

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLII

Santiago de Chile, Enero-Junio 1988

Nº 169

REDACCION: COMPAÑIA 1264 – CASILLA 2100 – SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES – UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO

MARÍA PFENNINGS CACCIALI

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA

MAGDALENA VICUÑA LYON

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES
(PUBLICADO EN 1988)

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST 1988 AND 1989

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH TWO ISSUES	<u>US\$ 30.00</u>
--	-------------------

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NUMEROS	\$ 2.000.00
---	-------------

EN CHILE

NUMERO SUELTO	1.200.00
ESTUDIANTES	500.00

SUMARIO

JUAN ORREGO-SALAS. Presencia de la Arquitectura en mi Música	5
<i>Catálogo de la Obra Musical de Juan Orrego-Salas: 1979-1988</i>	21
RAQUEL BUSTOS. La Musicología en Chile: la Presente Década ...	27
JOSE HOSIASOON. El Jazz e Hispano-América: Interesante Caso de Retroalimentación	37
GERARD BEHAGUE. Aporte de la Etnomusicología en una Formación Realista del Educador Musical Latinoamericano	43
LUIS MERINO. Discurso pronunciado en el Acto de Entrega de "Estudios en Honor de Domingo Santa Cruz"	49
RODRIGO TORRES. Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores Cono Sur	58

NOTAS Y DOCUMENTOS

GUDRUN STEGEN. Salidas del Ghetto: sobre la situación de la Música Nueva en la República Federal de Alemania	86
Estreno en Indiana del Concierto N° 2 para Piano y Orquesta (1985) de Juan Orrego-Salas	92
Miguel Angel Estrella en Chile	94
Marlos Nobre en Londres	95
Primer Concurso Coreográfico en Chile	97
Estreno de "Ritual de la Tierra, del Viento y del Fuego", por el Ballet Nacional Chileno	98
xx Semanas Musicales de Frutillar 1988	100
Música de Arte, Chile	102
Concursos	109

NOTICIAS VARIAS	111
-----------------	-----

RESEÑAS DE DISCOS

<i>Ramón Barce. Preludios 1 al 24</i> (Etnos, 04-A-XXXVIII), por Inés Grandela	116
--	-----

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Mariano Pérez Gutiérrez. <i>La Estética Musical de Ravel</i> , por Alfonso Letelier	118
Mario Milanca Guzmán. <i>Teresa Carreño: Gira Caraqueña y Evolución (1885-1887)</i> , por Magdalena Vicuña	119
<i>Memorial de la Asociación Nacional de Compositores: 1936-1986</i> , por Inés Grandela	120
<i>Contratiempo. Música y Danza</i> , N° 3, febrero de 1988, por María Luisa Verges B.	121

IN MEMORIAM

Víctor Tevah (1912-1988), por Carlos Riesco	123
Darwin Vargas Wallis (1925-1988), por Jorge Rojas-Zegers	124
Elena Waiss Band (1909-1988), por Alvaro Giessen L.	125

INDICE DE NUMEROS PUBLICADOS EN 1987	128
--	-----

Es Propiedad.
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 70.941
Impresa en talleres de
EDITORIAL UNIVERSITARIA, San Francisco 454
Santiago de Chile

*Presencia de la Arquitectura en mi música**

por
Juan Orrego-Salas

Antes de entrar en materia quiero advertir que el riesgo que se corre al proponernos explicar el proceso de nuestra propia creación artística, es el de dejar la impresión que este responde a una secuencia de decisiones cerebrales controladas por un mandato técnico preestablecido y encaminado hacia lograr un objetivo vaticinable hasta en sus más ínfimos detalles.

Mis cincuenta años de experiencia como compositor me han enseñado que esto es así en proporción muy pequeña. Por el contrario, creo que mientras más a fondo se dominan las técnicas, mientras más clara es nuestra visión de las normas que las rigen y más seguro su manejo, mientras más evidente es el propósito que nos anima, mayor será nuestro adentramiento en el contenido de nuestro propio mundo interior, más sorprendente nos resultará esa fuerza misteriosa que nos permite interpretarlo con la precisión y continuidad emocional que Joyce Cary considera "requisito fundamental en toda expresión artística"¹.

Aunque mi preocupación por la música en las etapas iniciales de mi educación musical precedieron en muchos años a mis primeros contactos con la arquitectura, desde el momento en que estos tuvieron lugar comencé a percibir la existencia de una relación muy estrecha entre ambas ramas de la creación, hasta el punto —diría yo hoy—, que fue la arquitectura la que proveyó las respuestas más definitivas, en muchos niveles, a mis búsquedas como compositor.

A éstas quiero referirme a la luz de algunas experiencias pertinentes, y en base a ejemplos seleccionados de mi más reciente obra de creación musical.

El camino de la música, sin considerar la etapa de las rondas y tarareos de la infancia, se inició en mi vida a los siete años, con mis primeras lecciones de piano. Las escalas reducidas para adiestrar los dedos de cada mano constituyeron mis primeros tránsitos a través de los sonidos. Los acordes de dos notas en los albores, y las triadas más adelante, representaron mi primer contacto con los elementos básicos de sustento en la música, sobre los cuales, más tarde —una vez conquistada la independencia de las manos—, habrían de apoyarse las melodías.

Los conceptos de horizontalidad y verticalidad en la música fueron así, poco a poco estableciéndose, y mediante el estudio de las pequeñas piezas que mi maestra de piano de esos años, Julia Pastene, me asignó, incorporé a mi

*Adaptación de la conferencia presentada en el Museo de Bellas Artes de Santiago con motivo de la VI Bienal de Arquitectura (septiembre-octubre, 1987).

¹Joyce Cary, *Art and Reality* (Harper Bros, Nueva York, 1958).

experiencia musical la variedad de relaciones que entre melodías y acordes podían existir. También aprendí que los acordes, estos pilares de la música, podían ordenarse de acuerdo a una progresión que respondía a las necesidades de cambio y modulación, como las columnas de un pórtico que se conforman a ciertos principios de estabilidad y se disponen de acuerdo a un ritmo de proporciones espaciales determinado.

Menciono estos elementos; las melodías equivalentes a la curvatura horizontal en las artes visuales y los acordes, paradigmas de la verticalidad en estas, como si tales conceptos hubiesen ingresado a mi mundo de la música a una edad en que se asimila sin saber, se ordena sin pensar y se expresa sin intención precisa. Todo esto se incorporó a mi bagaje musical incipiente sin yo saberlo. Sólo años más tarde pude interpretar estos elementos más allá de su presencia en el teclado, una vez que las relaciones de espacio visual y tiempo musical comenzaron a hacerse evidentes.

Sin embargo, muchísimo más fui descubriendo entre la etapa rudimentaria en que comencé el adiestramiento de mis dedos y la de una conceptualización más precisa de lo absorbido espontáneamente. Entre otras cosas, me fue revelada la equivalencia en música y plástica de ciertos elementos como la simetría y asimetría, densidad, tensión o relajación, distancia o proximidad, luz y sombra.

Domingo Santa Cruz, en sus clases de análisis y contrapunto, me abrió las puertas hacia la apreciación de la elocuencia y arrastre expresivo de la horizontalidad cuando opera como fuerza conductora primordial en una obra, me señaló la belleza posible de alcanzar con la combinación de líneas independientes y a la vez relacionadas por elementos comunes. Me lo mostró en la polifonía renacentista y en la obra de Juan Sebastián Bach.

Años más tarde, a Mario Valdivieso —uno de mis profesores en la Escuela de Arquitectura—, le oí describir un tramo de la Carretera Panamericana, como armonizando y al mismo tiempo oponiéndose a la curvatura del paisaje circundante. Asimilé entonces su observación, al fenómeno de la polifonía en música, aquel cuyo simil nos brinda a cada paso la naturaleza cuando contemplamos una sucesión de cadenas montañosas de perfiles independientes u observamos la relación que existe entre un canon de voces sucesivas y el fluir incesante del oleaje en una playa como la de Cachagua.

Algún tiempo después, trabajaba en mi proyecto de título para recibirme de arquitecto, cuando Sergio Larraín, quien me lo dirigía, me hizo ver que el exagerado paralelismo horizontal de fenestración le restaría esbeltez a uno de los cuerpos arquitectónicos que planeaba. Más aún —agregó— esto se hará más evidente cuando se le contemple con la cordillera al fondo. La curvatura horizontal del perfil cordillerano, que en este caso se percibiría por sobre el bloque arquitectónico proyectado —me observó el maestro—, va a aplastarlo. Es necesario buscar elementos verticales que se opongan al horizonte existente y le confieran altura e independencia al edificio.

¡Pobre polifonía visual! pensé, convencido de su acertada observación.

Poder ver estas cosas, poder palparlas, intuitivamente comenzó a revelar-

me la posibilidad de conferir a los sonidos un orden visual. Crear una melodía pasó a ser, en muchos casos, como extender el trazo de una línea en base a todas las sinuosidades, interrupciones y sesgos conducentes a lograr un efecto determinado que apelara a la emoción de quienes se expusiesen a ella.

Aaron Copland, cuando fui su alumno de composición y orquestación, me enseñó a ordenar los colores de la paleta de los sonidos, a mezclarlos y reservar ciertos timbres para el momento en que se hiciera necesaria la sorpresa, a distribuir otros en el espectro sonoro total, para dar unidad, acentuar el carácter propio de la obra y ligar sus elementos contrastantes. El mundo de las vibraciones cromáticas y el de las vibraciones sonoras, la función específica de éstas en las artes del tiempo y del espacio, pasó a ocupar un sitio muy especial en mi trabajo creativo.

Copland también me abrió senderos hacia ese principio tan fundamental de la economía de medios, puerta de acceso a la transparencia musical y me previno al mismo tiempo, de enamorarme de un recurso en sí, por atrayente que me pareciera, si esto no estaba investido de una función inseparable del contenido de la obra y contribuía fatalmente a la acentuación de su discurso expresivo. Siempre he tenido presente este consejo y lo evoco junto al recuerdo de las múltiples oportunidades en que les oí decir algo parecido a mis maestros de arquitectura. No es el atractivo de un elemento —me aseguraron— por novedoso y seductor que sea, lo que puede conferir carácter, armonía y funcionalidad a una fachada, sino que el uso de éste porque es parte del total arquitectónico, expresión de su contenido, intérprete de su función y puntal de su emplazamiento.

El concepto de la forma en música, cuya base ya había recibido en las clases de análisis de Domingo Santa Cruz escudriñando las obras maestras del pasado, luego se reforzó en mi trabajo de taller en la Escuela de Arquitectura y en el que más tarde realicé en composición con Aaron Copland y Randall Thompson, en Estados Unidos.

Durante muchos años en mi obra de creación musical dependí de ciertas formas históricas establecidas. El neoclasicismo de mis primeras experiencias me afirmó en ellas. Estoy seguro que fue lo que me dio la perspectiva necesaria para abrirme paso por los senderos formales que enseguida exploraría. De modo que, poco a poco, fue asomando la necesidad de operar sobre estructuras formales que no dependiesen exclusivamente de los enfoques históricos que habían prevalecido en mí hasta el momento.

Vislumbré así el empleo de motivos generadores, de módulos que obraran como vehículos proveedores de los materiales básicos de una obra, y en consecuencia, aseguran la unidad formal de ésta. Esta nueva visión fue manifestándose de maneras diferentes en mis composiciones posteriores a 1960.

En muchas de ellas estos motivos generan, ya sea acordes o pueden ser tratados en contrapunto consigo mismo o con modificaciones de éstos, pueden ser sometidos a procesos de inversión, retrogradación, aumentación o disminución, sin que pierdan su identidad y al mismo tiempo provean un factor de cambio. Por lo tanto, la continuidad emocional básica de toda expresión musi-

cal y las posibilidades de cambio y sorpresa, están contenidas en estos motivos generadores sintéticos².

En aquellas composiciones de contenido dramático escritas con posterioridad a 1960, estos motivos adquieren además un valor simbólico.

En mi oratorio *Los días de Dios*³, basado en el Génesis y escrito en 1976, el total de la obra se desarrolla alrededor de un motivo de tres notas que representa la mano creadora de Dios [ver ejemplo 1].

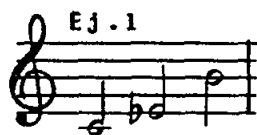
Rodeado de los sonidos dispersos, dubitativos e inconexos que describen el vacío, el caos, la nada original, este motivo se hace presente desde los primeros compases de la obra en el registro grave de la orquesta; es la mano del Todopoderoso que se revela desde el primer instante de la creación, que se levanta desde lo básico para que por voluntad suya, de las tinieblas surja la luz, las aguas se separen de la tierra, despunte la flora y la fauna, los peces y las aves, se origine el hombre y la mujer. Cada una de esas etapas la recogen los Interludios que encabezan el relato bíblico de cada uno de los días del Génesis y que musicalmente se desarrollan alrededor del motivo citado, el que es presentado en una variedad de formas: en inversión [ver ejemplo 2], en progresiones [ver ejemplo 3] formando acordes [ver ejemplo 4], o como germen de patrones acompañantes [ver ejemplo 5]. En lo que en esta obra llamó el octavo día de la creación, coro, solistas y orquesta se integran repitiendo el motivo central en un unísono absoluto, símbolo del hombre asimilado a Dios, expresión última del Génesis y la eternidad.

En la *Missa in tempore discordiae*, escrita en 1969, o sea antes de *Los días de Dios*, se anticipó el uso de estos motivos generadores, como también, la idea de investirlos de un contenido simbólico. En esta obra, un coro mixto al que se asigna el texto litúrgico del "Ordinarium", es interrumpido desde el Kyrie eleison en adelante, por un tenor solista que canta partes del poema *Altazor*, de Vicente Huidobro⁴ al comienzo, para expresar la angustia que un hombre sólo siente ante la multitud que repite sin conflicto palabras que han sido traicionadas a cada paso. "Sólo, sólo estoy parado en la punta de un año que agoniza / Sólo, como una nota que florece en medio del vacío", la voz acongojada del solista emerge expresando, ante la masa que pide misericordia, a un Dios ajeno al que tantas veces ha desertado. "No puede ser —exclama más adelante—, que

²Juan Orrego-Salas, *Continuidad y Cambio; reflexiones de un compositor* (Ed. Universidad Católica de Chile, Santiago, 1971).

³Sobre este Oratorio consultar " 'Los días de Dios': Oratorio de Juan Orrego-Salas", RMCH, xxx/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 100-107.

⁴Vicente Huidobro, *Obras completas* (Ed. Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964).

"THE DAYS OF GOD"; Oratorio

agotemos la vida en la vida; / Siglos vienen gimiendo en mis venas, que ahora agonizan en mi voz".

"El dolor es lo único eterno", responde abatido y pesimista el tenor, a la profesión de fe en la vida eterna que el coro proclama en el "Credo"⁵.

Predomina en esta obra un intervalo disonante de séptima mayor, o su inversión en una segunda menor [ver ejemplo 6]. Este es el germen catalizador de la obra, que a la vez provee todos los elementos que aseguren su continuidad dramático-musical. Su aparición anticipa el estallido en "fortissimo" del Kyrie eleison del coro, en un unísono orquestal que contrasta y a la vez suplementa la

⁵Más sobre esta obra en Luis Merino, "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", RMCH, xxxii/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 61-66.

torre cromática que lo precede [ver ejemplo 7]. Luego el intervalo de séptima en su versión invertida de segunda menor es el que encabeza la primera inserción del solista [ver ejemplo 8]. Desde ese instante la séptima o la segunda se hacen reiteradamente presentes, creando por su carácter disonante una atmósfera de tensión que incluso en el Credo [ver ejemplo 9] opone su obstinada acritud a las llanas y simples cantilenas con que el coro presenta la liturgia latina. Pero, de ahí en adelante la nostalgia amaina y, en las palabras del poeta, surge “La luz de Dios que nos enciende y nos deslumbra”. Al mismo tiempo el cromatismo que hasta el momento ha dominado, debido principalmente a la presencia reiterada del semitono, tiende a ensancharse generando líneas de naturaleza más diatónica y armonías más consonantes.

El Sanctus recoge esta nota de esperanza y en el Agnus Dei la reconciliación de las Fuerzas en pugna se acentúa. Al *Dona nobis pacem* responde el solista con palabras optimistas, expresando una resolución concurrente con la súplica del coro: “Devolveré las armas al enemigo, / Contaré las pisadas de Dios en el espacio / Y reiré con El antes de quedarme dormido”.

De estas frase surge el “*Ite missa est*” y reaparece en toda su fuerza la torre cromática del comienzo, pero el intervalo de séptima mayor que antes la suplementó, se resuelve en la octava, aflojando así la tensión que ha predominado a lo largo de toda la obra y completa el gran arco en que ésta se sostiene, al volver al tema con que se inició [ver ejemplo 10]. Entonces, sube el Amén del coro, que se extiende en largas notas como una alfombra sonora, el solista formula a Dios una promesa; la de seguir... “montado en Tu palabra / Girando por el universo, / Escribiendo en las paredes de los astros, / Protestando, riendo, cantando”. Después de esto la orquesta se levanta desde sus sonidos más graves hasta el agudo más absoluto, creando otra torre cromática que se despliega como un abanico en un contemplativo “*pianissimo*”.

