

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LVIII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2004

Nº 202

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

DECANO

PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR

FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA

SECRETARIA DE REDACCIÓN

NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DE
CONICYT Y LA
SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

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

SUSCRIPCIONES 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 (1945-1992) [50 volumes (1945-1992)]	
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 FONOGRAMAS

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados el siguiente disco compacto:

El Rey David de A. Honegger. [N°1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

Precios (incluye envío postal)

Para Chile:	
por cada disco compacto	\$ 5.000
Para el extranjero:	
por cada disco compacto	US\$ 25.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2100

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

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

SUMARIO

EDITORIAL

85 años de vida del creador Juan Orrego-Salas, por Luis Merino	5
Luis Advis Vitaglić (1935-2004), un vinculador de mundos, por Luis Merino	6

ESTUDIOS

JORGE ARAVENA DÉCART. Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra	9
CRISTHIAN URIBE VALLADARES. La guitarra en los escritos de la historia musical chilena	26
REAFRAEL SERRALLET. La guitarra y Domenico Scarlatti	38

ENSAYOS Y DOCUMENTOS

JUAN ORREGO-SALAS. Mi camino de la vocación al hallazgo	63
---	----

CRÓNICA

Creación musical chilena

Compositores chilenos en el país	75
Música chilena en el exterior	83
Otras noticias	86

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Pablo Neruda</i> . CD, por Claudio Acevedo Elgueta	91
<i>Cachivaches</i> . CD, por Álvaro Menanteau	92
<i>Dualidad. Chilean Music for Solo Cello</i> . CD, por Gabriel Matthey Correa	92
<i>Hernán Ramírez Ávila/Antología</i> . CD, por Guillermo J. Marchant E.	94

IN MEMORIAM

Carlos Botto Vallarino (1923-2004), por Julia Grandela del Río	97
Información para los colaboradores	99

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 Ángeles, Estados Unidos

Comité Editorial

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

LUIS MERINO, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
JORGE ARAVENA DÉCART, Université de Franche-Compté, París, Francia.
CRISTHIAN URIBE VALLADARES, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
RAFAEL SERRALLET, Universidad Politécnica de Valencia, España.
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos.
BORIS ALVARADO, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
CLAUDIO ACEVEDO ELGUETA, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
ÁLVARO MENANTEAU, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música.
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
GUILLERMO MARCHANT, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación.
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

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

Editorial

85 años de vida del creador Juan Orrego-Salas

El 18 de enero del presente año Juan Orrego-Salas cumplió ochenta y cinco años de una vida plena, aunada a una actividad multifacética y fecunda. Ha vinculado mundos tan diversos como la composición, la arquitectura, la musicología, la dirección de la *Revista Musical Chilena* (1949-1953), la crítica musical, además de la cátedra, la extensión y la dirección superior universitaria. Su trayectoria ha sido distinguida con galardones de la importancia del Premio Gabriela Mistral por la Organización de los Estados Americanos (1988) y el Premio Nacional de Arte por el Gobierno de Chile (1992).

Si bien se radicó el año 1961 en los Estados Unidos, ha vinculado incansablemente la cultura de los pueblos chileno, latinoamericano y norteamericano con el resto del mundo. Dedicado hoy en plenitud a la composición, disfruta merecidamente de la actividad eje de su vida, la música. Una somera enumeración de las especies que ha cultivado, revela una variedad generosa. Los 125 opus señalados en la entrada que próximamente publicará la prestigiosa enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* se vertebran en 1 misa, 2 salmos, 1 oratorio, 3 cantatas, 9 obras corales, 14 obras para ensambles con voz, 8 lieder, 2 óperas, 1 opereta, 3 ballet, 1 música incidental para teatro, 16 obras para orquesta, 7 conciertos, 40 obras de cámara, 17 obras para piano o instrumentos solistas, y 2 músicas para cine. Por otra parte, la amplia circulación de su música la demuestra un listado somero en orden alfabético de las diferentes casas editoriales que han publicado su obra, Barry & Co. (Buenos Aires, Argentina), C.F. Peters Corp. (Nueva York, USA), Ed. Musicale Berben (Ancona, Italia), Instituto de Extensión Musical (en la actualidad Facultad de Artes, Universidad de Chile), J.W. Chester (Londres, Inglaterra), MMB Music, Inc. (Saint Louis, Missouri, USA), Peer Southern Organization (Nueva York, USA) y Zalo Flute Publications (Albuquerque, Colorado, USA).

A nombre de la *Revista Musical Chilena* de la Facultad de Artes y el Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz de la Universidad de Chile, le deseamos a Juan muchos años más de fructífera vida como un artista completo y ciudadano, junto a su esposa Carmen y toda su hermosa familia.

*Luis Merino
Facultad de Artes
Universidad de Chile
Chile*

Luis Advis Vitaglic (1935-2004), un vinculador de mundos

Conocí a Luis Advis en los inicios de la década de 1960, en el seno del mítico taller de composición a cargo del gran creador y maestro Gustavo Becerra, que reunió además a figuras como Sergio Ortega, Fernando García, Cirilo Vila, Gabriel Brncic, Miguel Letelier y tantos otros.

El ambiente que respiramos todos cuantos tuvimos el privilegio de participar en el taller, era el de una libertad irrestricta conjugada con el rigor de un pensamiento crítico. Luis Advis sobresalió en muchos aspectos. Destacado pianista, lo recuerdo interpretando con la misma soltura el *Carnaval* de Robert Schumann, como improvisando jazz a cuatro manos con Sergio Ortega en el piano de cola de la residencia de la madre de Gustavo, ubicada en la calle Simón Bolívar, donde trabajábamos con nuestro maestro los días sábados por la mañana.

Luis Advis, además de música, estudió filosofía en el mítico Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, estudios que combinó, según la documentada entrada de Silvia Herrera Ortega publicada en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, con el derecho y la literatura italiana. El año 1960 publicó en la *Revista Musical chilena* un artículo sobre la aplicación de los símbolos lógicos al análisis musical, que vinculó el mundo de la lógica con el de la música, abriendo perspectivas nuevas y hasta entonces insospechadas, en los estudios sobre semiótica de la música que dirigía Gustavo Becerra, quien los profundizaría durante su ulterior estada en Alemania. Asistí a la cátedra de estética que ofrecía Luis Advis en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en la que vinculaba con gran rigor la estrictez del pensamiento con la intuición del creador.

La estrecha vinculación que demostró entre la intuición y la estrictez del pensamiento nutrió su quehacer como catedrático de filosofía y estética en la Universidad de Chile y en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y se complementó con valiosos estudios sobre tópicos tan variados como el ritmo musical, las academias renacentistas, el displacer y trascendencia en el arte, la música en el cine, la estética medieval, la bossa nova y la Nueva Canción Chilena.

Como compositor Luis Advis perteneció a la generación de músicos que irrumpió en un momento de maduración, apertura y pluralismo de nuevas tendencias, que se inició a comienzos de la década de 1950. Tal como otros compositores de este período, Gustavo Becerra, Juan Amenábar, Juan Lémann, Cirilo Vila, Tomás Lefever, Miguel Letelier, Sergio Ortega, y algunos otros, Luis Advis vinculó la música con el mundo de la escena. En el caso del teatro, surgió, de su asociación con el dramaturgo chileno Jaime Silva, la música para *La princesa Panchita* (1958), *Las travesuras de don Dionisio* (1964) y *Los grillos sordos* (1964). Para la televisión, escribió, en 1972, la música de *Sal del desierto* dirigida por Alejandro Sieveking en un momento en que la naciente televisión chilena mantenía una orientación cultural bajo el alero universitario, ajena, por lo tanto, al contenido comercial que asumiría después. Para el cine, puede evocarse la música para *La tierra prometida*, dirigida por Miguel Littin (1973), o *Julio comienza en julio* (1978) y *Coronación* (2000), dirigidas por Silvio Caiozzi.

Luis Advis Vitaglic
(1935-2004)



Según Silvia Herrera Ortega, Luis Advis consideró su música para el teatro, cine y televisión, como lo “más importante dentro de su producción”, en la que se sintió mayormente realizado como artista.

En su obra musical vinculó mundos tan variados como el del romanticismo pianístico, la ópera italiana decimonónica, el mundo músico-poético de Kurt Weil, con la música popular chilena y latinoamericana. Lo popular tiene una fuerte gravitación en obras instrumentales tales como la *Suite latinoamericana* (1976), escrita inicialmente para conjunto instrumental y orquestada posteriormente, las *Quince variaciones sobre un tema alemán* (1983) para quinteto de vientos y la *Suite sobre un tema de Ch. Joplin* (1983) para conjunto instrumental.

Pero es en la música para voz y acompañamiento instrumental donde Luis Advis produjo sus obras más emblemáticas. Tal como *Gracias a la vida* de Violeta Parra, es la *Cantata Santa María de Iquique*, compuesta el año 1969 y estrenada en Santiago al año siguiente, un componente fundamental del canon de la música chilena del siglo XX. Confluyen en la cantata una temática que representa un hito en la historia de la sociedad chilena y un estilo musical de gran simplicidad, al alcance de cualquier músico, junto a un tratamiento muy creativo de la melodía y armonía. Estos rasgos musicales nutren pequeñas obras ulteriores para voz y piano, tales como la *Cueca* (1978) y el *Rin-Rin* (1980), u obras mayores para voz y conjunto, tales como *Canto para una semilla* (1972) o la Sinfonía *Los tres tiempos de América* (1987).

En lo institucional, fue su capacidad de vincular esta diversidad de mundos, unida a su gran caballerosidad y calidad humana, lo que le permitió cumplir un papel tan destacado como Presidente durante 12 años del Directorio de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Por otra parte, la amplia mirada humanista de Luis Advis es un modelo para los jóvenes de hoy, expuestos a los riesgos de una atomización creciente en la actual sociedad globalizada del conocimiento.

Luis Merino
Facultad de Artes
Universidad de Chile
Chile

ESTUDIOS

Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra

por

Jorge Aravena Décart

*Equipo Doctoral Arts, Societé, Pratiques et Institutions Culturelles,
Université de Franche-Comté, Paris, Francia.*

Antes de enunciar los objetivos del presente artículo es necesario hacer algunos alcances respecto del título. Se trata simplemente de delimitar algunas de las nociones que contiene con el fin de abordar más rápidamente la problemática específica que nos interesa.

El primer alcance se refiere al término “música popular”, término en el cual convergen dos de las nociones menos dispuestas a tolerar una atribución unívoca y unánime de sentido. Partiendo de la base de que cualquier definición de “música” implica la existencia de una conceptualización específica a tal efecto, y que esta conceptualización no es común a todas las sociedades humanas –y que de hecho no se presenta en todas las sociedades humanas– no adoptaré necesariamente una definición universalista de la música como el “arte de combinar sonidos según tales o cuales reglas, variables según las épocas y lugares”, sino que voy a adherir más bien a una visión que constate –y no que defina– la existencia de un fenómeno *que se quiere* musical. Como lo recuerda la socióloga Anne-Marie Green, la estabilidad relativa –y no absoluta– de una definición de “música” se debe en gran parte a que una obra u objeto “es definido como obra musical porque es considerado como tal por la sociedad que le ha creado”¹. De esta manera adhiero implícitamente –aunque en un sentido bastante amplio– a una perspectiva que aborde el objeto musical en cuanto “fenómeno musical”, noción construida por Jean Molino e inspirada en la idea de “fenómeno social total” de Marcel Mauss.

En cuanto al término popular, el camino no será muy diferente, y el espejismo de una definición universalista de lo popular –e incluso el de una definición restringida y de finalidades limitadas– cederá el paso a dos constataciones que nos servirán de punto de partida metodológico. En primer lugar, e independientemente del sentido asociado a lo popular, partimos de la base que dicha categoría

¹Green 1993: 20.

no sólo existe y persiste en nuestra sociedad y en prácticamente todo el mundo occidental, sino que ella organiza y determina además una buena parte de nuestra vida en comunidad. En segundo lugar, en nuestras sociedades el sentido que da vida a la categoría de lo popular no adquiere una dimensión completa sino que a través de las relaciones de reciprocidad que se establecen entre dicha categoría y aquellas que aluden a un universo “no-popular”. Se trata, evidentemente, del dominio de lo culto, de lo “serio” o lo “docto”. Nuevamente, no pretendemos *a priori* ni abordar directamente ni validar tal o cual definición de lo culto o “docto”, sino que aceptamos –de manera provisoria, al menos, y abierta a toda discusión– la existencia de dicha categoría dentro del campo social que compete a nuestro objeto de estudio.

Pero, ¿cuál es este campo y cuál es ese objeto? La delimitación del término “discurso académico” será apropiada para este efecto. Nuestra intención era, en un principio, referirse a un discurso “musicológico” y no a un discurso “académico”. Sin embargo, la inclusión del término “musicología” se prestaba a confusión, no sólo porque no todos los textos examinados obedecen a un discurso musicológico, en un sentido estricto, sino porque la definición de “musicología” no siempre implica el tomar en cuenta su genealogía ni su pertenencia a un cuadro académico más amplio. En este sentido, no vamos a considerar únicamente, dentro de nuestro análisis, aquella disciplina que recoge toda investigación científica efectuada sobre el arte de los sonidos². Nos interesa, más bien, considerar a todo discurso que emane desde la academia y que tenga como objeto “algo” definido como música o fenómeno musical. El lugar que le cabe a la musicología en la determinación de un discurso académico más amplio es ciertamente capital, y concordamos sin duda con lo expresado por Gabriel Castillo en cuanto a que “si la teoría musicológica nace del relato motivado por una expresión musical [...] no es posible identificar ninguna expresión musical fuera del relato que la teoría musicológica establece para legitimar su existencia”³.

Debemos reconocer, siguiendo esa perspectiva, que una de las características principales del discurso musicológico es el de haber llegado a ser un relato institucionalizado. Desde este sitio dicho relato ha podido así afectar, inundar, infiltrarse al conjunto de la institucionalidad que lo alberga (llámese Universidad, Conservatorio, etc.), constituyéndose de esta manera en la voz asociada a dicha institucionalidad y, por lo tanto, en una voz particularmente visible, autorizada y ubicua dentro de nuestra sociedad. En este sentido, una de las principales influencias del discurso musicológico sobre el discurso académico general en torno al fenómeno musical, es el de hacerle heredar algunas de sus carencias o sesgos. Cabe citar, entre otros, el hecho de que el discurso musicológico hubo de permanecer durante largo tiempo condicionado a la concepción misma de la musicología, la que, en cuanto disciplina, fue concebida a la medida de una época y sobre todo a la medida de un tipo de música y de una concepción de la música en particular.

²Pistone 2002.

³Castillo 1998 :15.

Toda transformación y bifurcación posterior (innovaciones metodológicas, cambios en el objeto de estudio, acercamientos a la historia, a la etnología, a la lingüística, a la sociología, etc.) no sabrían explicarse, de hecho, sin esta filiación. Este condicionamiento se verifica también en el hecho de que el estudio académico de manifestaciones musicales distantes de la tradición culta se haya erigido en función de dicha tradición, y de manera marginal y sesgada. Lo anterior por cuanto el estudio académico de dichas manifestaciones se guardaría de amalgamar ambos campos de estudio; sesgadamente, porque las manifestaciones “nocultas” que tuvieron cabida dentro de un discurso académico fueron casi exclusivamente aquellas pertenecientes a un universo etiquetado como “folclórico”. Dicho universo sería situado, por lo demás, a una distancia temporal y social “saludable”, de manera de garantizar directa o indirectamente una especie de jerarquía musical impuesta desde y por el mismo discurso académico. Empleando la célebre fórmula de Michel de Certeau [1993 (1974)], se trataría de buscar en dichas manifestaciones la “belleza del muerto”, tranquilizadora en su lejanía, como una manera de negarles la vida y de negársela también a otras manifestaciones no forzosamente filiadas a un patrimonio “folclórico”.

Si aceptamos que la categoría de popular engloba de alguna manera aquella de “folclórico”, podríamos decir que la legitimación del discurso musicológico y académico en general permanecería durante largo tiempo circunscrita a este contexto y a este molde. No es sino hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX –bajo la influencia de los profundos cambios operados en las sociedades globales contemporáneas y en las ciencias humanas– que el discurso académico abriría sus puertas a un estudio de la música popular. Al comienzo, como lo remarca J.P. González, tuvo como estrategia el “establecer vínculos entre la música popular y la música clásica”⁴. Poco a poco llegó a construir algunos espacios académicos donde el estudio de la música popular se justifique sin necesidad de una referencia *sine qua non* a la música culta.

En términos generales, el estudio académico que se ha hecho en Chile de la música popular no escapa a este panorama, con la salvedad de que la justificación del objeto musical popular, en un sentido amplio, comenzó a cristalizarse recién en los años 90 y que los nuevos espacios académicos de legitimación al respecto están en plena construcción.

En este sentido, el objetivo del presente artículo es el de analizar en qué medida los intentos por construir un nuevo discurso académico en torno al fenómeno musical popular chileno –indispensables y valiosos, por lo demás– pueden continuar validando las demarcaciones y legitimaciones que caracterizan al antiguo discurso. Para tal efecto serán analizados tres relatos “académicos”, cuyo eje principal es la obra de Violeta Parra. Los textos serán analizados en orden cronológico, tomando como hilo conductor los comentarios y análisis que son vertidos a propósito de las ya famosas *Anticuecas* para guitarra de nuestra querida compositora.

⁴González 2001 :40.

I. DOCUMENTO Nº1

El primer texto pertenece a Alfonso Letelier. Corresponde a un homenaje póstumo que el compositor y académico rindiera a Violeta Parra. El título del artículo es "In Memoriam Violeta Parra" y fue publicado en la *RMCh* correspondiente al período abril-junio de 1967. Lo hemos tomado como punto de partida pues, a nuestro juicio, es un ejemplo de un tipo de discurso culto e institucionalizado de la época, sustentado claramente en una dicotomía jerarquizada de lo popular y de lo culto o "docto".

Lo primero que deseamos resaltar es el hecho de que se trata precisamente de un homenaje —es decir, de un acto de reconocimiento— a una compositora cuyas raíces y actividades se enmarcan exclusivamente dentro del ámbito de lo popular. En este artículo Alfonso Letelier reconoce en Violeta Parra una verdadera *summa*, pues, nos dice el compositor, "no de otro modo puede definirse esa entrega suya, total, espontánea, y múltiple, al cultivo de aquello que surge sencilla, pero inevitablemente del fondo del alma popular"⁵. Si para celebrar a Violeta, el compositor no duda entonces en asociarla a ese "sencillo" e "inevitable" fondo popular, fácilmente se podría desprender que dicho fondo es valorado de manera positiva. Esta disposición estaría en contradicción con la hipótesis de una visión despreciativa de lo popular por parte de un cierto discurso académico.

Sin embargo, una vez que se deja atrás la periferia laudatoria del homenaje —cuya honestidad, por lo demás, no pretendemos en ningún caso poner en duda— y se penetra en la connotación profunda del discurso, se percibe el verdadero lugar y la verdadera valoración con que se presenta lo popular: si Violeta es particularmente interesante es más bien porque no se trata "de una folklorista más, aunque eminente, sino de una artista"⁶. De esta forma, al cultivo de ese "inevitable" aunque "sencillo" fondo popular se sumaría, siempre según el relato de Alfonso Letelier, el hecho de extraordinario interés que Violeta trasciende el "terreno folklórico y popular para entrar en aquel otro: de su particularísima creación musical"⁷. Así, el pasaje que marca en Violeta Parra la superación de lo folclórico, aquello que encamina la "sencillez" del fondo popular hacia la creación artística, aparece como el pasaje de la repetición a la inventividad, de la latencia a la productividad, de la inercia a la vitalidad. La "creación musical" atribuida a Violeta Parra simboliza, entonces, el abandono del maravilloso pero anónimo e inanimado "fondo popular", para validarse en un ámbito en donde los objetos parecieran adquirir una existencia cualitativamente mejor. No es otra cosa la que Alfonso Letelier insinúa cuando concluye que "atravesados por su originalidad espontánea, por su fuerza, su calidad artística [...], las obras de Violeta Parra merecen tanto la difusión como el estudio"⁸.

⁵Letelier 1967 :109.

⁶Letelier 1967:109. Negritas agregadas por el autor.

⁷Letelier 1967 :109.

⁸Letelier 1967 :109. Negritas agregadas por el autor.

Esta legitimación, este *merecimiento* que recae sobre la obra de la compositora nos permite resaltar dos características esenciales del discurso que la crea. En primer lugar, la valoración y la validación de la obra de Violeta se funda sobre una paradoja que nos permite situar el verdadero lugar que, dentro de este discurso, le cabe a lo popular. Dice Letelier: “Sin enredar la terminología, que hoy por lo demás la investigación cuida celosamente, puede decirse que el arte de Violeta Parra, cubierto en general del ropaje folklórico, emerge de las raíces vernáculas para **elevarse muy por encima de lo circunscrito, limitado y modesto que artísticamente suele ser esa expresión en sí misma**”⁹. Es así que Violeta Parra no puede sino haber sido poseedora de una “exquisita sensibilidad [...] que la hacía capaz de captar la raíz de las cosas y transformarlas en expresiones artísticas” de manera que –agrega Alfonso Letelier– “su significación trasciende más allá de un mero folklorismo [y] su obra creadora, enraizada en lo más profundo del alma vernácula, **queda a igual distancia de lo popular y de lo culto**”¹⁰.

Si en un principio hubiésemos podido pensar que lo popular y lo culto pertenecían únicamente a universos diferentes, debemos aceptar ahora que estos universos están aquí concebidos dentro del marco de una dialéctica jerárquica: la distancia entre el universo popular y el universo “artístico” no es el simple trecho que separa horizontalmente dos dominios diferentes, sino que es una distancia ascendente en la cual la valoración del universo musical popular queda supeditada a la mayor altura del universo “artístico”. La paradoja resulta así del hecho que Violeta Parra sería una figura señera porque ella constituye una verdadera *summa* de ese “fondo del alma popular chilena”, al mismo tiempo que ella representa precisamente la negación de dicho fondo, pues encarna la superación de lo “modesto” y “limitado” que caracterizaría lo popular. El valor del substrato popular toma lugar sólo como antecedente, como rama noble –aunque “sencilla”– de un árbol genealógico que parece florecer únicamente cuando se opera el pasaje a la “creación artística”, casi diríamos a la “verdadera” creación. El sitio de ese fondo popular se construye, en consecuencia, en función de su negación, y la obra de Violeta puede que se sitúe “a igual distancia de lo popular y lo culto”, pero claramente en una travesía que la lleva de menos a más.

El segundo elemento que deseamos destacar de este discurso no viene sino a confirmar esta jerarquización. En efecto, el homenaje rendido por Alfonso Letelier, esta celebración de la creatividad “artística” de Violeta Parra, cristaliza ante todo en la valoración de un tipo de composición de la compositora por sobre otro. Pues “si bien son numerosas las obras compuestas por Violeta Parra [...] de entre ellas hay dos que [...] poseen [los elementos] de un arte **verdadero y original**. Ellas son las *Anticuecas* y [...] *El Gavilán*”¹¹.

¿Cuáles son dichos elementos? ¿Cuál es el punto de partida y cuál es la travesía que lleva a estas piezas hacia *el arte verdadero y original*?

⁹Letelier 1967 :110. Negritas agregadas por el autor.

¹⁰Letelier 1967 :110. Negritas agregadas por el autor.

¹¹Letelier 1967 :110. Negritas agregadas por el autor.

Si tomamos el caso de las *Anticuecas* –y de acuerdo *grosso modo* con lo expresado por la propia Violeta Parra– el punto de partida es precisamente la cueca, es decir, una manifestación que, según el discurso de Alfonso Letelier y en general según todo discurso al respecto, pertenece al universo de lo popular o de lo folclórico –o cuando menos no pertenece al dominio de lo “artístico”, de lo culto o “docto”. Partiendo de esta base, el compositor esboza un análisis comparativo que resalta las diferencias entre las *Anticuecas* y el modelo que éstas superan. Se establece entonces que las *Anticuecas*: 1) no presentan la forma de la cueca, 2) no tienen canto y 3) “lo más importante –subraya Letelier– superan con creces la indigencia armónica que es una constante de esa música [de las cuecas]”¹².

¿Qué connota, en este contexto, la “indigencia armónica” de la cueca? Si aceptamos, por el momento, que en un sentido amplio las variantes armónicas de la cueca tradicional pueden reducirse al empleo de ciertas relaciones tonales tales como los enlaces I-V, I-IV o I-IV-V; si aceptamos también que las armonías de las *Anticuecas* escapan frecuentemente a dicho cuadro tonal y que, en términos cuantitativos, la cantidad de acordes y relaciones armónicas utilizadas en ellas supera con creces los usos de la cueca “vernácula”, podríamos concluir, entonces, que la “indigencia armónica” *correspondería a una cierta economía de relaciones y de tipos de acordes de uso corriente en la cueca, elementos que convergerían hacia un enfoque tonal –y sencillo– del género.*

Ahora bien, nociones tales como armonía y tonalidad, en cuanto discurso al menos, tienen cabida fundamentalmente dentro del espacio académico. Tenemos, por otra parte, que dentro del campo mismo de la música “docta”, la superación de un acercamiento tonal rudimentario constituye también uno de los aspectos claves de las transformaciones que dicho campo sufrió en los siglos XIX y XX, aspecto del cual el ambiente musical chileno “docto” hizo evidentemente eco. En este sentido, el discurso de Alfonso Letelier, declarando y celebrando la superación de la “indigencia armónica” de la cueca por parte de Violeta Parra, no hace sino instalar una plataforma que reafirma la validez y supremacía del lenguaje musical culto así como el del discurso que lo legitima. La ruptura que se advierte en las *Anticuecas* es evaluada en función de la pertinencia y apropiación de la que son objeto dentro del contexto musical docto. Se traza así, a contraluz, el camino ascendente que lleva de la repetición a la inventividad, de la inercia a la vitalidad, de lo popular a lo docto. Violeta Parra no se encuentra, entonces, *a igual distancia de lo popular y de lo culto, sino que se halla a medio camino de lo culto.* La paradoja mencionada anteriormente se resuelve y adquiere un sentido unívoco, y es de esta forma que podemos explicarnos cómo esta música “da la espalda al clasicismo de la cueca” a la vez que nos entrega “un mensaje palpitante de lo más profundamente chileno que hay en nuestro pueblo”¹³.

¹²Letelier 1967 :110.

¹³Letelier 1967 :110.

II. DOCUMENTO N° 2¹⁴

Antes de continuar con el análisis de los documentos restantes, creemos necesario precisar que al abordar el texto de Alfonso Letelier no hemos pretendido hacer hincapié en el hecho que un tal discurso haya o no haya sido exclusivo, hegemónico o simplemente mayoritario, sino más bien hemos querido resaltar que: 1) dicho relato, consagrado a un tema etiquetado de “popular”, implica en última instancia la legitimación de una concepción culta del fenómeno musical, y 2) la existencia de dicho relato se explica por la existencia de un marco académico e institucionalizado que lo hacía posible. En este sentido, lo que nos interesa mostrar a continuación es en qué medida en el análisis que se ha hecho posteriormente de las *Anticuecas* – análisis que, no dejamos de insistir, resulta no sólo valioso si no que refleja además el interés de encontrar otros lugares a lo popular dentro de la academia– persisten, en cuanto discurso, algunas de las connotaciones del discurso que hemos abordado más arriba.

Trataremos en primer término el artículo de Olivia Concha Molinari, titulado “Violeta Parra, compositora”, publicado también en la *RMCh*¹⁵. Aunque no compete al objetivo principal de este trabajo, me permito resaltar desde ya la importancia de este artículo en cuanto a que constituye el primer –y único– estudio musicológico que analiza la obra para guitarra sola de Violeta Parra. Se inscribe así, junto con la transcripción y publicación de estas piezas y su posterior edición en disco compacto, dentro del inestimable trabajo que realizara un grupo de músicos y académicos interesados en sacar a luz esta parte hasta entonces postergada de la obra de la compositora¹⁶.

En lo que respecta a nuestro eje de atención, y al margen de la descripción y análisis musical de las piezas, no podemos sino dar cuenta del vínculo directo que se establece entre este discurso y aquél que preside el artículo de Alfonso Letelier. Este vínculo se hace patente ya al momento de introducir el artículo y presentar los antecedentes del estudio de la obra de Violeta Parra. La autora ahí nos indica que “señales de un marco musical más amplio que el popular donde situar a Violeta Parra, ya habían sido emitidas anteriormente por **músicos e intelectuales**”¹⁷. Así, el ámbito de lo popular queda desde ya delineado y superado, dejando entrever la idea de que la ruptura, innovación u originalidad de las piezas para guitarra tienen cabida en un dominio situado “más allá” de lo popular. Reencontramos de

¹⁴Creemos importante indicar que hemos preferido no incluir dentro de los documentos para el análisis nuestro artículo “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica” (Aravena 2001). Esto, no porque en él no advirtamos algunas de las características que presentan los artículos de Olivia Concha y de Christian Spencer, sino, más bien, porque nos ha parecido más pertinente el sacar a relucir el aporte que se manifiesta a través de dichos estudios, más que los de nuestro trabajo.

¹⁵Concha 1995.

¹⁶Se trata fundamentalmente de Rodolfo Norambuena, quien tuvo acceso, junto a Olivia Concha, a grabaciones inéditas realizadas por Violeta Parra, y Rodrigo Torres, quien tuvo la iniciativa de realizar una copia con las piezas preservadas en el Centro de Documentación de la Sección Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

¹⁷Concha 1995 :72. Negritas agregadas por el autor.

esta forma una visión que niega, si se puede decir así, la posibilidad de que la novedad de dichas piezas, de que el “movimiento” que ellas implican, tengan lugar dentro del ámbito de lo popular. El movimiento, en este caso, corresponde más precisamente a un “deslizamiento” que lleva de un dominio a otro. Por otro lado, queda también en claro cuál es el decir que da cuenta de este fenómeno: la superación del marco musical de lo popular ha sido ya observada por “músicos” e “intelectuales”, y será la voz de estos últimos la encargada de promulgar el hecho.

Eso es lo que se desprende, al menos, al observar el contenido de los textos referidos a las *Anticuecas* citados por la autora:

- “En el artículo ‘In memoriam’ –nos dice Olivia Concha– el compositor Alfonso Letelier expone una síntesis crítica de las *Anticuecas* y del *Gavilán*, obras que él había escuchado en sesiones familiares con el propósito de ‘aclarar el originalísimo resultado estético al que llega la autora [...], prescindiendo de todo rebuscamiento y dejando su talento que escuche el imponderable que habita todo arte verdadero”¹⁸.
- “Magdalena Vicuña publicó un artículo al regreso de la compositora e intérprete chilena desde Europa, señalando: ‘Al volver a Chile, nuestra folklorista comenzó a componer obras para guitarra, que aunque llevan la nomenclatura del folklore, las llama Anticuecas; son música culta, como la que se puede escuchar en cualquier concierto de cámara”¹⁹.
- “Más adelante [Enrique Bello] hace referencia a las composiciones para guitarra sola, específicamente a las *Anticuecas*, que califica como ‘una obra digna de figurar entre las mejores composiciones de música culta para ese instrumento en cualquier parte del mundo”²⁰.

Partiendo de este marco de referencias la profesora Concha deja en claro que “la presentación y análisis de las 15 obras para guitarra sola de Violeta Parra corroboran la valorización manifestada por las personalidades mencionadas”²¹. El estudio y la evaluación de las *Anticuecas*, que resultan “dignas” de ser consideradas como música culta, dan cuenta entonces del sendero ascendente que estas piezas recorren en su camino hacia esa “otra” música, aquella “que se puede escuchar en cualquier concierto de cámara”.

En cuanto al análisis mismo de las *Anticuecas*, debemos destacar en primer lugar que la profesora Concha da cuenta desde el inicio de su estudio de los problemas metodológicos que plantea la singularidad del objeto estudiado. Queda claramente establecido, entre otras cosas, que el proceso composicional de Violeta Parra no obedece precisamente a una concepción docta-occidental de la creación musical, sino que a una aproximación autodidacta y popular. “Se está frente a una artista autodidacta sustentada en fuentes culturales profundamente enraizadas en el substrato folclórico popular de rasgos e inflexiones peculiares, casi irrepetibles mediante la codificación gráfica convencional”, de manera que

¹⁸Letelier 1967:111, citado en Concha 1995 :72.

¹⁹Vicuña 1958:74, citado en Concha 1995 :72.

²⁰Bello 1968:69, citado en Concha 1995 :73.

²¹Concha 1995 :73.

“al contradecir la tradición popular las normas académicas surgen dudas y dificultades en la tarea del transcriptor”²². Ahora bien, estas consideraciones son aplicadas fundamentalmente al plano de la transcripción, y no al del análisis compositivo propiamente tal. La descripción y el examen del material se realizará casi exclusivamente bajo la égida de una concepción docto-occidental del fenómeno musical, recreando, de paso, la paradoja subyacente al discurso planteado por Alfonso Letelier.

Volvemos a encontrar aquí la idea de un trabajo de doble cariz, cuya expresión máxima se hallaría en las *Anticuecas*. Se trataría de piezas en las cuales el arte de Violeta habría alcanzado “la complejidad y elaboración máxima” y en donde la cantautora contrasta, “con mayor nitidez e indiscutible propiedad [...] los dos discursos, uno generado en el folclor y el otro producto de sus capacidades transformadoras en nuevas síntesis de **vuelo universal**”²³. Ahora bien, no cabe ninguna duda de que este *vuelo universal*—que se contrapone aquí, debemos suponer, al vuelo local, “restringido” del folclore— está directamente ligado a un lenguaje musical docto-occidental. Si bien es cierto que para Olivia Concha Violeta Parra “incorpora escalas arcaicas como las modales, presentes en el repertorio campesino e indígena y [...] a la vez incursiona en la apertura y ampliación de la tonalidad”²⁴, no es menos cierto que en este discurso será ese último aspecto el que determinará, en última instancia, la superación del localismo de lo folclórico y el que permitirá el acceso a otra dimensión.

“Se mantiene el concepto sintáctico gravitacional de un acorde generador y de una tónica, mas no siempre ese acorde tendrá sentido conclusivo; por el contrario, la puntuación sintáctica de orden suspensiva es lo más frecuente. Se suceden antecedentes interrogativos sin encontrar consecuentes conclusivos. En ocasiones se soslaya la función conclusiva y se quebranta la tonalidad modulando a tonalidades lejanas, e introduciendo alteraciones cromáticas en interesantes pasajes disonantes [...] El uso divergente de la tonalidad con cromatismos armónicos y ornamentales, las disonancias no resueltas, conducen en las *Anticuecas* n.ºs 4 y 5 a episodios en los que aparecen doce tonos. **Esto señala el alto grado de elaboración lingüística a que llega Violeta Parra**”²⁵.

La aplicación de conceptos tales como *tonalidad*, *modalidad*, *modulación*, procedimientos de *doce tonos*, etc., a composiciones cuya concepción está expresamente vinculada—en el mismo artículo, por lo demás— a la formación autodidacta de Violeta Parra, nos lleva a plantearnos algunas interrogantes relativas a la pertinencia del análisis aplicado. La *Anticueca* N.º 4²⁶ es presentada, por ejemplo, como aquella en la cual “se presentan los materiales más avanzados tendientes a la ruptura del lenguaje tonal” y en donde “la presencia de cromatismos disonantes con-

²²Concha 1995 :74.

²³Concha 1995 :75. Negritas agregadas por el autor.

²⁴Concha 1995 :75.

²⁵Concha 1995 :75. Negritas agregadas por el autor.

²⁶Que es la N.º 3 en la transcripción definitiva de la obra para guitarra sola de su autora. Cf. Parra 1993:45-48.

ducirá a la atonalidad, llegándose en algunos episodios del desarrollo al uso de doce tonos²⁷. Así, apoyándose en la excelente transcripción presentada, la tercera parte de la anticueca será definida como un “período decididamente atonal”, como consecuencia de que allí Violeta Parra “incursiona en los doce tonos”²⁸.



Anticueca N°4

Sin poner en duda en ningún momento la calidad y la importancia de la transcripción, creemos pertinente el interrogarnos acerca del provecho analítico que se saca de ella, sobre todo si agregamos al análisis algunos elementos concierne a la ejecución en guitarra de la pieza. En efecto, si observamos la ejecución del episodio en cuestión, nos damos inmediatamente cuenta que los cromatismos y las incursiones en los “doce tonos” tienen directa relación con el descenso cromático *de una única postura en la guitarra*. La incursión de Violeta Parra en la “apertura y ampliación de la tonalidad”, el “alto grado de elaboración lingüística a que [ella] llega”, la proximidad que la compositora alcanzaría con una música culta –como la que se puede escuchar “en cualquier concierto de cámara”, son afirmaciones que nos parecen menos acordes a la formación autodidacta y popular de la compositora, que la alusión a procedimientos ligados a la práctica del instrumento que la acompañó durante toda su carrera musical. No pretendemos en ningún caso negar la ruptura que emana del resultado musical de tal práctica. Violeta Parra lleva a cabo, no hay ninguna duda al respecto, una *elección* del material sonoro, independientemente del procedimiento empleado. Simplemente creemos importante señalar que es la aplicación de una lecto-escritura docto-occidental la que permite hablar de “atonalismos” y de situarlos, por lo tanto, como “altos grados de elaboración lingüística” al momento de pasar del plano descriptivo al analítico y valorativo. Y todo esto sobre la base del olvido o de la relativa indiferencia frente a procedimientos más cercanos a un enfoque composicional autodidacta. Una descripción que dé cuenta de la repetición de posturas a lo largo del mango de la guitarra no facilita, ciertamente, la aplicación de nociones y procedimientos “cultamente” rupturistas –como es el caso de

²⁷Concha 1995 :102.

