

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DECANO:
FERNANDO CUADRA PINTO

DIRECTOR:
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA LYON

COORDINADOR:
MARIO SILVA SOLÍS

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES

Año XXXVIII Santiago de Chile, Enero-Junio de 1984 N° 161

SUMARIO

LUIS MERINO MONTERO. Claudio Arrau en la Historia de la Música Chilena	5
JUAN LEMANN CAZABON. Consideraciones sobre el Medio Artístico-Musical y la Composición en Chile.....	35
JUAN AMENABAR RUIZ. Algunas Claves para acercarse al conocimiento del músico Juan Lémann	47
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT. La Música en la Universidad de Oldenburgo	53

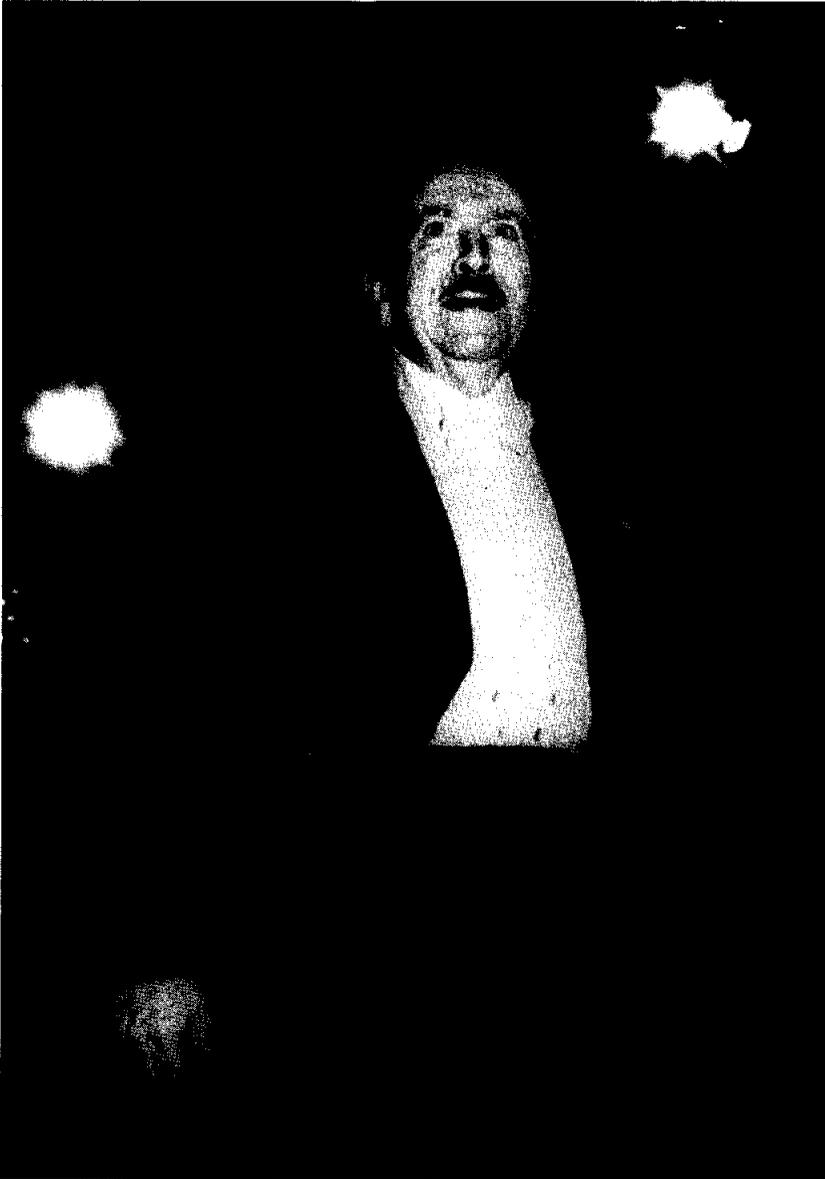
NOTAS Y DOCUMENTOS

MIGUEL CASTILLO DIDIER. El Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos	65
JUAN ORREGO-SALAS. La Música Latinoamericana: Tránsito del Archivo a la Sala de Conciertos	70
LUIS AUGUSTO MILANESI. La Divulgación de la Música Latinoamericana	77
LUIS MERINO MONTERO. La Musicología y el Creador Latinoamericano	80
El Método "Música en Colores" alabado en Alemania Federal	82

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Francisco Curt Lange. <i>La música culta en el período hispano</i> por Juan Pablo González Rodríguez	85
Francisco Curt Lange. <i>Historia da Música na Capitania Geral Das Minas Gerais</i> . Vol. VIII por Rodrigo Torres Alvarado	86
María Augusta Calado de Saloma Rodrigues. <i>A Modinha em Vila Boa de Goiás</i> por Honoria Arredondo Calderón	89
Oscar Ohlsen V. <i>Aspectos técnicos esenciales en la ejecución del laúd</i> por Ernesto Quezada B.	89
<i>Revista Inidef</i> , N° 5, 1981-1982 por María Luisa Verges Barreto	90
<i>Boletín Interamericano de Educación Musical</i> , N° 1, 1983	91
INDICE DE NUMEROS PUBLICADOS EN 1983, por M.S.S.	92

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 62.082
Editorial Universitaria, San Francisco 454
Santiago de Chile



Claudio Arrau en Chile, 1984

Gentileza del Teatro Municipal de Santiago.

Claudio Arrau en la Historia de la Música Chilena

por Luis Merino Montero

APOYO CHILENO*

El mérito y el valor de muchos artistas nacionales han sido reconocidos en nuestro país después de una ardua labor creativa, que en muchos casos se ha desarrollado en el extranjero. Por el contrario, el gran pianista chileno Claudio Arrau León, nacido en Chillán el 6 de febrero de 1903, ha gozado desde su más tierna infancia del apoyo más amplio e irrestricto del pueblo y del Gobierno chilenos durante las variadas y aun contrapuestas circunstancias históricas del siglo XX. Este apoyo se palpa ya en los comentarios sobre sus presentaciones durante la primera década del siglo. Después del debut el 19 de septiembre de 1908 en su ciudad natal, a los cinco años de edad, un cronista acotaba proféticamente que el entonces niño "es una esperanza para el arte: vive por i para la música. Si conserva este amor, seguramente llegará a ser una notabilidad musical"¹.

Este apoyo en lo nacional se conjuga, en lo familiar, con el papel fundamental que le corresponde a la madre de Arrau en la configuración de su carrera. Doña Lucrecia Ponce de León, nacida el 25 de noviembre de 1859, contrajo nupcias en 1880 con Carlos Arrau Ojeda (1856-1904), un conocido oculista en Chillán, y enviudó cuando el futuro artista frisaba su primer año de vida. Dando muestras de temple y reciedumbre, doña Lucrecia apoyó el sustento de la familia con la enseñanza del piano, pero sin perder de vista el promisorio futuro a que podían conducir las extraordinarias y precoces dotes de su hijo Claudio.

Con miras a buscar mejores condiciones para la educación de Arrau como músico, la familia se trasladó a Santiago. Como maestro su madre le escogió a Bindo Paoli, uno de los mejores profesores de piano en el país durante esa época, con quien Arrau estudió entre 1908 y 1910. Oriundo de Trieste pero formado en Alemania, Paoli llegó a Chile en 1889 con el Trio Melani, radicándose desde entonces en el país². El destacado musicógrafo Luis Arrieta Cañas lo calificó como un "eximio profesor, excelente pianista, artista de una honradez incomparable, incansable en el estudio y el trabajo de su técnica, no estaba

*El autor agradece el amplio y eficiente apoyo prestado por las autoridades y el personal de la Biblioteca Nacional (Salón "Los Fundadores", Sección Periódicos, Hemeroteca y Sección de Música) y la Biblioteca del Congreso (Sección Labor Parlamentaria).

¹*El Comercio* [Chillán], I/194 (22 de septiembre, 1908), p. 1, c. 4.

²Cf. Luis Arrieta Cañas, *Música: Recuerdos y Opiniones* (Santiago, 1953), p. 14 y Eugenio Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile (1850-1900)* (Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957), p. 326.

jamás contento”³. Participante asiduo de las sesiones musicales impulsadas por Luis Arrieta Cañas y, además de Arrau, fue profesor de otro valor chileno del teclado, la pianista Amelia Cocq. Según la revista *Zig-Zag*, Paoli, “apreciando en todo su valor el prodigio de precocidad que se le confiaba, inició al niño [Arrau] con las Sonatinas de Mozart y los Preludios de Bach”⁴.

Simultáneamente su madre realizaba gestiones para obtener el apoyo financiero del Gobierno chileno en la educación musical de su hijo Claudio. Para ello interpuso la influencia de personas amigas, entre las cuales se destacó con particular relieve la del escritor y periodista Antonio Orrego Barros, calificado por doña Lucrecia como “el mejor amigo i mas entusiasta admirador de las dotes de Claudio”⁵. De dilatada labor en el campo de las letras, el teatro y el periodismo chilenos, Antonio Orrego Barros se desempeñaba a la sazón como Redactor de Sesiones de la Cámara de Senadores y llegó a ser, posteriormente, Jefe de Redacción del Senado durante 34 años⁶. Para ayudar a Arrau, Orrego Barros se sirvió de sus contactos con “la gran tertulia social, cultural y política de principios de siglo en el país” anudados a través de su padre, Augusto Orrego Luco, y de su madre, Martina Barros de Orrego, amiga de doña Sara del Campo, esposa del Presidente Pedro Montt. La madre de Orrego Barros envió a la entonces Primera Dama una carta de presentación para la madre de Claudio Arrau. Por su parte, Orrego Barros se encargó para que Arrau fuera conocido y escuchado por sus amigos del Senado en las tertulias que se realizaban en la casa de sus padres⁷.

En su clásico artículo sobre “El Mozart Chileno: Claudio Arrau León” aparecido en la revista *Selecta*, I/8 (noviembre, 1909), pp. 275-276, Antonio Orrego Barros proyectó a la luz pública el reconocimiento y aprecio del talento del pianista de parte de tres importantes músicos de un Chile que se acercaba al primer centenario de su Independencia: su profesor Bindo Paoli y los compositores Luigi Stefano Giarda y Enrique Soro. Para Paoli, Arrau “era un niño dotado de poderosas condiciones naturales; que no sabía cómo se había él solo formado esa mano de pianista que parecía haber vivido sobre el teclado más años de los que contaba el niño”, y que se destacaba además por su habilidad para transponer música, “perfecto oído musical” y su “poderosa facultad de leer”⁸. Este último rasgo lo destacó también Soro, junto a “su gusto por la buena música” y “la comprensión perfecta que tiene del arte”.

³Arrieta Cañas, *Música: Recuerdos y Opiniones*, p. 15.

⁴E., “Un maestro de Claudio Arrau”, *Zig-Zag*, XVII/850 (4 de junio, 1921).

⁵Carta a Antonio Orrego Barros fechada en Berlín el 25 de octubre de 1912, reproducida por María Teresa Larraín, “Carta de su madre salvó la carrera de Arrau”, *La Tercera*, XXXIV/12.177 (11 de septiembre, 1983), suplemento *Buen Domingo*, p. 6.

⁶*Diccionario Biográfico de Chile*, decimoquinta edición, 1972-1974 (Santiago: Empresa Periodística Chile), p. 864.

⁷Detalles en María Teresa Larraín, “Carta de su madre salvó la carrera de Arrau”, pp. 6-7.

⁸Antonio Orrego Barros, “El Mozart Chileno: Claudio Arrau León”, *Selecta*, I/8 (noviembre, 1909), p. 276.

“... lo he visto acompañando al canto y al violín, llevar la lectura de las dos llaves y hacer arreglos á primera vista en que introducía notas del canto en el acompañamiento. Eso es admirable”⁹.

De manera similar, Antonio Orrego Barros proyectó la acogida que había tenido Claudio Arrau en los más altos niveles del Gobierno chileno presidido entonces por el gran estadista don Pedro Montt, nacido en 1848, elegido Presidente en 1906 y quien muere el 16 de agosto de 1910 en Bremen, Alemania, sin concluir su mandato. La velada que se realizó el 30 de septiembre de 1909 en el Palacio de la Moneda es reseñada en este artículo en los siguientes términos¹⁰:

“... genio, aunque sin pronunciar la palabra, lo juzgaron en los salones del Palacio de la Moneda á donde llegó sin ruido de fanfarra y de donde salió, después de revelar ante S.E. el Presidente de la República [don Pedro Montt] y algunos miembros del Cuerpo Diplomático, el prodigio de su extraordinaria precocidad que fué el atractivo y el asombro de aquella reunión”.

“La recepción en el palacio de Gobierno había sido un triunfo para Claudito; su Excelencia, en su entusiasmo, le había regalado un libro de su biblioteca, que trataba sobre los músicos celebres [*Les Nationalistes musicales*]¹¹, después de escribirle una honrosa dedicatoria que llenaba una página. Nuestro Ministro de Relaciones Exteriores se apoderó del niño para subirlo y bajarlo del piano y lo seguía de cerca con ese entusiasmo que sólo saben sentir los que aprecian el arte. Y tal entusiasmo despertó en él Claudito que á los pocos días lo llevó a su casa para presentarlo á su familia, dándole así una prueba de alentador aplauso”.

El propósito central del artículo de Antonio Orrego Barros fue plantear ante la opinión pública la necesidad de que el Gobierno de Chile enviara becado al artista a Europa. Aludiendo a la calidad de niño prodigio que hermana a Claudio Arrau con Mozart, y a la miseria y olvido en que el gran compositor austríaco terminó sus días en Viena, el articulista concluye que para cualquier nación es una fortuna el tener un genio, pero es una afrenta no saberlo estimar, y que, en consecuencia, es el deber de cualquier país honrar a sus artistas. Con sumo tacto y habilidad, Orrego Barros destacó la actitud de “quien puede y debe velar por las glorias nacionales”, al haberse puesto al servicio del pianista, haberse interesado por él y haber “escrito, en una oferta que le hizo á Claudito Arrau, una página que hace honor al primer magistrado de la Nación”¹².

Para financiar los estudios musicales de Claudio Arrau el Gobierno chileno le otorgó una pensión con cargo al presupuesto del Ministerio de Instrucción

⁹*Ibid.*

¹⁰*Ibid.*

¹¹Joseph Horowitz, *Conversations with Arrau* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1982), pp. 23-24.

¹²Orrego Barros, “El Mozart Chileno: Claudio Arrau Leon”, p. 276.

Pública. Estas pensiones se acordaban anualmente a estudiantes o profesionales destacados por medio de la ley de presupuesto que aprobaba la Cámara de Diputados y la Cámara de Senadores. En la sesión extraordinaria del 22 de febrero de 1910, la Cámara de Diputados aprobó por unanimidad una pensión “para la educación musical de Claudio Arrau Leon” ascendente a un mil doscientos pesos¹³. Esto fue ratificado por la Cámara de Senadores, en sesión del 25 de febrero de 1910, con un aumento del monto a un mil quinientos pesos¹⁴. Considerando su edad, el Senado optó por que se quedara un año más en el país con derecho a goce de pensión¹⁵. Merece transcribirse el debate de la Cámara de Diputados como una muestra del apoyo irrestricto que animaba a los legisladores chilenos de la época hacia el entonces niño-artista¹⁶.

“Item... Para la educación musical
de Claudio Arrau Leon. \$ 1,200.

“El señor [Carlos] Maira. Esta indicación no es mía solamente; lleva la firma de treinta o cuarenta Diputados de los diversos partidos de la Cámara.

“El señor [Ricardo] Cox Méndez. Entre ellas la mía.

“El señor [Carlos] Maira. Yo pediría a la Cámara que acordara esta pensión por unanimidad.

“El señor Secretario. La indicación está firmada por los siguientes señores: [Alfredo] Barros Errázuriz, [Enrique] Bermúdez, Edwards don Alberto, García de la Huerta, Rivera don Marcial, etc.

“El señor [Ricardo] Cox Méndez. Quien haya oído tocar a este niño no le negará su voto.

“El señor Bascuñán (Presidente). En votación.

“El señor [Carlos] Maira. Es un Mozart en ciernes que honrará a la República; de modo que es necesario que hagamos lo posible por que no se pierda un talento tan precoz.

“Votada la indicación resultó aprobada por la unanimidad de veintiseis votos.

“El señor [Carlos] Maira. Felicito a la Honorable Cámara por el acto de justicia que acaba de hacer”.

En sesión extraordinaria del 10 de noviembre de 1910, la Cámara de Senadores le acordó una pensión “para que perfeccione sus estudios musicales en Euro-

¹³Cámara de Diputados, *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1909* (Santiago: Imprenta Nacional, 1909), p. 2773.

¹⁴Cámara de Senadores, *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1909* (Santiago: Imprenta Nacional, 1909), pp. 1611-1613.

¹⁵Cámara de Senadores, *Boletín de la[s] Sesiones Extraordinarias en 1910* (Santiago: Imprenta Nacional, 1910), p. 286, c. 1 (intervención del senador Juan Castellón).

¹⁶Cámara de Diputados, *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1909*, p. 2773.

pa”¹⁷. El monto era de tres mil seiscientos pesos oro, pero la Cámara de Diputados, en sesión extraordinaria del 16 de enero de 1911, lo aumentó a cinco mil pesos oro, en atención a que “siendo un niño de ocho o nueve años, tiene que ir con su madre”, y porque en Europa “tendrá que pagar profesores mui caros”¹⁸. El envío de Arrau a Europa fue formalizado mediante decreto del Ministerio de Instrucción Pública de 29 de marzo de 1911¹⁹. Por su parte la Cámara de Senadores, en sesión extraordinaria de 24 de noviembre de 1911, aprobó el monto de cinco mil pesos oro para la pensión, en 1912²⁰.

Cabe destacar que en esa época los pensionados de las escuelas normales eran generalmente enviados al extranjero con una beca de mil pesos, y a los médicos, en circunstancias similares, se les asignaba tres mil o cuando más tres mil seiscientos pesos oro²¹. Esto es otro indicador que permite aquilatar el impacto del genio de Arrau entre los legisladores chilenos de la época.

En 1912 el Gobierno de Chile tomó la resolución de no renovar las pensiones de los estudiantes chilenos en Europa debido a los serios problemas presupuestarios por los que atravesaba el país. En sesión ordinaria de la Cámara de Diputados, realizada el 31 de agosto de 1912, el diputado por Itata, Carlos Maira, hizo una vibrante apología de Claudio Arrau para que no se le interrumpiera la beca²². Por su parte, la madre de Arrau acudió una vez más a su “estimado amigo” Antonio Orrego Barros, mediante carta fechada en Berlín el 25 de octubre de 1912, en la que le solicitaba lo siguiente²³:

“... le pedimos el servicio que nos ayude a conseguir con sus amigos del Congreso que lo dejen por algun tiempo más.

En tan corto tiempo es imposible hacer grandes estudios, sin embargo, Claudio ha progresado mucho, aunque su maestro no quiere apurarlo por su poca edad.

Esperamos que Ud. con su buena voluntad de siempre, ha de interesarse esta vez en favor de Claudio para que no le interrumpan sus estudios musicales. Con cariñosos recuerdos para su familia le saluda su amiga”.

Lucrecia L. de Arrau”.

¹⁷Cámara de Senadores, *Boletín de la[s] Sesiones Extraordinarias en 1910*, p. 302.

¹⁸Cámara de Diputados, *Boletín de la[s] Sesiones Extraordinarias en 1910* (Santiago: Imprenta Nacional, 1910), p. 1451.

¹⁹Cámara de Diputados, *Boletín de las Sesiones Ordinarias en 1911* (Santiago: Imprenta Nacional, 1911), p. 1559 (intervención del Ministro de Instrucción Pública Sr. Montt).

²⁰Cámara de Senadores, *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1911* (Santiago: Imprenta Nacional, 1912), p. 713.

²¹Cámara de Senadores, *Boletín de la[s] Sesiones Extraordinarias en 1910*, p. 286, c. 1 (intervención del senador Joaquín Walker Martínez).

²²Cámara de Diputados, *Boletín de las Sesiones Ordinarias en 1912* (Santiago: Imprenta Nacional, 1912), pp. 1827-1828.

²³Cf. nota 5, *supra*.

En esta carta se trasunta el celo con que Doña Lucrecia velara siempre por su hijo. En sus propias palabras²⁴:

“La carrera de mi hijo se había convertido para mí en el objetivo más importante de mi vida y ningún sacrificio me parecía demasiado grande para protegerla”.

Como resultado, Claudio Arrau fue el único pensionado que el Gobierno chileno mantuvo en Europa después de las reducciones presupuestarias²⁵. En 1915 su pensión figuraba en el proyecto de presupuesto, pero fue suprimida por la Comisión Mixta de Presupuesto aparentemente por error. Ante esta situación, el Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la época solicitó a la Cámara de Diputados que se reabriera el debate sobre el presupuesto de Instrucción Pública, con el solo objetivo de considerar el restablecimiento del ítem correspondiente a la pensión de Arrau, que todavía se mantenía en cinco mil pesos oro²⁶. El restablecimiento del ítem fue aprobado por la Cámara de Diputados en sesión extraordinaria del 9 de febrero de 1915²⁷, con la ratificación de la Cámara de Senadores en la sesión extraordinaria del 11 de febrero de 1915 por un estrecho margen de ocho votos contra seis, después que la primera votación arrojó siete votos por la aprobación y siete por la denegación²⁸.

Para el presupuesto del año 1918 la Comisión Mixta de Presupuesto propuso una reducción del monto de la pensión de \$ 3.000 a \$ 1.800 por el lapso de seis meses²⁹. Por su parte, la Cámara de Diputados en la sesión extraordinaria del 7 de mayo de 1918, acordó restablecer el monto de \$ 3.000 dejando la duración de la pensión en un año³⁰. Del debate correspondiente resulta interesante citar la intervención del Diputado por Petorca, Manuel Espinoza Jara, y la proposición del Diputado Carlos Alberto Ruiz³¹.

“El señor [Manuel] Espinoza Jara. Al mismo tiempo, señor Presidente, voi a pedir que se restablezca en su monto primitivo el ítem que dice: ‘una pensión por seis meses al niño Claudio Arrau Leon’ i que fué reducido de \$ 3.000 a \$ 1.800.

“Creo que ya que el Estado ha contribuido a la educación de este niño que tiene un talento musical prodijioso, es necesario no dejar que interrumpa

²⁴“La madre de Arrau cuenta la infancia de Claudio...”, *Ercilla*, VI/224 (16 de agosto, 1939), p. 11.

²⁵Cámara de Senadores, *Sesiones Extraordinarias de 1914* (Santiago: Imprenta Nacional, 1914), p. 1129, c. 2 (intervención del Ministro de Instrucción Pública Sr. Valencia).

²⁶Cámara de Diputados, *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1914* (Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1914), p. 2350.

²⁷*Ibid.*

²⁸Cámara de Senadores, *Sesiones Extraordinarias de 1914*, pp. 1129-1130.

²⁹Cámara de Senadores, *Sesiones Extraordinarias de 1917* (Santiago, 1917), p. 1384.

³⁰Cámara de Diputados, *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1917* (Santiago: Soc. Imprenta Litografía Barcelona, 1917), pp. 1717-1718, 1725.

³¹*Ibid.*

sus estudios i darle una pension por todo el año corriente, a fin de que recoja todos los beneficios de la educacion que está recibiendo.

“Este niño es un talento musical extraordinario i no es posible malograrlo por hacer una economía insignificante reduciendo el ítem respectivo de \$ 3,000 a 1,800.

“De modo, señor Presidente, que pediría que se restableciera este ítem de \$ 3,000 por este año.

“El señor [Carlos Alberto] Ruiz. Mui justo es, señor Presidente.

“Aprobémosla por unanimidad. Tributemos este homenaje al arte. Esta indicacion ha estado en el Presupuesto todos los años”.

ESTADA EN EUROPA, 1911-1921

La partida a Europa del pianista junto a su madre, su hermana Lucrecia y su hermano Carlos se realizó en 1911. El 9 de febrero, la revista *Sucesos* de Valparaíso destacaba en un reportaje al “niño músico, que tanto ha llamado la atención de los entendidos, que ahora veranea en Valparaíso, y dentro de poco ha de trasladarse a Berlín”, poniendo de relieve su “memoria de prodigio” y su capacidad de saber “de cuanto quiere, porque todo lo aprende sin recurrir á profesor. Con motivo de su proyectada translación a Europa, se ha estudiado el itinerario y se sabe de memoria la Geografía del viaje...”³².

El artista no vuelve a Chile hasta 1921. Durante esta fructuosa década se empapa de todo lo que la floreciente capital de Alemania le ofrece en lo musical y en lo cultural, y establece de manera sólida y profunda la piedra miliar de su ulterior carrera como solista. Estudia al principio con los maestros Waldemar Lütschg y Paul Schramm y encuentra en 1913 al profesor Martin Krause, a través de otra gran artista chilena, la pianista Rosita Renard, quien a la sazón se perfeccionaba en Alemania también con el apoyo del Gobierno chileno³³. A partir del 1º de junio de 1913, Claudio Arrau inicia las clases con Krause y rápidamente se transforma en uno de sus discípulos favoritos en el Conservatorio Stern, según se desprende del siguiente certificado expedido por el profesor en 1914 al cabo del primer año de estudios, y que dio a conocer en Chile la revista *Zig-Zag*³⁴.

“Claudio Arrau es mi discípulo desde hace un año. El joven es uno de los más grandes talentos que he tenido oportunidad de conocer hasta ahora. Sus predisposiciones naturales son asombrosas, su inteligencia merece la más alta admiración, su celo es ejemplar. Los progresos realizados por el joven Arrau, son, ni más ni menos, que maravillosos y autorizan a pronos-

³²*Sucesos* [Valparaíso], IX/440 (9 de febrero, 1911).

³³Horowitz, *Conversations with Arrau*, pp. 35-36. Por una biografía de esta gran artista chilena cf. “La brillante carrera artística de Rosita”, *Pro Arte*, I/47 (2 de junio, 1949), p. 3.

³⁴A., “Los triunfos de un artista chileno en Europa: Claudio Arrau”, *Zig-Zag*, XI/507 (7 de noviembre, 1914).

ticarle el porvenir de un artista de primer rango. Sería muy de desear que se hiciera que sus adelantos fueran indefinidos y que se favoreciera en todo sentido al joven Arrau”.

Ese mismo año Arrau inicia su carrera como niño prodigio bajo la égida de su maestro Krause. Resulta de interés evocar una carta enviada a Chile por el cónsul chileno en Amsterdam, la que apareció publicada en la revista *Zig-Zag* del 7 de noviembre de 1914, y en la que se encuentra el siguiente testimonio sobre el examen de fin de año del Conservatorio, que constituyó un paso previo para los recitales y conciertos que realizaría Arrau a partir de ese momento³⁵:

“Hice un viaje rápido a Berlín... y tuve la oportunidad de asistir al concierto de prueba del Conservatorio de Berlín, en el cual tocó Claudio, acompañado de orquesta; es esta prueba, algo así como un exámen de los estudios del año, ante los más severos críticos de ese país. Claudio tenía el quinto número, y cuando le tocó su turno, a pesar de que los aplausos son absolutamente prohibidos, una salva atronadora lo acompañó desde su asiento hasta el procenio. La sala, que es muy grande, contenía más de tres mil personas, y todas ellas admiraban al nene de Santiago de Chile, que avanzaba con su melenita de artista y su cara risueña, a colocarse ante una orquesta de cincuenta profesores. Yo le había oído tocar muchas veces; conocía el completo dominio que tenía sobre el piano, pero debo confesarlo, que al ver esa sala tan llena de artistas y de críticos, tuve miedo de que este niño se impresionara, y no tocara con su tranquilidad habitual. Colocado ante la numerosa orquesta, dominaba con su carita risueña y a los primeros acordes, se vió que el artista se revelaba en toda su amplitud. Tocó correctísimamente, y al terminar fué llamado a la escena por siete veces consecutivas, caso nunca visto en esa sala. Se le concedió un diploma de honor, el que se da por segunda vez, a un alumno que ha cursado solamente un año estudios en el Conservatorio; la primera vez se le dió a un ruso y la segunda a un chileno. Créame mi amigo, que todos los chilenos nos sentíamos orgullosos con este pequeño compatriota, que hace acá, y hará en el mundo entero, la mejor propaganda por nuestro país.

Con esa prueba ha quedado Claudio autorizado para dar algunos conciertos fuera de Berlín; yo le prepararé uno en Amsterdam para que coseche los primeros pesos con su talento. Creo que será un éxito tanto artístico como monetario”.

La subsecuente trayectoria de Arrau como niño prodigio estaría jalonada de éxitos. Conquista en 1915 el premio Gustav Hollander para jóvenes artistas y gana el concurso Ibach, en el que el pianista recuerda haber participado como

³⁵*Ibid.*

el único competidor infantil³⁶. En 1919 y 1920 obtiene la medalla Liszt³⁷. Sus recitales son favorablemente acogidos por nobles y reyes en Europa y se presenta bajo la batuta de reputados directores de la época, tales como Arthur Nikisch y Fritz Steinbach³⁸. Tiene la oportunidad de apreciar a grandes músicos que florecen en Berlín, al compositor y pianista Ferruccio Busoni, uno de sus ídolos, y a la gran venezolana Teresa Carreño (1853-1917), una “inspiración seminal para el joven Arrau”³⁹. Mientras tanto la prensa chilena no deja de comunicar al público nacional los éxitos del joven artista. En su edición del 29 de abril de 1916, en la revista *Zig-Zag* se comentaba que la fama de Arrau en plena conflagración europea “se esparce ya por todo el imperio germánico: la prensa de esa nación celebra sus triunfos y hasta los diarios neoyorkinos se expresan de él como del niño-prodigio que asombrará al mundo”, citándose como prueba comentarios aparecidos en el *Vorsische Zeitung* y en el *Musical Courier*, de Nueva York⁴⁰.

En *Músicos chilenos contemporáneos*, el musicógrafo Emilio Uzcátegui García dio a conocer en Chile otro certificado del profesor Krause, fechado en Berlín el 7 de diciembre de 1917, poco antes de su muerte el 18 de febrero de 1918, el que evalúa en los siguientes términos el progreso alcanzado por Arrau, al cabo de cuatro años y medio de estudio⁴¹:

“Dar un testimonio sobre Claudio Arrau es casi imposible, porque para su asombrosa capacidad falta toda comparación. Desde la juventud de Franz Liszt casi no ha habido un talento igual al de Claudio. Por su fenomenal aplicación y perseverancia maravillosa ha elevado Claudio su arte a una altura que yo ya la considero de acuerdo con muchos grandes artistas y músicos como uno de los primeros entre los pianistas. A él nada le es imposible, aprende en horas aquello para lo cual otros necesitan años. Posee una técnica que abarca todo y lee a primera vista admirablemente. La nación chilena debe mirar con orgullo a éste su hijo, que ama sobre todo a su patria y a los chilenos. El llevará por el mundo con el más alto brillo, el nombre de Chile”.

La beca concedida por el Gobierno de Chile constituye un apoyo decisivo para la prosecución de los estudios musicales avanzados por Arrau en Berlín, y fue renovada, según *Conversation with Arrau*, hasta 1921⁴². Posteriormente el apoyo del Gobierno de Chile al artista se ha traducido, *inter alia*, en las siguientes otras acciones:

³⁶Horowitz, *Conversations with Arrau*, p. 43.

³⁷*Ibid.*, p. 122.

³⁸*Ibid.*, pp. 3-4.

³⁹*Ibid.*, pp. 86 y 82.