En las dos obras religiosas que he comentado el empleo de estos módulos o motivos sintéticos responde a dos propósitos; uno, obrar como elementos reguladores de sus desarrollos musicales y, el otro, —que es de naturaleza simbólica— está dirigido a dar coherencia al contenido dramático de ambas. Además, garantizan la continuidad y dada la variedad de materiales que de ellos pueden derivarse, aseguran el cambio y operan como medidas básicas en el establecimiento de sus proporciones. En última instancia, constituyen el germen del cual se nutre el discurso musical de cada una.

Este procedimiento también me reveló una analogía derivada de mi experiencia arquitectónica que me ayudó mucho, una vez establecida, a precisar su empleo en la música. Hay ciertamente una equivalencia entre el empleo de módulos en mi música como ya lo he descrito y la interpretación modular de los cinco órdenes de la arquitectura clásica, a lo cual fui expuesto desde mi primer año de estudios de arquitectura a través del tratado de Vignola⁶, y que más

⁶Giacomo B. da Vignola, *Regole delle cinque ordini*; Roma, 1562 (Ed. P. Mariette, París, 1632).



Ej.7; Missa (Kyrie)



Ej.8; Missa (Kyrie)

TENOR

So - - - - - lo, ao - - - - - lo,

ORQUESTA

Ej.9; Missa (Credo)

CORO

4 Cra-do 3 in u-num 4 De-um Pa-ter 3 om-ni-po-ter-tem.

ORQUESTA

Ej.10; Missa (Ite Missa est)

tarde lo reconocí enfocado desde otro punto de vista en el “modulor” arquitectónico de Le Corbusier⁷, o en las interpretaciones de la “sección áurea” planteadas por Matila Ghyka⁸.

La confrontación de arquitectura y música comenzó entonces a ayudarme a traducir la substancia abstracta de esta última, en imágenes visuales, las que a su vez, me permitieron interpretar el tiempo musical en términos espaciales.

Los procedimientos puestos en práctica desde entonces no necesariamente estuvieron confinados a su empleo en obras de contenido literario como las ya comentadas o como mi cantata *Ash Wednesday*, basada en el poema de T.S. Eliot o el tríptico sinfónico-coral *Bolívar*, basado en escritos de El Libertador. También los apliqué a obras de naturaleza abstracta.

En mis *Mobili*, para viola y piano, escritos en 1967, el germen modular consiste en una serie preestablecida de sonidos que en cada una de las cuatro partes en que la obra está dividida, son sometidos a tratamientos musicales diferentes, sugeridos por móviles imaginarios, similares a los de Alexander Calder. El primer movimiento, “Flessibile” revela una curvatura caprichosa e imprevisible, el segundo “Discontinuo”, un discurso convulsivo y sometido a constantes interrupciones, el tercero “Ricorrente”, progresa en base a un frecuente retorno a un elemento determinado y distanciamiento de éste y, el cuarto “Perpetuo”, se desarrolla en una obstinada alternación de ritmos simétricos (6/8) y asimétricos (5/8) que se mantienen sin interrupción hasta el final. Lo común a todos los movimientos es un orden básico de sonidos que a su vez se les somete a diferentes cambios (transposición, inversión, fragmentación, retrogradación, etc.).

De manera más abstracta —puesto que no hay un elemento visual que lo haya impulsado— este procedimiento se hace presente en mi *Sonata* para piano escrita en 1967. Sus cuatro movimientos están basados en la confrontación de una nota repetida, con un despliegue arpegiado que a veces cubre el total del registro del instrumento. Aunque descrita en términos muy elementales, a esta dicotomía también podría encontrársele un símil visual: lo estático y horizontal de la nota repetida en oposición a lo dinámico del arpeggio ascendente, propia a muchos ejemplos de la pintura no-objetiva de Miró o Kandinsky, entre otros.

Fatigoso y abusivo sería una exploración detallada de los diferentes enfoques de este principio en mis obras escritas desde la *Sinfonía N° 4* (1966) en adelante. Baste decir, que con el correr del tiempo fui descubriendo —o más bien intuyendo—, que en esta órbita de la creación, las posibilidades eran muchas y a la vez, fui derivando módulos o fibras propulsoras de la continuidad emocional en toda suerte de niveles; en la naturaleza, el cielo estrellado, en los

⁷Le Corbusier, *The Modulor* (Ed. MIT Press, Cambridge, Londres, 1968).

⁸Matila C. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (Ed. Gallimard, París, 1933).

ademanos característicos de una persona, en las cuatro esquinas de un perfil urbano o en la esencia multifacética del tango. Estos, y muchos otros, actuaron como vertientes generadoras de motivos que evidentemente respondían a una interpretación muy personal de los elementos visuales que me cautivaron y luego energizaron mi imaginación, permitiéndome, dentro de la órbita de la composición musical, manipularlos y extenderlos dentro del total de obras de substancial desarrollo.

Para completar este ensayo me referiré a cuatro composiciones para instrumentos solistas y orquesta, escritas de 1980 en adelante, cuyas estructuras están basadas en el empleo del tipo de módulos que nos han ocupado.

Comienza esta serie con el *Concierto* para oboe y orquesta de cuerdas, compuesto el citado año.

El módulo rector de éste procede de un tema que me es ajeno el que sólo se hace evidente en su integridad a medio transcurrir el tercer movimiento, de los tres que componen este concierto. Se trata del tema de la “Plegaria del Labrador”, de Víctor Jara [ver ejemplo 11]. Durante los dos primeros movimientos de esta obra los recursos empleados son abstracciones de dos fragmentos de la melodía de Jara. Uno de ellos predomina, y es el derivado de la cuarta, quinta y sexta nota de la melodía, que en el original consiste de una tercera menor ascendente y una segunda menor descendente [ver ejemplo 12 a]. El otro, usado con menos frecuencia, se desprende de la escala menor ascendente de cuatro notas con que comienza la melodía [ver ejemplo 12 b].

En la parte del oboe solista ambos módulos están constantemente presentes [ver ejemplo 13]. La orquesta los despliega en una variedad de formas, pero siempre eludiendo cualquier solución en la que pueda reconocerse la melodía original de Jara [ver ejemplo 14]. Esto lo reservo para el desenlace, para el momento en que un violín solo la introduce en el tercer movimiento, revelando así el secreto, resolviendo el conflicto que ha mantenido en progreso la obra [ver ejemplo 15]. En la presencia fragmentaria y sigilosa, no evidente, de la “Plegaria del Labrador”, se sostiene la continuidad emocional de este concierto hasta el momento en que su presencia integral la rescata del misterio.

Así como Le Corbusier en su *Modulor II* define al arquitecto como “el concertador del equilibrio” entre el hombre —a quien describe como “factor psico-fisiológico”— y el medio, que identifica como “universo, cosmo, naturaleza”⁹, en la obra recién comentada me veo como el concertador de mi propio impulso emocional (psico-fisiológico) y una realidad exterior representada,

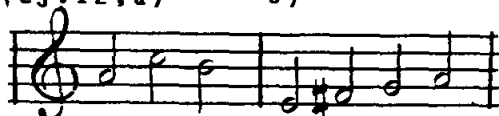
⁹Le Corbusier, obra citada.

Ej.11; V. Jara, "Plegaria del Labrador"



Le-van-ta-té y mi-na la mon-ta-ña,

, Ej. 12, a) b)



Ej.13; Concierto Oboe (Allegro)



Ej.14; Concierto Oboe (Adagio)



Ej.15; Concierto Oboe (Allegro vivace)



por una parte, por las formas tradicionales del clasicismo que empleo en cada movimiento y, por otra, por el tema de Jara, libremente manipulado por mi.

Aun más evidente resulta el paralelo si consideramos la idea de Le Corbusier que "el universo físico refleja técnicas que son conquistas del hombre y que él escoge y ordena en virtud de su sensibilidad, inteligencia y destreza"¹⁰.

En mi *Concierto* para violín y orquesta, escrito en 1982, adhiero como en el del oboe, a los tres movimientos del concierto clásico-romántico, con sus "cadenzas" y "tutti" y, una vez más, recurro a esos elementos germinales o módulos a los que me he estado refiriendo. "Su presencia a lo largo de toda la obra —escribe el compositor Ricardo Lorenz— asegura¹¹ su unidad y las múltiples alteraciones a que se les somete, su variedad".

Estos módulos en esencia son cuatro, muy concisos y elementales: una nota repetida, un salto de séptima, una escala de tres notas y un saltillo de corchea con punto y semicorchea [ver ejemplo 16 a,b,c y d].

Ej. 16 *Concierto para violín y orquesta.*



Combinaciones de estos cuatro elementos asimilados a otros patrones rítmicos, también recurrentes, son los que manejo a lo largo de toda la obra como materiales básicos. Constituyen estos el microcosmos de este *Concierto*, equivalente al que encontraría en un punto, una recta y una curva, un diseñador operando en base a estos elementos en su creación.

Lo nuevo para mi en esta obra, fue emplear un timbre recurrente como módulo de continuidad. En términos visuales sería un color. En esta obra es el timbre del xilófono el que cumple esta misión, desde el tímido aparecimiento en la nota repetida del primer compás y su reiterada presencia de ahí en

¹⁰Le Corbusier, obra citada.

¹¹Ricardo Lorenz Abreu. "El Concierto para Violín y Orquesta Op. 86 de Juan Orrego-Salas", RMCH, XXXVIII/162 (julio-diciembre, 1984), p. 148.

adelante, hasta que se constituye en un verdadero rival del violín solista en el tercer movimiento. Lorenz habla de éste como el "instrumento leitmotiv"¹², empleando la terminología wagneriana. En otras palabras, es como el timbre conductor que se levanta de la orquesta para oponerse al solista. Es como "l'idée fixe" empleada por Berlioz, pero en este caso asignada a un timbre de la orquesta.

En atención a lo ultra-sintético de los materiales básicos empleados en este Concierto, yo definiría este proceso como uno de raíces minimalistas. Sin embargo, la utilización de éstos en despliegues temáticos de gran amplitud, los hace parte de un macrocosmos de perspectivas muy extensas y despejadas, de un perfil melódico esencialmente romántico. Esto también se refleja en cierto rigor formal, que Lorenz observa como de "gran simetría", "muy característico en la obra de Orrego-Salas", lo que revela —agrega— "un concepto arquitectónico en el uso de la forma musical"¹³.

Otra de las obras para instrumento solista y orquesta escritas durante esta última década es mi *Segundo Concierto* para piano y orquesta, terminado en 1985 y dedicado al leal amigo, compatriota y gran pianista Alfonso Montecino, quien estrenó la obra en Estados Unidos.

El orden y los materiales sonoros de este *Concierto* irradian de una serie preestablecida de ocho sonidos, dispuestos dentro del marco de una séptima menor. Estos están distribuidos eludiendo lo más posible toda analogía con alguna de las escalas tradicionales de la música. Más aún, para obviar el que se les asimile a un orden escalar determinado —ascendente o descendente—, éstos se presentan en direcciones combinadas: ascienden las cuatro primera notas y las restantes descienden en un perfil quebrado [ver ejemplo 17].

Ej. 17; Concierto No. 2, piano .



¹²Ricardo Lorenz A., obra citada, p. 149.

¹³Ricardo Lorenz A., obra citada, p. 148.

En esencia, estos sonidos constituyen un orden básico modificable, una medida a escala humana, fácil de retener y obediente a lo que toda creación artística requiere: un punto de apoyo que la sostenga y que a su vez sea elemento generador de posibilidades expresivas. La serie de sonidos que se emplea en el Concierto que describo, correspondería a un orden numérico sintético. Las posibilidades de éste no dependen de lo restringido y simple que es. Recordemos que de sólo diez cifras depende el mundo infinito de las matemáticas y sólo veintiséis letras han generado el universo de palabras que comprenden la literatura en más de cincuenta lenguas diferentes.

Sabemos también que el cosmos deriva toda su energía de un número limitado de átomos químicamente diferentes; noventa y dos se han establecido hasta el momento.

En última instancia, todo esto apunta hacia una realidad: que no hay acción que no requiera de un orden seminal que la energice y la extienda. "La forma arquitectónica no podría materializarse —dice Saarinen— a no mediar un germen primordial del cual proceda y mediante el cual se desenvuelva"¹⁴.

En otra obra para piano solista —ésta con orquesta de vientos y percusiones— escrita en 1987, mi *Fantasia* op. 95, el procedimiento modular está maniobrado de manera diferente. El embrión unificador de sonidos es de naturaleza tan elemental como cualquiera de los empleados en el *Concierto* para violín y orquesta. La diferencia estriba en que en la *Fantasia* hay un solo motivo de cuatro notas al que está asida toda la obra [ver ejemplo 18].

Ej. 18;

Fantasia, piano y orq.



Otra de sus peculiaridades es que las estructuras formales de los tres movimientos que se suceden sin interrupción, brotan de un cuadro dramático-visual que yo mismo concebí antes de empezar a ordenar sonidos.

Este fue el siguiente: ajustándome a una célula melódica mínima —como dije, de cuatro notas— escribiría una introducción para la orquesta sola, sin participación del piano solista. Del sonido desnudo de un tom-tom en "pianissimo", a través de un paulatino sumarse de otras percusiones primero, y luego de maderas y bronces, en un gradual "crescendo", alcanzaría un pináculo de sonoridad con la participación de todo el gigantesco conjunto empleado al

¹⁴Eliel Saarinen, *The Search of Form in Art and Architecture* (Ed. Dover, Nueva York, 1950).

tope de su fuerza dinámica¹⁵. De allí se levantaría el piano solista, relevando al conjunto y prescindiendo del motivo central para expresarse en una rapsódica “cadenza”, ajena a todo patrón rítmico o melódico, de ademanes amplios y libres, en esencia, radicalmente opuesta a los de carácter obstinado y compacto de la introducción. Esta parte central, expansiva y soberana, sería inesperadamente asaltada por el regreso de las percusiones con el germen modular del comienzo. Tras un pasaje en que otros instrumentos —clarinete, saxofón y fagot— junto al piano, tratarían de escapar al retorno despótico del motivo central en un despliegue sucesivo de “cadenzas” de carácter rapsódico, se iniciaría un movimiento muy vivo. Este se organizaría en variaciones del motivo principal y ocasionales vueltas a la presentación de éste en su forma original, todo esto revestido de un despliegue de virtuosismo y exaltación de solista y orquesta.

En lo esencial, el cuadro que me propuse y que logré implementar exactamente como lo había imaginado, agregó al mundo de mis exploraciones modulares una nueva posibilidad, la de enlazar las fuerzas que aseguran la continuidad de la obra, a una secuencia dramática de implicaciones casi visuales, aunque de naturaleza abstracta. Además, exploté aquí la posibilidad de poderme apartar radicalmente del motivo central, como lo hago en el segundo movimiento, “Appassionato e libero”, de esta *Fantasia*, sin perder la continuidad del discurso, puesto que el germen temático se hace tácitamente presente por su ausencia, para luego poder regresar a éste restableciendo el equilibrio y confirmando su misión en el total de la obra.

Le Corbusier concibió su módulo en base al ojo humano situado a un promedio de 1.60 m. de altura sobre el suelo. “Este es —escribió— la herramienta que nos permite apreciar la sensación arquitectónica”. Mencionó “el cono de visión” que parte de los ojos, que se abre frente a nosotros, que es limitado y que “nos permite apreciar y medir aquello que tenemos tiempo y capacidad de captar”. “Del poder de captación —agregó— depende la posibilidad de expansión arquitectónica, del detalle a la monumentalidad o a los grandes espacios urbanos”¹⁶.

El mismo principio puede aplicarse a la música. El oído humano la capta y la memoria auditiva —limitada también, como el cono de visión— la retiene. Por lo tanto, mientras más concentrado y característico sea el germen básico, con mayor fuerza será retenido por la memoria, más fácil se hará el proceso relacionador, la captación de similitudes, contrastes y transformaciones, y

¹⁵La orquesta empleada en la *Fantasia* es la siguiente: 2 piccolos, 6 flautas, 4 oboes, 6 clarinetes en Si bemol, clarinete alto, clarinete bajo, 2 fagotes, 2 saxofones alto, saxofón tenor, 6 trompetas, 4 cornos, 5 trombones, 2 tubas, timpani y 4 percusionistas.

¹⁶Le Corbusier, obra citada.

con ello, más esplendoroso se abrirá el camino hacia la captación de las fuerzas de continuidad y cambio, y más intenso será el impacto expresivo de la obra.

Estoy convencido que una buena composición requiere del uso de muy pocos elementos, pero éstos deben tener un perfil distintivo. Es por eso que es muy importante la etapa inicial de exploración, de establecimiento —en consulta con nuestro propio mundo interior— de los materiales que nos servirán de base para elaborar la obra total. Una vez asentados y asegurada nuestra identificación con éstos, podremos dejarnos casi guiar por ellos; incluso nos proveerán las normas conforme a las cuales deberemos proceder. Es claro que es el creador quien debe interpretarlas y quien frecuentemente tendrá que escoger entre dos o más alternativas. La selección más inteligente la hará sólo si puede adelantar tramos, etapas y objetivos en el camino que se ha trazado. En otras palabras, es necesario interpretar los eventos en forma predictiva.

Este proceso no sólo compromete nuestra inteligencia, sino que muy a fondo nuestra sensibilidad e imaginación, nuestra capacidad de intuir cómo un evento musical puede proyectarse en el siguiente, de visualizar el discurso sonoro en toda su extensión.