²⁸Concha 1995 :103.

“atonalidad”. Muy probablemente el deslizamiento que lleva de lo popular a lo docto no se hubiera producido de manera tan suave, no hubiera parecido tan evidente o prioritario. De este discurso se desprende que la única ruptura posible pareciera ser, en definitiva, aquella que encuentra su lugar dentro de un sistema de significación ajeno al popular.

Sólo quisiéramos agregar que el procedimiento guitarrístico mencionado está lejos de constituir una excepción dentro de las composiciones para guitarra de Violeta Parra. De hecho Olivia Concha hace referencia expresa a él al momento de abordar la *Anticueca* N°1: “Armónicamente –nos señala la profesora Concha– se trabaja con un subterfugio de carácter técnico. Se traslada una tríada con novena de una posición a otra, desplazando la mano por el mástil de la guitarra”²⁹. De hecho, y como veremos más adelante, la propia Violeta se había referido a este procedimiento. La relativa indiferencia con que es considerado este “subterfugio”, nos la explicamos entonces sólo por la inutilidad que le cabe dentro de un análisis armónico académico y dentro del discurso que se construye sobre él. Por último, es necesario indicar que ni siquiera otras composiciones para guitarra sola de Violeta que no presentan este recurso, o cuya aplicación no implica un resultado armónico inusual, escapan a la comparación con el universo docto. Así, por ejemplo, “algunas piezas muy breves de organización en frases emparentadas con la canción estrófica, se abren y colindan con los preludios chopinianos donde la síntesis es producto de estructuración no sólo expresiva, sino también de pensamiento”³⁰. Pensamiento que pareciera entonces no poder sintetizar con lo expresivo en el crisol de lo popular.

III. DOCUMENTO N° 3

El último documento que analizaremos corresponde a la ponencia de Christian Spencer titulada “Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural”, presentada en el III congreso del IASPM (Bogotá, 2000). El objetivo de esta ponencia fue el de situar la obra de Violeta Parra dentro de la industria cultural chilena, haciendo hincapié en la bifurcación que se verificaría entre su producción más difundida comercialmente y aquella más alejada de la industria cultural, a saber sus obras instrumentales para guitarra y *El Gavilán*. El autor, que es sociólogo, enfoca naturalmente el tema desde una perspectiva sociológica y no musicológica, pero este hecho no le impide el reflexionar acerca de la construcción estilística de dichas piezas, apoyado sobre todo –y con justa razón– en su formación musical como guitarrista. Lo primero que cabe destacar es que Spencer propone el procedimiento guitarrístico mencionado más arriba como elemento central de análisis, al momento de definir la “idiomaticidad” de estas piezas. Así, “estos rasgos propiamente instrumentales [...] permiten abrir el campo de estudio, entendiendo por ‘idiomáticas’ aquellas músicas escritas a partir de un instrumento con una utilización importante del idioma y recursos organológicos

²⁹Concha 1995 :96.

³⁰Concha 1995 :75.

de éste³¹. Esto le permite decir con razón, a nuestro juicio, que “la guitarra define la creación de estas obras”, y que en tal sentido “no debemos encandilarnos con los análisis tradicionalmente utilizados en el mundo culto puesto que no existe en Violeta un pensamiento musical sistemático”³². Spencer nos indica explícitamente que el resultado musical al que llega en estas obras la cantautora:

“[...] supone como consecuencia una concepción ‘digitativa’ original en el instrumento e implica además la formulación de ‘posiciones’ en la mano izquierda, la mayoría de ellas originadas en un conjunto de acordes y notas que son trasladados a lo largo del mástil dentro del margen de los doce espacios iniciales de la guitarra, espacio en el cual la autora ‘abre’ los mismos acordes e intervalos provocando así la rica textura”³³.

Más allá del campo disciplinario diferente desde el cual habla Spencer, el principio que él propone se revela opuesto a aquel desarrollado por Olivia Concha. Esto nos lleva a pensar que la medida y la evaluación de estas obras escapan así a la tutela impuesta por un análisis y un discurso culto. Sin embargo, si no hemos querido instalar la problemática desde la perspectiva de la pertinencia o no de un análisis basado en una concepción musical ajena al objeto estudiado –en el fondo, entre un acercamiento émico o ético– es porque el discurso de Spencer presentará también, aunque de manera mucho más atenuada, las connotaciones detectadas en los documentos de Letelier y Concha.

Christián Spencer señala inicialmente que “mayor atención merecen sus obras instrumentales de carácter abstracto”³⁴, cuya singularidad sobrepasaría las herramientas de análisis de la música culta, así como aquellas propias del estudio del folclore tradicional. La atención que merecen estas piezas radicaría, por un lado, en el hecho de que éstas habrían permanecido “en la periferia de la industria cultural” mientras que el resto de la obra de Violeta Parra se desarrollaría “inserta en medio del aparataje de la época”³⁵. Por otro lado, y ahora en un plano musical, estas piezas serían interesantes porque en ellas se apreciaría la “capacidad para concebir ‘materialmente’ la música y no desde una ‘superestructura’ o desde lo que hoy se ha dado en llamar ‘escritura’ o concepción de la música desde el papel”³⁶.

Estas afirmaciones, que apuntan a una autonomía en relación con el análisis e interpretación académico, se contradicen no obstante con el resto del relato, pues no son pocas las citas y opiniones que continúan señalando a lo culto como una referencia obligada para medir la ruptura estilística de Violeta y, por ende, lo popular. “Aquellas obras de carácter instrumental –nos dice Spencer– estuvieron siempre alejadas de la media debido a su naturaleza abstracta y su ubicación musical que, **en el decir del compositor chileno Alfonso Letelier [...]**, las recubría de un

³¹Spencer 2000 :7.

³²Spencer 2000 :10.

³³Spencer 2000 :10.

³⁴Spencer 2000 :6.

³⁵Spencer 2000 :8.

³⁶Spencer 2000 :11.

ropaje folklórico que emanaba de las raíces vernáculas para elevarse muy por encima de lo circunscrito, limitado y modesto que artísticamente suelen ser éstas³⁷. Ya hemos visto, al analizar el artículo de Alfonso Letelier citado por Spencer, de qué manera esta “elevación” por sobre lo folclórico y lo popular oculta, en definitiva, aquello que se pretende exhumar, y en qué medida la celebración de esta ruptura no hace sino trazar, desde el discurso culto y gracias a un sistema de significación afín, el camino y la meta de todo arte “verdadero”. Aludiendo a otra cita, esta vez del compositor Miguel Letelier –hijo de Alfonso– queda claro que para Spencer “estas creaciones rapsódicas inspiradas en raíces vernáculas sintetizan y ‘subliman’ [...] el folklore chileno”³⁸. Así, si en este discurso el componente popular se vuelve sublimable, es porque hay una voz que lo eleva más allá de su esencia y es también porque estas piezas, atadas en un extremo al acervo folklórico y popular, adquieren su verdadera dimensión al ser ancladas al universo musical culto. Es por eso, creemos, que nuevamente las obras para guitarra sola de Violeta Parra, así como *El Gavilán*, son presentadas como pertenecientes a un “folklore de tipo ‘popular’ que transita entre lo culto-guitarrístico y lo tradicional, con rasgos exploratorios e instintivamente más complejos –desde todo punto de vista– que sus pares generacionales”³⁹.

IV. CONCLUSIONES

Para abordar las conclusiones del presente artículo, nos sumaremos en primer lugar a la idea de que todo discurso debe ser considerado tanto por lo que dice como por aquello que calla. En tal sentido, nos parece claro que el “decir” de los tres documentos estudiados coincide en un punto: las *Anticuecas*, junto con *El Gavilán* y otras piezas para guitarra sola, se sitúan “más allá” del resto de la obra de Violeta Parra. Cualitativamente ellas se escapan, ya sea por la complejidad que se les atribuye o por su existencia al margen de la industria cultural de la época, del dominio de las canciones más difundidas de la cantautora –canciones inmersas enteramente, si se puede decir, en el dominio de lo popular. La complejidad deviene entonces ruptura, y de esta amalgama surge el valor que justifica el sitial privilegiado del cual gozan estas piezas. Así, los tres documentos terminan coincidiendo a su vez en un “callar” que no es sino la cara pasiva de una negación: la ruptura en Violeta Parra “no” puede provenir de aquel dominio inmerso en lo popular, “no” puede vincularse a un dominio menos “abstracto” como el de sus canciones y, en definitiva, cualquier ruptura que emane de la obra de Violeta “debe” relacionarse por analogía o por proyección al universo culto.

De este modo se deja de lado, a mi juicio, una parte importante de la obra de Violeta Parra que sin recurrir a una complejización armónica –intuitiva o no– del material musical, opera una importante ruptura en relación con el contexto musical popular heredado por la compositora. Me refiero por ejemplo a canciones

³⁷Spencer 2000 :8. Negritas agregadas por el autor.

³⁸Spencer 2000 :11.

³⁹Spencer 2000 :8.

como *Y Arriba quemando el sol*, *La carta* o *Porque los pobres no tienen*, en donde será precisamente la presencia de una economía armónica o de relaciones de acordes inusuales lo que convergerá, en coordinación muchas veces con los textos, en una ruptura o más bien en una re-elaboración de la tradición o, si se quiere, en la configuración de un elemento innovador. Es éste, a nuestro parecer, uno de los principales puntos ciegos que quedan fijados en los documentos analizados, y es esta ruptura, que no es necesariamente “abstracta” ni comparable a aquellas propias al universo docto, la que deseáramos ver al menos restituida como posible.

En segundo lugar, y en un plano más bien epistemológico, quisiera traer a colación la pregunta con la que Jean-Claude Passeron inaugura el libro *Le savant et le populaire* [1989] –pregunta que, aunque dirigida a la sociología de la cultura, me parece pertinente y aplicable a toda disciplina que, desde la academia, arroja una mirada sobre el inefable popular: “La investigación que aborda las culturas populares –plantea Passeron– ¿exige que la sociología de la cultura se provea de interrogaciones, de conceptos o de inflexiones metodológicas específicas?”⁴⁰.

La pregunta es de una importancia capital, pues si la respuesta es afirmativa, ¿no existe acaso el riesgo de crear herramientas adaptadas no tanto a la particularidad, sino más bien a la “simpleza”, a la “pobreza” de lo popular? Y si la respuesta es negativa y tomando en cuenta que este cuestionamiento acerca de lo popular nace desde la academia, ¿no se están aplicando instrumentos y objetivos que dibujen con antelación el lugar privilegiado –porque observante– de la mirada culta y el lugar desfavorecido –porque observado– del objeto popular? Lo que está en juego es, en consecuencia, la autonomía de lo popular en cuanto objeto de estudio académico y la pertinencia de las herramientas metodológicas y conceptuales que se hacen cargo de dicho objeto.

Lo que plantea Passeron, entre otras cosas, es que al menos queda claro que una metodología basada en un relativismo cultural –en el sentido de analizar una cultura o un grupo como un sistema de significación cerrado y autosuficiente– no es necesariamente la única perspectiva de análisis aplicable al estudio de lo popular. O, mejor dicho, existen ciertas interrogantes que no se responden sino al incluir dicho sistema dentro de un contexto más amplio. El “fondo del alma popular”, siguiendo los términos de Alfonso Letelier, no pertenece a una comunidad lejana cuyas relaciones de observación o jerarquía se establecen *a posteriori* de un primer contacto o relativamente al margen de la cultura observante. Ese “fondo del alma popular” dispone “ya” de un lugar preestablecido y su observación es deudora de la configuración previa de las relaciones de legitimidad social que rigen una sociedad que alberga, en un solo regazo, lo que es considerado culto y lo que es considerado popular. No se trata tampoco de reducir el campo de estudio de lo popular a una analogía sencilla del tipo “las clases dominantes son a las clases dominadas lo que la cultura dominante es a la cultura dominada”, ni siquiera de proclamar una “teoría de la legitimidad cultural” como único camino posible. Se trata simplemente de tener en cuenta, como lo señala Passeron, *que al abordar el fenómeno de lo popular nos enfrentamos a una diferencia cultural que “no” es*

⁴⁰Grignon y Passeron 1989 :17.

una alteridad pura, como podría ser el caso de una sociedad radicalmente extraña a la propia. Al observar lo popular observamos una diferencia cultural que se asocia a una alteridad “que está mezclada con los efectos directos (explotación, exclusión) o indirectos (representaciones de legitimidad o de conflictualidad) de una relación de dominación”⁴¹. No se trata, insistimos, en reducir la existencia de lo popular a una relación de este tipo, sino a considerar dicha relación como posible y pertinente al abordar el campo de estudio de lo popular. De hecho, es evidente que una cultura popular, incluso sometida a una dominación directa, continúa funcionando como cultura, y la existencia de un sistema de significación propio la dotará de espacios de autonomía que justificarán, entre otras cosas, su estudio en cuanto sistema cerrado. Lo que interesa realmente, como lo señala Passeron, es tener conciencia de que se está frente a una verdadera apuesta interpretativa. Por un lado, si se desea trabajar sobre un objeto popular considerándolo como parte de un dominio simbólico autónomo, la mirada sobre lo popular estará destinada a obliterar las relaciones de dominación y legitimación mencionadas más arriba. Por otra parte, está la decisión de postergar la autonomía relativa de lo popular –con toda la riqueza que ésta puede entrañar– con el fin de dar cuenta de la configuración social y simbólica general que la contiene y la explica. Lo importante, sin embargo, es el aceptar que:

“[...] una u otra apuesta comprometen el hecho de saber qué es lo que la descripción del sentido de una cultura popular pierde o gana en la elección teórica de ignorar algo de su realidad simbólica [...] construyendo sistemáticamente [aquello que se elige estudiar] ya sea como autosuficiencia simbólica o como dependencia simbólica [...] *Lo que pierde un criterio de descripción no se mide, finalmente, sino con relación a lo que el otro logra describir*”⁴².

Si hemos tomado como caso de estudio la mirada y la apreciación de las *Anticuecas* de Violeta Parra por parte del discurso académico, es en gran medida porque consideramos que estamos frente a un recuento cuyo equilibrio total da por resultado un saldo deudor. En efecto, en los documentos analizados no se apela ni a la autonomía relativa de lo popular ni tampoco al sistema de relaciones sociales y simbólicas globales que lo determinan. Y esto pasa increíblemente por el olvido del discurso elaborado por la propia compositora. En efecto, en marzo de 1958, a poco de haber terminado su participación en la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, durante el cual la compositora tuvo sin duda un intercambio directo con gente vinculada a la vanguardia universitaria y artística de la época, Violeta Parra declara lo siguiente en la revista *Ecran*.

- “Para componer y para interpretar tuve que aprender a tocar guitarra [...]. Me enseñó Andrés Segovia en Concepción, y así descubrí que lo que había hecho hasta ahora estaba totalmente equivocado. No sabía poner las manos en la guitarra, ni

⁴¹Grignon y Passeron 1989 :20.

⁴²Grignon y Passeron 1989 :21.

tocarla como corresponde. Una vez que dominé lo que me enseñó Segovia, me puse a componer temas musicales suaves, melodiosos. Pero no todo es alegría y, para expresar mi dolor, ‘descubrí’ la música atonal⁴³.

“Yo no sé música –declararía meses después la compositora en la misma revista– (14/10/58). De pronto mis manos juegan sobre las cuerdas y toco algo nuevo. No puedo escribirlo, porque tampoco soy capaz. Sencillamente lo memorizo. Después, cuando los entendidos oyeron mis pequeñas composiciones, me aseguraron que yo creaba en la escala dodecafónica. Nunca lo presenté... porque ignoraba lo que era eso”⁴⁴.

La periodista, Marina de Navasal, completa este último testimonio agregando que:

“Violeta no sabe música y no la quiere aprender. ‘Creo que lo que tengo es puro y no me conviene ir al conservatorio’, dice. Para interpretar sus composiciones atonales hace un dibujo mental de sus dedos sobre la guitarra y lo repite cada vez que toca. Ha tenido muy buenas críticas de Acario Cotapos y de Enrique Bello”⁴⁵.

Si al analizar los documentos académicos que hemos considerado, la utilización de términos como “atonal” o “dodecafónico” nos parecía extraña, la verdad es que el escucharlos en boca de Violeta nos lleva a confirmar el círculo perfecto que describe el discurso académico. Violeta nombra y califica estas piezas a través de un “decir” que se origina en lo culto, y el discurso culto lo perpetúa como un objeto que se aleja de lo popular, y que adquiere, por ello, un estatus superior al resto de la obra de la compositora. Lo culto se transforma y se autoconfiere así el don de convertir lo popular en “arte verdadero”, sublimación que da la medida del poder simbólico que detenta. Él y sólo él es capaz de dar la pauta, directa o indirectamente, de aquello que es correcto o equivocado –como el guitarrear de Violeta–. Evidentemente las relaciones y las fecundaciones entre un mundo culto y un mundo popular no sólo son comunes y deseables, sino quizás ineludibles. No hemos pretendido promover, en tal sentido, una visión purista y maniquea de dicha dialéctica. Hemos querido simplemente recalcar que, probablemente, este tránsito de la ignorancia al conocimiento, de lo inerte a lo vital, de lo popular a lo culto, sólo tiene sentido para el discurso que lo proclama. De la conciencia de este hecho, que deviene apuesta interpretativa, dependerá sin duda el ejercicio del poder simbólico que nuestro propio discurso –que es un discurso académico y culto– será susceptible de ejercer sobre aquello que nombramos popular.

BIBLIOGRAFÍA

ARAVENA DÉCART, JORGE

- 2001 “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”, *RMCh*, LV/196 (julio-diciembre), pp. 33-58.

⁴³Navasal 1958.

⁴⁴Navasal 1958.

⁴⁵Navasal 1958.

- BELLO, ENRIQUE, JOSÉ M. ARGUEDAS Y OTROS
1968 "Análisis de un genio popular: Violeta Parra", *Revista de Educación*, N° 13 (diciembre), pp. 66-76. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.
- CASTILLO FADIC, GABRIEL
1998 "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano", *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 15-35.
- CERTEAU, MICHEL DE
1993 (1974) *La Culture au pluriel*. Christian Bourgois editor. Colección Points Essais, N° 267. París: Gallimard.
- CONCHA, OLIVIA
1995 "Violeta Parra compositora", *RMCh*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 71-106.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2001 "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *RMCh*, LV/195 (enero-junio), pp. 38-64.
- GREEN, ANNE-MARIE
1993 *De la musique en sociologie*. Paris : EAP.
- GRIGNON, CLAUDE Y JEAN-CLAUDE PASSERON
1989 *Le savant et le populaire*. Paris : Gallimard-Le Seuil.
- LETELIER, ALFONSO
1967 "In memoriam Violeta Parra", *RMCh*, XXI/100 (abril-junio), pp. 109-111.
- MOLINO, JEAN
1975 "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, N° 17, pp. 37-62.
- NAVASAL, MARINA DE
1958 [Entrevista a Violeta Parra], *Ecran*, marzo, Santiago.
- PARRA, VIOLETA
1993 *Composiciones para guitarra*. Transcripciones de Olivia Concha, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Fundación Violeta Parra.
- PISTONE, DANIELLE
2002 "Musicologie", *Encyclopaedia Universal*. Corpus 15. París : Encyclopaedia Universalis France S.A., pp. 739-742.
- SPENCER, CHRISTIAN
2000 "Folklore e idiomaticidad : Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural", ponencia presentada en el III Congreso del IASPM (Bogotá, Colombia), <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actascolombia.html>.
- VICUÑA, MAGDALENA
1958 "Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los poetas populares", *RMCh*, XII/60 (julio-agosto), pp. 71-77.

La guitarra en los escritos de la historia musical chilena

por

Cristhian Uribe Valladares

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

I. LA GUITARRA EN LA HISTORIA MUSICAL CHILENA

Es mi interés profundizar en la mirada que hasta ahora historiadores y musicólogos chilenos han tenido de la guitarra como objeto de estudio. Ello, principalmente, porque no deja de sorprender el hecho de que todos nuestros estudiosos del fenómeno musical reconozcan en este instrumento uno de los principales exponentes de nuestra cultura, pero que siempre es aludido en forma genérica; casi como una anécdota en el concierto de las artes sonoras.

La guitarra ha estado presente en toda nuestra historia de herencia española. La encontraremos en las primeras crónicas de nuestra vida colonial¹; con más frecuencia desde los primeros años de la república, y durante todo el siglo XX. La guitarra es el referente obligado si se aborda la vida social campesina o la música del salón hasta comienzos del pasado siglo, temas ampliamente desarrollados por quienes indagaron en los orígenes del arte musical chileno. Sin embargo, y como veremos más adelante, a nuestro instrumento se le ha asociado una serie de aspectos de la vida social que exceden el hecho puramente estético o discursivo. La guitarra, como protagonista de nuestra historia, ha acompañado cada cambio experimentado por nuestra sociedad y ha pasado por distintos grados de vigencia o aceptación. Ha adoptado discursos y desechado otros; se la ha acomodado a estructuras nuevas, pero también se la ha dejado como pieza de museo de expresiones pasadas que en su momento se consideraron no constitutivas de nuestro presente.

Para este trabajo se ha considerado la creación chilena para guitarra de tradición escrita. Ello nos ubica en un segmento de la música que se inicia con las danzas de salón en el siglo XIX y comienzos del XX. Esta forma de composición y difusión perdió fuerza en la guitarra a fines de la segunda década del siglo XX y se retomó, ya con otro discurso, en los años sesenta, período en el que se había consolidado una serie de cambios en la vida cultural, social y política de Chile.

¹Alonso González de Nájera. *Reparos de las guerras de Chile*, Colección de Historiadores, vol. XVI (Santiago, 1989), p. 265; referido por Pereira Salas 1941: 18-19.

Con todo, lo que nos interesa es ubicar las razones por las que este instrumento, si bien ha sido objeto de la historia de la música en Chile, nunca ha sido sujeto de ella.

A la fecha no existe ningún trabajo monográfico que nos hable del instrumento en cuanto tal, ya sea desde una perspectiva organológica, de su música, ni tampoco de sus cultores; sean éstos creadores, intérpretes o constructores. En general, la guitarra es mencionada tan sólo en la función que desempeña en determinados ritos de nuestra cultura musical y social. Frente a este panorama y con el objeto de indagar en las razones por las cuales, con intención o por omisión, los historiadores no se han detenido en las posibilidades o el recorrido histórico de este instrumento, intentaremos conocer en las motivaciones que podrían estar detrás de todo ello.

Una primera aproximación al problema la vamos a ubicar a partir del siguiente hecho: fue este instrumento uno de los últimos en incorporarse a las aulas oficiales para el estudio de la música, en este caso, a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en las diferentes etapas de transformación que ha tenido desde la inclusión del Conservatorio Nacional al mundo universitario. Desde aquí podemos establecer algunas preguntas en el intento de delimitar el problema; a modo de ejemplo: ¿es la música que desarrolla este instrumento, o aquello que representa, lo que impidió su acceso al Conservatorio Nacional sino hasta muchos años después de la reforma de fines de la década del veinte en el pasado siglo? También debemos considerar un hecho que no deja de llamar la atención al momento de la inclusión de la guitarra en el mundo universitario, a saber: ¿por qué, cuando se la incorpora en 1938, no se hace a través de alguno de los profesores que eran ampliamente conocidos en el medio musical chileno y, en cambio, se contrata a Albor Maruenda, profesor e intérprete argentino recién llegado de Europa?²

La música es uno de los signos de su tiempo. A partir de esto es posible detectar una serie de asociaciones que no siempre tienen que ver con la construcción de los discursos, sino, más bien, se relaciona con grupos de personas, sus intereses, el uso de espacios, formas de legitimación, así como también de ciertos privilegios, los que, dependiendo de la ubicación social, se tienen o no se tienen. Al estudiar el mundo de la música en nuestro medio, nos daremos cuenta que muchos de los problemas que éste plantea exceden las fronteras de su hacer y se ubican en el terreno del pensamiento. En consecuencia, para responder las interrogantes antes planteadas, debemos buscar en las ideas en que se sustentaban quienes tuvieron en sus manos el poder para tomar decisiones. Estos antecedentes nos permitirán comprender, a su vez, muchas otras interrogantes que se puedan extraer en relación a otras expresiones musicales de nuestro país.

Para esto nos centraremos en el tránsito entre dos etapas muy definidas en la historia de la música para el instrumento, en sus diferencias y en los puntos en

²Antecedentes de Maruenda fueron tomados de una entrevista realizada por Jaime Calisto en octubre de 1995 (transcritos con autorización) y en conversaciones con profesores de la entidad universitaria de música que mantuvieron contacto con él (Calisto 1996).

común. Me refiero al momento en que la guitarra cambia de la estética del salón al de la sala de concierto, hecho que se produjo en Chile aproximadamente hacia fines de la década de 1920. En ese proceso de articulación encontraremos respuestas a nuestras preguntas, y, asimismo, nos permitirá ver que la historia de la música en nuestro país todavía está abierta.

II. FUNDAMENTOS PARA UN CAMBIO DE MODELO

Luego de consolidado el proceso de independencia, los grupos gobernantes se abocaron rápidamente a inscribir a nuestro país en el proyecto de modernidad artística que se impulsaba desde Europa, primero desde Italia, pero luego y con más fuerza, desde Francia, Inglaterra y Alemania, entre otros importantes centros. En el devenir político y social, esto se tradujo no tan sólo en cambiar las formas de producción y de manejo de la economía o la política, sino que también en adoptar todos los signos y símbolos del pensamiento europeo contemporáneo.

El mundo moderno tiene, sin duda, una ideología que lo sustenta y que subyace en forma transversal en todas las ideas y significados que lo conforman. En su estructura más profunda se encuentra el mundo de la razón, el modelo científico que, con diferentes visiones, se afirmó como la respuesta que se entregaba a la realidad del hombre. La idea de evolución, el concepto de desarrollo, son parte de esta construcción teórica que busca afanosamente los eslabones que la fundamentan, y que ha sido llevada a la práctica en muchos campos del saber y del hacer. Modelo de pensamiento al que, con la llegada de la república, nuestro país se suscribe; de ahí, entonces, que sea tan categórica la postura del sector de la sociedad que lideró esta tarea. El proceso de independencia no se trató tan sólo, como algunas veces se ha dicho, de un cambio político o de administración, sino que en su estructura más profunda se encontraba un cambio de ideología y, como siempre sucede en estos casos, una de ellas se impuso a la otra, dentro de una situación en que no era posible una forma de consenso.

Para abordar el estudio de esta transformación vivida por la sociedad chilena desde fines del XIX en adelante, se hace necesario investigar en la base de las ideas en que se afirmaron las propuestas de cambio, específicamente en el concepto de ideología y en su contraparte, la utopía. Para ilustrar esta área del pensamiento teórico, que nos sirve como una herramienta eficaz para entender el problema, mencionaré –someramente– algunas ideas básicas.

El concepto de ideología se introduce en la esfera del pensamiento con Marx, a mediados del siglo XIX. Desde entonces ha sido abordado durante un siglo y medio desde diferentes perspectivas por un importante número de filósofos, sociólogos y estudiosos del fenómeno social. Hoy se reconoce en él no tan sólo la base de pensamiento de un grupo determinado o clase –como pretendió el mismo Marx– sino que se lo entiende como el sustrato de pensamiento de un grupo etario, de una época, de una etnia, etc. Mannheim lo contraponen con la idea de utopía, y para ello estableció, en 1929³, cuatro categorías para comprenderla.

³Manheim 1993.

Estas categorías se resumen en la necesidad de abrir un nuevo horizonte de sentido, que contenga elementos que no se van a encontrar en la realidad ya establecida. El concepto de ideología generalmente se asocia con una de sus formas de instrumentalización, como es la política y el poder; pero también se puede hacer presente a través de métodos extremadamente sutiles. Según lo expone Roland Barthes, los mecanismos a través de los cuales el poder y su fundamento se manifiestan en la práctica, son mucho menos perceptibles: “no sólo es el Estado, las clases, los grupos, sino también las modas, las opiniones corrientes, los espectáculos, las relaciones familiares y privadas”⁴.

El concepto de ideología que utilizamos para entender esta parte de la realidad debe subdividirse. Por una parte está la *legitimación* que establece Ricoeur⁵, referida al nuevo estado de determinados signos de nuestra cultura. Por otra parte, está la sociedad que se congrega en torno a estas señales a través de un proceso de *integración*. En esta fase, la ideología desempeña el papel de mediación en la esfera social; preserva la identidad. El concepto ha trascendido el rol de deformación que alguna vez determinó Marx⁶. Ya no solamente se ubica en un determinado segmento o grupo social, sino que es transversal a la sociedad, independiente de una condición específica. Pero, lo que se debe considerar, es que en esta integración están contenidas las funciones de legitimación y de deformación.

Finalmente, y siguiendo esta línea de desarrollo, el concepto cobra sentido a través de uno de los mecanismos más eficaces que ha desarrollado la sociedad occidental para extender las fronteras de su pensamiento: la educación formal, a través de la escuela y la universidad. A estas instituciones Louis Althusser las reconoce como parte de los aparatos ideológicos del Estado. La escuela y su continuación en nuestra sociedad tienen la tarea de moldear la mentalidad de quienes participan de ellas⁷. De ahí su importancia para entender el alcance de nuestra

⁴Barthes 2000:117.

⁵Ricoeur 1999.

⁶Marx critica el concepto de ideología de la sociedad burguesa, ya que lo entiende como lo imaginario, opuesto a lo real; la inversión o deformación de la realidad. La realidad para Marx, según sostiene en el *Tercer manuscrito* de 1844, está dada por un “hombre real, de carne y hueso, de pie sobre la tierra firme”; hombre que en su acto de formular “no cae en su *actividad pura* en una creación del objeto, sino que su producto objetivo no hace más que confirmar su actividad objetiva, su actividad de ser *objetivo natural*” (Marx 1972:181).

Posteriormente, tanto en la *Ideología alemana* y en otros textos, Marx profundizará su crítica al referirse a la estructura económica y política de la sociedad, a la producción social y a las relaciones del hombre con el trabajo y su producción. Como resultado, él habla de una *falsa conciencia* proveniente de una filosofía, religión, política, arte e incluso Estado, idealistas; contrario a la base desde donde él se para a observar la sociedad. En el prólogo de *La contribución a la crítica de la economía política de Carlos Marx*, de Federico Engels, escrito por el propio Marx, precisa: “...en la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción, forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social”. Finalmente, para Marx, la *deformación* proviene de la construcción de una sociedad ajena a la base de ésta.

⁷Althusser 1988.

apreciación. Como consecuencia de todo lo anterior, es dable pensar que a través de la educación es posible el desarrollo de un *sujeto ideológico*, portador de un determinado pensamiento, el que en algunos casos se transformará en acción, dado que, como dice Althusser: “la ideología es una ‘representación’ de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”⁸. En otras palabras, los grupos o individuos se relacionan con el fenómeno mediado por lo que se piensa que debiera ser.

Sobre la base de este marco conceptual, se entenderán con más claridad las etapas de la actividad musical chilena y, en particular, la materia que nos ocupa. La valoración de determinadas expresiones artísticas mantuvo su correspondencia con una forma específica de pensamiento. Por lo tanto, se las calificó y clasificó desde los postulados de la ideología imperante, y, según veremos, se actuó en concordancia con ello.

Así se pueden entender los cambios tan marcados que se observan en las diferentes etapas del salón decimonónico chileno: colonial, republicano y burgués⁹. Justamente se trató de una lucha por imponer un nuevo modelo; justificada en la nueva forma de *ver* el mundo o más precisamente de *ser* el mundo. Es importante tener presente esta idea para comprender el proceso de transformación que se vivió también en la historia de la guitarra.

III. CÓMO SE MANIFESTARON ESTOS CAMBIOS

En la última etapa de la actividad del salón —que conocemos como salón burgués— se introduce un elemento trascendente para la forma en que éste se desarrolla, así como para la estética musical que se adopta: el predominio del ideal de vida parisina. A su vez, con la llegada de ciudadanos alemanes que se incorporan al desarrollo de la vida social y cultural, se impulsaron modificaciones importantes en la educación de los chilenos. Algunos de ellos fueron contratados por el gobierno para que organizaran el sistema de formación de profesores, pero su participación también se extendió al mundo del arte musical. Los ciudadanos ingleses establecidos en el país no tan sólo se hacen cargo de importantes empresas, sino que también, a través del trabajo periodístico, refuerzan la jerarquización de las expresiones artísticas y sociales que en Chile se promueven. La actividad musical, por ejemplo, se encuentra siempre en las páginas de la vida social; aquella que estos grupos desarrollan.

A comienzo del siglo XX, Chile es un país cambiado en todo sentido. Es un momento determinante que marca la diferencia y establece el límite de cómo se mira nuestro instrumento. La guitarra en Chile a fines del siglo XIX se ubica entre dos aguas: por una parte, la artística, en lo que corresponde a la estética que acompaña a la herencia española y del salón en sus distintas etapas; y, por otra, la social, anclada en los distintos grupos que la acogen. Como un signo de la modernidad surge un estamento social nuevo, una clase intermedia que se ubica entre

⁸Althusser 1988: 42.

⁹Martínez Ulloa y Palmiero 1998.

la anterior conformación de oligarquía y campesinado, que está constituida por ciudadanos con educación formal, los que se encargan de trabajos administrativos o de educación. En este grupo intermedio se encuentra el estamento obrero que adhiere activamente al movimiento artístico musical más popular de esos años: las estudiantinas.

La música para la guitarra solista que se estudiaba y proyectaba en algunos salones de la clase pudiente y de las estudiantinas gremiales o escolares, hasta fines de la década de 1920, corresponde al género de danzas: valeses, polkas, marchas, schottisch, redowas, entre las más usuales. Esta música dio fama y trabajo a profesores e intérpretes, entre los que se encuentran aquellos que publican parte de sus creaciones y cuya obra se ha podido catalogar: Antonio Alba, Nicolás Castillo, E. J. Hermosilla, Manuel López, Alberto Orrego Carvallo, Manuel L. Padilla, Carlos C. Pimentel, Francisco Rubí, Tomás Valdecanto, Andrés Verdejo. En un primer registro realizado únicamente con obras para guitarra solista escritas en este período, se han encontrado más de 320 partituras.

Esta actividad artística se puede dimensionar, además, al constatar la cantidad de reediciones que se hacían de las piezas publicadas. Algunas obras de Alba tuvieron hasta doce ediciones, tanto en Chile como en España. De igual forma no es difícil encontrar en la prensa de la época anuncios de venta de instrumentos, de clases particulares o *de las últimas novedades editadas*.

Otros trabajos de Alba utilizaron elementos de especies de la música campesina, tales como tonadas y cuecas. Este mismo autor escribió un pequeño tratado de música con fines didácticos, además de música para otros instrumentos o combinaciones instrumentales. Paralelamente Carlos Pimentel publicó una cantidad no menor de piezas para guitarra, guitarra y voz, y también para piano. A la fecha se han catalogado cerca de 30 piezas para guitarra solista, entre las que se cuentan danzas de salón, y también adaptaciones de arias de ópera. Pimentel, hacia la década del cuarenta seguía escribiendo música, pero en las nuevas tendencias de la época. De Francisco Rubí se han catalogado cerca de cuarenta piezas para guitarra sola, entre arreglos de piezas bailables y también de creaciones propias.

Todos estos autores eran compositores e intérpretes. No se presentaba todavía esta separación posterior entre creador y ejecutante. Antecedentes de ello los encontramos en otros compositores españoles que escribieron para guitarra, como son Fernando Sor, Dionisio Aguado, Julián Arcas, y el entonces contemporáneo Francisco Tárrega. Por esta razón se confunde el problema entre quienes tocaban la guitarra y la música escrita para el instrumento.

Eugenio Pereira Salas cita a la guitarra como uno de los instrumentos más importantes del mundo colonial y popular decimonónico. Alude al hecho de que se la encuentra tanto en el mundo del salón como en la *chingana*; sin embargo su referencia es siempre genérica. Sólo se detiene en dos nombres de los que entregaba una pequeña biografía. Uno de ellos es Antonio Jiménez Manjón, de quien destaca "un instrumento [que] alcanzó categoría de arte en el año 1894, la guitarra pulsada en forma maestra"¹⁰. La otra oportunidad que refiere la actividad de

¹⁰Pereira Salas 1957: 320.

la guitarra con un nombre preciso, es en el caso de Antonio Alba, compositor, guitarrista y profesor llegado a nuestro país como parte del mundo de las estudiantinas. El hecho de no detenerse en las innumerables ediciones antes mencionadas, así como tampoco en otros de quienes promovieron ese arte, corresponde a un concepto del arte en el que estaba inmerso el historiador; concepto absolutamente consecuente con el pensamiento que intentamos develar.