⁴⁰R., “Claudio Arrau”, *Zig-Zag*, XII/584 (29 de abril, 1916).

⁴¹Emilio Uzcátegui García, *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)* (Santiago: Imp. y Enc. América, 1919), p. 21.

⁴²Horowitz, *Conversations with Arrau*, p. 46.

1. En los difíciles momentos económicos provocados por el estallido de la Primera Guerra, el trabajo de su hermana Lucrecia en el Consulado de Chile en Berlín permitió apoyar los estudios del artista mientras se gestionaba la continuidad de la beca. Posteriormente el mismo Arrau ingresó como Agregado Civil a la Embajada de Chile en Berlín⁴³.
2. Durante la Segunda Guerra Mundial y con posterioridad a ella, Claudio Arrau ha dispuesto de un pasaporte diplomático, el que mantuvo hasta agosto de 1973 por lo menos⁴⁴.
3. Su calidad de diplomático le permitió obtener, durante el período del fascismo alemán, un pasaporte chileno para su esposa Ruth Schneider, mezzo soprano de Frankfurt⁴⁵, a quien desposó en 1937 y con quien ha tenido tres hijos, Carmen (n. 1938), Mario (n. 1940) y Christopher (n. 1959). Al inicio de la Segunda Guerra Mundial, Arrau gestionó además una visa chilena para el Dr. Hubert Abrahamson, sicoanalista de Düsseldorf, quien ha sido para el artista "en parte un guru, en parte un padre y en parte un hermano mayor", en sus propias palabras. Con esta visa Abrahamson se trasladó a Santiago para mudarse ulteriormente a Nueva York y volver a Alemania donde murió en 1973⁴⁶.
4. En 1948 Arrau fue nombrado Agregado Cultural ad honorem de la Embajada de Chile en México⁴⁷, siguiendo la política del Gobierno chileno de favorecer a los grandes valores del arte nacional con nombramientos diplomáticos, tal como ha sido el caso de Acario Cotapos, Gustavo Becerra, Gabriela Mistral o Pablo Neruda.

VISITAS PROFESIONALES A CHILE, 1921-1984

Una evaluación de la presencia del artista en la historia de la música chilena debe tomar en consideración, en primer lugar, la esencia de su carrera como intérprete. Claudio Arrau pertenece a la constelación de los grandes genios del teclado del siglo XX, ha sido reconocido y aclamado en todos los principales centros musicales del mundo después de una ardua actividad mantenida aun pasados los ochenta años de edad. Debido a ella Arrau nunca ha residido en Chile por un período largo de tiempo después de su partida en 1911. A partir de 1921 sus visitas profesionales se traducen, por lo general, en estadas breves,

⁴³Mercedes Ducci, "¿Chile? Uff... Un Antiguo Cariño", *El Mercurio*, LXXXII/29.527 (21 de marzo, 1982), p. D4, cc. 3-4.

⁴⁴*Ibid.*, cc. 4-6.

⁴⁵Horowitz, *Conversations with Arrau*, p. 74. Cf. además p. 76.

⁴⁶*Ibid.*, p. 47. Un gran interés reviste el artículo de Arrau titulado "A Performer Looks at Psychoanalysis", publicado inicialmente en *High Fidelity* (febrero, 1967) y que ha sido republicado en *Conversations with Arrau*, pp. 239-248. Versión en castellano: "Mirando hacia el Psicoanálisis", *Revista Universitaria* [Universidad Católica], N° 10 (octubre, 1983), pp. 9-13.

⁴⁷*Diccionario Biográfico de Chile*, 7ª edición, 1948-1949 (Santiago: Empresa Periodística Chile), p. 81.

pero con una actividad muy intensa de conciertos que abarca prioritariamente la capital y, en ciertas ocasiones, algunas provincias del país.

Entre 1921 y 1984 Arrau ha realizado no menos de 18 visitas profesionales a Chile. Hemos contabilizado tres visitas durante la década de 1920, en los años 1921, 1924 y 1928, y otras tantas en la década de 1930, en los años 1930, 1934 y 1939. Durante la década de 1940 el número aumenta a seis visitas, en los años 1941, 1942, 1944, 1945, 1946 y 1949, en gran medida debido a las condiciones generadas por la Segunda Guerra Mundial. Durante la década de 1950, el número disminuye a cuatro, en los años 1950, 1954, 1958 y 1959. Posteriormente se aprecia una disminución considerable puesto que sólo hay registro de una visita en 1967, otra en 1984 y ninguna durante la década de 1970.

Las visitas profesionales de Claudio Arrau han estado siempre rodeadas de un intenso fervor popular demostrativo del hondo arraigo que el artista tiene en el pueblo chileno. La siguiente nota periodística marca la tónica de sus presentaciones en 1921, que se ha mantenido incólume hasta hoy día⁴⁸.

“Ha completado Arrau once recitales de piano; y en todos ellos, sin que el entusiasmo haya disminuido un punto, ha habido la misma concurrencia que ha llenado por completo la amplia sala del [Teatro] Municipal, y se han repetido de uno en otro los aplausos y las ovaciones que han demostrado que ya llega al último límite la admiración del público por el gran artista nacional”.

Este fervor se conjuga con interpretaciones magistrales que constituyen experiencias estéticas y humanas inolvidables para quienes han podido apreciarlas. Así, la música de los grandes maestros ha encontrado en Arrau un cauce que la proyecte a amplios sectores del público nacional.

Metodológicamente el estudio de la presencia de Claudio Arrau en la historia de la música chilena debe considerar la interacción entre las diferentes etapas de su carrera como solista y la historia de la música nacional. Sobre esta base se pueden establecer dos etapas generales, una que abarca la interacción en la década de 1920 y una segunda que se inicia en la década de 1930 con el afianzamiento de las instituciones rectoras del quehacer musical chileno.

RENOVADOR DEL VOCABULARIO MUSICAL DEL PÚBLICO CHILENO, 1921-1930

Las visitas de 1921 y 1924 ocurren en el período en que Arrau busca un rumbo y un perfil para su carrera como intérprete solista, después del trauma producido por la muerte del profesor Krause el 18 de febrero de 1918, que lo privó de su maestro y de todo el apoyo que le había entregado para tocar públicamente en Alemania. Las visitas de 1928 y 1930 ocurren en los albores de la madurez de

⁴⁸Lohengrin, “Despedida de Claudio Arrau”, *El Diario Ilustrado*, XX/6.985 (19 de junio, 1921), p. 15, c. 1.

su carrera, después de su nombramiento como profesor del afamado Conservatorio Stern en Alemania y de ganar en 1927 el Grand Prix International del concurso realizado en Ginebra ante un jurado que incluía estrellas del calibre de Alfred Cortot y Arthur Rubinstein. En Chile, este triunfo fue reseñado por Fernando García Oldini en "Claudio Arrau triunfa", artículo publicado en la pionera revista *Marsyas*, 1/6 (agosto, 1927), pp. 217-219. El año 1928 reviste además una gran importancia en la historia de la música chilena, por cuanto, además de Arrau, se presentaron en Chile otros dos afamados intérpretes nacionales, Sofía del Campo y Amelia Cocq, a los que se agrega el afamado Arthur Rubinstein.

Durante esta década Arrau incluye en su repertorio de conciertos obras de los más variados estilos, gracias a su asombrosa versatilidad junto a su excepcional capacidad de lectura y su gran rapidez de memorización. Estas cualidades habían sido estimuladas en Berlín por el profesor Martin Krause, quien sustentaba como canon pedagógico el estudio de un amplio y variado espectro estilístico y la constante revisión de nuevas partituras como hábito esencial del pianista. Desde 1915 la crítica alemana había destacado en los programas de concierto de Arrau la cualidad de combinar obras ampliamente conocidas con partituras que raramente se ejecutaban⁴⁹. De esta versatilidad Arrau había hecho gala en su primera visita profesional a los Estados Unidos en 1923⁵⁰, poniendo en práctica su propio dictum⁵¹.

"Uno debe tener la capacidad de sumergirse en mundos diferentes. De otro modo no es un real intérprete".

Un verdadero imperativo en la historia musical de Chile durante la década de 1920 era la necesidad de dar a conocer obras capitales de los repertorios barroco, clásico y romántico, así como también de la música de vanguardia de la época, como base para la formación de un vocabulario musical amplio y equilibrado. A este objetivo se propendió desde los albores del siglo en las reuniones musicales que se realizaron en los hogares de Luis Arrieta Cañas y de José Miguel Besoain entre 1889 y 1933, y desde 1924 fue uno de los propósitos centrales del programa de acción de la Sociedad Bach bajo el liderazgo de Domingo Santa Cruz.

Por lo tanto, la actividad de Arrau en Chile durante la década de 1920 se engrazó magníficamente con esta necesidad histórica del país. Los programas que presentara en 1921 muestran una variedad asombrosa que abarca desde los grandes maestros del período clásico-romántico hasta compositores de la vanguardia de ese momento. La siguiente lista permite formarse una idea del

⁴⁹Cf. Horowitz, *Conversations with Arrau*, pp. 114-115.

⁵⁰Cf. Luis Merino, "Nuevas Luces sobre Acario Cotapos", *R.M.Ch.*, XXXVII/159 (enero-junio, 1983), p. 23.

⁵¹Citado en *Conversations with Arrau*, p. 120.

calibre de las composiciones de los siglos XVIII y XIX, algunas de las cuales constituían, sin duda, novedades en Chile.

Johann Sebastian Bach. *Partita* en Do menor (*Clavierübung*, vol. I).

Ludwig van Beethoven. *Quince Variaciones y Fuga* sobre un tema de “Prometeo” op. 35 en Mi bemol mayor.

———. *Sonata* op. 31 N° 3 en Mi bemol mayor.

———. *Sonata* op. 81a, “Les Adieux”, en Mi bemol mayor.

Robert Schumann. “Etudes en forme de variations” (= “12 Etudes symphoniques”) op. 13.

Fryderyk Chopin. *Sonata* op. 35 en Si bemol menor.

Franz Liszt. “Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata” (“Années de pèlerinage. Deuxième Année = Italie”).

Johannes Brahms. *Variaciones* sobre un tema de Paganini op. 35.

En los programas de 1921 aparecen también compositores menos conocidos del siglo XIX tales como Giovanni Sgambati, representado por el *Vecchio minuetto* de las *Quattro pezzi* op. 13 y Adolph Jensen, representado por cuatro piezas del *Erotikon* op. 44, serie de cuadros sobre una antigua leyenda griega. Impacto causó en el público chileno el deslumbrante virtuosismo de *Islamey*, Fantasía Oriental compuesta en 1869 por Mily Alexeyevich Balakirev. Para mayor variedad, Arrau incluyó obras musicales de salón afines a lo que se ejecutaba en Chile durante el siglo XIX. De las “Nouvelles Soirées de Vienne - Valses caprices d’après Strauss”, de Carl Tausig, Arrau interpretó las transcripciones de “Nachtfalter” (Mariposa Nocturna) op. 157 y “Man lebt nur einmal!” (Vivimos una sola vez) op. 167, de Johann Strauss (el joven), además de la versión pianística del conocido vals “An der schönen blauen Donau” (A orillas del hermoso Danubio Azul) op. 314 escrita por Adolf Schulz-Evler. En este último grupo está el *Valse Arrau*, escrito para el artista por Sophie Menter (1846-1918), afamada pianista y discípula de Franz Liszt, a quien Arrau conoció en Munich a través de Martin Krause⁵².

Especial importancia revisten dos compositores calificados a la sazón en Chile como “grandes revolucionarios”, Albéniz y Debussy. Del compositor español, Arrau interpretó “Fête-Dieu à Séville” y “Triana”, extraídas del primer y segundo libro de *Iberia*. Del gran compositor galo, Arrau presentó extractos de sus principales obras para piano, “Soirée dans Grenade” y “Jardins sous la pluie” de *Estampes*, “Reflets dans l’eau”, del cuaderno I de *Images*, “Voiles”, “La Sérénade interrompue”, “La Cathédrale engloutie”, y “Minstrels”, del libro I de los *Douze Préludes* y “Feux d’artifice”, del libro II de esta última colección. Gracias a Arrau el público chileno tuvo la ocasión, por primera vez, de apreciar una muestra de la obra pianística de Debussy, considerablemente mayor a los

⁵²Sobre este encuentro cf. Horowitz, *Conversations with Arrau*, p. 94.

trozos aislados que hasta ese momento otros artistas pioneros habían tocado en el país. Sin duda que estas interpretaciones trasuntaban la adoración de Arrau por Debussy, “uno de los grandes genios” de la música, al decir del pianista⁵³. Al respecto resultan de sumo interés los comentarios que sobre el enfoque de Arrau sobre la música de Debussy, hace durante la visita de 1930 el entonces joven pianista chileno Waldo Concha⁵⁴.

“Pocos son... los que logran sacar tanto partido de la interesante producción del maestro francés. La variedad de matices, la riqueza de colorido, la profundidad que obtiene Claudio en estos trozos, son, en realidad, únicos. Nuestros entusiastas de la obra de Debussy tienen aquí, tenemos, diré mejor, amplio lugar a deleitarnos en las versiones que nos ofrece en sus recitales”.

Al decir de un diario, la interpretación de Arrau en 1921 puso sobre “el tapete de la discusión” las “innovaciones [de Debussy] en el sistema de escribir”⁵⁵. Aparecieron comentarios en la prensa santiaguina recomendando al pianista en el repertorio de sus conciertos un enfoque más tradicional que estuviera más al alcance de la gran masa del público. Contra estos comentarios se alzó el maestro y pianista Federico Duncker Biggs con una apología de Arrau, de la que extractamos las siguientes líneas⁵⁶:

“Interpretando el anhelo de cientos de personas, y con su asentimiento tácito, me permito expresar el deseo de que los concertistas extiendan y amplíen en lo posible sus programas modernistas, sin perjuicio de que mantengan las obras clásicas, que constituyen la base de sus recitales y los cimientos del edificio musical”.

“Por lo demás, Claudio Arrau concilia muy bien ambas tendencias, ya que ha tenido generalmente el acierto de dedicar las primeras partes de sus programas a las obras clásicas y románticas, satisfaciendo así ‘los legítimos anhelos de las masas’, para terminar con las obras modernistas y darnos a conocer las grandes creaciones del arte en la época en [que] vivimos”.

Desoyendo las recomendaciones de los sectores tradicionalistas del público chileno, Arrau continuó con renovados bríos la divulgación de la entonces llamada “música modernista”, durante su visita de 1924. Aparecen obras y compositores de poca o ninguna difusión en el Chile de esa época tales como la *Sonata* N° 5 en Fa sostenido mayor de Alexander Skriabin, “Alborada del gracioso” y “Gaspard de la nuit”, de Maurice Ravel, la *Berceuse*, de Ferruccio Busoni, otro de los ídolos de Arrau, los *Drei Klavierstücke*, op. 11 de Arnold

⁵³*Ibid.*, p. 190.

⁵⁴“Una charla con Claudio Arrau”, *Ecran*, 1/15 (21 de octubre, 1930).

⁵⁵*El Diario Ilustrado*, XX/6.962 (27 de mayo, 1921), p. 9, c. 4.

⁵⁶“Carta Abierta de Federico Duncker Biggs”, *El Diario Ilustrado*, XX/6.961 (26 de mayo, 1921), p. 5, cc. 2-3.

Schoenberg y la *Suite* op. 14, de Béla Bartók. Con igual versatilidad se adscribió a la cruzada por la divulgación de la música de Johann Sebastian Bach auspiciada por la Sociedad Bach en 1924 bajo la guía e inspiración de don Domingo Santa Cruz, y con el concurso de otros importantes músicos chilenos, Armando Palacios, Werner Fischer y Armando Carvajal. Junto a Armando Palacios presentó, el 11 de julio de 1924, uno de los dos conciertos en do menor para dos instrumentos de teclado en un programa que incluía además el tercer *Concierto de Brandenburgo*, arias y cánticos espirituales a cargo de Elizabeth Matthei, con acompañamiento de órgano. El 18, 21, 25 y 29 de julio interpretó por vez primera en Chile los dos libros del *Clave bien Temperado*, "ejecución precedida de un comentario explicativo de cada preludio y fuga". En la "Primera Memoria Presentada por el Consejo Directivo de la Sociedad" se informó sobre esta labor "a la Asamblea General Ordinaria de Socios celebrada el día 7 de diciembre de 1924", en los siguientes términos⁵⁷:

"La Sociedad ha podido dar a sus miembros y al público en general seis audiciones de las cuales cinco se dedicaron a dar a conocer la obra de Bach y la última a autores de los siglos XVI y XVII. El Directorio se enorgullece de haber podido ofrecer a nuestro distinguido artista Claudio Arrau la oportunidad de repetir en Chile las celebradas audiciones que dió en Berlín y Viena de la grandiosa obra de Bach titulada el "Clavecín bien Témperé". A pesar de la extrema seriedad de semejantes conciertos, el público apreció debidamente el valor de la obra en sí y su maravillosa ejecución.

Claudio Arrau ha sido nombrado Socio Activo Perpetuo de la Sociedad Bach".

La visita de 1928 se ajustó a un patrón similar a las de 1921 y 1924. Junto a obras de Haydn, Mozart, Schubert, Brahms y Balakirev se pueden destacar las siguientes composiciones de otros maestros de los siglos XVIII y XIX:

Johann Sebastian Bach. *Partita* en Sol mayor (*Clavierübung*, vol. I).

Ludwig van Beethoven. *Concierto* N° 4 op. 58 en Sol mayor para piano y orquesta.

Carl Maria von Weber. *Sonata* N° 2 op. 39 en La bemol mayor.

Felix Mendelssohn. *Variations sérieuses*, en Re menor.

Fryderyk Chopin. *Sonata* op. 35 en Si bemol menor.

—. *Concierto* op. 21 en Fa menor [N° 2].

Franz Liszt. "Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este". ("Annés de pèlerinage. Troisième Année").

—. "6 Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini".

⁵⁷p. 5 del texto dactilografiado que se preserva en el Centro de Documentación de la Música Chilena perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Además dio a conocer en Chile nuevas composiciones “modernistas”. De Debussy, “Les Collines d’Anacapri”, del libro I de los *Douze Préludes*, “La puerta del vino” y “La Terrasse des audiences du clair de lune”, del libro II. De Ferruccio Busoni, la *Indianische Fantasie* op. 44 para piano y orquesta, bajo la dirección de Armando Carvajal. De Georges Auric tocó la *Sonatina* compuesta cinco años antes, en 1923. De Henri Sauguet, una obra identificada como “Tres estudios”, que muy probablemente corresponden a *Trois Françaises*, también escritos en 1923. Pero la mayor novedad estriba en la música de Igor Stravinsky, compositor que comenzó a ser conocido en Chile gracias a las versiones que Arrau ofreciera del *Piano Rag-Music* y de tres movimientos del ballet *Petrushka*. La música de Stravinsky produjo en la crítica un revuelo mayúsculo, similar al causado tres años antes por la obra de Debussy. Sirva como muestra lo que expresa un crítico de *El Diario Ilustrado*, quien calificó los tres movimientos de *Petrushka* como “pesadilla musical”, “locura musical”, “la obra de un loco”, “horrorosas disonancias, con la más absurda confusión y choques de sonidos”, y describió la reacción del público en los siguientes términos⁵⁸:

“Y termina Stravinsky, y cosa rara; en vez de la rechifla que merecía el autor —no el ejecutante, que supo interpretar en forma maravillosa los desvaríos del autor— el público aplaudió, y aplaudió con entusiasmo”.

Esta divulgación de la música “modernista” se complementó con entrevistas de prensa, en las que Arrau dio a conocer su pensamiento sobre la entonces música contemporánea. Ante una pregunta formulada en 1921 por el crítico Fernando Orrego sobre “la música moderna alemana”, Arrau respondió lo siguiente⁵⁹:

“Sin duda, hay una gran cantidad de compositores, todos buenos; Alemania es la patria de la música. Son tantos y tantos los buenos, que no se puede decir cuál sea mejor. Sin embargo, me han llamado la atención Schreker, por su armonía sensual y moderna, y [Pfitzner], un innovador audaz y algunos otros. Ahora estudio un maestro húngaro, Bela Bartok, sumamente extraño, no sigue los cánones hasta ahora establecidos, es como si dijéramos que hasta ahora la música seguía una armonía, un canto, un tema, y que alrededor de él se desarrollaba la composición. Bela Bartok sigue una línea, una línea curva, por ejemplo, y alrededor de esa línea desarrolla su música. Es difícil de definir, pero es muy interesante. A mí me preocupa y me interesa; lo estudio a fondo”.

Al preguntarle Guillermo Canales el mismo año sobre las causas del “nacimiento del modernismo”, su comentario fue el siguiente⁶⁰:

“Al agotamiento absoluto de las formas clásicas. Crear algo mas grande de

⁵⁸Lohengrin, “Claudio Arrau”, *El Diario Ilustrado*, XXVI/9.555 (2 de julio, 1928), p. 15.

⁵⁹Fernando Orrego, “Arrau”, *Zig-Zag*, XVII/848 (21 de mayo, 1921).

⁶⁰Guillermo Canales P., “Claudio Arrau íntimo”, *Zig-Zag*, XVII/852 (18 de junio, 1921).

lo ya hecho, dentro de las antiguas formas es imposible. De ahí que los modernistas han ido a buscar algo nuevo, extraño desde luego, para quienes estaban acostumbrados a lo clásico, pero genial. Hablo naturalmente del modernismo que vale: Debussy y tantos otros”.

De la misma manera, el artista dio a conocer en 1930 su pensamiento sobre los aspectos destacados de la vanguardia musical del momento⁶¹.

“El estreno de una ópera que lleva por título “Novedades del Día” del gran músico Hindemith, estrenada con extraordinario éxito y que constituye una gran novedad por su desarrollo musical y por su tema, que relata las tragedias que ocurren a dos personas tocadas del vértigo de la publicidad y que se convierten en esclavos de la réclame. Tema modernísimo y de gran actualidad, fué tomado con mucho interés por el público, que comprendió desde el primer momento, que se encontraba ante un verdadero acontecimiento. También tenemos el 2º concierto para piano, de Stravinsky; una maravilla como concepción y que da al maestro un nuevo motivo de gloria”.

La evaluación hecha por musicógrafos y críticos destacó a Arrau como un paladín de la música contemporánea. Virgilio Figueroa lo caracterizó como “un talento poliérgico, que se ensancha por todos los horizontes y puede apoderarse de todo lo que constituye o ha constituido una orientación en el alma del universo o de la historia”⁶². Merece citarse in extenso el siguiente comentario firmado por H.S. (Carlos Humeres Solar), en *El Diario Ilustrado* del 29 de junio de 1924, bajo el título: “Arrau y la música modernista”, por la claridad y perspectiva con la que evalúa el aporte del artista a la renovación del vocabulario musical del público chileno⁶³:

“Nuestro mundo intelectual se caracteriza, indudablemente, por sus tendencias profundamente conservadoras y tradicionalistas. Todas las innovaciones son violentamente resistidas y sólo llegan a aceptarse y a incorporarse en nuestros gustos en una fecha muy posterior a aquella en que fueron definitivamente consagradas por los intelectuales del resto del mundo.

Por eso la obra del artista que trata de hacernos avanzar en el aprendizaje de las modernas orientaciones de la música, o de cualquiera otra manifestación del arte, hace una obra eminentemente civilizadora.

Claudio Arrau ha comprendido muy bien, que el papel del artista es

⁶¹“Una charla con Claudio Arrau”, *Ecran*, I/15 (21 de octubre, 1930).

⁶²Virgilio Figueroa, *Diccionario Histórico y Biográfico de Chile* (Santiago: Imprenta y Litografía “La Ilustración”, 1925), tomo I, p. 603.

⁶³H.S., “Arrau y la música modernista”, *El Diario Ilustrado*, XXIII/8.089 (29 de junio, 1924), p. 23, c. 1.

esencialmente educacional y así ya en años anteriores principió por darnos a conocer a Debussy, en magistrales interpretaciones.

En sus últimas presentaciones ha enriquecido sus programas con obras de Ravel, [Schönberg], Bela [Bartok], etc., que a pesar de no haber encontrado al principio ambiente favorable en una parte del público, se han ido imponiendo paulatinamente. En todos estará fresca aún la impresión que causaron las magistrales armonías de la Suite de Bela [Bartok], dominadas hasta en sus mas ínfimos detalles por el genio del intérprete.

Con su admirable dicción, Arrau arrancaba en esa obra al magnífico Grotrian-Steinweg, ora sonoridades de una potencia estupenda, ora vibraciones que parecían provenir de las cuerdas de un violoncello, mostrándonos su alma de artista hasta en sus más sutiles repliegues.

Abrigamos la esperanza que en sus próximos conciertos siga Arrau en la tarea que se ha impuesto: revelarnos en toda su hermosura las modernas concepciones musicales”.

CONCENTRACIÓN EN LA VERTIENTE CLÁSICO - ROMÁNTICA A PARTIR DE LA DÉCADA DE 1930

En el transcurso de la década de 1930 se registran solamente dos visitas a Chile, en 1934 y 1939. Durante esa década el pianista llega a establecer su reputación artística en Alemania a su plena satisfacción, después de realizar una serie de recitales que demandan esfuerzos titánicos de musicalidad, memoria y resistencia: el ciclo de doce conciertos ejecutados en Berlín entre 1935 y 1936, con la totalidad de la obra para teclado de Johann Sebastian Bach, exceptuando la música para órgano⁶⁴, y a continuación otras temporadas en Berlín con ciclos de conciertos con las sonatas de Mozart y Weber, además de un ciclo con la obra de Schubert⁶⁵. Debuta en México en 1933, país en el que también desarrolla una intensa actividad que abarca inclusive la participación en una película, “Sueño de Amor”, basada en la vida de Franz Liszt, bajo la dirección del actor y director argentino José Bohr, la que fuera estrenada en 1936⁶⁶. Entre 1933 y 1934 presenta un nutrido número de recitales en Ciudad de México⁶⁷, y en 1938 ejecuta las treinta y dos sonatas para piano de Ludwig van Beethoven en ocho conciertos en la capital azteca.

La intensidad con que Arrau se dedica en esa década a establecer su carrera a un nivel de máxima excelencia se aprecia además en su disposición por estudiar obras nuevas si son útiles para afianzar su reputación. Es así como accederá a ejecutar el *Concierto N° 3* de Prokofieff y el *Concierto* para piano e instrumentos de viento de Stravinsky, bajo la dirección de Carlos Chávez y Ernest Ansermet

⁶⁴Cf. Horowitz, *Conversations with Arrau*, pp. 282-284 por los programas correspondientes.

⁶⁵Cf. *ibid.*, p. 60.

⁶⁶Cf. *ibid.*, pp. 146-148.

⁶⁷Cf. *ibid.*, pp. 277-282 por los programas correspondientes.

en Ciudad de México, pese a que ninguna de las obras estaba en su repertorio⁶⁸.

“En esos días me arriesgaba a todo [si] estaba convencido que lo podía hacer y que lo debía hacer para mi carrera”.

Las dos visitas de la década de 1930 ocurren en un momento de la historia musical chilena bastante distinto al de la década de 1920. La labor de renovación del vocabulario musical del público chileno había logrado importantes progresos gracias al quehacer desarrollado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile a través de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. Asimismo se habían echado las bases de una institucionalidad musical con el objeto prioritario de estimular la creación musical chilena y de dar a conocer los grandes valores de la música, especialmente la contemporánea. En este contexto había surgido un criterio para evaluar el quehacer del intérprete, planteado en el siguiente párrafo de la *Revista de Arte*, IV/19-20 (1938), p. 68, órgano de la Facultad de Bellas Artes. No lleva firma, pero proviene muy probablemente de la pluma de Domingo Santa Cruz.

“Creemos, precisamente lo contrario que los ‘doctos en piano’, que la mayor originalidad de los ejecutantes chilenos debe residir no en copiar los programas de Brailowsky, por ejemplo, sino en hacer música y en esta labor nobilísima los chilenos tienen mucho que decir, porque ya han hecho obras que reemplazan con ventaja muchos ‘funerales’ pianísticos, muchas transcripciones de pirotecnia, en beneficio del arte”.

De acuerdo con este criterio, la inclusión de música nacional contribuye de manera importante a imprimirle un sello de originalidad al quehacer del intérprete chileno.

En las dos visitas de esta década Arrau continúa presentando obras al estilo de “Cuadros de una Exposición” de Modest Moussorgsky, “Danse”, “Soirée dans Grenade”, “Voiles”, “Feux d’artifice”, “Mouvement”, de Debussy, o “Jeux d’eau” de Ravel, pero su repertorio de concierto tiende a aglutinarse en un núcleo que abarca prioritariamente a Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt y Brahms. Este proceso fue evaluado por algunos críticos dentro del marco que se había generado en la Facultad de Bellas Artes. Tal es el caso de un comentario del destacado compositor Jorge Urrutia Blondel, publicado en la *Revista de Arte*, I/2 (agosto-septiembre, 1934), p. 38, con una evaluación global de los ocho conciertos de Arrau en 1934, de los cuales siete fueron recitales solistas y uno estuvo acompañado de orquesta sinfónica. Urrutia escribe que:

“Arrau ha vuelto a la patria en un gran momento de su vida y de su carrera artística, que puede definirse en dos expresiones: vigor y plenitud”.

⁶⁸*Ibid.*, p. 60.

Después de considerar la preeminencia ese año de la música de Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt en los conciertos del maestro, formula el siguiente reparo:

“Solo habría que lamentar en sus programas la ausencia de obras interesantes de músicos actuales ya consagrados (Hindemith, Schoenberg, Krenek, Toch, Stravinsky, Casella, Prokofieff, etc.). Esto tiene sobre todo mayor importancia en países como el nuestro, tan alejados de centros de gran producción musical, y donde se espera ansiosamente que estos grandes ejecutantes nos traigan algo nuevo para compensar nuestro aislamiento”.

Y agrega una recomendación al artista para que preste atención a la música de los compositores chilenos:

“Desgraciadamente, su corta estadía en la patria sólo le permitió almacenar en sus maletas alguna que otra obra nacional. América latina espera de sus ejecutantes la ocasión de demostrar que también musicalmente existe”.

Durante la visita de 1939 este último punto es planteado con mayor énfasis por el gran compositor y maestro chileno Pedro Humberto Allende Sarón, en la crítica del quinto concierto presentado por Arrau en el Teatro Central de Santiago, en agosto de 1939, con el siguiente programa:

Wolfgang A. Mozart. *Sonata* en Re mayor.

Franz Liszt. *Sonata* en Si menor.

Isaac Albéniz. “Corpus Christi en Sevilla”.

Enrique Granados. “La maja y el ruiseñor”.

Claude Debussy. “L’Isle joyeuse”.

Junto con elogiar la maestría del artista en la ejecución de las obras, el crítico concluye con la siguiente observación⁶⁹:

“Se sabe que el Gobierno chileno financió durante años los estudios de este pianista en Berlín. Sería lógico que él agradeciera esta generosidad incluyendo siempre algunas obras de compositores chilenos en sus programas. No obstante, en los conciertos que ha dado en Chile por lo menos, nunca hemos visto el nombre de algún compatriota. Creemos que en el futuro debería hacer justicia a los compositores chilenos si no por simpatía, por lo menos por gratitud”.