En términos parecidos describe Leonard Meyer el funcionalismo en la música, al decir que éste “puede ser definido como las implicaciones que un evento musical, sea un sonido, un motivo, una frase o una sección, pueda tener en otro evento” de la misma composición¹⁷.

En la sucesión temporal de eventos, fenómeno del cual la música depende, mientras más claras se perciban las relaciones entre éstos o de cada elemento con los mismos, más fácil nos será percibir el curso de su desarrollo; en esencia, su funcionalismo.

Cada vez que he incitado a mis alumnos de composición a meditar sobre este fenómeno he evocado las ocasiones en que en la Escuela de Arquitectura se me instó a anticipar los resultados de un diseño relacionando cada detalle de éste a las condiciones del medio ambiente social y geográfico al que estará destinado, al contenido y capacidad de los materiales empleados, al paisaje que lo circundaría, a la comunidad o individuo que debería servir; en otras palabras, a la función que debía tener.

Y para terminar, quiero decir a quienes puedan haber sentido que por imponerme el tipo de procedimientos que he descrito en el ejercicio de mi propia creación musical, pude haber frenado el libre fluir de la inspiración, esto no es así. Por compactos y simples que hayan sido los módulos que escogí, nunca me sentí limitado por ellos, por el contrario, me ayudaron a encauzar mi inventiva por nuevos senderos. Si en algunas oportunidades los elaboré en simultanei-

¹⁷Leonard Meyer. *Music, the Arts and Ideas; Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture* (University of Chicago Press, Chicago, 1967).

dad con ciertas formas tradicionales de la música, tampoco sentí que éstas imponían limitaciones al fluir de mi emoción más íntima.

Vale esto para todas las obras que he desmembrado en este ensayo. Los materiales básicos que tan diligente y minuciosamente seleccioné en cada caso, me brindaron acceso a ese mundo mágico donde nuestros sentimientos se traducen en señales capaces de incitar emociones ajenas, donde más allá de nuestro control, capacidad y mérito, se opera ese milagro del arte, en que el tránsito del Verbo a la carne que menciona el evangelista, se revierte y la carne se hace verbo, la materia se hace espíritu. Es también el mundo en que opera el instinto creador que Saarinen describe como "un sismógrafo que registra las vibraciones de la vida y las transforma en las vibraciones artísticas correspondientes"¹⁸.

El mejor idioma que he descubierto para hablar de ese mundo imponderable es el que expresa la devoción que siento por él, y las palabras más elocuentes para definirlo es el silencio.

Consecuente con esto, termino y callo.

¹⁸Eliel Saarinen, obra citada.

Catálogo de la Obra Musical de Juan Orrego-Salas: 1979-1988

1. El presente catálogo abarca las obras compuestas entre 1979 y 1988 comprendiendo desde el op. 76 hasta el op. 100. En consecuencia es un complemento al catálogo publicado en la RMCH, xxxii/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 78-105, que cubre desde el op. 1 hasta el op. 75.
2. Con posterioridad a 1978 se han registrado en fonograma o estrenado las siguientes obras incluidas en el catálogo publicado en el número 142-144 de la RMCH:
 - a) *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 (1968-1969): fonograma, Enharmonic EN 82 003; fecha y lugar de estreno: Louisville, Kentucky, abril 20, 1979, Michael Walters (tenor), Coro y Orquesta de la Universidad de Louisville, Henry Buckwalter II (director).
 - b) *Trío N° 2* op. 75 para violín, cello y piano: fecha y lugar de estreno, Nueva York, N.Y., mayo 13, 1981, Goodman Hall, New Music Trío de la Universidad de Indiana.

L.M.

Año Composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1979, op. 76.	<i>De Profundis</i> para tuba y cuarteto de violoncellos.	12'			Nueva York, NY, mayo 1, 1981, Carnegie Hall, Har- vey Phillips (tuba).	Escrita por encargo de Har- vey Phillips, a quien la obra está dedicada.
1980, op. 77.	<i>Concierto</i> para oboe y or- questa de cuerdas. 1. <i>Lento-Allegro</i> 2. <i>Adagio</i> . 3. <i>Interludio, piu mosso- Allegro vivace</i> .	17'			Santiago, junio 16, 1981, Instituto Goethe, Enrique Peña (oboe), Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, Sergio Prieto (director).	Escrito por encargo de León Biriotti, a quien la obra está dedicada.
1980-1981, op. 78.	<i>Un Canto a Bolívar</i> , cantata para tenor (o mezzoso- prano) solista, coro mas- culino, dos quenás, dos charangos, dos guitarras, triple, cuatro, bajo, per- cusión.	10'	Pablo Neruda	Fonograma: Pathé-Marconi, 2C070-72562.	Atenas, Grecia, noviem- bre, 1981, Conjunto Quila- payún.	Escrita por encargo del Con- junto Quilapayún, al que la obra está dedicada.
1980, op. 79	<i>Variations for a Quiet Man</i> , para clarinete y piano.	6'			Miami, Florida, octubre, 3 1982, Gusman Hall, Wi- lliam Klinger (clarinete), Rosalina Sackstein (piano).	Dedicada a Aaron Copland en su octogésimo cumplea- ños.
1981, op. 80	<i>Canciones en el estilo popu- lar</i> , para voz y guitarra. 1. <i>Al aire</i> . 2. <i>A la cebolla</i> . 3. <i>Al pan</i> .	10'	Pablo Neruda		Bloomington, Indiana, enero 23, 1983, Jan Pro- kop (soprano), Robert Grossman (guitarra).	Dedicada a Teruca (Teresa Orrego-Salas, hermana del compositor).

1981-1982, op. 81.	<i>Bolívar</i> , tríptico para narrador, coro (SATB) y orquesta, 3333-4331, timbales, percusión, arpa, cuerdas. 1. <i>Retrato</i> (Preludio). 2. <i>Testimonio</i> (Interludio). 3. <i>Retorno</i> (Postludio).	20'	Textos del compositor y extractos de escritos de Bolívar.		
1982, op. 82.	<i>Tangos</i> para once instrumentistas, flauta, clarinete, trompeta, trombón, guitarra, acordeón, un percusionista, piano, violín, violoncello, contrabajo.	7'30"		Miami, Florida, octubre 2, 1982, Gusman Hall, Chamber Players, David Becker (director), Lucas Drew (director artístico).	Escrita por encargo de la Universidad de Miami.
1983, op. 83.	<i>Yo digo lo que no digo</i> para voces e instrumentos populares.	6'	Eduardo Carrasco		Dedicada al Conjunto Quilapayún.
1982-1983, op. 84.	<i>Balada</i> para violoncello y piano.	10'		Cassette: A.M.A. (Agrupación Musical Anacrusa), <i>Encuentro</i> 1985, Patricio Barría (violoncello), Cirilo Vila (piano).	Bloomington, Indiana, septiembre 26, 1983, Musical Arts Center, Janos Starker (violoncello), Charles Webb (piano). Dedicada a Janos Starker.
1983, op. 85.	<i>Biografía Mínima de Salvador Allende</i> para voz, guitarra, trompeta y percusión.	4'	David Valjalo.	San Diego, California, agosto 16, 1983, Barbara Noska (mezzo soprano), Robert Ward (guitarra), Ed Harkins (trompeta), Darryl Pratt (percusión), Vincent Plush (director).	Subtitulada "In memoriam Salvador Allende". Escrita por encargo de Cultura Chilena, Los Angeles, California.

Año Composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1983, op. 86.	Concierto para violín y orquesta, 3332-4231, timbales, percusión, ce- lesta, arpa, cuerdas. 1. <i>Allegro gentile</i> . 2. <i>Adagio espressivo</i> . 3. <i>Allegro rutilante</i> .	20'		Frangipani Press (c/o Alfred Publishing Co., P.O. Box 10003, Van Nuys, CA. 91410- 0003, USA).	Bloomington, Indiana, oc- tubre 3, 1984, Franco Gulli (violín), Orquesta de la Universidad de Indiana, Thomas Baldner (di- rector).	
1984, op. 87.	<i>Cinco canciones a seis</i> para mezzosoprano, dos violi- nes, clarinete, violoncello y piano. 1. <i>Desde el umbral de un sueño</i> . 2. <i>Si mi voz muriera en tierra</i> . 3. <i>No existe el hombre</i> . 4. <i>Yo no soy</i> . 5. <i>Movimiento perpetuo</i> .	15'	Antonio Macha- do (Nº 1), Rafael Alberti (Nº 2), Vicente Aleixan- dre (Nº 3), Juan Ramón Jiménez (Nº 4), Gerardo Diego (Nº 5).		Bloomington, Indiana, di- ciembre 6, 1984, Universi- dad de Indiana, J. Bentley (mezzosoprano), New Mu- sic Ensemble.	Dedicada a Carmen Luisa Letelier y al Ensemble Bartók.
1984, op. 88.	<i>Ash Wednesday</i> , tres can- ciones para mezzosopra- no y orquesta de cuerda. 1. <i>Largo Misterioso</i> . 2. <i>Como una preghiera</i> . 3. <i>Intenso ed Agitato</i> .	12'	T.S. Eliot.			Dedicada a Mara y Juan Feli- pe (hijo del compositor).
1984, op. 89.	<i>Dialogues in Waltz</i> , para piano a cuatro manos.	3'				Escrito en celebración del quincuagésimo aniversario de matrimonio (Bodas de

- | | | | | | |
|------------------|--|----|--|---|--|
| 1984,
op. 90. | <i>Rondo-Fantasia</i> , para
piano. | 5' | | Boulder, Colorado, octu-
bre 16, 1984, Colorado
Festival of New Music, Lin-
da Jenks (piano). | Escrita por encargo del Con-
sejo Interamericano de Mú-
sica. |
| 1984,
op. 91. | <i>Glosas</i> para violín y gui-
tarra. | 8' | | Buenos Aires, Argentina,
abril 9, 1985, Teatro Co-
lón, Alberto Lysy (violín),
Sergio Puccini (guitarra). | Escrita por encargo de Al-
berto Lysy y Sergio Puccini, a
quienes la obra está dedi-
cada. |
| 1984,
op. 92. | <i>Variations on a Chant</i> para
arpa sola. | 6' | Cassette:
MWC 104-8
C308,
Compact disc:
Harp Ed. D-CD
1001, Susann
Mc Donald
(arpa). | Jerusalén, julio 24, 1985,
Ruth Inglefield (arpa). | Escrita por encargo del Con-
greso Mundial del Arpa (Je-
rusalén, 1985). Dedicada a
Susann McDonald. |
| 1985
op. 93. | <i>Concierto N° 2</i> para piano
y orquesta, 3332-4331,
percusión, arpa, cuerdas.
1. <i>Entrata e Varianti</i> .
2. <i>Canzone</i> .
3. <i>Scherzo</i> .
4. <i>Intermezzo e Finale</i> . | | | Bloomington, Indiana, oc-
tubre 28, 1987, Musical
Arts Center, Alfonso Mon-
tecino (piano), Orquesta
Sinfónica de la Universi-
dad de Indiana, T. Bald-
ner (director). | Dedicado a Alfonso Monte-
cino. |
| 1986,
op. 94. | <i>Riley's Merriment</i> , scherzo
para orquesta, 3232, sa-
xofón alto, 4331, perc-
usión, piano, cuerdas. | 9' | | Indianápolis, octubre 7,
1986, Orquesta Filarmóni-
ca de la Universidad de In-
diana, T. Baldner (direc-
tor). | Escrito por encargo de la Ja-
mes Whitcomb Riley Asso-
ciation para la inauguración
del nuevo Riley Children's
Hospital. |
| 1986
op. 95. | <i>Fantasia</i> para piano y or-
questa de instrumentos
de viento, 8482-3, saxo-
fón, 6452, timbales, per-
cusión (4). | | Frangipani Press
(c/o Alfred
Publishing Co.,
P.O. Box 10003,
Van Nuys, CA.
91410-0003,
USA). | San Antonio, Texas, abril
29, 1987, A. Mihalso (pia-
no), Trinity Wind Sym-
phony, E. Carinci (direc-
tor). | Escrita por encargo de la
Trinity University, San An-
tonio, Texas, para <i>Musicfest</i>
VII. |

Año Composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1986-1987, op. 96.	<i>For Young Violinists</i> , Andantino para conjunto en trío de violines.	4'				
1986-1987, op. 97.	<i>Fanfare</i> para gran or- questa, 3332-4331, per- cusión, cuerdas.	2'18"			Indianápolis, junio 27, 1987, Orquesta Sinfónica de Indianápolis, W. Curry (director).	Escrita por encargo de la Or- questa Sinfónica de Indianá- polis para los Décimos Jue- gos Panamericanos.
1987, op. 98.	<i>Gyrocantus</i> para flauta, clarinete, percusión, cla- vecín y celesta, violín y violoncello.	4'22"			Santiago, octubre 2, 1987, Museo Nacional de Bellas Artes, Ensemble Bartók.	Escrito por encargo del Co- legio de Arquitectos de Chile para la VI Biental de Arqui- tectura.
1987 op. 99.	<i>Midsummer Diversions</i> pa- ra violoncello y tuba.	10'11"			Bloomington, Indiana, septiembre 27, 1987, Musi- cal Arts Center, Janos Star- ker (violoncello), Harvey Phillips (tuba).	Escrita por encargo del Eva Janzer Cello Center.
1988, op. 100.	<i>Partita</i> para saxofón alto, violín, violoncello y piano. 1. <i>Allegro di molto</i> , <i>ma cantabile</i> . 2. <i>Allegretto</i> . 3. <i>Adagio penseroso</i> . 4. <i>Allegro deciso</i> .	16'		Frangipani Press (c/o Alfred Publishing Co., P.O. Box 10003, Van Nuys, CA. 91410-0003, USA).		Escrita por encargo del NEA Consortium para Eugene Rousseau y el Trío Haydn.

La Musicología en Chile: la Presente Década

por
Raquel Bustos

En los países jóvenes como Chile, existe siempre una fuerza pujante y avasalladora que brega por inscribirse en el medio cultural mundial, como seguidores de toda disciplina nueva y por conectarse con los centros mundiales del quehacer científico, cultural e intelectual.

Es así que, con años de retraso, el país ha recibido los ecos de los nuevos descubrimientos de las Ciencias y de los numerosos procesos, avances y conquistas del infatigable quehacer humano.

Cuando una actividad adquiere jerarquía científica y recibe una denominación válida que la sustrae de su entorno generalizador —en este caso la musicología— no es raro percibir que, casi paralelamente, algún trabajo, en el más apartado rincón de la geografía mundial, ha estado en las mismas búsquedas.

¿Intuían acaso cronistas y visitantes extranjeros de los siglos precedentes, que sus escritos serían los primeros testimonios de la vida musical chilena? ¿Presentían historiadores, literatos, antropólogos y científicos la proyección de sus trabajos en esta expresión del arte?¹ ¿Sabía el músico chileno José Zapiola que estaba en el primer peldaño de la musicología².

ANTECEDENTES

Los precursores de la investigación musical, en el siglo XIX, fueron instrumentistas y hombres de letras aficionados a la música que, con un propósito más bien didáctico y de difusión informativa, escribieron sobre ella y sus creadores. En nuestro siglo, se perfilan los iniciadores de este quehacer científico-musical: historiadores, músicos y en especial compositores, analizaron y estudiaron la teoría de la música, discutieron los principios formales, estéticos y colorísticos que regulan el proceso musical, apreciaron el contexto cultural, social y político inherente a toda obra de arte creada por el hombre y, por último, fueron los gestores directos del engranaje institucional de la música chilena.

El Conservatorio Nacional de Música, creado en 1850, fue la institución en que, casi un siglo más tarde —plenamente incorporado a la Universidad de Chile— se empezaron a impartir algunas cátedras básicas que abrieron las perspectivas hacia la musicología.

La década de los 40 se considera una etapa demarcatoria para esta naciente

¹Véanse Luis Merino, "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), Fundador de la Historiografía Musical en Chile". *Revista Musical Chilena* xxxiii/148 (octubre-diciembre, 1979), pp. 66-87 y "Don Andrés Bello y la Música". *Revista Musical Chilena* xxxv/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 5-51.

²José Zapiola, junto a Isidora Zegers, Francisco Oliva y José Bernardo Alzedo, editaron en 1852 el *Semanario Musical*, primera publicación especializada en música del país.

Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, 1988, N° 169, pp. 27-36

disciplina, en enero de 1941 se publica la obra del historiador Eugenio Pereira Salas "Los Orígenes del Arte Musical en Chile"³ que, en opinión de indiscutidas autoridades nacionales "inicia la musicología original chilena"⁴.

En abril de 1943 se crea el *Instituto de Investigaciones del Folklor Musical*⁵, integrado, en 1947, al *Instituto de Investigaciones Musicales*⁶. En 1945 se funda la *Revista Musical Chilena*, órgano de difusión permanente de la investigación musical chilena y muy ligada a los trabajos del Instituto de 1946.

En 1952, la musicología alcanzó el nivel jerárquico que le correspondía. Ese año se reguló el grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con mención en Musicología en el Departamento de Música del Conservatorio Nacional, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Estaban entregadas así las instancias básicas de la futura actividad musicológica en sus principales hitos. Sin embargo, este escueto detalle, minimiza el arduo trabajo de personalidades de la música chilena que lucharon por concretar todos y cada uno de estos pasos en los foros universitarios, estrados parlamentarios y tribunas de la prensa escrita. Mencionar una es injusto para el resto, pero, es imposible no destacar el esfuerzo, tesón y desvelos de Domingo Santa Cruz Wilson, por abrirle camino a esta ciencia de la música que vislumbraba como de sello indiscutiblemente superior, en equidad con las áreas más elevadas del pensamiento humano⁷.