Este hecho, probablemente, era reflejo de una idea fuertemente anclada en los críticos de la vida musical nacional, ya en el diecinueve finisecular. Hemos podido encontrar escritos que confirman la hipótesis, como el que apareció en 1877, en el periódico de Santiago *La Estrella de Chile*, escrito por Pedro N. Cruz, en el que se lee:

“Ningún compositor ha habido entre nosotros, pues no merecen tal nombre los autores de algunos valeses, polkas o marchas, que han visto la luz pública y para cuya trivial música no se necesita mucho saber, ni mucho ingenio”¹¹.

La llegada del nuevo siglo, en plena reforma del Conservatorio, no alteró este panorama. Un artículo escrito por el compositor Alfonso Leng, manifiesta claramente el pensamiento de quienes impulsaban los cambios en esa casa de estudio.

“El caso de España es muy digno de ser estudiado más detenidamente, los antiguos autores españoles, Victoria, Cabezón, etc., componían una música que a mi juicio, representa más propiamente el alma española, llena de grandeza y noble dignidad, que la música que se ha desarrollado posteriormente, que sólo se refiere a un aspecto inferior: al garbo y chulerías, con todos los giros árabe-andaluces, sus eternas jotas y guitarras, todo ese aparato colorista y falso que descorazona. De este fardo aún no se han liberado los modernos españoles, que se repiten lastimosamente agujoneados por la esclavitud folklórica, sin atreverse a levantar su espíritu, a auscultar los aspectos más nobles, menos circunscritos, del alma española”¹².

Las palabras de Leng se extienden en adjetivos virulentos en contra de la música popular e intenta además establecer ciertas jerarquías de calidad en las músicas folclóricas de Europa.

Al constituirse la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) en 1936 y establecerse los requisitos para su ingreso, no es sorprendente que no se encuentre ninguno de los creadores guitarristas. Rodrigo Torres, en su estudio sobre la ANC y los estatutos que le dan vida, precisa lo siguiente:

“La naciente Asociación Nacional de Compositores puso un marcado énfasis en aplicar un criterio de selección de sus miembros basado en el oficio y calidad de las obras de los postulantes”¹³.

¹¹Pereira Salas 1957: 357.

¹²Leng 1927: 117-118.

¹³Torres 1988: 21.

Es por ello que destaca de su reglamento:

“No bastará haber escrito música ni tener en carpeta algunos bailables o piezas de salón, será necesario acreditar conocimiento y una obra a la altura de lo que en el mundo se entiende por compositor”¹⁴.

No obstante, ya en este tiempo y como un prelude de lo que más adelante constituiría la base de su incorporación a las esferas del mundo musical oficial, nuevos discursos surgían entre los amantes de la guitarra. En agosto de 1922, la revista *Música* publicó un extenso artículo dedicado a Esther Martínez Núñez, joven guitarrista chilena, quien a los doce años ofrecía recitales en los centros de reunión de gremios organizados de la zona central y sur del país, interpretando música de Tárrega, arreglos de Chopin, Beethoven y las infaltables danzas antes mencionadas.

De igual forma, la venida en dos oportunidades del músico catalán Miguel Llobet inicia una nueva época para el instrumento. El artista, además de participar en el salón de don Luis Arrieta Cañas, ofreció clases a varios guitarristas chilenos, entre los que destacan Francisco Rubí, quien viajó posteriormente a España y estudió con el maestro por más de un año, además de José Pavez, recordado por todos quienes lo conocieron como un gran intérprete, ya no en la estética del salón, sino que en el moderno discurso que adoptaron los guitarristas.

Lentamente la guitarra comienza a legitimarse en las esferas de la música *docta*. Sin embargo para la otra música, aquella que se ejecutaba con el mismo instrumento, los ataques no cesaron. En la publicación mensual que difundía la Sociedad Bach hacia el año 1927, con motivo de la publicación de los *Cantos infantiles* de Pedro Humberto Allende por la editorial Casa Amarilla, se hace una fuerte crítica a las continuas publicaciones del movimiento que nos ocupa, no tan sólo en cuanto creación, sino que también con el estilo de edición. En un artículo de la mencionada revista, un cronista destaca la creación de Allende, junto con desestimar casi todas las publicaciones anteriores, lo que evidencia esa actitud despectiva a que hemos hecho mención.

“¿Por qué en Chile no se hacían buenas ediciones musicales? es la pregunta que nos formulamos todos, a la vista de los cantos de Allende. La [editorial] Casa Amarilla que hasta el momento presente dedicaba sus talleres casi exclusivamente a la producción de obras sin importancia, inicia con la presente serie, un giro llamado entre nosotros seguramente a gran porvenir: la edición de la buena música chilena, entregada hasta hoy, salvo rarísimas excepciones, a casas editoras del extranjero”¹⁵.

El carácter eminentemente ideológico del juicio se extiende más allá de la estética musical, intentando definir, incluso, el ideal del buen gusto.

“Los ‘Cantos Infantiles’ de Allende sorprenden por su buena presentación; nada de dibujos complicados ni de mal gusto, nada de caracteres gráficos ni de arabescos inúti-

¹⁴Torres 1988: 21. Torres toma la cita del cronista de la *Revista Arte* que firma S.

¹⁵S. 1927: 66.

les; tapas sencillas, edición clara y limpia. Es sin duda un adelanto que no pasará inadvertido para nuestros compositores, ya que todos no tienen la fortuna o los años para darse a conocer a los editores europeos”¹⁶.

En esta misma época se publican los trabajos para guitarra de María Luisa Sepúlveda, profesora del Conservatorio, la primera compositora con título egresada de esta casa de estudios. En el Método para guitarra se encuentran adaptaciones de pequeños estudios de Chopin, J. S. Bach, Haydn, Mozart, y otros compositores. El estilo de edición es el mismo usado en la obra mencionada de Allende, siguiendo la estética sonora y visual propuesta por los promotores de estos nuevos tiempos.

Por otra parte, abundan los testimonios que develan el pensamiento que excluyó de los escritos históricos de nuestro país a la guitarra y la música por la que ésta se conocía. En una nota que encontramos en los *Datos resumidos de las actas de la Sociedad Bach*, de la sesión del 23 de octubre de 1932, se lee lo siguiente.

“Pedro H. Allende ha encontrado canciones de la Isla de Pascua. [Armando] Carvajal propone hacer un concierto folklórico dividido en tres partes: música araucana, luego criolla (4 Huasos) y finalmente estilizada”¹⁷.

En estas actas, escritas por Domingo Santa Cruz, pieza clave en la promoción de todos los cambios de la música oficial y Decano por varias décadas de la Facultad Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, se refleja el discurso que se intentaba promover desde las esferas oficiales. Recordemos que en aquella época estaba en el interés de varios de los compositores nacionales de formación académica, el desarrollar un discurso nacionalista o que reflejara un mundo sonoro propiamente chileno. Sin embargo ninguno de ellos tomó las formas que mayor aceptación tenía en el extramuro del Conservatorio; formas que sí fueron incorporadas a su creación por el compositor Heitor Villalobos en Brasil, para componer su *Suite popular brasileira*, para guitarra.

Con todos estos antecedentes, y para cerrar esta exposición de argumentos que circunscriben el problema inicial, el pensamiento *modernista* de quienes tuvieron en sus manos los destinos de nuestra historia, queda de manifiesto en la siguiente cita tomada de Domingo Santa Cruz:

“[...] ¿o es que nos empeñamos en desconocer que en la vida del arte existen capas y jerarquías, como las que se aceptan perfectamente en otros dominios del pensamiento y del conocimiento y no hemos tenido aún la inteligencia de organizar su mecanismo?”¹⁸.

A lo que el mismo Santa Cruz respondía,

“Si se examina el caso de la vida musical y uno deja de lado posiciones doctrinarias e ideas preconcebidas es imposible no admitir una respuesta afirmativa a la última de las

¹⁶S. 1927: 67.

¹⁷Santa Cruz s/f: s/p.

¹⁸Santa Cruz 1959: 40.

anteriores preguntas: la música como la filosofía, como las ciencias, tiene estratos, grados de iniciación; no reconocerlos, confundirlos, y lo que es más grave, pedir a uno de éstos las cualidades del otro, significa crear el caos en medio del cual los músicos vivimos¹⁹.

IV. PARA CONCLUIR

A la luz de estos hechos, no es difícil darse cuenta de esta verdadera batalla librada en el terreno del arte musical. Respecto de la música de salón, las piezas ejecutadas por los guitarristas que alimentaron las tertulias o el mundo de las mutuales obreras tuvieron una muerte natural, entre otras causas por la llegada del fonógrafo con nuevos y variados ritmos que también cambió los gustos de la población y terminó por desplazar, además, esa afición por la música ejecutada en vivo. Paralelamente las casas editoras cerraron sus puertas y con esto el negocio se terminó. Los músicos debieron cambiar de estilo y algunos de ellos participaron en los conciertos que se organizaban en los auditorios de las radios de la capital.

Como se expuso en una de las preguntas que iniciaron este escrito, la contratación en 1938 de Maruenda se debió a que este músico se formó inicialmente en el importante movimiento guitarrístico de Buenos Aires y más tarde con Emilio Pujol en Barcelona; es decir, traía toda la formación post romántica que se conoce en la guitarra. Luego de unos conciertos ofrecidos en la Universidad de Chile, se le invitó para dictar la cátedra del instrumento en esta casa de estudios. Tuvo como alumnos, entre otros, a Arturo González y Liliana Pérez, quienes continuaron su tarea.

En el otro escenario y casi como corolario a todo este proceso de cambios, los guitarristas que iniciaron lo que sin duda constituye 'la primera escuela de guitarra chilena', mantuvieron su actividad hasta sus últimos días, pero ya sin la gloria que en otro tiempo gozaron. Alba murió en 1941, Pimentel, Pavez y Rubí en la década de 1950, Esther Martínez, quien posteriormente se dedicó a la música popular de raíz folclórica, falleció en 1988.

Finalmente la guitarra terminó por adaptarse a la nueva propuesta estética e incorporarse en la sala de concierto. Para ello influyó poderosamente la estada, en varias ocasiones, de Andrés Segovia, quien ofreció conciertos en el Teatro Municipal aproximadamente entre 1927 y 1933²⁰. Pero tampoco este hecho motivó a nuestros estudiosos del fenómeno musical a interesarse en el mundo que ha rodeado nuestro instrumento.

Según hemos visto, la razón por la que no es posible encontrar en todo este tiempo escritos sobre la guitarra, responde, en principio, al pensamiento de quienes delinearon los objetivos del Conservatorio chileno luego de la reforma de la institución, que guarda relación, además, con el pensamiento de quienes han escrito la historia de la música chilena de la época. Estudiosos que han declarado

¹⁹Santa Cruz 1959: 40.

²⁰En el Teatro Municipal de Santiago se encuentran los programas, pero no entregan datos exactos, y no hay registro en los memoriales de la institución.

en dos oportunidades, categóricamente, que “los músicos chilenos no tienen pasado”, evidentemente se refieren a un pasado en el que se debiera afirmar la creación legitimada por un pensamiento ideológico preciso. Por eso cabe preguntarse ¿pasado para qué arte? Me parece que la respuesta está en la búsqueda de los eslabones que nos justifican. La guitarra sólo fue reconocida y legitimada, cuando se sumó a los postulados de esta forma de *ser* el arte musical. Ello lo señala su incorporación en las aulas universitarias. Pero no ha sido suficiente todavía como para transformarse en sujeto histórico de nuestra cultura musical. Las palabras de Barthes, tal y como se ha demostrado, han sido sobrepasadas por la realidad. Si bien no fueron sutiles los medios para excluir del discurso a un instrumento de la expresión sonora de este país, finalmente ha quedado en el subconsciente de nuestros teóricos aquello que no posibilita revertir los hechos.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR RIVERO, MARIFLOR

1984 *Teoría de la ideología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ALTHUSSER, LOUIS

1988 *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

BARTHES, ROLAND

2000 *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. 14ª edición, México: Siglo XXI Editores.

CALISTO, JAIME

1996 *Evolución de la enseñanza de la guitarra en Chile*. Santiago: Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. Inédito.

CORTÉS MORATÓ, JORDI Y ANTONI MARTÍNEZ RIU

1996 *Diccionario de filosofía*. CD-ROM. Barcelona: Editorial Herder S.A.

ENGELS, FEDERICO

s/f “La contribución a la crítica de la economía política de Carlos Marx”, *Obras escogidas de Carlos Marx y Federico Engels*. La Habana: Dirección Nacional de Escuelas de Instrucción Revolucionaria, pp. 239-249.

LENG, ALFONSO

1927 “Sobre el arte musical chileno”, *Marsyas*, I/4 (junio), pp. 117-119.

MANHEIM, KARL

1993 *Ideología y utopía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MARTÍNEZ ULLOA, JORGE Y TIZIANA PALMIERO

1998 “El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte”. *Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología: La vida musical en los salones del siglo XIX*. Caracas: Consejo Nacional de Cultura, CONAC. Fundación Vicente Emilio Sojo, pp. 697-754.

MARX, CARLOS

1972 *Manuscritos de 1844, economía política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Estudio.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

1957 *Historia de la música en Chile (1859-1900)*. Santiago: Publicaciones Universidad de Chile.

RICOEUR, PAUL

1999 *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa editorial.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1959 "Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música. Desajuste en la vida musical (parte III)", *RMCh*, XIII /67 (septiembre-octubre), pp. 39-55.

s/f Resúmenes de Actas: 1) Sociedad Bach, 1923-1933. 2) 1ª Facultad de Bellas Artes, 1931-1948. 3) Instituto de Extensión Musical, 1940-1951. 4) Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1948-1953. MS conservados en Fondos D. Santa Cruz W., Sección Musicología, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. N° 01-C-006.

S.

1927 "Edición musical", *Marsyas*, I/ 2 (abril), pp. 66-69.

1936 "Asociación Nacional de Compositores", *Revista Arte*, II/11, p. 51.

TORRES, RODRIGO

1988 *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores, 1936-1986*. Santiago: Editorial Barcelona.

La guitarra y Domenico Scarlatti

Por

Rafael Serrallet

Universidad Politécnica de Valencia, España

“La eternidad es como dos hermanos:
uno desea ser para expresar, el otro ser
para hacer, el uno luz no luminosa,
el otro luz luminosa”.

LOUIS I. KAHN

I. INTRODUCCIÓN

Fue el maestro Angelo Gilardino, guitarrista, compositor y didacta italiano quien me sugirió las sonatas de Domenico Scarlatti y sus transcripciones para guitarra como tema sobre el cual investigar. En un principio no pensaba que el trabajo fuera a resultar por un lado tan apasionante y por otro tan difícil de realizar. La tarea del investigador era totalmente desconocida para mí, músico de formación y profesión. Adentrarme en el mundo académico y de la investigación musicológica ha supuesto en muchos aspectos un reto.

El trabajo que sobre el napolitano realizara el clavecinista norteamericano Ralph Kirkpatrick¹, sigue siendo hoy obra de referencia. Éste reconoce la influencia que la guitarra ejerce sobre Scarlatti, no sólo eso, sino que la argumenta y en muchos casos con buen criterio. Sin embargo, y éste ha sido uno de los puntos fundamentales en mi trabajo, he querido demostrar que la influencia en la música scarlattiana, no es tan sólo la de esa guitarra folclórica y festiva; quisiera desterrar esa visión un tanto superficial de un instrumento que ni mucho menos lo es. Se sigue cayendo en el error de creer que la música andaluza es la que ejerció su influencia en las sonatas y no se hace mención ni del resto de las músicas populares que había en la península, ni de la música para guitarra, llamémosle culta, que había en la época. No hay que olvidar que la guitarra barroca tuvo algunos compositores en el siglo XVIII de gran importancia, tales como Murcia o Guerau, ni que algunas de las músicas populares que a mi criterio Scarlatti pudo escuchar, y que le influyeron en sus creaciones, no son al menos de exclusividad andaluza, como es el caso de los fandangos o de las seguidillas. Kirkpatrick no contempla que la guitarra cortesana y noble que el compositor escuchó en Madrid o durante

¹Kirkpatrick 1985.

sus viajes por España con la corte, también pudieron ser fuente de inspiración e influencia para su obra.

No pretendo presentar ninguna teoría definitiva sobre la interpretación ni sobre la obra de Scarlatti con este trabajo. Más bien, será éste el que sugerirá las preguntas para lo que pudiera ser una futura tesis. Pero, como dijo el escultor Eduardo Chillida en su discurso de entrada en la *Academia de Bellas Artes*, quizás lo más importante no sea el responder a las preguntas, sino cómo planteárselas.

Scarlatti no goza de la popularidad de Bach, cuya obra fue rescatada del baúl de los recuerdos no hace tanto tiempo. Sin ánimo de hacer comparaciones con el genio alemán, me parece que el olvido de Scarlatti no está justificado y hay que reivindicar de nuevo el valor de su música. He quedado sorprendido al realizar una encuesta a diferentes guitarristas de todo el mundo, y constatar que muchos de ellos ni siquiera interpretaron una sonata de Scarlatti. En la mayoría de los documentos que he consultado, se hace mención de la gran cantidad de sonatas, de la influencia de la música popular española y de poco más. Probablemente la mayoría de quienes han escrito sobre Scarlatti lo han hecho a través de los textos de Kirkpatrick, el más extendido y consultado, pero no creo que se hayan parado muchos a realizar un trabajo de análisis concienzudo.

Kirkpatrick hace ya medio siglo que publicó la biografía de Scarlatti, pero ni siquiera él pudo realizar una integral de sus sonatas. Tampoco pretendo yo realizar un trabajo como el suyo, tan elaborado, tan metódico y que fue fruto de toda una vida de dedicación, pero ayudado por la perspectiva del tiempo y por los avances historiográficos y musicológicos que se han hecho en el mundo de la interpretación, puedo cerciorarme de algunos aspectos, que no me atrevo a calificar como equivocados, mas no parecen ser acertados del todo. El estudioso americano plantea unas hipótesis en su trabajo, que fueron leídas y aprendidas por miles de personas y que nunca han sido puesta en tela de juicio por nadie. Algunos de estos conceptos, no correctos, siguen figurando en las entradas de enciclopedias y diccionarios musicales o en publicaciones que se siguen editando.

Mi intención a la hora de replantear algunas de las tesis de Ralph Kirkpatrick, no consiste en elaborar una nueva visión del napolitano, ni siquiera de transformar la interpretación de sus sonatas, pero creo contribuir en algo aportando un par de puntos de vista diferentes y nuevos, que me parecen importantes a la hora de entender su obra y de valorar la influencia de la guitarra.

La bibliografía existente sobre Domenico Scarlatti es amplia, aunque no excesiva. De cualquier modo, pretender aportar algo al estudio de la obra de ese genio de la música resulta muy complicado. Los trabajos y catalogaciones realizados por Longo o Kirkpatrick son verdaderas joyas que redescubrieron uno de los músicos más importantes del barroco tardío. Como guitarrista, las versiones que pueda hacer de su música no van a ser precisamente fieles a la tradición. La guitarra actual tiene poco que ver con la guitarra barroca y Scarlatti compuso sus obras para un instrumento muy determinado y muy diferente al nuestro organológicamente, como es el clavicordio. ¿Imitando a la guitarra? Probablemente, pero a ello trataré de responder más adelante y no en esta introducción.

En el renacimiento y el barroco, en más de una ocasión, aunque a veces movidos por intereses comerciales, era corriente encontrar en la misma partitura que

el propio compositor sugería todo tipo de instrumentos como destinatarios de la composición (como en el libro de Antonio de Cabezón (1510-1566), *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*² o el de Ribayaz, *Luz y norte Musical para Caminar por las Cifras de la Guitarra Española, y Arpa, tañer, y cantar a compás por canto de Órgano y breve explicación del Arte con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica y práctica*)³. Este hecho, nos permite ver el carácter que en muchas ocasiones la música tenía. No siempre se concebían las obras para un instrumento o sonoridad determinados, sino que el concepto del creador era una idea musical que podía ser realizable físicamente en diferentes instrumentos. Este hecho es el que nos concede la licencia para transcribir las obras de la época a otros instrumentos. Aunque no hagan falta justificaciones para transcribir una sonata de Scarlatti, podemos encontrar aquí una.

Como decía Debussy, la guitarra es un clave con dinámicas, y quizás es por eso que hoy en día la música de Scarlatti suena tan bien en la guitarra. Podemos encontrar esa referencia barroca de las cuerdas pulsadas por un lado, pero con la dinámica y la dulzura que las cuerdas (hoy de nilón) de nuestro instrumento.

Scarlatti era un músico italiano, su formación tuvo lugar en Italia (aunque se tiene poca constancia de la misma) y su bagaje siempre tuvo un marcado aspecto transalpino. Sin embargo pasó una larguísima temporada en España, y viajó a Sevilla, Madrid, El Escorial, La Granja... acompañando a la corte de Felipe V primero y de Fernando VI después. Pudo y supo escuchar con atención y adaptó la música del gusto de la gente de la época en sus composiciones para tecla, que son un hito en la historia de la música.

Scarlatti era un virtuoso y aunque muchas de las piezas tienen ese sabor guitarrístico en su interior, la mayoría de las sonatas de Scarlatti no son transcribibles para guitarra. Conocía su instrumento a la perfección y supo adaptar el espíritu de la música española al clavicémbalo, pero siempre fue ése su elemento de comunicación musical. Quizás a veces nos equivocamos al empeñarnos en imitar el sonido del clavicordio con la guitarra, cuando fuera Scarlatti el que anduviera buscando nuestra sonoridad.

Son muchas las facetas de la historia, de las artes y de la música que se podrían analizar con detenimiento para profundizar en el tema y aquí no tratamos más que algunas de ellas. También son muchas las sonatas, y muchas son las transcripciones que los guitarristas han hecho de ellas. Así que estas páginas tan sólo nos introducen un poco en el casi inagotable mundo de Domenico Scarlatti.

II. LA GUITARRA Y LA MÚSICA DE SCARLATTI

Kirkpatrick encuentra una gran relación entre la guitarra y la música de Scarlatti. Como ya hemos mencionado, la manera en que el sonido se produce en el clavicordio y en la guitarra es bastante similar y eso nos ofrece cierto paralelismo con

²Pedrell 1982.

³Ribayas 1677.

la música para guitarra. Se ha afirmado con rotundidad esta relación entre las sonatas y la música para el instrumento de seis cuerdas por estudiosos de todo el mundo que secundan esta teoría. No obstante, y a pesar de ello, en la monografía *Domenico Scarlatti* del intérprete americano la única mención que se hace de un guitarrista es a la figura de Andrés Segovia y para nada se citan los nombres de los intérpretes y compositores del siglo XVIII. Deberíamos entonces formularnos una serie de preguntas que seguro nos ayudarán a entender la influencia de la guitarra en la obra de Scarlatti, así como quizás a aclarar algunas ideas que a mi entender son incorrectas y que han servido de base para formular algunas de las teorías sobre la música del napolitano. ¿Cómo era, pues, la guitarra en la época de Scarlatti? ¿Cómo sonaba ese ocho sonoro en manos de los diestros intérpretes de la época o en la de los muchos aficionados? ¿De qué manera rasgaban sus cuerdas en barberías y en las tabernas o cómo se punteaba en los nobles salones?

Juan Francisco Pevón fue un viajero que visitó nuestro país en el año 1772, tuvo ocasión de encontrarse la guitarra y así narraba: “sus bailes son siempre muy alegres y se arreglan con poco gasto; la voz, la guitarra, el repiqueteo de las castañuelas y los taconazos, sucesivamente medidos y rápidos con los que los bailarines marcan los pasos y el compás, forman un acorde encantador, que arrebatara algunas veces al espectador y le hace dar gritos”⁴.

También otro extranjero, Sir Hew, cita el instrumento en su libro de viajes: “Por la noche, algunos jóvenes del pueblo se reunieron ante la puerta de una casa pequeña, donde vive el barbero, que sirve la venta; había allí, entre otras, una muchacha que tocaba la guitarra muy agradablemente y cantaba seguidillas”⁵.

Pero ya en el siglo XVIII se caía en los tópicos que hoy siguen vigentes. El enciclopedista francés Montesquieu, en 1721, hacía en una misiva la siguiente afirmación: “Te envío copia de una carta que un francés que está en España escribió aquí; creo que estarás cómodo de verla”.

“Porque hay que saber que cuando un hombre tiene cierto mérito en España, como, por ejemplo, cuanto puede añadir a las cualidades de las que acabo de hablar, la de ser propietario de una gran espada, la de haber aprendido de su padre el arte de tocar una guitarra discordante, ya no trabaja más: su honor se interesa por el reposo de sus miembros. Quien se mantiene sentado diez horas diaria obtiene justamente más de la mitad de consideración que otro que sólo se mantiene cinco porque es sobre las sillas que adquiere la nobleza”⁶.

Y desde luego que no hará falta que aclare que ni todos los españoles de la época empuñaban un estoque, ni tampoco sabían tocar la guitarra, aunque fuera destemplada. No obstante esos tópicos han seguido, y en cierto modo siguen estándolo latentes y han marcado mucho el parecer que de España se tiene desde fuera.

⁴García Mercadal 1952: 800.

⁵García Mercadal 1952: 664.

⁶Montesquieu 1721. Traducción del editor.

III. UN MÚSICO NACIONALISTA

Algunos libros de texto nos enseñan que la música nacionalista, aquella que tuvo su comienzo en el siglo XIX en muchos de los países europeos, se reafirmaba la identidad musical de éstos a través de las melodías y ritmos populares. En el caso de España, la guitarra es tomada como elemento inseparable de nuestra música popular y es uno de los motivos a los que más se recurre. Los estudiosos dan por válidas, en la mayoría de los casos, estas afirmaciones. Los sentimientos nacionalistas parecen verse como una de las características del romanticismo. Así Alfred Einstein, destacado investigador afirma: “La atracción que los compositores románticos del siglo diecinueve sentían hacia la humanidad sencilla, el movimiento de retorno a la tierra y el impulso de llegar por debajo de la cortesía superficial hasta las raíces de las cosas, condujeron al desarrollo de un aspecto del arte que fue ignorado en el período clásico, a saber, la música nacional. Y esto trajo a terreno a aquellos pueblos musicalmente secundarios que no habían tenido ningún papel que jugar junto a los pueblos representantes de la música universal del siglo dieciocho, el italiano, el francés y el alemán”⁷.

Nos podemos preguntar si la música clásica que precedió al romanticismo, y la barroca o la renacentista que vinieron antes de la clásica, son “universales” o tienen también algo de nacionalistas. Vaughan Williams escribe: “Si miramos una colección de *Volkslieder* (canciones populares) alemanes es posible que nos desconcertemos porque las melodías parecen exactamente iguales a las melodías más simples de Mozart, Beethoven y Schubert. La verdad es, por supuesto, exactamente opuesta. Las melodías de Mozart, Beethoven y Schubert son muy parecidas a los *Volkslieder*”⁸. Algo parecido a lo que sucede con la música del protagonista de este trabajo, que realiza un imaginativo uso del material popular. Eso es lo que hace que se le sienta cercano tanto en España como en Italia.

Como el poeta alemán Goethe decía, es menester reescribir la historia cada veinte años. A menudo aparecen documentos que modifican el concepto que de un hecho se tenía. En la historia del arte, y por tanto también en la de la música, se dan cambios de conceptos y de estética de tal modo que nos obligan a enfocar las cosas desde un punto de vista distinto. Estos criterios son también los que mueven a los intérpretes a desdeñar unos estilos interpretativos y adoptar nuevas formas y costumbres a la hora de reproducir la música.

Hoy en día el trabajo de saber cómo debe sonar la música, resulta más fácil gracias a la posibilidad de obtener grabaciones. Es imposible de conocer de qué manera Palestrina interpretaba su polifonía, ni los resultados sonoros de las cantatas que el propio Bach interpretaba en Leipzig, pero desde el descubrimiento del fonógrafo muchos conciertos han quedado reflejados primero en el grafito y después entre millones de ceros y unos, para la eternidad. A mí me resulta tan importante para mi trabajo la parcela que los ingleses llaman “performance practice” (interpretación práctica) como el trabajo de investigación musicológico propia-

⁷Einstein 1954: 91. Traducción del editor.

⁸Vaughan Williams 1935: 85-86. Traducción del editor.

mente. Nuestros esfuerzos por encontrar nexos entre la música de Scarlatti y otros compositores de su generación, o de desvelar los motivos que llevaron a los músicos de la generación de la República a tomar a Scarlatti como modelo no servirán de nada si no avanzamos y profundizamos en la interpretación de las sonatas. Y en el ámbito personal y artístico, no puedo dejar de lado esta faceta, a la que además dedico mi vida profesional.

Domenico Scarlatti pasó veintiocho años de su vida en España. Desde que llegara a Sevilla en 1728 su producción fue muy importante, centrada casi exclusivamente en las sonatas para clavecín. Es evidente que, con todo el tiempo que pasara en la península ibérica, tuvo que recibir una influencia de la música popular en su obra. El contacto con las gentes y con la cultura del país indudablemente hubo de causar efecto en la personalidad musical del napolitano. Algunos consideran a Scarlatti como músico español. No estoy seguro de que se pueda realizar tal afirmación. Su formación tuvo lugar en Italia y su música tiene al menos tanto de italiana como de española. Podemos decir que Scarlatti españolizó algunas de sus sonatas y que en muchos aspectos se vio influido por la música española, fundamentalmente por la popular.

El profesor Joaquín Arnau escribe sobre Scarlatti: “Un Madrid castizo, verbenero y chulo, asoma en estas sonatas –mejor *Essercizi*, como dice la primera edición– despreocupadas, bajo una escritura de primera clase.... Pienso que nadie, musicalmente, ha aprendido algunas esencias castizas como este napolitano. Por eso dije que Domenico Scarlatti devuelve con creces la visita a Nápoles de Gaspar Sanz⁹, el aragonés, y ‘españoliza’ con tanto garbo como aquél que ‘napolitinizó’. Sin mermar un punto la gloria del Padre Soler, habremos de reconocer que Couperin y Scarlatti le han servido el asunto en bandeja, y uno de ellos, además, a domicilio”¹⁰.

Manuel de Falla, gran conocedor de la obra de Scarlatti, no acaba de considerar a Scarlatti como músico nacional, después de lo que da a entender en uno de sus escritos¹¹. Su admiración por el napolitano es notable y considera que ha llegado a captar la esencia de la música española en su aspecto más profundo y verdadero. Cita con estas palabras: “No daremos por terminadas estas notas sin especificar, aunque sólo sea brevemente, la parte importantísima que corresponde a la guitarra española en las influencias o sugerencias a que venimos refiriéndonos”.

⁹El profesor Arnau realiza un curioso símil entre Domenico Scarlatti y Gaspar Sanz. El guitarrista aragonés visita Nápoles en el siglo XVII y Scarlatti, como ya sabemos, vendrá a España en el XVIII. “Como Narváez, del dieciséis, Sanz, del diecisiete, ha sido objeto de variaciones modernas que acreditan y mantienen su popularidad: su *Pasacalle de la Cavalleria de Nápoles* y sus *Españoletas* son cumbres de la guitarra. El *Pasacalle* posee una petulancia que aprehenderá de maravilla Domenico Scarlatti cuando años después devuelva la visita al español en Nápoles – Scarlatti es un napolitano en España. La *Españoleta* cautiva por su ternura melancólica: el clave no conoce la melancolía de una guitarra” (Arnau 1988:45).

¹⁰Arnau 1988: 59.

¹¹“Yo tendría muchas cosas que decir sobre Claude Debussy y España, pero este modesto estudio de hoy no es más que el esbozo de otro más completo en el cual trataré igualmente de todo lo que nuestro país y nuestra música han inspirado a los compositores extranjeros, desde Domenico Scarlatti, que Joaquín Nin reivindica para España, hasta Maurice Ravel” (Falla 1988: 56).

“El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico exterior o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico”.

“El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo —el valor puramente tonal-armónico— apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente”¹².

Ese valor tonal-armónico al que hace referencia don Manuel, es uno de los aspectos más destacables de la influencia que la música de nuestro país ejerce en su obra. No obstante, la mayoría de los estudiosos solamente dejan constancia del aspecto más superficial de la música de Scarlatti y caen en una serie de tópicos que entiendo, además, no son del todo acertados.

No se tiene constancia de que el napolitano tocara la guitarra ni de que tampoco le interesara mayormente el instrumento durante su estancia en Italia. Por sus particularidades técnicas, la guitarra no es un instrumento al que se tenga fácil acceso como compositor, a menos que se sea a la vez intérprete, pero, reitero, la guitarra no pasó desapercibida por su vida. El embrujo de las cuerdas rasgueadas cautivó también al napolitano y le enriqueció de tal manera que pudo aportar a su música, compuesta originalmente para clave, esos elementos rítmicos y tonales tan característicos del ocho sonoro.

A pesar de esa atracción, podemos dar por seguro que Scarlatti nunca escribió para guitarra. La aproximación más cercana que tiene con el instrumento, se encuentra en una de sus primeras obras. Exactamente se trata de un aria donde se indica en el bajo “Violoncello e Leuto soli”. Es una de las arias que Domenico revisa en 1704 de la obra *Irene* de Pollaroli y crea para ello treinta y tres de las cincuenta y cinco arias, y un dúo. Kirkpatrick señala que las arias parecen bastante forzadas y faltas de inspiración, aunque algunas tengan características muy interesantes¹³.

Otras de las referencias guitarrísticas previas a las de las sonatas las encontramos en una obra que se estrena y publica en 1720. El que fuera buen amigo de Scarlatti, el inglés Roseingrave, estrena y publica *Amor d'un ombra* en la ciudad de Londres, dándole el título de *Narciso*. Esta obra fue compuesta durante la época en que estuvo al servicio de María Casimira, y es una de las pocas que conservamos de ese período. Fue el último encargo que la reina le hizo y del texto se encargó Capeci, que se basó en una unión de fábulas de *Eco* y *Narciso* y de *Céfalo* y *Procris*. En uno de los pasajes de la obra, podemos encontrar una serenata en la que un violín en *pizzicati* imita a una mandolina, recordándonos en gran manera el aria del *Don Giovanni* mozartiano.

La música de Scarlatti presenta en algunas de las sonatas, importantes influencias de la música popular española que voy a tratar en lo sucesivo de mostrar. No obstante, pretendo esquivar la imagen de un Scarlatti folclórico y superficial. El

¹²Falla 1988: 132.

¹³Kirkpatrick 1985: 26.

napolitano capta la esencia de la música española de una manera soberbia y la sabe transmitir en muchos de sus pasajes. Kirkpatrick en su monografía *Domenico Scarlatti*, acierta en muchas de las afirmaciones que hace a ese respecto, en casi todas, pero en algunas, considero que su aproximación no es la más adecuada.

El maestro mejicano Javier Hinojosa¹⁴, al que encontré durante mi estancia en Roma, me hizo observar las coincidencias entre la música de Santiago de Murcia y la del napolitano. En el Códice Saldívar¹⁵ encontramos más de un centenar de piezas entre las cuales hallamos fandangos, jotas, gallardas españolas, españoletas... y otras danzas de influencia americana o incluso afroamericana, como es el caso de zarambeques y muecas, cumbés...

Los guitarristas a veces nos empeñamos en que la guitarra, en la música de Scarlatti, suene como un clave, con un sonido metálico y realizando los ornamentos como un clavicordio los haría, sin embargo con esa postura estamos traicionando al propio espíritu de Scarlatti que en tantas ocasiones lo que pretende con su música es acercarse al instrumento que nosotros tocamos.

La recuperación del repertorio antiguo en el mundo de la guitarra es algo que nos llega ya entrado el siglo XX. Felipe Pedrell como restaurador de ese repertorio desempeñó un papel fundamental y puso un gran empeño en la recuperación de obras del pasado para ser devueltas al público de su tiempo. Emilio Pujol fue el primer guitarrista que se preocupa por recuperar el repertorio antiguo y el primero que de nuevo coge un instrumento de época (una reproducción para ser exactos) para retomar el espíritu de esa música¹⁶. En abril de 1936 ofrece en Barcelona su primer concierto con vihuela con obras de Milán, Narváez, Valderrábano, Pisador, Mudarra y Fuenllana. Desde entonces hasta hoy el crecimiento de la popularidad de la música antigua interpretada con instrumentos de época ha ido en aumento.

En Italia el interés por recuperar el repertorio de guitarra barroca italiana surge con anterioridad que en España y a principios de siglo ya se programan de nuevo Corbetta, Foscari y otros guitarristas barrocos italianos. España aún tar-

¹⁴Javier Hinojosa. Guitarrista nacido en la ciudad de México en 1929. Fue discípulo de Emilio Pujol y, a través de él, se interesa por los instrumentos antiguos en los que se especializa. Enseñó en la Ecole Normal de París y desarrolló una labor concertística por toda Europa. En la actualidad es profesor en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México.

¹⁵El Códice Saldívar es un manuscrito que contiene 68 obras escritas en tablatura para guitarra barroca. Este manuscrito fue encontrado en México por el musicólogo mexicano Gabriel Saldívar, en 1943, en la ciudad de León (Guanajuato, México). Varios investigadores coinciden en la posibilidad de que se trate del primer volumen de *Pasacalles y obras por todos los tonos naturales y accidentales* escrito por Santiago de Murcia hacia 1732. El manuscrito fue adquirido en Puebla (México) por Julian Marshall.