Las seis visitas profesionales de Claudio Arrau a Chile durante la década de 1940, tienen lugar después de abandonar la Alemania nazi para radicarse en los Estados Unidos, país que desde entonces constituye el centro de sus activida-

⁶⁹Pedro Humberto Allende, “Claudio Arrau: Piano Concert In Santiago”, *South Pacific Mail* [Valparaíso], XXIX/1.550 (17 de agosto, 1939), p. 2.

des como concertista, bajo la administración de Friede Rothe, su manager desde 1941. En los programas que presenta en Chile se destaca la preeminencia de la obra de Ludwig van Beethoven. La interpretación en 1941, del ciclo completo de las treinta y dos sonatas del genial sordo de Bonn en Santiago y Viña del Mar, constituyen otra de las grandes contribuciones de Arrau a la vida musical chilena. Con gran acierto se comentaba en *El Diario Ilustrado* que “la magnitud de este esfuerzo interpretativo, que contados pianistas mundiales son capaces de llevar a cabo en nuestro tiempo, revela desde luego el aliento artístico del concertista y sus propósitos de contribuir al desarrollo de nuestro ambiente cultural”⁷⁰.

El criterio formulado en 1938 constituye el marco de referencia de algunas de las críticas sobre sus conciertos en Chile durante la década de 1940 y a comienzos de 1950, especialmente las publicadas en la *Revista Musical Chilena* a partir de 1945. La concentración en el repertorio es considerada en los siguientes términos en la crítica de dos recitales que Arrau ofreciera el 10 y 12 de julio de 1945, ante un Teatro Municipal rebosante de público⁷¹:

“...el grado de maestría conseguido por Arrau impide toda función crítica. Decir perfecto, admirable, etc., es ya decir muy poco. Sólo una censura merece este artista, precisamente por serlo extraordinario. La tiranía de los grandes públicos, ante los cuales actúa de continuo, ¿está a punto de hacerle caer en la limitación de un virtuoso que repite eternamente una serie reducida de obras que domina más allá de toda perfección imaginable? El Arrau que inició su carrera en Alemania con la ejecución de *toda* la obra para clave de J. S. Bach, de *todas* las Sonatas de Beethoven, de *todas* las composiciones pianísticas de Debussy, Ravel y otros músicos modernos, hizo ver que sus dotes de artista y su cultura musical iban mucho más lejos de lo que es acostumbrado en los virtuosos. Creemos que un músico como Claudio Arrau tiene responsabilidades y obligaciones que cumplir respecto al arte que sobrepasan el círculo vicioso de unas cuantas obras clásicas y románticas que, sospechosamente, empiezan a serlo todo en sus programas”.

Por otra parte, la inclusión de obras contemporáneas, tales como la *Serenata* de Igor Stravinsky, en los conciertos realizados en agosto del año siguiente en el Teatro Municipal, se hizo acreedora a incondicionales elogios⁷²:

“Arrau, que dispone de un amplísimo repertorio en los dominios de la música clásica, interpretó junto a las composiciones de aquellos grandes maestros, buen número de composiciones modernas que descubrían así lo rico de su personalidad, su inteligencia múltiple, su sensibilidad siem-

⁷⁰L.G., “Reaparición de Claudio Arrau”, *El Diario Ilustrado*, XL/211 (30 de julio, 1941), p. 10, c. 3.

⁷¹*R.M.Ch.*, I/5 (septiembre, 1945), p. 79.

⁷²*R.M.Ch.*, II/14 (septiembre, 1946), p. 35.

pre despierta para ofrecer todos los aspectos del arte que abarca la música para piano”.

En un tono similar discurren otras críticas publicadas en 1950. La poca presencia de obras contemporáneas en los conciertos realizados en el invierno de ese año provocó los siguientes comentarios en la *Revista Musical Chilena*⁷³:

“¿Cuánto mayor habría sido nuestro agradecimiento si el genial pianista hubiera concurrido con su talento a abrir un poco el cortinaje rutinario que nos separa de tanta obra contemporánea de primera importancia?”

Después de haber conquistado el público alemán durante la década de 1930 y el norteamericano a partir de la década de 1940, Claudio Arrau llega al pináculo de su carrera como intérprete durante la década de 1950, cuando su radio de acción, a través del concierto y del fonograma, abarca todos los importantes centros musicales del mundo. A manera de ejemplo, en 1968, a los 65 años de edad, hace una gira que abarcó Australia, Nueva Zelanda, Japón, la Unión Soviética, Israel, Europa, América del Sur, Canadá, México y los Estados Unidos. Esta amplitud geográfica se conjuga con el alto número de conciertos en las diferentes temporadas. Después de la Segunda Guerra Mundial, Arrau comenzó a tocar más de 100 conciertos por temporada⁷⁴. El número de presentaciones durante la temporada 1954-1955 alcanza a 130⁷⁵, cifra que por sí sola muestra la proyección mundial del artista. Este intenso ritmo de actuaciones no ha disminuido considerablemente a medida que avanza en edad. Es así como en la temporada 1980-1981 se presentó en 74 conciertos de acuerdo al cómputo de Joseph Horowitz⁷⁶, y en la actualidad todavía mantiene una frecuencia de más de 70 conciertos por temporada⁷⁷.

Esta intensa actividad sirve para explicar en parte la disminución de sus visitas profesionales a Chile. El aislamiento de Europa durante la década de 1940 favoreció el hecho de que Arrau visitara Chile en seis ocasiones, en contraste con las tres visitas de la década de 1950 (1954, 1958, 1959), una visita en la década de 1960 (1967) y una en la década de 1980 (1984), después de catorce años de ausencia del país. A pesar de la menor frecuencia de sus presentaciones en Chile, el artista se prodiga intensamente. En 1959 está en el país solamente por diez días; no obstante ofrece nueve conciertos, cinco en Santiago, dos en Concepción, uno en Valparaíso y uno en su ciudad natal, Chillán⁷⁸. Dentro del país continúa recibiendo homenajes y honores varios. El 24 de agosto de 1954 es recibido con toda solemnidad como miembro honora-

⁷³*R.M.Ch.*, VI/38 (invierno, 1950), p. 123.

⁷⁴Horowitz, *Conversations with Arrau*, p. 285.

⁷⁵*Ibid.* Cf. pp. 285-288 por un listado cronológico de los conciertos y otros compromisos durante la temporada de 1954-55.

⁷⁶*Ibid.*, p. 190.

⁷⁷*Ibid.*, p. 4.

⁷⁸“Recitales de Claudio Arrau”, *R.M.Ch.*, XIII/66 (julio-agosto, 1959), p. 123.

rio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile⁷⁹, en 1959 es declarado Hijo Ilustre de Chillán y Ciudadano Honorario de Santiago y Concepción⁸⁰, en ceremonias realizadas en las ciudades respectivas, calificadas como “emotivas”.

En 1967 Arrau vuelve a Chile para ofrecer dos recitales a beneficio de la Fundación Claudio Arrau para el Músico Joven. Los recitales estuvieron bajo el patrocinio de la Oficina Nacional de Cultura de la Presidencia de la República y la Ilustre Municipalidad de Santiago. El objetivo de esta Fundación era apoyar financieramente a músicos jóvenes de Chile y Latinoamérica para que pudieran perfeccionar sus conocimientos en el extranjero. Como es característico, la respuesta del público fue inmediata⁸¹.

“En dos horas se agotaron totalmente las entradas del Teatro Municipal y del Teatro Caupolicán para los recitales de Arrau. El entusiasmo por escucharlo fue delirante y millares de personas quedaron defraudadas en sus esfuerzos por obtener entradas”.

El país jamás fue informado de lo ocurrido posteriormente con los dineros recaudados para este proyecto. La idea fue revivida recientemente para crear la Corporación de Arte Lucrecia León de Arrau. Los fondos iniciales de esta corporación provienen de la Fundación Arrau, con sede en Nueva York, su existencia jurídica fue aprobada en marzo de 1984, y entre sus objetivos se destaca el detectar y apoyar a jóvenes valores en el campo de las artes. Su actual director ejecutivo es Mario Baeza Gajardo, y es de esperar que esta Corporación pueda materializar la generosa idea del artista de contribuir al perfeccionamiento de jóvenes valores chilenos, brindándoles un apoyo similar al que él disfrutara de parte del Gobierno chileno para sus estudios en Alemania.

CLAUDIO ARRAU

Y LA MÚSICA DE LOS COMPOSITORES CHILENOS

Resulta necesario referirse más en detalle a la relación del artista con la música para piano de los creadores nacionales considerando los comentarios que, sobre este punto, se han publicado tanto en Chile como en el extranjero⁸². Hemos podido reunir dos referencias sobre interpretaciones de Arrau con respecto a la música de compositores chilenos. Una es la ejecución privada en

⁷⁹“Claudio Arrau, miembro honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales”, *R.M.Ch.*, IX/47 (octubre, 1954), pp. 37-38.

⁸⁰*R.M.Ch.*, XIII/66 (julio-agosto, 1959), p. 123.

⁸¹“Dos recitales de Claudio Arrau”, *R.M.Ch.*, XXI/101 (julio-septiembre, 1967), p. 101. Cf. además “Beca Claudio Arrau”, *R.M.Ch.*, XXI/100 (abril-junio, 1967), p. 101.

⁸²Además de lo ya citado cf. Roberto Escobar, “Despremiado”, *Las Últimas Noticias*, LXXXI/26.196 (28 de agosto, 1983), p. 15, cc. 3-6; Hernán Ramírez “Otro premio para Arrau”, *Revista del Domingo* (suplemento del diario *El Mercurio*), N° 874 (8 de septiembre, 1983), p. 3, y Robert Stevenson en *Inter-American Music Review*, V/2 (primavera-verano, 1983), pp. 108-111.

1924 de la "Sonate Dionisiaque" [= "Sonata Fantasia"] de Acario Cotapos en Santiago⁸³. La otra es la presentación de la cuarta de las *Viñetas* op. 8, de Domingo Santa Cruz, "Grotesca", en su recital del 27 de octubre de 1943 realizado en el Carnegie Hall, junto a obras de otros dos compositores latinoamericanos, *Suburbio*, de Juan Lecuna (Venezuela) y la *Toccata*, de Juan José Castro (Argentina)⁸⁴. El año 1943 constituye además un hito excepcional en la relación entre Arrau y la música latinoamericana puesto que, además de las obras mencionadas, presentó el 13 y 15 de agosto en Ciudad de México, el estreno en ese país del *Concierto* para piano y orquesta de Carlos Chávez, con la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección del compositor⁸⁵.

Un interés especial reviste una entrevista hecha por el compositor Pablo Garrido, durante la breve visita al país de 1942, en la que Arrau se refiere a la vida musical y a la labor de los compositores chilenos de destacada figuración, no solamente en lo artístico sino que también en la dirección de las más importantes instituciones musicales chilenas de la época⁸⁶.

"Tenemos acá una evolución evidente. Se [habla] de ella en toda América; realmente nosotros mismos no sabemos cómo se nos aprecia. En materia de composición, por ejemplo, el nombre de Domingo Santa Cruz ha adquirido, ultimamente, relieves continentales: otro tanto se puede decir de Carlos Isamitt, con su espléndida labor en pro de la dignificación de la música araucana y popular en general, de [Allende], Amengual y tantos otros buenos compositores chilenos. Se observa, asimismo, una vida musical que fascina; tenemos una Orquesta Sinfónica ¡al fin! con carácter estable. Cada vez estoy más orgulloso de ser chileno".

Al preguntársele sobre las obras chilenas en su repertorio, Arrau responde en los siguientes términos⁸⁷:

"Tengo varias, en estudio. Mis programas, o más bien, mis estudios, me obligan a mantener un repertorio determinado, siempre en forma para el público más exigente. Muchas veces he querido robarme tiempo a mí mismo para incluir composiciones chilenas, pero los compromisos me han obligado, hasta ahora, a negarme esa gran satisfacción".

Siete años después, durante la visita a Chile en 1949, el crítico y musicógrafo

⁸³Cf. Merino, "Nuevas Luces sobre Acario Cotapos", p. 45.

⁸⁴Sobre este concierto cf. René Amengual, "El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano", *R.M.Ch.*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 94. Su autor indica a 1944 como el año en que se realizó este concierto. Cf. además Robert Stevenson, "Conversations with Arrau (reseña)", *Inter-American Music Review*, V/2 (primavera-verano, 1983), p. 110, quien entrega con exactitud la fecha del miércoles 27 de octubre de 1943 y cita la crítica de Olin Downes publicada en el *New York Times* (28 de octubre, 1943).

⁸⁵Stevenson, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁶Pablo Garrido, "Claudio Arrau: conversando con el niño prodigio", *Las Últimas Noticias*, XXXX/12.243 (11 de julio, 1942), p. 6, c. 2.

⁸⁷*Ibid.*

Daniel Quiroga le formula la siguiente pregunta en una entrevista publicada en el semanario *Pro-Arte*⁸⁸:

“Suele preguntarse entre nosotros, especialmente entre los compositores, la verdadera causa de por qué Ud. no incluye en sus programas música de autores chilenos. ¿Qué podría decirnos al respecto?”

A lo que el pianista responde:

“Es una razón de orden práctico, muy sencilla de explicar. Simplemente con el tren de trabajo que llevo —más o menos, tres conciertos a la semana, en distintos países— me es imposible incorporar obras nuevas a mi repertorio. Aprender y estudiar obras, no sólo chilenas sino de cualquier otro país, me obligaría a disponer de un tiempo que no tengo; es decir, no sólo un tiempo libre, sino absolutamente ajeno a toda clase de preocupaciones, de aislamiento completo, que no podría ser inferior a diez días, por lo menos para cada obra. Como Uds. comprenden esto me obliga a mantener cierto repertorio que no puedo ampliar como deseara. Por otra parte, no es exacto que yo no toque música de compositores chilenos; en diversas circunstancias la he interpretado, y recordaré entre ellas algunas de las tonadas de Allende, y las ‘Viñetas’ de Santa Cruz. Por otra parte —nos dice—, el repertorio chileno para piano es escaso”.

A continuación agrega los siguientes comentarios sobre los compositores mismos y sobre la relación entre el artista y el empresario de conciertos:

“Conozco de cerca la obra de los músicos chilenos; son ciertamente muy interesantes y creo que han escrito obras de valía. No sólo Allende, sino Isamitt y Santa Cruz son personalidades muy valiosas. Una obra que me ha interesado sobremanera es la ‘Pasacaglia’, de Santa Cruz, para piano y orquesta [primer movimiento de las *Variaciones* op. 20] obra cuya profundidad y solidez son admirables y que me habría gustado poder estudiar tan a fondo como lo merece, aunque desgraciadamente no me ha sido posible hacerlo.

“Arrau se extiende sobre las dificultades que supone programar obras de autores contemporáneos, ya que a menudo las empresas —especialmente en los Estados Unidos— devuelven los programas con el argumento decisivo: ‘No se conoce a este compositor, ponga otra obra’. Por eso prefiero no innovar en mis programas. No puedo darme el lujo de renovarlos, porque se choca con la falta de tiempo o con la rutina del gran público”.

En todo caso la relación de Arrau con la música de los compositores chilenos es mínima, por no decir nula. Después de 1943 no existe noticia alguna de

⁸⁸Daniel Quiroga, “La popularidad, a costa de un rumbo regresivo, niega la creación musical”, *Pro Arte*, 1/46 (26 de mayo, 1949), p. 1.

interpretación suya de música de compositores nacionales y, aparte de las entrevistas de 1942 y 1949, los compositores chilenos no aparecen en sus documentados comentarios ulteriores sobre la música contemporánea que abarcan hasta las tendencias de mayor vanguardia⁸⁹. Sintomático de esta actitud es que en *Conversations* existen referencias completamente tangenciales a sólo dos compositores chilenos, Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz.

Para una mejor comprensión de este hecho es necesario evocar algunas de las facetas más importantes de la madurez de su carrera. Esta se ha concentrado en los circuitos oficiales de conciertos, en los cuales, como es sabido, se conjugan grandes exigencias de calidad, la frecuencia de recitales, la fuerte competitividad entre los artistas, el gusto conservador de los públicos, la necesidad de proyectar una imagen de cada artista y la acción que desarrolla el empresario. Según ya se ha expresado, la faceta de madurez de la carrera de Arrau se ha desarrollado en base a un repertorio que proviene prioritariamente de la vertiente austrogermana de los siglos XVIII y XIX, con especial énfasis en Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms, núcleo que se complementa con otros creadores entre los que destacan Liszt, Chopin y Debussy, y, en menor grado, Ravel y Poulenc. Friede Rothe, su manager desde 1941, ha jugado un papel importante en su concentración en la música de Beethoven a partir de la década de 1950⁹⁰. Merece citarse además el siguiente diálogo entre Joseph Horowitz y Claudio Arrau para comprender mejor el rumbo que tomó su carrera después de radicarse en los Estados Unidos⁹¹.

- C.A.: Desarrollé una reputación tocando Beethoven, Brahms y Schumann. Así es como tuve éxito en Estados Unidos al comienzo. Por haber nacido en Chile, era necesario que pusiera énfasis en mis estudios en Alemania.
- J.H.: De manera de no aparecer como un artista sin raíces. O talvez como un pianista 'mediterráneo' especializado en música francesa y española.
- C.A.: Exactamente. Esta idea de que la música alemana sólo puede ser tocada por alemanes, la música francesa sólo por franceses... Yo me quedaba con nada. (Risas). Humberto Allende. Bien, es muy bonito, pero ...

Sin tomar en cuenta las motivaciones estéticas profundas del intérprete en la configuración de su repertorio, este diálogo permite comprender mejor la ausencia de obras de compositores chilenos en los conciertos de Claudio Arrau, lo que no obsta para conjeturar la dimensión y proyección nacional e internacional que podría haber tenido la música de los compositores chilenos para piano, de haber sido divulgada por un artista de su calibre.

⁸⁹Cf. *inter alia*, "Claudio Arrau: La Música tiene Necesidad de Experimentos", *El Sur* [Concepción], XCII/31.028 (24 de febrero, 1974), p. 7, cc. 5-6; "Arrau: cuando cumpla 100 años me retiraré", *Las Últimas Noticias*, LXXIV/23.732 (14 de noviembre, 1976), p. 32, c.3; Ada Mantovani, "'Maestro supremo del piano' Arrau trunfa", *Hoy*, V/220 (7 al 13 de octubre, 1981), p. 40.

⁹⁰Horowitz, *Conversations with Arrau*, p. 117.

⁹¹*Ibid.*, p. 191.

PREMIO NACIONAL DE ARTE 1983

El otorgamiento del Premio Nacional de Arte en 1983 constituye la culminación del apoyo, afecto y admiración del país a este artista, lo que resulta más significativo si se considera que desde marzo de 1979 Arrau se había convertido en ciudadano norteamericano. Al ser entrevistado en Berlín por un periodista del diario *El Mercurio* de Santiago, el artista respondió en los siguientes términos a una pregunta sobre el “¿Por qué renunció a la nacionalidad chilena?”⁹².

“Jamás lo he hecho. El que tenga pasaporte norteamericano se debe exclusivamente a que allí tengo mi residencia oficial y a que debo viajar mucho por mis conciertos. Ultimamente se me hacía difícil planear viajes a algunos países con un pasaporte chileno”.

Después de Victor Tevah (1980) Claudio Arrau es el segundo intérprete que obtiene el Premio Nacional de Arte. Anteriormente, entre 1945 y 1975, el premio fue otorgado exclusivamente a compositores, de acuerdo al criterio que primó en la interpretación de la ley N° 7.368, de 9 de noviembre de 1942, por parte de los jurados correspondientes⁹³.

Además de la gran calidad artística y creativa de Arrau y la proyección que ha tenido su labor tanto en Chile como en el extranjero, el dictamen del jurado también consideró “su dedicación permanente al ejercicio de las labores artísticas... el haber creado escuela y contribuido a la formación de nuevos valores”. En este último aspecto le ha cabido una importancia decisiva al pianista chileno Rafael de Silva, quien por muchos años fuera el principal profesor asistente de Arrau en su labor de perfeccionamiento pianístico desarrollado en la academia de Nueva York. Entre sus discípulos Arrau destaca en *Conversations* a dos intérpretes chilenos, Edith Fischer y Ena Bronstein⁹⁴.

Claudio Arrau constituye también un modelo para los pianistas chilenos por su profesionalismo e integridad, su continuo perfeccionamiento, su escrupulosa fidelidad al texto original del compositor y la manera orgánica con que abarca el conocimiento de otros campos del arte y la cultura. Para Arrau el intérprete es “el sirviente de la música más que su explotador”⁹⁵ y plantea la interacción entre la fidelidad integral al *Urtext* y la riqueza de la interpretación creativa en los siguientes términos⁹⁶:

“Uno debería partir por respetar el texto exactamente como está escrito. Pero éste es solo la base para trabajar. La interpretación es una síntesis del mundo del compositor y del mundo del intérprete”.

⁹²“Lo que Nos Dijo Arrau”, *El Mercurio*, LXXXII/29.527 (21 de marzo, 1982), p. D5, cc. 1-2. Una versión distinta sobre las causas de la nacionalización de Arrau se entrega en *Conversations with Arrau*, pp. 182-183.

⁹³Cf. Luis Merino, “Victor Tevah, Premio Nacional de Arte en Música 1980”, *R.M.Ch.*, XXXIV/152 (octubre-diciembre, 1980), p. 5.

⁹⁴Horowitz, *Conversations with Arrau*, p. 186.

⁹⁵*Ibid.*, p. 113.

⁹⁶*Ibid.*, p. 121.

Esta fidelidad al original se advierte de manera palmaria en su edición de las sonatas de Beethoven realizada con la colaboración de Philip Lorenz y el musicólogo Lothar Hoffmann Erbrecht. El objetivo prioritario de esta edición ha sido “el combinar la investigación basada en fuentes documentales auténticas con la experiencia de una práctica internacional de conciertos y principios académicos establecidos”⁹⁷. Esto significa la conjugación del rigor de la musicología histórica con la intuición creativa del intérprete, lo que a su vez el artista complementa con la proyección de la obra musical en la cultura de su época primigenia⁹⁸:

“Si es una obra que no he tocado nunca —todavía hay muchas que no he tocado—, trato de profundizar y comprender desde luego la atmósfera general del momento en que se creó. Estudio también la vida de los compositores y trato de comprender la época en general, con sus producciones literarias, plásticas, arquitectónicas. Trato de entender cómo vivía la gente en ese momento y lo demás es intuición creadora”.

Cabe destacar la contribución del artista a la renovación del vocabulario musical del público chileno, especialmente durante sus visitas profesionales a Chile en la década de 1920 y, en general, todo el significado y trascendencia que tiene su nombre, dentro y fuera del medio musical chileno, para aquilatar la nueva dimensión que cobra el Premio Nacional de Arte después de haber sido discernido a un músico del calibre de Claudio Arrau León.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

⁹⁷Prefacio del vol. I de la edición de *Ludwig van Beethoven: Sonatas For Piano* (Nueva York: C.F. Peters Corporation, 1973).

⁹⁸Sonia Quintana, “Claudio Arrau Conversa con El Mercurio”, *El Mercurio*, LXXXIV/30.098 (16 de octubre, 1983), p. E2.

BIBLIOGRAFIA DE PUBLICACIONES CITADAS

I. Artículos, entrevistas y críticas sobre Claudio Arrau publicadas en diarios y revistas (las entradas se hacen en orden cronológico de publicación).

- "El Concierto en el Teatro Municipal el 19 de Setiembre", *El Comercio* [Chillán], I/194 (22 de septiembre, 1908), p. 1, c. 4.
- Antonio Orrego Barros. "El Mozart Chileno: Claudio Arrau León", *Selecta*, I/8 (noviembre, 1909), pp. 275-276.
- ESE. "Claudio Arrau", *Sucesos* [Valparaíso], IX/440 (9 de febrero, 1911).
- A. "Los triunfos de un artista chileno en Europa: Claudio Arrau", *Zig-Zag*, X/507 (7 de noviembre, 1914).
- R. "Claudio Arrau", *Zig-Zag*, XII/584 (29 de abril, 1916).
- Fernando Orrego. "Arrau", *Zig-Zag*, XVII/848 (21 de mayo, 1921).
- Federico Duncker Biggs. "Carta Abierta", *El Diario Ilustrado*, XX/6.961 (26 de mayo, 1921), p. 5, cc. 2-3.
- E. "Un maestro de Claudio Arrau", *Zig-Zag*, XVII/850 (4 de junio, 1921).
- Guillermo Canales P. "Claudio Arrau íntimo", *Zig-Zag*, XVII/852 (18 de junio, 1921).
- Lohengrin. "Despedida de Claudio Arrau", *El Diario Ilustrado*, XX/6.985 (19 de junio, 1921), p. 15, cc. 1-2.
- H.S. [Carlos Humeres Solar]. "Arrau y la música modernista", *El Diario Ilustrado*, XXIII/8.089 (29 de junio, 1924), p. 23, c. 1.
- Fernando García Oldini. "Claudio Arrau triunfa", *Marsyas*, I/6 (agosto, 1927), pp. 217-219.
- Lohengrin. "Claudio Arrau", *El Diario Ilustrado*, XXVI/9.555 (2 de julio, 1928), p. 15, cc. 6-7.
- "Una charla con Claudio Arrau", *Ecran*, I/15 (21 de octubre, 1930).
- J.U. [Jorge Urrutia Blondel]. "Conciertos de Claudio Arrau", *Revista de Arte*, I/2 (agosto-septiembre, 1934), p. 38.
- [Domingo Santa Cruz]. "Concertistas Chilenos", *Revista de Arte*, IV/19-20 (1938), pp. 67-68.
- "La madre de Arrau cuenta la infancia de Claudio", *Ercilla*, V/224 (16 de agosto, 1939), p. 11.
- Pedro Humberto Allende. "Claudio Arrau: Piano Concert in Santiago", *South Pacific Mail* [Valparaíso], XXIX/1.550 (17 de agosto, 1939), p. 2.
- L.G. "Reaparición de Claudio Arrau", *El Diario Ilustrado*, XL/211 (30 de julio, 1941), p. 10, c. 3.
- Pablo Garrido. "Claudio Arrau: conversando con el niño prodigio", *Las Últimas Noticias*, XXXX/12.243 (11 de julio, 1942), p. 6, cc. 1-3.
- "Conciertos de Claudio Arrau", *R.M.Ch.*, I/5 (septiembre, 1945), p. 79.
- "Recitales de Claudio Arrau", *R.M.Ch.*, II/14 (septiembre, 1946), p. 35.
- Daniel Quiroga. "La popularidad, a costa de un rumbo regresivo, niega la creación musical", *Pro Arte*, I/46 (26 de mayo, 1949), p. 1.
- "Conciertos de Victor Tevah", *R.M.Ch.*, VI/38 (invierno, 1950), p. 123.
- "Claudio Arrau, miembro honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales", *R.M.Ch.*, IX/47 (octubre, 1954), pp. 37-38.
- "Recitales de Claudio Arrau", *R.M.Ch.*, XIII/66 (julio-agosto, 1959), p. 123.
- "Beca Claudio Arrau", *R.M.Ch.*, XXI/100 (abril-junio, 1967), p. 101.
- "Dos recitales de Claudio Arrau", *R.M.Ch.*, XXI/101 (julio-septiembre, 1967), pp. 101-102.
- "Claudio Arrau: La Música tiene Necesidad de Experimentos", *El Sur* [Concepción], XCII/31.028 (24 de febrero, 1974), p. 7, cc. 5-7.
- "Arrau: cuando cumpla 100 años me retiraré", *Las Últimas Noticias*, LXXIV/23.732 (14 de noviembre, 1976), p. 32, cc. 1-3.
- Ada Mantovani. " 'Maestro supremo del piano' Arrau triunfa", *Hoy*, V/220 (7 al 13 de octubre, 1981), pp. 39-40.
- Mercedes Ducci. "¿Chile? Uff... Un Antiguo Cariño", *El Mercurio*, LXXXII/29.527 (21 de marzo, 1982), pp. D4-D5.
- "Lo que Nos dijo Arrau", *ibid.*, p. D5, cc. 1-2.
- Roberto Escobar. "Despremiado", *Las Últimas Noticias*, LXXXI/26.196 (28 de agosto, 1983), p. 15, cc. 3-6.

- Hernán Ramírez. "Otro premio para Arrau", *Revista del Domingo* (suplemento del diario *El Mercurio*), N° 874 (8 de septiembre, 1983), p. 3.
- María Teresa Larraín. "Carta de su madre salvó la carrera de Arrau", *La Tercera*, XXXIV/12.177 (11 de septiembre, 1983), suplemento *Buen Domingo*, pp. 6-7.
- Sonia Quintana. "Claudio Arrau Conversa con 'El Mercurio'", *El Mercurio*, LXXXIV/30.098 (16 de octubre, 1983), p. E2.
2. Libros y otros artículos citados (las entradas se hacen por orden alfabético de autor).
- Amengual, René. "El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano", *R.M.Ch.*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 90-119.
- Arrau, Claudio. "A Performer Looks at Psychoanalysis", *High Fidelity* (febrero, 1967). Versión en castellano: "Mirando hacia el Psicoanálisis", *Revista Universitaria* [Universidad Católica], N° 10 (octubre, 1983), pp. 9-13.
- _____, Philip Lorenz y Lothar Hoffmann Erbrecht (eds.). *Ludwig van Beethoven: Sonatas For Piano*. Vol. I. Nueva York: C.F. Peters Corporation, 1973.
- Arrieta Cañas, Luis. *Música: Recuerdos y Opiniones*. Santiago, 1953.
- Cámara de Diputados. *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1909*. Santiago: Imprenta Nacional, 1909.
- _____. *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1910*. Santiago: Imprenta Nacional, 1910.
- _____. *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1914*. Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1914.
- _____. *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1917*. Santiago: Soc. Imprenta Litografía Barcelona, 1917.
- _____. *Boletín de las Sesiones Ordinarias en 1911*. Santiago: Imprenta Nacional, 1911.
- _____. *Boletín de las Sesiones Ordinarias en 1912*. Santiago: Imprenta Nacional, 1912.
- Cámara de Senadores. *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1909*. Santiago: Imprenta Nacional, 1909.
- _____. *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1910*. Santiago: Imprenta Nacional, 1910.
- _____. *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1911*. Santiago: Imprenta Nacional, 1912.
- _____. *Sesiones Extraordinarias en 1914*. Santiago: Imprenta Nacional, 1914.
- _____. *Sesiones Extraordinarias en 1917*. Santiago, 1917.
- Diccionario Biográfico de Chile*. 7ª edición, 1948-1949. Santiago: Empresa Periodística Chile.
- _____. Decimoquinta edición, 1972-1974.
- Figuroa, Virgilio. *Diccionario Histórico y Biográfico de Chile*. Tomo I. Santiago: Imprenta y Litografía "La Ilustración", 1925.
- Horowitz, Joseph. *Conversations with Arrau*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1982.
- Merino, Luis. "Victor Tevah, Premio Nacional de Arte en Música 1980", *R.M.Ch.*, XXXIV/152 (octubre-diciembre, 1980), pp. 5-22.
- _____. "Nuevas Luces sobre Acario Cotapos", *R.M.Ch.*, XXXVII/159 (enero-junio, 1983), pp. 3-49.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
- Sociedad Bach. "Primera Memoria Presentada por el Consejo Directivo de la Sociedad a la Asamblea General Ordinaria de Socios celebrada el día 7 de Diciembre de 1924". Versión dactilografiada, Centro de Documentación de la Música Chilena, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Stevenson, Robert. "Conversations with Arrau (reseña)", *Inter-American Music Review*, V/2 (primavera-verano, 1983), pp. 107-111.
- Uzcátegui García, Emilio. *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)*. Santiago: Imp. y Enc. América, 1919.