A fines de la década de los '50, egresaron los primeros musicólogos formados imitando el enfoque europeo y americano de la disciplina, perfeccionaron las materias musicales y humanistas y se les preparó para enfrentar el cambiante y complejo proceso de la investigación musical. Pero, con esas herramientas en la mano y un acentuado conocimiento de la investigación foránea, ¿qué debían hacer?

El acto reflexivo y de introspección hasta encontrar una problemática de raigambre nacional fue rápido en algunos y mas lento y paulatino en otros. Este razonamiento se hizo tanto mas fluido cuando descubrieron el riquísimo material bibliográfico legado por sus maestros —Pereira Salas y sus verdaderos pilares de la música chilena⁸, las revistas *Marsyas*⁹, *Aulos*¹⁰, antecesoras de la

³Eugenio Pereira Salas. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Imprenta Universitaria, Santiago, 1941.

⁴Domingo Santa Cruz. *Mi Vida en la Música*. Vol. II, primera parte, p. 51.

⁵Dirigido por Eugenio Pereira Salas, contó con los especialistas Carlos Isamitt y Jorge Urrutia Blondel. Santa Cruz, *op. cit.* Vol. II, segunda parte, p. 369.

⁶Director de este Instituto fue Vicente Salas Viu. Entre las cinco secciones que lo formaban, tuvo una de Musicología a cargo de Jorge Urrutia Blondel. *Ibid.*, p. 374.

⁷Domingo Santa Cruz Wilson falleció en Santiago el 6 de enero de 1987.

⁸Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes... op. cit.* e *Historia de la Música en Chile* (1850-1900). Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957.

⁹Véase el estudio sobre la revista en: Carmen Peña "Aporte de la Revista *Marsyas* (1927-1928) al Medio Musical Chileno". *Revista Musical Chilena* xxxvii/160 (julio-diciembre, 1983), pp. 47-55.

¹⁰La revista *Aulos* apareció en octubre de 1932 y su número 7 y final correspondió a enero-febrero de 1934.

Revista Musical Chilena— y se enfrentaron, por último, con el espléndido universo de estudio, casi inexplorado, que yacía en los estratos culturales chilenos.

Las décadas de los años 60 y 70 fueron fructíferas; ensayos, estudios en musicología y etnomusicología dieron una nueva dimensión a diversas publicaciones, se delinearon personalidades, se delimitaron áreas de especialización, los nombres nacionales se empezaron a mencionar con deferencia en reuniones y congresos internacionales y se proyectó la imagen de excelencia y rigor científico de la profesión¹¹.

LA PRESENTE DÉCADA

Investigación

La visualización de la década del ochenta se hizo con un criterio restrictivo considerando, primeramente, la inclusión de los estudiosos —profesionales universitarios o especialistas autodidactas— que han estado o están vinculados al quehacer universitario nacional. Una segunda consideración, estimó pertinente incorporar la actividad musicológica que se ha consolidado en publicaciones, la correspondiente a trabajos terminados inéditos y, por último, los proyectos en curso en etapas conclusivas*.

Música Docta

Los especialistas del Departamento de Música de la Universidad de Chile, están siempre atentos a responder a las demandas de la *Revista Musical Chilena*, con ensayos, informes, reseñas —libros, ediciones de partituras, fonogramas— homenajes, etc. Es importante destacar el continuo interés, refrendado por más de cuarenta años de trabajo ininterrumpido, por la redacción de monografías sobre los compositores chilenos; dichos estudios poseen una estructura establecida desde las primeras ediciones de la revista mencionada: biografía del compositor, identificación y análisis crítico de su estilo y catálogo de la obra. Estas monografías han sido posibles gracias a la excelente documentación que reúne esa casa de estudios, como también a la puesta en marcha, en el período en estudio, del Centro de Documentación de la Música Chilena. Este Centro ha permitido realizar, además, trabajos de complementación y actualización de catálogos e iniciar estudios sobre archivos personales y publicaciones de comienzos de siglo¹².

La preservación documental fue el objetivo del proyecto Iconografía Musical Chilena, del *Instituto de Música* de la Universidad Católica, que quedó, desde el año recién pasado, a disposición de la comunidad latinoamericana¹³.

¹¹La *Revista Musical Chilena* publicó la mayoría de estos trabajos. Véanse los Índices xxx/120-130 (enero-junio, 1975) y xxxix/163 (enero-junio, 1985).

*En el presente trabajo se hará una referencia selectiva de las publicaciones nacionales.

¹²Un acabado detalle de las publicaciones aludidas se encuentra en el Índice de la *Revista Musical Chilena*, 1985, citado en nota 10.

¹³Véase: Samuel Claro, "Proyecto Iconografía Musical Chilena. Informe preliminar", *Revista Musical Chilena* xxxiii/146-147 (abril-septiembre, 1979), p. 112.

El universo de estudio del musicólogo chileno es el desarrollo de la música nacional. Existe, sin embargo, el testimonio permanente del interés por la música iberoamericana. Es así como el profesor Samuel Claro ha insistido en el estudio de la música del período colonial americano¹⁴. Como seguidora de los pasos de este maestro se consigna a María Isabel Mena, quien ha redactado ensayos sobre la música colonial quiteña¹⁵.

Música Popular

Al igual que en otros países, la música popular, por su desarrollo, aceptación masiva y significado cultural, está siendo objeto de preocupación de los actuales musicólogos. Los estudios rigurosos están en etapas iniciales y existen proposiciones teóricas interesantes para enfrentarlos¹⁶.

Margot Loyola, docente e investigadora de la Universidad Católica de Valparaíso, ha recalcado siempre la diferencia que existe entre el investigador de academia y el intuitivo, se inscribe entre estos últimos con un trabajo ininterrumpido de muchos años. Suministra a esta categoría una grabación en la que ha estudiado los aspectos interpretativos y musicales de una forma, el Couplé, de procedencia española, que llegó a América Latina a comienzos de este siglo¹⁷.

Música de Tradición Oral

En rigor, la mayoría de los proyectos considerados en esta especialidad, continúan o complementan actividades de la década pasada.

María Ester Grebe, como etnomusicóloga y antropóloga especializada en antropología de la música, sigue en la línea de investigación sobre la cultura indígena del país —aymaras, mapuches y alacalufes— y sobre los indígenas en general, desde el punto de vista etnológico. La irradiación y divulgación de estos trabajos de campo realizados en Chile, ha sido, estos últimos años, en el extranjero.

El avance logrado en el terreno metodológico y teórico, es uno de los aportes fundamentales de la profesora Grebe; ha dado un impulso a la teoría y método antropológico, con especial referencia a cognición y simbología¹⁸. Es

¹⁴Véase: Samuel Claro, "Contribución Musical del Obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú. Hacia fines del siglo XVIII". *Revista Musical Chilena* xxxiv/149-150 (enero-junio, 1980), pp. 18-35 y "Música Teatral en América", *Revista Musical Chilena* xxxv/156 (octubre-diciembre, 1981), pp. 18-35.

¹⁵María Isabel Mena, "Villancico Colonial Quiteño". Edición privada, Naciones Unidas, 1980. Se revisó el original inédito del "Catálogo sobre Música Colonial Quiteña", 1980.

¹⁶Véase: Juan Pablo González, "Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana". *Revista Musical Chilena* xli/165 (enero-junio, 1986), pp. 59-84.

¹⁷Esta grabación se incluye en la categoría por cuanto se ofrece la versión popular y luego los ejemplos folklorizados de la forma. Margot Loyola. "El Couplé". Grabación Star Sound Ltda., Santiago, s/f Cassette STS 299.

¹⁸Véanse: María Ester Grebe. "Antropología de la Música". Nuevas Orientaciones y Aportes Teóricos en la Investigación Musical". *Revista Musical Chilena* xxv/153-155 (enero-septiembre,

pertinente enfatizar, en este trabajo, el gran mérito que posee la investigadora de haber sido la primera en el país, que estudió el aspecto intrínseco de la música en el contexto sociocultural¹⁹.

Lo más representativo del trabajo del profesor Manuel Dannemann consiste en su participación en las tres misiones etnomusicológicas —la última de 1982— destinadas a entender la cultura musical mestiza y aborígen en su medio y en su trayectoria histórica, con una marcada intención de comprobar su función social. El material de estas misiones estuvo en relación con el proyecto "Atlas del Folklore de Chile", centrado en la música folklórica y los distintos rubros de la cultura folklórica de Chile, iniciado en 1972²⁰.

Bajo la tuición de organismos nacionales e internacionales, el profesor Dannemann ha concretado sus trabajos en diversas publicaciones y ha editado discos para colecciones exclusivas.

En el marco del convenio "Andrés Bello" y su *Instituto de Artes Populares* finalizó, en 1986, un proyecto sobre música tradicional andina de Chile. Su última publicación, patrocinada por la Sociedad Chilena de Historia y Geografía correspondió al proyecto de investigación y actualización de una comedia poético-musical de la cultura folklórica chilena²¹.

El profesor Claro Valdés ha hecho un valioso aporte a este estrato musical con el proyecto "La Cueca Chilena". En él estudia la estructura poético-musical de esta forma del folklore nacional, sobre la base de la experiencia de un informante —exponente de la tradición oral— y su cotejo con la tradición árabe-andaluza. La poesía al ser puesta en música, sufre una serie de transformaciones que siguen una estructura temática, basada en la observación milenaria de la naturaleza²².

Margot Loyola ha culminado su trabajo docente con la dirección de *Memorias de Título* que han sido verdaderos estudios exploratorios para investigaciones de mayor envergadura²³.

El libro sobre "bailes de tierra" entrega información general y específica sobre diversas formas dancísticas nacionales, recopiladas a través del país²⁴. La

1981), pp. 52-74. "Etnoestética": un replanteamiento antropológico del arte". *Aisthesis* 15, 1983, pp. 19-27.

¹⁹Véanse sus publicaciones de los años 70.

²⁰Véase: Manuel Dannemann. *Atlas del Folklore de Chile*. Introducción. Comentarios a la carta base (en colaboración con María Isabel Quevedo), Universidad de Chile, Santiago, 1985, 62 pp.

²¹Véase: Manuel Dannemann. "Moros y Cristianos de Quenac, Chiloé, una Comedia Poético-Musical de la Cultura Folklórica Chilena". *Anales de la Universidad de Chile*, 5ª Serie, N° 11/1986, Santiago, 1988, pp. 107-138.

²²Véase: Samuel Claro. "La Cueca Chilena. Ejemplo de Supervivencia Cultural". *El Mercurio*, Santiago, 15 de mayo, 1988, Cuerpo E, pp. 1 y 4.

²³Margot Loyola "Forma y Estilo de la Zamacueca en Chile". Trabajo inédito, 1988.

²⁴Margot Loyola. *Bailes de Tierra en Chile*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1980. Esta publicación fue complementada con la edición, en 1979, de un disco producido por Philips. Esta grabación se reeditó con el mismo título: grabación Star Sound Ltda., Santiago, 1984, cassette STS 172.

incesante actividad de campo desarrollada por esta investigación la ha llevado a Isla de Pascua, territorio insular chileno que generó sus "vivencias"²⁵.

Organología

La profesora Margot Loyola se ha preocupado también de los estudios organológicos. Dirige un reciente proyecto colectivo sobre "La Guitarra y el Arpa Tradicional en Chile", de la Universidad Católica de Valparaíso. Del mismo modo se ha volcado en la revisión y estudio de un instrumento, tambor primitivo, de la Isla de Pascua²⁶.

El impaciente e inquieto alumno de musicología Ernesto González —abandonó las aulas universitarias y las cambió por el trabajo de terreno— ha realizado estudios sobre la vigencia de instrumentos musicales mapuches del centro-sur del país y sobre el "Trompe", instrumento mapuche aún vigente²⁷.

Corresponde en esta relación separar y destacar de manera muy especial el proyecto "La Música en la Vida del Hombre. Una Historia Mundial", en el que participa como Coordinador Regional para América del Sur y el Caribe, el profesor Samuel Claro Valdés²⁸.

La exposición anterior, sin ser exhaustiva, demuestra una continuidad en la temática y los objetivos de la investigación musicológica nacional: el estudio integral de nuestro patrimonio musical, en todos sus estratos.

La apreciación superficial que pudiera establecerse en relación a la falta de algunos tópicos importantes que habrían quedado durante esta década sin estudios válidos, queda desvirtuada señalando que, permanentemente, la musicología chilena recibe aportes de especialistas en disciplinas afines, paralelas o colaterales que contribuyen a su avance y progreso. Compositores, antropólogos, museólogos, estetas, lingüistas, historiadores y profesores de educación musical, proveen a las publicaciones nacionales y extranjeras de ininterrumpidas colaboraciones, todas de reconocida competencia y rigurosidad.

La musicología nacional se incrementa además, de manera continua, con el valioso aporte de estudiosos nacionales radicados en el exterior²⁹.

²⁵Margot Loyola. "Mis Vivencias en Isla de Pascua". Trabajo inédito, 1987.

²⁶Estos dos proyectos han sido presentados como trabajos del año en curso de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso.

²⁷Véanse: Ernesto González. "Vigencias de Instrumentos Musicales Mapuches". *Revista Musical Chilena* xI/166 (julio-diciembre, 1986), pp. 4-52 y, del mismo autor y Ana María Oyarce. "El Trompe Mapuche. Nuevos Usos para un Antiguo Instrumento Mapuche". *Revista Musical Chilena*, *Ibid.*, pp. 53-67.

²⁸Véanse informes sobre este proyecto en Samuel Claro. "Música en la Vida del Hombre". *Revista Musical Chilena* xxxvi/158 (julio-diciembre, 1982), pp. 47-49 y "Un Proyecto Inédito: La Música en la Vida del Hombre, Una Historia Mundial". *Revista Universitaria*, x, II Semestre, 1983, pp. 6-8.

²⁹Miguel Castillo, Mario Milanca, Carlos Miró, Alfonso Padilla, Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas, etc.

PROBLEMÁTICA ACTUAL DE LA MUSICOLOGÍA

La Universidad y la Musicología

Los antecedentes expuestos y la permanente referencia a la Universidad de Chile, dejan claramente establecido la importancia que, para la génesis y el desarrollo de la musicología, tuvo esta casa de estudios; por años entregó la docencia, acogió con entusiasmo todos y cada uno de los proyectos generados por la disciplina y tuteló su permanencia en el ámbito de las Ciencias.

El punto más alto de la actividad docente correspondió al período entre 1974 y 1982. Es la opinión unánime que en esa etapa se alcanzó un grado de excelencia académica no superado, gracias a la presencia de cuatro especialistas de amplio y reconocido prestigio internacional³⁰.

Ha sido un privilegio no cabalmente dimensionado por las promociones actuales, que la Licenciatura en Musicología con sus grados de Licenciado en Musicología y Etnomusicología, se constituyeran en Chile, en carreras universitarias. Los estudiantes que accedieron a ella, pueden medir el impacto que significa su desaparición de las aulas universitarias; problemas de racionalización de la educación superior y políticas de cambio en la organización y funcionamiento de la universidad, no lograron ensamblar los nuevos criterios económicos con una línea docente de hecho rigurosa en la selección de los postulantes.

Por razones puntuales, que no corresponde revisar, se produjo, a comienzos de 1980, la dispersión del equipo de investigadores que colaboraron por más de veinte años con la actual Facultad de Artes. La consecuencia más sensible del hecho fue la pérdida del contacto y colaboración entre los especialistas y la ausencia de profesores casi exclusivos de algunas cátedras que quedaron acéfalas.

El año 1982, se discontinuó el ofrecimiento de la carrera a los egresados de Enseñanza Media con formación musical básica completa. Esta década es, por tanto, testigo del egreso de la última generación de musicólogos.

Publicaciones y Proyectos

Una etapa conclusiva, aunque no terminal, de toda labor musicológica es la publicación. Es ampliamente conocida la gran receptividad de la *Revista Musical Chilena* para acoger los trabajos del ámbito nacional. Con esta excepción, otras publicaciones similares, referidas a especialidades del área educacional, artística o humanista, aceptan con reservas este tipo de colaboraciones. La edición de los resultados de un proyecto se consolidan, por lo general, cuando correspon-

³⁰Se alude a los profesores María Ester Grebe y Manuel Dannemann, actualmente académicos del Departamento de Antropología de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación de la Universidad de Chile. Samuel Claro Valdés prorector de la Pontificia Universidad Católica y Académico del Instituto de Música de la entidad y a Luis Merino, académico del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Director de la *Revista Musical Chilena*.

den a estudios financiados, auspiciados o respaldados por entidades nacionales e internacionales de reconocida acción en el campo cultural e intelectual chileno. Las gestiones para estos apoyos se relizan a título personal y no existe una distribución equitativa para la música, en comparación con las otras ramas de la investigación científica nacional.

Diversificación profesional

La investigación musicológica sigue actualmente canalizada por la Universidad de Chile —Departamento de Música y Departamento de Antropología— y la Universidad Católica de Santiago y Valparaíso, a través del Instituto de Música y la Escuela de Música, respectivamente.