¹⁶Según nos narra el profesor Giuliano Balestra, discípulo de Emilio Pujol, en su monografía: "Una fecha particularmente significativa en la vida de Pujol es el 6 de enero de 1936, cuando en París, en el Museo Jacquemar André, descubre el único ejemplar de vihuela. Alternándola con la guitarra, la vihuela entra en su vida de concertista. Utilizando una vihuela que es copia de una original construida por el luthier Miguel Semplicio, Emilio Pujol, con la participación de la soprano Conchita Badia, tiene en Barcelona, el 13 de abril de 1936, una conferencia concierto con ocasión del III Congreso Internacional de Musicología, interpretando, en primera ejecución moderna, música del 'Siglo de Oro'" (Balestra 2001:13. Traducción del editor).

daría algunos lustros en hacer cuajar esa iniciativa de restauración del patrimonio musical de la antigüedad.

IV. EL CLAVE Y LA GUITARRA

El sonido del clavicémbalo fácilmente, puede recordarnos al de la guitarra. Los dos instrumentos producen su sonido a través de la pulsación de sus cuerdas, con la mano en el caso de la guitarra y con un plectro que se acciona a través de un mecanismo al pulsar la tecla en el caso del clavecín. Por eso a menudo resultan tan familiares ambos sonidos. Probablemente Scarlatti, consciente de ese parecido, intentó recurrir en alguna ocasión a la imitación de la guitarra. De todas maneras, no hay ni un instrumento que no recurra a la imitación o evocación de otros, aunque sea un intento de aproximación al primero de todos ellos que es la voz humana. En el caso de Scarlatti existen tres elementos evocativos claros y distinguibles. Por un lado el órgano, instrumento que también dominaba a la perfección. Cuenta la tradición que en el año 1709 tuvo lugar un especial encuentro con Haendel. Según dicen, hubo una competencia en la que los dos virtuosos trataban de batir al contrario en un duelo musical en el que las armas fueron el clave y el órgano. En el órgano, fue Haendel quien saliera victorioso, mientras que para el clave fue Scarlatti quien resultara vencedor.

La otra sonoridad que evoca Scarlatti en sus sonatas es la de la orquesta. La clásica y convencional por un lado y la popular u orquestina por otro. Kirkpatrick encuentra en muchas sonatas las referencias pertinentes a estas formaciones. La guitarra es el tercer elemento al que Kirkpatrick circunscribe el sonido del clavicordio. Con todos ellos construye lo que considera es la base, no sólo de las evocaciones de la obra de Scarlatti, sino de la música para clave. Describe así de la siguiente manera:

“Ningún instrumento de teclado es enteramente idiomático o autónomo por sí mismo. Todos los instrumentos se derivan de la voz; sin embargo, los de teclado, desde que se comenzó a escribir música para éstos, se han apropiado de los recursos de otros instrumentos. Es difícil o casi imposible el separar lo que es puramente idiomático del teclado de lo que es concebido en término de otros medios musicales. El clavicémbalo toma recursos, con una igualdad casi pareja, de la guitarra o del laúd, del órgano y de la orquesta. Toda su literatura comparte características comunes con la de estos tres instrumentos, de los cuales constantemente se enriquece. La música de clavicémbalo francesa del siglo XVII se vio principalmente dominada por el laúd, la italiana por el órgano, y la posterior, alemana, del siglo XVIII –tras superar los estilos franceses e italianos, que empezó por emular– por la orquesta. Hablo en términos muy generales; la mayor parte de los compositores para teclado ofrecen huellas de las tres influencias. En la música de Scarlatti casi no hay rastro del órgano, aunque en sus primeros años debió de ser su principal instrumento de teclado. Su música para clavicémbalo, a pesar de lo idiomática que es para dicho instrumento se ve dominada en gran medida por conceptos tomados de la orquesta y de la guitarra española”.

“Como hemos señalado ya, la música para teclado italiana en boga en la juventud de Scarlatti empezaba a emanciparse del órgano y a crear un estilo auténticamente característico. Con mayor plenitud que ningún otro compositor, Scarlatti culminó esta

emancipación. Su aspecto más notable es el fraccionamiento de la escritura de las partes, relativamente estricta, en figuraciones concebidas de manera idiomática para el instrumento. Añade o suprime voces con libertad, y hace más densas o transparentes las texturas con una flexibilidad mayor de la habitual en la música para órgano. Lo que Scarlatti conserva del estilo para órgano más estricto y del estilo vocal que subyace tras el primero, no salta a la vista de manera inmediata, debido a las libertades de ornamentación de su estilo compositivo. Encarna, sin embargo, un sentido infalible del desarrollo de la línea esencial, que subyace bajo la estructura ornamentada, línea que como en toda buena música es básicamente ornamental. Sus libertades armónicas más extravagantes, elipsis, superposiciones y transposiciones de voces, surgen de un concepto absolutamente sólido y del desarrollo estricto y concentrado de las partes, de uniones diatónicas y sonidos habituales cuando son aquellos casos en que parece haber escrito lo contrario. Las octavas y quintas paralelas de Scarlatti, sus doblamientos anticonvencionales, sus omisiones de voces o de grados de los acordes, todo lo que parecería ser tosco o fortuito en un compositor no refinado, brota del dominio más firme de una lectura musical sólida, de recursos ya establecidos, de los que sólo se aparta cuando así lo desea. En este aspecto, mantiene el contacto con las tradiciones más severas del órgano”.

“Aunque el órgano siempre ha recibido el tratamiento de un instrumento auténticamente polifónico, la música de clavicémbalo de todas las escuelas y todos los tiempos siempre se ha visto emparejada, en esencia a una estructura de dos voces completada por acordes o armonías quebradas. Una música totalmente contrapuntística y sólidamente polifónica como la de J. S. Bach, siempre ha sido rara en la literatura para clavicémbalo, salvo en aquellas piezas pensadas a propósito para ambos instrumentos. Toda la base del estilo de clavicémbalo radica en hacer más densa o transparente la textura fundamental de dos voces, mediante el añadido de notas o acordes, y la ampliación de las dos voces, para que abarquen armonías quebradas y sugieran una polifonía impresionista”.

“Raras son las piezas para teclado en las que Scarlatti mantiene continuamente, y durante toda una sección, tres o cuatro partes. Igualmente es raro su empleo de acordes que no sean complemento momentáneo de la armonía o *sforzatos*. Con una mayor frecuencia, Scarlatti fragmenta sus acordes en figuras arpegiadas. Sólo en ocasiones muy raras emplea acordes para hacer más densas sus cadencias finales, como sucede en sus sonatas 24 y 246”.

“La polifonía impresionista es una de las tradiciones más antiguas de la música para laúd y guitarra (sirvan de ejemplo las transcripciones para laúd hechas en el siglo XVI de música vocal e instrumental). En un tejido sonoro dominado por la armonía vertical, se indican los movimientos de las voces así como las entradas de los temas e imitaciones, aunque nunca se desarrollan en su totalidad. Resulta imposible de mantener el desarrollo estricto y severo de las partes horizontales. El perfil de la línea musical se ve oscurecido por la fragmentación necesaria de los acordes y por la imposibilidad de que suenen simultáneamente todas las voces en los puntos verticales de consonancia o disonancia donde coinciden. Tuvo que crearse una técnica completa de ascendentes y descendentes y de arpegiados quebrados de manera irregular para dar la impresión de que las partes suenan de modo simultáneo, cuando en realidad esto casi nunca ocurre. Cualquier persona que haya escuchado a Andrés Segovia tocar música polifónica en la guitarra sabrá exactamente lo que quiero decir”.

La música que Scarlatti escribió para el clavicémbalo se halla a medio camino entre la verdadera polifonía del órgano, con sus voces o acordes que suenan simultánea-

mente, y la polifonía impresionista de la guitarra, de acordes quebrados y voces sincopadas. También se ve dominada, sin embargo, por la polifonía de la orquesta, por los contrastes de timbres de diversos instrumentos o grupos de instrumentos, y por la oposición de instrumentos solistas o pequeños grupos de instrumentos a la masa orquestal. El concepto básico de solo versus *tutti*, esencia del *concerto grosso* italiano, siempre está presente en la música para clavicémbalo de Scarlatti. En un plano puramente instrumental, se puede traducir en términos de registros de órgano o clavicémbalo solistas, opuestos a todo el instrumento de la misma forma que los instrumentos solistas se enfrentan a toda la orquesta. Este concepto de Scarlatti en realidad no es nuevo ya que no sólo lo utiliza el napolitano, aparece en realidad en la mayor parte de la música para teclado del siglo XVIII, incluidas las primeras piezas que se escribieron para piano. Sin tener en cuenta la elección o número de registros que deba usar el intérprete, esta música está concebida para que unas veces imite o sugiera un instrumento solista, otras un grupo de instrumentos solistas, otras un *tutti*, y todos los tipos de matices que existan entre estos casos¹⁷.

El análisis y los razonamientos de Kirkpatrick son convincentes. Apenas nada que objetar. Scarlatti crea una música evocativa a través de un instrumento que conoce y domina, con tal perfección, que es capaz de incumplir sus reglas para asemejarse o acercarse a la evocación sonora deseada. La referencia a Andrés Segovia, es clara muestra de la importancia del guitarrista español en el mundo, y nos da a entender que la interpretación de Segovia era el único referente guitarrístico conocido por el clavecinista americano. Y por ello me reitero en mi teoría de que Kirkpatrick, al no disponer más ejemplos de otras interpretaciones, que las del guitarrista de Linares, no tuvo la oportunidad de tener una perspectiva suficientemente amplia como para emitir un juicio convincente.

Los años en que el americano escribe su monografía, son los de plenitud del concertista español, y prácticamente todo lo que se relacionaba con la guitarra tenía que ver con el "Universo Segovia". Y esa es la clave fundamental para entender todos los comentarios que Kirkpatrick hace relacionados con la guitarra. El mundo de la guitarra se reduce prácticamente a la figura de Segovia. Muy pocos son los guitarristas que además del de Linares tienen la oportunidad de realizar grabaciones discográficas, algunos, pocos más, pueden dar conciertos, pero es la guitarra de Segovia y su estilo la que se impondrá. Ni qué decir tiene, que la manera de interpretar la música antigua de Don Andrés no es precisamente la más ortodoxa, ni hoy en día es aceptada con los criterios actuales. Músicos como Hopkinson Smith, Javier Hinojosa, Gerardo Arriaga, José Miguel Moreno, han realizado un profundo trabajo sobre la guitarra antigua y otros instrumentos de la familia y poco tienen que ver las versiones que estos instrumentistas hacen, con lo que escuchaba Kirkpatrick en la guitarra convencional de la primera mitad del siglo XX.

Las grabaciones existentes en los años 50 del repertorio barroco español eran inexistentes, los conciertos eran escasísimos (apenas Pujol y Javier Hinojosa empezaban a tocar con instrumentos de época) y las ediciones modernas de todo ese

¹⁷Kirkpatrick 1985: 163– 164.

repertorio estaban aún por ver la luz. Así, las posibilidades que Kirkpatrick tuvo de hacerse una idea de la sonoridad de la música barroca para guitarra fueron más bien escasas, y todo comentario realizado sobre el instrumento toma como referencia, como ya hemos indicado, la guitarra del siglo XX, o para ser concretos, la guitarra de Andrés Segovia.

La primera grabación que he hallado en la guitarra de una sonata de Scarlatti ha sido la K.11 en do menor, que Segovia transcribiría a Mi menor. Se trata de un registro en directo de la que se desconoce la fecha concreta y el lugar de grabación. Pertenece al archivo sonoro de Radio Nacional de España y según consideraran ellos, se trata de una grabación de los años 50. Alrededor de la fecha en la que Kirkpatrick publica su monografía. Obviamente el estilo "segoviano" está latente en la transcripción y hoy en día ningún guitarrista seguiría fielmente la digitación que don Andrés señala en la partitura¹⁸.

Los otros ejemplos de música barroca de la época son también herencia de las transcripciones que Segovia realizó de música de Frescobaldi, de Bach... Y no considero que sean hoy grabaciones de referencia de la música barroca. La guitarra barroca como instrumento, estaba aún dormido en un largo letargo del que no hace mucho ha despertado y las primeras transcripciones para guitarra moderna aún tardarían en ser publicadas y mucho más en popularizarse en el repertorio de los guitarristas.

Por tanto, Kirkpatrick nunca tuvo unas referencias sonoras que le aproximaran a la sonoridad de la guitarra barroca. Debió esto de hacerle creer en una guitarra sonora y cantante como la de los tablaos madrileños cercanos a la plaza mayor o a las flamencas peñas granadinas o sevillanas.

En la primera mitad del siglo XX los grandes intérpretes solistas (Casals, Segovia, Glen Gould), tomaban una actitud frente a la interpretación musical mucho más sentimentalista que racionalista. Como ya mencioné, los avances historiográficos comenzaban a dar sus primeros frutos y es a partir de la segunda mitad del siglo cuando surgen estudiosos especialistas en la interpretación de la música de época, con criterios razonados de interpretación. Documentando todas sus decisiones, haciendo una elección razonada de los ornamentos, fraseos, articulaciones e incluso el tipo de instrumentos (la lutería de época empieza también a florecer en ese momento). Esas interpretaciones tan particulares que todos esos grandes artistas nos ofrecieron, son hoy un documento extraordinario, pero nadie las tiene ya como referencia. En el caso de la guitarra, podríamos incluso decir que las transcripciones que Segovia realizara de la música de Bach (por ejemplo), dejaron de ser música del *Kantor* de Leipzig para convertirse en Bach-Segovia. Pero aunque ya desde finales del siglo XIX, con la figura de Francisco Tárrega, Bach empezó a ser programado de nuevo en los conciertos de guitarra, aún se tardó muchos años para que el repertorio original para guitarra barroca fuera devuelto a las salas (o salones, deberíamos decir, en el caso de la guitarra) de concierto y, a Segovia, también hay que atribuirle el mérito de que hoy se pueda escuchar la música del alemán en la guitarra.

¹⁸Publicada por Schott en Londres, en 1954.

Felipe Pedrell realizó las primeras incursiones en el mundo de esa recuperación del repertorio y ya se fijó en los vihuelistas y guitarristas, pero su perspectiva de músico no guitarrista no le permitió realizar una aproximación ejecutable en nuestro instrumento y, sobre todo, no lo extendió a los guitarristas que eran quienes lo habían de incorporar a su repertorio.

La interpretación de la música de Scarlatti se debe hacer de una manera abstracta. Scarlatti pretende imitar en algunos aspectos, efectos y recursos de la guitarra, pero para nada realiza un estudio del instrumento. Se trata de una aproximación sonora y nunca de una imitación. Existe también una aproximación en la faceta armónico-tonal que decía Falla, que muy pocos compositores logran captar.

Su música es siempre idiomática, muy clavecinística. Su inventiva del sonido instrumental, en el teclado, es comparable quizás tan sólo a la de Chopin. No obstante, mientras que para el polaco toda su música tiene una mayor solidez y resulta mucho más idiomática, los recursos que Scarlatti toma, imitando otros medios sonoros, resultan evidentes mucho más claramente. Así que cabe plantearse si la transcripción que trata de imitar el sonido del clavecín es válida. Ante la pregunta si tiene sentido interpretar su música en la guitarra clásica actual, la respuesta es clara. Si Scarlatti se puede interpretar en el piano contemporáneo que tampoco tiene mucho que ver con el clave del XVIII, se pueden realizar versiones para la guitarra.

En algunas sonatas las referencias halladas con la guitarra suenan de manera clara y obvia como la de la sonata 501 donde el ritmo de fandango es muy claro y evidente. No muchos años más tarde Bocherini o el padre Soler también utilizarían este ritmo como base de muchas de sus composiciones que dotan a la música de un inconfundible sabor español.

V. LA VERDADERA INFLUENCIA DE LA GUITARRA

Podemos apreciar tras un concienzudo estudio armónico y un análisis exhaustivo, la verdadera influencia que la guitarra ejerce en Scarlatti. Kirkpatrick lo descubre y lo describe así en su libro:

“En estas piezas, Scarlatti muestra por primera vez el espectro completo de su genio y prueba finalmente su madurez total. Tenía entonces 67 años de edad. Es perceptible, sin embargo, aún un cambio gradual, un proceso mayor de maduración que continuó hasta las últimas sonatas. El ‘ingenioso juego con el arte’ y los ‘felices caprichos’ de los *Essercizi* y las sonatas del período intermedio, han cedido su puesto a un estilo de composición que convierte a la sonata para clavicémbalo en un vehículo completo para la expresión total de la personalidad de Scarlatti y plasmación de la ausencia de la experiencia y riqueza de sentimientos acumulados a lo largo de su vida entera. Esta música abarca desde lo cortesano a lo salvaje, desde unos buenos modales más o menos empalagosos hasta una violencia acerba; su alegría es mucho más intensa, pues alberga un tono subyacente de tragedia. Sus momentos de melancolía meditativa se ven a veces rebasados por un brote de pasión extrovertida y operística. Muy en particular expresan la parte de su vida transcurrida en España. Apenas existe un aspecto de la vida española, de la música y bailes populares de este país, que no tenga su lugar en el

microcosmos creado por Scarlatti en sus sonatas. Ningún compositor español, ni siquiera Manuel de Falla, ha expresado la esencia de su tierra nativa de manera tan completa y esencial como lo hizo el extranjero Scarlatti. Supo captar el repique de castañuelas, el rasgueo de las guitarras, el toque de los tambores destemplados, el quejido agudo y amargo de los lamentos gitanos, la avasalladora alegría de las orquestinas de pueblo, y sobre todo la tensión vibrante de la danza española¹⁹.

No estoy demasiado de acuerdo en que ni siquiera Falla fuera capaz de captar esa esencia musical. Falla reconoce en infinidad de ocasiones la importancia musical de Scarlatti. Anima a estudiarlo y a afrontar el neoclasicismo español con una perspectiva más hispánica. Las referencias clásicas de Falla no van a ser las mismas de las de los neoclásicos del resto de Europa que beben de fuentes centroeuropeas. Falla redescubre el interés de Scarlatti, del Padre Soler... y anima a estudiarlos y a conocerlos. Y no sólo vamos a encontrar esta influencia en la música del gaditano, sino que en la de sus dos alumnos, los únicos directos que tuvo, y en la del círculo de la generación musical del 27.

Rosa García Ascot²⁰ tiene una obra titulada *Española*²¹, donde el influjo de Scarlatti es más que obvio. Se trata de una sonata bipartita con todas las características scarlattianas. Forma sonata en dos partes, en la que la segunda modula a la dominante de la tónica de la primera, y en la que inclusive la ornamentación resulta clavecinística. Una obra que estuvo dormida en los archivos durante mucho tiempo y que tuve el privilegio de recuperar y de grabar en el año 1998 con motivo del centenario del nacimiento de Federico García Lorca²².

Ernesto Halffter fue otro de los afortunados que pudieron estudiar con Falla personalmente. A él se debe la revisión y la conclusión de la obra póstuma de Falla *Atlántida*. También Ernesto realizó estas incursiones scarlattianas en obras para tecla como *Pastoral*. Su hermano Rodolfo, también con la obra *Giga* crea una pieza que tiene todos los ingredientes scarlattianos, pero mientras que Ernesto tan sólo dejó un pequeño estudio para guitarra que nunca fue publicado y que encontré en los archivos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con el título de *Serenade*²³, Rodolfo dedica este ejercicio scarlattiano

¹⁹Kirkpatrick 1985:101.

²⁰Rosa García Ascot, nació en Madrid en 1902. Es la única mujer de lo que se denominó generación musical del 27 o de la República y una de las pocas que tuvo el privilegio de mezclarse entre la intelectualidad. Su producción no es muy abundante, aunque se encuentra prácticamente inédita, en ella hallamos algunas pequeñas joyas como la mencionada.

²¹Es una obra influenciada totalmente por el neoclasicismo que contagió a la mayoría de los músicos de su generación. *Española*, fue una de las dos obras publicadas por Unión Musical Española (UME). La obra está dedicada a Regino Sainz de la Maza.

²²Rafael Serrallet Gómez: *Federico García Lorca y la guitarra*. CD editado por el sello valenciano Contraseña, en 1998.

²³*Serenade* es una obra de juventud. Se encuentra en un manuscrito en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid, la caligrafía es atribuida a Segovia y en él se puede leer: *Trois pièces enfantines*. Dicho título está tachado y no aparecen tres, sólo es una la pieza copiada. Otro subtítulo figura aunque también tachado donde se alcanza a leer *Serenade*. Es una obra de sencillez formal, donde un arpeggio casi ostinato durante toda la pieza, nos marca claramente la tonalidad. Se registra en primera grabación en el CD de Rafael Serrallet, *Federico García Lorca y la guitarra*.

al instrumento de las seis cuerdas, también en el intento de recuperar el espíritu guitarrístico que subyace en la obra del napolitano²⁴.

La relación de Domenico con la guitarra de cualquier modo nunca fue directa, de buen seguro para desgracia de los guitarristas. A pesar de que la perspectiva en ocasiones fuera guitarrística, Scarlatti sigue siendo un teclista, y por ello muchas de sus sonatas no son practicables en la guitarra. Pero a pesar de ello, sigue ejerciendo el instrumento una atracción tal, que sigue siendo motivo de inspiración a lo largo de toda su obra. Ralph Kirkpatrick cuenta:

“Según nuestros conocimientos, Scarlatti nunca tocó la guitarra; sin embargo, ningún compositor, sin duda, cayó como él bajo su embrujo. En los bailes españoles, sus cuerdas abiertas y rasgueadas crean muchísimos puntos de pedal internos [...] y sus figuraciones arpegiadas evocan una especie de monotonía embriagadora. Algunas de las disonancias más atrevidas de Scarlatti parecen imitar el sonido de la mano golpeando el cuerpo de la guitarra o los acordes salvajes que a veces parece van a arrancar las cuerdas al instrumento. [...] La misma estructura armónica de muchos de los pasajes que imitan la guitarra parece determinada por las cuerdas abiertas de este instrumento y su disposición natural para la interpretación de la música folclórica española y modal”.

“En alguna de las piezas que poseen cruzados de mano, la izquierda llega a entonar el acompañamiento como un rasgueo, como si quisiese tocar la cuerda prima y luego vuelve y hace que la cuerda abierta del bajo entre en vibración. Con frecuencia, los bajos de octava de Scarlatti sólo representan los armónicos de las cuerdas graves de la guitarra, como sucede en la sonata 26”.

“Además de las características inconfundibles que el clavicémbalo tiene en común con el laúd y la guitarra, el hábito de imitar la guitarra española parece que ejerció una influencia profunda en la composición de las partes y en la disposición de los acordes de Scarlatti. Las progresiones, que en el órgano, gracias a un desarrollo lógico y ortodoxo de las partes, se llevan a cabo con gran seguridad, tienen que fragmentarse en aproximaciones parciales en la guitarra o el laúd (sirvan de testimonio a lo dicho las transcripciones para laúd de la polifonía vocal hechas en el siglo XVI). Los acordes viables y la afinación de las cuerdas abiertas son mucho más importantes que cualquier ley musical abstracta. Los acordes ya no son amalgamas de voces simultáneas, sino que se convierten en puntos o mezclas de tonalidades, como bien sabe todo el que haya cantado acompañado de la guitarra. Las cuerdas abiertas permiten y estimulan el mantenimiento de los puntos de pedal, la fusión de una armonía en otra. El único paralelismo que ofrece la obra de Bach a este estilo compositivo de Scarlatti se halla en las piezas polifónicas para violín solo; sin embargo, en ellas, y de modo más acentuado que en Scarlatti, se mantiene un desarrollo estrictamente horizontal de las partes, aunque sólo sea en la imaginación. Para Bach, y a pesar de su insuperable sentido tonal, los acordes, incluidos los de las piezas para cuerdas solas y los de obras impresionistas como la *Fantasia cromática*, son el producto ineludible de un tejido horizontal de las voces. Para Scarlatti, los acordes son los pesos y medidas de la tonalidad, distribuidos libérrimamente, a los que bastan los meros elementos básicos de una relación vocal”²⁵.

²⁴Ernesto Halffter no escribiría nada más para guitarra sola en el resto de su producción, a excepción de una pieza escrita para violín y con posibilidad de interpretarse también en la guitarra y por supuesto de su famoso *Concierto* para guitarra.

²⁵Kirkpatrick 1985: 172 y 173.

VI. LA RIQUEZA DEL FOLCLORE EN ESPAÑA

Pocos lugares en el mundo tienen la riqueza y la variedad cultural que el medio millón de kilómetros cuadrados que conforman nuestro Estado ofrece en todos los sentidos. La diversidad de paisajes y de climas que la península posee es sin duda una de las causas. La verde Asturias poco tiene que ver con los desiertos de Almería y los vergeles de la ribera valenciana nada se parecen a las nieves perpetuas de los Pirineos, o a la fría y dura meseta castellana.

Toda esta diversidad se ofrece también en las lenguas habladas, en la cultura popular y cómo no en la música. Considero que España es un país muy musical. A pesar de que con los efectos de la globalización muchas de nuestras costumbres y tradiciones musicales están siendo absorbidas por las radio fórmulas con listas de éxitos y con las desafortunadamente tan de moda "operaciones triunfo", aún se puede encontrar uno de vez en cuando sorpresas muy agradables.

El pasado primero de mayo regresaba de dar un concierto en Guadalajara. No caí en la cuenta que en ese día miles de capitalinos salen de su urbe para tomar las costas de Levante en busca del mar y de sol. Así que cuando se colmó mi paciencia y me encontré agotado por la caravana interminable, determiné salir en el primer desvío que encontrara con la esperanza de que en un par de horas se calmara la corriente de ese río de coches que era la autovía hacia Valencia. Así, sin quererlo, me encontré de repente en un pueblo junto al Tajo, aún perteneciente a la Comunidad Autónoma de Madrid. Me senté en un bar de la plaza del pueblo para hacer más llevadera la espera. En la radio sonaba la música de una de esas nuevas estrellas que un programa de televisión ha inventado, cuando aparecieron con sus guitarras, sus bandurrias y laúdes un grupo de mozos locales. Ante unos vasos de vino y unos pinchos de tortilla, comenzaron a cantar canciones populares que eran coreadas por algunos de los que allí, en esa mañana festiva, pasaban las horas de un descanso pseudodominical. Este tipo de regalos musicales, que afortunadamente aún podemos descubrir, nos dan muestra de la importancia que la música ha tenido y que de hecho sigue teniendo, en nuestro país y de la naturalidad con que se manifiesta a lo largo de toda nuestra geografía.

Retomo el hilo del asunto que trataba, que no era otro que el de la riqueza de la música en España. En el campo de la música culta nos podemos encontrar con figuras tan importantes y reconocidas en el ámbito universal, como Tomás Luis de Victoria, Manuel de Falla, Albéniz... y otras, a veces un poco más olvidadas, aunque no por ello menos importantes como han sido Gherard, los vihuelistas del XVI, Martín y Soler...

La música popular española ha sido fuente de inspiración para muchos de estos compositores y también otros músicos extranjeros que visitaron nuestro país, o incluso que sin hacerlo, se sintieron atraídos por nuestra música. Unas veces se dejaban llevar por el tópico andalucista que tan fácil resulta y otras profundizando mucho más en la propia esencia de la cultura popular española, pero en la mayoría de los casos con verdaderas obras de arte musicales que han logrado reflejar la belleza de las músicas de nuestros antepasados.

Scarlatti, también atraído por los ritmos y armonías de nuestra música popular, hace de muchas de sus sonatas verdadera música española. Pero en muchas

ocasiones, esta influencia no es evidente, en busca del efecto fácil, sino que profundiza en otros aspectos menos obvios. Aunque a veces podamos poner imágenes a su música, las sonatas no son música descriptiva. A pesar de las muchas imitaciones que a menudo encontramos y que Kirkpatrick reconoce como imitación de campanas, guitarras, orquestinas de pueblo...²⁶. La música de Scarlatti es música pura. Todas las reminiscencias que encontramos son recursos utilizados, probablemente en muchos casos inconscientemente, para recrear determinados ambientes²⁷ y sonoridades.

VII. EL FLAMENCO EN EL SIGLO XVIII

Se ha estudiado muy poco de la música popular andaluza en el siglo XVIII. Las publicaciones son muy escasas en la materia y la documentación sobre el tema la he logrado gracias a la amabilidad de, entre otros, don Eusebio Rioja, uno de los flamencólogos más importantes de España, buen conocedor de todo lo que se refiere a música popular andaluza.

Así que para hincarle el diente a la música popular andaluza habríamos de hacerlo a través de las danzas populares más antiguas que fueron la simiente para desarrollar después el resto de palos. Podemos considerar a la seguidilla como la forma madre, es el antecedente más lejano del que se tiene conocimiento y divergió después en toda la gama flamenca. Los bailes populares, tales como la jota, el

²⁶“Las sonatas de Scarlatti no cuentan ninguna historia, por lo menos en el sentido narrativo; si lo hicieran, siempre la contarían dos veces, una en cada parte de la sonata. No tienen equivalentes visuales o verbales; sin embargo, son un relato infinitamente variado de la experiencia a unos niveles constantemente cambiantes de gesto, baile, declamación y sonidos evocados. Es imposible traducirlas en palabras; sin embargo, debido a toda la vitalidad que encierran, se oponen a que se les atribuya un carácter abstracto” (Kirkpatrick 1985: 135).

²⁷“El clavicémbalo de Scarlatti crea sonidos nuevos sin límite. Muchos de éstos rebasan el límite de los instrumentos musicales y plasman una transcripción impresionista de los ruidos cotidianos, los gritos callejeros, las campanas de las iglesias, el zapateado de los bailarines, los fuegos artificiales, la artillería, de forma tan variada y fluida que cualquier intento de describirlos con palabras precisas sólo daría como resultado necedades pintorescas y embarazosas. Soy de la opinión de que casi toda la música de Scarlatti nace de la experiencia e impresiones de la vida diaria o de las fantasías de un mundo soñado, pero de tal modo que únicamente puede ser plasmado en música. En el momento de interpretar una pieza, las ideas o escenario, abiertamente ridículos, que yo evoco o ayudo a evocar a un alumno, tienen la misma relación con ésta que los estímulos de la vida real sobre las composiciones de Scarlatti. Tras haber servido para tal propósito, deben de olvidarse a favor de la verdadera música. Cuando se perpetúan por escrito, se convierten en tristes caricaturas peligrosamente abocadas a la confusión. [...] Como ya hemos visto, las fuentes de inspiración de Scarlatti no se vieron en modo alguno reducidas al mundo palaciego. Ningún otro compositor ha sentido más profundamente la fuerza de la música popular española, o se ha entregado de manera más plena al genio que todo bailarín español tiene en el pecho. Burney nos cuenta que Scarlatti ‘imitó la melodía de las tonadas cantadas por los carreteros muleros y gente de pueblo’ (The Present State of Music in Germany, vol I págs. 247-249). Quizá en Venecia III 3 (208) Scarlatti plasme la impresión de los arabescos vocales entonados sobre ocasionales acordes de guitarra y sostenidos merced a grandes arcos de respiración, como los que aún se escuchan entre los gitanos del sur de España. Esta es música flamenca y cortesana, interpretada de manera elegante e idónea en el palacio real y su entorno, del mismo modo que sus cantantes e intérpretes fueron plasmados en cartones para tapices por Goya unos cuantos años después” (Kirkpatrick 1985: 139-140).

canario, el polvillo, la danza de gitanos, la chacona, el escarramán, el villano, el zapateado y con especial importancia la zarabanda, el bolero y el fandango, son sin duda de vital importancia para el desarrollo de lo que hoy constituye el abanico de ritmos flamencos. El fenómeno del flamenco, como tal, surge a mediados del siglo XIX; ya existen referencias costumbristas anteriores, pero no con esa denominación. El flamenco como cultura, como expresión musical es posterior al siglo XVIII y nace a raíz de los cafés cantantes. Durante la vida de Domenico la música popular estaba también presente de una manera importante en toda España. La amplia gama de cantos y bailes mencionados se asentaban en la piel de toro, adquiriendo una serie de matices y características geográficas propias, que iban a ser, conforme el tiempo pasaba, diferenciadoras.

La seguidilla no es ni de exclusividad, ni de origen andaluz. Este ritmo popular ha sido una de las tonadas populares más importantes en los cantos folclóricos españoles y se ha cantado y bailado en casi todas las regiones que configuran la península ibérica. Proceden probablemente de la Mancha, pero también fueron populares en la hoy denominada Castilla y León, en Valencia, en Galicia, en Murcia, en Aragón e incluso en el País Vasco y en Canarias. La denominación de seguidilla o "copla de seguida" se debe a la forma en que se interpretaban: un canto que se conforma basándose en series de varias coplas seguidas y consecutivas.

Para el profesor Rioja la estructura de la seguidilla y el fandango ha variado muy poco desde entonces. La estructura en cuanto a la medida (o al compás como se le denomina en el flamenco, que no es exactamente lo mismo que la acepción que se da del mismo en la música clásica), es la esencia de la cadencia andaluza por antonomasia. La cadencia frigia, tan típica de la música andaluza y hoy relacionada con el flamenco, ya existía en el siglo XVIII. Pero no podemos considerar que aquello era flamenco, ni que la música de entonces era como la de hoy en día.

VIII. LA INFLUENCIA ANDALUZA EN LA MÚSICA DE SCARLATTI. EL ERROR CON EL FLAMENCO

Scarlatti permaneció durante los primeros años que residió en España en la ciudad de Sevilla. Este hecho, que según algunos autores es fundamental para comprender la obra de Scarlatti, no me parece suficiente para atribuir esa influencia al flamenco. Así narra el propio Kirkpatrick:

"A la luz de su música posterior, no resulta difícil imaginarse a Domenico Scarlatti paseando bajo los arcos moros del alcázar o escuchar por la noche, por las calles sevillanas, el embriagador ritmo de las castañuelas y las melodías medio orientales de los cantos andaluces. A ellos respondió sin duda, la parte sarracena de sus ancestros sicilianos y de su niñez napolitana"²⁸.

No me cabe duda de que Scarlatti tuviera oportunidad de pasear, como Kirkpatrick en un ejercicio imaginativo muy bello y descriptivo nos señala en su

²⁸Kirkpatrick 1985: 76.

libro, por los rincones más típicos de Sevilla. Y es más que probable que escuchara entre los callejones el rasgueado de la guitarra, pero lo que resulta poco probable es que viera a ningún gitano, templando su guitarra al lado de un *cantaor*, preparado para arrancarse por bulerías. Como afirmaba anteriormente, el flamenco y muchas de sus formas no nacieron ni se desarrollan hasta bastante bien entrado el siglo XIX. La música andaluza popular tiene hoy unas características propias e identificables, pero diferentes a las que se conocían en el siglo XVII y, como ya he mencionado, las de entonces no eran exclusivas del sur de España.

Desde luego que escuchando algunas de las sonatas de Scarlatti (y en especial algunas versiones), podemos imaginar repiqueteos de castañuelas, tacones, rasgueos de guitarra... Pero aconsejaría que escucháramos el rasgueo barroco de un instrumento de la época para ver qué poco tiene que ver con esa música que muchos han querido imaginar.

El fandango sí que va a ser influyente en la producción de la música clásica de la época. Álvaro de Horcas²⁹, señala en un artículo la importancia de la música popular en el XVIII en la música clásica. El texto, que en ocasiones copia casi literalmente algunos fragmentos del trabajo de Ralph Kirkpatrick, cita de esta manera: "Desde el reinado de los primeros Borbones, la música española ejerció siempre especial atracción en los músicos y compositores que visitaban la corte y en ella permanecían por largas temporadas. Domenico Scarlatti (1685-1757), llega a España en el año 1729, acompañando a los príncipes de Asturias María Bárbara y Fernando VI, como profesor de música. La corte que a la sazón estaba en Sevilla, permanecería en esta capital hasta el año 1733. La estancia del músico en Andalucía, fue decisiva para su obra, el napolitano nacionalizado español, conectó inmediatamente con la sensibilidad y el espíritu andaluz, asimilando su personalidad de forma tan completa, que ni siquiera Manuel de Falla ha expresado la esencia de su tierra nativa de manera tan natural como lo hiciera el extranjero Scarlatti".

También el trabajo de Horcas menciona la famosa cita de Burney³⁰, el cual achaca a la imitación de las melodías y "tonadas cantadas por los carreteros, muleros y gentes del pueblo; en ellas incorporó los valores tonales y armónicos de la guitarra andaluza, penetrando en los toques y cantes flamencos para inspirarse. Con estos elementos diseñó una música flamenca y cortesana al mismo tiempo y la llevó al clavecín interpretándola en el Palacio Real de manera elegante"³¹.

Aquí pues se reitera el error que veníamos comentando, a pesar de que existan influencias en la sonata K.208 y que se pueden llegar a percibir "los arabescos vocales entonados sobre acordes de guitarra, y la 'Venecia III-4', que forma pareja con la anterior, bajo su forma de jota pueden oírse el taconeo de los pies y los estridentes instrumentos pueblerinos, y aunque en realidad no se oyen con claridad, en los compases cuarenta y cinco y cuarenta y seis, se perciben las imprescindibles castañuelas. La 'Sonata 26' está basada en su totalidad en los acordes y

²⁹De Horcas 2002.

³⁰Burney 1773: 247-249.

