* son incluidas en este C.D. El nombre "Arkana", aclara el propio autor en la carátula del C.D., es un concepto creado por él mismo con la intención de "representar la ampliación sorpresiva de las alturas en juego, a las que se le adiciona una leve amplificación con efectos de reverberación, con la idea de conseguir una atmósfera colorística con ciertos grados de atemporalidad". *Arkana I* para violoncello y piano (1995), es interpretada por el dúo Escobar-Cabello y *Arkana II* para cuarteto de flautas dulces (1995), por el conjunto Quartet de Bec Frullato, quien estrenó esta obra en Barcelona (España).

Apocalíptika II para orquesta de cuerdas y piano (1988-89) fue estrenada en el Festival de *World Music Days Oslo-90* (Noruega) y la interpretación estuvo a cargo de la orquesta de cámara de Noruega y el pianista sueco Per Skoglund, bajo la conducción de Jürg Wytlenbach. La presente versión

corresponde a la grabación del estreno. *Apocalíptica II* presenta juegos tímbricos y alusiones breves a un himno medieval, resultando un todo de atmósfera descriptiva muy interesante.

Los juegos de sonoridad también están presentes en *Preámbulo y antiprosas* para voz y piano (1992). Este recurso, junto con el tiempo *ad libitum*, presente en varias otras obras del autor, constituye un rasgo característico de su estilo. *Preámbulo y antiprosas*, obra basada en un texto de Tagore, es interpretada para este C.D. por Katalyn Karakay (soprano) y Ana María Cvitanic (piano).

Los efectos de amplificación y reverberación son regularmente empleados por Santiago Vera. Éstos tienen un fin colorístico y son un recurso más para crear atmósferas sonoras. *Conmutaciones* para dos flautas dulces y piano (1992), no es ajena a esta búsqueda esencial del color en la música de Santiago Vera. Estos efectos están pedidos expresamente en la partitura. Octavio Hasbún, Víctor Rondón (flautistas) y Ana María Cvitanic (pianista) estrenaron *Conmutaciones* en 1993 y son los responsables de esta grabación.

Respecto de la génesis de las obras aquí contenidas, como de otras, es interesante destacar el hecho de que ellas fueron compuestas por encargo directo de los intérpretes, lo que además de asegurar el estreno inmediato, son una motivación fuerte para el compositor que ve realizada sonoramente su obra. Es loable esta actitud de los intérpretes nacionales que muestran un interés especial en la música chilena y están ansiosos por estrenar nuevas obras.

Inés Grandela

IN MEMORIAM

Juan Lémann Cazabón (1928-1998)

Juan Lémann nació el 7 de agosto de 1928 en Vendôme, Francia, y falleció en Santiago de Chile, el 16 de mayo de 1998. Ligado a la Universidad de Chile desde muy temprana edad, realizó sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música con Rosita Renard, 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 1996 un nuevo viaje, esta vez a Moscú, le permitió dar a conocer su obra, intercambiar experiencias con compositores y músicos rusos además de divulgar la música de otros compositores chilenos. Fue miembro del directorio de la Asociación Nacional de Compositores, de la que también fue presidente, miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile; entre otros cargos, se desempeñó también como profesor de composición y vicedecano de la actual Facultad de Artes. Junto a otros colegas, Juan Lémann desarrolló una encomiable labor como maestro y orientador de la generación de compositores chilenos que se formaron en nuestro país después de 1973, y que inician su presencia creativa tanto en las décadas de 1970 como en la de 1980.

Durante el período comprendido entre 1948 y 1960 (entre los 20 y los 32 años de edad), Juan Lémann desarrolló en Chile una brillante carrera como pianista solista. Además del piano se destacó como director de coros. Después de 1960 se abocó prioritariamente a la composición y la docencia, siguiendo su fuerte vocación creadora y pedagógica. Su obra creativa es preeminentemente instrumental. Entre sus composiciones instrumentales se puede destacar la partitura de la música para el ballet *La leyenda del mar*, completada en 1977, el que está basado 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. Junto a las *Variables O, I y II* para piano, compuestas entre 1977 y 1978, la *Obertura de concierto* (1986) y la *Fantasia concertante* para piano y orquesta (1987), demuestran estas obras el dominio acabado del lenguaje contemporáneo a que llegara Juan Lémann, después de haber incurrido en sus composiciones más tempranas en un estilo de fuerte dejo neoclásico stravinskiano. Si bien la música vocal es proporcionalmente menor en número, ella refleja otros de sus rasgos característicos, tales como la profunda religiosidad que vierte en el *Aleluya* para coro (1958). En este mismo orden de cosas, la *Misa Veni Domine* (1964) y el *Tantum ergo* (1964) son pioneras en la música litúrgica con texto en castellano que irrumpe en Chile a raíz del Concilio Vaticano II. En concordancia con la gran parte de los compositores de la generación de los años 50, Juan Lémann manifestó en su música vocal una especial preferencia por los poetas chilenos, tales como Max Jara en *Ojitos de pena* para coro (1958), Andrés Sabella en *Cuatro obras corales* (1979), y posteriormente Pablo Neruda en *Maestranza de noche* para voz femenina y conjunto instrumental (1987).

Otro de los rasgos característicos de muchos compositores de su generación es el cultivo de la música incidental para teatro y para cine, aprovechando las grandes oportunidades que se abrieron entonces para los creadores chilenos. En el caso de Juan Lémann esta vertiente fructificó en música para las películas *El cuerpo y la sangre* (1961) y el documental *Central Hidroeléctrica El Toro* (1970), para obras teatrales como *El tony chico* de Luis Alberto Heiremans (1964) y *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz (1968) además de la música incidental para *Pierrot*, obra para mimos creada por Alejandro Jodorowsky (1952).