Los académicos de estas entidades deben asumir trabajos docentes de extensión e investigación y labores administrativo-académicas. El excelente nivel profesional y humano de distinguidos musicólogos, ha sido siempre reconocido en el país y en el extranjero al asignárseles honrosos cargos y funciones. Si bien estas nominaciones son motivo de orgullo para sus colegas, impiden y posponen el diálogo directo entre ellos y quitan piezas vitales para emprender un quehacer programado.

Individualismo profesional

El planteamiento anterior lleva a considerar un severo problema que aqueja a la profesión, la desvinculación geográfica, física y humana entre los investigadores de la música chilena. Hay, en consencuencia, dificultad en la interrelación para decidir las líneas de investigación hacia donde concurren todos los esfuerzos económicos y humanos.

Si es evidente la desvinculación entre los profesionales y no se vislumbra la continuidad de la musicología en las generaciones jóvenes, no hay duda que el pronóstico para esta Ciencia es, por decir lo menos, muy negativo.

Las posibles vías de solución que se sugieren ante esta problemática son:

- Privilegiar entre los musicólogos activos la tarea de investigación. Crear las condiciones para que ésta se lleve a cabo en las mejores condiciones materiales y de entorno físico-ambiental.
- Implementar debidamente, a la brevedad, un postgrado en las materias pertinentes a la musicología en las Licenciaturas en Música de las Universidades de Chile y Católica.
- Promover en las generaciones jóvenes, el conocimiento de la disciplina.
- Recibir apoyos regulares y constantes para los proyectos y publicaciones, referidos a investigación básica o aplicada.
- Crear una entidad —Asociación Chilena de Musicología o Instituto de Musicología— que reúna a los musicólogos y especialistas que directamente e indirectamente participan de los objetivos de esta Ciencia.

Palabras finales

Este trabajo quiso establecer la importancia que reviste para la permanencia y proyección de la vida musical chilena, la continuidad de la disciplina en el ámbito del quehacer cultural nacional.

Chile posee la envidiable posición en Latinoamérica de tener auténticos modelos en la profesión, figuras claves que se perfilan como radicales estímulos de sus pares y discípulos en el país y el extranjero.

Se ha demostrado que la musicología no nació en un día sino que se generó a través de décadas de estudios y esfuerzos que no es posible dejar estancados, ni siquiera en suspenso. Esta inquietud por el futuro se manifiesta en este preciso momento, cuando aún nada se ha perdido y en el que todos están dispuestos a dar y hacer.

Consejo Chileno
de la Música

BIBLIOGRAFÍA

- Claro, Samuel. "Proyecto Iconografía Musical Chilena. Informe preliminar". *Revista Musical Chilena* xxxiii/146-147 (abril-septiembre, 1979), pp. 112-114.
- . "Contribución Musical del Obispo Martínez Compañón, en Trujillo, Perú. Hacia fines del siglo xviii". *Revista Musical Chilena* xxxiv/149-150 (enero, junio, 1980), pp. 18-35.
- . "Música Teatral en América". *Revista Musical Chilena*, xxxv/156 (octubre-diciembre, 1981), pp. 3-20.
- . "Música en la Vida del Hombre". *Revista Musical Chilena* xxxvi/158 (julio-diciembre, 1982), pp. 47-49.
- . "Un Proyecto Inédito: La Música en la Vida del Hombre. Una Historia Mundial". *Revista Universitaria*, x, II Semestre, 1983, pp. 6-8.
- . "La Cueca Chilena. Ejemplo de Supervivencia Cultural". *El Mercurio*, Santiago, 15 de mayo, 1988, Cuerpo E, pp. 1 y 4.
- Dannemann, Manuel. *Atlas del Folklore de Chile*. Introducción. Comentarios a la carta base (en colaboración con María Isabel Quevedo), Universidad de Chile, Santiago, 1985, 62 pp.
- . "Moros y Cristianos de Quenac, Chiloé, una Comedia Poético-Musical de la Cultura Folklórica Chilena". *Anales de la Universidad de Chile*, 5ª Serie, N° 11/1986, Santiago, 1988, pp. 107-138.
- González G., Ernesto. "Vigencias de Instrumentos Musicales Mapuches". *Revista Musical Chilena* xli/166 (julio-diciembre, 1986), pp. 4-52.
- González G., Ernesto y Ana María Oyarce. "El Trompe Mapuche. Nuevos Usos para un Antiguo Instrumento Mapuche". *Ibid.*, pp. 53-67.
- González R., Juan Pablo. "Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana". *Revista Musical Chilena* xli/165 (enero-junio, 1986), pp. 59-84.
- Grebe, María Ester. "Antropología de la Música. Nuevas Orientaciones y Aportes Teóricos en la Investigación Musical". *Revista Musical Chilena* xxv/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 52-74.
- . "Etnoestética: un replanteamiento antropológico del arte". *Aisthesis* 15, 1983, pp. 19-27.
- Loyola, Margot. *Bailes de Tierra en Chile*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1980.
- Mena, María Isabel. *Villancico Colonial Quiteño*. Edición privada, Naciones Unidas, USA, 1980.
- Merino, Luis. "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), Fundador de la Historiografía Musical de Chile". *Revista Musical Chilena* xxxiii/148 (octubre-diciembre, 1979), pp. 66-87.

- _____. "Don Andrés Bello y la Música". *Revista Musical Chilena* xxxv/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 5-51.
- Peña, Carmen. "Aporte de la Revista Marsyas (1927-1928) al Medio Musical Chileno". *Revista Musical Chilena* xxxvii/160 (julio-diciembre, 1983), pp. 47-55.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Imprenta Universitaria, Santiago, 1941.
- _____. *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- Revista Musical Aulos*, i/1-6, ii/7 (octubre, 1932, enero-febrero, 1934). Santiago de Chile.
- Revista Musical Chilena*, "Índices" xxx/120-130 (enero-junio, 1975) y xxxix/163 (enero-junio 1985).
- _____. *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- Santa Cruz, Domingo. *Mi Vida en la Música*. Autobiografía inédita. 2 vols.

Estudios y Proyectos inéditos

- Loyola, Margot. *Forma y Estilo de la Zamacueca en Chile*, 1987.
- _____. *Mis Vivencias en la Isla de Pascua*, 1987.
- _____. *La Guitarra y el Arpa Tradicional en Chile*, 1988.
- Mena, María Isabel. "Catálogo sobre la Música Colonial Quiteña, 1980.
- _____. *The Villancico in the Upsala Chansonnier*, 1987.

Grabaciones

- Loyola, Margot. *Bailes de Tierra en Chile*. Star Sound Ltd., Santiago, 1984, cassette sts 172.
- _____. *El Couplé*. Star Sound Ltd., Santiago, s/f, cassette sts 299.

El Jazz e Hispanoamérica: Interesante Caso de Retroalimentación

por
José Hosiasson

“...y así va el mundo y el jazz es como un pájaro que migra, o emigra o inmigra o transmigra, salta barreras, burla las aduanas, algo que corre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald mientras en París Kenny Clarke inaugura una “cave” y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson, y Satchmo por todas partes con el don de ubicuidad que le ha prestado el Señor, en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero, es inevitable, es la lluvia y el pan y la sal, algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore: una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado, les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizá había otros caminos y el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético y moral, un tablero de ajedrez donde se reserva ser el alfil o el caballo, una definición de libertad que se enseña en las escuelas, precisamente en las escuelas donde jamás se ha enseñado y jamás se enseñará a los niños el primer compás de ragtime y la primera frase de un blues, etcétera, etcétera”¹. Así escribe Julio Cortázar en el capítulo 17 de *Rayuela*, obra publicada en 1963. Es una profunda y hermosa incursión hecha por un sudamericano al ambiente y a la esencia del jazz.

No debe extrañarnos que un escritor argentino tenga tan cabal conocimiento del jazz, pues éste ha sido practicado en América hispana desde que empezó a rebasar su ámbito natal, antes de 1920, y Buenos Aires ha sido y sigue siendo un centro muy importante para esta música: a fines de 1934 ya se editaba en la capital argentina una revista especializada, *Síncopa y Ritmo* subtitulada “Publicación Mensual De Jazz-Cine-Radio”, y hoy puede escucharse allí muchos conjuntos de buena calidad que practican jazz de todos los estilos. Chile fue otro de los países sudamericanos donde el jazz prendió muy temprano: Editorial Ercilla, de Santiago, publicó en 1939 *Hot Jazz - Guía de la música swing*, una traducción al español hecha por el musicólogo chileno Pablo Garrido de la primera obra de análisis de la nueva música que el francés Hugues Panassié

¹Julio Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968), p. 87-88.

había escrito y publicado en París en 1934. El 10 de noviembre de 1944 RCA Víctor chilena graba un disco de los *Ases Chilenos del Jazz* seleccionados ese año por el *Club de Hot Jazz de Santiago*, institución que casi medio siglo después continua en su tarea presentando conciertos semanales y en cuyo escenario han actuado alguna vez todos los músicos de jazz que han pasado por el país. A pesar de su tamaño Uruguay rivaliza con Argentina en cantidad y calidad de sus jazzistas. En Lima puede escucharse *Perú Jazz*, un excelente cuarteto que fusiona música nativa con jazz. Lo mismo hace en La Habana y con música cubana el grupo *Irakere*. En Río de Janeiro y Caracas se organiza grandes festivales de jazz y México, por su proximidad a los Estados Unidos, recibe constantemente grupos norteamericanos que intercambian ideas con músicos locales.

El jazz es música de intérprete. La relación entre el papel del compositor y el margen disponible para el ejecutante, es inversamente proporcional en el jazz de lo que sucede en la música formal occidental comúnmente llamada "clásica": la obra de jazz refleja principalmente la personalidad de los que la tocan. Por eso es muy difícil —por no decir imposible— preservarla en una partitura: la interpretación no se expresa sólo en las notas musicales y su duración, sino que consta de muchos otros componentes —timbre, ataque, sutiles pero esenciales variaciones en la afinación y en los valores rítmicos, y varios otros elementos inasibles— que son difíciles de describir en un pentagrama. Debido a esta característica, las obras de jazz sólo pueden ser conservadas en disco u otro sistema que capte el sonido mismo. Se catalogan por lo tanto en listas de grabaciones —llamadas discografías— que las agrupan por intérprete, sello de grabación y período y que, para evitar duplicaciones y confusiones, detallan el título bajo el cual han sido editadas, el número de matriz con el cual fueron registradas, una indicación de pruebas inéditas de la misma obra que pueden o no haber sido editadas, fecha y lugar de la grabación y el nombre de todos los músicos que participaron en ella (Véase ej. 1). No es corriente que estas listas indiquen el nombre del compositor, pues su canción sólo fue el esquema sobre el cual los intérpretes crearon lo que constituye la obra final.

Es precisamente el amplio margen creativo que deja para el intérprete, lo que ha hecho que el jazz resulte tan atractivo para músicos de todas las latitudes. Su difusión y práctica en América Latina se han incentivado además por componentes "hispanos" que fueron incorporados al jazz desde sus orígenes mismos.

Muchos —si no la mayoría— de los esclavos negros cuyos descendientes contribuyeron elementos fundamentales en la creación del jazz, no llegaron directamente desde la costa occidental de África a lo que hoy son los Estados Unidos de Norteamérica, sino que fueron llevados primero a las Indias Occidentales y recién fueron trasladados a los estados sureños después de residir en esas islas hasta una o más generaciones. Mientras trabajaban allí, asimilaron la música de sus amos españoles y, cuando fueron conducidos al continente, llevaron consigo este bagaje cultural. Por otro lado Nueva Orleans fue posesión francesa en sus primeros cuarenta y seis años pero fue cedida por Francia a

EJEMPLO 1:

227

Breeze (1, 3)

New York, June 1, 1936

Bb 6564

Boston Tea Party (1)
(rev. Frank Tanner)

New York, Nov. 17, 1936

Bb 6690

Many other titles issued but all of almost entirely commercial content.

"The Martins and the Coys" (RZ 2364) is a hillbilly type performance which was inadvertently issued as by "Wingy Mannone and his Orchestra."

(4) 1940... see under Art Hodes.

CHICAGO SANCTIFIED SINGERS

Religious singing.

I Ain't No Stranger Now

Mlt 7-05-64

1937

Tell Me What Kind Of Man Jesus Is

CHICAGO STOMPERS

See under Jimmy Blythe.

CHICKASAW SYNCOPATORS

See under Jimmy Lunceford and his Orchestra.

CHICK AND ANDY

May be Chick Bullock and Andy Sanella (vcl) with orch. accomp.

1927

10760-3 St. Louis Blues

Per 12747, Ro 1694

Mailman Blues

CHILDREN'S RECORDS

The Children's Album *Sylvester The Seal* on Victor features a Dixieland group including Bobby Hackett (tp).

CHILEAN ACES OF JAZZ (Chilean)

ASES CHILENOS DEL JAZZ:

Lucho Aranguiz (tp); Angel Valdes (tbn); Woody Wolf (clt); Mario Escoban

(ten); Herman Prado (p); Raul Salinas (g); Ivan Cazaban (bs); Victor Tapia (d).

Santiago, November 10, 1944

Rosetta

VicCh 90-0341

Copenhagen

L. Lamas (clt); Rafael Traslavina (p) and Jose Luis Cordova (d) replace Wolf, Prado, Tapia, respectively.

Santiago, 1945

Jazz Me Blues

VicCh 90-0466

Darktown Strutters Ball

ANNA LEE CHISHOLM

Vcl acc. J. H. Shayne (p).

8075-1

Georgia Sam Blues

Para 12213

8076-1

Cool Kind Daddy Blues

GEORGE CHISHOLM (British)

GEORGE CHISHOLM AND HIS JIVE FIVE:

Tommy McQuater (cor); George Chisholm (tbn, arr); Benny Winestone (clt, ten);

Eddie Macaulay (p); Tiny Winters (bs); Dudley Barber (d).

London, October, 1938

DR2985 Let's Go

DeE F6867

DR2988 Archer Street Drag

—

DR2989 Rosetta

DeE F7015

DR2990 You'll Always Be Mine

—

Alan Ferguson (g) added.

London, November, 1938

DR3077 Penalty 55

DeE F6939

DR3078 No Smoking

—

GEORGE CHISHOLM AND HIS ORCHESTRA:

Tommy McQuater, Kenny Baker, Stan Roderick, Alfie Noakes (tp); George Chisholm (tbn, arr); Eric Breeze, Bruce Campbell (tbn); Harry Hayes, Duggie Robinson

(alt); Andy McDevitt, Jimmy Skidmore (ten); Jimmy Durant (sop, bar); Billy

Munn (p); Ivor Mairants (g); Jack Collyer (bs); Jock Cummings (d).

London, May 25, 1944

DR8453 Mood For Trumpet

DeE F8458

DR8454 All Is Not Gold That Jitters

DeE F8507

GEORGE CHISHOLM AND HIS JIVE EIGHT:

McQuater; Chisholm; McDevitt (clt); Hayes; Skidmore; same p; g; bs; d as

above. Same date.

DR8455 Little Earl

DeE F8507

DR8456 Broadhurst Garden Blues

DeE F8458

¹Dave Carey and Albert J. McCarthy. *The Directory of Recorded Jazz and Swing Music*. Vol. II (Fordingbridge, Inglaterra, The Decphic Press, 1950), p. 227.

España en 1764 y recién fue vendida a los Estados Unidos en 1803. Si bien es un mito que el jazz haya nacido en Nueva Orleans —pues lo hizo en forma más o menos simultánea en todo el este norteamericano— la pintoresca ciudad sureña fue un centro de gran importancia musical a comienzos del presente siglo: sus instrumentistas y sus locales jugaron un papel esencial en la gestación de lo que hoy conocemos como jazz. El musicólogo Lafcadio Hearn, mientras vivía en Nueva Orleans en 1880, escribió: “la melancolía, la gorjeante belleza y la extravagancia del canto del negro son aliviadas por la influencia francesa, o subyugadas y profundizadas por la española”². Cuando en 1938 confió sus recuerdos para la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, el extravagante pianista, compositor, director de orquesta, alcahuete, maestro del billar y narrador Ferdinand “Jelly Roll” Morton —nacido en Nueva Orleans en 1885— dijo “...y teníamos allí población española. Yo escuché un montón de melodías españolas y traté de tocarlas en el tempo correcto” “...si usted no consigue ponerle un matiz español a sus melodías, nunca logrará obtener el condimento necesario, como yo lo llamo, para el jazz”³.

En las décadas de los años '20, '30 y '40 los que componían canciones para el consumo popular, para las revistas musicales de Broadway y para el cine en Hollywood, popularizaron varios tipos de canción sudamericana como la conga, la rumba, el tango y la samba. Los jazzistas usaban constantemente material proporcionado por la música popular, por Broadway y por Hollywood para sus extemporáneas interpretaciones, de modo que estos elementos se fueron incorporando más y más a su música. El pianista *Louis Russell*, que dirigió una orquesta muy influyente a fines de la década de los años '20 (la que acompañó regularmente a Louis Armstrong desde 1929 hasta 1942), había nacido en Panamá. Su familiaridad con el concepto “latino” se hace obvia en la famosa versión de “Saint Louis Blues” grabada por Armstrong en 1929, con su tema principal expuesto sobre un poderoso ritmo de habanera. El trombonista *Juan Tizol*, nacido en Puerto Rico, tocó con la orquesta de Duke Ellington desde 1929 hasta 1944, cuando pasó a la orquesta del trompetista Harry James. Tizol compuso dos de las piezas más conocidas del repertorio ellingtoniano: “Caravan” y “Perdido”. El trompetista *Mario Bauzá*, nacido en La Habana, vino a Nueva York y en 1931, tocó con Noble Sissle (1932), Chick Webb (1933-1938) y Cab Calloway (1939-1941). Con este último grabó obras como “Chili Con Conga”, “Vuelta”, “Rhapsody In Rhumba”, “Yo Eta' Cansa” y “Goin' Conga” y su compañero en la sección trompetas en esa orquesta fue el joven Dizzy Gillespie. Bauzá terminó integrando el grupo de su cuñado *Machito* (nacido como Frank Grillo, en Tampa, Florida).