³¹De Horcas 2002.

rasgueos de la guitarra andaluza. La pasión del músico por el instrumento, le llevó a imitar también en algunas de sus disonancias más atrevidas, el sonido de la mano golpeando el cuerpo de la guitarra, o los salvajes acordes que a veces parecen van a arrancar sus cuerdas. La estructura armónica de algunos pasajes de dichas 'Sonatas', que imitan el instrumento, está determinada por sus cuerdas abiertas y su disposición natural para la interpretación modal. Scarlatti confirió a sus obras un inconfundible sabor español: empleó con frecuencia la cadencia frigia, que no es otra que la escala musical andaluza; bloques de acordes *acciacature*, herencia directa del flamenco, y formas como el fandango extraído del baile popular³².

Horcas insiste en querer ver la influencia flamenca cuando ya ha quedado claro que el flamenco es un fenómeno posterior. Como decimos, esa cadencia no sólo es típica en la música del sur, pues la encontramos también en otras danzas populares como en el fandango. Esta danza, de gran importancia durante el siglo XVII, sirve como base para la obra de muchos compositores del barroco, guitarristas y no guitarristas. El padre Soler (1729-1783), que fuera fraile en El Escorial, quien al parecer estudió con Scarlatti poco antes de su muerte, y que impartiera clases al infante don Gabriel, hijo del rey Carlos III, lo usa frecuentemente en su producción. Pero Álvaro de Horcas en su artículo vuelve a insistir en que se trata de una influencia flamenca: "Soler en sus obras une a la técnica aprendida de su maestro italiano, la inspiración tomada de la atmósfera popular que le rodeaba, y que le impulsó a practicar un nacionalismo musical mucho antes que lo hicieran Liszt, en Hungría y Chopin, en Polonia. Llevó a la práctica este nacionalismo, incluyendo en sus composiciones lo mismo un aire evocador de bulerías (Sonata en do sostenido menor)"³³. Pero a pesar de que sí comparta la influencia del fandango, no puedo estar de acuerdo cuando habla de la bulería, que aún tardaría más de un siglo en conformarse como tal.

Es el fandango el que nos debe de dar la pista a seguir y contrariamente a lo afirmado en la cita anterior, Horcas en otro fragmento de su texto afirma: "El fandango para clavecín, por sus elementos constitutivos, es la máxima representación de lo andaluz a la que pudo llegar Soler. A pesar de que el flamenco, como tal género, aún no había dado fe de vida en esos años, en la tradición popular ya se encontraba la esencia musical de la que formarían los cantos: de este ambiente absorbió el músico los elementos precisos de sus temas musicales"³⁴.

Kirkpatrick, hace un minucioso estudio de la obra del napolitano y argumenta las diferentes influencias recibidas de la música española. A pesar de que su trabajo es encomiable, podemos encontrar algunas imprecisiones en lo referente al folclore y cultura tradicional. El norte americano afirma: "las evocaciones de la música popular, que aparecen en la obra de Scarlatti, no se reducen, sin embargo, a la española. Mis amigos portugueses me dicen que Venecia IV 3 (K.238) recuerda una canción folclórica de Extremadura"³⁵. ¿Hay Extremadura en Portugal?

³²De Horcas 2002.

³³De Horcas 2002.

³⁴De Horcas 2002.

³⁵Kirkpatrick 1985:140.

Las imprecisiones acerca de la presencia del flamenco en la obra para clave de Scarlatti, son frecuentes en casi todos los estudiosos que tratan el tema, comenzando por el propio Kirkpatrick, referencia bibliográfica de la mayoría de estudiosos posteriores. Y las menciones al flamenco, también se dan en la monografía del norteamericano: "En algunas de las piezas de baile españolas, sin embargo, el ronco *cantabile* que recuerda al cante flamenco, parece necesitar el refuerzo apasionado de todo"³⁶.

Pero, ¿fue realmente la influencia de la música andaluza tan importante en su obra? Como mencionaba, me parece que este es uno de los errores habituales. Voy a intentar realizar algunas reflexiones acerca de la importancia que la música popular tuvo o no tuvo en la obra de Scarlatti.

Kirkpatrick define: "En los *Essercizi*, los elementos ibéricos e italianos están equilibrados con gran exactitud. Algunas de las piezas son tan secas y calcáreas como un paisaje mediterráneo quemado por el sol, en otras alternan ecos líricos de la ópera italiana y fingidas lágrimas en pasajes cromáticos descendentes con saltos y arpegios en *scherzando*. En algunas sonatas, las frágiles tensiones y ritmos embriagadores del baile español se ven realzados por el gemido de las roncadas voces de flamenco, acompañadas por guitarras y castañuelas, acentuadas por gritos de olé y los acentos cruzados del zapateado. Una sonata como el *Essercizi* 20 (K.20) recuerda las orquestinas de los pueblecitos españoles con sus estridentes instrumentos de viento, las flautas tocadas con excesivo ímpetu, los quejumbrosos oboes provincianos, y los bajos percusivos como tambores con la membrana muy tensa y que casi suenan a tiros de cañón. En otras el repiqueteo de las panderetas se ve interrumpido por el rasgueo resonante de la guitarra"³⁷.

Kirkpatrick no es ajeno a ese malentendido y parece no darse cuenta de que el flamenco que existía en el siglo XVIII no era tal y como lo entendemos hoy en día. La música popular andaluza de aquel momento tenía mucho en común con la castellana o la extremeña. Fandangos, boleros y seguidillas existían en toda la geografía española y es erróneo querer atribuirles carácter andaluz.

La influencia del folclore existió sin duda, pero el ejercicio de imaginación de Kirkpatrick puede estar un poco distorsionado por la imagen bucólica y un poco falsa que a menudo nos ofrece el sur de España. Y al ser el intérprete norteamericano el estudioso fundamental e imprescindible de la obra de Scarlatti, después de sus afirmaciones, la mayoría se contagia de ellas y se vuelve a cometer la imprecisión. El profesor italiano Claudio Giuliani, con quien he trabajado durante mi estancia en Roma y a quien considero un verdadero experto en la obra del napolitano, también realizaba la siguiente afirmación en uno de sus artículos:

"Este es un hecho bastante singular, considerando que Scarlatti vivió en Andalucía solamente los primeros cuatro años de su estadía en España, y, por lo que sabemos, nunca volvió allí. No obstante es justamente la música popular de aquella región la que parece haber influenciado mayormente al músico napolitano en la composición de sus sonatas"³⁸.

³⁶Kirkpatrick 1985:240

³⁷Kirkpatrick 1985: 134.

³⁸Giuliani 2001: 37. Traducción del editor.

Me parece que la clave fundamental para entender todos los comentarios se encuentra en tener una única referencia del mundo de la guitarra. Ralph Kirkpatrick concibe la guitarra a través de Segovia, que es prácticamente el único intérprete de renombre durante la primera mitad del siglo XX. Y como ya se ha escrito con anterioridad, lo cierto es que ese referente se aproxima poco a la realidad del instrumento en el siglo XVIII. Será por eso que probablemente en muchas ocasiones la similitud de la música de Domenico con la guitarra no lo sea tal y como el norte americano la entiende. Muchos musicólogos e historiadores tomando como referente los textos de Kirkpatrick llegan a conclusiones similares. Pero podemos entender qué tipo de España tenían algunos músicos e investigadores en concepto si leemos las siguientes declaraciones de Jane Clark³⁹ sobre la música española, o en concreto la andaluza. Quizás con ellas podemos empezar a poner en duda las fuentes que le llevaron al resto de sus conclusiones:

“No fue la música escuchada en las calles de Madrid o en los jardines de Aranjuez la que impresionó a Scarlatti; fue la música oída en Sevilla, o Cádiz, o Granada, la que es muy diferente incluso ahora y debe haberlo sido completamente en 1729. En aquel tiempo la música andaluza no se cantaba ni tocaba en cada café desde Madrid hasta la Costa Brava, como ocurre ahora”⁴⁰

¿Qué tipo de cafés para turistas frecuentó la clavecinista para decir que la música popular andaluza se interpreta hoy desde Madrid a la Costa Brava? La visión folclórica de una España de, como la definió Machado, charanga y pande-reta, ha quedado impresa en la imagen de muchos extranjeros que visitan nuestro país, y que se quedan con un concepto superficial en primer lugar y falso por el otro. Clark asegura haber tenido casi una revelación que le ayudó a profundizar en su estudio de las sonatas; cuando escuchó y vio a un grupo de danzas populares españolas tocar y bailar. Más tarde acudió a su discoteca para escuchar grabaciones de música flamenca (del siglo XX obviamente) y empezó a relacionar los ritmos del folclore andaluz con algunas de las sonatas.

Sin desmerecer para nada la música andaluza, afortunadamente, la música popular española es hoy mucho más rica que el flamenco y también lo fue en la España del siglo XVIII que Scarlatti conoció.

IX. LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA EN LAS SONATAS DE SCARLATTI

Las sonatas de Domenico Scarlatti por su singularidad ejercen una gran influencia sobre los estudiosos y sobre el público en general. En ellas encontramos frecuentemente partes de octavas paralelas, acordes de séptima no resueltos y el uso de la llamada *acciacitura* armónica, tan audaz que llega a la provocación. El estilo de Scarlatti fue ideado gracias a la combinación de dos ingredientes. Por un lado su imaginación armónica y por otro los modelos rítmicos con los que la combina, ritmos que, como decimos a veces, toma prestados de la música popular.

³⁹Jane Clark, clavecinista inglesa conocida por su investigación sobre las obras de Scarlatti y Couperin.

⁴⁰Clark 1976. Traducción del editor.

Muchos musicólogos sostienen que esta originalidad se debe sin duda a la influencia que hemos ya mencionado de la música popular española. El análisis de las sonatas de Scarlatti que evocan la influencia española pone de manifiesto el uso frecuente de la versión morisca del modo frigio (Mi, Fa, Sol #, La, Si, etc.), con la constante oscilación entre el Sol sostenido y el Sol natural y la presencia repetida de los ritmos de las danzas españolas.

Muchas sonatas de ritmos ternario evidencian similitudes algunos con la jota y el fandango. El guitarrista australiano John Williams mencionó a propósito de algunas sonatas. "Hay un uso constante de arias y danzas populares españolas, por ejemplo la L.483 (K.322) en el estilo de la tonadilla, y la L.104 (K.159) con ritmo de jota"⁴¹.

Ralph Kirkpatrick encuentra además de las de la música popular española, otras referencias a la italiana con sonidos que recuerdan las gaitas de los *zampognari*, las flautas de los *pifferari*, o los cantos que hoy se siguen escuchando en el puerto napolitano.

X. CONCLUSIÓN

Uno de los propósitos de este artículo era conocer si realmente la música andaluza había influido en la obra de Scarlatti como todo el mundo asiente. Muchos creyeron hallar la clave del entendimiento de Scarlatti en el hecho de que el napolitano llegara a España por primera vez a través de Sevilla y fuera allí donde permaneciera sus primeros años. Y han argumentado en multitud de ocasiones los parecidos entre las sonatas y muchos palos del flamenco. Y siguiendo la sugerencia del Dr. Suárez, me pareció difícil la idea de imaginar a Scarlatti en una peña flamenca de Triana o en un tablao madrileño. Y la investigación me hizo llegar a la conclusión de algo que sí me parece importante, ya que creo que se ha generalizado: la idea de que ha sido el flamenco o la música popular andaluza una de las bases principales para que el napolitano compusiera muchas de sus sonatas de la forma que lo hizo, sin tener en cuenta que el flamenco (que no nace como tal hasta el siglo XIX), no era ni en Andalucía ni en España lo que es hoy en día.

Como desde un principio he afirmado: es cierto que existen influencias de los ritmos y danzas populares; pero influyen éstos tanto a los guitarristas barrocos como a Scarlatti, y, desde luego, no se trata de una influencia exclusivamente andaluza. Como ya dije, algunos ritmos que muchos estudiosos consideran flamencos, como el fandango, el bolero y la seguidilla no sólo fueron populares en el resto del país, sino que, además, el origen de algunos de ellos no se encuentra en el sur de España. La música popular es sin duda fuente inextinguible de inspiración para los compositores académicos. La esencia de la música es democrática y reside en el pueblo.

Confío en que este artículo no haya resultado ni vacío ni tedioso para el lector y que, por pequeña que sea, haya logrado una aportación que quizás facilite la labor a futuros intérpretes y/o investigadores. Confío en que los puntos funda-

⁴¹Nota de la cubierta del disco CBS-M34198. Traducción del editor

mentales que he intentado mostrar hayan quedado lo suficientemente claros para todos. Es probable que no todos compartan mis tesis, pero a pesar de ello, espero que, como decía Manuel de Falla en un artículo aparecido en el número dos de la revista publicada en Madrid, *Nuestra música*, el mes de junio de 1917, "Tenga cada cual su opinión, que para eso el arte es libertad, pero respete a los que sustenten criterios contrarios".

Así que finalizaré con un breve agradecimiento a todos aquellos que hacen que la música de Scarlatti, y tantas otras, suenen en la guitarra y en todos los instrumentos. La música es un regalo y poder disfrutar la belleza de la música y en especial en la guitarra, ese (utilizando las palabras de Don Manuel de Falla) "instrumento admirable, tan sobrio como rico, que áspera o dulcemente se adueña del espíritu y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducados cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquel que debe al pueblo por su origen"⁴².

BIBIOGRAFIA

ARNAU AMO, JOAQUÍN

1988 *Música e historia. Los fundamentos de la música occidental*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

BALESTRA, GIULIANO

2001 *Emilio Pujol*. Roma: Centro Culturale Fernando Sor.

BURNEY, CHARLES

1773 *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*. Londres.

CABEZÓN, ANTONIO DE

1982 *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*. Edición de Felipe Pedrell, corregida por Higinio Anglés en segunda edición. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.

CLARK, JANE

1976 "Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music: a Performer's Re-appraisal", *Early Music*. Londres.

DE FALLA, MANUEL

1988 *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Colección Austral. Espasa Calpe.

DE HORCAS, ÁLVARO

2002 *La danza de dentro afuera*. <http://usuarios.tripod.es/tronio/indice.htm>.

DE MURCIA, SANTIAGO

1732 *Pasacalles y obras por todos los tonos naturales y accidentales*.

EINSTEIN ALFRED

1954 *A Short History of Music*. Nueva York: Vintage Books.

⁴²Pujol 1954: 13.

GARCÍA MERCADAL, JOSÉ

1952 *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*. Tomo III. Madrid: Aguilar.

GIULIANI, CLAUDIO

1999 "Domenico Scarlatti e la musica popolare spagnola". *Guitarart*, N°15 (julio-septiembre), pp.26-28.

KIRKPATRICK, RALPH

1985 *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Editorial.

MONTESQUIEU, CHARLES DE SECONDAT

1721 *Lettres persannes* n. 78.

PEVÓN, JUAN FRANCISCO

1780 *Nuevo viaje a España hecho en 1772 y 1773*. Ginebra

PUJOL, EMILIO

1954 *Escuela razonada de la guitarra*. Prólogo de Manuel de Falla. Buenos Aires: Ricordi Americana. SAEC.

RIBAYAZ, LUCAS RUIZ DE

1677 *Luz y norte Musical para Caminar por las Cifras de la Guitarra Española, y Arpa, tañer, y cantar a compás por canto de Órgano y breve explicación del arte con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica, y práctica*. Madrid: Melchor Álvarez.

VAUGHAN WILLIAMS, RALPH

1935 *National Music*. Nueva York: Oxford University Press.

ENSAYOS Y DOCUMENTOS

Mi camino de la vocación al hallazgo

Por

Juan Orrego Salas

Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos

Determinar cuándo en la vida una vocación comienza a manifestarse, apela a un recuerdo en que la imaginación puede fácilmente confundirse con la realidad; requiere de la reconstitución en el presente de una percepción que tuvo lugar en el pasado. La vocación es un impulso, una urgencia por expresarnos en alguna forma que brota de las profundidades de nosotros mismos. Es difícil establecer cuándo y cómo la percibimos por primera vez. *Vocatio-onis*, en latín, es de donde procede el término, lo que significa un llamado a realizar algo. Con frecuencia se ha referido a la vocación religiosa como a un "llamado de Dios".

En mi caso, el llamado de la música, no puedo sino imaginar que comenzó a manifestarse poco a poco, en el amanecer de mi vida y en la medida que fui seducido por las obras que escuchaba y me estimulaban a establecer mis propios órdenes de sonidos en la mente. En los orígenes de mi existencia recuerdo haber oído a mi madre tocar en el piano un par de trozos del *Peer Gynt* de Grieg, y algo después, en una grabación de Furtwaengler, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven interrumpida cada cuatro minutos para reactivar con una manivela la llamada "victrola", que la reproducía. Cada vez que escuchaba esta última, insolentemente me entretenía, enseguida, tarareando el motivo del primer movimiento en ritmos y órdenes de sonidos diferentes, pasatiempo que años después me habría de conducir a mis propias improvisaciones en el piano.

La vocación es un privilegio cuya existencia cada uno descubre espontáneamente en sí mismo. No tiene una presencia que podamos aprehender. Se nos revela como una necesidad por expresarnos, es un deseo. Recuerdo que desde muy temprano esta necesidad se me manifestó en formas abstractas o concretas, que luego interpretaba en sonidos, hasta que se hacía presente un motivo que me entretenía extender en mi imaginación; posiblemente al que Schoenberg se habría referido como la "idea seminal"¹ que genera e impulsa el *continuum* de la música.

Muchos años después, cuando inicié mis estudios de arquitectura, me fue posible reconocer que la unidad de una forma visual también dependía de la presencia de un elemento básico cohesionador y me fue posible equipararlo a la

¹Schoenberg 1950.

función del motivo generador en que se sostiene la continuidad en el desarrollo de la música².

El manejar este proceso es privilegio de la mente creadora impulsada por la fuerza de la vocación y la urgencia del deseo de expresarse, de poder captar la presencia e intuir las posibilidades de la idea o motivo seminal.

Es en esta etapa en la que se define el genio creador. Fue el que a Beethoven le permitió intuir que de una simiente tan compacta y elemental podía extraer el caudal expresivo en que se extiende su *Quinta Sinfonía*, como una afirmación cuyo contenido total no se revela hasta el silencio que sigue a la octava de Do con que la obra termina. Si pudiésemos explorar las profundidades que motivaron al compositor a escribir esta obra, podríamos explicarnos la naturaleza de los impulsos que lo guiaron, pero esto pertenece al dominio misterioso de esa divinidad que André Gide llamó "*la part de Dieu*"³ que interviene en la creación.

Antón Ehrenzweig⁴ distingue dos procesos en la etapa inicial del acto creativo, el de una fantasía inconsciente, similar a la de un niño en sus primeros años de vida, que llama "proceso primario". En éste se hacen presente fuerzas no estructuradas, no se aprecian diferencias ni existe una clara demarcación entre tiempo y espacio, lo que podría describirse como un caos. Luego reconoce una etapa de ordenación de las fuerzas anteriores, con la ayuda de la preconciencia y conciencia, que llama "proceso secundario". En otras palabras, es una etapa en que se manifiesta el apremio del artista por establecer un orden en lo impreciso con que se inicia todo proceso creativo. En ésta el creador emerge del caos, se deshace de todo material innecesario, retiene lo aprovechable y lo ordena. De aquí en adelante, el crecimiento y desarrollo de su obra depende de dos fuerzas básicas, de la imaginación o facultad para soñar y de la inventiva que, apoyada en su oficio, le permite la disposición lógica de sus materiales.

Albert Einstein siempre insistió en la necesaria prioridad de la imaginación sobre el conocimiento, a lo que el compositor Roger Sessions⁵ agregó que el conocimiento, en el más bajo de sus niveles le permitía al compositor manejar los recursos del lenguaje, pero en un nivel muy superior se identificaba con su pensamiento.

El oficio constituye la puerta de acceso al lenguaje personal del creador que, con el impulso del instinto y la colaboración de esa "parte de Dios" establecida por Gide, logra reflejar en su total dimensión y profundidad el momento y la singularidad de su estilo. Los sueños son la savia de la creación. No hay técnica que nos pueda enseñar a generarlos; con ellos nos encontramos en el proceso de la creación. La etapa más compleja y misteriosa en ésta es la inicial, el despegue del caos, que requiere de una fuerza que no es posible enseñar –se aprende–, es parte del deseo que prospera de la vocación. El espíritu está dotado de la capacidad para desear, nos dice Stravinsky⁶ y es esto lo que nos permite levantarnos del caos.

²Orrego-Salas 1988.

³Gide c. 1948.

⁴Ehrenzweig 1971.

⁵Sessions 1950.

⁶Stravinsky 1947.

El compositor Alexander Goehr, en una entrevista realizada por *The Independent*, de Londres, en 1991, describe el escenario previo a iniciar una nueva obra como penoso, afectado por una gran frustración, y luego como el de una experiencia que sobrepasa toda satisfacción que se conozca o imagine.

De las tinieblas generó el Creador Supremo la luz y mucho más. En su dimensión humana el acto de la creación artística constituye una experiencia de esta especie. Del caos ha despegado mucha música y de ahí ha progresado hacia adquirir el contenido enigmático y orden abstracto en que se sostiene.

El etnólogo Claude Lévi-Strauss⁷ ha expresado que la música envuelve ese singular atributo de ser simultáneamente “inteligible” e “intraducible” y que representa el misterio supremo de la ciencia del hombre.

Después de más de sesenta años dedicados a la tarea de inventar música, sigo sintiéndome parte de un misterio, que tanto me confunde como me eleva. Sé que en cada obra que termino me he expresado en un lenguaje “inteligible”, puesto que puede conmover, pero que está basado en órdenes de sonidos que no pueden traducirse en ideas o imágenes precisas. El que las *ragas* hindúes posean ese atributo es porque se les ha impuesto previamente representar ciertas cosas, como las horas del día, las estaciones del año o transmitir mensajes determinados, algo como el papel que desempeña el *leitmotiv* en las óperas de Wagner.

Stravinsky⁸, que con frecuencia adoptó las posiciones más extremas para exponer sus ideas, afirma que la música por su propia naturaleza no tiene el poder de expresar nada, sean sentimientos, ideas, estados psicológicos, fenómenos de la naturaleza, etc.

Copland⁹ es más abierto al declarar que es difícil establecer lo que una obra significa para satisfacer a quienes la escuchan, pero esto no nos permite negarle a la música el poder expresar algo.

La tarea de escribir música consiste en poner en el pentagrama los signos representativos de los sonidos que el oído interno nos dicta, pero sólo cuando uno comienza a sentirse impulsado por esa “sensación de eternidad” con que Romain Rolland¹⁰ explica el despertar de los sentimientos religiosos, es cuando la fuerza de la llamada inspiración se hace presente y el proceso deja de ser tarea y se transforma en una vivencia interior, en una realidad subconsciente que progresa casi por sí sola hacia su plenitud, como si la música estuviese escribiéndose a sí misma. El compositor no es por sí solo quien la impulsa; en muchas instancias se transforma en un servidor de las ideas que florecen del proceso creativo. En esta etapa la emoción y el razonamiento se confunden, se invaden uno a otro, se transforman en una fuerza que nos permite descubrir y anticipar gestos expresivos que surgen de lo profundo de nosotros mismos.

La música suscita anticipaciones en busca de satisfacerse. La resolución de éstas eleva su expresividad y activa otras anticipaciones, pero si en este proceso no

⁷Lévi-Strauss 1970.

⁸Stravinsky 1947.

⁹Copland 1953.

¹⁰Rolland 1925.

hay un elemento unificador que las impulse, se cae en la incoherencia y dispersión. De ahí que lo primero que requerimos identificar es la existencia de motivos generadores que conduzcan el *continuum* de la obra, que son los que nos levantan del caos inicial.

* * *

Desde las dos pequeñas obras corales *a cappella* que escribí en 1942 – un *Villancico* y el *Romance a lo Divino*, opus 7, agregadas a otras anteriores que he excluido de mi catálogo por considerarlas pecados de juventud– comenzó mi exploración de un estilo que habría de definirse unos años más tarde. Soluciones melódicas que habrían de reconocerse en obras posteriores se hacen presentes ya, aunque sin levantarse de lo estrictamente rudimentario. La *Sonata* para violín y piano, opus 9, me lo confirma. Esta fue la primera obra mía que se presentó en Nueva York, en uno de los programas de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), en 1945, y luego en Chile. “Cuidadosamente estructurada, de un contenido contrapuntístico objetivo, aunque impersonal” la consideró el crítico W.S. del *New York Times*, mientras Salas Viu¹¹ –más cercano a mi afecto– la juzgó de un contenido armónico pobre a pesar de la belleza de su línea melódica y lógico desarrollo de sus ideas.

Entre las múltiples obras que escribí durante mi primera residencia en Estados Unidos, los *Romances pastorales*, opus 10, para voces mixtas *a cappella*, sobre textos de Góngora, se distinguieron por el empleo de un lenguaje armónico y de un orden melódico modal que habría de preparar el camino a la *Cantata de Navidad*, opus 13, para soprano y orquesta, que establece el comienzo de mi adolescencia musical, que se extiende hasta las *Canciones castellanas*, opus 20, para soprano y conjunto de cámara. Me parece, además, que en éstas la tarea de “poner música a la palabra” o “expresar en música la palabra” demostró haberse establecido en mí; descansaba ya dentro de los parámetros de la fonética y sintaxis, de la semántica generadora de imágenes y metáforas, de la prosodia y osamenta poética, acentos, articulaciones y rítmica que imponían los poemas del Siglo de Oro español que había escogido.

Se ha expresado con frecuencia que, en la música vocal, es del discurso sonoro que depende la hondura, intensidad y esplendor con que la obra proyecte el rostro y esencia del texto. Wagner¹² se suscribió a esto describiéndolo como la expresión de la palabra rescatada por el sonido. Yo prefiero definirlo como un fenómeno de nutrición recíproca, en que la música, sin perder su orden propio, refleja la expresión del texto y éste se nutre a su vez del singular contenido de aquella, y en que la palabra motiva al compositor, quien la hace suya y la proyecta en un orden de sonidos que le confiere continuidad y relieve.

El musicólogo alemán Carl Dahlhaus¹³ define este género en la música como el de un lenguaje sobre otro lenguaje.

¹¹Salas Viu 1951.

¹²Wagner 1972.

¹³Dahlhaus 1978.

En la total extensión de mi obra la asociación de palabra y música se ha movido en un espacio muy amplio. Incluye el empleo de poemas estróficos o libres (Lope de Vega, o Neruda y Huidobro), de narración o prosa expositiva (la Biblia o las cartas de Bolívar), del teatro (el *Retablo del rey pobre* o la ópera *Viudas*), de melopea, recitación rítmica, gritos, murmullos y fonemas.

Con todos estos recursos me fui familiarizando en el camino de mi formación musical con las obras que escuchaba; con la recitación rítmica en *Facade* de Walton, escrita cuatro años después que nací, el *sprechstimme* en el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, que antecedió en siete a mi nacimiento, hasta los susurros, gorjeos, fonemas, *parlati* de Berio y otros, que sólo vine a escuchar a mediados del siglo XX.

Sin embargo, a pesar de todo lo que vamos adquiriendo en el camino de esta experiencia, y sabemos de donde procede, la creación sigue siendo un acto íntimo que, por encima de la contribución de los encuentros de la razón y la técnica, es el instinto quien la rige, es de donde emergen los impulsos inconscientes que nos conducen a expresarnos en las formas más abstractas y en la tarea de "poner en música la palabra", el abrirnos ante la imagen, la metáfora y articulaciones que ésta nos provee.

En mi trayectoria de compositor he encontrado en la unión de palabra y música el más seductor de los medios de expresión personal. Desde mis tempranas obras corales –mis *Canciones* en tres movimientos, opus 12, para soprano y cuarteto de cuerdas, sobre textos de Guzmán Cruchaga, o mi *Cantata de Navidad*– no sólo me sentí arrastrado por la necesidad de expresar en música lo que el texto podía sugerirme, sino que también por ajustar su desarrollo a una estructura lógica. En esta tarea, observé que el contenido literario y el símbolo desempeñaban un papel tan importante como el conformarlo a un desarrollo y estructura musical sólidos.

Desde Platón, pasando por Carlyle, hasta Freud y Jung, el concepto de que es a través del símbolo que el hombre vive, actúa y se expresa, resulta especialmente válido en toda la gama de situaciones que envuelve el proceso de montaje de la palabra en música. Aunque muchas veces depende del empleo de arquetipos y patrones congénitos y al mismo tiempo de nuestra percepción del contenido fonético, sinonímico, etimológico o metafórico de la palabra, también exige un profundo ajuste a una continuidad musical que puede sólo elevarse de las profundidades de nuestra experiencia, independiente de todo factor representativo o metafórico.

Con las *Canciones castellanas* percibo que se produjo el encuentro con un lenguaje que iba a progresar hasta aquellas obras escritas entre 1969 y 1976, en que el equilibrio entre sustancia poética e invención musical iba a ser lo característico: la *Missa in tempore discordiae*, opus 64, y el oratorio *The Days of God* (Los días de Dios), opus 73.

Yo describiría esta etapa como una de profundización de mis hallazgos, de encuentro conmigo mismo y con la música de mis días, lo que se refleja tanto en mis obras de música pura o absoluta, como en las asociadas a la palabra, o sea, tanto en el espacio de tiempo que cubre la creación de mis cuatro primeras sinfonías, como el que transcurre entre mi *Sexteto*, opus 38, para clarinete, cuarteto de cuerdas y piano o mi *Cuarteto* N° 1 de cuerdas y la *Sonata a quattro* para flauta,

oboe, clavecín y contrabajo, la *Sonata de estío*, para flauta y piano, *Mobili*, para viola y piano, las *Quattro Liriche* para saxofón alto y piano o mi *Sonata*, opus 60, para piano. También se observa en las obras vocales que progresan hacia *Palabras de Don Quijote*, de 1970. Este período que se extiende de 1948 a 1976 es de un hallazgo activo, de un constante descubrimiento, en un camino que progresa del modalismo a mis aventuras con los desarrollos seriales en que, no obstante, mi música permanece fiel a una organización tonal y a las formas cerradas neoclásicas, con los ocasionales arrebatos románticos que se observan en mi cantata *América, no en vano invocamos tu nombre*, sobre poemas de Neruda, o en el *Maestoso*, segundo movimiento de mi *Sinfonía* N° 2, opus 39, y otros ejemplos.

¿Y en adelante, hasta el presente, qué sucede?

Un constante devenir de fuerzas diferentes que se instalan en mis experiencias interiores; encuentros, dicotomías, regresos y rebotes que no me han apartado de reconocerme a mí mismo en todo momento y de ser identificado como el mismo de antes. Me ayuda en formular esta respuesta, el que en 1950 Domingo Santa Cruz, después de preguntarse si era yo un neoclásico, un neorromántico o una rara combinación de ambas cosas, me hubiese reconocido como un músico “de nuestra historia, que emprendió el vuelo hacia 1945 en el comienzo [...] del ‘cese de fuego’ de la segunda guerra mundial”¹⁴, que el crítico musical Peter Jacobi actualizó, medio siglo más tarde, al describirme como el compositor que “a pesar de las corrientes cambiantes de la música moderna, ha seguido obedeciendo a su propio pulso, sin cerrar sus oídos y su mente a cuanto lo ha rodeado”¹⁵.

En el camino de mi vocación hacia el hallazgo y mi encuentro con la variedad de estéticas que me han motivado desde entonces, pienso que ha sido esa “fuerza viva que informa y anima al presente” con que Stravinsky¹⁶ describió la tradición, la que me ha impulsado.

En oposición al orden cronológico de la historia, fue Beethoven quien me condujo a Mozart, puesto que entre los amigos de mis padres que frecuentaban las reuniones musicales en mi hogar, les escuchaba decir que Mozart era elegante pero trivial. Fue Bach quien me condujo a los polifonistas del Renacimiento y así fui descubriendo las tradiciones del pasado que se proyectaban al presente sin restarles singularidad. También consideraban a Tchaikowsky pomposo y sensible-ro, a Verdi y Puccini, vacíos y pedestres frente a Wagner. A todos ellos llegué por mi cuenta.

He vivido en una época de extrema abundancia de estéticas y sistemas, de búsquedas y experimentaciones, de aficiones, impactos, mudanzas y retornos, en un mundo que en la música se ha extendido mucho más allá del Occidente europeo, al cual poco antes parecía estar atado. A cuantos conocí en esta floresta; cuantos se me acercaron sin ser invitados, pasaron junto a mí y me dejaron una simiente que alteró mi rumbo, y a cuantos mantuve deliberadamente en la distancia, sería largo identificar. Sin embargo, todo y todos han formado parte de la

¹⁴Santa Cruz 1950: 37.

¹⁵Jacobi 1999.

¹⁶Stravinsky 1947.

historia que ha guiado mis pasos, de lo que me ha penetrado y motivado, de esa música que se ha abierto ante mí, que ha percibido mi capacidad de aprehenderla porque, como diría Theodor Adorno¹⁷, “no somos nosotros los que entendemos la música sino la música la que nos entiende”.

* * *

En las horas jóvenes de mi carrera de compositor, en 1949, que en este espacio no contaba con más experiencia que el haber escuchado algunos ejemplos del pasado, escribí mi *Primera Sinfonía*. Fue un despegue audaz, que se resolvió en una composición de inventiva tonal y de forma reiterante, que difícilmente podía escapar de ser considerada neoclásica. Al público le gustó y siguió siendo favorecida después de su estreno por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah. De ahí se inició mi relación con lo “absoluto” en la música orquestal, tanto como la que ya había iniciado con la música de cámara, en un par de obras anteriores.

Tomé conciencia entonces que en literatura, un poema o una narración, o en las artes plásticas, un óleo o una escultura, se apoyaban en algo ajeno para expresarse, mientras en la música esta capacidad residía en la música misma y esto era lo que la hacía “absoluta”. Una sinfonía, un cuarteto de cuerdas, una sonata eran expresiones que contenían en su esencia la posibilidad de comunicarse, no necesitaban de otra asociación.

Y en el curso de esa mágica hazaña del hallazgo, que me llevó de la tríada y el cauce de la tonalidad, hacia los *clusters* y las organizaciones seriales de la *Sinfonía* N° 4 o la *Sonata a quattro*, me trajo a nuevas exploraciones de la tonalidad y retornos, como lo confirman mi *Concierto* N° 2 para piano, mis *Sinfonías* N° 5 y N° 6 o mis *Cuartetos* N° 3 y N° 4.

De “ecléctico” me calificó el compositor argentino Juan Carlos Paz¹⁸ y posiblemente lo sea. He vivido en un período de eclecticismo, de búsqueda en las artes, que a muchos ha arrastrado, y dentro de éste, otros tantos han mantenido su singularidad. El lenguaje de Béla Bartók en el tránsito del primero al sexto de sus cuartetos de cuerdas se movió, de la pentatonía y el modalismo, hacia la atonalidad y de ahí a un tonalismo modificado. Stravinsky evolucionó del folclorismo tonal, descansando en muchas estaciones, hasta la dodecafonía de *Threni*.

Esto y más lo he vivido deteniéndome en algunos puntos, buscando direcciones que me motivasen, abriéndome a ellas, para luego buscar la lógica en que les correspondía apoyarlas. Es el compositor quien ordena sus materiales conforme a los impulsos que operan en las profundidades de su experiencia creadora; luego el teórico o el musicólogo los explora y les asigna un orden que responda a sus propios puntos de vista históricos, estéticos o técnicos y finalmente el auditor los recibe e interpreta movido por sus propias percepciones. No son sólo las ideas, sino la emoción la que preside como ordenadora y exégeta de la lógica en que la

¹⁷Adorno 1998.

¹⁸Paz 1955: 375.

obra se sostiene y termina, por ser el auditor el verdadero intérprete de ésta, por encima de todo análisis.

La tarea de componer es tanto conceptual como sensorial. Lo que la música “dice” está oculto en la música misma; lo que “le dice” al auditor es lo que éste percibe al oírla. En él la obra del compositor apela al “sentimiento” mientras el “concepto” se hace innecesario, se mantiene oculto, o muchas veces se ignora.

Si hubiésemos de aceptar la tesis que los cambios de estilo dependen de los cambios ambientales que nos afectan, ciertamente esto podría observarse en las obras que escribí después de mi establecimiento en Estados Unidos. Me inclino más a pensar que cuando esto sucede después de la etapa formativa, en que el creador ha fortalecido sus ideas y se ha nutrido de las tradiciones que le son propias, esto le asegura una forma personal de expresarse, lo que representa el hallazgo de una singularidad que podrá ser expuesta a cambios sin perder su esencia.

La música es por naturaleza sintáctica y formal. En esto se afirma el vocabulario de un compositor, en el manejo de sus patrones rítmicos, melódicos, armónicos y otros que definen su estilo. Éste se desarrolla y penetra en lo más profundo de sus emociones. Las técnicas pueden escogerse y éstas cambian estilos y expresiones. A Beethoven, en la extensión total de su obra, se le reconoce un estilo, sin embargo, hay técnicas y expresiones que van cambiando. Baste observar el tránsito de sus cuartetos de cuerdas, desde los del opus 18, atados a Haydn, a los opus 132 y 135, en que la tonalidad se torna indiferente y su lenguaje armónico salta mucho más allá de su propia historia; casi sobrepasa el Romanticismo. Sólo así podrá apreciarse el camino de un estilo engastado en un tránsito que ya ha excedido los límites de una estética supuestamente establecida.