*Consideraciones sobre el Medio Artístico-Musical y la Composición en Chile**

por *Juan Lémann Cazabón*

Antes de iniciar la lectura de este trabajo, creo necesario explicar por qué escogí este tema y la razón del enfoque bajo el cual lo he abocado.

En primer lugar, considero que la situación del medio artístico-cultural del país es de suma importancia, pues actúa no sólo como un elemento formador y recreativo del hombre en nuestra sociedad, sino como factor desencadenante de la potencialidad creadora de un artista. Un medio árido produce inevitablemente un efecto disuasivo en el creador, quien puede llegar a diluirse en una actividad discontinua o casi nula. Un medio fértil, en cambio, actúa como un agente revitalizador en un mundo rico en sustancia viva, susceptible de verse transformada en una nueva materia organizada, en un nuevo cosmos, por la voluntad del artista creador.

No obstante, en la organización de la materia existen infinitos grados de elaboración, desde el más primario hasta el más avanzado, y no es precisamente este último el que prima en el medio que nos rodea. En la música, por ejemplo, los espíritus inquietos suelen verse frustrados por no encontrar a menudo algo novedoso dentro de un repertorio de actualidad. El compositor tal vez sea el que más siente el vacío en torno a sí mismo y debe hacer esfuerzos para no dejar morir esa sustancia que lo alimenta, esa presencia que lo estimula. Lo hace en virtud de un imperativo que viene del fondo de su vocación y que le dice: no dejes que la llama se apague, tú y todos la necesitan.

El medio musical es poderoso, y movido por fuertes engranajes puede adormecer o despertar al ser humano, puede guiarlo por un sendero colmado de lugares comunes o por una vía de asombrosas experiencias estéticas. La música está presente en gran parte de la vida del hombre. Los medios masivos de comunicación han hecho posible este milagro pero no siempre han sabido controlarlo. Ello se ha visto influido por nuestra sociedad de consumo y por qué no decirlo, por la falta de voluntad de penetrar en nuestro propio ser. En la demanda por ciertas clases de obras de arte, han contribuido la educación y la difusión: en la difusión, los intereses de los intérpretes, su grado de información, las distancias coreográficas, las presiones económicas, etc. Todo ello ha contribuido en una resultante: el medio artístico-musical del cual hablaremos a continuación.

*Discurso de incorporación como Miembro de Número a la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile el 29 de noviembre de 1983.

Revista Musical Chilena, 1984, XXXVIII, N° 161, pp. 35-46

He enfocado este comentario bajo cuatro aspectos principales.

1. Observaciones sobre el medio artístico-musical.
2. Factores que influyen en este medio.
3. El compositor ante el medio.
4. Conclusiones y sugerencias.

Antes de abordar esta materia, deseo expresar que no ha sido mi intención realizar un trabajo estadístico sino más bien reflexionar sobre aspectos que creo preocupan a diario al compositor en Chile.

¿Qué es lo que escuchamos a través de los medios de difusión?

Sin lugar a dudas, la música popular es la que se difunde en mayor cantidad. Es, tal vez, la primera que oye el niño desde que nace. Es popular al contener elementos en boga de fácil captación, de éxito seguro entre aquellos auditores de gustos fáciles y el esfuerzo de los estudios acuciosos de mercado. Se caracteriza en parte por la utilización de elementos regulares y repetitivos. En el caso del ritmo, el compositor ya fallecido don Jorge Urrutia decía que éste ya no era ni binario ni ternario sino monario (a un tiempo). Pareciera que la variación se encuentra de preferencia en los elementos accesorios porque la variedad creativa pareciera estar en contra de la moda establecida y la posibilidad de éxito. Sin embargo, existen excepciones, incluso aportes, especialmente en lo tímbrico, gracias al uso de nuevos recursos sonoros. Los concursos nacionales e internacionales, transmitidos masivamente por satélite, que a veces ocupan semanas enteras de envidiable efervescencia de público, y a los que la prensa dedica parte importante de sus columnas y espacios radiales, muestran a sus cultores como semidioses y pronto los convierten en ídolos. La maquinaria publicitaria que se desata en torno a estos acontecimientos, desencadena poderosas campañas para dar a conocer los temas ganadores hasta implantarlos en el oído del público casi como una prótesis, lo cual estimula, sin duda, la venta de discos y fonogramas.

No sería posible referirnos a la música popular sin mencionar lo que se podría denominar "la música kinético-estruendosa", utilizada para bailar. Deberían ser pocos los auditores que quedan del género, porque es bien probable que gran número de ellos haya perdido sus facultades auditivas dado el exceso de volumen del sonido. Sin embargo, muchos son los usuarios. Es de pulso regular, reforzado constantemente por la batería, e invita a la comunicación verbal. De carácter netamente utilitario, sirve para eliminar tensiones en algunos y aumentarlas en otros. Goza de gran popularidad entre los jóvenes.

A ésta podríamos agregarle la música publicitaria. Unida a menudo a imágenes atractivas y transmitida con más volumen de sonido que el resto del programa, está destinada a inducir a la compra de productos por medio del reflejo condicionado. A veces de excelente calidad en su género, sólo tiende a crear esquemas musicales concentrados de elementos cadenciales y de cortísima duración.

La música folklórica es probablemente la menos escuchada en proporción al resto. Sólo figura en ocasiones casi rituales y, por lo general, se ve aplastada por la masa de su pariente más próximo, la música como base folklórica, muy diferente, y que la generalidad del público confunde. Para qué hablar de etnomúsica, la que casi nunca se transmite y tampoco se promueve a través de grabaciones comerciales, tal como se hace en otros países o continentes.

En cambio, la música ambiental goza de gran difusión, al estar destinada a acompañar situaciones o actividades específicas. Cumple una función catalizadora o de fondo musical, porque en realidad no se escucha, sino que meramente se oye. Suena sobrepasando apenas el ruido ambiente y según algunos investigadores favorece incluso algunas funciones biológicas en los animales. Tal vez su función principal sea evitar la soledad del hombre colaborando así, de algún modo, a su relajación.

Es de suponer que no debe incluir elementos contrastantes porque éstos podrían producir sobresaltos, evitando el estado letárgico o la disposición anímica que se pretende obtener. Dada la importancia temporal que ocupa en proporción a nuestros años de vida, este tipo característico de música merece ser clasificado como música de supermercado, financiera, de ascensor, digestiva, agropecuaria, bancaria, automovilística, etc. ... y, a propósito de esta última, pasaremos a hablar de los programas radiales y del posible efecto sobre los hábitos de los auditores de la que se da en llamar música selecta.

LA MÚSICA DOCTA EN LAS RADIOS

Encendemos el receptor, buscamos un programa de nuestro agrado y nos quedamos en ese punto de la sintonía. Una obra está siendo transmitida. ¿Cuál será? Si nos gusta y no la conocemos, la seguimos escuchando hasta el final con gran curiosidad por saber el nombre de su autor, título, nombre del intérprete etc... pero, puede suceder que el locutor no lo informe, o bien diga algo así como: "sigue la música", como si música fuera equivalente a algo vago o anodino. También suele suceder que un imprevisto no nos deje oír el título anunciado por el locutor. Por otra parte, si escuchamos radio en el automóvil, lo más probable es que al iniciar el camino capturemos una obra en su transcurso y luego comience otra y otra que a su vez dejará de escucharse antes de que termine por haber llegado a nuestro destino. Esto podría definirse como música por kilómetro y expresarse mediante una fracción matemática con los símbolos adecuados. Sin que ello merezca crítica, esto debe forzosamente influir de manera inconsciente en el concepto que adquirimos de la forma musical y la noción de transcurso y organización de sus elementos. Se nos crea un hábito de apreciación de esta música como si fuera sin vinculación forzosa de sus partes. La memoria no interviene mayormente en la síntesis formal. El factor unidad comienza a perder importancia y nos atreveríamos a afirmar que estamos escuchando esas obras en forma digital no continua, a través de pequeñas muestras, según una secuencia parcial de momentos de concentración, o bien como un "collage" de partes de distintas obras. ¿Acaso estos hábitos

auditivos no nos conducen, en cierto modo, a otras formas de apreciar las estructuras musicales? O a la inversa, ¿no podría ser aquello la causa de la creación de estas estructuras en base a elementos atomizados integrantes de totales indeterminados? Pese a que esta observación puede ser discutible, no deja de ser a mi juicio interesante. Por otra parte, la excesiva dosis de música docta tradicional puede hacer que ésta se convierta en música ambiental, sobre todo si determinados estilos son repetidos constantemente.

LA MÚSICA DOCTA DEL SIGLO XX

Cuando se trata de realizar una programación con obras de este siglo, suele oírse el comentario “¡pero si al público no le gusta!” e incluso que se recuerde las encuestas realizadas hace algunos años, las que arrojaron resultados desfavorables hacia esta música por parte del público. Se suponía, talvez, que se trataba únicamente de obras de compositores de ciertas tendencias consideradas “modernas” tales como la dodecafonía, el serialismo integral o la música aleatoria.

Posiblemente no se libraron ni siquiera los compositores más clásicos del siglo XX. Hasta cierto punto esto es explicable si consideramos que el público encuestado no conocía las creaciones de estos autores y no había incursionado en su lenguaje musical ni por curiosidad, quedándose talvez con una primera impresión inmadura que, como sabemos, pudo ser negativa por falta de familiarización con esos elementos novedosos que se vinculan entre sí en forma diferente. ¿Cómo puede desearse aquello que no se conoce? ¿Acaso es conocer, haber escuchado una o dos veces una obra contemporánea? Es allí donde la responsabilidad cae forzosamente en quienes hacen difusión y en la enseñanza escolar y universitaria. Si se trata de música compuesta por autores chilenos, la situación se agrava. Más de alguien preguntará ¿cómo? yo no sabía que en Chile se hacía esta música.

Pese a la labor de algunas emisoras en este sentido, si no fuese por la Radio de la Universidad de Chile, muchas de las obras de autores nacionales no serían jamás divulgadas ni conocidas. Incluso así, es de desear una mayor frecuencia de estas audiciones, siguiendo un plan progresivo conducente al acostumbramiento del auditor a nuevas formas de expresión y de lenguaje. También es frecuente que los ejecutantes se refieran a la “música oreja” para definir aquella que se capta fácilmente y recomendarla. Pero las orejas han ido cambiando y están exigiendo novedad. Algo distinto, o si no ¿cuál es el objetivo de ir a un concierto a escuchar lo mismo que se transmite hasta la saciedad por la radio sin tener que desplazarse? Los oídos del público están cansados en buena medida por la repetición constante de un repertorio convencional, lo que en el futuro puede decidir el éxito o fracaso de conjuntos o solistas que no enmienden rumbo. Afortunadamente hoy día existen intérpretes con inquietudes y voluntad de abrir una brecha en la cultura nacional, la que puede ser la semilla de la que esperamos brotará una vida musical más intensa.

LA MÚSICA CHILENA DOCTA DEL SIGLO XX

Debe considerarse que es una parte pequeña del repertorio contemporáneo mundial y conocida casi únicamente por personas muy relacionadas con el compositor o, talvez, por un público reducido si se calcula el tiempo de audición que se le dedica en proporción con las demás músicas a que me he referido. Esta música no tiene una demanda visible en el mercado amplio de auditores. Afortunadamente, hay esfuerzos que merecen reconocimiento, como los que realiza la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la que ha estado produciendo fonogramas de música docta compuesta por autores nacionales, los que han tenido un efecto multiplicador de audiencia y la consiguiente difusión radial. Se puede llegar así, sin duda, a un nivel significativo extensional, puesto que la grabación es la meta que persigue usualmente el compositor por la permanencia que ella significa para su obra y la facilidad que ofrece para escucharla.

El concierto, aunque de menor influencia masiva en la audiencia musical y por lo tanto en su acción cuantitativa de difusión, es de gran importancia porque permite un mayor grado de concentración y la entrega de una sonoridad real en su medio acústico natural gracias a una sonoridad sin modificaciones electroacústicas. Posee, además, la magia del fenómeno del grupo en el que es posible conocer al intérprete. Talvez al compositor, discutir y establecer la comunicación entre músicos y público. Al tratarse de música contemporánea, es un semilla de efervescencia artística tanto en lo creativo como en lo interpretativo. ¡Cuántas vocaciones no han aflorado en ese ambiente! Debe reconocerse que en nuestra capital hay gran profusión de conciertos, no siempre con programas interesantes o novedosos y es por ello que las salas se encuentran a veces prácticamente vacías. En algunas de nuestras principales ciudades se han formado centros culturales con una vida musical bastante satisfactoria aunque al igual que en la capital, la música del siglo XX no resulte la más favorecida.

Veamos ahora otro aspecto de este medio artístico-musical del cual hablamos. Talvez el más importante: *la enseñanza musical en los colegios a nivel básico y medio*.

Pese a las fluctuaciones entre años de auge y otros de menores realizaciones, se podría decir que la enseñanza musical en los colegios no ha ocupado hasta hoy día el lugar que le corresponde, tanto por la falta de exigencia de la sociedad frente a la educación artística y al fenómeno cultural, como por el desconocimiento de la importancia que ésta tiene en la formación integral del hombre. Esto ha redundado en la carencia de una auténtica actividad artístico-musical. Es importante enfatizar que no puede existir desarrollo cultural artístico sin un público consumidor. Este público se forma principalmente entre los cinco y los quince años de edad. Si en ese periodo un niño no ha recibido educación artística es probable que todo esfuerzo resulte estéril en el futuro. Además, curiosamente en música, se hace hincapié sobre todo en la historia y en la interpretación más que en la capacidad creativa del alumno, a diferencia de las Artes Plásticas en que ésta pasa a ser la base del aprendizaje. Sin embargo, esta situación solía suplirse antiguamente con el papel formador

de la familia. Las circunstancias hacen que ella prácticamente ya no lo cumpla y por múltiples causas: la vida acelerada, el uso y el abuso de medios electrónicos de fácil reproducción sonora, la no selectividad de lo escuchado, la ausencia de instrumentos musicales en los hogares y de las antiguas reuniones musicales, la proliferación de música envasada de dudosa calidad, la ausencia de la fuente generadora del sonido, llámese conjunto instrumental o instrumento solista y, por último, la televisión que proporciona un fácil medio de entretenimiento.

En cuanto nuestra ubicación geográfica, la lejanía del mundo europeo e incluso de Norteamérica nos crea un gran aislamiento en materia de información. La escasez de material bibliográfico y discográfico actualizado nos provoca a menudo una especie de sordera artística que actualmente no debería existir. Para una correcta interpretación de lo dicho deseo aclarar que me estoy refiriendo sobre todo al conocimiento inmediato que deberíamos tener de obras recientemente estrenadas en otros países, de la literatura musical, de grabaciones, etc. No existe la posibilidad, en consecuencia, de vivir el mundo musical como se vive en países desarrollados como Estados Unidos, Francia, Alemania, Inglaterra y tantos otros en los que existe un público que además de receptivo a la ejecución de la obra musical contemporánea tiene la posibilidad de adquirir de inmediato su partitura o grabación. Este fenómeno de distanciamiento existe incluso con los países de Latinoamérica. Es necesario viajar para seleccionar el material que a uno le interesa, puesto que éste es esencialmente asunto de carácter personal, y dada la dificultad o imposibilidad de encontrar en Chile, en las librerías especializadas, material actualizado.

El aislamiento podría ser considerado por algunos favorable al desarrollo de un arte de carácter local o nacional, pero, por el contrario, nos perjudica. La música no es un arte que pueda considerarse desligado del quehacer internacional, es un lenguaje universal, es un total sonoro viviente en todo el mundo, a pesar de sus cualidades o defectos. El fonograma soluciona muy parcialmente este aislamiento, pero conviene que su audición sea acompañada por un intercambio de ideas a través de la palabra escrita o del contacto directo con sus creadores o intérpretes. Es sólo entonces cuando se produce efervescencia en torno a la creación artística y se la incentiva.

Los factores económicos influyen hoy más que nunca en casi todo lo relacionado con la docencia y la difusión musical o extensión, incluso en la composición misma, ya sea directa o indirectamente. A menudo, el problema económico es la causa de una reducción de actividades o de su supresión. Se podría decir que la situación económica fija el nivel de la actividad artística en cuanto a envergadura y frecuencia de acontecimientos. Incide, por lo tanto, en la ejecución, pago a los músicos, contratación de directores de orquesta, arriendo de salas de concierto, etc. ... (Curiosamente, el compositor trabaja casi siempre ad honorem, salvo contadas excepciones). El problema se extiende, además, al costo de los libros, de partituras, fonogramas, equipos electroacústicos, e instrumentos. Es en parte la causa de la poca cantidad de instrumentos musicales existentes en los hogares, especialmente pianos, violines, violoncellos, arpas, oboes, clarinetes y otros instrumentos de una orquesta, pero en cambio prolife-

ran guitarra y flautas dulces por su bajo costo y su utilización a nivel escolar y en la música popular. Más aún, resulta difícil encontrar para la venta instrumentos usados de buena calidad, especialmente pianos, y la imposibilidad de importarlos dados sus costos prohibitivos.

A menudo un estudiante de música no puede realizar su trabajo por falta de medios, pese a la ayuda que algunas instituciones suelen proporcionarles en estos casos. Sólo algunos están en condiciones de hacerlo.

EL ESTÍMULO A LA CREACIÓN

Algunos compositores sostienen que basta con sentir la necesidad de crear para componer, se les ejecuten o no sus obras, salgan éstas del escritorio o no, como si estuvieran destinadas a recrear la vista o a la lectura mental. Esto podría explicar el hecho de que algunas partituras se vean mejor de lo que suenan. Pero, bromas aparte, toda obra musical es estimulada por el deseo de escucharla y hacerla escuchar a los demás una vez compuesta. No en vano la música es un lenguaje y una forma de comunicación. Esto me trae a la memoria un sistema de estímulo vigente años atrás en el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, llamada "Premio por Obra", el que consistía en un concurso permanente en que un jurado recibía durante el año las obras de nuestros compositores y después de un análisis les adjudicaba un premio en dinero, fijado anteriormente, según el tipo de obra. Pero esto no era todo, si alguna resultaba premiada, el Instituto se reservaba el derecho a ejecutarla dentro de un plazo de cinco años y radio-difundirla. Además, un ejemplar debía quedar en sus archivos y el compositor podía leer el acta en la que se fundamentaba la otorgación del premio. Además, se formaba un archivo de obras originales de los compositores chilenos y una estadística de obras disponibles para futuros conciertos. El premio en dinero servía para gastos menores, pero lo importante era el estímulo que significaba este Premio y la consiguiente difusión de la obra. La grabación en cinta magnética de algunas de ellas ha permitido a los actuales medios de difusión darlas a conocer y también editar fonogramas destinados a la venta.

Desgraciadamente este premio dejó de existir en 1969, desapareciendo junto con los Festivales de Música Chilena. En 1979, diez años más tarde, hubo un intento de reponerlos y se efectuó un único concierto con características diferentes a los anteriores porque, el público no tuvo esta vez derecho a voto. Esta iniciativa no prosperó en los años siguientes.

Sin menospreciar algunos concursos realizados últimamente, ni ejecuciones públicas de algunas obras chilenas, cabe señalar que no han logrado producir un sostenido interés por parte de los compositores ni del público en general.

Pasando al tema de *la promoción*, hay instituciones en Chile que por medio del auspicio de la empresa privada han logrado realizar actividades artísticas en las que la creación musical ha estado presente. Esta promoción ha constituido, en parte, una toma de conciencia sobre la importancia que tiene el apoyo a la actividad artística, sin que ello le signifique a la empresa más beneficio que un

mínimo de publicidad y retorno económico. ¿No sería éste el momento de estudiar una legislación que favorezca al donante a través de ventajas tributarias y así incentivar el financiamiento de este tipo de actividades?

Quisiera referirme ahora a los *medios de comunicación*. Si bien es cierto que en la prensa escrita y en otros medios masivos de comunicación se habla de arte y se le dedica “franjas”, comentarios y críticas, pero no puede desconocerse que cuando hay un concurso de música popular o un festival de la canción —nacional o internacional— se crea una imagen sobre estos acontecimientos como si tuviesen igual o más trascendencia que un espectáculo musical de arte mayor. La persona desorientada suele terminar creyendo que un gran músico, reconocido mundialmente por la historia o la crítica, puede estar a la par con aquel que, por ejemplo, demuestra su talento simplemente por medio de expresiones vocales, corporales y faciales en una franca sobreactuación. El problema radica en que los medios de comunicación suelen crear valores e imágenes sobredimensionadas con el fin de llegar a la gran masa, e incluso emplean términos como: Maestro Eximio, Compositor, Artista, Creador, de manera indiscriminada. Se suele sobrevalorar lo que constituye noticia en desmedro de lo que es realmente elaborado y trascendente. Afortunadamente hay indicios de una toma de conciencia sobre la importancia y necesidad de dar a conocer aquellos valores y expresiones artísticas que son el reflejo de nuestro verdadero desarrollo cultural.

Ahora bien ¿dónde se forma *el músico profesional*? El país cuenta no sólo con escuelas de música, sino con facultades universitarias que imparten enseñanza superior en la materia. Todas ellas cuentan con un número considerable de alumnos que estudian instrumentos, canto, ramos teóricos, etc... pero ¿qué sucede con los estudios de composición? ¿Cómo logra su propósito el que desea ser compositor?

El estudiante de composición es escaso como también lo es el compositor. Ello siempre ha producido un conflicto en la administración de la docencia por el costo que implica. Ya sabemos que existen dos caminos para estudiar esta carrera: uno es el profesor particular, maestro que abarca todas las materias que estime convenientes para formar a su pupilo; el otro es estudiar con un equipo de profesores especializados, en materias que se complementan entre sí, con lo cual se ofrece una formación más completa. En cualquiera de los dos casos se requiere del tiempo de docencia necesario para cada una de estas disciplinas, las que tratándose de instituciones, significa costo. Se debe agregar que para abordar el estudio específico de la composición es necesario un conocimiento previo, al igual que para las letras, porque no se puede hacer poesía sin dominar el lenguaje. Sin embargo, la vocación del compositor suele aparecer antes de dominar la etapa instrumental, o la adquisición de destrezas auditivas y de prácticas teóricas completas. En este caso es necesaria una preparación previa lo que dificulta en cierto modo el método de enseñanza. Además, como lo hemos visto, nuestro medio no es precisamente el más adecuado para formar en el niño un entorno musical favorable. Con frecuencia el joven postulante se acerca a la composición con más deseos de aprender que

con un bagaje de conocimientos. Esto suele producirse al término de los estudios escolares que no siempre le han dejado el tiempo suficiente para estudios musicales en conservatorios u otras escuelas especializadas. A menudo se observa, incluso, cierta indecisión por una u otra especialidad (composición o musicología). Es lógico porque el medio no le ha proporcionado elementos de juicio ni le ha permitido definir su vocación. Esta situación hace pensar que lo más acertado sería crear una carrera común a la composición y la musicología para que el alumno pueda elegir una de las dos especialidades según las aptitudes y el talento demostrados. Es necesaria, indudablemente, una actitud inquieta y de búsqueda constante por parte del educando. La enseñanza debe consistir más que todo en formar músicos auténticos más que en adiestrar estudiantes. La composición sin una búsqueda personal previa, podría resultar vacía. En una etapa posterior es necesario que el alumno definido vocacionalmente pueda en forma natural encontrar su camino, pero sin rigidez curricular, pudiendo lograr en la medida de sus posibilidades la inspiración necesaria para llegar a ser compositor. Son las universidades las llamadas a impartir esta docencia por ser las únicas instituciones chilenas que poseen la infraestructura adecuada para ello.

EL COMPOSITOR FORMADO

Este espécimen, de hecho escaso, debe enfrentarse al peor de los males que lo acechan, la nula o insuficiente interpretación de sus obras. Lo usual es que la obra de un compositor haya sido ejecutada en vivo sólo una vez. De ahí se desprende la importancia que adquiere su grabación. El compositor se ve forzado entonces a transformarse en un promotor y a veces en empresario de sí mismo, debiendo preocuparse, además, de la creación de la obra misma, de su ejecución, grabación, edición, obtención de fondos, lugar de ejecución y de su publicidad.

A veces, previo a la composición misma, debe realizar un estudio de costo y presentar un presupuesto que considere los honorarios de los ejecutantes por horas de grabación, costo del estudio de grabaciones, pago del técnico y del director. No sería extraño que el compositor pensara en la creación de una industria grabadora con ayudantes de su confianza. El compositor en Chile suele crear en sus "horas libres" porque generalmente se gana la vida en actividades docentes o de otra naturaleza. Contados son los casos de compositores, que son a la vez directores de orquesta, aunque por su preparación musical algunos de ellos han llegado en Chile a dirigir sus propias obras. Quisiera referirme aquí a un fenómeno que incide negativamente en la programación poco frecuente de música contemporánea, incluyendo la chilena: la escasez de directores de orquesta.

Chile no tiene una institución donde se ofrezca oficialmente cursos de *dirección de orquesta*, sólo se han realizado cursillos ocasionales en diferentes lugares y por distintos directores. Es talvez gracias a ellos que algunos se han atrevido a tomar la batuta.

La dirección orquestal está desempeñada en el país por excelentes profesionales, pero cada uno de ellos pasa a ser "el" director irremplazable de "una" orquesta. Esto lo obliga a un trabajo a menudo excesivo pues debe tener un repertorio amplísimo y por ello le es difícil abordar obras nuevas, dado el tiempo adicional de estudio que esto significa. La docencia, por lo general, no es lo que más le interesa.

Habría que señalar en este aspecto que se produce una notable diferencia entre el "director de orquesta" que dirige constantemente en diferentes lugares del globo terráqueo y el "director compositor" generalmente más sedentario y sin afán de virtuosismo, pero sí de novedad. El repertorio preferente de estos dos personajes es muy diverso: El primero suele preferir obras que le garanticen la preferencia de la audiencia y entre aquellas que conoce bien; el segundo se interesa por la aventura de dar a conocer la obra diferente, incluyendo las propias, sometiéndose constantemente a un desafío musical que al mismo tiempo se transforma en causa de excitación estética. Los intereses del segundo personaje lo impulsan hacia el concierto no convencional, con conjuntos de instrumentos heterogéneos vinculado a grupos de ejecutantes, lo que lo transforma en la persona vital para el estreno y difusión de obras de cámara especialmente.

CONSECUENCIAS DEL MEDIO

Lo dicho anteriormente se traduce en la existencia de un ambiente musical poco incentivador para el compositor, aunque puede parecer prescindible aparentemente dentro del contexto cultural general del país. Debe luchar permanentemente por conservar la presencia de la creación musical contemporánea en la cual está inserto, la actividad del compositor se dispersa en labores utilitarias ajenas a su papel principal, disminuye el ritmo de crecimiento del patrimonio musical nacional, impide una continuidad en el desarrollo de su propia destreza creativa, no renueva hábitos auditivos en el público de manera significativa, no lo prepara para aceptar nuevas formas de expresión y tiene que constatar cómo se debilita el interés del ejecutante por interpretar obras actuales.

SUGERENCIAS SOBRE CÓMO ESTIMULAR

LA CREACIÓN Y EJECUCIÓN DE OBRAS DEL SIGLO XX COMPUESTAS POR AUTORES CHILENOS Y EXTRANJEROS

En primer lugar no es posible concebir la difusión de las obras nacionales sin considerarlas dentro del ámbito del fenómeno musical del mundo occidental. Del acostumbramiento del ejecutante a nuevos lenguajes y formas de expresión nacerá una mayor facilidad para enfrentar obras nuevas con planteamientos estructurales o simbología gráfica. El auditor, por su parte, deberá pasar por un proceso semejante, debe ser capaz de asimilar los nuevos enfoques musicales, poder captar los nuevos elementos vinculados entre sí en forma no habitual. Este auditor deberá adquirir la costumbre de utilizar la memoria de

manera diferente y no escandalizarse porque los acontecimientos musicales no se producen en los momentos por él predecibles. Habrá que instruirlo para que no espere lo inesperable y acepte lo inesperado, borrar sus prejuicios, tales como: La música 'MODERNA' es disonante, hacerle escuchar varias veces las mismas obras antes de que emita un juicio sobre ellas, mostrarle la poliestilística propia de nuestro tiempo, desprenderlo de ideas fijas y hacerlo más dúctil, estimular su gusto por lo nuevo y hacerlo adoptar una actitud abierta ante las nuevas manifestaciones artísticas, desarrollando en él, así, un criterio estético más universal.

A veces las fijaciones frente a ciertos estilos dificultan la captación de lo nuevo y diferente. En cambio, en los auditores jóvenes, debido a su afán de conocer el mundo que los rodea, se produce de manera natural.

No existe la obligación de seguir un orden cronológico-histórico para asimilar los diferentes estilos musicales durante la infancia o la adolescencia. Este orden podría ser, por ejemplo: música popular, jazz, música electrónica, Beethoven, Bach, Debussy, Stravinsky, música renacentista, etc. El orden en que van apareciendo las preferencias musicales depende en gran parte del medio cultural en que el individuo se desenvuelve y de su sensibilidad. Sin embargo, es un hecho que el joven comienza su vida en un ambiente dominado por la armonía tradicional y deberá evolucionar si no quiere perder su capacidad de adaptación a un pensamiento actualizado en el terreno de la música del arte mayor. La enseñanza básica y media es responsable en gran medida de esta capacidad de apertura hacia nuestro mundo musical. La asignatura de música en los colegios debe ser obligatoria y tendiente al desarrollo de la creatividad del alumno. En la práctica, se enfatiza la interpretación más que la creación.

La escuela especializada de música, academias y facultades universitarias, cumplen una labor importante en este aspecto. Se les debe incluir en sus programas de estudio a los jóvenes estudiantes de instrumentos mayor cantidad de obras del siglo XX y no sólo de la primera mitad sino también de la segunda. Es necesario, además, que se enfrenten a todo tipo de escritura, de mayor o menor grado de determinación, proporcionándoseles repertorio adecuado o creándolo si fuera necesario. Es preciso que el alumno pierda el temor a enfrentarse a partituras escritas con nuevas grafías musicales. El hecho de abordarlas debe llegar a constituir un simple gaje del oficio. Debe incluirse obras chilenas y crearse cursos de repertorio de obras del siglo XX, nacionales y extranjeras como condición para todo estudiante que desee obtener un título o grado en música. Convendría invitar a los compositores a crear obras tendientes a la formación del joven ejecutante en la práctica interpretativa de la música actual.

En cuanto a la difusión de la música de nuestro tiempo, sería deseable que en todo concierto o recital se incluyera por lo menos una obra de la segunda mitad del siglo XX, sea esta chilena o extranjera, hasta que llegue a parecerle normal al auditor. Un modo de incentivar la ejecución de obras chilenas podría ser la de premiar a quienes se destaquen en esta labor. El conjunto de cámara es el

medio más adecuado y eficaz para conseguir una difusión permanente de esta música dado su menor costo, su mayor movilidad y potencialidad colorística.

Para una mayor comprensión de las obras contemporáneas, es conveniente que sean acompañadas con comentarios previos a su ejecución.

Diversas medidas podrían servir de estímulo a la creación: considerar la labor del compositor como parte integral de su actividad curricular en el caso de los docentes de música que están sometidos a estatutos o reglamentos. Su trabajo resultará natural y no una especie de prueba maratónica de lucha contra el tiempo. En el caso de los proyectos de creación flexibilizarlos al máximo, las obras en que se puede predecir todo lo que va a suceder ya pertenecen al pasado, Reactualizar el "Premio por Obra" y programar las composiciones más destacadas en las temporadas de conciertos. Estimular con encargos, especialmente financiados, la composición de obras didácticas o de concierto.