El impacto más directo de la música “latina” sobre el jazz tuvo lugar en el invierno de 1947 cuando el director de orquesta y trompetista Dizzy Gillespie, “sumo sacerdote del bebop”, contrató al percusionista cubano *Chano Pozo* para un concierto en el Town Hall de Nueva York. “Apoyado por los acres bronce

²H.E. Krehbiel, *Afro-American Folksongs* (Nueva York: Schirmer, 1914), p. 134.

³Alan Lomax, *Mister Jelly Roll*. (Nueva York: Duell, Sloan and Pierce), 1950, p. 62.

de una orquesta joven y hambrienta, Pozo se agachó en el centro del escenario y apaleó un multisonoro tambor nativo con sus callosas manos. Mantuvo al público en un respetuoso silencio durante treinta minutos, voceando en un dialecto de Africa occidental, mientras construía desde un susurro hasta un grito y viceversa"⁴. La música de jazz, y específicamente el ritmo de jazz, nunca pudieron volver a ser los mismos. El firme compás de 4/4 que había sido su característica sobresaliente hasta entonces quedó subvertido en ese mismo momento, y los tambores cubano/africanos se transformaron desde entonces en instrumentos rutinarios para los conjuntos de jazz.

A mitad de la década de los años '50 varios grupos de jazz estaban usando percusionistas cubanos quienes añadían color y variedad rítmica a la música. En 1953 el pianista George Shearing agregó a *Armando Peraza* a su muy exitoso ensamble. El pianista Erroll Garner grabó con *Cándido Camero* en 1954 y usó a *José Mangual* regularmente desde 1966. En California el vibrafonista Cal Tjader formó un grupo con varios percusionistas "latinos" quienes posteriormente llegaron a ser bastante conocidos, como *Mongo Santamaría* y *Willie Bobo*. El flautista Herbie Mann, logró gran popularidad cuando sumó un tocador de conga a su grupo en 1957. Mann usó una sucesión de brillantes cubanos: *Potato Valdés*, *José Mangual*, *Ray Barreto* (nacido en Nueva York), *Ray Mantilla* y *Willie Rodríguez*. Las grandes orquestas de Dizzy Gillespie y Stan Kenton usaron percusionistas "latinos" regularmente —y así lo hicieron varias otras orquestas también.

Después de la invasión cubana de fines de la década de los años '40 y de los años '50, una nueva avalancha "latina" empezó en los años '60 cuando el saxofonista Stan Getz grabó con el guitarrista Charlie Byrd un álbum que llamaron "Jazz Samba". Un año después, en febrero y marzo de 1963, Getz grabó más "jazz sambas", esta vez con instrumentistas brasileños. Un álbum fue hecho con el guitarrista *Luis Bonfá*, con el pianista y arreglador *Antonio Carlos Jobim* (compositor de "Chega De Saudade", "Desafinado", "Samba de Uma Nota So", "Garota De Ipanema", "Corcovado", "So Danço Samba" y muchos otros clásicos de la nueva música brasileña), la cantante *María Toledo* y una sección rítmica brasileña; en el otro álbum estaban el cantante y guitarrista *João Gilberto*, su esposa la cantante *Astrud Gilberto*, Carlos Antonio Jobim, y *Milton Banana*, en batería. En el intertanto el saxofonista Julian "Cannonball" Adderley viajó a Río de Janeiro y grabó allí con un grupo brasileño que incluía al pianista y arreglador *Sergio Méndez* y al baterista *Dom Um Romão*. La influencia era mutua ya que la *bossa nova* fue creada en pequeños locales nocturnos de Copacabana e Ipanema por músicos nativos que declararon su gran admiración por el tipo de jazz que hacían en California grupos como los de Gerry Mulligan y Shorty Rogers. A fines de los años sesenta y a comienzo de los setenta, los percusionistas brasileños llegaron a ser parte esencial del gran movimiento de "fusión", cuando músicos con antecedentes jazzísticos incursionaron en el campo del "rock". *Airto Moreira* grabó con Miles Davis en 1969 y fue

⁴Marshall Stearns, *The Story of Jazz* (Nueva York: Oxford University Press), 1956, p. 243.

miembro fundador de "Return To Forever" y "Weather Report". Moreira y Dom Um Romão fueron los primeros ganadores cuando la revista especializada *Down Beat* agregó una categoría de "percusión" (además de la tradicional "batería") a sus dos encuestas, de críticos y de lectores. *Flora Purim*, la esposa brasileña de Moreira, ganó encuestas de *Down Beat* como mejor cantante femenina en 1974 y 1975. A esas alturas las influencias cruzadas estaban tan entrelazadas que es difícil establecer quién había influenciado a quién. Ese es el caso de dos brasileños de gran talento, los multi-instrumentalistas *Hermeto Pascoal* y *Egberto Gismonti*, cuyos estilos ciertamente reflejan a sus contemporáneos norteamericanos, pero quienes a su vez influenciaron a muchos artistas estadounidenses.

Desde que el guitarrista *Oscar Alemán* acompañó a Josephine Baker en París en los años '30, siempre hubo jazzistas argentinos figurando en el escenario internacional. Algunos de los más prominentes son el pianista, compositor y arreglador *Lalo Schifrin*, el saxofonista *Gato Barbieri*, los pianistas *Jorge Dalto* y *Carlos Franzetti*, el saxofonista *Jorge Anders* y los bandoneonistas *Astor Piazzolla* y *Dino Saluzzi*.

Las listas de artistas hispanoamericanos que se han destacado en el jazz son extensas y aumentan cada día: así se va sazonando de "matiz español" esta apasionante expresión musical, una de las más poderosas que hayan aparecido desde siglos en el arte occidental.

*Aporte de la Etnomusicología en una Formación Realista del Educador Musical Latinoamericano**

por
Gerard Béhague

Al enfocar la problemática de la formación del educador musical latinoamericano hacia una perspectiva sociológica de la educación musical, pretendemos destacar la necesidad de un cambio fundamental en la concepción de esta formación. Partiendo del punto de vista que la formación tradicional del educador musical en las Américas no ha abarcado una preocupación especial por el conocimiento de las variadas tradiciones de la música oral, la presente comunicación propone delinear un plan de integración entre las culturas populares y folklóricas en la educación musical.

La publicación en 1971 del volumen *Knowledge and Control: New Directions for the Sociology of Education* (dirigido por M.F.D. Young y editado por Collier MacMillan en Londres), tuvo una influencia trascendental para lo que desde entonces se ha llamado "nueva sociología de la educación", porque representa un distanciamiento radical de las normas vigentes hasta entonces. En lugar de encarar el currículo escolar como relativamente libre de problemas esta nueva sociología incorporó, entre otros factores, el análisis crítico del conocimiento que se considera importante para la educación, como por ejemplo, el enfoque sobre la interacción social dentro de la sala de clases, además de otros procedimientos escolares. El vínculo entre este enfoque fenomenológico con los estudios de antropología cultural provocó el cuestionamiento de variados tipos de educación comúnmente aceptados, como por ejemplo el talento o la habilidad innata. Se cuestionaron también las explicaciones tradicionales por la falta de éxito en la escuela, considerando el problema del fracaso escolar a nivel social, a los currículos, y a los procedimientos de enseñanza, los que fueron considerados como responsables de la marginalización del alumnado, puesto que reproducían fundamentalmente la hegemonía sociocultural de las clases dominantes.

Se verificó que los maestros de escuela tenían una serie de prejuicios con respecto al estudio de la música, principalmente una discriminación demasiado rígida entre la llamada música "seria" y la música "popular". La cultura musical del alumnado era considerada "depravada" por los maestros y los músicos cultos porque consideraban esa cultura desde un ángulo distorsionado e ideológico. Suponían que: 1) la música popular urbana era un producto homogéneo; 2) su única razón de ser era comercial; 3) los gustos y las emociones

*Ponencia presentada a la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical. Cf. RMCH, XLII/168 (julio-diciembre, 1987), pp. 39-40.

musicales de los jóvenes eran consecuentemente manipulados por explotadores comerciales que dirigían sus productos hacia un mercado de masas, y 4) que los estilos de las músicas de tradición oral puedan ser analizados con los mismos criterios que la música culta tradicional. Cada uno de estos factores se basa en conceptos erróneos y el sistema educacional representa una de las instituciones de mayor importancia que ayuda a promover esta ideología dominante (cf. Young, 1971).

No cabe duda que la música más característica de los pueblos de nuestros países, dentro de la educación musical, desde el jardín infantil hasta la universidad, ha sido tratada como ciudadana de clase baja. Esta música simboliza la pluralidad cultural y las diversas expresiones de las clases sociales, ya sean enfocadas por grupo generacionales o por etnias. Desde la I Conferencia Interamericana de Educación Musical (Puerto Rico, 1960), se han realizado recomendaciones de todo tipo con respecto a las tradiciones musicales autóctonas y sus proyecciones en la educación, pero siempre presentando estas tradiciones al servicio de la educación concebida de manera artificial. Al verificar algunas de estas recomendaciones, comprobaremos prejuicios muy claros:

“Que la educación musical debe tender a:

a) Valorizar y perfeccionar las manifestaciones musicales que los pueblos tienen, dándoles oportunidad de mejorar sus formas de expresión...

c) Determinar y estimular intereses musicales que se traduzcan, en los tiempos libres, en actividades positivas para la cohesión social...”.

“Debe dársele al niño la oportunidad de conocer y practicar los instrumentos musicales de acuerdo al siguiente plan:

a) En los grados 1º y 2º el niño debe tener la oportunidad de ejecutar instrumentos rítmicos adecuados (incluyendo los folkóricos).

b) En los grados 3º y 4º el niño practicará instrumentos folkóricos en general y flauta dulce o de caña”.

1. La enseñanza del nacionalismo musical sobre todo como fenómeno histórico. Ampliar este conocimiento a la orquestación incluyendo instrumentos autóctonos americanos... Que las Instituciones Educativas incluyan el conocimiento de sus músicas nacionales y latinoamericanas en sus programas de estudio”.

Por otro lado, solamente desde la V Conferencia Interamericana (Ciudad de México, 1979), se ha reconocido el potencial del aporte de la etnomusicología:

“En cuanto a Etnomusicología:

1. Que los Gobiernos a través de los órganos competentes pongan énfasis especial en las investigaciones etnomusicológicas.

2. Que los Institutos especializados propicien cursillos para la difusión de las características de la música de tradición oral y de su aprovechamiento en la escuela.

3. Que los etnomusicólogos y los educadores musicales trabajen en colaboración para lograr la selección de materiales aptos para su difusión en los distintos niveles, tanto de grabaciones que se pueden hacer oír durante los

recreos escolares como de las melodías y ritmos que se pueden enseñar en las clases de música...

7. Que en las escuelas rurales se aprovechen como maestros de música a los mejores músicos tradicionales...

9. Que la etnomúsica entre al pensum de estudios de los educadores musicales".

Esta me parece la clave de la situación. Mientras no exista esta concientización del maestro de escuela, la educación musical continuará por el camino europeizante que ha tenido, con su elitismo, prejuicios y su consecuente artificialidad. Solamente un enfoque etnomusicológico permitirá esta toma de conciencia y sólo así podrá aplicarse de manera positiva. ¿Pero, qué se entiende por enfoque etnomusicológico? Primero, la unión conceptual de la expresión musical dentro de su contexto cultural auténtico. Segundo, la comprensión de los diversos usos y funciones de la música dentro de estos contextos originales; después el análisis de los sistemas musicales y su significado dentro de una perspectiva "nativa". Finalmente, el esfuerzo por penetrar el significado musical de la cultura "nativa" mediante el estudio de su cosmovisión específica en la que se encuadran sus dimensiones estéticas y su correspondiente sistema de valores culturales propios. Una de las consecuencias fundamentales de este enfoque es que la metodología analítica toma como base los conceptos del quehacer musical de los propios cultores de cada música. Se evitará, así, caer en el grave error de juzgar y opinar sobre la validez estética de una expresión musical determinada, aplicándole valores ajenos al sistema de esta música. La gran ventaja del concepto etnomusicológico es el de abarcar el fenómeno musical en su totalidad, o sea, su etnohistoria, su etnografía, su sociología, su sistema propio como hecho acústico y sociocultural que determina, en última instancia, su propio mundo estético, en sociedades donde prevalece la pluralidad y la estratificación social, como ocurre en las sociedades latinoamericanas, es un deber de conciencia reconocer los valores de esta pluralidad de manera ecuánime y justa.

La etnomusicología del continente latinoamericano ha realizado pasos gigantescos durante los últimos veinticinco años. Gracias a la tecnología actual de grabación (audio y video) es posible reproducir el fenómeno musical con una fidelidad y autenticidad sin precedentes. Los trabajos de terreno realizados en muchas regiones y comunidades del continente, por etnomusicólogos conscientes de sus responsabilidades, no pueden ser ignorados si se desea lograr un panorama honesto de las expresiones musicales de los diversos grupos y/o clases sociales de un país determinado. A pesar de que el vasto dominio de conocimiento de las músicas tradicionales y folklóricas del continente y del Caribe sea todavía limitado, existen suficientes trabajos de terreno, desde 1960, para que podamos recurrir a materiales fidedignos y auténticos que representen una materia prima genuina para cualquier tipo de actividad con el llamado "folklore musical". Ha llegado el momento para emprender a nivel continental antologías sonoras de música mestiza, indígena y negra, como también el de realizar estudios sobre sus variadas expresiones, conforme a los modelos nacio-

nales de numerosos países. No me refiero a esas antologías de música con sabor exótico para turistas, sino que a grabaciones de ejecuciones auténticas en su contexto propio. Olvidémonos de esas antologías panorámicas de música tradicional en sus armonizaciones corales que alteran y desfiguran el *ethos* propio de la cultura tradicional. Hemos tenido muchos compositores talentosos en Latinoamérica que han creado suficiente repertorio original para nuestras organizaciones corales (pueden hacerlo a partir de materiales folklóricos, pero sin pretender representar las músicas tradicionales).

Reconocemos la existencia de la educación musical como disciplina y felicitamos a nuestros colegas por sus esfuerzos tan valiosos, pero los intérpretes, directores, teóricos, musicólogos y etnomusicólogos también somos educadores en uno u otro sentido. Todos tenemos una formación musical en las diversas áreas de la enseñanza, más o menos amplia. Mediante el aprendizaje práctico adquirimos técnicas del hacer y pensar musical; a veces simultáneamente, las técnicas de enseñanza. Lo que sí parece distinguir al educador musical es su formación pedagógica. Esta formación se basa en teorías y prácticas de la educación musical desarrollada por europeos o norteamericanos. Me complace verificar que varios educadores aquí presentes (como por ejemplo el excelente testimonio de la profesora Susana Espinoza o el trabajo práctico del profesor Carlos Miró) están conscientes de la urgente necesidad de crear una filosofía disciplinaria verdaderamente latinoamericana, una filosofía que responda a las condiciones socioculturales de educadores y alumnos. Se requiere una adaptación adecuada de las diversas teorías de la educación musical moderna, y no la explicación dogmática y sistemática de una teoría determinada. La formulación de una teoría deberá determinarse partiendo de los datos empíricos sobre la situación particular de cada país. La etnomusicología debe tener un papel preponderante en esta filosofía, entre muchas otras consideraciones por cierto, por el hecho de que sí la tiene en la formación del educador musical. Ya es tiempo que se ponga en práctica en los currículos de la educación musical en las universidades, las recomendaciones de la V Conferencia Interamericana de México. La necesidad por parte del educador musical de un conocimiento básico de la etnomusicología de su país o área cultural ha sido reconocida hace tiempo, pero no ha sido formalmente integrada a su formación. La naturaleza de este conocimiento puede resumirse en pocas palabras. Primero, es imperativo el estudio de la historia ideológica de la etnomusicología del país respectivo a fin de poder formarse un concepto crítico de la misma y tener una idea propia de las coordenadas históricas en que se encuentra. Segundo, deberá adquirir un conocimiento profundo de la bibliografía etnomusicológica para lograr discernir los méritos relativos de los estudios previos y al mismo tiempo, entre los materiales disponibles, seleccionar aquéllos que puedan serle útiles para sus clases. Enseguida, deberá tener alguna experiencia de investigación de terreno para saber como enfrentarse a la cultura "folk" o popular, y aguzar la sensibilidad a través de contactos fructíferos con músicos que no pertenecen a su cultura. Frente a una comunidad campesina o indígena deberá vivir por sí mismo la necesidad del ajuste sociocultural, y del aprender a

valorizar las explicaciones “nativas” de sistemas musicales que en un principio le parecerán poco ortodoxas, y poco a poco descifrar el código de metáforas lingüísticas y musicales. Este tipo de experiencia le enseñará que los cultores “analfabetos” sobre música de escuela por lo general saben teorizar sobre su mundo musical a su manera. Es así como logrará llegar a respetar la comunidad estudiada. Este tipo de acercamiento personal —a pesar de que no sea con el objetivo de investigación a largo plazo— es de suma importancia para el educador musical, a fin de que en su sala de clase sepa, en forma honesta y ética, dar a conocer las culturas populares estudiadas. Debido a la tendencia migratoria de los últimos años hacia las zonas urbanas, no habrá que ir muy lejos para encontrarse con representantes de las multifacéticas expresiones musicales de un pueblo.