¿Qué sucedió con Ginastera cuando progresó de un nacionalismo enardecido al modernismo polifacético de sus últimas obras, cargado de las apretadas armonías, *glissandi* y soluciones improvisatorias anticipadas por otros? Siguió siendo el mismo imaginativo creador que originalmente había escogido las tradiciones del yaraví, la milonga y el malambo como fuente de inspiración, en simultaneidad con el realismo de Honegger y Milhaud y que después se expresó en la atonalidad de su oratorio *Turbae*, agregada a los arranques pasionales de sus conciertos para violoncello y orquesta.

Con el hallazgo no se desemboca en una etapa estacionaria en el desarrollo de la creación. Muy por el contrario, persiste un tramo de evolución, de inesperados encuentros con nuevas soluciones e influencias, de experiencias modificadoras que la historia y los cambios sociales van proveyendo. Pocas semanas antes de mi nacimiento se había firmado el Armisticio de la Primera Guerra Mundial y luego el Tratado de Versalles. Desde entonces una sucesión de conflictos bélicos afectaron al mundo en que yo vivía y me desarrollaba, incluyendo la Segunda Guerra, que terminó con el brutal lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki; enseguida la Guerra de Corea y la Guerra de Vietnam, que se había iniciado en 1964 y se intensificaba destrozando sueños y vidas, infertilizando campos, creando odios y pretendiendo defender principios a costa de destruir viejas tradiciones. Más tarde, la torpe Guerra de Irak y todo esto agregado a la creciente pobreza de multitudes y ambiciones desmedidas y acumulación de riquezas de

unos pocos, invaden mis pensamientos y emociones. Estos no flotaban por encima de esas realidades y mi obra no estaba desprendida de expresarlo. La discordia del mundo y la sociedad se hizo presente en la *Missa in tempore discordiae*; la saña del golpe militar de 1973 en Chile, en mi *Biografía mínima de Salvador Allende*, en mi *Concierto* para oboe y cuerdas y en mi ópera *Viudas*; mi vida en la distancia de mi tierra, en mi *Sinfonia semper reditus*, la N° 6. Son todos parte de hallazgos que han ido emergiendo en el tránsito hacia el final y posiblemente muchos otros que han mantenido inconfesa su asociación al momento.

El precisar cómo esta convulsión se manifiesta en términos musicales en mi obra de las últimas décadas, se lo dejo a otros. Luis Merino afirmó con anterioridad que era la melodía la que desempeñaba “un papel protagónico como ‘germen emotivo’ del fluir sonoro y a ella se subordina la armonía”¹⁹, lo que en otras palabras confirmó años más tarde Gerald Benjamín²⁰. De modo que no estaría fuera de lugar el considerar que es de la melodía de donde mi inventiva musical recibe el impulso motor, y en ésta se refleja principalmente el acontecer histórico-social que me rodea. Yo la identifico como una extensión de los motivos germinales que antes he mencionado. Este proceso floreció de una necesidad interior que se manifestó mucho antes que racionalizara su existencia como fuente creativa. Salas Viu²¹ me cita declarando en 1946 que, en mi *Cantata de Navidad*, había buscado devolver a la melodía el papel que le había sido usurpado en la música por quienes vieron en ella la expresión de un sentimentalismo débil e impropio a nuestro tiempo.

La unidad temporal de la melodía apela a nuestra memoria para captar el orden y contenido de un *continuum* basado en el tránsito de un sonido al siguiente y asegurar la integridad y coherencia de lo que deseamos expresar. Nuestra capacidad de anticipación y reconocimiento de la base armónica o contrapuntística que le corresponde, emerge entonces como una necesidad central a este proceso.

Los psicólogos del *gestalt* introdujeron el término *verschluss* –que podría traducirse como “conclusión”– para definir la tendencia subconsciente de consumir una idea, lo que es básico para lograr la integridad de todo orden melódico. Entre el comienzo y el *verschluss* se extiende un proceso que lo incluye todo; motivos, temas, frases y períodos, es decir, todos los gestos que han elevado nuestras emociones y se han reflejado en la continuidad de nuestro pensamiento; aquella unidad que el maestro Sergiu Celibidache²² expresó que distinguía a una obra maestra, en que el fin no está en el comienzo sino que la unidad es el comienzo en ésta, o sea, que si una obra no se extiende de comienzo a fin sin perder el enlace consigo misma, no pertenece a esa categoría.

La percepción de esta unidad indivisible comenzó a parecerme básica en mi tarea de inventar música y sustantiva la congregación de todos los gestos expresivos de una obra alrededor de un número limitado de motivos generadores. Tomé

¹⁹Merino 1978: 20.

²⁰Benjamín 1994.

²¹Salas Viu 1951.

²²Celibidache 2001.

conciencia de que el proceso de la creación musical se transformaba en una caótica divagación si no estaba asido a energías que le asegurasen que el tránsito de un sonido a otro –o también a un silencio– no respondían al desenvolvimiento de una singular experiencia interior, diferente en cada obra. Sólo así podríamos generar la necesaria expectación con que la música se expresa, la de permitarnos anticipar lo que ha de venir después de haber escuchado lo acontecido, en que consiste la interacción de fuerzas que sostienen el gesto expresivo.

La expectación responde a un estado de insuficiencia en un impulso en busca de distensión. La mente humana está constantemente aspirando a la consumación de sus experiencias, a la estabilización de sus impulsos, en otras palabras, a dar respuesta a los enigmas que se le presentan; conferir forma a las abstracciones. Esto es lo que define la psicología *Gestalt*, es decir, la posibilidad de “dar forma”.

El compositor le provee al auditor esta experiencia, quien la recibe e interpreta ayudado por su capacidad auditiva, intelectual y asociativa, además de aquellas que le brinda ese “sentido interno que reside en el alma”, como habría agregado Santo Tomás de Aquino.

Una composición musical, si no constituye un pensamiento completo, no logra expresarse. Si no se sostiene en su progreso hacia la total consumación, de modo que no pueda sustraérsele o agregársele nada, se desintegra. Y es esto lo que en última instancia determina su contenido y forma.

El geólogo Nataniel Arbiter²³ descubrió que cada cristal tiene una estructura interna que determina su forma exterior y que ésta deriva de una agrupación mínima de átomos dispuestos de manera única y peculiar a cada uno. Me parece que esto establece un símil maravilloso con una composición musical en que un mínimo de sonidos y su peculiar orden y extensión en el tiempo, revelan su contenido y determinan su forma.

Edgar Varèse²⁴ expresó: “Cada una de mis obras descubre su propia forma, que es imposible que llene otro molde sino el propio”. Con ello el compositor estableció la singularidad de contenido y forma de cada una de sus obras, concepto que la filósofa Susanne Langer²⁵ profundizó al expresar que la música se nos presenta siempre con emociones que nunca antes habíamos percibido, con pasiones desconocidas, y Marcel Proust²⁶ corroboró al declarar que la música le había ayudado a descubrir cosas que había buscado en vano y que siempre se renovaban.

En el aula se menciona la sonata o el rondó y se establece su empleo en la música del pasado, sin advertir que son “formas” activadas por una tradición cambiante y ágil, y no constituyen “fórmulas” estáticas.

En este espacio de la continuidad, reiteración, densidad, articulación, acento, timbre e intensidades reside la magia y substantividad de las percepciones musicales. Lo que Chirico expresó en su pintura metafísica, García Márquez en su realismo mágico, Miró en los niveles más elevados de la abstracción, es aquello que a la

²³Citado en Lafferty 1994.

²⁴Citado en Cowell 1958 .

²⁵Langer 1960.

²⁶Proust 1912.

música le es propio: su capacidad de conmover sin apoyarse en la narración o en lo representativo de la literatura o las artes plásticas, lo que la hace “intraducible” y a la vez “inteligible”, de acuerdo con Lévi-Strauss.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR

1998 *Quasi una Fantasia*. Londres: Verso Classics.

BENJAMIN, GERALD

1994 “‘Dramme per musica’ en las obras de Orrego Salas”, *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), pp. 44-100.

CELIBIDACHI, SERGIO

2001 *Celibidache!*. Chicago: Facets Multimedia.

COPLAND, AARON

1953 *What to listen for in Music*. Nueva York: Mentor.

COWELL, HENRY

1958 *The Music of Edgar Varèse*. Nueva York: Modern Music.

DAHLHAUS, CARL

1978 *Die Idee der absoluten Musik*. Viena: Bärenreiter-Verlag.

EHRENZWEIG, ANTÓN

1971 *The Hidden Order of Art*. Los Ángeles: UCLA Press.

GIDE, ANDRÉ

1926 *Journal. Numquid et tu*. París: Gallimard.

JACOBI, PETER

1999 “Fitting Tribute to a Composer”, *Herald-Times* [Bloomington], 2 de abril, *Music Reviews*, p. 5.

LAFFERTY, PETER

1994 *Brockhampton Dictionary of Science*. Londres: Brockhampton Press.

LANGER, SUSANNE

1960 *Feeling and Form*. Boston: Harvard University Press.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1970 *The Raw and the Cooked*. Londres: Cape Press.

MERINO, LUIS

1978 “Visión del Compositor Juan Orrego Salas”, *RMCh*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp.5-105.

ORREGO-SALAS, JUAN

1988 “Presencia de la arquitectura en mi música”, *RMCh*, XLII/169 (enero-junio), pp. 5-20.

PAZ, JUAN CARLOS

1955 *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

PROUST, MARCEL

1912 *A la recherche du temps perdu*. París : Bibliothèque de la Pleiade.

ROLLAND , ROMAIN

1925 *Jean-Christophe*. París: Albin Michel.

SALAS VIU, VICENTE

1951 *La creación musical en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, pp. 295-337.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1950 "El Concierto para piano en la obra de Orrego Salas", *RMCh*, VI/39 (primavera), pp. 33-53.

SCHOENBERG, ARNOLD

1950 *Style and Idea*. Londres: McMillan.

SESSIONS, ROGER

1950 *The Musical Experience*. Nueva York: Princeton University Press.

STRAVINSKY, IGOR

1947 *Poétique Musicale*. Boston: Harvard University Press.

WAGNER, RICHARD

1972 *Mein Leben (My Life)*. Nueva York: Viena House-Press.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según informaciones llegadas a la *RMCh* desde el 1 de abril al 30 de septiembre de 2004, se han interpretado en el país y en el extranjero las obras de los compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Biblioteca Nacional

En la Sala América de la Biblioteca Nacional, el 17 de agosto, se presentó la soprano Luz María De Petris, acompañada por la pianista Clara Luz Cárdenas. En el programa ofrecido se contempló, entre otras obras, *La plaza tiene una torre* de Federico Heinlein con textos de Antonio Machado.

El 21 de septiembre, en el mismo lugar, actuó la soprano Patricia Vásquez con la pianista Isolé Cruz. En el programa incluyeron: de *Lord Byron*, de Luis Stéfano Giarda, *Aria de Carolina*, del 1er acto; de *Mauricio*, de Carlos Melo Cruz, *Noche inefable. O dulce svegliar*, Aria de Mina; de *Voces de Gesta*, de Acario Cotapos, *Solo de Ginebra*, de la 1ª escena; de *Lautaro*, de Eleodoro Ortiz de Zárate, *Gloria a España*, final del 1er acto; de *Ardid de amor*, de Roberto Puelma, *Yo soy como el agua clara y Mi abuela tenía ojos de gacela*, arias de Mariquita; de *La sugestión*, de Pablo Garrido, *Racconto* de Matilde; de *El retablo del rey pobre*, *Voz de la autora* y de *Viudas, Voz de Gracia*, ambas obras de Juan Orrego-Salas; de *Joaquín Murieta*, de Sergio Ortega, *La barcarola* y *Pero ¡Ay!*, solos de soprano; y de *Murales extremeños*, de Luis Advis, *La estrella en el cielo*, solo de soprano. En su recital del 28 de septiembre, el pianista Patricio Valenzuela contempló en su programa *Otoñal* de Alfonso Leng.

Centro Cultural Matucana 100

El 28 de abril de 2004, en el Teatro Matucana 100, se presentó la Orquesta Moderna de Chile que dirige Luis José Recart. En el programa se incluyó la obra de Sebastián Errázuriz, *Siete proposiciones sensibles pero sensatas*. El 30 de junio la misma agrupación, dirigida por Sebastián Errázuriz, ofreció un concierto en el que estrenó *Música* para cuerdas, percusión y viola eléctrica obligada de Luis José Recart, quien actuó como solista. El 25 de agosto la Orquesta Moderna, bajo la batuta de su titular L.J. Recart, interpretó *Sendas y Del final* (estreno) de Guillermo Rifo, *Sine Nomine* (estreno) y *Rincones sordos* de Fernando García, y *Croma* de Alejandro Guarello. Y el 29 de septiembre la Orquesta Moderna de Chile, dirigida por su titular, estrenó *Canciones* para cuerdas de Rolando Cori, y *Dromo* de Alejandro Guarello; además interpretó *Rezagos* de Javier Farías, quien actuó como solista en guitarra.

Instituto Goethe

El 5 de junio, en el mismo lugar, se dio a conocer el CD "Música de cámara 2003" del compositor Aliocha Solovera. En la ocasión se interpretaron las siguientes obras de dicho compositor: *Mimesis* para cuarteto de flautas (Ensamble Antaras) y *Resonantes* para diez flautas (Ensamble Antara); *Reversible* para flauta, clarinete, viola y piano (Ensamble Contemporáneo) y además se escuchó del CD de Solovera *In verso*, para voz y catorce instrumentistas.

Revista Musical Chilena, Año LVIII, Julio-Diciembre, 2004, N° 202, pp. 75-90

Parte de las actividades del Primer Encuentro Internacional de Compositores, junio 2004, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se desarrolló en el Instituto Goethe, colaborador del evento. Así, el 2 de junio se realizó un concierto en la sede de dicho Instituto y en el programa del mismo se interpretó *Doo...pi!*, para violines (Cecilia Carrère, Isidro Rodríguez), flautas (Karina Fischer, Guillermo Lavados), percusiones (Ricardo Vivanco, Laura Medina), clarinete (Francisco Gouet) y cello (Celso López), de Alejandro Guarello. La obra fue dirigida por Juan Carlos Tolosa. En ese mismo concierto se presentó *Masped*, de Pablo Aranda, composición para violín (Cecilia Carrère), cello (Celso López) y piano (Fernanda Ortega), dirigidos por el autor de la obra. El 4 de junio se efectuó otro concierto en el marco del Primer Encuentro Internacional de Compositores, en el que se presentó, entre otras obras *Táctrio* de Francisco Silva. Interpretaron dicha composición Cecilia Carrère (violín), Fernanda Ortega (piano) y Luis Orlandini (guitarra), actuando como director Pablo Aranda.

El 20 de julio, en el auditorio del señalado Instituto, se escuchó *El libro de las horas*, para flautas dulces (Carmen Troncoso), guitarra (Luis Castro) y dos narradores (Edmundo Benítez y Janny Escobar) y soprano (Pamela Flores), bajo la dirección del autor, de Rafael Díaz. El 21 de septiembre se realizó la presentación del libro de poesía *Parábola reversa* de Miguel Vicuña Navarro, en la sede del Instituto Goethe. En el acto participaron el escritor Ricardo Loebell y los poetas Armando Uribe, Manuel Silva Acevedo y Gonzalo Millán, que presentaron a Vicuña. Además actuó el pianista Luis Velasco, quien interpretó *Siete enjuagues para teclado* (para el texto "esfinges" de *Parábola reversa*) de Selim Kartal (Ariel Vicuña).

Entre el 27 de septiembre y el 2 de octubre se desarrolló en el auditorio del Instituto Goethe el V Festival Internacional de Guitarra "Entre Cuerdas". Durante este V Festival se interpretaron las siguientes obras de los autores que se indican: el 27 de septiembre *Canción y ostinato*, de Alejandro Peralta; el 28 de septiembre *Nocturno*, de Javier Contreras, interpretado por su autor en guitarra; *Rezagos*, para guitarra (Javier Farías) y orquesta (Orquesta Moderna de Chile, director: Luis José Recart) de Javier Farías, y el 2 de octubre, el guitarrista Marcelo de la Puebla interpretó *Sonata N° 2* de Gustavo Becerra y *Dos pequeños comentarios* de Fernando García. También actuó el guitarrista Emilio García, quien, junto a Miguel Pérez (bajo) y Felipe Candia (batería), interpretaron las siguientes piezas de Emilio García: *Playa del Carmen*, *Tsunami*, *Coros* y *El Partido*.

Escuela Moderna de Música

El 1 de julio, en la misma sala, se presentó la Orquesta Moderna de Chile bajo la dirección de Sebastián Errázuriz. En la ocasión se presentó *Música* para cuerdas, percusión y viola eléctrica obligada de Luis José Recart, quien actuó como solista. El 22 del mismo mes, en el Teatro Escuela Moderna, actuaron el flautista Hernán Jara y la pianista Liza Cheng, quienes interpretaron *Chinchorro* de Guillermo Rifo. El 25 de agosto se presentó la Orquesta Moderna, dirigida por Luis José Recart, con un programa de autores nacionales que contempló *Sendas* y *Del final* de Guillermo Rifo, *Sine Nomine* y *Rincones sordos* de Fernando García y *Croma* de Alejandro Guarello. El 22 de septiembre, en la Escuela Moderna de Música, actuó el charanguista Horacio Durán junto a José Seves, Elizabeth Morris y la Orquesta Moderna de Chile, dirigida por Luis José Recart, interpretando *Danzas populares andinas* de Celso Garrido-Lecca. El 1 de octubre la Orquesta Moderna, bajo la batuta de su titular, L. J. Recart, interpretó *Canciones* para cuerdas de Rolando Cori, *Dromo* de Alejandro Guarello y *Rezagos* del compositor y guitarrista Javier Farías, que actuó como solista.

Museo de Bellas Artes

En la Sala Matta del Museo de Bellas Artes se realizó el 12 de septiembre pasado un homenaje público al notable compositor Luis Advis, quien fuera, desde 1993 hasta su muerte, el jueves 9 del señalado mes, presidente de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). En esa oportunidad se escucharon varias obras de Advis interpretadas por el Grupo Barroco Andino (*Un hombre desterrado*, de la Sinfonía *Los tres tiempos de América*); la cantante Gloria Simonetti acompañada al piano por Horacio Saavedra (*Nuestro tiempo*); un conjunto formado por intérpretes de la Orquesta Sinfónica de Chile (*Interludio* de la *Suite Latinoamericana*); la cantante Carmen Prieto, el flautista Eduardo Iribarra y el pianista Roberto Bravo (*Bolero* de la película "Coronación"); el mismo pianista (selección de *Preludios*

para piano), e Isabel Parra y Horacio Salinas (*La muerte de Canto para una semilla*). En esta despedida al músico, varios amigos y representantes de distintas expresiones de la vida artística nacional usaron de la palabra. Estos discursos serán publicados en el próximo número de la *RMCh*.

Universidad Católica. Centro de Extensión

El 1 de junio de 2004, en el marco del Primer Encuentro Internacional de Compositores, junio 2004, se realizó un concierto de música contemporánea en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), donde se estrenó *De sueños y evanescencias* de Cirilo Vila, la obra, en cinco partes (1. *Sísifo*, 2. *Acción de gracias*, 3. *Copla*, 4. *Canción de amor*, 5. *Parábola*), posee textos del poeta Pedro Lastra. Los intérpretes fueron: Claudia Godoy (mezzosoprano), Nicolás Faunes (flauta), Celso López (cello), Fernanda Ortega (piano), dirigidos por Pablo Aranda. El 20 de junio, en el Centro de Extensión, dentro del ciclo de conciertos titulado Contrastes, se interpretó la obra *Golpes para flauta en sol* (Alejandro Lavanderos) de Jorge Springinsfeld. El 24 del mismo mes, en el mismo local, se estrenó el *Cuarteto N°12, Vals*, y el *Cuarteto N°15 Arriba la cueca*, de Javier Farías. La obra fue interpretada por el Cuarteto de Guitarras UC.

Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers

El 30 de abril de 2004, en la Sala I. Zegers el bajo David Gaez, acompañado por el pianista Alfredo Saavedra, cantó *Cuatro recitativos*, con textos de Omar Lara, de Fernando García. El 10 de mayo, en la Sala I. Zegers, el clarinetista David Barrientos ofreció un recital acompañado por la pianista Lila Solís Flores, incluyendo en su programa *Estudio en tres* de Jaime González. En el concierto efectuado el 31 de mayo se presentó el estreno de *Pequeña pieza* para oboe solo (Francisco Naranjo) de Alejandra Labbé y la obra *Detif* para dos oboes (José Luis Urquieta, Francisco Naranjo) de Rodrigo Herrera. El 8 de junio, en la presentación del Curso de Cámara de Percusión, se interpretó *Estudio N°36* de Ramón Hurtado. El 9 de junio la arpista Gabriela Gumucio interpretó *Preludio* de María Luisa Sepúlveda y la también arpista Fabiola Rodríguez, *Azucena de Con Con* de Chilote Campos. El 17 de junio el Coro El Cantar de Las Condes, dirigido por Victoria Barceló, interpretó *No sé si verdes o azules* de Adolfo Allende y el Coro de la Empresa Cemento Melón de La Calera, dirigido por Laura Núñez, cantó *La malheña* de Gastón Soubllette. El 24 de junio la Cantoría Artes realizó un concierto de música religiosa de compositores chilenos. El programa estaba constituido con obras de Luis Merino: *Misa Rex Magnum* (Edwin Torres, tenor solista); Pablo Délano; *Padre nuestro* y *Ave María*; Jorge Rojas Zegers: *Himno Eucarístico*; Juan Amenábar: *Misa Litúrgica*; Juan Lémann: *Aleluya* y *Misa Veni Domine* (Jaime Carter, órgano); Juan Dupré, barítono solista); Darwin Vargas: *Tres coros sacros*, y el estreno de Alfonso Letelier *Antifonas* (Carmen Luisa Letelier, Carolina Muñoz, Edwin Torres y Franco Tempini, solista; Miguel Letelier, órgano). La Cantoría Artes y el conjunto instrumental que se agregó en las obras de Amenábar y Vargas, fueron dirigidas por Silvia Sandoval. Antes de iniciarse el concierto, el Dr. Luis Merino comentó las composiciones que se presentaron. El 30 de junio se escucharon el *Estudio N°4* para guitarra (Francisco Olivares) y el *Estudio N°2* para guitarra (Felipe Vera) de Pablo Délano.

El 9 de julio, en un recital de homenaje a Pablo Neruda en el centenario de su nacimiento, se presentó el siguiente programa: *Recuerdo el mar* (texto: P. Neruda) de Cirilo Vila y *Cuatro canciones* (1. *A dos razones*; 2. *Engalanada*; 3. *Los dos soldados*; 4. *Trio*) de Sergio Ortega, sobre poemas de Efraín Barquero, cantadas por el tenor Daniel Farías; *Sabellíades para ruisñor rojo* (textos: Andrés Sabella) de Fernando García, *Luchín* y *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, interpretadas por la soprano Gabriela Lehmann; *Plegaria a un labrador* de Víctor Jara, *Por la justicia y la paz* (textos: Paul Eluard) de Eduardo Maturana, *Poema de amor* (texto: P. Neruda) de Carmen Mackenna de Cuevas, *Tiranía* (texto: P. Neruda) de Juan Pablo González y *No me lo pidan* (texto: P. Neruda) de Gustavo Becerra, presentadas por el tenor Daniel Farías. Acompañó la pianista Leonora Letelier. El 12 de julio el clarinetista Luis Yáñez Cornejo ofreció un recital y en su programa contempló el estreno de *In Memoriam Sergio Ortega* (1. *Rápido*; 2. *Lento*) de Fernando García. El 10 de agosto Francisco Quiroga interpretó *Raimundín* y *Tonada de despedida* de Juan Antonio Sánchez, y Pablo González presentó *Auzzielle* de Edmundo Vásquez, en un recital de guitarra compartido con Quiroga. El 31 de agosto, en su recital, la soprano Cecilia Barrientos, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra, incluyó en su programa *No sólo el fuego* y *La noche en la isla* de Sergio Ortega. El 2 de septiembre ofreció un concierto el guitarrista Carlos Pérez y en su

repertorio contempló *Hechizas* de Mauricio Arenas. El 7 de septiembre, en el concierto de canto ofrecido ese día, se incluyó el dúo para sopranos *El encuentro* (tonada) de Pedro Humberto Allende, que fue interpretado por Patricia González y Sonia Vásquez. Ese mismo día, en un concierto didáctico, se escuchó *Tonada de despedida* para guitarra (Pedro Tironi) de Juan A. Sánchez, *Preludio* para arpa (Gabriela Gumucio) de María L. Sepúlveda, *La jardinera* para arpa de Violeta Parra y *Mi banderita chilena*, para arpa de Donato Román Heitmann, ambas interpretadas por Fabiola Rodríguez. El 8 de septiembre, en un concierto de arpa compartido, Gabriela Gumucio interpretó *Preludio* de María L. Sepúlveda y Fabiola Rodríguez tocó *¡Ay, ay, ay!* de Osmán Pérez Freire, *Mi banderita chilena* de Donato Román Heitmann y *La jardinera* de Violeta Parra. El 9 de septiembre el guitarrista Mauricio Valdebenito dio un concierto en el que tocó *Cristalino* de Horacio Salinas y *Barcarola* de Rafael Díaz.

Universidad de Chile, Sala Máster, Radio Universidad de Chile

El 23 de mayo se presentó un recital del clarinetista David Barrientos, acompañado al piano por Nella Camarda. En el programa ofrecido figuró *Estudio en tres* de Jaime González. El 13 de junio se realizó un concierto de música religiosa de compositores chilenos, interpretada por la Cantoría Artes, dirigida por Silvia Sandoval. Interpretaron las siguientes obras: *Padre nuestro* de Pablo Déllano, *Misa Rex Magnum* de Luis Merino, *Himno eucarístico* de Jorge Rojas Zegers, *Tres coros sacros* de Darwin Vargas y *Misa litúrgica* de Juan Amenábar. El 27 de junio el Quinteto Carpe Diem (David Navarro, clarinete; Javier Reyes y Nadia Salinas, violines; Poliana Castro, viola; Sebastián Escobar, violoncello) incluyó en su programa *La palomita* (tonada), de Jorge Peña. El 11 de julio se ofreció un concierto en homenaje a Pablo Neruda y se presentaron las siguientes obras: *Recuerdo al mar* (texto: P. Neruda) de Cirilo Vila y *Cuatro canciones* (1. *A dos razones*; 2. *Engalanada*; 3. *Los dos soldados*; 4. *Trío*), con textos de Efraín Barquero, de Sergio Ortega, ambas obras cantadas por el tenor Daniel Farías; *Sabelliades para ruiseñor rojo* (textos: Andrés Sabella) de Fernando García y *Tres canciones sueltas* (1. *Luchín*; 2. *Te recuerdo Amanda*, 3. *Plegaria del labrador*) de Víctor Jara y arreglo de Cirilo Vila. Las canciones de García y las dos primeras de Víctor Jara las cantó la soprano Gabriela Lehmann, y la tercera el tenor Daniel Farías. El programa continuó con el ciclo *Por la justicia y la paz* (1. *Justicia*; 2. *Una cuenta que saldar*), con textos de Paul Eluard, de Eduardo Maturana, y el recital concluyó con cinco canciones sobre poemas de Neruda: *Fragancia de lilas* de Pedro Núñez Navarrete, *Tiranía de amor* de Juan Pablo González, *Poema de amor* de Carmela Mackenna de Cuevas y *No me lo pidan* de Gustavo Becerra. Toda la última parte del programa fue cantada por Daniel Farías, y la pianista acompañante del concierto fue Leonora Letelier. El 25 de julio, en un recital de arpa, Gabriela Gumucio interpretó *Preludio* de María Luisa Sepúlveda y Fabiola Rodríguez incluyó en su programa *¡Ay, ay, ay!* de Osmán Pérez Freire, y *Si vas para Chile* de Chito Faró. El 12 de septiembre el grupo vocal formado por Camila Barrientos (soprano), Moisés Mendoza (contrateno), Iván Rodríguez (tenor), Daniel Farías (tenor) y Javier Arrey (baritono), dirigido por Hanns Stein, interpretaron *Insectario* (1. *Preludio*; 2. *Apis mellifica [abeja]*; 3. *Aedes aegypti [mosquito]*; 4. *Bombix mori [gusano de seda]*) de Fernando García, con textos de Dulce María Loynaz. El acompañamiento estuvo a cargo de la pianista Leonora Letelier.

Universidad de Chile. Teatro de la Universidad de Chile

Del 26 de marzo al 24 de abril se realizó el IV Festival Internacional 2004, dedicado al centenario del nacimiento de Pablo Neruda. Este Festival consistió en 4 programas, que se repitieron en días sucesivos, interpretados por la Orquesta Sinfónica de Chile y se realizó en el Teatro de la Universidad de Chile. El primer programa, "Neruda y el mar", se presentó los días 26 y 27 de marzo, bajo la dirección de David del Pino Klinge, y contempló entre otras obras *Las preguntas* para baritono (Patricio Sabaté) y orquesta, sobre textos de Neruda, de Eduardo Cáceres y el estreno de *Cuatro canciones del Mar* para soprano (Patricia Herrera), baritono (Patricio Sabaté) y orquesta, con poemas de Neruda. Esta obra está conformada por cuatro partes, de autores diferentes: *El gran océano* de Edgardo Cantón, *La otra orilla* de Rafael Díaz, *Se llama a una puerta* de Aliocha Solovera, y *Todos/Aquí* de Gabriel Matthey. El segundo programa "Neruda y el amor" se realizó los días 2 y 3 de abril y también fue conducido por David del Pino Klinge. En éste se incluyó *Poema XX* para baritono (Igor Concha) y orquesta, de Hernán Ramírez (con texto de Neruda), y *Canciones del capitán* de Sergio Ortega. Esta obra, basada en poemas de Pablo Neruda, que originalmente es para soprano y piano, se estrenó orquestada e interpretada

por la soprano Patricia Cifuentes. Las orquestaciones de las distintas canciones las realizaron Jorge Springinsfeld (*La noche en la isla*), Gabriel Brncic (*El viento es un caballo*), Carlos Zamora (*No solo el fuego/El monte y el río*) y Guillermo Rifo (*Bella*). En el programa siguiente, "Neruda y México", presentado los días 16 y 17 de abril, y dirigido por Rodolfo Fischer, se estrenó en Chile *Yo vengo a hablar*, para narrador (Mario Lorca) y orquesta, de León Schidlowsky sobre fragmentos de *Alturas de Macchu Picchu* del poeta homenajeado. El cuarto y último programa, "Neruda y su tierra", del festival nerudiano, se interpretó los días 23 y 24 de abril, bajo la dirección de David del Pino Klinge. En éste se incluyeron *América, no en vano invocamos tu nombre*, para soprano (Miryam Singer), barítono (Leonardo Aguilar), coro masculino (Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, director: Hugo Villarroel) y orquesta, con palabras de Neruda, de Juan Orrego-Salas, y *Se unen la tierra y el hombre*, para orquesta sinfónica y cinta magnetofónica con la voz de Pablo Neruda diciendo su poema, de Fernando García.

Durante la Temporada del Descubrimiento de la Orquesta Sinfónica de Chile, realizada entre el 21 de mayo y el 12 de junio, se efectuaron los estrenos de las seis obras de compositores nacionales seleccionadas para la VII Audición de Nuevas Obras Chilenas. El 20 de mayo se presentaron *Sinfonietta quasi una fantasía* de Hernán Ramírez y *El viento del oeste* de Juan Pablo Abalo. La Orquesta Sinfónica fue dirigida en esa ocasión por Julio Doggenweiler. El 28 de mayo, bajo la dirección de Juan Rodríguez, la Orquesta Sinfónica de Chile estrenó *Michelangelo, piccolo concerto per pianoforte* de Sebastián Jatz, actuando como solista el pianista Miguel Ángel Jiménez, y *A la espera del Sereno* para dos zampoñas (Carolina La Rivera, Carlos Rojas) de Christian Pérez. El 4 de junio se estrenó *La víctima es un espejo* de Álvaro Cabrera, estando en esta ocasión la orquesta dirigida por David del Pino Klinge. El 11 de junio la Orquesta Sinfónica de Chile, siempre dirigida por David del Pino, dio a conocer *El despertar de la especie* de Juan Sebastián Vergara.

En la Temporada Internacional de la Orquesta Sinfónica de Chile, que se desarrolló entre el 9 de junio y el 4 de septiembre, se interpretaron las siguientes obras de compositores chilenos: el *Concierto para guitarra* (Luis Orlandini) y orquesta de Alfonso Letelier, y el estreno de *Corda* para violín (David Núñez) y orquesta de Alejandro Guarello, ambas obras incluidas en el programa presentado el 6 y 7 de agosto por el director Rodolfo Fischer; y el estreno en Chile del *Concierto* para piano (Ena Bronstein) y orquesta de Alfonso Montecino, dirigido por Laurent Petitgirard, que se presentó el 13 y 14 de agosto.

Universidad de Chile. Teatro Oriente

El 7 de septiembre, en el Teatro Oriente, en la sexta versión del Encuentro Interfacultades de la Universidad de Chile, se presentó Rosa Escobar interpretando su impromptu *Nakouzi*, para piano. También actuó la Orquesta Moderna de Chile, dirigida por Luis José Recart, interpretando *Sendas* de Guillermo Rifo. El 9 del mismo mes, en la misma sala, actuó la Camerata Vocal del Centro de Extensión Artístico y Cultural Domingo Santa Cruz de la Universidad de Chile, dirigida por Juan Pablo Villarroel, ofreciendo un programa que contemplaba, entre otras obras, *Gracias a la vida* de Violeta Parra y *Té recuerdo Amanda y El aparecido* de Víctor Jara.

Universidad Pérez Rosales

Entre el 24 y el 28 de mayo la Universidad Pérez Rosales realizó el II Festival de Música Contemporánea, que estuvo dedicado al compositor Fernando García. En este II Festival se interpretaron, el 24 de mayo, las siguientes obras de autor chileno: *Fragmento sobre El castillo de Kafka*, para piano (Edgardo Campos), de Miguel Aguilar; *Mientras caminaré lejos... por otra orilla*, para flauta dulce (Paola Muñoz) y electrónica, de Cristián Morales-Ossio; *Masped*, para violín (Cecilia Carrère), cello (Celso López), piano (Fernanda Ortega), bajo la dirección de su autor, Pablo Aranda; *Tactiro*, para violín (Cecilia Carrère), guitarra (Luis Orlandini), piano (Fernanda Ortega), dirigida también por Pablo Aranda, de Francisco Silva, y *De sueños y evanescencias*, para voz (Nancy Gómez), flauta (Nicolás Faunes), cello (Celso López), piano (Fernanda Ortega), conducida por Pablo Aranda, de Cirilo Vila. El 26 de mayo se presentaron las siguientes obras de compositores chilenos: *Hectáreas* para clarinete y didjiridú, de José Baudrand; *Dos piezas* para cuarteto de flautas, de Fernando García, y *Tarheada antártica* para clarinete, tarkas, zampoñas y didjiridú, de Boris Alvarado. Todas estas obras fueron interpretadas por el "Ensamble Antara" de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) formado por Andrea Murgones, Carlos Rojas, Wilson Padilla, Carolina La Rivera, Cristián Guerrero y Carmen Troncoso, dirigido por

el flautista Alejandro Lavanderos. La segunda parte del concierto estuvo a cargo del *Ensamble XXI* de la PUC (Alejandro Lavandero, flauta; José Luis Urquieta, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Jorge Espinoza, fagot, y Jaime Ibáñez, corno). Esta agrupación interpretó las siguientes obras de autores nacionales: *Cuatro micropiezas* para quinteto de vientos, de Fernando García; *Golpe de hilo* para oboe, de Anselmo Ugarte, y *Suite latinoamericana* de Carlos Zamora. Los dos conciertos señalados se realizaron en el Auditorio de la Universidad Pérez Rosales y el de clausura, efectuado el 28 de mayo, se realizó en el Aula Magna del Liceo Manuel de Salas. En este último concierto se tocaron las obras de autores chilenos que se indican: *Rincones sordos* para orquesta de cuerdas, de Fernando García, y *Siete proposiciones sensibles pero sensatas* para orquesta de cuerdas, de Sebastián Errázuriz, ambas obras interpretadas por la Orquesta Moderna de Chile, dirigida por Luis José Recart. En la segunda parte del concierto se interpretaron *Chilenita N°1* de Gabriel Matthey, *Cuarteto antiguo* de Eduardo Cáceres, *Desde Joan Miro* de Fernando García y el *Reencuentro* de Guillermo Rifo; todas obras para percusiones que fueron interpretadas por el Grupo de Percusión UC de la PUC, formado Marcelo Espíndola, Cristián Hirth, Sergio Menares, Gonzalo Muga y Carlos Vera, director.

Otras salas y recintos

El 13 de abril de 2004, en la Iglesia de San Francisco, se presentó la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas, interpretando *Crónicas americanas*, con textos de Pablo Neruda que narró Pedro Sánchez, de Fernando García.