Además de ser un eximio improvisador al piano en géneros tales como el jazz, la bossa nova y la samba, Juan Lémann se destacó entre los compositores nacionales por expresar en su música un fino sentido del humor. Afortunadamente éste ha sido preservado en *Ironías musicales* (1952), que contiene como una de sus partes las variaciones improvisadas sobre el tema *La vaca lechera*, que sirvieron de base al ballet *La vaca Cornelia* estrenada en 1970 por el Ballet de Cámara de la Universidad de Chile con

coreografía de Gaby Concha. Otra muestra de su talento fue la fotografía, de la que quedan testimonios de excelencia en los retratos de compositores nacionales que ilustran la *Historia de la música en Chile* escrita por uno de sus amigos el musicólogo Samuel Claro Valdés junto a Jorge Urrutia Blondel.

Por ello este homenaje postrero ante su inesperada partida debe por fuerza trasuntar un sentimiento de gratitud por su legado y de alegría por el recuerdo imborrable que dejará entre todos los que pudimos compartir con él tantos momentos de camaradería.

Luis Merino Montero

Mario Baeza Gajardo (1916 -1998)*

Con profundo afecto y con mucho dolor me corresponde despedir a nuestro colega y amigo Mario Baeza Gajardo, a nombre de la Universidad de Chile y su Facultad de Artes, de la que fuera profesor honorario.

Mario fue un gran artista-ciudadano imbuido de un espíritu de servicio público verdaderamente ejemplar. Esto encontró un alero fecundo en nuestra Universidad durante la vibrante década de los 40, período en que se produce la inserción completa y definitiva de la música, las artes visuales, el teatro y la danza en nuestra estructura institucional.

Nuestra Universidad le agradece a Mario su participación decisiva en la fundación, el 30 de junio de 1945, de su coro, cuyo primer concierto se realizara el 4 de noviembre de ese mismo año en el Teatro Municipal, y que ha desarrollado en nuestro país una trayectoria de más de medio siglo. Durante los casi 10 años que estuviera frente al coro, Mario desarrolló una labor gigantesca, caracterizada por la diseminación en nuestro país de la música *a cappella* y por iniciar de manera orgánica y sostenida la comunicación del repertorio sinfónico-coral, tanto universal como nacional. Esto permitió a nuestro público adentrarse en obras como los oratorios *El Mesías e Israel en Egipto* de Haendel, *Carmina Burana* de Carl Orff, o *El Rey David*, salmo sinfónico de Arthur Honegger, junto a composiciones nacionales tales como la *Egloga* de Domingo Santa Cruz o *Tobías y Sara* de Alfonso Letelier.

Junto con divulgar la labor del coro a través del norte y sur del país, además de su proyección internacional a países hermanos como Bolivia, Mario estimuló la creación de otros coros en Chile, en ámbitos tanto universitarios como laborales, con el fin de fomentar la musicalidad de nuestro pueblo mediante el cultivo de la voz humana. Siempre fue su norte que nuestro pueblo no sólo gozara la música sino que además comprendiera su letra. De ahí su esfuerzo por traducir al castellano el texto de obras como *El Mesías* –en una presentación memorable de hace cincuenta años– o *El Rey David*, con el coro de la Universidad de Chile, junto a *La Pasión según San Juan* de J.S.Bach (por sólo mencionar algunas obras), con el coro de la ex Universidad Técnica (actual Universidad de Santiago USACH), conjunto fundado y dirigido por él durante 18 años, en otra presentación memorable realizada en la Catedral de Santiago el año 1972.

Pero los intereses de Mario abarcaban, además de la música, las demás ramas del arte. En este espíritu surgió en 1974 la Agrupación Cámara Chile, a través de la cual irradió una perspectiva nacional de educador y animador cultural en las diferentes manifestaciones del arte. Le agradezco en este orden de cosas la participación decisiva que le cupo en la celebración el año 1991 de los 50 años del Teatro Experimental en la Universidad de Chile, durante el período de nuestra gestión como Vicerrector Académico y Estudiantil.

Hace algunas semanas nuestra Facultad editó como el primero de los Documentos Históricos de su Archivo Sonoro una grabación en disco compacto de *El Rey David* de Honegger, en la que participan, además del Coro de la Universidad de Chile dirigido por Mario Baeza, la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah, junto a destacadas figuras del teatro y del canto nacional en los papeles solistas. Este proyecto, realizado en conjunto con la Sociedad de Amigos de la Orquesta Filarmónica de Israel en conmemoración de los 50 años de la fundación del Estado de Israel, dio pie a un acto solemne en el Salón de Actos del antiguo Congreso Nacional, encabezado por el

*Palabras dichas en el cementerio Parque del Recuerdo el 23 de agosto de 1998.

Presidente de la República, en que se le rindió un homenaje público a Mario, acorde con su labor por la cultura de Chile. Al despedirlo presento, a nombre de la Facultad de Artes y la Universidad de Chile, nuestras condolencias más sinceras a su esposa y familia, además de todas las personas que conforman el movimiento coral chileno y los educadores musicales, que hoy día también despiden a quien fuera uno de sus líderes más preclaros, cuyos ideales siguen plenamente vigentes ante los desafíos a que nos enfrenta el ya próximo siglo XXI.

Mario Baeza, descanza en paz.

Luis Merino Montero