Espero que mis palabras hayan aportado alguna luz sobre la realidad que estamos viviendo en el campo de la música, en especial en el de la composición en nuestro país y haber ayudado a una mayor comprensión de los factores que influyen en el desarrollo de nuestro arte musical.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

*Algunas claves para acercarse al Conocimiento del Músico Juan Lémann**

por *Juan Amenábar Ruiz*

Orígenes

Juan Lémann Cazabón, cuyo ingreso como Miembro de Número a nuestra Institución se realiza en el presente acto académico, nació en Vendôme, Francia. Juan Lémann es chileno, ciertamente, pero su origen francés unido a su ascendencia vasca, por lado materno, constituyen claves iniciales y básicas que se proyectan nítidamente hacia el transcurrir vital de los años de nuestro músico.

Los Astros

Además, y para los creyentes en la influencia de los signos astrales, habría que agregar a esas claves iniciales la circunstancia de su nacimiento durante un día del mes de agosto. Es decir, Juan Lémann nace bajo el signo zodiacal de Leo.

Otros músicos también nacidos bajo este mismo signo son, por ejemplo, los famosos directores de orquesta Erich Kleiber (1890), Igor Markevich (1912); y compositores tales como Benedetto Marcello (1686), Antonio Salieri (1750), Claude Debussy (22/8/1862), Alexander Glazunoff (1865), Enrique Granados (1867), Ernst Bloch (1880), Alfredo Casella (1883), Jacques Ibert (1890) y Juan Carlos Paz (1897).

Como puede observarse, por la nómina de "músicos-Leo" anotada, Juan Lémann estaría participando de una muy distinguida compañía astral. Sin embargo cabe preguntarse: ¿es posible interpretar las claves y responder sobre las similitudes que tan especial circunstancia podría significar para la personalidad y el quehacer artístico de músicos nacidos bajo el mismo signo zodiacal aunque ello haya ocurrido en épocas o países diferentes?... Los iniciados en los conocimientos de la simbología astral talvez tengan respuestas a este misterioso e inquietante asunto.

Por ahora, y con respecto al caso que nos ocupa, me permito citar un párrafo que encontré en un antiguo libro de astrología referente a las personas nacidas durante el segundo decanato del signo Leo (entre el 3 y el 13 de agosto) cual es el caso de Lémann. Dice: "Estas personas son el centro de su ámbito doméstico y hogareño. Esperan que toda su familia, que todo su hogar, gire alrededor suyo, y así sucede, efectivamente".

Y eso es evidente para cualquiera que conozca el hogar de Juan Lémann, quien, sin pretenderlo seguramente, ha tenido el privilegio de estar rodeado

*Discurso de Recepción de Juan Lémann Cazabón como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, el 29 de noviembre de 1983, por el Académico de Número Juan Amenábar Ruiz.

desde su infancia por un gratificante círculo familiar compuesto casi exclusivamente por mujeres —abuelita, madre, esposa, la madre de su esposa, dos hijas, su cuñada...

¿Cuál de ellas ha sido clave en la formación y desarrollo de su personalidad? ¿Estamos aquí, más bien, frente a una muy poco frecuente "situación-clave" que opera según su variable conformación grupal a través del tiempo?... Dejo planteadas estas preguntas cuyas respuestas, si las hay, son conocidas sólo por el académico que hoy recibimos.

Paréntesis

Al continuar mi relación debo recordar a Uds. que el propósito de esta intervención, como dice su título, es encontrar *algunas claves* en las circunstancias y actividades de Juan Lémann que permitan acercarse al conocimiento de su quehacer artístico. Por lo tanto no es ésta la ocasión —ni el tiempo lo permitiría— de referirme "in extenso" a todos y a cada uno de los variados intereses y logros que aparecen expresados en su amplio curriculum vitae. He tomado pues sólo aquellos que sirven al propósito mencionado.

ESTUDIOS SECUNDARIOS

La Universidad

Después de sus estudios secundarios, en el Colegio de los Padres Franceses (como era lógico que sucediera), Lémann se graduó de Bachiller en Matemática y siguió a continuación, durante dos años, estudios de Arquitectura en la Universidad Católica, en Santiago.

El bachillerato en matemática y los estudios iniciales de arquitectura nos proporcionan claves de referencias para explicar capacidades y tendencias estructuralistas y analíticas que Lémann ha aplicado en la composición de alguna de sus obras (las *Tensiones*, o las *Variables*, para piano; la *Leyenda del Mar*, para orquesta, por citar algunos ejemplos) y también en la docencia. Y digo en algunas obras porque esa actitud de rigor estructurante y analítico coexiste en el compositor junto a sus extraordinarias condiciones de improvisador en instrumentos de teclado, especialmente en el piano, lo que ha influido en la conceptualización de otras obras suyas de carácter más libre.

Vocación pianística

Juan Lémann no siguió Arquitectura. Desde los 7 años había iniciado estudios de piano impulsado por su madre, quien poseía conocimientos y condiciones para el canto, y era buena ejecutante de ese instrumento. Y el aprendizaje del piano se fue sobreponiendo a otros intereses, poco a poco, desde los estudios formales básicos, iniciados en la Universidad de Chile en 1942. Al llegar a la etapa superior esos estudios requirieron de su máxima atención por lo que hubo de abandonar Arquitectura (en 1950) y destinar todo su tiempo a terminarlos. Esto ocurrió en 1954, año en que Lémann obtuvo el grado de Licenciado en Interpretación Superior. Tuvo como profesores a Rosita Renard y a

René Amengual, siendo este último un factor clave en su formación de concertista.

Además, como se sabe, los estudios de instrumento se enriquecen con otros que son fundamentales para formar un músico completo. En su caso Juan Lémann siguió, de acuerdo a los planes establecidos en el Conservatorio Nacional, cursos de Teoría, Armonía, Análisis, Historia de la Música, Contrapunto, Instrumentación y Formas, con los profesores Pedro Humberto Allende, Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra.

Cabe destacar aquí que durante sus estudios pianísticos Lémann obtuvo por concurso los premios Orrego Carvallo en 1949, y Rosita Renard en 1951.

El concertista

Ya al término de sus estudios superiores y en el período inmediatamente posterior a ellos Lémann realizó una amplia labor de ejecutante ofreciendo recitales en Santiago y en numerosas giras a provincias. Además, actuando con la Orquesta Sinfónica de Chile participó como solista en importantes obras tales como el *Concerto Grosso* de Ernst Bloch, *Concierto* para dos pianos de Francis Poulenc, *Diálogo Obsesivo* para piano y orquesta de Jorge Urrutia-Blondel, *Concierto en sol* de Maurice Ravel y *Concierto en la menor* de Robert Schumann.

Por esos años tomó además cursos de perfeccionamiento con los profesores Germán Berner y Alberto Spikin, lo que no le impidió sacar adelante la intensa labor reseñada en el párrafo anterior.

Grandes decisiones

Nuestro músico se casó en 1957, pero antes había tomado otra decisión, también de gran importancia, relacionada con su futuro artístico. Recuerdo que por entonces conversamos largamente sobre los pro y los contra del asunto. En definitiva se trataba de tomar una decisión respecto a la continuación de su carrera de concertista, afrontando todo lo que ello podía significar, incluso las posibilidades de tener que expatriarse al efectuar las obligadas giras por el extranjero.

La otra alternativa era seguir con una actividad musical amplia, profundizando en todas las ricas facetas del arte musical sin las restricciones que necesariamente impone la carrera de concertista.

Lémann optó por esta segunda alternativa, lo cual tuvo por consecuencia, entre otras, el aumento de su interés por profundizar estudios en el campo de la composición musical. Estos estudios se concretaron, años más tarde, con los profesores Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra, con el que esto escribe (en 1969, en forma de un seminario sobre Estructuras y Formas Contemporáneas, a cuyo propósito Lémann compuso su obra *Tensiones* para piano), y en la Julliard School of Music, de Nueva York, por medio de una beca Fulbright (1970-71).

El docente

Otra característica de la personalidad de Lémann, que adquirió relieves más precisos a raíz de las decisiones tomadas por él en el campo vocacional, se

relaciona con la docencia. Este es un asunto que preocupa seriamente a nuestro músico. Desde fines de la década del 50 ha estado enseñando (con pocas interrupciones, por viajes profesionales al extranjero o motivos de salud), y enseñando sin descanso diversas asignaturas tales como Historia de la Música, Teoría General, Armonía, Contrapunto, Composición y, por supuesto, materias y asignaturas relacionadas con su instrumento, el piano.

Al comienzo de su carrera como profesor, en la Escuela Experimental de Educación Artística del Ministerio de Educación, Lémann tuvo una muy importante actividad como director de conjunto coral, además de atender en ese plantel otras asignaturas propias de la enseñanza musical. Esta actividad coral también es clave dentro de las preferencias de Juan Lémann y se reconoce en la importancia que él ha concedido a la composición de obras para coro y en la actividad desplegada en la formación y dirección de grupos corales.

Desde el comienzo de la década del 60, y hasta la fecha, Lémann centró su actividad docente en la Universidad de Chile en cuya Facultad de Artes llegó a ser Vicedecano en 1981, cargo al que debió renunciar por motivos de salud. En la actualidad es Profesor y Coordinador de las Licenciaturas en Música y en Composición, dependientes del Departamento de Música de dicha Facultad.

El compositor

Refirámonos ahora a las obras del compositor Juan Lémann. Al observar su catálogo* vemos que su interés creativo se ha orientado hacia varios géneros y medios de expresión musical: para instrumentos solistas ha compuesto obras para arpa, violín solo y, por supuesto, varias obras para piano; para coro "a cappella", y con acompañamiento de órgano; para orquesta, donde cabe destacar *Leyenda del Mar*, pues, aparte de su propio valor musical, esta obra ha sido empleada para crear la coreografía de un ballet del mismo nombre. En su catálogo encontramos numerosas obras de cámara, muchas de las cuales están insertas en estructuras mayores compuestas para el teatro o el cine, en calidad de música incidental. Este tipo de trabajo ha sido motivo de especial preocupación por parte del compositor, como lo demuestran su participación musical, por ejemplo, en la película de largometraje "El Cuerpo y la Sangre", o en las obras de teatro "El Tony Chico", de Alberto Heiremans, y "Topografía de un Desnudo", de Jorge Díaz.

No es éste el momento de entrar en un análisis exhaustivo de cada una de las obras del compositor. En cambio las tomaré en total, como un conjunto, para comparar sus líneas generales del tratamiento composicional en relación con ciertos rasgos distintivos, también de carácter general, que serían propios de la composición musical chilena del presente siglo. En forma muy abreviada y sin la debida justificación todavía, expongo a continuación estos rasgos distintivos generales. Ellos serían:

- a) La obra musical chilena es sucinta, más bien de corta duración;

*Véase *Revista Musical Chilena*, XXXIV/152 (octubre-diciembre, 1980), pp. 28-36.

- b) tiene una conformación de tipo rapsódico, de estructura poco rígida;
- c) sus movimientos lentos, muy líricos, son más logrados que los rápidos;
- d) no exhibe esquemas rítmicos repetitivos, no los aprecia;
- e) se apoya y se estructura en motivos (no en grandes frases o secuencias) los cuales aparecen, variados o diferentes, en gran cantidad a lo largo de la obra.
- f) El compositor chileno ama más el intimismo de la música de cámara. Hay obras sinfónicas, claro que las hay, pero su cantidad (y aún a veces su significación estética) es inferior, muy inferior a la de las obras de cámara.
- g) En el empleo de la voz humana predomina ampliamente la voz femenina.
- h) Aparecen a veces, pocas veces, elementos del folklore musical, pero ello no ha sido decisivo en la mayor parte de la producción musical ni en su estética; es sólo un mero recurso.
- i) Prácticamente no hay óperas ni teatro lírico.
- j) Tanto las obras como los compositores no muestran tendencias estéticas comunes que los agrupen. En rigor los compositores surgen, y corren por la vida, "de a uno".

Pues bien, la producción del compositor Juan Lémann, mirada en su conjunto, cumpliría también con las características distintivas generales de nuestra música chilena, reseñadas anteriormente.

Sin embargo, Lémann agrega en algunas de sus obras (¿o en casi todas?) otro ingrediente, que es más bien escaso en la composición nacional. Me refiero a esa "sal del espíritu" que es el humor, elemento en cuyo empleo musical nuestro compositor ha demostrado ser un maestro. Muchos de los presentes conocen sus *Ironías Musicales*, sus variaciones increíbles sobre temas vulgares, sus improvisaciones e imitaciones estilísticas que han logrado desmitificar pelucas empolvadas y tacones altos, sollozos romanticones, o sesudos y aburridos dodecafonismos ..., ¿Acaso las alegrías, las risas, los llantos originados en esas risas, que Juan Lémann ha sido capaz de provocar en nosotros con el juego de su arte y con su espíritu, no serían suficientes para justificar plenamente las circunstancias de haberlo conocido y manifestarle nuestro agradecimiento por su entrega siempre generosa?...

Encuentros-claves

A Juan Lémann —al músico, al compositor, al amigo— le conozco desde hace ya muchos años. Nos vemos y conversamos a menudo, y hay períodos en que esto de verse y conversar ocurre diariamente. Muchas veces, también, escuchamos música juntos.

Hoy día, sin embargo, y al término de mi intervención, deseo referirme sólo a tres situaciones particulares de encuentro, separadas cada una por una curiosa secuencia de doce años. Digamos que se trataría de una secuencia "dodecacrónica".

Estas tres situaciones son, a mi juicio, claves muy especiales que han modulado en el tiempo nuestro mutuo conocimiento y nuestra relación de amistad.

La primera situación se planteó alrededor de 1957 cuando hube de aportar

mi consejo a Juan Lémann en el trance de tomar una decisión respecto de su carrera de concertista. Los resultados ya los conocemos.

Doce años después, en 1969, tomé a pedido suyo la dirección de un seminario sobre Estructuras y Formas en la Composición Contemporánea. Al comenzar el Seminario efectuamos un análisis crítico previo sobre las condiciones y requisitos del acto creativo musical. Creo que este análisis previo (algo así como un "psicoanálisis musical") y los procedimientos y materias propias del seminario constituyeron fundamentos claros para el desarrollo ulterior de la personalidad creativa del compositor Lémann.

Transcurrieron nuevamente doce años, y en 1981, durante una conversación, él me manifestó su interés por conocer más detalles sobre las actividades culturales de nuestra Academia y las posibilidades que tendría de colaborar en ellas. Se estaba configurando así la tercera y última situación del ciclo a que me he referido en estos párrafos finales.

Me corresponde ahora cerrar ese ciclo al comunicar a Juan Lémann Caza-bón que la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile le recibe con mucho agrado como Miembro de Número de ella, invitándolo afectuosamente a colaborar en su quehacer artístico y cultural.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

La Música en la Universidad de Oldenburgo

por Gustavo Becerra-Schmidt

Pese a su pasado de ciudad-guarnición Oldenburgo, en Baja Sajonia, goza de un merecido prestigio cultural. El pedagogo Herbart y el filósofo Jaspers son sus hijos y han dejado aquí parte de su legado histórico. La historia musical de la ciudad llega a su cúspide desde mediados del siglo pasado al fundarse, a iniciativa del condado, las instituciones que hasta hoy son el centro de su actividad: el Teatro de la Opera y, como es normal, la orquesta que acompaña sus funciones, las de ballet y los conciertos¹. Oldenburgo no ha desdeñado el estreno de obras contemporáneas. Alban Berg asistió a la puesta en escena de su ópera *Wozzek* y, hace algunos años, hizo otro tanto Humphrey Searle, cuando se montó su ópera *El retrato del Coronel*. En los últimos años han visitado Oldenburgo, entre otros, Kagel, Hesperos y Stockhausen. Oldenburgo es un centro de actividades musicales que, pese a su dimensión, atrae público y a la crítica especializada. La música tiene en Oldenburgo un alto valor de comunicación y sus temporadas son nutridas, de vasto y variado repertorio, y por lo general funcionan con sus entradas agotadas.

La Universidad de Oldenburgo fue fundada por ley del Estado de Baja Sajonia, el 5 de diciembre de 1973. Procede de la Academia de Pedagogía de Oldenburgo, creada el 1° de octubre de 1945, la que pasó a llamarse Escuela Superior de Pedagogía a partir de 1948, pero sus orígenes se remontan al Seminario de Preceptores de Oldenburgo, instalado el 7 de marzo de 1793, por el Conde Pedro Federico Luis de Oldenburgo².

LOS PRIMEROS CONTACTOS

Durante el desempeño de mis funciones como agregado cultural en la Embajada de Chile en la República Federal de Alemania, tuve ocasión de visitar una serie de universidades que se encontraban en plena efervescencia reformista, buscando la manera de que todas las capas sociales tuviesen la posibilidad de ingresar a ellas y, además, democratizar sus estructuras internas. La idea básica era alejarse de las así llamadas universidades de "Profesores Ordinarios".

Existía gran resistencia hacia las viejas estructuras piramidales dentro de los campos de la investigación y de la docencia, especialmente contra los sistemas de cátedras y de la investigación centrada en institutos.

¹La Orquesta del Estado de Oldenburgo ha celebrado en 1982 ciento cincuenta años de existencia. Escribí la obra de clausura para el concierto de gala (*Transivions Fugitives* para piano y orquesta). Por mayores detalles, véase Ernst Hinrichs, *Von der Hofskapelle sum Staatsorchester, 150 Jahre Konzertleben in Oldenburg*, Oldenburg: Foltmer, 1982, pp. 30-57.

²Por mayores detalles véase Hermann Helmers, *Geschichte der Universität Oldenburg*, Oldenburg: Bibliothek-und Informationssystem der Universität Oldenburg, 1983, pp. 459-464.

Revista Musical Chilena, 1984, XXXVIII, N° 161, pp. 53-64

En su Comisión de Fundación, la naciente Universidad de Oldenburgo contaba con una mayoría de miembros que deseaban una democratización fundamental de la enseñanza superior, los que además propendían hacia un compromiso de la Universidad con el humanismo, alejándola de finalidades agresivas, especialmente de aquellas que canalizan la ciencia hacia fines bélicos. El premio Nobel de la Paz Carl von Ossietzky sintetizó el espíritu de esta tendencia al expresar su pensamiento crítico que: "La ciencia y la técnica no cumplan prioritariamente con el deber de ayudar sino que crearon herramientas de exterminio, herramientas de horroroso asesinato. Debemos humanizar de nuevo la ciencia"³.

Debido a estas y otras ideas de Ossietzky, se trató de que al plantel se le diera su nombre, inclusive desde antes de la fundación oficial de la Universidad de Oldenburgo. Esta lucha se inició el 6 de junio de 1972 y continúa hasta la fecha⁴.

Si bien en lo moral predomina el ascendiente de la personalidad de Carl von Ossietzky, no ocurre lo mismo con respecto a la orientación científica de esta Universidad, porque desde antes de la fundación de la Universidad y hasta ahora, predomina el espíritu de Alexander von Humboldt, específicamente su doctrina sobre "el aprender investigando" ("das forschende Lernen"). En la práctica esta doctrina se manifiesta en la organización de los estudios a través de proyectos, en los que se redescubre continuamente el método científico. El enfoque interdisciplinario es lo normal, aunque los proyectos se pueden iniciar desde cualquier ramo o de un conjunto de ellos. La realidad que rodea a la Universidad no sólo la penetra sino que ella investiga su campo circundante, sea éste mediato o inmediato, como una relación normal entre instituto superior de estudios y la realidad contemporánea.

LA MÚSICA EN LA UNIVERSIDAD DE OLDENBURGO

De acuerdo con este enfoque, funciona aun desde antes de la fundación de la Universidad de Oldenburgo la enseñanza de la música. Dos características le son propias; se estima que:

1. La música popular y la folklórica son parte inseparable de un estudio serio y equilibrado, y
2. Los medios electroacústicos tienen una importancia equivalente a los medios instrumentales y vocales.

El enfoque de las investigaciones se basa en el predominio de la sociología, la que tiende al dominio de la interpretación de los hechos históricos, tanto en su análisis del pasado como del presente.

³Véase su aporte en "Das werdende Deutschland" en la revista *Tage-Buch* ("Die Pazifisten", 1924), citado por Bruno Frei (editor) en Carl von Ossietzky, *Redenschaft*, Frankfurt/M.: 1972, pp. 13 y siguientes.

⁴Por mayores detalles véase de Gerhard Harms y Elke Suhr, *Carl von Ossietzky Universität in Oldenburg?*, Oldenburg: Pressestelle der Universität Oldenburg, 1977, pp. XV-XXI.

CARACTERÍSTICAS DE LAS TEMÁTICAS ABORDADAS EN LA MÚSICA DESDE LA FUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD

El hecho de haber surgido de un Instituto Pedagógico determina en parte importante las características de las temáticas abordadas en el ramo de la música en la Universidad de Oldenburgo, aunque en forma apreciable su orientación se debe también al hecho de que en el seno de aquel Instituto (*Pädagogische Hochschule Niedersachsen, Abteilung Oldenburg*) había importantes impulsores de las más recientes reformas en esta disciplina. Ellos son el decano fundador del Departamento de Estética y Comunicaciones, Prof. Ulrich Gunther, y su colega Rudolf Frisius, el primero de los cuales todavía ejerce en la Universidad. Junto a Peter Fuchs, Willi Gundlach y Gottfried Küntzel colaboraron numerosos profesores del ramo en los diversos niveles de la enseñanza escolar de la música, a crear la obra didáctica *Sequenzen*⁵, cuya influencia en la pedagogía musical todavía perdura.

Como todas las reformas, ésta produjo en algunos círculos conservadores una fuerte resistencia, la que se ha reflejado a lo largo de los años en la revista más prestigiosa de esta especialidad en la República Federal de Alemania, *Musik und Bildung*, cuyo editor fuera hasta hace poco el Profesor Egon Kraus, quien enseñó hasta 1975 en Oldenburgo y fuera testigo de la etapa de transición hacia lo que es ahora la Universidad. Egon Kraus fue también por largos años presidente del Consejo de Música de la República Federal de Alemania, dentro del marco de UNESCO⁶.

GENERACIÓN DE LA TEMÁTICA SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

Los marcos globales de la enseñanza universitaria en la República Federal de Alemania están basados en leyes y reglamentos, la mayoría de los cuales se originan y tienen vigencia en los once estados de la república. Así sucede en Baja Sajonia, donde está ubicada la Universidad de Oldenburgo. En lo general y en lo particular estas leyes son las siguientes: Ley general para la enseñanza superior (*Hochschulrahmengesetz*); Ley estatal para la enseñanza superior (en este caso, *Niedersächsisches Hochschulgesetz*) y Ley orgánica de la Universidad de Oldenburgo (*Grundordnung der Universität Oldenburg*). La Universidad se organizó internamente en ramos (*Fächer*), los que, para todos los efectos, equivalen a lo que en la tradición chilena son las Facultades. A su cabeza se encuentran los decanos, los que presiden los Consejos de los Ramos (*Fachbereichsräte*). Estos están asesorados por una Comisión de Estudios, la que coordina los acuerdos

⁵Rudolf Frisius (y otros), *Sequenzen*, Stuttgart: Klett, 1976.

⁶En el marco de sus actividades relacionadas con UNESCO asistió Egon Kraus a las Tribunas Internacionales de Composición en París y a muchas otras actividades relacionadas con esta institución. La última, que pude apreciar personalmente, fue en Lausanne, en 1973. Poco pude conversar con él sobre la naciente Universidad de Oldenburgo, pero pude captar una orientación concreta a través de los materiales literarios que me donara, y que usaba habitualmente.

de las comisiones de los ramos (específicos). Estas últimas comisiones son las que configuran la temática que, en definitiva, será materia de seminarios, cursos, prácticas y proyectos⁷.

La orientación pedagógica de la temática de música se evidencia en la organización de sus diferentes facetas:

- Aspectos específicos del ramo en los años 73/74:
 - Práctica de la producción y reproducción de música.
 - Teoría de la música.
 - Problemas psicológicos y socioeconómicos.
- Didáctica de la Música:
 - Temas específicos.
 - Comparación de observaciones prácticas.
 - Observaciones e investigaciones en los campos escolares y extraescolares.

Esta agrupación temática fue precedida por otra que establece algunas diferencias menores. Ella agrupa la docencia en: I. Musicología, II. Práctica de la música y III. Enseñanza de la música. Como se puede observar, el primer enunciado divide el campo de la musicología en teoría y problemas psicológicos y socioeconómicos, este último es nuevo si se consideran aspectos más estables de esta temática en la historia local del ramo. Las subdivisiones de los campos didácticos y musicológicos revelan, por otra parte, la tendencia general de fundamentar todos los estudios de manera empírica⁹.

Hasta el semestre de invierno de 1975/76 se realiza un proceso de crecimiento acompañado de un enriquecimiento en la diferenciación y conexión de los diversos campos temáticos, los que culminan en el semestre próximo, verano de 1976, cuando reciben las denominaciones siguientes: Práctica Musical, Práctica Profesional y Teoría (Teoría General de la Música, en alemán *Fachtheorie*). Los seminarios y cursos relacionados directamente con estos proyectos se anuncian conjuntamente bajo el rótulo de "Musicología" y después de "Teoría", y se ofrecen seminarios y cursos didácticos¹⁰. Hasta 1979 los campos temáticos del ramo de música, en la Universidad de Oldenburgo, tienen un fuerte acento didáctico en la enseñanza superior (*Hochschuldidaktik*) y se les denomina Educación Musical Práctica, Educación Musical Teórica (*Fachtheoretische Ausbildung*) y Educación Profesional Práctica. Desde el semestre de invierno de 1979/80 éstos pasan a llamarse Campos de Estudios Práctico-Teóricos, Campos de Estudios

⁷La presidencia de estas comisiones es rotativa. Presidí la Comisión de Música entre los años 1975 y 1976.

⁸Compárese con *Studienführer der Universität Oldenburg, Sommersemester 1974*.

⁹Compárese con Ulrich Günther, "Grundschul-Musikunterricht in der Krise-Folgerungen für Musiklehrerbildung", en *Musik und Bildung, Heft 7/8* (1975), p. 342 y con *Pädagogische Hochschule Niedersachsen, Abteilung Oldenburg* (Künftig: Universität Oldenburg), *Wintersemester, 1973/74*, pp. 128-130.

¹⁰Hasta 1982 no existía una tendencia a organizar dentro de un campo separado la didáctica musical. Aparentemente hasta la actualidad no ha habido necesidad de hacerlo.

Científicos y Campos de Estudios Práctico-Profesionales. Estas agrupaciones temáticas no han afectado en la práctica la prevista unidad entre investigación y docencia.

Se trata de un sistema muy flexible de organización de los contenidos temáticos en la formación académica, sin fronteras de categoría. El objetivo es acentuar ciertos aspectos en la ciencia y en la formación profesional.

Durante los primeros diez años de vida de la Universidad de Oldenburgo la determinante prioritaria fue la llamada "Formación Unifásica de Profesores" para la enseñanza escolar (*Einphasige Lehrerausbildung*). Se ha terminado la etapa experimental (*Modelversuch*) y enriquecidos con ella se regresa al sistema tradicional bifásico, en el que se ha impuesto, por lo menos por un tiempo, debido al deseo predominante de ese sector de la enseñanza, a fin de crear y mantener "una base común de comparación". Está por verse si ello ayuda a optimizar la creatividad en este país. La libre creación de sistemas dificulta las comparaciones, pero facilita una mayor adecuación al cumplimiento de los fines específicos. Entre los problemas que plantea la "formación unifásica" está lo interdisciplinario de los estudios, lo que impide una agrupación en categorías propiamente tales. Un cierto traslape es el resultado necesario de esta manera de enfocar las tareas académicas. Esta circunstancia dificulta algunos aspectos analíticos tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo¹¹.

PERSONAL DOCENTE

La docencia en música la ejercen tres categorías de profesores: los profesores de aquellos ramos que requieren trabajos científicos obligatorios, los que atienden la parte técnica en el campo de la música electroacústica y los que imparten asignatura de canto o instrumento. Los primeros ejercen en cátedras y el resto en cursos normales. Todos ellos se agrupan en dos grandes categorías en lo que atañe a su relación contractual con la Universidad, pertenecen a la planta (*hauptamtlich*) o están en la contrata (*nebenamtlich*) por periodos que varían entre un semestre y varios años. Estos últimos se desempeñan prioritariamente como profesores de canto o de instrumentos, asignaturas que se imparten principalmente al comienzo de los estudios. El peso de la docencia recae sobre el personal de planta y específicamente sobre los catedráticos durante los tramos finales de los estudios, los que se dividen en tres secciones (*Abschnitte*). Sin la ayuda del personal "flotante" los estudios de música en la Universidad de Oldenburgo serían imposibles de realizar, porque este personal tiene a su cargo el 84% de las clases iniciales. El personal de planta atiende al 91% de los estudiantes al final de los estudios.

¹¹Por mayores detalles, véase de Gustavo Becerra-Schmidt, "Die Entwicklung des Veranstaltungsangebots im Fach Musik an der Universität Oldenburg, seit ihrer Gründung im Jahre 1974", en Wolfgang Fichten Deulef Spindler, Ulrich Steinbrink (editores), *Dokumentation zur Einphasigen Lehrerausbildung, Band 5, Wissenschaft und Unterricht*, Oldenburg: Zentrum für pädagogische Berufspraxis, 1982, pp. 373-384.

Se puede afirmar que los estudios gozan de una buena organización y que la deserción estudiantil, que en la República Federal de Alemania es baja, en esta Universidad está dentro de lo normal. Los profesores de música de enseñanza escolar son escasos, no obstante, hay desocupación debido a las prioridades en la política educacional y general, y también por la drástica disminución de la natalidad en la República Federal de Alemania, por el generalizado control de la natalidad que se practica. Uno de los problemas que se enfrenta en la actualidad es la reformulación de las carreras a fin de lograr mejores tasas de ocupación para sus egresados. Se han celebrado una serie de symposia y congresos para afrontar estos problemas y hay otras tantas actividades programadas dentro de esta casa de estudios, además de las medidas que ya han sido tomadas.

La Universidad de Oldenburgo crece; últimamente se inauguró un nuevo complejo de edificios para la enseñanza y la investigación de las ciencias naturales. Se evidencian en este proceso de renovación algunos síntomas de crisis de crecimiento. El flujo de estudiantes es tal que se hace evidente la falta de más carreras frente a la gran demanda de estudiar aquellas que la Universidad todavía no imparte, como, por ejemplo, las relacionadas con el Derecho. El número de estudiantes ha crecido a un ritmo explosivo, alcanzando en este semestre de verano (1984) a 8.500. En música esto ha producido también la agudización de una serie de problemas de espacio, de dotación instrumental, de aparatos y de personal. La necesidad de atender a cerca de 500 estudiantes crea una serie de problemas de planificación y de coordinación, principalmente si se considera que la mayoría de ellos estudian dos asignaturas de libre elección entre los cursos y seminarios que se ofrecen. El paralelismo es casi nulo porque es caro y significa empobrecimiento del campo que se aborda. El estudiante se enfrenta a una gran cantidad de posibilidades entre las cuales elegir y sobre las cuales debe informarse adecuadamente. En la actualidad esto no es nada de fácil para los once profesores de planta y los cuarenta y cinco a contrata del ramo, porque hay que atender a las preguntas de los estudiantes que buscan orientación dentro de este muy variado espectro y darles, en cada caso, la concordancia con los reglamentos de las diversas carreras.