La aplicación práctica de este conocimiento y experiencia será de enorme importancia para la integración de la educación musical de cada nación. Junto a la elaboración seria de currículos de enseñanza de los niveles primario y secundario, correspondientes a la realidad musical pluralista de cada país, el educador que se ha preocupado de investigar en las fuentes mismas, sabrá encontrar las más auténticas y expresivas de una cultura “folk” o popular, esto es, los propios músicos de esa cultura. Además tendrá en sus clases a niños que también representan la pluralidad sociocultural de su región: niños y adolescentes que se identifican con tal o cual expresión de su medio ambiente cultural. Cuando la estructura de un currículo no es exclusivo y reconoce esta pluralidad, el maestro logrará una mayor motivación en el alumno, además de una mayor curiosidad por conocer las tradiciones musicales ajenas a su medio ambiente y, por ende, una mayor cohesión e integración.

Hasta ahora nuestras sociedades no han sabido reconocer la importancia capital y el valor incalculable de la actividad de los maestros de escuela de los niveles primario y secundario. Educar es prioritariamente realizar un condicionamiento social y una formación cultural. Por lo tanto, el educador musical latinoamericano tiene responsabilidades sociales, culturales y cívicas de verdadera trascendencia. El debe ajustarse a la dinámica cultural de su país y enfocar de acuerdo a esa dinámica, sus ideas y actitudes. La dinámica actual en la gran mayoría de las sociedades latinoamericanas apunta a la búsqueda de madurez en el reconocimiento de la pluralidad cultural. Por lo tanto es imprescindible que se repiensen los objetivos propios de la educación musical y sus relaciones con las demás disciplinas, tales como la sociología de la educación, la musicología y la etnomusicología. Mantener el cultivo y apreciación estética unidireccional en statu quo sólo servirá para continuar promoviendo las enormes diferencias e injusticias sociales del continente, agravará el problema de la marginalidad entre los niños y adolescentes en las escuelas y agudizará la desunión nacional, en circunstancias en que los grupos culturales de nuestros países buscan conscientemente su autoidentidad.

Las consecuencias socioculturales y políticas del aporte etnomusicológico a la educación musical me parecen las siguientes:

1. La valorización de las culturas musicales nacionales: como sistema cultu-

ral, la música tiene una fuerza enorme para la identificación de los pueblos. El mecanismo simbólico operante del sistema tiene relaciones directas con el sentido colectivo de continuidad cultural. Por lo tanto, la música es un arma poderosísima de autoafirmación y también de posible unidad cuando se la usa e incorpora de manera adecuada y con el debido reconocimiento.

2. El maestro de escuela es el portavoz de los múltiples valores musicales que existen en su país o cultura cuando tiene un conocimiento básico de etnomusicología y una experiencia propia de alguna expresión de la música popular. Desempeña, por lo tanto, un papel integrador y unificador de suma importancia y además representa un modelo significativo para los alumnos que desean emularlo.

3. Aquello que mejor se conoce en un país tiende también a ser conocido en los países vecinos y a ser apreciado y respetado mejor. Por lo tanto, esa es la semilla de una posible aproximación interamericana mediante el conocimiento mutuo de las expresiones musicales del continente latinoamericano.

Es bien sabido que en materias humanas no se puede hacer *tabula rasa* y tampoco lo propongo. La gran tradición europea de la llamada música "culta" forma parte integral de la cultura latinoamericana, sea cual sea la perspectiva en que se la enfoque. De lo que se trata es de integrar y no de sustituir y esta integración debe tener repercusiones definitivas, o sea deshacerse del etnocentrismo cultural vigente. En las estructuras administrativas y curriculares de las escuelas hay lugar para todo y es a ello a lo que debemos aspirar, sin imposiciones o reglamentaciones, pero sí como el resultado natural y definitivo del descubrimiento de nuestras culturas musicales. Para lograrlo, los etnomusicólogos y educadores musicales deben realizar una tarea de conjunto.

Universidad de Austin, Texas

*Discurso pronunciado en el Acto de Entrega de Estudios en Honor de Domingo Santa Cruz**

por
Luis Merino

Al reiniciarse en 1982 la publicación de los *Anales de la Universidad de Chile*, se estableció entonces que el segundo de los tres volúmenes que se publicarían cada año, estaría destinado a rendir homenaje a un miembro académico de la Universidad de Chile, cuya obra hubiese adquirido relevancia por su importancia cultural y trascendencia nacional e internacional.

Por acuerdo unánime del Comité Editor de los *Anales de la Universidad de Chile*, que preside el Sr. Rector, profesor Marino Pizarro, se estableció que el N° 11 correspondiente a la Quinta Serie de los *Anales*, sería un homenaje al destacado compositor don Domingo Santa Cruz. Se constituyó entonces un Comité Editor de este volumen de homenaje, o *Festschrift* de acuerdo a la denominación académica alemana, integrado por el pintor y arquitecto don Ernesto Barreda Fabrez, Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, el compositor Carlos Riesco, Secretario General del Instituto de Chile, además de quien les habla en calidad de Presidente del Comité.

La plasmación de este volumen planteó un desafío formidable, atendiendo el quehacer multifacético y complejo que don Domingo desarrollara en la Universidad de Chile durante más de cuarenta años. En nuestra Universidad obtuvo una sólida formación en Leyes y Ciencias Políticas que le sirven de base para obtener su título de Abogado. Posteriormente desarrolló en su seno una labor señera y plena de logros como Profesor de Composición y Musicología, Maestro inspirador, Músico Creador, Investigador y Teórico inquisitivo además de Organizador del más alto nivel académico y político. En el desarrollo de sus funciones hizo gala de dedicación y amor, una amplia visión humanística, una gran capacidad de liderazgo, y un tesón implacable para defender sus ideas y sus acciones, lo que le permitió contribuir en forma decisiva para ubicar de manera sólida y perdurable a la música, junto a otras manifestaciones de arte, en un sitio dentro de la Universidad.

Pero la complejidad de este quehacer no se reduce solamente a la multiplicidad de campos que Don Domingo abordara, sino que también a la manera en que estos campos fueron abordados. En efecto, el quehacer de don Domingo tuvo como base fundamental un enfoque de la música que se entronca con la tradición seminal de la cultura de Occidente. Esta tradición contiene dos grandes vertientes que se perfilan con nítidos rasgos desde los albores de la

**Anales de la Universidad de Chile*, Quinta Serie, N° 11 (agosto, 1986), acto realizado el jueves 14 de abril a las 18:30 horas, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Edad Media. Una de estas vertientes recoge la herencia de la cultura griega en su ligazón de la música con el Número. Se puede evocar la definición de Casiodoro de la música como la “disciplina vel scientia, quae de numeris loquitur”, o sea “la disciplina o la ciencia que versa sobre el número”. En esta calidad, la música se inserta en el *quadriivium* de las siete artes liberales junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía. Como disciplina o ciencia la música es uno de los vehículos más poderosos para que el hombre pueda llegar al saber en su más pura encarnación, que es la Filosofía. Como disciplina del saber, la música tiene un puesto muy importante en las universidades europeas desde la Edad Media y es enseñada por eminentes catedráticos. Recordemos como muestra al eminente Francisco Salinas, el organista ciego que ensalzara Fray Luis de León, y que tuviera tan importante desempeño como Profesor de Música de la Universidad de Salamanca.

La otra vertiente, en cambio, se aboca a la música como manifestación del arte. En esta calidad fue conceptuada desde el excelso San Agustín como “Música est scientia (vel ars vel peritia) bene (vel recte vel regulariter vel harmonice vel veraciter) modulandi (vel modulationis vel cantandi vel psallendi)”, o sea como una ciencia, un arte o una técnica, que permita la creación o ejecución de la Música de acuerdo a reglas, a la armonía, o a la verdad.

La primera vertiente se aboca a la “ratio”, vale decir lo que se puede demostrar con la inteligencia; la segunda, en cambio, se aboca al “sensus”, vale decir a la percepción sensible del fenómeno sonoro. Esta última constituye un aporte propio de la cultura europea, y tiene una gravitación decisiva en el rico cúmulo de reflexión que conforma otro de los importantes legados del Viejo Continente.

El aporte de don Domingo radica en la fecunda conjugación de estas dos grandes vertientes y en su adecuación a la idiosincrasia, historia y realidad cultural de nuestro país. Para ello encontró un terreno propicio en nuestra Universidad de Chile, la que a lo largo de sus casi ciento cuarenta y cinco años de vida ha tenido como norte las célebres palabras que el gran sabio Andrés Bello, su fundador, formulara en el discurso de inauguración¹:

“Todas las verdades se tocan: desde las que formulan el rumbo de los mundos en el piélago del espacio; desde las que determinan las agencias maravillosas de que dependen el movimiento i la vida en el Universo de la materia; desde las que resumen la estructura del animal, de la planta, de la masa inorgánica que pisamos; desde las que revelan los fenómenos íntimos del alma en el teatro misterioso de la conciencia, hasta las que expresan las acciones i reacciones de las fuerzas políticas; hasta las que sientan las bases inmovibles de la moral; hasta las que determinan las condiciones precisas para el desenvolvimiento de los jérmenes industriales; hasta las que dirijen i fecundan las artes”.

¹Cf. Luis Merino, “Andrés Bello y la Música”, RMCH, xxxv/153-155 (enero-septiembre, 1981), p. 14.

Más adelante en este mismo discurso, Bello insiste en este concepto integrador, sintetizándolo así:

“He dicho que todas las verdades se tocan, i aun no creo haber dicho bastante. Todas las facultades humanas forman un sistema, en que no puede haber regularidad i armonía, sin el concurso de cada una. No se puede paralizar fibra (permítaseme decirlo así), una sola fibra del alma, sin que todas las otras enfermen”.

Ahondando más en el tema, Bello plantea una ligazón entre la esencia educativa de la Universidad y el arte, considerando este último desde un punto de vista genérico:

“La Universidad recordará al mismo tiempo a la juventud aquel consejo de un gran maestro de nuestros días:

‘Es preciso’, decía Goëthe, ‘que el arte sea la regla de la imaginacion i la trasformen en poesía’”.

Agrega Bello que la esencia del arte no se encuentra en la sistematización fría y desapasionada que estetas y filósofos traducen en reglas estériles desvinculadas del arte mismo²:

“El arte! Al oír esta palabra, aunque tomada de los labios mismos de Goëthe, habrá algunos que me coloquen entre los partidarios de las reglas convencionales, que usurparon mucho tiempo ese nombre. Protesto solemnemente contra semejante acepción; i no creo que mis antecedentes la justifiquen. Yo no encuentro el arte en los preceptos estériles de la escuela, en las inexorables unidades, en la muralla de bronce entre los diferentes estilos i jéneros, en las cadenas con que se ha querido aprisionar al poeta a nombre de Aristóteles i Horacio, i atribuyéndoles a veces lo que jamás pensaron”.

Puntualiza Bello que por el contrario el arte existe en la medida en que la vivencia integrada de lo bello, el equilibrio y la proporción encauzan la imaginación del genio hacia concreciones superiores³:

“Pero creo que hai un arte fundado en las relaciones impalpables, etéreas, de la belleza ideal; relaciones delicadas, pero accesibles a la mirada de lince del genio competentemente preparado; creo que hai un arte que guía a la imaginación en sus mas fogosos trasportes; creo que sin ese arte la fantasía, en vez de encarnar en sus obras el tipo de lo bello, aborta esfinjes, creaciones enigmáticas i monstruosas”.

De lo antedicho se desprende que el genio visionario de Bello contempló la posibilidad, sin enunciarla en forma taxativa, de integrar el arte a la Universidad junto a otras disciplinas del pensamiento. Fue en este marco de potencia,

²Cf. *Ibid.*, pp. 14-15.

³Cf. *Ibid.*, p. 15.

más no de acto, que don Domingo acometió una tarea que él mismo definió en los siguientes términos⁴:

“Me consagré con alma, vida y corazón a estructurar una Facultad mal considerada y peor tratada... cumplí algo desde muchos años anhelado, cuando me cupo dirigir la batalla en pro de la elevación del nivel del arte y de la música en especial. La Sociedad Bach había luchado por ello desde 1924; sostenía que las profesiones artísticas no podían ser como actividades exóticas, aparte de la educación general, y sin equivalencia con el resto de los estudios humanísticos. Me tocaba ahora la magnífica tarea de encajar las artes en la vida universitaria, quitarles cuanto los viejos prejuicios les habían creado de cortapisas, incorporar el profesorado correspondiente a sus cátedras, sin exclusiones ni distinguos, en resumen, hacer de esta Facultad una más dentro del marco de la Educación Superior”.

Los frutos de esta tarea fueron realmente generosos. La gestión de don Domingo como Decano de la Facultad de Bellas Artes, entre 1932 y 1948, y como Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales entre 1948 y 1952, y entre 1962 y 1968, marcó toda una época no sólo dentro de la Universidad misma, sino que en toda la cultura artística e intelectual del país, gracias al desarrollo interno de la Facultad y a la proyección significativa de su quehacer hacia el resto del país, en consonancia plena con el carácter de la Universidad de Chile como Universidad Nacional. Como universitario de cepa, don Domingo demostró con excelencia la capacidad de trascender el campo de acción que le era propio y participar con absoluta propiedad en la resolución de asuntos trascendentes para la Universidad en general, en el marco de las categorías universitarias de universalidad y síntesis. Es así como en 1931 le cabe la importante misión de representar a la Facultad de Bellas Artes en la Comisión de Reforma Universitaria, la que debía estudiar, en representación del Consejo Universitario, una Ley de Autonomía Universitaria que sirviera de base para la elaboración del Estatuto Orgánico⁵. Después de la renuncia del Consejo Universitario durante la crisis de 1932, le cupo, en su calidad de Vicepresidente de esta Comisión, redactar el Decreto Ley N° 384, del 5 de agosto de ese año, que creó el Consejo Ejecutivo, que tuvo a su cargo el gobierno de la Universidad entre el 1 de agosto y el mes de septiembre de 1933⁶. Como integrante del Consejo Universitario durante el largo y fecundo rectorado de don Juvenal Hernández participó en el análisis y resolución de otras materias de gran importancia para la Universidad, y, en su calidad del Decano más antiguo del Consejo, le cupo subrogar al Rector en dos oportunidades: entre el 17 de marzo y el 11 de mayo de 1948, y entre el 18 de abril y el 8 de agosto de 1951⁷. Cabe recordar a este

⁴Cf. Denise Sargent Kralemann, “Don Domingo Santa Cruz y la Universidad de Chile”, RMCH, XLII/167 (enero-junio, 1987), p. 6.

⁵Cf. *Ibid.*, p. 5.

⁶Cf. *Ibid.*, p. 6.

⁷Cf. *Ibid.*, p. 11.

respecto que fue a él a quien el Consejo Universitario nombra en 1949 como Jefe de la Delegación Chilena ante el Primer Congreso de Universidades Latinoamericanas que tuvo lugar en Guatemala entre el 15 y el 25 de septiembre, oportunidad en que le corresponde suscribir, en representación de la Universidad de Chile, la creación de la Unión de Universidades Latinoamericanas⁸.

De similar excelencia es su labor como académico en las funciones universitarias de Creación Artística, Investigación, Extensión y Docencia. Su obra creativa abre surcos de gran importancia en la música chilena, en los géneros de música sinfónica, de cámara y coral⁹. Tiene a su haber una bibliografía de no menos de 118 publicaciones que versan sobre una muy amplia gama de temas, y que abarcan desde problemas contingentes hasta profundos estudios musicológicos¹⁰. Como Profesor de Composición ejerce una profunda y estimulante influencia en la formación de destacados creadores chilenos. Como profesor de materias teórico-musicológicas logra aquello que sólo los académicos de excelencia infunden a sus discípulos, el interés por la reflexión rigurosa en lo metodológico y en lo conceptual. En este sentido resulta pertinente evocar los juicios tan significativos vertidos en su "Homenaje al aporte musicológico de Domingo Santa Cruz" por Gustavo Becerra, el destacado compositor chileno, Premio Nacional de Arte 1972, quien mantuvo un contacto fecundo con don Domingo en las cátedras de Historia de la Música, Análisis y Composición. Escribe Becerra¹¹:

"Durante cerca de cuarenta años, Domingo Santa Cruz ha regalado generosamente a alumnos y lectores con los frutos de su alto vuelo intelectual, fundamentado en una sólida cultura humanística y en un agudo sentido de la realidad. Cada una de las etapas de su formación ha rendido productos que se pueden capitalizar para bien de la música y de la musicología. Como erudito, jamás ha sido un archivero de hechos, siempre supo dar sentido social, moral y cultural a sus observaciones. Nunca pierde de vista al hombre, medida de todas las cosas".