El 1 de julio, en el Monasterio Benedictino de Las Condes, la Cantoría Artes, dirigida por Silvia Sandoval, presentó el concierto de música religiosa de autores chilenos ofrecido el 24 de junio en la Sala Isidora Zegers. Se interpretaron las siguientes obras: *Misa Rex Magnum* de Luis Merino, *Padre nuestro* y *Ave María* de Pablo Délano, *Himno eucarístico* de Jorge Rojas Zegers, *Misa litúrgica* de Juan Amenábar, *Aleluya* y *Misa Veni Domini* de Juan Lémann, *Tres coros sacros* de Darwin Vargas y *Antifonas* de Alfonso Letelier.

El 11 de julio, en la Estación Mapocho, dentro de los homenajes a Pablo Neruda por su centenario, la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas, actuando como narrador Pedro Sánchez, interpretaron *Crónicas americanas* de Fernando García.

El 12 de julio, en el Estadio Cerrado Polivalente de la Municipalidad de Pudahuel, se rindió un homenaje a Pablo Neruda. En la ocasión el tenor Daniel Farías cantó *Recuerdo al mar* de Cirilo Vila, con texto de P. Neruda; *Cuatro canciones*, sobre poemas de Efraín Barquero, de Sergio Ortega; la soprano Gabriela Lehmann cantó *Sabellíades para ruiñeñor rojo*, con textos de Andrés Sabella, de Fernando García; dos de *Tres canciones sueltas* de Víctor Jara, en arreglo de Cirilo Vila; la tercera la interpretó Daniel Farías, quien, además, cantó *Por la justicia y la paz* de Eduardo Maturana, con textos Paul Eluard, *Fragancias de lilas* de Pedro Núñez Navarrete, sobre letra de Neruda, *Tiranía*, con textos de Neruda, de Juan Pablo González, y *Poema de amor*, sobre un poema de P. Neruda, de Carmela Mackenna. El acompañamiento de los cantantes estuvo a cargo de la pianista Leonora Letelier.

El 15 de julio, en El Galpón de la Fundación Víctor Jara, se celebraron los 100 años del nacimiento de Neruda. El programa estuvo a cargo de la soprano Gabriela Lehmann y del tenor Daniel Farías, acompañados por la pianista Leonora Letelier. La primera parte estuvo a cargo de Daniel Farías, quien interpretó *Recuerdo al mar* (texto: P. Neruda) de Cirilo Vila y *Cuatro canciones* (textos: E. Barquero) de Sergio Ortega. La segunda parte fue de responsabilidad de Gabriela Lehmann, la que cantó *Sabellíades para ruiñeñor rojo* (textos: A. Sabella) de Fernando García, *Luchín* y *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara. En la tercera parte figuraron las siguientes obras interpretadas por Daniel Farías: *Plegaria a un labrador* de Víctor Jara, *Por la justicia y la paz* (texto: P. Eluard) de Eduardo Maturana, *Fragancias de lilas* (texto: P. Neruda) de Pedro Núñez Navarrete, *Tiranía* (texto: P. Neruda) de Juan Pablo González, *Poemas de amor* (texto: P. Neruda) de Carmen Mackenna de Cuevas y *No me lo pidan* (texto: P. Neruda) de Gustavo Becerra.

El 28 de de julio, en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, se presentaron los jóvenes pianistas Sebastián Verdugo y Alazne Arana. En el programa se incluyó *Melancolicidad* de Rodrigo Marín.

El 11 de agosto, en la Iglesia San Ignacio, el organista Luis González ofreció un concierto de órgano. Entre las obras interpretadas figuró *Pater Noster* del propio Luis González.

El 29 de septiembre, en el Aula Magna de la Universidad de Santiago (USACH), se presentaron el Coro y la Orquesta Clásica de la Universidad, bajo la dirección del maestro Vicente Bianchi. El

concierto ofrecido fue en homenaje a los 100 años del nacimiento de Pablo Neruda y el programa estuvo formado por poemas de Neruda musicalizados por Vicente Bianchi.

En las regiones

Primer Festival de Música Contemporánea "Profesor Darwin Vargas W." de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV)

La composición musical cultivada al interior de talleres surge en nuestro Instituto de Música desde el momento de su creación en el año 1971, actividad que ha sido siempre compartida con la pedagogía musical y la interpretación musical. Luego, la composición, inicialmente colectiva en su sentido de taller compartido, ha hecho posible no sólo una aguda calidad de la observación, sino, también, un desarrollo cada vez más intenso de la capacidad creativa de aquellos alumnos que se han sentido inclinados por esta práctica artesanal. En la necesidad de encontrarnos los compositores, los intérpretes, los pedagogos y los musicólogos, todos bajo una misma expresión de este quehacer, y manifestar nuestra presencia desde la provincia de Valparaíso, es que se levantó finalmente nuestro tan esperado Festival de Música Contemporánea, que nos permitió compartir cinco días de agosto de intensa labor a través de cada una de las actividades que nos reunieron. La colaboración prestada por la Asociación Nacional de Compositores (ANC), así como las instancias universitaria centrales y las del propio Instituto de Música y toda la comunidad, hizo posible que tuviésemos incluso la colaboración del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica (PUC), como también de la Universidad de Chile a través de intérpretes formados en esa casa de estudios quienes, junto a los nuestros, compartieron obras y tiempo de convivencia.

El Festival Darwin Vargas W. es una iniciativa bienal que se origina al interior del Departamento de Composición del Instituto de Música de la PUCV, que alberga a 9 académicos y 3 ayudantes. La finalidad de este encuentro era lograr generar un espacio colectivo al interior del Instituto para escuchar, dialogar y habitar la contemporaneidad como un lugar propio del trabajo académico. Las vertientes generadas hacia él provenían desde diversos y variados espacios transversales. Una de ellas se gestó entre los meses de mayo y agosto y correspondió al primer Concurso de Composición para alumnos "Profesor Darwin Vargas W.", quien fuera uno de los primeros profesores de composición en los talleres de contrapunto en los años 70 y comienzos de los 80 en nuestra Universidad. En su primera edición este concurso se abrió a la creación de obras para guitarra o violoncello solo, como parte de nuestras propias necesidades de contar con obras chilenas compuestas para diferentes niveles de estudio instrumental, tarea que también beneficia a la vida musical nacional.

Dos obras seleccionadas y competencia abierta con jurado en sala, así como la voluntad de hacer votar al público, se manifestaron finalmente como la conclusión de este concurso. El jurado estuvo integrado por cuatro académicos de diversos ámbitos, de nuestro Instituto, Pablo Alvarado, Mihael Landau, Antonio Araya y Enrique Reyes, y, como presidente, se invitó a Hernán Ramírez. La decisión unánime de ellos permitió otorgar un premio único de \$100.000 al alumno Bryan Holmes –de cuarto año de la Carrera de Licenciatura en Ciencias y Artes Musicales y de los Talleres de Composición que dicta Eduardo Cáceres– por su obra *Zona ámbula* para guitarra. Esta obra se estrenó en el concierto de profesores que se llevó a cabo el 25 de agosto, donde se estrenaron, además, las obras *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi* (2004), para coro femenino, con textos de Elicura Chihuailaf, de Eduardo Cáceres, interpretados por el Coro Femenino de Cámara de la PUCV; la obra electrónica *Jara 5000* (2004) de Enrique Reyes; la pieza para violín solo *Vila* (2004) de Boris Alvarado, interpretada por la venezolana Joanna Bello; la pieza para cuatro guitarras *Recuerdas* de Cristián Galarce, a cargo del cuarteto de guitarras del Conservatorio PUCV; la obra *Finare* (2004), para guitarra y cuarteto de cuerdas, de Félix Cárdenas, en que actuó el guitarrista Rodrigo Moyano, y la obra electroacústica *Retrospectiva I* de Daniel Díaz, realizada durante sus estudios en Suiza. También se tocó la pieza ya estrenada de Silvia Herrera, *Notas*, para flauta sola, interpretada por Cristián Guerrero, alumno de flauta de Alejandro Lavanderos en la PUC.

En el mismo concierto, se recordó a Darwin Vargas a través de una semblanza preparada por la musicóloga Silvia Herrera y leída por quien fuera uno de sus amigos en Valparaíso y actual Director del Instituto, profesor Luis O. Saavedra. Luego se tocaron cuatro de sus obras, destacando la *Canción*

de *Natacha*, canon a dos voces, interpretada por el Coro del Liceo de Niñas A-36 de Viña del Mar, dirigido por Ernesto Cárcamo. Junto a ellas, *Pequeña canción* para piano (Catalina Jiménez), *Pequeño dúo* para violín (Armando Riquelme) y violoncello (Rocío Hevia) y sus *Preludios N°1* y *N°2* para guitarra (Pablo Palacios). Este concierto, realizado en el Club de Viña del Mar, contó con un público aproximado a las 300 personas.

El concierto siguiente fue el jueves 26 en la sede del Instituto de Música de la PUCV, y recibimos en ella al pianista chileno radicado en Polonia, Horacio Tardito, quien ofreció un recital con obras de Ligeti, Webern, Pärt y Prokofiev. Además, estrenó la obra *Lubally* de Boris Alvarado, obra gestada en Cracovia, Polonia, durante la estadía de ambos en la Academia Estatal de esa ciudad. El recital fue presenciado por alrededor de 100 personas en una sala cuya capacidad es 80.

El viernes 27, en el mismo local, se realizó el concierto dedicado a los alumnos del Instituto que practican la composición a través de dos vías. La primera de ellas es el trabajo que se lleva a cabo extracurricularmente en los talleres de composición, que dirige el compositor Eduardo Cáceres los días viernes por la tarde. La otra vía son todos aquellos alumnos que, desde sus tesis de grado para Licenciatura en Ciencias y Artes Musicales, la realizan proyectos en el espacio de la composición. Se estrenó una importante cantidad de obras para diversas y variadas agrupaciones, entre ellas el ensamble de percusión Xilos, dirigido por Félix Carbone, de Valparaíso, que interpretó obras de Jaime Frez (*La máquina de coser en los tiempos de la adversidad*), y Cristián Retamal (*Móviles urbanos*). Se tocó también *El quinto sueño* de Bryan Holmes, para conjunto instrumental, bajo su dirección. Todas estas composiciones nacieron en los Talleres de Composición de Cáceres. Además, se incluyeron *Verta*, dos piezas de Rubén Soto para clarinete y piano y, de Valeria Valle, la primera de nueve piezas para tres sopranos y ensamble instrumental titulada *Altrove*. Ambos autores son tesis de los compositores Boris Alvarado. Este concierto tuvo la colaboración de destacados músicos chilenos tales como Hanny Briceño, Hernán Madriaza, José Díaz, Nicolás Fáñez, Mircea Ticu, entre otros.

El concierto del día 28 de octubre también se realizó en la sede del Instituto, bajo la denominación de "Música para la casa". Éste reunió una importante muestra de obras electroacústicas y electrónicas realizadas en diversos laboratorios de experimentación sonora, por distintos compositores. Del Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana, Cuba, obras de Mónica O'Reilly y Carlos Fariñas; del Gema-Chile, obras de Rolando Cori (*Bailecito con la novia*), Edgardo Cantón (*Memorial de los Andes*) y Jorge Martínez (*Tinku*); del AMFC de Varsovia, Polonia, obras de Wierzbicki y Lukaszewski; del FCE de España, obras de Julio Sanz y José Manuel Berenguer, y del Laboratorio de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, obras de Yamil Burguener, Gabriela Gregorat y Gonzalo Bifarella. En el contexto de este concierto, el profesor del Instituto de Música de la PUCV Enrique Reyes, expuso a los presentes su obra *Jara 5000* dedicada a la memoria de Víctor Jara y estrenada el primer día del Festival. El concierto se extendió por cerca de dos horas con una asistencia de público que copó la sala de nuestra sede.

Finalmente, el domingo 29 de agosto, y cerrando el Festival Darwin Vargas W., se realizó el concierto del Coro Femenino de Cámara y de la Orquesta de Cámara, ambos de la PUCV, dirigidos en esta oportunidad por Boris Alvarado. La importancia de este concierto radicaba en la necesidad de vincular las creaciones religiosas de Darwin Vargas, con el estreno de obras de actualidad con igual temática. Por ello, en este concierto se estrenaron dos obras, la primera de ellas, *Salvete flores martyrum*, cuyos textos pertenecen a la Liturgia horarum (Aurelius Prudencius 348-413), obra comisionada por el Coro Femenino de Cámara de la PUCV al compositor polaco Pawel Lukaszewski, para doble coro femenino, dos pianos y 6 percusionistas, que fue dirigida por Jessica Quezada; y *Te Deum* para solistas, tres coros, piano preparado, orquesta de cuerdas e Ison, dirigida por Boris Alvarado, del compositor Arvo Pärt, de Estonia. Entre las solistas figuraron Catalina Bertucci, Jessica Quezada, Paula Elgueta y Loreto Pizarro. El lugar escogido para el concierto fue el Teatro Municipal de Viña del Mar, al que llegaron más de 600 personas, para presenciar el cierre del Festival.

Boris Alvarado
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

V Región

El 22 de septiembre el Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, dirigido por Boris Alvarado, ofreció un concierto de música de compositores chilenos, en memoria de

Luis Advis, Sergio Ortega y Pablo Neruda. El concierto se efectuó en el Club de Viña del Mar y el programa fue el siguiente: Primera parte: *Cueca* (texto de Jaime Silva), solista: Marcela Salas; *Polonesa de la enamorada*, solista: Loreto Pizarro, *Rin*, solista: Catherine Cartes, y *Yo no puedo olvidar Valparaíso* (texto de Cristina Miranda), en arreglo de Boris Alvarado, solista: Loreto Pizarro; todas canciones de Luis Advis. Segunda parte: *Los leñeros* (texto de Cristina Miranda), de Margot Loyola en arreglo de Boris Alvarado, solista: Alejandra Solís; *El viento en la isla* (texto de Pablo Neruda) de Eduardo Cáceres, solista: Marcela Salas; *El derecho de vivir en paz* de Víctor Jara, solista: Sonia Gálvez, y *La pajita* (texto de Gabriela Mistral) de Horacio Salinas en arreglo de Boris Alvarado, solista: Marcela Salas. La tercera parte estuvo constituida por canciones de Sergio Ortega con textos de Pablo Neruda. Ellas fueron las siguientes: *Presidente Allende*, solista: Jessica Quezada; *Ya parte el galgo terrible*, solista: Carolina Matus; *No sólo el fuego*, solista Hanny Briceño; *Pequeña rosa*, solista: Jessica Quezada y *La noche en la isla*, solista: Loreto Pizarro.

X Región

El 18 de septiembre, en las Termas de Puyehue, el dúo formado por Valene Georges y Felipe Browne, clarinetista y pianista, respectivamente, del Ensemble Bartók, ofrecieron un concierto en el que incluyeron las siguientes obras de compositores chilenos: *Cueca* de Luis Advis; *Añoranzas* de Carlos Riesco, y *De los sueños* (con clarinete piccolo) de Fernando García.

Música chilena en el exterior

Obras de Allende-Blin se estrena en Alemania

El 7 de febrero de 2004, en el Theaterhaus de Stuttgart, en el marco del Festival de Música Nueva "Eclat", que organizan la Sudwestrundfunk (SWR), radio de esa ciudad, y Musik der Jahrhunderte, se estrenó *Transformations VIII* de Juan Allende-Blin. La obra fue interpretada por el Ensemble SurPlus, dirigido por James Avery. La transmisión radiofónica de la obra tuvo lugar el 1 de abril pasado, por las ondas de SWR2. Por otra parte, dentro de las actividades de conciertos para celebrar el 75 aniversario del notable organista y compositor Gerd Zacher, se programó para el 10 de octubre, en la Erlöserkirche, en Essen, *Coral de caracola* de Juan Allende-Blin.

Estreno de obras de Juan Orrego-Salas

El 15 de febrero de 2004, en el Auditorio de la Sociedad de Historia en Indianápolis, dentro del marco del Festival Música de las Américas, el Cuarteto Canale, formado por las primeras partes de cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Indianápolis y el pianista chileno Eugenio Urrutia, ganador del Concurso Internacional Claudio Arrau, 1989, presentaron en su estreno mundial el Quinteto "Encuentros", op. 114, de Juan Orrego-Salas, obra escrita en 1997 para conmemorar el segundo centenario del nacimiento de Franz Schubert. El compositor describe su obra como "comentarios", más que variaciones, basados en los temas de dos canciones del compositor vienés, *Der Tod und das Maedchen* y *An die Musik*, y agrega: "Es mi encuentro con Schubert, expresado a través de mi propio lenguaje en una serie de episodios contrastantes".

El Ensemble Serenata presenta música chilena en el Perú

En el mes de abril de 2004, el Ensemble Serenata realizó una gira de conciertos por el Perú. El grupo, formado por Hernán Jara (flauta), Guillermo Milla (oboe), Juan Mouras (guitarra), Claudio Acevedo (cuerdas latinas), Cristián Errandonea (contrabajo) y Raúl de la Cruz (percusiones), presentó un repertorio latinoamericano en el que se incluían las siguientes piezas de compositores nacionales: *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo de Juan Mouras, *Tonada para un niño triste* de Guillermo Rifo, *Tonada por despedida* de Juan Antonio Sánchez y *Cueca cuica* de Guillermo Milla. El Ensemble Serenata presentó su programa el 9 de abril en el Teatro Municipal de Trujillo; el 11 de abril actuó en

el programa "Medio día criollo" de Televisión Nacional del Perú; el 13 y el 16 del mismo mes el grupo interpretó su programa en el Museo de la Nación, en Lima; y el 14 de abril lo hizo en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la capital peruana.

José Miguel Candela en La Habana

El 21 de marzo, en el Festival Primavera en La Habana, se presentó la obra *TTK* (81 micropiezas para saxofón y electroacústica), basada en textos de Lao Tse, de José Miguel Candela. En esa oportunidad se realizaron 40 miniaturas.

Música de Fernando García en el exterior

El 2 de abril de 2004, en el Greenwich House Music School, Renee Weiler Recital Hall, Nueva York, el dúo formado por Asunción Claro, arpista, y Lars Graugaard, flautista, interpretaron *Comentarios breves* para flauta y arpa, de Fernando García. El 29 de febrero de 2004 la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, bajo la dirección de Abraham Padilla Benavides, en el Auditorio Club Social de Miraflores, Lima, interpretó *Firmamento sumergido* de Fernando García; y la misma agrupación interpretó nuevamente la obra en el Auditorio de la Escuela Naval La Punta, Callao, el 2 de marzo. El 19 de marzo, en el Teatro Auditorio "Virgilio Rodríguez Nache", de Trujillo, Perú, la Orquesta Sinfónica de Trujillo, dirigida por Abraham Padilla, presentó *Luces y sombras* de Fernando García. Del mismo autor se presentó el 6 de abril *Tres miradas*, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Piura, conducida por Abraham Padilla. El 18 de abril la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Abraham Padilla, interpretó *Tres miradas* de Fernando García, y el 8 de junio la Orquesta Sinfónica de Trujillo, bajo la batuta de Abraham Padilla, hizo el estreno absoluto de *Nuevos juegos* de Fernando García. Este concierto se efectuó en el Auditorio del Colegio de Ingenieros del Perú, en Trujillo.

Música de Gustavo Becerra en Marruecos

El 17 de abril de 2004, el guitarrista Marcelo de la Puebla ofreció un concierto en el Conservatorio de Rabat y en su programa incluyó la *Sonata N°2* para guitarra de Gustavo Becerra. De la Puebla también interpretó esta obra el 19 del mismo mes en el Colegio Español Juan de la Sierra, de Tetuán. Por otra parte, el 25 de abril, el programa "Carrefour musical du dimanche" de la Radio Nacional Marroquí (RTM) invitó al guitarrista chileno, quien presentó, comentó y grabó la *Sonata N°2* de Becerra; igualmente hizo oír grabaciones de *América insurrecta* de Fernando García y música popular chilena. Posteriormente, el 29 de mayo, en el Festival Primavera de los Instrumentos de Cuerda, de Safi, de la Puebla tocó *Sonata N°2* para guitarra, de Gustavo Becerra. El mismo intérprete presentó esa obra de Becerra en el homenaje que se rindió a Pablo Neruda el 17 de junio, en el Instituto Cervantes en Casablanca.

Composición de Celso Garrido-Lecca en Colombia

El 21 de mayo de 2004, la Orquesta Sinfónica de la Universidad Eafit, en la Ciudad de Medellín, bajo la dirección de Alfredo Rugeles, presentó un concierto con obras de miembros del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. Además de creaciones del mismo Alfredo Rugeles (Venezuela) y de Carlos Vásquez (Puerto Rico), Andrés Posada (Colombia) y Manuel de Elías (México), en el concierto figuró *Eventos*, para orquesta de cámara, de Celso Garrido-Lecca.

Estreno de Jorge Martínez en el Perú

El 8 de junio de 2004, en el Auditorio del Colegio de Ingenieros del Perú, en la ciudad de Trujillo, la Orquesta Sinfónica de esa localidad, dirigida por Abraham Padilla, estrenó las canciones *Me dijo un alba* y *Refranes* de Jorge Martínez, actuando como solista el tenor Gabriel Huaroc.

María Paz Santibáñez presenta música chilena en Francia

El 18 de junio, el Conservatorio Darius Milhaud, en Anthony, la pianista chilena María Paz Santibáñez ofreció un recital, donde incluyó *Preludio y toccata* de Celso Garrido-Lecca y *Fantasiica araucánica* de Eduardo Cáceres. Por otra parte, el 8 de julio, en Aix en Provence, fue entrevistada por Radio Zinzine, y mostró obras de Cirilo Vila (*Una primavera para el profeta*), Andrés Alcalde (*Opiniones y Bell*), Celso Garrido-Lecca (*Preludio y Tocata*), Eduardo Cáceres (*Fantasiica araucánica*) y Alejandro Guarello (*Pour Klavier*).

Estreno europeo de Santiago Vera

El 27 de agosto, en el Konzertscheune del café Am Schlosspark, en Weimar, el guitarrista Rodrigo Guzmán estrenó para Europa *Mangoreska (Evocación del sur)* del compositor Santiago Vera Rivera.

Otras Noticias

Distinciones a nuestros músicos

El octogésimo quinto aniversario del compositor Juan Orrego-Salas se ha recordado en diferentes formas. Así, por iniciativa conjunta del Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana y la Oficina de Recursos Culturales de la Embajada de España, se agregó este año al premio que bialmente se confiere a la música de cámara de Iberoamérica, uno especial dedicado a la interpretación de una obra de Juan Orrego-Salas. Se presentaron obras vocales e instrumentales suyas. El Jurado asignó el premio al dúo formado por la flautista Melanie Mooney y el cellista David Cruz por su participación en la *Serenata* op. 70, y una mención y diploma al clarinetista Salvador Oriola y al pianista Aleksandre Tsomaia por su participación en *Variaciones para un hombre tranquilo* op. 79, para clarinete y piano. Por otra parte, el prestigio ganado por Orrego-Salas se evidencia por la presencia de sus obras en las salas de concierto. Ejemplo de ello es que una de sus recientes composiciones titulada *Turns and Returns (Vueltas y revueltas)* op.21, para violín y piano, comisionada por la Fundación Pro Violino, de Cambridge, Massachussets, para la violinista Janet Packer, ha sido interpretada veintidós veces por ella en una reciente gira por diferentes ciudades de Estados Unidos y se dispone ahora a grabarla en un CD comercial, que incluye una selección de las composiciones comisionada recientemente por esa institución.

El distinguido musicólogo y miembro del Comité de Honor de la *RMCh*, prof. Robert Stevenson, recibió el Constantine Panunzio Distinguished Emeriti Award, correspondiente a 2003-2004. Esta distinción se otorga anualmente a los académicos de la Universidad de California por su relevante contribución al trabajo universitario. En el caso del prof. Stevenson, el jurado realzó sus continuos aportes a la musicología y su incansable trabajo con los estudiantes.

En enero de 2004 el compositor Andrés Maupoint recibió la comunicación mediante la cual se le informaba que había obtenido el Premio en el Concurso Internacional de Composición Musical "Ciudad de Tarragona" por su obra *El prisionero de la luz*, para dos solistas (tarka y zampoña), cinta magnetofónica y orquesta. El jurado estuvo conformado por Agustín Charles Soler, Helmut Lachenmann, Ivan Fedele, Costil Cazaban, Daniel Tosi, Jesús Rueda y Joseph M. Mestres Quadreny. La obra de Maupoint fue elegida de entre las 241 presentadas, de 39 países diferentes.

El Premio Altazor 2004 en Artes Musicales, Música Docta, lo obtuvo Cirilo Vila por su obra *De sueños y evanescencias*, que se estrenó en el XII Festival de Música Contemporánea Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El acto de premiación se efectuó el 5 de abril de 2004, en el Centro Cultural Matucana 100.

El 5 de abril el Departamento de Música y Fonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, le rindió un homenaje al compositor Gustavo Becerra. El prof. Eduardo Cáceres dio la bienvenida al compositor y luego el señor Decano de la Facultad de Artes, prof. Pablo Oyarzún, le entregó el Diploma de Honor "Premio Nacional de Artes". Seguidamente dirigió la palabra a los asistentes el Director del Departamento de Música y Sonología, prof. Mario Silva Solís, y entregó un galvano recordatorio al maestro Gustavo Becerra, quien agradeció en un breve discurso. Durante la ceremonia se interpretaron del maestro Becerra: *Pieza* para violoncello solo (Francisca Reyes) y *No me lo pidan* para tenor (Daniel Farías) y piano (Cirilo Vila), con textos de Pablo Neruda.

El 25 de mayo el musicólogo Luis Merino Montero recibió el Premio Bicentenario 2004, otorgado por la Corporación Cultural de Chile, la Universidad de Chile y la Comisión Bicentenario. Este premio es un reconocimiento a personalidades destacadas en el servicio público, cuya trayectoria haya marcado una diferencia en el país respecto de la cultura, el pensamiento y el bienestar de sus habitantes. El prof. Merino es Profesor Titular de la Universidad de Chile, miembro de número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, Presidente de la Sociedad Chilena de Musicología, director de la *Revista Musical Chilena* y Director del Centro de Extensión Artística y Cultural (CEAC) "Domingo Santa Cruz", de la Universidad de Chile.

El 10 de junio se informó públicamente que el compositor y guitarrista Javier Farías había obtenido, entre 128 obras, el primer premio del VI Concurso Internacional Michelle Pittaluga, con su obra *Sonata* para guitarra. El anuncio lo hizo el presidente del jurado, el compositor español Antón García Abril, en el marco de un concierto especial celebrado en la ciudad de Alessandria, Italia.

El 21 de junio se realizó la ceremonia de incorporación como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile el compositor Fernando García. En esa oportunidad el nuevo académico desarrolló el tema *El mestizaje en la música chilena de tradición escrita durante el siglo XX*. El discurso de recepción estuvo a cargo del académico y musicólogo Dr. Luis Merino Montero.

El 29 de agosto se reunió el jurado del Premio Nacional de Artes, mención música, 2004 y, por unanimidad, otorgó dicho galardón al académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, compositor y pianista Cirilo Vila Castro. El jurado integrado por Sergio Bitar, Ministro de Educación, Luis Riveros, Rector de la Universidad de Chile, Fernando García, Premio Nacional de Música 2002, Pedro Rosso, Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Carlos Riesco, Premio Nacional de Arte en Música 2000 y Presidente de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, basó su decisión en "la sobresaliente contribución de Cirilo Vila a la vida musical chilena en los campos de la creación, docencia e interpretación, y por haber dedicado toda su vida a la música, transformándose en un ejemplo para las futuras generaciones".

En la XI Tribuna Musical de América Latina y el Caribe (TRIMALCA), organizada y dirigida por el Consejo Paraguayo de la Música, llevada a cabo los días 6, 7, 8 y 9 de septiembre de 2004 en Asunción, fue seleccionada la obra presentada por Chile a la categoría 1 (Música étnica de tradición oral) *Tú'u maheke*, canto ritual anónimo de la cultura rapanui. También se recomendaron de nuestro país, en categoría 5 (Música virreinal: siglos XVI, XVII y XVIII), *Tururú Farará*, en la versión de la Agrupación Surantigua; en categoría 6 (Música del siglo XIX hasta el final de la época nacionalista) *Danza fantástica* de Enrique Soro, y en categoría 8 (Música contemporánea de compositores menores de 30 años) *Horizon carré* de Óscar Carmona.

Estrenado y premiado documental "Jorge Peña Hen, su música y los niños"

El maestro Guillermo Milla, oboe solista de la Orquesta Sinfónica de Chile, estrenó el 19 de agosto, en la Sala Isidora Zegers, su documental *Jorge Peña Hen, su música y los niños*. Esta exhibición se hizo como parte de los homenajes que la Facultad de Artes rindió al maestro Jorge Peña Hen, que comenzó con la ceremonia de investidura de la Biblioteca de Música y Danza "Jorge Peña Hen". Se debe señalar, además, que el documental del profesor Milla recibió el Primer lugar en la competencia de documentales en el I Festival Internacional de Cine de Antofagasta, el 31 de julio de 2004, y, un premio similar, en el V Festival Nacional de Cine de Ovalle, el 7 de agosto de 2004.

Fernando Ubiergo nuevo Presidente de la SCD

Tras el lamentable deceso del compositor Luis Advis, ha sido elegido para presidir la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) Fernando Ubiergo, conocido y respetado cantautor. Inició su carrera artística cuando ganó el festival "Primavera una canción" con el tema *Un café para Platón*. En 1987, en el Festival de Viña del Mar, marcó un hito con *El tiempo en las bastillas*; en 1982 fue galardonado en el Festival de Benidorm (España) con *Yo pienso en ti*, y en 1984, en el Festival de la OTI (Organización de la Televisión Iberoamericana), realizado en México, presentó *Agualuna*, convirtiéndose en una figura conocida internacionalmente desde entonces, con una amplia discografía y numerosos galardones. En 1994 Fernando Ubiergo fue elegido consejero de la SCD y cuatro años después fue ungido como vicepresidente con la primera mayoría.

Compositores en el ballet y teatro

El 24 de abril pasado en la Sala La Palomera se presentó el Ballet Nacional Chileno para interpretar *Remix*, espectáculo coreográfico de Gigi Caciulianu y música de diferentes autores, entre ellos Los Jaivas.

El 25 de abril, con ocasión del Día Internacional de la Danza, en el Teatro Municipal se realizó una función de gala. En ésta se bailó, entre otras obras, *Cotidiano ritual*, presentada por Video Danza de la Universidad Arcis, con coreografía de Verónica Canales y Lorena Hurtado y música de Andrés Vega; *Erótica*, a cargo de la Compañía Isabel Croxato, con coreografía de Isabel Croxato y música de

Cuti Aste; *Potra*, pieza bailada por el Taller Coreográfico Espiral, con coreografía de Sonia Fuente-Alba y música de Juan Vicente Torrealba, y *Deja la vida volar*, zapateo, presentado por el Grupo Chamal, con coreografía de Hiranio Chávez y música de Víctor Jara.

En el mes de mayo, en varias fechas, el Ballet Nacional Chileno presentó en el Teatro de la Universidad de Chile la coreografía de Gigi Caciuleanu titulada *París-Santiago*, con música de Los Jaivas.

El 4 de junio se celebró el VII Festival de Danza de Los Andes. En la ocasión se presentaron, entre otros, el Ballet Folclórico Ciudad de Los Andes, que interpretó las coreografías *La cieca* y *Toma tera h'a* de Rescner Vergara, con música tradicional chilena; el Estudio de Danza Georgina Aranedo y Jaime Yory, de Temuco, que presentó *Dancerías* de la coreógrafa Georgina Aranedo, con música de Isabel Parra, Inti-Illimani y otros; y el Taller de Danza Colegio Francis Sebock, de Coquimbo, que bailó *A Neruda*, de la coreógrafa Sindy González Marchant, sobre música de Los Jaivas.

En varias fechas de junio y julio el Ballet Nacional Chileno presentó la coreografía que Gigi Caciuleanu creó sobre música de Alfredo Bravo y tituló *A Neruda. Carne de aire*, dedicada al centenario de Pablo Neruda. Esta misma compañía ofreció, en diversos domingos de julio y agosto, el espectáculo para niños de Gigi Caciuleanu titulado *Cartoons*, con parte de la música compuesta por Alfredo Bravo. El Ballet Nacional, en funciones realizadas en septiembre y octubre, bailó *Huacho* de Italo Tai, con música de banda sonora realizada por el coreógrafo Humberto Dumont, y *Raíces del cuerpo* de Valentina Pavez, sobre música de Gabriela Pizarro, Héctor Pavez y Héctor Pavez Pizarro. Todas las funciones del Ballet Nacional se han realizado en el Teatro de la Universidad de Chile.

El 27 de mayo pasado debutó en el Teatro de Matucana 100 la pieza teatral *Todo por OZ*, una adaptación del libro *El mago de OZ* de Frank Baum, presentada por el Grupo Pulso De-Sastre. La música incidental de la obra pertenece a Rodrigo Ríos.

El 26 de junio se presentó, en una carpa en el Parque Bustamante, *La pérgola de las flores*, la obra teatral de Isidora Aguirre y música de Francisco Flores del Campo.

A mediados del año 2004, en el Teatro Antonio Varas, Sede del Teatro Nacional, se rindió homenaje al poeta Pablo Neruda en su centenario, por intermedio de un ciclo de obras teatrales llamado *Cinco veces Neruda*. Una de las obras mostradas, *Canto menor*, de Roland Schimmelpfennig y Justine del Corte, dirigida por Raúl Osorio, tenía música en vivo a cargo de los intérpretes y creadores Patricio Solovera y Jorge Martínez.

Nuevos fonogramas en circulación

El 5 de agosto se efectuó en el Goethe Institut el lanzamiento del CD *Cirilo Vila/Arnold Schöenberg*. En la ocasión los intérpretes Karina Fischer (flauta), Guillermo Lavado (flauta) y Luis Alberto Latorre (piano) interpretaron algunas de las obras grabadas para dicho CD.

En una iniciativa que suma esfuerzos de la industria discográfica con la investigación académica, los sellos Warner Music y Arci Music, junto al Programa de Estudios Histórico Musicológicos de la Universidad Católica de Chile, acaban de editar el disco compacto *Historia sonora de la música popular en Chile, 1920-1950* en el que trabajó como compilador el musicólogo Juan Pablo González. Este disco compacto forma parte del libro *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* de Juan Pablo González y Claudio Rolle. Los editores del CD esperan contribuir, con esta compilación histórica, a la urgente conservación y difusión del patrimonio fonográfico antiguo chileno.

Libros recientemente publicados

El 27 de abril, en la Sala SCD, se presentó el libro de Nano Acevedo *Folcloristas chilenos: retratos verídicos 1900-1950*. La presentación estuvo a cargo de Ariel Fernández, vicepresidente de la Sociedad de Escritores de Chile. Este es el quinto libro de Nano Acevedo y es la culminación de 20 años de investigación. Intenta en él recuperar la memoria, buscar la justicia y el reconocimiento a quienes dedicaron sus vidas a la música nacional. El lanzamiento de este nuevo libro coincide con el 40 aniversario de las labores musicales de Nano Acevedo.

El 12 de mayo, en la Sala Estudio Máster de la Radio Universidad de Chile, se realizó la presentación pública del libro *Se oyen los pasos. La historia de los primeros años del rock en Chile (1964-1973)* del músico y periodista Gonzalo Planet. El libro es una investigación profunda, pero amena en que se

revelan historias, opiniones, inquietudes y anécdotas de la primera generación de roqueros, en un período de agitadas transformaciones en la vida chilena.

El 12 de junio, en la Sala Schäfer del Centro de Extensión de la Universidad del Biobío en Chillán, se lanzó el libro *Claudio Arrau*, escrito por el profesor Luis Merino Montero, con prólogo de Sergio Bitar, Ministro de Educación. Este libro forma parte del proyecto “Memorial Cultural del Ñuble” que dirige el investigador Alejandro Witker, en el que colaboran la Municipalidad de Chillán Viejo y la Universidad del Biobío.

Publicaciones periódicas recibidas

En la redacción de la *RMCh* se recibió, desde La Habana, Cuba, el *Boletín Música* N°11-12, 2003, editado por Casa de las Américas. Este número doble contiene artículos de Juan Pablo González (“El trópico baja al sur. Llegada y asimilación de música cubana en Chile, 1930-1960”), Lise Waxer (“Salsa, champeta y rap. Los sonidos negros y las identidades negras en Afro-Colombia”), Alejandro L. Madrid (“Los loops de Nor-tec. Reflexiones sobre el trabajo de campo en la frontera México-Estados Unidos”) y Leonardo Acosta (“Interinfluencias y confluencias en la música popular de Cuba y de los Estados Unidos”). Además, se publican comentarios de Layda Ferrando (“Con la maestría de los grandes virtuosos: II Concurso y Festival de Piano ‘Ignacio Cervantes’”), Claudia Romeu López (“Percuba 2003: XIV Festival Internacional de la Percusión”), Yey Díaz de Villalvilla (“Estoy cocinando, ¿tienes hambre? Entrevista a Free Hole Negro”), Raquel Z. Rivera (“Hip hop: reflexiones desde el Nueva York caribeño”), Pablo Herrera y Yesenia Selier (“Rap cubano: Nuevas posibilidades estéticas para la canción cubana”) y de otros, así como noticias diversas. Al *Boletín Música* N°11-12 se acompaña la partitura de *Isla nena*, plena con música y letra del puertorriqueño Juan Gutiérrez.