DOTACIÓN MATERIAL DEL RAMO DE LA MÚSICA

Al fundarse la Universidad el ramo tenía dos salas para seminarios y una veintena de salas para docencia y práctica instrumental y vocal. Todas las salas estaban dotadas de pianos y dos de ellas poseían órganos de tubo. En la actualidad se dispone de tres salas para seminarios y de cuatro para cursos. Los primeros tienen un enfoque científico, los últimos un contenido técnico. Esto se ha logrado gracias a la habilitación de la sala de música de cámara como sala de seminarios, y con la habilitación de los estudios electroacústicos para la realización de cursos. En cambio, las salas para trabajo vocal e instrumental han disminuido. Los dos órganos han sido dados de baja y entre aquellos que estaban en la sala de música de cámara y en el Aula Magna sólo queda el último.

El Aula Magna ha sido habilitada para el trabajo de la Orquesta Sinfónica y el Coro de la Universidad de Oldenburgo. Todas las salas pueden usarse para ensayos y para que practiquen los estudiantes, pero así y todo la situación es mala porque la mayoría de los estudiantes carecen de familia en Oldenburgo y viven en hogares que no ofrecen las facilidades para la práctica que la música requiere. Desde las siete de la mañana hasta las diez de la noche se escucha música ininterrumpidamente en todas las salas. No obstante, esto constituye menos de la mitad del tiempo que los estudiantes practican en realidad puesto que todos los alumnos deben ser examinados en dos instrumentos, uno de los cuales debe ser armónico (teclado o guitarra) aunque uno de ellos puede ser sustituido por la voz. No obstante, todos deben saber cantar.

En cuanto a la dotación de instrumentos y aparatos electroacústicos, es posible, por lo menos en grupos, el trabajo en producciones de composición o arreglos. Hay docenas de grabadoras de cinta magnética, micrófonos, mesas para mezclas, bancos de filtros, efectos especiales, amplificadores, sintetizadores, guitarras eléctricas, etc. Algunos instrumentos y equipos sólo pueden ser usados bajo la vigilancia de personal técnico o de docentes debido a su alto costo, excelencia técnica y reducido número de unidades. Los equipos no son sólo electroacústicos, sino que también audiovisuales. La Universidad dispone de tres estudios de televisión en colores, dos de los cuales pueden ser usados por estudiantes calificados. Además, el ramo de música posee cinco equipos, de los cuales tres son portátiles y pueden ser usados por los estudiantes para realizar sus proyecciones.

En el ramo de música se apunta hacia un equilibrio entre música instrumental y vocal, música con medios electroacústicos, música histórica y contemporánea y música seria y popular, especialmente Rock y Pop¹².

Existe además un problema adicional que también se refleja en el aspecto material de la enseñanza de la música en esta Universidad. Es el de la simultaneidad del sistema "unifásico" al que se le pone término, y el sistema "bifásico" que retorna. En el primero la práctica pedagógica se realiza durante los estudios y en el segundo es "ad referendum" (*Referendariat*) durante un lapso de dos años que habitualmente está ligado a los exámenes de egreso. Esta práctica termina con el examen estatal que otorga la aprobación final a la formación del candidato. Esto demuestra además la importancia que la formación de profesores en la Universidad de Oldenburgo ha mantenido hasta la actualidad.

LAS UNIVERSIDADES DE OLDENBURGO Y DE CHILE (SANTIAGO): PRESENCIA Y RECUERDO LUEGO DE CATORCE AÑOS DE AUSENCIA

La diferencia más profunda parecería ser la organización de los estudios. En Chile predominaban las estructuras graduadas en etapas sucesivas, de tal

¹²Stefan Remmler, ex alumno de música de Oldenburgo y principal miembro del grupo "Trio", es mundialmente conocido por el título "Da, Da, Da".

manera que la no aprobación de una de ellas llevaba a la repetición de la unidad o etapa. Si se ofrecían alternativas en la configuración de un currículo personal, ello ocurría raramente. Las alternativas del paralelismo no cuentan para una elección que tiene o que debe tener para el estudiante un carácter temático. La consecuencia es que menudeaban los exámenes y que era difícil recoger en un plan de estudios, con la debida agilidad, temas, procedimientos y teorías nuevas. En el sistema alemán de Occidente existe la libre configuración curricular, dentro de los límites de las necesidades académicas de una carrera. El objetivo es el aprendizaje del método científico, lo que se realiza, en la mayor parte de los casos, en torno al estudio de temas seleccionados que no pretenden abarcar la totalidad de la disciplina. Así, por ejemplo, no se enseña todo el análisis o toda la historia de la música o toda la estética, sino que se explican los métodos en torno a paradigmas o grupos de ejemplos que permitan alcanzar la finalidad mencionada. El dominio de los métodos por el estudiante es un problema personal que debe demostrar en los trabajos de seminarios, de título y en los coloquios que se organizan para los semestres más avanzados. En el transcurso de los estudios los exámenes son escasos, pero los trabajos calificados son más. Para los estudiantes poco acuciosos este sistema es peligroso, muchos quedan eliminados en la última etapa de su carrera. Es necesario agregar que este enfoque de los estudios está organizado en semestres, lo que permite iniciarlos dos veces al año. Esto determina que los estudiantes pueden ser examinados en cada semestre. Los exámenes estatales cuentan con la colaboración del personal docente de la Universidad¹³ y, según su naturaleza, están sujetos a los periodos de funcionamiento de otros establecimientos de enseñanza o a las fechas de término de los trabajos presentados.

La principal desventaja del método de libre configuración curricular se basa en la composición de los alumnos que participan en los cursos y seminarios. Es difícil encontrar grupos homogéneos de estudiantes, lo que siempre plantea nuevos problemas didácticos y metodológicos. La ventaja principal reside en la posibilidad de renovar constantemente los contenidos de la enseñanza asegurando así su contemporaneidad. Esta ventaja beneficia por igual a los estudiantes y a los docentes.

LIMITACIONES DE ESTAS APRECIACIONES

Como este breve artículo no pretende ni puede ser exhaustivo es necesario referirse a algunos aspectos menos racionales o, tal vez, más subjetivos que delimitan la información precedente y que complementaremos con una serie de "impresiones" planteadas desde el punto de vista de un "extranjero" que, al cabo de once años, ha terminado por sentirse en su casa aquí¹⁴.

¹³La mayoría de los docentes pueden ser examinadores estatales.

¹⁴Por mayores detalles, véase de Gustavo Becerra-Schmidt, "Die Universität Oldenburg aus der Sicht eines Ausländers", en *Universität Oldenburg Entwicklung und Profil*, Oldenburg: Heinz Holzberg Verlag, 1984, pp. 255-264.

Mi permanencia en la República Federal de Alemania la determinó principalmente mi estrecha relación con el mundo cultural de este país y su foco principal, sus universidades. No creo necesario abundar en detalles sobre el hecho que mi decisión se remonta a fines del año 1973. Dos polos me atraían: Berlín, porque allí estaba el Iberoamerikanisches Institut y Oldenburgo, por la presencia de amigos y colegas con los cuales me parecía se podría trabajar. En el primer centro era posible investigar problemas latinoamericanos y en el último trabajar en una reforma universitaria, con la ventaja de que coincidía precisamente con la fundación de esta casa de estudios. Mi contacto con los estudiantes de la naciente Universidad de Oldenburgo fue decisivo. Ellos me hicieron ver, antes que los colegas, las posibilidades creativas de un académico en el marco de estudios que se realizaban sobre la base de proyectos y seminarios. El estilo frontal de las conferencias, charlas y exposiciones era considerado unilateral y de escaso valor tanto didáctico como metodológico. La impresión que me formé, con la ayuda de los estudiantes, se reforzó durante las conversaciones iniciales con los colegas más interiorizados con el proceso de reforma. Ellos fueron Ulrich Günther y Niels Knolle, quienes me explicaron y fundamentaron la tendencia sociológica de la enseñanza en la Universidad. No se trataba sólo de la música sino que del medio en que ésta se desenvolvía históricamente. Otro aspecto fue la audacia con que se afrontó la enseñanza universitaria de la música sin exámenes de admisión, y la posibilidad de estudiar en la Universidad sin tener que aprobar el "abitur" (bachillerato o prueba de aptitud académica).

La Universidad ofrecía y ofrece cursos de capacitación, en colaboración con las Escuelas Superiores Populares (*Volkshochschulen*), para los exámenes de ingreso en estas condiciones. Todo esto me pareció, por fin, que era la oportunidad para colaborar en un proyecto concreto de desburocratización tanto del acceso a los institutos superiores de enseñanza como también en el interior de ellos.

ACTIVIDADES PÚBLICAS DE LA UNIVERSIDAD DE OLDENBURGO Y EL PAPEL DE LA MÚSICA

Las universidades de la República Federal de Alemania tienen una relación muy estrecha con su medio ambiente, y en el caso de la Universidad de Oldenburgo existe una relación especialmente intensa en los campos de la enseñanza para adultos y en la cooperación en el desarrollo de la región. La relación con los sindicatos tiene especial importancia y ellos están representados en su interior. Se ofrecen además conferencias, symposia, congresos y reuniones de variado tipo, en los que participa activamente la comunidad. Por ejemplo, los ramos de física y acústica impulsan la defensa contra los ruidos ambientales, específicamente el profesor Schick quien se ha especializado en los aspectos psicológicos de la acústica. Al ramo de música le corresponde una cuota importante en las actividades públicas, las que desarrollan igualmente en la forma habitual de espectáculos y conciertos. Además de la Orquesta Sinfóni-

ca y el Coro de la Universidad, ya mencionados, existen tres conjuntos relativamente estables: la Gran Orquesta de Jazz (Big Band), el Grupo Rock y el Conjunto de Percusionistas. Este último ha logrado un merecido prestigio que se extiende más allá de la ciudad de Oldenburgo. Uno de sus últimos estrenos fue la *Cantata para la América Mágica*, de Alberto Ginastera, que tuvo resonancia regional. En este campo existe una larga tradición de cooperación con el Teatro y la Orquesta del Estado de Oldenburgo, evidenciada, por ejemplo, por el gran número de docentes de instrumentos y de canto que proceden de estos conjuntos¹⁵. Como es normal en los países de Europa Central, existe un intenso intercambio internacional, especialmente dinámico en el caso de las universidades, sobre todo en aquellas ubicadas en regiones fronterizas, como es el caso de la Universidad de Oldenburgo con respecto a Holanda. Con este país existe un intercambio que data de los tiempos de la Academia de Pedagogía, base de la actual Universidad. Los conjuntos musicales han cumplido una tarea muy honrosa y fructífera en este campo, la que además se ha reflejado en su historial científico.

EL TRATO ENTRE COLEGAS Y ESTUDIANTES Y SU IMPORTANCIA

Entre colegas es habitual tratarse de “tú” y con los estudiantes tutearse es la regla, lo que representa una ventaja en el trabajo, hace el diálogo más fácil y la crítica se formula sin tardanza, lo que facilita el control mutuo. Esta actitud es aquí posible y conveniente, pero esto no permite generalizar. No obstante, más allá de las formalidades, el trabajo académico se beneficia con el lenguaje directo y escueto con el que se asegura no sólo la transferencia de informaciones objetivas sino que también de los estados subjetivos, lo que permite apreciar oportunamente la eficacia de la comunicación.

En la Universidad de Oldenburgo, y especialmente en el ramo de la música, se da gran importancia —tal vez demasiada— a la “motivación” del estudiante dentro de su participación en seminarios y cursos. La actitud del estudiante permite saber si la captación es deficiente. Los estudiantes pueden manifestar su opinión cada vez que les parece oportuno e inclusive, si así lo desean, abandonar parcial o totalmente determinadas actividades programadas. Esta aparente “informalidad” libera una “realimentación” (en el sentido cibernético) o un “acoplamiento”, que anima al trabajo en la medida en que lo controla, revelando a cada momento el estado en que se encuentra. La desventaja de la “motivación permanente” está en que surge una especie de ley de la oferta y de la demanda dentro de un campo en el que es por lo menos tan importante disfrutar del trabajo científico y técnico, cómo lograr el desarrollo de la volun-

¹⁵Para estos conjuntos escribí el *Ossietzky Oratorium* sobre textos del célebre pacifista alemán y de otros que versan sobre su persona. Ossietzky falleció en un hospital de Berlín, poco después de recibir el Premio Nobel de la Paz, a consecuencia de los malos tratos que sufrió en el campo de concentración de Esterwegen, ubicado cerca de Oldenburgo.

tad para vencer los obstáculos que se cruzan en el camino del progreso, especialmente aquellos a largo plazo.

LA UNIVERSIDAD DE OLDENBURGO Y LA MÚSICA EN EL MUNDO INDUSTRIAL DESARROLLADO

La explosión cuantitativa y cualitativa de las universidades de Occidente data del llamado "sputnikshock". Una especie de "emulación de los sistemas políticos" —o si se prefiere de los bloques— produce un incremento de la creatividad con resultados que no sólo se limitan a las ciencias naturales, que le dieran su impulso inicial. Las artes también participan de este desarrollo, pero quizá no en forma directa. La educación, base del desarrollo y de la diferenciación de la creatividad, tal vez también la filosofía en cuanto a "scientia scientiarum", reciben el impulso en primer término, y mediante su intermedio lo reciben la estética y las artes. La teoría de la información, la cibernética y la informática impulsan un proceso de automatización creciente en los procesos de producción industrial. Por una parte cada día hay más y mejores productos, y, por otra, éstos cada vez son más baratos porque sus costos disminuyen constantemente. La mano de obra es cada vez menos necesaria, lo que produce una desocupación creciente, las industrias compiten despiadadamente y el poder adquisitivo de la mayoría disminuye.

Dentro de este campo nacional e internacional se desarrolla la enseñanza superior en la República Federal de Alemania y en especial la de la Universidad de Oldenburgo, cuyo ramo de música no escapa a los factores contradictorios de este proceso. El desarrollo de la música no sólo depende de la calidad de los compositores y ejecutantes, sino que también depende, en alto grado, del desarrollo de las industrias fonográficas y de la construcción de instrumentos. En este país hay más de tres millones de personas que tocan guitarra, el piano es menos popular. La evolución de los últimos años, sin embargo, apunta a que la música en el hogar se practique en base a instrumentos electrónicos anexos a computadores, los que invaden a pasos agigantados la mayoría de los hogares de la República.

Esto ha obligado a variar sustancialmente la actitud de los educadores de música. El hombre emancipado de esta sociedad debe ser un consumidor crítico lo que sólo logra en la medida en que participa activamente en la construcción del mundo sonoro que lo rodea, el que incluye la producción y reproducción de la música¹⁶. Esta actitud, cuando es activa, facilita el desarrollo de cualidades necesarias no sólo para disfrutar mejor de la música, sino que, también, para transformar en óptimas las posibilidades de competencia de los productos culturales y de los industriales relacionados con ellos. Esta actitud ha hecho cambiar profundamente lo que se entiende por "servicios" en el campo

¹⁶Por mayores detalles, véase de Gustavo Becerra-Schmidt, "Musikalische Kreativität in der Schule? Überlegungen aus der Sicht eines Komponisten" en *Musikpädagogische Konzeptionen und Schulalltag*, Wilhelmshaven: Heinrichshofens Verlag, 1984, pp. 89-93.

de la cultura, con la consecuencia de que se busque evitar el consumismo puro en todos sus campos. Quizá esto ayude a moderar las consecuencias negativas de la competencia en el mundo regido por el liberalismo económico. No obstante, la transformación básica de la moral que rige las relaciones humanas, y que permite no destruirse mutuamente, se abre paso apenas y deberá vencer enormes dificultades.

Estas y otras ideas animan a la Universidad de Oldenburgo en la definición de su tarea dentro del mundo actual, la que se refleja especialmente en el ramo de la música, en el que han surgido interesantes iniciativas de reorientación en la formación profesional que imparte, y que están estrechamente relacionadas con su temática de investigación. Parte de este trabajo se realiza a través del contacto con el público en actividades abiertas y la otra parte se hace en conjunto con las Escuelas Superiores Populares. Esto ha llevado a un rediseño de las concepciones históricas que llega a lo más profundo de la teoría del conocimiento. En este sentido se ha abierto paso la teoría de la "actividad sujeta a metas y controles" (*Tätigkeitstheorie*)¹⁷.

Si se tiene en cuenta que el Renacimiento se produjo a través de los descubrimientos geográficos, científicos y técnicos, logrando nuevas formas de la economía, de la sociedad en general, de la filosofía y el arte, podemos pensar que nuestra época vive tal vez —y esto no es sólo valedero para Europa— el más grande de los renacimientos que conoce la historia. Nos encontramos con un hombre que dispone de la perspectiva histórica y geográfica y que en principio está en comunicación con todo el planeta.

La Universidad de Oldenburgo se inició dentro del proceso del surgimiento de las estructuras políticas de la Comunidad Europea, y su identidad cultural, en sus aspectos nacional e internacional será otra, en concordancia con el surgimiento de una nueva síntesis de nacionalidades unidas por un destino histórico común.

*Universidad de Oldenburgo
Alemania Federal*

¹⁷Por mayores detalles, véase de A.N. Lenot'ev, *Tätigkeit, Bewusstsein, Persönlichkeit*, Stuttgart: Klett, 1977, pp. 9-17.

Notas y Documentos

EL PRIMER ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE COMPOSITORES, MUSICOLOGOS Y CRITICOS

por *Miguel Castillo Didier*

Convocado y organizado por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, este Encuentro se realizó en Caracas entre el 29 de octubre y el 5 de noviembre de 1983, dentro del marco de las celebraciones del Bicentenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar. Paralelamente a este torneo y con una programación dispuesta para que todos los delegados pudieran asistir, se desarrolló un Festival de Música Latinoamericana: *10 conciertos* en los cuales se interpretaron obras de los compositores asistentes y cuya *grabación completa* en 12 cassettes, más fotocopia de las respectivas partituras, se entregó a cada uno de los delegados.

Esta conjunción de deliberaciones y audiciones constituyó, como lo destacó el Director del Instituto organizador, profesor José Vicente Torres, un esfuerzo para que el intercambio entre compositores, musicólogos y críticos del continente no fuera sólo de opiniones e ideas, sino que esa actividad estuviera inserta en la atmósfera de una comunicación, de una comunión, en la música creada en nuestro mundo latinoamericano. De este modo, se estaría viviendo un poco, por decir así, en el plano musical, el ideal latinoamericanista de Miranda, Bello y Bolívar, el ideal de la "gran patria americana".

En la sesión inaugural, el profesor José Vicente Torres, después de trazar un breve panorama de los avances del quehacer musical en Venezuela en las últimas décadas, expresó:

"Hoy podemos tener fe y expresar nuestra fe en el futuro de la música en nuestro país y en Latinoamérica. Tenemos fe en que tanto compositores como críticos y musicólogos darán pasos prácticos para superar nuestro mutuo desconocimiento; para crear herramientas y mecanismos eficientes y prácticos para el conocimiento y la difusión de nuestro arte musical; para dar cauce positivo a la verdadera sed que existe en nuestros pueblos hermanos por conocer nuestro acervo musical; para contribuir a que también en el plano musical, y dentro de la multiplicidad de expresiones, se perfile y concrete el destino común latinoamericano que soñaron Miranda, Bolívar y Bello".

Las finalidades del Encuentro, de acuerdo con la introducción a los documentos que detallaban los temarios de las tres áreas de trabajo, se sintetizan así:

"En primer lugar, este Encuentro y el Festival Musical, que se desarrolla paralelamente a él, tienen por finalidad el promover un amplio intercambio de opiniones y experiencias entre compositores, críticos y musicólogos latinoamericanos, en torno a las problemáticas que confrontan en el continente las actividades de estos trabajadores de la música".

“Este intercambio aspira a contribuir a superar lo que se ha denominado nuestra “interignorancia cultural latinoamericana”, mediante la búsqueda de algunos caminos hacia la superación mancomunada de los obstáculos que tradicionalmente se han opuesto a la comunicación entre los pueblos latinoamericanos en las diversas esferas del quehacer musical y musicológico. Dichos impedimentos, en muchos casos, son el reflejo, a nivel internacional, de las dificultades que en cada país encuentran el creador musical y su obra para acceder a una difusión eficaz. Es por ello, que el conocimiento de las experiencias de cada país y de cada zona de Latinoamérica, puede contribuir a vislumbrar vías de solución válidas a nivel nacional y supranacional”.

“Temas como el papel y el nivel de la crítica musical, las prioridades en las labores de la musicología, el funcionamiento de centros de documentación e información musicales, reglamentación de derechos autorales y funcionamiento de los mecanismos que los regulan, la coordinación entre asociaciones de compositores, las relaciones de cooperación entre los centros de documentación, y otros asuntos de índole similar, se incluyen todos dentro de las materias que pueden y deben ser examinadas en este Encuentro”.

Como puede observarse, la temática para las deliberaciones era muy amplia. También lo eran, aunque naturalmente con determinación de ciertos puntos concretos a tratar, los temarios propuestos para las mesas de trabajo, que fueran tres: área de musicología, área de composición y área de crítica.

La Mesa Directiva de las actividades del Encuentro, de acuerdo a la elección realizada en la reunión inicial, quedó compuesta en la siguiente forma: Presidente: Francisco Curt Lange; Primer Vicepresidente: Antonio Estévez; Segundo Vicepresidente: Dionisio Preciado; Primer Vocal: Marlos Nobre; Segundo Vocal: Luis Merino; Director General: Inocente Palacios; Coordinador Ejecutivo: Alfredo del Mónaco; Secretario: Gérard Béhague; Relator: Edgar Valcárcel; Moderador: Alfonso Letelier.

El Comité Ejecutivo del Encuentro estuvo conformado así: Director General y Organizador: José Vicente Torres; Coordinador: Luis Zubillaga; Coordinador Adjunto: Walter Guido; Secretario: Miguel Castillo Didier; Secretaria de Relaciones: Bettina Muir de Rodríguez.

Al evento asistieron representantes de 14 países latinoamericanos, de España y de Estados Unidos, los cuales presentaron ponencias.

Como es natural, sería imposible en el marco de una breve reseña referirse al contenido de estos valiosos trabajos. Varios de ellos serán publicados en la *Revista Musical Chilena*, en *Heterofonía* y en la *Revista Musical de Venezuela*. Aquí entregaremos, como un anexo, la nómina de las ponencias. Sin embargo, no podemos dejar de destacar algunas de ellas. Dentro del área de musicología y de crítica, constituyeron notables aportes “La crítica musical y la investigación musicológica”, de Gerard Béhague, “La Musicología y el creador latinoamericano”, de Luis Merino, “Cómo ve un musicólogo la crítica musical”, de Francis-

co Curt Lange, "Notas para la historia de la crítica musical en Venezuela", de Rhazés Hernández López, "La musicología y la crítica musicológica como medio de enlace entre los críticos de la América Latina", de Esperanza Pulido. En el área de composición, se destacan entre otros los trabajos: "Necesidad de un intercambio latinoamericano de obras y materiales musicales", de Manuel Enríquez y "La música latinoamericana: tránsito del archivo a la sala de conciertos", de Juan Orrego-Salas.

Entre las ponencias contentivas de trabajos de investigación, hay que destacar el bello y erudito estudio de Robert Stevenson (quien no pudo asistir al Encuentro): "Las presentaciones californianas de la Carreño en 1875"; y entre las experiencias de trabajos de investigación musicológica presentados, fue especialmente elogiada la ponencia del profesor Mario Milanca Guzmán, de Venezuela, sobre "Una experiencia hemorográfica. Investigación en publicaciones no especializadas en Venezuela: método y análisis". Entre las ponencias que contenían proposiciones concretas, hay que recordar la del Presidente de la Sociedad de Musicología y Director de la *Revista de Musicología* de España, Dionisio Preciado, sobre "Creación de una hemeroteca musical latinoamericana con sede en Caracas".

Fue a través de la discusión de estas ponencias en las respectivas mesas de trabajo que surgieron las recomendaciones y las conclusiones finales del Encuentro. En el contenido de estas recomendaciones está, pues, incorporado al aporte de cada uno de los delegados. Evidentemente, será el esfuerzo perseverante realizado en cada país por quienes laboran en el campo de la música el que *contribuirá a transformar en realidad* los anhelos expresados en las conclusiones de esta reunión, en la cual pensamos que verdaderamente se manifestó el espíritu de fraternidad bolivariana que Venezuela, el Instituto Sojo y su director, el profesor José Vicente Torres, esperaban estuvieran presentes en esas deliberaciones.

*Instituto Latinoamericano
de Investigaciones
y Estudios Musicales
Vicente Emilio Sojo
Caracas*

LISTA DE TRABAJOS PRESENTADOS

- ALCARAZ, JOSÉ ANTONIO. ¿Para qué sirve la crítica musical en Latinoamérica?
- ARETZ, ISABEL. La etnomúsica de América como fuente de creación.
- BÉHAGUE, GERARD. La crítica musical y la investigación musicológica.
- BONNELLY DE DÍAZ, AÍDA. El papel de la crítica en la valorización y su canalización de la información relativa a la producción musical y su proyección en América.
- CAMPOS PARSÍ, HÉCTOR. Sobre la necesidad de crear organismos y redes de difusión de la composición artística latinoamericana.
- CASTILLO DIDIER, MIGUEL. Creación del fondo de bibliografía musical hispanoamericana.
- CHARPENTIER DE CASTRO, EDUARDO. Sociedad de Compositores de Panamá.
- DUQUE, ELLIE ANNIE. ¿Versiones estatales o musicales de Bolívar?
- ENRÍQUEZ, MANUEL. Necesidad de un intercambio latinoamericano de obras y materiales musicales.
- FLORES, RENÉ AUGUSTO. Intercomunicación musical hemisférica.
- GERARDI, ENRIQUE. Ponencia.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, RHAZÉS. Notas para la historia de la crítica musical en Venezuela.
- IPUCHE RIVAS, PEDRO. La creación musical en Latinoamérica.
- LANGE, FRANCISCO CURT. Cómo ve un musicólogo la crítica musical.
- MAMBRETTI, MABEL. Posición musical y económica del compositor de música.
- MERINO M., LUIS. La musicología y el creador latinoamericano.*
- MEZA CASAS, LUIS ANTONIO. Algunas reflexiones sobre la crítica musical en el Perú.
- MILANCA GUZMÁN, MARIO. Una experiencia hemerográfica-investigación en publicaciones no especializadas en Venezuela: método y análisis.
- MILANESI, LUIS AUGUSTO. La divulgación de la música latinoamericana*.
- NOBRE, MARLOS. Música en América Latina, problemas, anhelos y posibilidades.
- ORREGO-SALAS, JUAN A. La música latinoamericana; tránsito del archivo a la sala de conciertos.*
- PALACIOS, INOCENTE. La creación artística en América Latina: factores determinantes en su evolución histórica.
- PRECIADO, DIONISIO. Una hemeroteca musical en Caracas.

*Se publica en el presente número de la *Revista Musical Chilena*.

PULIDO, ESPERANZA. La musicología y la crítica musicológica como medio de enlace entre los críticos de la América Latina.

RATTENBACH, AUGUSTO B. Estudio de posibilidades de crear una sociedad de compositores latinoamericanos a los fines de establecer las pautas básicas que permitan perfeccionar y consolidar su status cultural y profesional.

SEOANE URIOSTE, CARLOS. Fondo de publicaciones para la música colonial latinoamericana.

STEVENSON, ROBERT. Las presentaciones californianas de la Carreño en 1875.

VALCÁRCEL, EDGAR. Estudiar y definir la posibilidad de regularizar el intercambio de la producción musical a través de las entidades de difusión y promoción tanto estatales como privadas.

VEGA DE LA, AURELIO. La necesaria transformación del crítico musical.

LA MUSICA LATINOAMERICANA;
TRANSITO DEL ARCHIVO
A LA SALA DE CONCIERTOS

por *Juan A. Orrego-Salas**

Afirmar que el compositor latinoamericano, en mayor medida que sus colegas de otros lugares, se ha visto, en general, marginado de la sala de conciertos y, por lo tanto, excluido en gran parte del repertorio de muchos solistas, conjuntos de cámara y orquestas contemporáneas, no es más que corroborar la existencia de una preocupación que desde hace muchos años se ha hecho sentir entre nosotros. Por otra parte, negar este hecho sería desentenderse del propósito que ha inspirado el Simposium que hoy nos reúne y desatender una realidad que aunque afecta a una gran parte del mundo artístico, es especialmente candente en Latinoamérica.

La convocatoria impresa de este Simposium manifiesta la necesidad de reunir "a compositores y críticos de todos los países hermanos del continente a fin de tratar las líneas mayores que conforman la problemática actual de la creación, la crítica y la difusión musical en Latinoamérica". Esto nos obliga a escudriñar en profundidad, en detalle y con franqueza este problema, lo que es imprescindible antes de proponer soluciones conducentes a resolverlo, aunque mal no sea, en parte.

El no intentar un análisis minucioso y objetivo del asunto, antes que discurrir mecanismos, crear comités y asociaciones, nos expondría una vez más a las aventuras de un pasado no ausente de iniciativas de contenido efímero, de valor local y desconectadas del fondo mismo de lo que se pretende resolver.

En la órbita iberoamericanista o interamericanista en el último medio siglo, se han presentado festivales en que la obra de nuestros compositores ha trascendido en ejecuciones, muchas veces de gran dignidad, a un público por lo general escaso y atraído más por el carácter festivo de la oportunidad que por los lazos que siente que lo unen a la creación de sus contemporáneos y paisanos. Han escuchado con respeto y hasta reaccionado con solidario entusiasmo ante las obras presentadas, como también las han olvidado sin escrúpulo. A los directores y solistas, muchas veces de alcurnia internacional, que han participado en estas jornadas, los hemos visto tan dispuestos a contribuir a la ocasión como a excluir de sus futuras programaciones las obras en éstas presentadas.

Público e intérpretes, por lo tanto, han respondido ante estos festivales como a un llamado de ocasión, han adherido con honestidad y hasta con entusiasmo a estas jornadas, que en razón de su carácter temporal y a la especialización que las motiva, han subsistido apenas a la actividad regular de conciertos de nuestros países y, por lo tanto, divorciadas de la vida musical que se desarrolla al nivel del gran público.

*Ponencia presentada al Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos.

Por otra parte, estas actividades han ayudado, sin duda, a los compositores activos de nuestros países a conocerse mejor y a generar un cierto espíritu de cuerpo. En este sentido han reforzado el espíritu elitista en que se sostiene la creación musical de nuestros días, sin ampliarlo substancialmente más allá de la órbita del profesional interesado y del pequeño público comprometido de que cada compositor se rodea.

A los festivales del pasado se han sumado constantes iniciativas conducentes a establecer asociaciones, promover congresos, mesas redondas y simposiums como el que nos reúne, a fundar institutos que en una u otra forma distribuyan el producto de la creación musical de nuestros países, lo ofrezcan al ejecutante y, finalmente, lo expongan al auditor corriente. Ninguna de estas iniciativas ha logrado verdaderamente abrir caminos hacia el ingreso y permanencia de la obra de mérito de nuestros compositores en la vida regular de conciertos de nuestros propios países, en igualdad de condiciones a la que se reserva a los compositores europeos y mucho menos al repertorio estándar de los siglos XVIII o XIX, buenos o malos.