También se recibió *Resonancias* N°13, noviembre 2003, publicación semestral del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC). Este número contiene: “Entrevista a Gabriel Brncic, compositor chileno radicado en Barcelona, España”, de Alejandro Guarello; “La comunidad electroacústica de Chile (CECh)” de José Miguel Candela; “Presencia casi espectral... mística” de Cristián Morales-Ossio; “Estrategias auditivas, preceptuales y analíticas en la música electroacústica” de Rodrigo Cádiz; “Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto de San Baltasar” de Norberto Pablo Cirio, además comentarios de fonogramas y actividades del IMUC. La *RMCh* recibió igualmente el N°14 de *Resonancias*, mayo 2004. En este número aparecen las siguientes colaboraciones: “La crítica musical en Chile: reflexiones sobre un oficio en transición” de Christian Spencer; “La Capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas prospectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780– ca. 1860)” de Alejandro Vera; “Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto” de Juan Pablo González, así como comentarios sobre grabaciones, libros y actividades del IMEC.

I Encuentro Internacional de Compositores 2004

El Instituto de Música y el Taller de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) realizó entre el 1 y el 4 de junio de 2004 el Primer Encuentro Internacional de Compositores. El Encuentro de la PUC contó con la colaboración de entidades externas: Centro Cultural de España, Goethe Institut, Instituto Chileno Francés, Radio Beethoven y Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Participaron los siguientes compositores extranjeros: Julio Estrada (México-Francia), Theo Brandmüller (Alemania), Gabriel Valverde (Argentina), José Manuel López López (España), Emmanuel Nunes (Portugal-Francia), David Núñez (Venezuela), Favio Oliveira (Brasil), Juan Carlos Tolosa (Argentina) y de Chile Francisco Silva, Alejandro Guarello, Pablo Aranda y Cirilo Vila. Las obras de los compositores mencionados se presentaron en tres conciertos; además, dictaron conferencias, realizaron talleres de composición y participaron en reuniones de intercambio de experiencias.

IV Premio de Musicología Samuel Claro

El 24 de septiembre, en el Auditorio del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), se realizó la ceremonia de entrega del IV Premio de Musicología “Samuel Claro Valdés”,

año 2004. Durante la ceremonia se escucharán obras de la *Antología de la música colonial en América del Sur* de Samuel Claro, interpretadas por el Conjunto Estudio Música Antigua UC. El IV Premio recayó en la musicóloga mexicana Evguenia Roubina, por su trabajo *Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem*. Además se otorgaron menciones honorosas a los textos *Un scherzo en busca de su autor*, del venezolano Juan Francisco Sans, y *Música e ritual: a fução do canto fúnebre na sentinela do cariri*, del brasileño Ewelter de Siquiera.

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Puro Neruda. CD. Cuncumén. Alerce Producciones Fonográficas S.A. Santiago, 2003.

La historia del conjunto chileno Cuncumén se remonta al año 1955 y por sus filas han transitado, entre otros ilustres nombres de la música chilena: Silvia Urbina, Margot Loyola, Juan Collao, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Jaime Rojas, Helia Fuentes y su infatigable directora, Mariela Ferreira, quien actualmente continúa con este trabajo tanto de organización como de creación musical.

Al cumplirse los treinta años de la muerte de nuestro Premio Nobel Pablo Neruda, y en el umbral del centenario de su natalicio, el conjunto Cuncumén ofrece su nueva producción musical homenajeando al vate en este disco compacto titulado *Puro Neruda*. El CD comprende diez canciones basadas en poemas de diferentes momentos de la vida de nuestro poeta nacional, los cuales corresponden, en su gran mayoría, a la vertiente épica de su producción literaria. Cada poema-canción está precedido de una recitación de versos de Neruda, por Jorge Lillo, lo que permite crear el clima de complemento y enlace con el contenido de las canciones.

En el primer surco del CD aparece *Joaquín Murieta*, de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, en composición y arreglo vocal de Mariela Ferreira y arreglo instrumental de Hernán Barría. La canción evoca la fuerza justiciera a través de un estilo de acompañamiento de guitarra que Víctor Jara llamó "galope", como en su canción *El aparecido* (1967) que subtítulo *Galope al Che Guevara*.

La segunda pieza del CD es la canción *América insurrecta* (fragmentos de *Canto general*), compuesta y arreglada por Mariela Ferreira. Es una canción-tonada estilizada, donde las guitarras y el charango, junto al cello y el bombo, van acompañando la canción en *in crescendo* que deriva casi al final en una baguala. En el surco tres se escucha la canción *Patria prisionera* (*A Chile de regreso*, fragmento de *Navegaciones y regresos*). En estilo de tonada, esta pieza es una de las canciones mejor logradas del disco, tanto en la composición como en el arreglo, que pertenecen a Mariela Ferreira. En el surco siguiente se incluye *La barcarola* (*Cuando de Chile*, fragmentos de *Nostalgias y regresos*), composición y arreglo vocal de Mariela Ferreira y arreglo instrumental de Marcelo Coulon (Inti-Illimani). Esta canción evoca muy bien el amor y la nostalgia a través de una hermosa y dulce línea melódica, logrando un buen complemento entre música y texto.

Con música de Margot Loyola y arreglos de Cuncumén, en los surcos 5, 6 y 7 aparecen las *Cuecas a Manuel Rodríguez: vida, pasión y muerte*. En estas composiciones, ceñidas a la estricta métrica de la cueca, el conjunto reflota el sonido tradicional de nuestra danza nacional, con hermosas arpas y acordeones, donde el canto colectivo a dos voces aparece seguro y con gran fiato, especialmente en las dos primeras cuecas. Antecede a la tercera cueca una recitación del fragmento final de *José Miguel Carrera* (1810), de *Los libertadores*, de *Canto general*.

Se da paso en el siguiente surco a todo el romanticismo de *No te quiero*, *Soneto XLIV*, de *Cien poemas de amor*. En estilo de habanera, una vez más, Mariela Ferreira nos ofrece, en composición y arreglo vocal, una bellísima canción muy bien interpretada por un dúo mixto de gran sensibilidad. El arreglo para guitarras, sobrio y atinado, pertenece a Laura Cárdenas.

La bandera, canción inspirada en *Las flores de Punitaquí*, de *El pueblo*, de *Canto General*, es otra pieza de la directora del conjunto, en la cual se aprecia una canción-tonada que intercala una voz solista en las estrofas, con un estribillo con mucha fuerza coral colectiva, apoyado por las cuerdas del charango y el arpa.

La última canción del fonograma es *Recabarren* (fragmento final de *El páramo*, de *Los libertadores*, de *Canto General*). Con música de Mariela Ferreira y arreglo de Hernán Barría, en la pieza se destaca el recurso del contracanto coral (recordando por momentos a Luis Advis), que lleva al auditor a adentrarse en el espíritu de lucha de ideales que relata sus versos.

A manera de epílogo y muy bien elegido, se escucha la recitación *Poema final*, que corresponde a un fragmento de *Que despierte el leñador*, de *Canto general*.

El conjunto Cuncumén aparece integrado en este disco por Mariela Ferreira (directora), Ana María Báez, Lidia Durán, Claudio Núñez, Sebastián Castillo, Laura Cárdenas, Ester Rodríguez, Pablo González, Janet Hidalgo, Nelson Molina y Patricio Zamorano. Como músicos invitados figuran Javier Estrada, Ernesto Pérez, Carlos Miranda y Mariana Chamorro. Los instrumentos utilizados en la graba-

ción son guitarras, arpa, teclado, bajo, acordeón, quena, flauta dulce, flauta traversa, cuatro, charango, violoncello y percusiones. El disco fue grabado en los estudios Akustik y Estudio 380. El diseño y diagramación pertenecen a Mónica Larrea y la presentación fue redactada por José Miguel Varas.

Lo más valioso de este trabajo discográfico es, tal vez, darse cuenta de la vigencia y permanencia del estilo característico de este conjunto chileno que, casi a punto de cumplir 50 años de vida artística, se mantiene fiel a su sonido propio, considerando incluso la incorporación de variados instrumentos musicales, tanto de la organología latinoamericana como de la europea. En esto tiene mucho que ver, obviamente, el sello de su directora, Mariela Ferreira, ya que es la principal compositora y arregladora de las piezas que conforman esta producción poético-musical. Y aunque no todas las canciones tienen la misma calidad, el trabajo en general es bastante homogéneo, de principio a fin, en sus distintos aspectos. Quizá uno de los puntos más débiles sea la interpretación en las voces femeninas, que en muchos casos se escuchan destempladas y sin fuerza. No obstante, el sonido vocal se recupera en el canto colectivo mixto y en los dúos. Excelente es el trabajo de declamación de Jorge Lillo, un real aporte a este trabajo.

En resumen, pese a los distintos accidentes geográficos e históricos que han vivido y sufrido sus integrantes, Cuncumén es un ejemplo de esfuerzo, sacrificio y perseverancia por continuar a través de tantos años con su plausible labor de creación, rescate y proyección de nuestras raíces, algo tan difícil en estos días, donde siempre será válido luchar cotidianamente por la recuperación, defensa y difusión de nuestro rico patrimonio musical y cultural chileno y latinoamericano.

Claudio Acevedo Elgueta
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

Cachivaches. CD. Intérprete: Carlos Silva Trío. GmbH Discos. Santiago de Chile, 2004.

Este es el segundo fonograma editado por el compositor, pianista y musicólogo Carlos Silva Vega. Aquí Silva se sumerge de lleno en el exigente formato del trío con piano, secundado por Rodrigo Galarce en contrabajo y Félix Lecaros en batería. Esta base es el cimiento para las atrevidas exploraciones de Silva como pianista y compositor, las que realiza desde el lenguaje jazzístico, compartiendo sus códigos de creación espontánea y diálogo grupal.

Junto a sus nuevas creaciones, Silva reelabora un par de sus composiciones contenidas en su anterior trabajo *Solo, dúo, trío*. Tal es el caso de *Elegía* y *Expansión en mambo*; en la primera de éstas adaptándola desde el piano solo original, al trío actual, y en el segundo caso conservando el formato, pero acelerando un poco el pulso. En definitiva, realizando otras versiones de las creaciones originales.

Al igual que en su producción anterior, Carlos Silva combina (¿o tal vez alterna?) el lenguaje jazzístico con recursos tomados de otros contextos, como son los aprontes tecnológicos (alterando el timbre de sus teclados), incluyendo la recitación de un poema, o un curioso intermedio vocal a tres voces. Tal vez quien busque en estos surcos el tratamiento convencional del swing jazzístico histórico se frustre en su búsqueda, al mismo tiempo que quienes pesquisan nuevas variantes agradezcan los derroteros señalados por Silva. Creo que este no es un disco para puristas del jazz, ya que tanto el concepto compositivo como el toque pianístico de Silva apuntan hacia otros territorios, poco explorados y bastante arriesgados.

Cabe destacar el agudo diseño gráfico de Cristiano, además de la inclusión del texto recitado por el autor Jaime Pinos, quien intenta aproximarnos al fenómeno del jazz desde las palabras. Intento que se agradece, ya que (según el poeta) esta música es "ese juego reiterado hasta el cansancio, pero siempre irreplicable [...] una figura que nunca nadie podrá revelar por completo".

Álvaro Menanteau
Instituto Profesional. Escuela Moderna de Música, Chile

Dualidad. Chilean Music for Solo Cello. CD. Intérpretes: Pablo Mahave-Veglia y otros. Eroica, JDT 3194. EE.UU., 2004.

En la última década se ha publicado un importante número de discos compactos de música chilena, dentro de los cuales abundan conjuntos de cámara (vocales y/o instrumentales), pero escasos son los discos de música para instrumentos solistas u orquesta sinfónica.

El déficit sinfónico se puede explicar por la falta de una política gubernamental pertinente, asociada al pragmatismo económico imperante, pero el déficit solístico es una cuestión propiamente musical, que debiera preocupar a nuestros músicos, tanto a nivel de intérpretes como de compositores, maestros y discípulos. Inevitablemente, frente a esta realidad, surge una inquietante pregunta: ¿responde ello a algún tipo de falencia en la cultura musical chilena?

La situación no es tan crítica para el piano y la guitarra, pues se trata de instrumentos que tradicionalmente han sido considerados "armónicos" y, por lo tanto, históricamente han gozado de un mayor grado de autonomía que los ha favorecido con un repertorio solístico más amplio. Sin embargo, la producción discográfica para los demás instrumentos –a nivel solista– es bastante escasa en Chile. Existen algunos ejemplos, claro está, como son Hernán Jara (flauta travesa), Luis José Recart (viola), Isidro Rodríguez (violín), Víctor Rondón (flauta dulce) y Miguel Villafruela (saxofón), entre otros, quienes ya tienen una o más producciones discográficas, pero ello no es suficiente como para dar cuenta de un movimiento de intérpretes propiamente solistas que, sin duda, le haría muy bien a la salud musical del país. No obstante, favorablemente existe un número apreciable de músicos chilenos que viven en el extranjero y que, en buena hora, no se olvidan de su terruño y, de vez en cuando, hacen valiosos aportes como solistas. Es el caso de Pablo Mahave-Veglia, quien recientemente dio a luz un disco con música chilena exclusivamente escrita para violoncello: *Dualidad. Chilean Music for Solo Cello*.

Miembro de una familia de músicos –su madre, Mercedes Veglia, es maestra de piano– Pablo Mahave-Veglia gozó de una sólida formación musical, realizando en Chile sus primeros estudios con el cellista Arnaldo Fuentes. Posteriormente se perfeccionó en el extranjero con maestros como Steven Doane, Tsuyoshi Tsutsumi, Janos Starker y Uri Vardi. Sus estudios de postgrado los realizó en los Estados Unidos, logrando un alto nivel de especialización, con un repertorio de violoncello que abarca desde el período barroco hasta el contemporáneo. Actualmente reside en ese país, ejerciendo como profesor e intérprete, y habitualmente realiza giras de conciertos tanto en Estados Unidos como en América (sur, centro y norte), Europa, Japón y, por cierto, Chile. Dentro de su nutrida trayectoria ha actuado como solista –junto a prestigiosas orquestas– y como miembro de diferentes conjuntos de cámara.

Su disco *Dualidad*, recientemente publicado, tiene una presentación bastante austera, dando cuenta de que, más que la apariencia visual –tan de moda hoy día– importa su contenido musical. Para contextualizar las obras y sus compositores, el propio músico escribe y hace referencia a la marcada influencia alemana y tradición posromántica que existió en la música chilena del siglo XX, por lo menos hasta la llegada del régimen militar en 1973. Después Chile comenzó a sufrir profundas mutaciones culturales que se tradujeron en la introducción del sistema neoliberal, junto a la apertura de los mercados, con la inevitable internalización y reproducción y/o copia de modelos extranjeros. Con ello se diversificaron nuestras manifestaciones culturales y, en particular, musicales, al punto de que hoy en Chile –y tal vez en el mundo– existe una suerte de sobrepoblación de compositores, que no siempre se traduce en un enriquecimiento y diversificación de la música.

Si bien es cierto que las mutaciones culturales antes referidas influyeron considerablemente en nuestra vida musical –también en su vertiente popular– es importante destacar que, a partir de la década de 1970, según el propio Gustavo Becerra lo manifestó un día: "con el aporte del maestro Cirilo Vila, en Chile se instaló un nuevo piso para la composición musical". En efecto, las enseñanzas y presencia de Cirilo Vila implicaron una mayor conciencia histórica y analítica de la música, además del rigor en el oficio compositivo, junto a una apertura, libertad y diversificación creativa. Y el disco da cuenta de estos cambios, incluyendo obras de tres compositores de la antigua corriente musical chilena (Heinlein, Montecinos y Lémann, formados antes de 1970) y tres de las generaciones posteriores (Guarello, Alcalde y Cantón, formados después de 1970).

El orden de las obras es casi cronológico, según la edad de los compositores, vale decir, según su aparición en el escenario histórico-musical. La primera partitura que se escucha es *Canzona, Tonada y Giga* (1999) de Federico Heinlein; luego continúa con *Eólica* (1990) de Juan Lémann, y le sigue *Tres piezas op. 28* (1989) de Alfonso Montecino. Posteriormente incluye *Solitario II* (1985) de Alejandro Guarello, *Der Mondbach I* (1985-1986) y *Der Mondbach II* (con doble cuarteto de cuerdas, 1985) de Andrés Alcalde, para concluir con *Dualidad para uno* (1983), de Edgardo Cantón, cuyo título sirvió para el propio disco.

Al escuchar la música se disfruta y se aprende. Por de pronto queda claro que –dentro de una perspectiva contemporánea– el concepto de "instrumento armónico" carece de todo sentido y, más bien, es una aberración: un equívoco que contradice a la música misma, pues todos los instrumentos

son armónicos y melódicos; todos los instrumentos son polifónicos. Sólo depende de cómo se escriba o conciba la polifonía. Una monodía en su trayectoria va definiendo armonías. La melodía y la armonía son diferentes formas de escribir polifonía. Las "melodías quebradas" de Juan Sebastián Bach – en sus partitas– son un buen ejemplo de ello. Y en el disco Pablo Mahave-Veglia nos los hace sentir y recordar con su interpretación. Por cierto que en la música contemporánea la polifonía no sólo tiene relación con la horizontalidad y verticalidad, sino con propuestas y búsquedas que intentan ampliar el espacio-tiempo musical: se pueden distinguir procesos, texturas y segmentos – o dibujos sonoros– fonemas que se dilatan y contraen, que se exponen, se reflejan o se giran, dando lugar a verdaderas figuras musicales, colores, diagonales, vórtices y, a veces, complejos montajes sonoros.

En este sentido, las propuestas de los compositores, sin duda, son diferentes, pues se cubre a tres generaciones con realidades socioculturales muy distintas de nuestra historia (antes y después de 1970 según se explicó). Sin embargo ese es justamente uno de los valores del disco, porque permite pasearse por nuestro siglo XX musical. Compositores como Federico Heinlein y Alfonso Montecino son claramente más clásicos en su concepción, pero los demás –cada cual desde su perspectiva– intenta avanzar en su propia búsqueda, explorando en las sonoridades mismas, en la plasticidad, fluidez, contrastes de texturas, de sonidos y silencios o sonidos y "ruidos".

En la audición también queda claro lo que muchas veces reiteró el compositor Juan Amenábar: "música chilena es simplemente música hecha por compositores chilenos". En efecto, en esta música son muy escasos los referentes locales. El disco contiene "música del mundo" y es la "potencia propia" –o vida propia de la música– la que finalmente definirá el posicionamiento de cada partitura en la historia. Pablo Mahave-Veglia hace todo lo suyo para darle curso a este desafío. Técnicamente su interpretación es intachable. Sonoramente nos hace sentir dentro de la caja de resonancia del violoncello, con la profundidad que lo caracteriza, escuchándose los diferentes ataques del arco, su roce, el espesor y tensión de las cuerdas, los *pizzicati* y toquidos desde el *ponticello* hasta la *tastiera*. Musicalmente nos hace recorrer parte de nuestra historia y riqueza musical, refrescándonos nuestro espíritu. En algunos momentos, sin embargo, se echa de menos un contacto más directo con el compositor o un mayor tiempo de maduración de las obras. Pero eso es inevitable cuando se trata de música de tan reciente creación. Y sea como sea, los auditores tienen la última palabra. Además, no hay que olvidarse que Pablo Mahave-Veglia vive en el norte, en la cara norte de nuestro planeta. Nosotros vivimos en la cara sur. He allí una "dualidad" concreta que, de una u otra manera, influye en nuestras perspectivas y, por cierto, en nuestra forma de sentir, entender y hacer la música.

Finalmente, sólo queda agradecer el valioso aporte musical realizado por este colega y violoncellista que nos saluda, acompaña y apoya desde los Estados Unidos. Tal vez, como una sugerencia de orden sociocultural –para futuras publicaciones–, considerando que el disco es de músicos chilenos, ideal sería escribir los textos en forma bilingüe –español-inglés–, por cuanto ello daría una mejor cuenta de la "dualidad sur-norte" en que convivimos.

Gabriel Matthey Correa
Facultad de Artes. Universidad de Chile, Chile

Hernán Ramírez Ávila/*Antología*. CD. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART) [Viña del Mar, 2004].

Es muy grato ver (y escuchar) la aparición de registros sonoros de nuestra propia identidad musical, sea ésta histórica, étnica, popular... en fin, las variantes son muchas, pero en el caso aquí presentado es especialmente significativo. Al margen de los indudables méritos del compositor y su obra, nos encontramos con una *Antología* que, en registros sonoros, el propio autor selecciona como más representativa de su creación. Por otra parte, se trata de música actual, un hoy que se refleja en lo aleatorio del orden cronológico en que las creaciones se presentan, saltando de año en año hacia delante o atrás, como en un juego cronológico en que lo más lúdico es el propio juego, más que lo temporal. Se trata de un hoy amplio (1976-2001) que cubre el último tercio del siglo XX, pero con un pie en el siglo XXI. En abundancia de bondades, el texto crítico que acompaña, reseña y presenta esta *Antología*, es trabajo de Fernando García.

El registro de Hernán Ramírez Ávila se inicia con *Motivos de son*, op. 56, de 1979, constituido de siete sonos para voz masculina y piano con textos de Nicolás Guillén. Si bien aquí el juego se basa en

el son cubano, el propio autor declara, a propósito de su obra, que “el material popular utilizado es extensamente latinoamericano”, que leemos como una América reflejada en un son genérico y representativo de un todo. Los ritmos de jazz norteamericano tienen cabida aquí, en concordancia con la amplitud y expansión del género. Estos siete sonos, de fuerte inspiración en la música popular, fueron estrenados en 1964. La versión presentada en este registro es posterior a su revisión en 1987, que acusa la minuciosidad del compositor. La grabación fue hecha en 1995 por el barítono Pedro Espinoza y la pianista Ana María Cvitanic.

Saltando tres años adelante, 1982, el segundo registro es *El rey de los alisos*, op. 70, una cantata para soprano, tenor y bajo solistas, coro, cuarteto de cuerdas, piano y percusión, compuesta ese año para conmemorar el sesquicentenario de la muerte de Goethe, cuyo poema homónimo sirve de base, en una traducción libre, a esta cantata. Los personajes, el niño, el rey y el padre, son representados por los solistas, mientras que la narración está a cargo del coro, que también y junto a los instrumentos proporcionan los “sonidos ambientales”. La presente versión es de 1985, con una ampliación del cuarteto de cuerdas a pequeña orquesta de cuerdas incluyendo contrabajo; fue realizada por alumnos y profesores de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso.

Retrocediendo hasta 1975, la siguiente composición de esta antología es el *Septeto*, op. 45, para cuarteto de cuerdas, clarinete en Si bemol, corno en Fa y fagot. Concebida en tres movimientos, *Travieso, Plácido e Impetuoso*, esta obra se inscribe abiertamente en el campo de la música aleatoria respecto a la libertad de los intérpretes con la elección de alturas. Sin embargo, las prescripciones rítmicas enmarcan esa libertad en ricas y complejas polirritmias. Esta obra fue compuesta en 1975 a pedido del Goethe Institut de Santiago de Chile, en el marco del Concurso Latinoamericano de Música de esa institución. Fue estrenada ese año por el Conjunto de Música Nova de la Universidad de Concepción, en el Goethe Institut de Santiago. En 1999 se presentó en Alemania por el Ensemble Avant Garde de la Gewandhaus, de Leipzig. La presente grabación corresponde al reestreno del *Septeto* para el Festival de Música Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica de Chile de 1998, bajo la dirección del compositor Alejandro Guarello.

Avanzando hasta 2000, encontramos el *Dúo (By pass 2000)* para saxofón alto y piano, op. 116. Hernán Ramírez compuso esta obra a petición del saxofonista cubano Miguel Villafruela, y lo hizo a partir de una serie dodecafónica que le enviara Gustavo Becerra en julio del año 2000. El resultado es una feliz propuesta en la que el lenguaje de la música serial dodecafónica se ve teñido de ritmos latinoamericanos de raíz africana. Se trata de una obra que refleja optimismo y extroversión, explicitando humor desde el subtítulo (*By pass*), que alude a la intervención cardíaca a la que el compositor fue sometido en septiembre de ese año. Este dúo se estrenó en enero de 2001 en la sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, durante el Segundo Festival de Música Chilena, por el saxofonista Miguel Villafruela y la pianista Leonora Letelier, los mismos intérpretes de la presente grabación, realizada en febrero de 2002.

Retrocediendo a 1999, aparece *Variaciones* para piano, op. 114, obra dedicada a la pianista Ana María Cvitanic. Se trata de una composición dentro del lenguaje serial dodecafónico, de la que el autor nos dice que “busca crear un tema melódico característico, presente a lo largo de toda la pieza. Este tema se reconoce pese a sufrir múltiples transformaciones...”. La presente versión fue grabada en febrero de 2002 por el pianista Manuel Montero.

Avanzando a 2001, encontramos *Obertura de cámara*, op. 118, para flauta, flautín, dos oboes, dos fagotes, dos cornos y cuerdas. Esta obra le fue encargada a Hernán Ramírez por la Orquesta Filarmónica Regional (V Región). También dentro del lenguaje serial dodecafónico, el autor nos dice que pretende “que el oyente encuentre la obra entretenida y hermosa [...] que la gracia está en que una obra, aunque sea compleja, se escuche con facilidad. Dejemos la complicación técnica al autor y para el auditor sólo el placer de escuchar”. El estreno de esta *Obertura de cámara* se realizó el 2 de septiembre de 2001 en el Teatro Municipal de Viña del Mar, en el concierto de clausura del Primer Encuentro Internacional de Música Contemporánea organizado por la Universidad de Valparaíso, por la Orquesta Filarmónica Regional (V Región) bajo la dirección de Felipe Hidalgo, los mismos que realizaron la presente grabación en enero de 2002.

Finalmente, retrocedemos hasta 1994 con *Sensemayá*, op. 43-A, en versión para piano a 4 manos. La obra original, *Sensemayá (canto para matar una culebra)*, op. 42, sobre texto del poeta cubano Nicolás Guillén, data de 1973, es para coro mixto a cuatro voces a cappella, y recibió el Segundo Premio del Concurso de Obras Corales organizado por la Federación de Coros de Chile. Fue estrenada en 1978 por el Coro Ars Nova bajo la dirección de Waldo Aránguiz. Hernán Ramírez realizó el presente arre-

glo para piano a cuatro manos en 1994 y ha sido interpretado numerosas veces por las pianistas Ana María Cvitanic y Erika Vöhringer. Esta Antología se cierra con esta versión para piano a cuatro manos, en la que el autor nos sorprende con una versión MIDI, interpretada por un computador.

Cerraremos esta nota reproduciendo una reseña curricular sintética de Hernán Ramírez, que aparece en el cuadernillo que acompaña el registro aquí presentado:

“Hernán Ramírez Ávila, compositor y médico chileno, nació en Santiago de Chile el 10 de junio de 1941. Entre sus maestros de composición destacan los profesores Carlos Botto, Fernando García y Gustavo Becerra-Schmidt. Estudió piano con Lucila Céspedes, Flora Guerra y María Angélica Beláustegui.

Su producción musical consta de música tonal, atonal, serial dodecafónica y aleatoria para los géneros cámara, sinfónico y sinfónico coral. Ha compuesto hasta el momento 122 obras, varias de las cuales han sido galardonadas en diferentes concursos de composición y ejecutadas en Chile, Argentina, México, Alemania y Dinamarca.

Ha sido profesor de taller de composición y análisis de música del siglo XX, en las Universidades de Playa Ancha y Católica de Valparaíso.

En 1981 recibió el Premio Regional de Arte Domingo Santa Cruz y en 1982 el premio al Mérito Cultural en Viña del Mar. Desde 1992 es Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. Actualmente trabaja en forma particular, como compositor y médico dermatólogo, en Viña del Mar”.

*Guillermo J. Marchant E.
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile*

IN MEMORIAM

Carlos Botto Vallarino (1923-2004)

El 27 de junio dejó de existir en Santiago Carlos Botto Vallarino. Su deceso provocó, en los que fuimos sus alumnos, colegas y amigos, una fuerte conmoción, pues aunque ya estaba retirado, su presencia se mantenía intacta a través de sus enseñanzas que, para muchos de nosotros, han constituido lo medular de nuestro desempeño profesional. Recordamos a don Carlos, como cariñosamente le decíamos, como un pedagogo innato. Su labor estuvo centrada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la que se hizo extensiva al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y a la Escuela Moderna de Música. Como maestro se ganó un sitio de excelencia indiscutible y su aporte fue decisivo en cuanto al rigor y renovación de las metodologías, especialmente en las asignaturas de Piano, Armonía superior, Análisis musical e Historia de la música. Una de las mayores preocupaciones de don Carlos en todo su ejercicio profesional fue velar por la calidad de la docencia, tanto a nivel básico como universitario. En este sentido su lucha fue incansable, interesándose en todos los aspectos, desde la revisión constante de planes y programas hasta la elaboración de material de trabajo, el cual entregaba desinteresadamente en apuntes inéditos. Debemos destacar tres rasgos fundamentales de su personalidad como docente: la entrega incondicional a sus alumnos, sin buscar el halago o el reconocimiento; su rechazo absoluto a toda manifestación de mediocridad, y su enfoque integral de la música, producto de su amplia formación musical y cultural. Carlos Botto hizo escuela que dejó profundas huellas en varias generaciones de intérpretes, investigadores y docentes, trascendiendo el ámbito de lo nacional a través de sus numerosos y destacados discípulos.

Por otra parte, debemos recordar la relevancia y significación de la labor creativa de Carlos Botto, ganador en repetidas ocasiones de las más altas distinciones en los otrora Festivales de Música Chilena, con aportes decisivos y perdurables al patrimonio musical chileno. Compuso para diferentes medios, pero fueron el piano y la voz los que más le atrajeron y para los que escribió preferentemente. Sus obras para piano se interpretan regularmente, también han sido grabadas, obteniendo muchas de ellas importantes premios: con las *Variaciones* op. 1 ganó Mención Honrosa en los II Festivales de Música Chilena de 1950; los *Diez preludios* op. 3, una de sus obras más interpretadas, obtuvo el Premio de Honor y el Primer Premio en los III Festivales de Música Chilena. Los *Tres caprichos* op. 10, la *Partita* op. 22, el *Scherzo* op. 31, la *Sonata* op. 42, dedicada al que fuera su alumno Alfredo Perl, y la *Sonata* N° 2 op. 49, dedicada a María Iris Radrigán también ex alumna de Carlos Botto, son obras que los pianistas incluyen con frecuencia en sus repertorios.

La música vocal es el otro núcleo de su obra. Prioritariamente compuso para voz y piano. Entre las obras que se destacan figuran las *Doce canciones* op. 4 sobre textos de Lope de Vega, los *Cuatro cantares quechuas* op. 11 y el ciclo *Poemas de amor y soledad* op. 12 sobre textos de James Joyce. Una de sus obras cumbres en el género vocal, lo constituye el ciclo *Siete cantos al amor y a la muerte* op. 8 para tenor y cuarteto de cuerdas. Esta obra representa uno de los aportes más valiosos a la literatura musical chilena, y fue reconocida con el Primer Premio y Premio de Honor en los Festivales de Música Chilena de 1956. De su música de cámara se destaca el *Cuarteto* op. 5, obra ganadora del Primer Premio y Premio de Honor en los IV Festivales de Música Chilena de 1954. Carlos Botto fue un compositor creativo e independiente, logró dimensiones especiales en el campo de la expresividad y su obra refleja la profundidad y riqueza de su pensamiento. Nunca aceptó nada que le coartara su propia individualidad, y su talento y honestidad frente a la creación artística le permitieron crear obras significativas que, sin duda, constituyen un valioso aporte a la creación musical de nuestro país.

En su calidad de académico de la Facultad de Artes, Carlos Botto también realizó una bella e importante labor. Su gestión como director del Conservatorio Nacional de Música de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales, estuvo plena de realizaciones: se sistematizaron los estudios musicológicos, la carrera de Pedagogía en Música recibió un importante impulso con la ampliación y profundización de las materias propiamente musicales, se iniciaron las actividades del Instituto Interamericano de Educación Musical y en su calidad de director dio su aprobación para comenzar a recibir los primeros alumnos extranjeros. A raíz de la creación de Musicología, pensó también en la

necesidad de formar profesores especializados en materias teóricas como Lectura, Armonía y Educación ritmo-auditiva. De este programa académico en Teoría General de la Música han egresado excelentes profesores.

Carlos Botto recibió durante su vida importantes reconocimientos y numerosas distinciones provenientes de distintos ámbitos: Diploma de Caballero Oficial de la Orden al Mérito de la República de Italia en 1965, galardón que se le otorga a los descendientes de italianos que destacan por su labor en el extranjero; Diploma de Honor en reconocimiento a su labor "en pro de la cultura chilena", concedido por la Municipalidad de Valparaíso en 1975; Diploma de Honor por su valiosa contribución al desarrollo del arte de la música en nuestro país, otorgado por la Municipalidad de Viña del Mar en 1992; premio Charles Ives otorgado por el Instituto Norteamericano de Cultura en 1993 y nombramiento el mismo año como Profesor Emérito de la Universidad de Chile. En 1995 la Sociedad Chilena del Derecho de Autor le confirió la calidad de Socio Emérito de esa corporación. Estos y otros reconocimientos culminaron con el otorgamiento del Premio Nacional de Arte mención Música en 1996.

Gracias don Carlos por lo que fue y lo que representó en nuestras vidas, por su entrega, por sus consejos y enseñanzas, por su ejemplo, por habernos enseñado a amar la música; su recuerdo permanecerá en nuestros corazones.

*Julia Grandela del Río
Facultad de Artes
Universidad de Chile
Chile*

Información para los colaboradores

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

Bolero, op. 81, cc.1-12

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

SALGADO, SUSANA

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

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

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, la entrada debe hacerse de la siguiente forma:

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

En caso que una publicación sea de dos o más autores la entrada deberá hacerse de la siguiente forma:

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera:

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2

(primavera-verano), pp. 91-104.

En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otro listado. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea ésta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.

7. Las referencias bibliográficas pueden hacerse entre paréntesis en el texto del trabajo o en nota a pie de página. En ambos casos se señala el apellido del autor seguido del año de publicación y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo,

Hirsch 1988: 49-50

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa, página y columna, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65, c.2.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

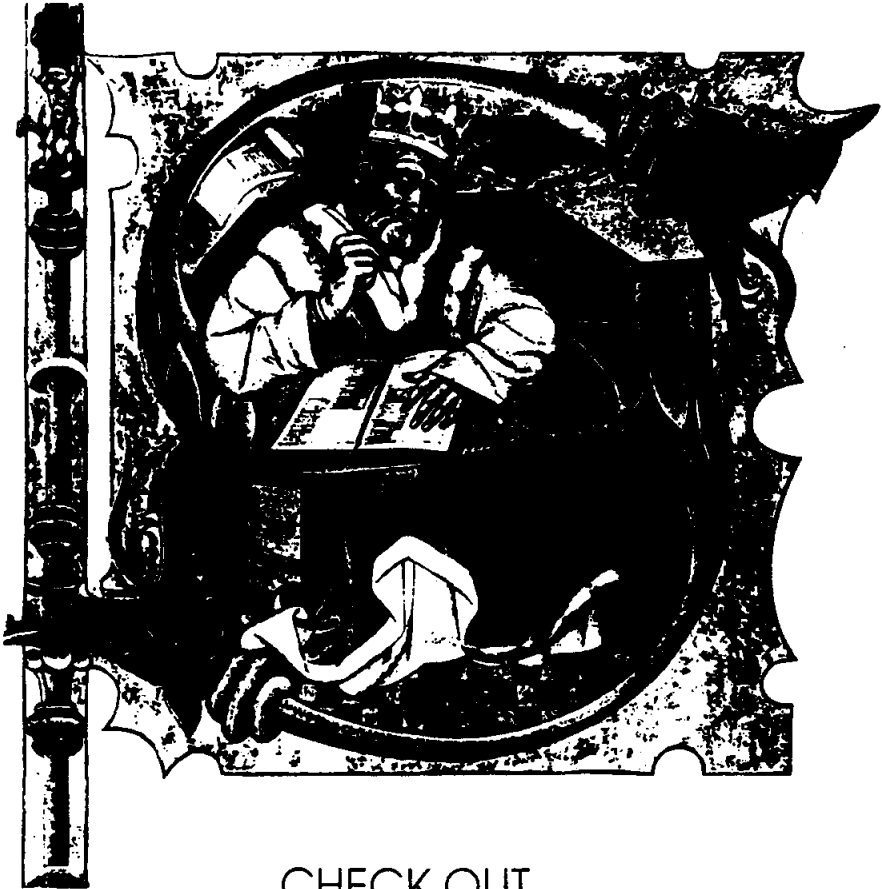
Jornal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p.1, c.6.

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op.cit.*, *loc.cit.*, *ibid* o *idem*.

En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en un listado alfabético al final del texto.

8. Para los artículos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno tres ejemplares de la *RMCh*.

STILL USING
RILM
THE OLD-FASHIONED WAY?



CHECK OUT
[HTTP://RILM.CIC.NET](http://RILM.CIC.NET)
INSTEAD

International Center 33 West 42nd Street New York, NY 10036-8003 USA
☎212/642-2709 📠212/642-1973 ✉ kday@email.gc.cuny.edu



ANDROS IMPRESORES