Sin embargo, a muchas de las referidas iniciativas les ha cabido cumplir misiones de gran utilidad en otros aspectos, como la de formar bibliotecas, a veces muy representativas, tanto de la música culta, como del folklore y la música popular de nuestros países, estimular la investigación o estudio de éstas, incluso hacerlas circular en forma impresa o en grabaciones. La partitura, la cinta o el disco, constituyen, sin duda, elementos importantísimos, tal como la investigación. Sin embargo, estos elementos han contribuido principalmente a incrementar los archivos y colecciones de institutos especializados, en otras palabras, se han orientado una vez más hacia esa "élite" académica —privada u oficial—, de la cual nuestra música ha dependido y a la cual se ha visto confinada. Tampoco, por lo tanto, han abierto caminos hacia el gran público como sería de desearlo.

El hecho es que ni siquiera la música de nuestros compositores encuentra, en general, cabida en la programación de sus propios países y mucho menos en la de los países hermanos. En las llamadas "temporadas oficiales" o "de abono" de nuestras orquestas, algunas veces, y haciendo una concesión extrema, se les confiere uno o dos lugares a obras del país, pero la música de Venezuela no se toca en Argentina o Chile, la argentina o chilena, no se presenta en Venezuela o Colombia, o la colombiana en México, para ofrecer alguna de las numerosas combinaciones que podríamos hacer de países y nacionalidades.

Hasta hace algunos años se atribuía a la falta de ediciones el que la música culta de América no lograra salir a veces hasta de los propios lugares de trabajo de sus compositores. Hoy la situación editorial es mejor, aunque para Latinoamérica no sea de la proporción requerida. El manuscrito puede ser duplicado con relativa facilidad a través del xerox u otros sistemas. Las obras así reproducidas pueden ser depositadas en los archivos y bibliotecas que hoy existen en Estados Unidos y Europa y que están abiertos al uso de intérpretes, críticos, musicólogos y público. Muchas veces las partituras que en éstos se preservan,

aparecen complementadas con las correspondientes grabaciones en cinta, casette o disco.

En esencia, los medios y canales para que la música se conozca y propague han aumentado. Sin embargo, los motivos que detienen su acceso a la vida regular de conciertos y, por lo tanto, su llegada al gran público, que en última instancia es quien la sostiene, aún imperan. Estos motivos son los que debiéramos explorar preguntándonos qué es lo que impide el tránsito de la obra de nuestros compositores del archivo a la sala de conciertos, salvo la de algunos creadores, que pueden contarse con los dedos de una mano, de quienes un número limitado de obras han recorrido este camino y con una frecuencia que también es menor de lo que merecerían.

Partiendo de la base que el intérprete depende del público, que su carrera se desarrolla en razón del apoyo que éste le brinda, que este apoyo está muy íntimamente ligado a la programación de sus conciertos, podríamos concluir que la ausencia de nuestra música en dicha programación se debe a que el concertista no se siente motivado por el auditor para incluirla.

Cabe entonces preguntarnos por qué el público no acepta, o las más de las veces, es hostil a la inclusión de música contemporánea, y especialmente latinoamericana, en los programas que se considera sosteniendo con el pago de su entrada. La respuesta que siempre se ha dado es que esto responde a los prejuicios y desconfianza que el público tiene, especialmente en lo nuestro. Lo que viene de Europa, se dice, por mediocre que pueda ser, lo prefiere, y lo que pertenece al pasado artístico le parece siempre mejor que lo del presente.

Aunque tales argumentos sean los que el auditor esgrima para apoyar sus inclinaciones europeizantes e historicistas, ello no debe detenernos para ir más allá y explorar los motivos que puedan estar generando esta resistencia de ampliar la órbita de sus gustos.

¿Será exclusivamente el que la creación requiere de tiempo para llegar a ser entendida y asimilada por el auditor? ¿Será sólo que al público no se le hace escuchar la música contemporánea, y entre otras la de nuestros países, con la frecuencia con que se le ofrece la del pasado y principalmente ejemplos de la música europea de la primera mitad de nuestro siglo, y que por lo tanto la responsabilidad reside en el ejecutante que no se abre a un repertorio diferente al que está acostumbrado?

Ambas son preguntas válidas que ya se han contestado minuciosamente. Pero escasamente nos hemos preguntado si a nosotros los compositores y posiblemente a los críticos les cabe alguna responsabilidad en lo que sucede.

Someto, entonces, a la consideración de Uds. algunas ideas, que resumo más adelante.

América Latina tiene ya un aporte que hacer que en algunos terrenos el mundo no-americano ha demostrado haber recibido y asimilado con entusiasmo. Esto lo hemos visto claramente en nuestra literatura y aunque en menor grado en nuestra plástica. En nuestra música popular también, y hoy, especialmente, en todas aquellas expresiones derivadas del llamado "canto nuevo", "nueva canción" o "nueva trova", entre otras denominaciones. En cambio, en el

terreno de la música culta, la proporción resulta todavía mínima, comparada con las anteriores.

Preguntémosnos, entonces, si nuestro aporte como compositores verdaderamente nos representa, tal como nos representa la obra de un García Márquez, de un Vargas Llosa, o de un Neruda, como la música de un Jobin, o las canciones de Daniel Viglietti, Oscar Matus, Víctor Jara, Angel Parra o Carlos Puebla, o las interpretaciones del "Quilapayún" y otros conjuntos. Preguntémosnos si nuestra obra refleja la realidad de nuestros países; no sólo una realidad que emane de nuestro contacto inmediato con el mundo de la música en general, sino que al mismo tiempo surja de esa realidad que se descubre al mirarnos "hacia adentro", que nos pone en contacto con lo más recóndito de nuestra cultura y sociedad.

Si este contacto falta o es débil, nuestra capacidad de comunicación lo será también, nuestra música se convertirá en una especie de comentario sobre sí misma, sobre sus cualidades técnicas y estéticas, sobre su sintáxis, pero ajena a toda necesidad de transmitir, desprovista de toda orientación hacia un receptor potencial.

Movidos por los prejuicios y desconfianza en lo nuestro, que es corriente entre nosotros, o en otros casos, temerosos de caer en la hibridez de las escuelas nacionalistas de generaciones pasadas, buscamos hacer cosas distintas, y los caminos que escogemos nos alejan cada vez más de la posibilidad de desarrollar un lenguaje que, junto con expresar nuestra presencia en el mundo de las conquistas espaciales, hable de lo que es medular a nuestras propias existencias americanas.

No se trata ni de imitar el gesto patriotero del pasado, ni de revivir el llamado "universalismo" que enredó a tantos compositores latinoamericanos en la mañana de parámetros seriales que hasta hoy día coartan la expresión y vuelo de tanta música. No estoy abogando por un compositor que se asegure, antes de emprender su tarea creadora, que lo que va a expresar y cómo lo vaya a expresar satisfaga las inclinaciones del público. Estoy, en cambio, abogando por quebrar la rutina elitista del compositor que se aísla del público y se vanagloria de una *independencia*, mal entendida, que lo sustrae de su medio y lo deshumaniza. Estoy abogando por un compositor desprejuiciado y libre de aquel concepto de *individualismo* que lejos de ayudarlo a penetrar en su propio yo, lo hace escapar de sí mismo, recurrir a soluciones ajenas que son, por lo general, de un esoterismo vano y formulista, sólo diferente de lo cotidiano en lo superficial, pero que no reflejan lo que es vital y trascendente tanto en lo cotidiano de nuestras existencias, como en las libres expresiones de la comunidad a que pertenecemos.

En resumen, constituye éste un problema de identificación con el medio social, de saber "a qué" pertenecemos. Envuelve ello, un compromiso con lo nuestro que mientras más profundo sea y bien orientado esté, más libertad nos permitirá para que nuestra intuición y emociones nos guíen y para escoger nuestras propias soluciones y recursos. Creo que aquellos, entre nosotros, que han comprendido o intuido esto, han logrado, gracias a ello, abrir una brecha

hacia la integración con el público, a nivel nacional e internacional, hacia contar con él como aliado en el establecimiento de una imagen que responda a los dictados profundos de nuestra época y de nuestro medio.

Otro problema acerca del cual Latinoamérica debe meditar antes de promover el conocimiento de su música en la órbita del mundo no-americano, es que no todo lo que nuestro medio creador produce es de significación internacional. Hay en todas las comunidades musicales del mundo, sin exclusiones, compositores —o simplemente obras—, cuya trascendencia e influencia es de carácter local y hay otras que son, además, de calidad exportable. Por lo tanto, la promoción masiva de nuestra música fuera de nuestras fronteras o el deseo de dar iguales oportunidades a todos, nunca ha contribuido al establecimiento de una imagen favorable.

Si queremos hacernos presentes en el mundo de la música, la que exhibamos fuera de nuestros escenarios no sólo debe ser óptima, sino que representativa de esa integración de elementos peculiares a la sintaxis musical europea, que también son parte de nuestro acervo, con los que las tradiciones vernáculas pueden aportarnos, pero más allá de lo puramente ornamental y anecdótico.

Al crítico capaz de juzgar la obra en sus valores intrínsecos y al mismo tiempo sensible a las reacciones del intérprete y del público, le cabe una misión importantísima en este aspecto. Esta la debe ejercer sin falsos orgullos nacionalistas ni provincianismos y con una total y absoluta convicción de ser un constante sostenedor y promotor de nuestra cultura. No necesitamos críticos solamente dedicados a celebrar la presencia del repertorio estándar en nuestros programas, o que se contenten con ser corifeos permanentes de aquellos intérpretes que, por calificados que sean, limiten su programación a aquellas obras de valor comercial garantido. Por el contrario, necesitamos en él un espíritu siempre vigilante, necesitamos que sea abogado de nuestra cultura, dispuesto a presionar para que nuestra vida musical mantenga un contacto renovado y permanente con la música de nuestra época, de nuestro continente, de nuestro medio. Necesitamos que nuestros críticos no dejen pasar oportunidad sin censurar la exclusión de lo nuestro de la programación, como también, sensibles a encauzar al compositor por los senderos de identificación con su medio social a que antes nos hemos referido.

En conclusión, la edición y reproducción de la música ha servido para que ésta llegue a los archivos y bibliotecas de donde puede iniciar su circulación. El disco y la cinta han constituido un buen complemento a lo anterior. Sería necesario, eso sí, promover su empleo más frecuente en la radio y su ingreso a los escaparates de venta de las tiendas.

Los festivales ciertamente han servido de cauce a la presentación inicial de muchas obras, como también los encargos y concursos —además de contribuir, a veces, al sustento de nuestros compositores. Pero el camino de la obra de arte no puede detenerse después de su primera audición. Si la "Heroica" de Beethoven o la "Patética" de Tchaikowsky se hubiesen escuchado una sola vez, hoy día no habría nadie reclamando su omisión de los programas o abogando porque se las reconociera como merecen, sino en el mejor de los casos, el musicólogo

que haya tenido la fortuna de descubrir sus manuscritos. La exposición reiterada de la obra nueva es la que permitirá al público penetrar en ella y sentir cómo su propio espíritu, su época y su medio se reflejan en ella.

En este aspecto, al crítico le cabe también un papel decisivo; el de promover la permanencia de las buenas obras de nuestros compositores en los conciertos, además de presionar para que constantemente se estén introduciendo nuevas obras, exponiéndoselas a las reacciones del público y a la experiencia que su presentación pueda significar para el compositor e intérprete.

Sin embargo, todo esto ya se ha dicho antes. Personalmente me inicié por allá por la década del 40 participando en mesas redondas, simposiums, congresos y conferencias encauzadas hacia la consideración de los problemas que afectan las relaciones entre la música contemporánea y el público. He agregado, por lo tanto, muchas quejas y lágrimas a estas jeremiadas de compositores a lo largo de estos años.

Dejemos a un lado las lamentaciones y acusaciones a otros, sean éstos intérpretes, educadores, empresarios o público y exploremos la responsabilidad que nos cabe en todo esto a nosotros, los compositores, y a los críticos que nos acompañan.

He propuesto tres vías de acceso a ello y posiblemente haya otras: la de nuestra *identificación* con el medio a que pertenecemos, la de discernir la *calidad* del material que producimos en relación al público que deseamos alcanzar y la de promover la *presencia* de nuestra música en el repertorio de conciertos, es decir, su ingreso y permanencia.

Son estas tres vías, que comparten riesgos muy similares, las que si no se transitan con cautela pueden exponernos a los peores vicios: los del populismo y la comercialización. Por lo tanto, es necesario aclarar que *identificación* con el medio no debe interpretarse como un acto de sumisión a los gustos e inclinaciones de éste, sino como uno de fortalecimiento de los lazos que nos unen a él. El *discernimiento* de las características de la obra en relación con el público que deseamos alcanzar envuelve un proceso de selección postcreativo y no una auscultación de gustos para adaptar nuestra creación a ellos. La *presencia*, como sinónimo de permanencia de la obra de arte en el repertorio no implica una selección por voto popular, pero sí una que responda a los valores profundos que puedan hacer de ésta, y de una manera singular, una manifestación representativa de su época, de su medio y de su creador, y a la vez capaz de estimular la imaginación y emociones de todos.

Por otra parte, el medio que debemos buscar como base de identificación, no debe entenderse limitado a las tradiciones básicas de lo vernáculo o a las estéticas preponderantes en nuestras historias nacionales. Creo yo que mientras más vasta sea la órbita ante la cual el compositor se abra, más profundas serán las raíces de su arte y más nítidos los perfiles de su originalidad. Esta debe extenderse en el espacio cronológico, geográfico, social y humano. El compositor sin raíces en el tiempo y en su suelo, el compositor sin sueños, sin distancia, sin pueblo, sin la palabra de otros, sin causa, sin compromiso, es un ser encerrado en su propio desierto.

El concepto de la "Torre de marfil" que tanto atrajo al artista del siglo pasado, ya se añejó. Pablo Neruda lo expresó maravillosamente en su *Oda a la Soledad*:

No es verdad
la soledad creadora.
No está sola
la semilla en la tierra.
Multitudes de gérmenes mantienen
el profundo concierto de las vidas
y el agua es sólo madre transparente
de un invisible coro sumergido.

*Universidad de Indiana
Bloomington*

LA DIVULGACION DE LA MUSICA LATINOAMERICANA

por *Luis Augusto Milanese**

La mayor barrera que se opone a la aceptación de la música contemporánea de América Latina no es estética. Es la inexistencia de canales adecuados entre los compositores y los intérpretes y, posteriormente, entre los intérpretes y el público. Existe entre esos tres elementos una distancia que el valor artístico por sí mismo no superará, es preciso crear instrumentos, legales y legítimos, para permitir el flujo de la información sin mayores problemas.

La documentación musical debe ser uno de esos instrumentos. Puede actuar en dos niveles: 1) ofrecer a los intérpretes la producción musical; 2) ofrecer al público el registro de esa producción.

Una simple constatación muestra que en América Latina la situación es precaria en ambos casos. Esto no sólo pasa entre los diversos países sino que también dentro de un mismo país. Nosotros los brasileños no sólo desconocemos a los compositores venezolanos sino que ignoramos a nuestros propios compatriotas. Por ejemplo, de Guarneri conocemos poco; más del 70% de sus obras permanecen inaccesibles. Cuando se trata de la producción de vanguardia, la situación se agrava aún más, puesto que el lenguaje nuevo, no consagrado, encuentra mayores dificultades de aceptación. Las generaciones más jóvenes de compositores enfrentan así un doble problema, más allá de crear lo difícil no saben cómo llevarlo al público.

Esto conduce a una situación muy conocida: el compositor acaba por sobrevivir y dar a conocer su obra no por ella misma, sino que por factores extramusicales. El compositor, sin abdicar de su condición de músico, debe dedicarse frecuentemente al ejercicio de las relaciones públicas. Esto puede llevar a juegos sutiles o brutales en la búsqueda del reconocimiento. Lo que importa no es la obra musical sino que los cuidados que el músico tome para garantizar su éxito. El compositor desprovisto de estas habilidades —y son muchos!— o desiste de su carrera o continúa componiendo para guardar su producción en cajones, soñando con la fantástica posibilidad de que en el futuro logre ser descubierto por algún arqueólogo musical.

De allí surge la necesidad de crear una infraestructura que permita a todos los compositores mostrar lo que están haciendo. O sea, deben ponerse en funcionamiento algunos instrumentos de divulgación que permitan dar a conocer las obras de nuestros creadores.

En lo que se refiere al contacto entre el compositor y los intérpretes, la aproximación se realiza a través de vínculos personales o mediante la edición impresa de la obra. Un coro puede comprar una serie de partituras en una tienda de música y ejecutar algunas de ellas, pero las tiendas de música no tienen muchas partituras de autores nuevos o poco conocidos. En nuestro

*Ponencia presentada al Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos.

precario medio, el número de autores editados es pequeño, siéndole imposible al público conocer a los compositores no consagrados. Sabemos que muchas veces el compositor a través de un esfuerzo personal reproduce sus obras y él mismo distribuye las partituras a los interesados. El proceso gráfico es caro y los editores arriesgan una alta inversión sólo con la perspectiva de lucro. Por eso, los catálogos de las editoras musicales están saturados de obras de venta garantizada, aunque no siempre signifiquen calidad artística. El compositor contemporáneo prácticamente deja de utilizar las casas editoras, inclusive las estatales, y enfrenta la situación como puede.

En vista de estos problemas, la Biblioteca de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, a través de la Sección de Documentación Musical, ha procurado atender los pedidos de los usuarios mediante un sistema de divulgación de partituras que ha demostrado ser sencillo, barato y eficiente. El medio elegido fue uno de los más elementales, la copia electrostática. El rápido desarrollo de la tecnología en esta área permitió la obtención de copias baratas y de buena calidad. A partir de matrices perfectas es posible sacar copias de buena legibilidad. De inmediato se solicitó a los compositores que depositasen sus partituras en el acervo de la Universidad de São Paulo y que firmasen una autorización para hacer las copias. De esta manera fue creado un Servicio de Difusión de Partituras no editadas en la forma tradicional, pero que es una especie de preedición mientras la obra no sea editada comercialmente (en caso que un día lo fuera). No hay inversiones substanciales porque las copias son hechas a medida que se solicitan. Un catálogo es publicado periódicamente y, a través de él, el público requiere las obras. Estas son reproducidas, encuadernadas y enviadas por correo.

El compositor además de tener un canal de divulgación de sus obras no deja de percibir su derecho autoral. Considerando el bajo costo operacional no es posible establecer una ganancia significativa para el compositor. Este recibe 10% sobre el valor de la copia. Cuando existe un autor del texto, este porcentaje se divide. El estado de cuenta se envía periódicamente y el autor recibe lo que le corresponde. De esta manera las copias electrostáticas, con que tantos fraudes se han cometido con respecto al derecho autoral son reguladas de manera que se enmarcan perfectamente dentro del reglamento. En oposición a la copia clandestina, se produce un sistema de duplicación perfectamente regulado.

Dada la facilidad del sistema y del abaratamiento de las partituras, existe, sin embargo, una desventaja importante: centenares de obras se concentran en este centro. El Servicio de Difusión de la Universidad de São Paulo, por ejemplo, tiene a disposición del público más de setecientas obras contemporáneas brasileñas, que pueden ser enviadas a domicilio. La obra del compositor no es seleccionada por cánones estéticos, ni por criterios de mercado. La selección es de total exclusividad del público. La actividad documental no se basa en problemas estéticos, sino que sólo es un instrumento que pone la información al alcance del público. Por lo tanto, se trata de un problema de relación entre el artista y el público.

Después de cinco años de funcionamiento, el Servicio de Difusión de Partituras es algo irreversible, fijado por el propio público que aceptó de inmediato sus ventajas. Un servicio semejante sería útil a nivel de toda la América Latina. No obstante, es importante destacar la necesidad de que los países se organicen previamente para cubrir la demanda interna. Cada país, a través de entidades tales como bibliotecas, asociaciones musicales, o mediante convenios entre dos o más entidades, debe tomar la iniciativa para resolver el problema de la circulación musical de las obras. A partir de esto se podría pensar en un proyecto más amplio que abarque varios países.

Cuando se trata de actividades que abarquen países diferentes y que se basen en el principio de la transacción comercial surgen una serie de problemas. En el Brasil, por ejemplo, los costos de envío en moneda dura al exterior son tan altos que superarían el promedio que se espera obtener con la venta de partituras y el pago del derecho autorral. Debido a ello sería tal vez conveniente pensar en un sistema de trueque. Esta idea podría ser concretada a través de un centro que propiciara el intercambio entre países de América Latina y la venta de partituras para países desarrollados. Las posibles ganancias (de las ventas) se invertirían en la mantención del centro y en las operaciones de permuta.

Tal vez esta idea pueda permitir que cualquier obra musical de un compositor latinoamericano llegue fácilmente a los interesados. Así, ningún compositor sería desconocido por la imposibilidad de mostrar su obra a los intérpretes, y ningún intérprete podría alegar que desconoce el trabajo de los que se aventuran a componer en nuestra América Latina, donde la falta de recursos debe estimular la imaginación.

Universidad de São Paulo

LA MUSICOLOGIA Y EL CREADOR LATINOAMERICANO

por *Luis Merino Montero**

Pese al progreso que se ha logrado en décadas recientes en la promoción y difusión de la música latinoamericana, el compositor del continente continúa afrontando un problema de fondo, la carencia de un nivel adecuado de comunicación con el público.

Esto se advierte en el reducido número de partituras editadas y distribuidas, en el menguado número de fonogramas producidos de acuerdo a criterios de calidad reconocidos internacionalmente, en la poca figuración de la música latinoamericana en las temporadas oficiales de conciertos, en la falta de una difusión apropiada a través de los medios de comunicación masiva, radio y televisión, y en la escasa incidencia de la música latinoamericana en la enseñanza musical del continente.

Las múltiples causas de este fenómeno tienen que ver con la realidad histórica, social, económica y política del continente, íntimamente conjugada con nuestra condición de países del Tercer Mundo. Resultaría tentador adentrarnos en esta compleja problemática, pero no lo haremos para poder mantener esta presentación dentro de un largo razonable. Nos abocaremos más bien a reflexionar sobre el papel de la Musicología latinoamericana en relación a la creación musical del continente, considerando de manera específica la falta de comunicación entre el compositor y su medio.

Como punto de partida está la premisa de que la Musicología latinoamericana está irrevocablemente comprometida con nuestro acervo, sea éste la música así llamada "docta" en su devenir histórico, la música folklórica de ascendencia hispana y la música indígena. Uno de los legados trascendentales de Andrés Bello, el más importante precursor de la Musicología en Chile, es haber impulsado con denodado vigor esta visión americanista. Más que una tarea urgente esta visión constituye casi un imperativo moral, especialmente debido a la presión asfixiante que actualmente ejercen los grandes monopolios extranjeros, en lo económico y en lo cultural.

Esta orientación comprometida se traduce en múltiples tareas. En primer lugar figura el estudio integral de nuestros creadores, enfocando no sólo los aspectos musicales específicos, sino que todo el contexto histórico, social, político y económico en su interacción con lo artístico. Este método integral demanda al investigador un manejo no sólo de la Musicología, sino que también de muchas otras disciplinas, entre las cuales la Historia, la Sociología y la Antropología revisten una importancia fundamental.

Como base de este conocimiento integral está un acucioso trabajo documental que permita establecer de manera científica la producción creativa del compositor. Cada obra debe ser fechada en base al examen de manuscritos y de

*Ponencia presentada al Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos.

otros documentos primarios. Igual precisión se debe guardar en lo que atañe al título, al medio, las partes o movimientos, la duración, el origen de los textos literarios, la edición de la partitura, la grabación en fonogramas, toda la información pertinente al estreno de la composición, y, finalmente, las observaciones complementarias que sean necesarias. Mediante este catálogo musicológico se puede establecer el número exacto de obras de cada compositor, la cronología de su creación y su diseminación hacia el público. Sirve de base sólida para develar las múltiples interacciones entre el compositor y su medio familiar, la enseñanza de sus maestros y el estímulo proporcionado por el entorno musical y cultural en que ha realizado su quehacer. Así se pueden elucidar las raíces ideológicas, éticas, estéticas y artísticas que subyacen en su música, y que sirven como un indispensable marco de referencia para el análisis técnico del estilo. Además se pueden conjugar las múltiples facetas del compositor como ser humano con el contexto social e histórico de la obra creada.

Los resultados del estudio musicológico no deben constreñirse a la página impresa del artículo o el libro, sino que se deben proyectar de manera viva y orgánica a la realidad musical del país. Por lo tanto, es indispensable que el quehacer musicológico se realice en instituciones con objetivos muy claros y definidos a corto, mediano y largo plazo. El objetivo prioritario debe ser la preservación, catalogación y estudio de la música del país de acuerdo al método integral. Esto se debe traducir en la edición sistemática de catálogos y monografías críticas sobre los compositores de cada país latinoamericano, conjuntamente con la edición de partituras y fonogramas y de estudios críticos sobre la realidad musical del país que puedan orientar las políticas de las principales instituciones musicales, y que guíen a los intérpretes en la elección de su repertorio. Así la Musicología podrá entregar su óbolo para que la música latinoamericana se transforme en una realidad tangible en nuestro continente y fuera de él, gracias a la adecuada y efectiva transmisión hacia el público.

La implementación de centros musicológicos de estudio a través de los países latinoamericanos y su adecuada interconexión permitirán también superar el abismante aislamiento y mutuo desconocimiento que existe entre los diferentes países de Iberoamérica. Por ello es indispensable que el Estado auspicie la creación de estas instituciones en los países en que todavía no existen y que sean robustecidas donde ya estén funcionando. Así podremos aproximarnos al ideal de esta magnífica conferencia organizada por este gran país hermano, cuna de Miranda, Bolívar y Bello: la integración del continente a través de la música gestada en su propio suelo gracias al esfuerzo de sus propios hijos.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

EL METODO "MUSICA EN COLORES" ALABADO EN ALEMANIA FEDERAL

Estela Cabezas de Zambrano es una música chilena que abarca muchos campos del quehacer musical. Es compositora, estudió piano con Rosita Renard, fue alumna de armonía, contrapunto y análisis musical de los maestros Juan Pablo Izquierdo, Juan Orrego-Salas y Federico Heinlein en la Universidad Católica de Chile y desde hace veinte años es pedagoga especializada en la formación musical infantil.

Basándose en su larga experiencia recogida en el campo de la formación musical precoz e inclusive aplicándola a sus propios hijos, Estela Cabezas creó un método titulado "Música en Colores", mediante el cual los pequeños e inclusive los adultos captan fácilmente las en sí tan abstractas técnicas musicales. Su método consiste en asignar un color distinto a cada nota, partiendo de los colores primarios para las notas del acorde fundamental: Do-Mi-Sol. La elección de los colores es muy lógica: el azul es el Do, el amarillo el Mi y el rojo es el Sol. Si se combina el azul con el amarillo se produce el verde que es el Re, el amarillo con el rojo produce el naranja que es el Fa y el rojo con el azul da el lila que es la nota La. Los valores están representados por figuras cuadradas y rectangulares que proporcionan una correcta y simplificada grafía del sonido que permite al niño aprender con los ojos, el oído y el tacto.

Este método audiovisual es lúdico, los niños aprenden jugando al utilizar fichas y cubos de madera o plástico con los que componen en los tableros sus propias creaciones y así aplican con naturalidad la variada duración y altura de los tonos, gracias a la equivalencia con ciertos colores.

"Música en Colores" fue editado en 1980 por Ediciones Universitarias de Valparaíso, es una obra profusamente ilustrada que incluye variados juegos y dibujos que los niños pintan, lo que les permite asociar la nota a través del color, forma y sonido.

Este método ha sido aplicado en Chile, São Paulo, en Nueva York y el año recién pasado en Alemania, obteniendo los más sorprendentes resultados.

En enero de 1983, Estela Cabezas partió a Europa como integrante de un conjunto coral de La Serena que dirige Hilda Ruz, con el que recorrió Holanda, España, Mónaco, Italia, Austria, Francia y Alemania. Durante un año permaneció en Colonia dando a conocer su método en varios medios musicales, entre ellos la institución que en esa ciudad tiene Schönstatt, la "Casa del Buen Pastor", hogar al que acuden niñas entre los 13 y 15 años de conducta irregular o intelectualmente impedidas. La profesora Cabezas ofreció allí clases de una hora dos veces por semana obteniendo un éxito rotundo, como lo atestigua la Directora Sor Felicitas Russ, al afirmar: "... Este sistema de aprender compromete a la persona entera, el oído, la vista, lo afectivo, la sensibilidad con respecto al color y el tacto. Todo el sistema es claro como un cristal, todo se puede asir porque está sujeto a un orden y tiene un significado, todo es controlable. El conjunto de todos estos fenómenos actúa sobre estas jóvenes como una verdadera curación. El orden que el método exige repercute sobre su

falta de orientación y lo controla, fortificando su confianza en sí mismas y fomentando su capacidad de concentración. Además las hace vencer su inquieto nerviosismo. Nuestras experiencias con el sistema muestran a las claras lo conveniente que es para estas criaturas dañadas en una u otra forma, y estamos profundamente agradecidas a la señora Cabezas por habernos enseñado a aplicarlo”.

Similar éxito obtuvo en las presentaciones realizadas en el Rheinische Musikschule de Colonia, las que el Profesor Lachmund, director de este prestigioso centro de formación musical, alaba al afirmar: “Lo que más me impresionó es la estructura sistemática del método, su desarrollo paso a paso esmeradamente calculado. No cabe duda que este proceso satisfará las exigencias de la formación de la voz y al mismo tiempo logrará relacionar el legato en Do mayor con el consiguiente enriquecimiento del cancionero. Para mí lo más convincente es la audacia con que Ud. representa la escala valiéndose de tonalidades coloreadas. Sin gran esfuerzo ni mayores recursos técnicos Ud. destaca la duración de los tonos, valorándolos así debidamente”.

Con motivo de la demostración-conferencia realizada por la profesora Cabezas en el Seminario de Educación Musical de la Musikschule de Colonia, el director, profesor Rudolf Lutzen, le envió el 24 de enero de 1984 una carta en la que le expresa: “... El trabajo de la señora Cabezas nos convence especialmente por su estructura lógica, el empleo de materiales pedagógicos y la inclusión de símbolos representativos de diversos parámetros, como, por ejemplo, la duración de los tonos, su altura y otros... Un método lógicamente estructurado indudablemente constituye un valioso apoyo para el profesor y en ese sentido Música en Colores es un medio de gran valor, premunido de todas las condiciones requeridas para ser ampliamente difundido y aplicado en la práctica”.

Por su parte, el Director del Seminario de Educación Musical, profesor Erwin Kuckertz, opinó que la obra pedagógica “Música en Colores” es un método de introducción al aprendizaje de la música para menores y que “son muchas las posibilidades que en el manejo de la música y sus elementos (tonos, compases y ritmo) ofrece este método. Todos ellos son sorprendentemente variados y estimulantes, de fácil acceso para la capacidad receptiva de los niños y hace que para ellos el aprendizaje se convierta en una aventura, juego que estimula espontáneamente la creatividad y la concentración. Gracias a los materiales pedagógicos que integran la obra, las circunstancias relativamente abstractas propias de las técnicas musicales se evidencian en forma concreta, incentivando al niño de muchas maneras dentro del quehacer creativo”.

Estela Cabezas tuvo la oportunidad, además, de dar a conocer su método a través de los medios de comunicación especializados y de la Rundfunks WDR (Deutsche Welle), una de las más importantes radios de Alemania Federal. El Dr. Martin Zenck le ofreció hacer un programa con música de Chile que incluyera música folklórica, popular, tradicional y de la nueva generación, presentando dentro del programa su sistema “Música en Colores” dada la novedad del método. Junto a los músicos chilenos Cecilia Plaza, Eduardo

Cáceres y César Frigerio, estudiantes en la Musikschule de Colonia, Estela Cabezas preparó y grabó un programa que incluyó música del Conjunto Inti Illimani, Raúl Alarcón, Violeta Parra, Conjunto Congreso, Los Jaivas y de los compositores Oscar Andrade, Antonio Gubins, Eduardo Cáceres, P.H. Allende, Pérez Freire, Alejandro Guarello, Andrés Alcalde y obras propias.

El método de Estela Cabezas llamó poderosamente la atención en los círculos músico-pedagógicos de Alemania Federal en los que tuvo la oportunidad de presentarlo y es muy posible que sea incorporado a la enseñanza de las escuelas de música de ese país.

Reseñas de Publicaciones

Francisco Curt Lange. *La música culta en el período hispano*. (Historia General del Arte en la Argentina). Academia Nacional de Bellas Artes, s/f., s.n.p.

La breve información editorial de este libro no alcanza a opacar el valor de una obra que renueva y sintetiza los estudios previos sobre la música colonial en la Argentina, aportando nuevas y documentadas luces para su mejor conocimiento.

La ardua búsqueda de documentos musicales y de la más diversa índole emprendida por el autor se vio tan poco recompensada, que el libro nos deja una amarga sensación de pérdida y de falta de valoración por el patrimonio musical pasado. Es así como en la introducción, Curt Lange se lamenta de "... la pérdida total del patrimonio artístico musical, manuscrito e impreso... [de] los tres siglos de administración hispánica...". Pese a ello, logra rescatar documentos, reconstruir itinerarios, relacionar e interpretar los hechos de una manera tan cauta e imaginativa que hace surgir la historia de la música colonial argentina, cual ave Fénix, de sus cenizas.

Se divide la obra en catorce capítulos titulados por el autor: 1. "La penetración musical procedente del Perú", 2. "La actividad musical en Humahuaca", 3. "El 'status' social del músico en la Argentina colonial", 4. "El negro, esclavo y músico", 5. "Los músicos profesionales, semiprofesionales y libres", 6. "El indio guaraní, músico culto", 7. "El músico militar", 8. "El clero y la música", 9. "La compañía de Jesús y la música", 10. "El caso Domenico Zipoli", 11. "Papeles de solfa", 12. "Organos y organeros", 13. "Documentos musicales del período colonial" y 14. "La actividad musical culta en la banda oriental". A través de ellos, Curt Lange se refiere principalmente a la música religiosa, aunque también incluye antecedentes sobre la actividad musical profana (c. 14), popular (c. 5) y militar (cs. 4, 7). Con una institucionalidad musical desarrollada en los conventos, el autor destaca a mercedarios (c. 4) y jesuitas. Estos últimos son merecedores de varios capítulos (1, 9, 13), ya que en la historia de la música colonial latinoamericana "... trascendieron a la historia universal de las artes ..." (c. 9). Su llegada a suelo argentino procedente del Alto Perú es tratada en el capítulo 1; la creación de escuelas de música y talleres de lutería en las misiones, en el capítulo 9; asimismo el autor nos habla del prestigio alcanzado por los misioneros como músicos, entregándonos valiosos antecedentes sobre los padres Antón Seep (1655-1733), Martín Schmidt (1694-1773), Johannes Mesner (1736-1768), Juan Fecha (1727-1812) y Florián Paucke (1719-1775) en el capítulo 9.

Atendiendo a la situación social del músico en la Argentina colonial, Curt Lange analiza en varios capítulos (3, 4, 5, 6, 7) la desventaja del músico criollo frente al europeo (c. 3), la situación del músico negro esclavo en conventos (c. 3, 4, 9), regimientos (c. 4) y libre (c. 5), la condición social y profesional del músico militar (c. 7) y el prestigio del músico guaraní (c. 6). Dos capítulos completos

merece Domenico Zipoli (1688-1726) (10, 11) en los cuales el autor sintetiza recientes estudios italianos sobre su vida y obra en Prato, Florencia y Roma. Aporta antecedentes sobre su viaje y estada en Argentina (1717-1726) donde ingresa al seminario de Córdoba "... el período más oscuro e ignorado de su vida". (c. 10). Transcribe interesantes documentos extraídos de los archivos jesuíticos conservados en Baviera que describen la personalidad y las virtudes de Zipoli junto con las circunstancias que rodearon su muerte. Incluye un catálogo de su obra conocida en el que siete de las once obras anotadas se encuentran perdidas. Finaliza con un análisis en torno a la producción musical de Domenico Zipoli en Córdoba.

En varios de los capítulos del libro hay referencias a la construcción y utilización de instrumentos en la argentina colonial, estando el capítulo N° 12 dedicado a una documentada comprobación de la siguiente tesis planteada por el autor: "En la historia de la música colonial argentina llama la atención la profusión de órganos, aun en los lugares más remotos del país, instalados con los mayores sacrificios imaginables, para servir mejor durante las funciones religiosas". En el capítulo N° 2 también se refiere a este tema. Finalmente debemos referirnos a un capítulo cuyo título se ve disminuido por su contenido: "Documentos musicales del período colonial". En efecto, dicho capítulo se refiere más bien a la ausencia de tales documentos, producto de la dispersión de los archivos jesuíticos, y al "... desdén por los valores artísticos del pasado". Sólo reconoce el autor como legítimos documentos musicales del período colonial argentino, dos partituras de procedencia italiana que formaban parte de un pequeño archivo musical que llegó a sus manos. Se trata de un *Dixit a 4* de autor anónimo y de un *Credo a 4* de Ignacio Celoniati († 1784) del cual nos entrega una documentada biografía. Ambas obras son para voces mixtas e instrumentos.

Juan Pablo González Rodríguez
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Francisco Curt Lange. *Historia da Música na Capitania Geral das Minas Gerais*.
Volumen VIII, *Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco*. Belo
Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983, 470 pp.

Varias decenas de años han pasado desde que, a fines de 1944, el Dr. Curt Lange descubrió los asombrosos tesoros musicales de la legendaria región de los diamantes; y, sin duda, también han sido numerosas, arduas y prolongadas las gestiones realizadas por este infatigable estudioso y animador de la música latinoamericana para lograr la publicación de cuatro de los doce volúmenes que conforman la monumental obra, titulada "Historia de la Música en la

Capitania General de Minas Gerais”, en la que dará a conocer de modo integral los frutos de su paciente y pionera investigación de la música colonial “mineira”. Recientemente hemos recibido el cuarto volumen publicado hasta la fecha y que corresponde al número octavo de la serie, al que dedicamos este breve comentario.

Este nuevo tomo, editado por el Consejo Estatal de la Cultura de Minas Gerais, describe y analiza las sucesivas etapas del asentamiento y desarrollo de la música erudita a lo largo del siglo XVIII en dos centros urbanos importantes de la región diamantina: “Vila do Príncipe do Serro do Frio” y “Arraial de Tejuco”. Contiene, además, un extenso capítulo en el que establece un perfil de la actividad desarrollada en dichos lugares por la figura musical tal vez más notable del período, el compositor y organista José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

El texto está dentro de la orientación histórico-documental característica de Curt Lange. En él expone y discute clara y rigurosamente sus hipótesis de trabajo, al tiempo que incluye —como es habitual en sus escritos— la base de sustentación y comprobación empírica de sus argumentos consistente en abundante y valiosa documentación histórica de primera mano recopilada “in situ”. Interpola frecuentemente noticias y comentarios sobre problemas y dificultades sorteados por el investigador en la búsqueda y recolección de información, aludiendo en tono de denuncia al deterioro y pérdida irremediables de los documentos y materiales que conservan los vestigios de nuestro pasado musical.

El contenido de este volumen está estructurado en dos grandes secciones. La primera (capítulos 1 al 4) corresponde al estudio histórico propiamente tal. La segunda comprende lo estrictamente documental (aproximadamente dos tercios del libro), y está constituida por diez subsecciones en las que se reproducen informaciones extraídas de Libros de Ingresos y Gastos, de contratos de obligaciones, de elecciones y otros documentos pesquisados en hermandades, cofradías y capillas.

En los dos primeros capítulos se reconstruye la historia del asentamiento de la población a lo largo del siglo XVIII en la “Vila do Príncipe do Serro do Frio” y “Arraial de Tejuco”, respectivamente. Describe el surgimiento y organización de la actividad musical en el contexto de la evolución social y económica de la región, que determinó una época de prosperidad y florecimiento cultural notable. En relación a ello, Lange es claro en advertir que lo excepcional de Minas Gerais es que las oleadas de aventureros que atrajo el descubrimiento de yacimientos de oro y diamantes fueron “dejando tras de sí poblaciones que crecieron, tomaron vida propia para constituirse en núcleos sociales apreciables que contaban con todos los elementos artísticos que hacían agradable y armónica la existencia frágil de los hombres” (p. 86).

El tercer capítulo pone de relieve los rasgos básicos, únicos y muy originales que caracterizaron la actividad musical de Minas Gerais en el período áureo, con énfasis en los dos asentamientos urbanos ya mencionados. De particular interés son las tesis sobre dos fenómenos claves de la Música colonial “mineira”:

el “mulatismo musical” y la transición operada desde un profesionalismo, que alcanzó un alto grado de perfeccionamiento, difícil de superar, a una situación de “amateurismo” en la que “apenas se justificaba la presencia de un maestro” (p. 89). Este proceso se conecta con otro más general, “difícil y penoso”, que fue el paso desde el auge del oro y los diamantes a un estado agrario y posteriormente industrial, momento de la migración y dispersión de muchos músicos que provocó cambios importantes en el profesionalismo, tales como el desplazamiento de la música antigua y la irrupción de “las estruendosas bandas dirigidas por italianos, con nuevos repertorios y nuevo instrumental” (p. 107).

El cuarto capítulo, el más extenso y a nuestro juicio el más interesante, está dedicado al compositor José Joaquín Emerico Lobo de Mesquita, al parecer el de mayor envergadura y productividad en el área de Minas Gerais. Curt Lange afirma que “este ilustre creador continúa siendo un gran misterio, casi un mito” (p. 111) y en estas páginas hace un decisivo aporte a develar parte de ese misterio con información inédita descubierta en sus pesquisas y con nuevos planteamientos acerca del origen, fecha y lugar de nacimiento, trayectoria profesional, obra musical y otros aspectos de la vida de este músico. En este último capítulo es donde mejor palpamos las notables condiciones de investigador e historiador de Curt Lange. Despliega ante el lector un panorama coherente —en base a numerosos datos documentales que antes eran letra muerta— de la figura de Lobo de Mesquita y de su relación y proyección hacia el medio en que vivió; y, más aún, proyecta su estudio sobre el compositor al plano más general de la evolución de la música en el período, con nuevas tesis. Así, por ejemplo, la migración del compositor “mineiro” a Río de Janeiro (otro descubrimiento) es punto de partida para una reflexión sobre el significado de Minas Gerais como foco de irradiación artística, y también material, que en el siglo XVIII benefició e influyó decisivamente en el desarrollo de la actividad musical de otras ciudades del Brasil, como Río de Janeiro.

En suma, este nuevo volumen de la “Historia de la Música en la Capitanía General de Minas Gerais” pone en evidencia, una vez más, la increíble intensidad y riqueza de la vida musical de esa región en el período colonial y, al mismo tiempo, lo necesario de una pronta publicación de los tomos que faltan para completar esta monumental obra de la musicología latinoamericana.

Rodrigo Torres Alvarado
Universidad de Chile
Facultad de Artes

María Augusta Calado de Saloma Rodrigues. *A Modinha em Vila Boa de Goiás* (Coleção Documentos Goianos, N° 12), Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1982. 340 pp.

Este trabajo, escrito en portugués, está dirigido al estudio de la modinha en Vila Boa de Goiás, antigua capital del Estado de Goiás. Tiene una base histórico-social y constituye un importante aporte al conocimiento de la música tradicional brasileña.

Su principal finalidad está en demostrar que la modinha es un género musical folklórico y junto a ello proceder a registrar y divulgar el repertorio, puesto que existe una fuerte tendencia a su extinción.

Las fuentes de información provienen de colecciones de periódicos —de los siglos XIX y XX—, cuadernos con textos de modinhas, partituras encontradas en archivos públicos y privados, entrevistas a personas nacidas a fines del siglo pasado y grabaciones a cantoras que cultivaron la modinha y participaron en "Tocatas" en las primeras décadas de este siglo.

De notable raíz europea, predomina en lugares de fuerte penetración portuguesa, la modinha ha tenido una interesante trayectoria, variedad y cambio en la melodía y el texto con el paso del tiempo, además de una gran movilidad desde su aparición dentro de los diferentes estratos sociales:

Instrumentos como el piano, el "violão" y los conjuntos u orquestas modinheiros, juegan un importante papel en el acompañamiento del canto.

Este estudio se centra tanto en lo musical como en lo poético, aunque se observa predominio del texto poético, destacándose, además, la importante función de comunicación social y recreativa que la modinha tuvo siempre.

Incluye numerosas transcripciones, tanto anónimas como con el nombre de los autores junto a música y texto, y otras que tienen sólo el texto.

Esta monografía se complementa con una extensa y bien usada bibliografía y numerosas fotografías que ilustran el acontecer musical de la época.

Honoraria Arredondo C.
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Oscar Ohlsen V. *Aspectos técnicos esenciales en la ejecución del laúd*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1984. 54 pp.

A través de las ediciones de la Universidad Católica de Chile, el destacado profesor e intérprete de esa casa de estudios, Oscar Ohlsen, ha publicado recientemente el libro *Aspectos técnicos esenciales en la ejecución del laúd*. Esta publicación es de gran mérito, pues se trata de la primera que sobre este tema se realiza en Hispanoamérica. Con magníficos grabados y citas textuales de tratados de la época, este libro aporta un valioso material de información dirigido a laudistas e intérpretes de instrumentos similares, lo que les permitirá conocer

en detalle la ejecución de aquellos instrumentos que reinaban en los siglos XVI y XVII. Detalles reveladores muestran la importancia que daban los músicos de esa época a la exactitud en la ejecución técnica para lograr con ello un mejor resultado musical. Con respecto a los intérpretes de instrumentos en general, esta obra les proporciona un conocimiento sobre la evolución histórica de sus instrumentos, sobre sus características de construcción y el desarrollo de las técnicas de ejecución.

*Ernesto Quezada B.
Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Revista Inidef, N° 5. Caracas: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, 1981-1982.

La reaparición de la Revista INIDEF es, sin duda, un acontecimiento notable.

Los trabajos publicados son presentados a través de tres secciones. La sección Etnomusicología comprende cuatro notas que van desde un estudio del Dr. Gerhard Kubik acerca de la "Transcripción De La Música Africana A Partir De Películas Silentes", dado a conocer por el autor en el INIDEF en el año 1977 —que, no obstante los 7 años transcurridos a la fecha y la antigüedad de los estudios mismos (1972) tiene el interés de ser la primera vez que esta teoría y métodos son publicados en español—, hasta un importantísimo artículo ampliamente documentado, referente a la presencia de la guitarra y la vihuela en Hispanoamérica, trabajo realizado por Ricardo A. Zavadvikver.

De la sección Folklorología destacamos el análisis del "merengue" haitiano, escrito por Jean F. Saint-Cyr y publicado en su lengua original, el francés. Este estudio, de gran claridad metodológica, analiza esta especie tradicional desde su etimología, su génesis, su conexión con ritmos vodú y su contenido literario, hasta llegar a una clasificación tripartita en merengues "lentos", "populares" y "carnavalescos".

La sección Etnología, bajo la firma de Ronny Velásquez, presenta un informe producto de investigaciones (realizadas por un grupo de cinco profesionales) acerca de las funciones específicas que cumple el chamán de La Mosquitia (Honduras). Las prácticas religiosas, la magia y las técnicas terapéuticas del chamán miskito son analizadas a través de un enfoque psicoanalítico, constituyendo un original aporte a las investigaciones en la materia.

De especial interés para el lector y el investigador latinoamericano, es la actualización en materia de bibliografía especializada y accesible que nos proporciona esta Revista, la información acerca de congresos y conferencias, así como noticias referentes a la actividad misma del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, entre las que es dable destacar, como primicia, el anuncio de la inauguración de un banco de datos computarizados. Igualmente

se anticipa la realización de cursos de Labanotación (sistema de notación de danzas) a cargo de la coreógrafa Profesora Gladys Alemán, especializada en Nueva York.

En síntesis, este número nos ofrece la calidad y actualidad a las que nos tenía acostumbrados. Sólo nos resta augurarles regularidad en las siguientes entregas.

María Luisa Verges

Boletín Interamericano de Educación Musical, N° 1. Santiago: Instituto Interamericano de Educación Musical, 1983. 50 pp., "Repertorio Coral" de 8 pp.

La proyección continental de material de índole pedagógico-musical es el objetivo de esta publicación. Esta revista es editada por el Instituto Interamericano de Educación Musical, organismo dependiente de la Organización de Estados Americanos (O.E.A.) y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Dirigida al profesor de Educación Musical —especialmente de enseñanza básica y media—, el Boletín presenta una clara orientación pragmática, que se evidencia en la brevedad de los artículos y las temáticas abordadas. La presentación del material responde a una ordenación en secciones, la mayoría de las cuales constituirán secciones permanentes: Metodología, Ritmo-Auditiva, Folklórica, Investigación, así como entrevistas a personalidades (en este número es el músico chileno Domingo Santa Cruz), Notas de América, y noticias acerca de la actividad del INTEM.

La sección Investigación realizará entregas en cada número, de informes parciales acerca del desarrollo de la investigación que lleva a cabo actualmente el Instituto Interamericano de Educación Musical, sobre el estado actual de la educación musical en América Latina. Es también destacable la inclusión de un suplemento de repertorio coral, que ofrece al docente armonizaciones sencillas de temas tradicionales, así como creaciones de profesores becarios del Instituto.

Saludamos a su Director Editor, Profesor Luis Donoso Varela, y al Comité Editor Internacional, que cuenta con distinguidas personalidades en pedagogía y musicología, como son las profesoras Cora Bindhoff (fundadora del INTEM), María Luisa Muñoz, Florencia Pierret e Isabel Aretz. Les auguramos mucho éxito en esta difícil y muy loable empresa.

María Luisa Verges

**INDICE DE NUMEROS
PUBLICADOS EN 1983**

Nº 159, Enero-Junio 1983

LUIS MERINO MONTERO. Nuevas Luces sobre Acario Cotapos	3
RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA. Carmela Mackenna Subercaseaux ..	50
MARIO SILVA SOLÍS. Alejandro Guarello Finlay	76
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	106
IN MEMORIAM: Marcelo Morel Chaigneau (1928-1983)	108
Lucila Céspedes Flores (1902-1983)	109
Alberto Ginastera (1916-1983)	111
INDICE DE NUMEROS PUBLICADOS EN 1982	113

Nº 160 Julio-Diciembre 1983

EDITORIAL	3
JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ. Cronología Epistolar de Pablo Garrido	4
CARMEN PEÑA FUENZALIDA. Aporte de la Revista <i>Marsyas</i> (1927-1928) al Medio Musical Chileno	47
LUIS MERINO MONTERO. Elvira Savi: Talento y Tenacidad	76
MARIO SILVA SOLÍS. La Facultad de Artes y los Compositores Chilenos en 1983	79
NOTAS Y DOCUMENTOS	97
RESEÑAS DE DISCOS	102
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	104
IN MEMORIAM: Manuel Ravanal	111

**INDICE DE ARTICULOS POR ORDEN ALFABETICO
DE AUTORES
(1983)**

BUSTOS VALDERRAMA, RAQUEL. Carmela Mackenna Subercaseaux Nº 159	50
CLARO VALDÉS, SAMUEL. En Reseña de Discos:	
BAROQUE MUSIC IN MEXICO (Eldorado, 3). A. Cappella Choir de	

U.C.L.A. [Universidad de California, Los Angeles] bajo la dirección de Roger Wagner. Notas (en inglés) del Prof. Robert Stevenson. Un disco de 12" 33 1/3 rpm. 1983. Estéreo. Producido por el U.C.L.A. Latin American Center. N° 160	102
GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO. Cronología Epistolar de Pablo Garrido. N° 160	4
GRANDELA, INÉS. En Reseñas de Publicaciones:	
HETEROFONÍA, Volumen XV, número 78, julio-agosto-septiembre, 1982. 64 pp. N° 159	106
WALTER GUIDO (ed.). <i>José Angel Lamas y su época</i> (Documentos de la Biblioteca de Ayacucho). Caracas: Editorial Arte, 1981, 15 pp. + 164 pp. no numeradas de música. N°-159	107
JOSEPH HOROWITZ. <i>Conversations with Arrau</i> . Nueva York: Alfred A. Knopf, 1982, 317 pp. N° 160	104
GEORGE LIST. <i>Music and Poetry in a Colombia Village: A Tri-Cultural Heritage</i> . Bloomington: Indiana University Press, 1983, 601 pp. N° 161	105
<i>Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19 Jahrhundert</i> , Robert Günther (ed.) Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982, 463 pp. N° 160 ..	105
MERINO MONTERO, LUIS. Nuevas Luces sobre Acario Cotapos. N° 159	3
ELVIRA SAVI: Talento y Tenacidad. N° 160	76
PEÑA FUENZALIDA, CARMEN. Aporte de la Revista <i>Marsyas</i> (1927-1928) al Medio Musical Chileno. N° 160	47
SILVA SOLÍS, MARIO. Alejandro Guarello Finlay. N° 159	76
La Facultad de Artes y los Compositores Chilenos en 1983. N° 160	79

IN MEMORIAM

LUCILA CÉSPED FLORES (1902-1983) por Samuel Claro Valdés. N° 159	109
ALBERTO GINASTERA (1916-1983) por Jean Claude Poulin. N° 159	111
Marcelo Morel Chaigneau (1928-1983) por Mario Silva Solís, N° 159	108
MANUEL RAVANAL por Ida Vivado. N° 160	111

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS

A) Artículos

BUSTOS VALDERRAMA, RAQUEL. Carmela Mackenna Subercaseaux. N° 159:	50
---	----

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO. Cronología Epistolar de Pablo Garrido. N° 160:	4
MERINO MONTERO, LUIS. Nuevas Luces sobre Acario Cotapos. N° 159:	3
ELVIRA SAVI: Talento y Tenacidad. N° 160:	76
SILVA SOLÍS, MARIO. Alejandro Guarello Finlay. N° 159:	76
La Facultad de Artes y los Compositores Chilenos en 1983. N° 160:	79

B) *Notas y Documentos*

Carta a Don Domingo Santa Cruz. N° 160:	97
Labor de Hanns Stein en Europa. N° 160:	100
Una Biografía en Forma de Cuadro Sonoro: El premio Karl-Sczuka 1983 para Juan Allende Blin, N° 160:	99

RESEÑAS

A) *Discos*

Baroque Music in Mexico (Eldorado, 3). A Cappella Choir de U.C.L.A. [Universidad de California, Los Angeles] bajo la dirección de Roger Wagner. Notas (en inglés) del Prof. Robert Stevenson. Un disco de 12" 33 1/3 rpm. 1983. Estéreo. Producido por el U.C.L.A. Latin American Center. Reseña de Samuel Claro Valdés. N° 160: 102

B) *Libros y Revistas*

- GÜNTHER, ROBERT (ed.) *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19 Jahrhundert*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982, 463 pp. Reseña de Inés Grandela. N° 160: 105
- GUIDO, WALTER (ed.). *José Angel Lamas y su época* (Documentos de la Biblioteca de Ayacucho). Caracas: Editorial Arte, 1981, 15 pp. + 164 pp. no numeradas de música. Reseña de Inés Grandela. N° 159: 107
- Heterofonía*, Volumen XV, número 78, julio-agosto-septiembre, 1982. 64 pp. Reseña de Inés Grandela. N° 159: 106
- HOROWITZ, JOSEPH. *Conversations with Arrau*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1982, 317 pp. Reseña de Inés Grandela. N° 160: 104 ...
- LIST, GEORGE. *Music and Poetry in a Colombia Village: A Tri-Cultural Heritage*. Bloomington: Indiana University Press, 1983, 601 pp. Reseña de Inés Grandela. N° 161: 105

INDICE DE NOMBRES
(Crónica)

- ADVIS, LUIS. N° 160: 95.
ALCALDE, ANDRÉS. N° 160: 79, 95.
ALEGRÍA, FATIMA. N° 160: 85.
ALLENDE, PEDRO HUMBERTO. N° 160: 95.
AMENÁBAR, JUAN. N° 160: 92, 95.
ANTIRENO, FERNANDO. N° 160: 95.
BECERRA, GUSTAVO. N° 160: 95.
BOTTO, CARLOS. N° 160: 95.
BULLER, MIGUEL. N° 160: 95.
BULLING, ERIK. N° 160: 95.
BROWNE, EDUARDO. N° 160: 95.
BURGOS, GENARO. N° 160: 86, 89, 96.
CÁCERES, EDUARDO. N° 160: 80, 82, 95.
CASANOVA, JUAN. N° 160: 95.
CONN, FRIDA. N° 160: 82.
CONTE, LUIS. N° 160: 96.
CORI, ROLANDO. N° 160: 79, 82, 92, 95.
CORNEJO, SERGIO. N° 160: 79, 92, 95.
CORTÉS, MAURICIO. N° 160: 95.
CORVALÁN, ELENA. N° 160: 95.
DÉLANO, PABLO. N° 160: 79, 85, 96.
DÍAZ, SERGIO. N° 160: 79, 92, 93, 96.
ECHAURREN, MAX. N° 160: 96.
ESCOBAR, HÉCTOR. N° 160: 95.
FISCHER, EDGAR. N° 160: 96.
FUENTES, JACQUELINE. N° 160: 96.
GAINZA, GINESA. N° 160: 95.
GEORGES, VALENE. N° 160: 96.
GLASINOVIC, KARINA. N° 160: 96.
GODOY, KENYA. N° 160: 87, 89, 96.
GONZÁLEZ, JAIME. N° 160: 79, 86, 96.
GONZÁLEZ, RUBÉN. N° 160: 95, 96.
GUARELLO, ALEJANDRO. N° 160: 96.
HEINLEIN, FEDERICO. N° 160: 96.
HERNÁNDEZ, AUGUSTO. N° 160: 96.
HERRERA, JUAN CARLOS. N° 160: 95.
HURTADO, RAMÓN. N° 160: 96.
IZQUIERDO, PEDRO. N° 160: 79, 92, 96.

- LATORRE, LUIS ALBERTO. N° 160: 95.
LENG, ALFONSO. N° 160: 96.
LETELIER, CARMEN LUISA. N° 160: 95.
LETELIER, MIGUEL. N° 160: 96.
- MARCHANT, RODOLFO. N° 160: 95.
MATAMOROS, XIMENA. N° 160: 96.
- MATTHEY, GABRIEL. N° 160: 79, 92, 94, 96.
MENDIETA, ALFREDO. N° 160: 96.
MEZA, FERNANDA. N° 160: 96.
MIRANDA, ELMA. N° 160: 95, 96.
MORALES, PABLO. N° 160: 95.
MOURAS, JUAN. N° 160: 96.
MOYA, JORGE. N° 160: 89, 96.
- NEGRETE, SAMUEL. N° 160: 96.
NORAMBUENA, RODOLFO. N° 160: 79, 96.
- ORLANDINI, LUIS. N° 160: 84, 95, 96.
ORREGO-SALAS, JUAN. N° 160: 96.
ORTIZ, PABLO. N° 160: 96.
- PACHECO, JAIME. N° 160: 92.
PERL, ALFREDO. N° 160: 95.
PFENNINGS, MARÍA. N° 160: 79.
PLAZA, CECILIA. N° 160: 80.
PRIETO, SERGIO. N° 160: 96.
- RADRIGÁN, MARÍA IRIS. N° 160: 96.
REID, ALEJANDRO. N° 160: 79, 92, 96.
RIFO, GUILLERMO. N° 160: 96.
RODRÍGUEZ, JORGE. N° 160: 96.
ROJAS ZEGERS, JORGE. N° 160: 96.
- SANDOVAL, SILVIA. N° 160: 85.
SAVI, ELVIRA. N° 160: 95.
SCHMIDT-HEBBEL, MARION. N° 160: 96.
SCHUBIGER, HEIDI. N° 160: 96.
SEPÚLVEDA, JUAN. N° 160: 95.
SEPÚLVEDA, MARÍA LUISA. N° 160: 96.
SIMPENDORFER, ILSE. N° 160: 96.
SORO, ENRIQUE. N° 160: 96.
SORO, VERÓNICA. N° 160: 86, 96.
STEIN, HANNS. N° 160: 80.
SULIC, NEVEN. N° 160: 84, 95.
- TEVAH, VICTOR. N° 160: 82, 95, 96.

- VARGAS, DARWIN. N° 160: 96.
 VENEGAS, RAMÓN. N° 160: 95.
 VILA, CIRILO. N° 160: 96.
 YAZIGI, GRACIELA. N° 160: 96.
 ZAMORA, PAULINA. N° 160: 96.

INDICE SISTEMATICO DE CRONICA

ESTRENOS (Compositores chilenos)

(La obra marcada con asterisco (*) no fue estrenada en 1983, no obstante consideramos oportuno e indispensable registrar su primera audición).

- ALCALDE, ANDRÉS. *Strawinskiana*, N° 160: 95.
 CÁCERES, EDUARDO. *El viento en la isla y Variaciones, Siete Velos de un Prisma**.
 N° 160: 80.
 CORI, ROLANDO. *Cuatro Momentos Orquestales y Tema con Variaciones* para flauta,
 oboe, guitarra, viola y violoncello. N° 160: 82, 95.
 CORNEJO, SERGIO. *Arsis y Thesis*, música electroacústica. N° 160: 92, 95; *Algunas
 de Barquero* para coro mixto. N° 160: 93, 95.
 DÉLANO, PABLO. *Dos Canciones*, "Canción" y "Espiral". N° 160: 85, 96.
 DÍAZ, SERGIO Y ALFONSO FEELEY. *Biósfera*, música electroacústica. N° 160: 93,
 96.
 GONZÁLEZ, JAIME. *Concertino* para piano y cuerdas y *Concierto* para guitarra y
 orquesta de cámara. N° 160: 83, 96.
 HEINLEIN, FEDERICO. *Copla* para voz y piano. N° 160: 96.
 IZQUIERDO, PEDRO. *Tercer Plano* para guitarra, saxo, sintetizador y batería.
 N° 160: 96.
 MATTHEY, GABRIEL. *Un rico baño en la tina*, música electroacústica. N° 160: 94,
 96; *Sonata* para clarinete. N° 160: 96.
 NORAMBUENA, RODOLFO. *Sonata* para flauta. N° 160: 96.
 REID, ALEJANDRO. *Variaciones* para percusión y efectos electroacústicos. N° 160:
 96.

PRESENTACIONES

A) *Conjuntos de Cámara*

- CAMERATA CHILE (Facultad de Artes). N° 160: 96.
GRUPO JUVENIL DE BRONCES (Facultad de Artes). N° 160: 95.
GRUPO NIÑOS PERCUSIONISTAS (Facultad de Artes). N° 160: 96.
QUINTETO DE BRONCES DE CHILE. N° 160: 95.
QUINTETO HINDEMITH. N° 160: 95.
TRIO ARTE (Universidad Católica de Chile). N° 160: 96.

B) *Orquesta*

- ORQUESTA DE CÁMARA (Universidad Católica de Chile). N° 160: 82.
ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. N° 160: 82.
ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL. N° 160: 86, 89.

M.S.S.