La labor de don Domingo en la Universidad de Chile no se limita a los confines de nuestro país, sino que logra una proyección notable más allá de nuestras fronteras. El 6 de mayo de 1953 el Consejo Universitario lo designa, junto al recordado compositor René Amengual, como representante de la Universidad de Chile a reuniones internacionales de gran trascendencia que se realizan ese mismo año: el XXVII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contem-

⁸Cf. *Ibid.*, pp. 12-13.

⁹Cf. Luis Merino, "Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena", RMCH, XXXIII/146-147 (abril-septiembre, 1979), pp. 15-61.

¹⁰Cf. Carmen Peña Fuenzalida, "Bibliografía de los Escritos de don Domingo Santa Cruz", RMCH, XLI/167 (enero-junio, 1987), pp. 16-21.

¹¹Gustavo Becerra, "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II. Ritmo", RMCH, XII/59 (mayo-junio, 1958), p. 48.

poránea (SIMC) en Oslo, Noruega; la Asamblea del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO en París, Francia; el Concurso de Composición "Reina Isabel de Bélgica", del que Santa Cruz sería jurado; la Conferencia Mundial sobre Educación Musical en Bruselas, Bélgica, enfocada hacia el "Significado y lugar de la Educación Musical en la educación de la juventud y de los adultos" y la Conferencia Internacional sobre la Educación Musical Especializada con sede en Bad Aussee y Salzburgo, Austria. Santa Cruz proyecta el quehacer musical de Chile a un plano internacional, obtiene el reconocimiento europeo por su labor institucional y establece vínculos de fundamental importancia gracias a los numerosos cargos directivos que desempeña desde entonces: vicepresidente de la Sociedad Internacional de Educación Musical (1953-1955), miembro del directorio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (desde 1954), miembro del Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música, y presidente del Consejo entre 1956 y 1958, además de presidente de la Sociedad Internacional de Educación Musical con sede en París, dependiente de la UNESCO, cargo para el que es nombrado en 1955 y en el que permanece hasta 1958.

En todas estas actividades don Domingo hace gala del dinamismo de su personalidad y de su asombrosa capacidad de renovarse y adaptarse integralmente al complejo proceso de cambio del mundo moderno.

Junto a la Universidad de Chile, don Domingo realizó un aporte de gran significación al Instituto de Chile prácticamente desde el período de la fundación de esta corporación destinada a promover, en un nivel superior, el cultivo, progreso y difusión de las letras, las ciencias y las bellas artes¹². Don Domingo fue elegido como el primer presidente de la Academia de Bellas Artes y desempeñó esta función durante veinte años, hasta octubre de 1984. Durante su gestión hace gala nuevamente de su amplia visión académica y de su excepcional capacidad de organización dentro del marco, espíritu y valores que caracterizan su aporte a la Universidad de Chile desde 1928.

Su gestión como Presidente del Instituto de Chile, que le corresponde desempeñar entre 1980 y 1982, está jalonada por logros igualmente importantes. Impulsa la publicación de los *Anales del Instituto de Chile* a partir de 1981, como un medio que permita el contacto académico efectivo de las disciplinas que integran las Academias, para intensificar de esta manera el papel unificador del Instituto en la cultura nacional. Le cabe además una participación decisiva en la elaboración de la Ley N° 18.169, del 12 de noviembre de 1982, la que establece una nueva estructura y organización del Instituto que se mantiene vigente hasta hoy día.

Para rendir un homenaje académico apropiado a un miembro de nuestra Universidad con una labor tan variada, valiosa y fecunda, el Comité Editor del homenaje acogió la proposición del profesor don Alamiro de Avila Martel, miembro del Comité Editor de los Anales, de incluir trabajos sobre las múltiples

¹²Cf. Luis Merino, "Don Domingo Santa Cruz, Segundo Decanato (1962-1968) y Labor en el Instituto de Chile (1964-1985)", RMCH, XLI/167 (enero-junio, 1987), pp. 24-25.

áreas del saber y del arte con las cuales don Domingo ha estado en contacto a lo largo de su vida, tanto en la Universidad de Chile como en el Instituto de Chile. Para este efecto el Comité Editor del homenaje cursó las invitaciones correspondientes a un conjunto de personalidades muy destacadas del mundo intelectual y artístico, tanto de nuestro país como del extranjero.

Como resultado se publica en el presente número de los *Anales* un total de 17 trabajos que versan sobre Música, Teatro, Artes Plásticas, Literatura, Educación, Filosofía e Historia. A ellos se agregan dos estudios sobre la vida y la obra de don Domingo, un listado bibliográfico de sus escritos y un catálogo de su obra musical.

La Música es enfocada en este volumen a partir de cuatro marcos de referencia, aquel de la Estética y Teoría, el de la Educación, el de la Etnomusicología y, finalmente, el de la Musicología Histórica.

Dentro del primer grupo se distinguen cuatro trabajos, el de Margarita Schultz, profesora de la Facultad de Artes, sobre "Naturaleza de la imagen musical: presencia y alusión", el de Juan Lémann, Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes y profesor de la Facultad de Artes, sobre el mismo tema, "La imagen en la música", un profundo ensayo de Gustavo Becerra Schmidt, profesor de la Universidad de Oldenburgo sobre "Lo así llamado bello en música", y un estudio de Jacques Chailley, destacado musicólogo francés, sobre la "Situación de la música contemporánea en la filología musical".

Dentro del segundo grupo figura un solo trabajo, de la investigadora y educadora argentina Ana Lucía Frega sobre "Música, educación e investigación".

Dentro del tercer grupo figura también un solo trabajo, de Manuel Danne-mann, profesor de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, con la transcripción y estudio de una comedia poético-musical de la cultura folklórica chilena, la de Moros y Cristianos de Quenac, Chiloé,

Dentro del cuarto grupo figuran cuatro trabajos, un estudio del educador austriaco-argentino Guillermo Graetzer sobre la obra postrera de Johann Sebastian Bach, El Arte de la Fuga, una visión del conocido compositor chileno Juan Orrego-Salas, fundador del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Bloomington, Indiana, sobre el aporte de las Américas a la música del mundo occidental, una descripción del profesor norteamericano Donald Thompson, catedrático de la Universidad de Puerto Rico, sobre el Archivo General de Puerto Rico que contiene "un caudal de música puertorriqueña", y una monografía del eminente musicólogo iberoamericanista Robert Stevenson, profesor de la Universidad de California, Los Angeles, sobre el compositor y director de orquesta italo-chileno Nino Marcelli, fundador de la Orquesta Sinfónica de San Diego, California.

La Plástica está representada en el testimonio que Ramón Vergara Grez, pintor y Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes, entrega sobre la enseñanza de su maestro Pablo Burchard en la Escuela de Bellas Artes. El destacado historiador del arte René Huyghe, de l'Académie Française,

relaciona la plástica y la literatura en el paralelo que traza entre Paul Valéry y Leonardo da Vinci. El Teatro está presente en una Antología de diatribas contra el teatro, trabajo postrero de un gran maestro y actor, Agustín Siré, fundador de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Figuran a continuación cuatro ensayos sobre aspectos monográficos o generales de la Educación, Filosofía e Historia. Carlos Martínez Sotomayor, ex Canciller de la República y presidente de la Academia Chilena de Ciencias Sociales, analiza la Educación, en el marco de la cultura y en una perspectiva de desarrollo. Fernando Campos Harriet, historiador y actual presidente del Instituto de Chile, evoca los últimos años del Padre de la Patria, Bernardo O'Higgins. El catedrático e historiador Ricardo Krebs, académico de número de la Academia Chilena de la Historia, considera desde una amplia perspectiva el significado del dominio español en Indias. Finalmente, Fernando Valenzuela Erazo, ex Decano de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, enfoca desde una perspectiva filosófica el problema del Valor y la Metafísica.

Se completa el presente volumen de los anales con una síntesis de la labor de don Domingo en la Universidad de Chile por la joven musicóloga Denise Sargent, profesora de la Facultad de Artes, una bibliografía de los escritos de don Domingo preparada por la musicóloga Carmen Peña, profesora del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, además de un enfoque diacrónico y globalizador del quehacer multifacético y complejo de don Domingo, junto a un catálogo de su obra musical, a cargo de quien les habla.

Señoras y señores. El filósofo Charles Sanders Peirce escribió en una oportunidad, "la existencia de una idea depende de su virtud para generar otra idea". Este pensamiento sería tal vez el mejor homenaje que se puede tributar a don Domingo, considerando atributos tales como la perdurabilidad, adaptabilidad, fecundidad y proyección de su legado. Por nuestra parte, entregamos este volumen como un testimonio de estos atributos en su labor gigantesca por el Arte y la Universidad, y como demostración que las Artes de la Música, la Plástica, el Teatro y la Danza ocupan un lugar en la Universidad de Chile, no sólo en virtud de un pasado glorioso, sino que por la capacidad de sus miembros de forjar un promisorio futuro.

Como culminación de este homenaje deseamos que resuene, aunque sea en forma breve, la música de Domingo Santa Cruz. Se escuchará "El Alcanfor" y el "Romance del Peñón" sobre textos del mismo compositor. Ambas pertenecen a las *Cinco canciones* para coro a cuatro voces mixtas op. 16, compuestas en 1940. Este ciclo está dedicado al cuarteto Valdés-Letelier, y fue agraciado en 1941, junto a otras obras de don Domingo, con el Primer Premio de Música de Cámara en el Concurso Iberoamericano celebrado con motivo del Cuarto Centenario de la ciudad de Santiago. Dos aspectos de esta obra merecen ser destacados. En primer lugar, la madurez creativa del compositor en un medio que le es particularmente dilecto, desde su fructífero trabajo frente al Coro de la Sociedad Bach. Al respecto, Santa Cruz dijo: "Es cierto que el escribir para coro ha sido una de mis preferencias desde que, a través de los coros también,

tomé contacto íntimo con la música”¹³. En segundo lugar, la trayectoria de don Domingo como compositor-poeta que lo lleva a ocupar un sitio de importancia en la música chilena, toda vez que una gran parte de su música vocal está escrita sobre textos propios. El “Alcanfor” y el “Romance del Peñón” serán interpretados por miembros del Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, bajo la dirección del profesor Guido Minoletti.

Universidad de Chile. Facultad de Artes

¹³Cf. Luis Merino, “Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena”, p. 23.

Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur

por
Rodrigo Torres

INTRODUCCIÓN

La tarde del día 2 de octubre de 1987 será memorable para quienes participaron en el Foro de Compositores del Cono Sur. Este evento tuvo lugar en la Sala del Goethe Institut en el marco del Segundo Encuentro de Música Contemporánea organizado por la Agrupación Musical Anacrusa.

Memorable en primer término porque el Foro constituyó más que un momentáneo paréntesis en la grisalla santiaguina, una contundente y estimulante comprobación de que la atávica insularidad chilena —transformada en un desintegrador aislamiento en los últimos tres lustros— puede y debe ser revertida si se pretende abrir cauces más plenos al desarrollo de nuestra música.

Memorable también porque en esa ocasión se reunió en Santiago, probablemente por primera vez, un destacado y heterogéneo grupo de compositores del Cono Sur venidos de Asunción, Buenos Aires, Córdoba, Indiana y Santiago. Para nuestro medio y para las generaciones jóvenes ese solo hecho es ya un acontecimiento.

Por último es memorable porque en la trama de ese diálogo libre y franco, si bien de un modo disperso, fue paulatinamente adquiriendo consistencia real, más acá de la escritura, la dimensión humana de los compositores; su compleja y conflictiva situación en la sociedad contemporánea así como el sentido de sus personales convicciones, contradicciones, carencias y utopías. Fue verdaderamente un encuentro y también un reencuentro en el que se sintió el latido profundo del intento de nuestros compositores de otorgarle a la existencia americana un modo propio y autónomo de hacer música.

El Foro de Compositores del Cono Sur se convocó para compartir reflexiones, experiencias y puntos de vista en torno al problema de la identidad de la música en América Latina, como eje temático principal. Fue una actividad programada junto a los Conciertos, Conferencias y Talleres de Instrumentistas que se realizaron en el ya mencionado Segundo Encuentro de Música Contemporánea.

Se invitó a un grupo de seis compositores de varios países como expositores encargados de establecer el marco inicial del debate. Tales compositores-panelistas fueron Coriún Aharonián, de Montevideo, quien no estaba en Chile desde 1972; Gerardo Gandini, de Buenos Aires; Juan Orrego-Salas, chileno radicado en Indiana, Estados Unidos desde 1961; Luis Szarán, de Asunción, Paraguay, el primero de su país que participaba en un Foro de esta naturaleza,

Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, 1988, N° 169, pp. 58-85

según sus propias palabras; Alicia Terzián también de Buenos Aires y Cirilo Vila, chileno, miembro de la Agrupación Musical Anacrusa. Actuó como moderador Rodrigo Torres, musicólogo, también miembro de Anacrusa y responsable de la presente edición del Foro. Junto a los compositores-panelistas nombrados también participaron en el debate posterior los compositores Oscar Bazán, de Córdoba y Alejandro Guarello, de Santiago. Es interesante señalar el hecho de que en el grupo de compositores participantes estaban representadas tres generaciones, sin contar a los creadores de la generación más joven que asistieron al evento.

La decisión de editar y publicar la discusión desarrollada en el Foro está en relación a la importancia relativa que éste, así como el Encuentro en general, tuvo en el medio y especialmente motivados por su contenido fecundo en ideas, experiencias y proyectos. De este modo queremos contribuir a la profundización y continuación de este debate en otros más. Además de revitalizar una línea de publicaciones, más o menos intermitentes, que ha desarrollado la *Revista Musical Chilena*, orientada a dar a conocer por vía testimonial el devenir de la música contemporánea, de aquí y ahora; línea que posibilita el acceso desde una dimensión vital al pensamiento y la praxis de los compositores contemporáneos.

Es preciso advertir al lector que la presente edición no es la versión completa del Foro. Es una selección de la transcripción que, sin perder el hilo real del diálogo, pone el foco en lo pertinente a la problemática de la identidad, tema central pero no el único que se discutió. Por razones técnicas hubo en ciertos puntos baches en la grabación, producidos al cambiar el cassette (cf. p. 16). El texto es una transcripción literal con ocasionales cambios en la redacción. Especial cuidado se ha tenido para asegurar una cabal comprensión de las ideas expuestas, evitando cortes innecesarios y la consecuente tergiversación/descontextualización del discurso.

I. PONENCIAS

Identidad y la responsabilidad de ser

Juan Orrego-Salas inició el Foro dando lectura a las notas sobre el problema de la identidad, escritas para la ocasión:

“Definida por la Real Academia Española, identidad es el hecho de ser una persona o cosa, la misma que se busca. ¿Qué busca en primera instancia el artista? Identidad con su propio mundo interior. De allí parte el proceso de gestación de una obra de arte, de la necesidad del artista de expresarse o, lo que es equivalente, de poner en evidencia aquello que es lo mismo que él, que se identifica consigo mismo, a lo que antes me referí como su mundo interior.

“Jacques Maritain describe esta condición del artista como el proceso de “apoderarse a ciegas de sí mismo, en la conciencia de que lo único que logrará es crear y esto no podrá explicarse sino en base a la obra creada”. Con ello nos da a entender que el artista busca a ciegas su propia identidad, la que sólo podrá evaluarle a la luz de la creación resultante. ¿Y qué es lo que busca a ciegas?, ¿en



Compositores-panelistas del Foro. De izquierda a derecha: Rodrigo Torres (moderador), Juan Orrego-Salas, Cirilo Vila, Coriún Aharonián, Luis Szarán y Gerardo Gandini.

qué podrá consistir aquello con lo cual se identifica? Yo creo que no es otra cosa que la asimilación de influencias que han ido ingresando a su mundo interior a lo largo de su vida, en virtud de una cadena de afinidades históricas, ambientales, familiares, sociales, geográficas, políticas, etcétera, y que en suma representan lo que llamamos una tradición. Cada tradición acarrea sus propios ingredientes. A veces éstos son comunes a dos o más tradiciones y otras, contribuyen a diferenciarlas por su singularidad. De modo que es lógico esperar que artistas expuestos a influencias determinadas puedan compartir algunas características. Pero siempre existirá un índice de diferenciación proveniente de la persona y de la forma individual de asimilar el aporte ambiental. En este sentido, cada artista es entonces fuente generadora de su propia tradición.

“La tradición es continuidad y es cambio. Envuelve un acto de adhesión al pasado y, simultáneamente, uno de reinterpretación y adaptación a las pulsaciones cambiantes de la vida.

“Aceptada la premisa que esa variedad de elementos culturales, antropológicos, religiosos, sociales, éticos, técnicos, políticos, etc., son los que definen una tradición y constituyen la savia del mundo interior del artista, aceptado también que el ingreso de estos elementos a ese mundo interior depende de afinidades operantes en el subconsciente del artista y que son estas afinidades las que permiten su identificación con este mundo, podríamos concluir: 1º) el verdadero artista no puede escapar al medio; y 2º) indefectiblemente será parte de un proceso en constante evolución. En otras palabras, podría decirse que el artista es un intérprete de la vida, tal como ésta lo afecta en el ámbito y tiempo de su creación. La fuerza de su identidad con su propio medio y época dependerá de la reciedumbre de los lazos que los unan con sus propias tradiciones. Mis alumnos de composición de vez en cuando me preguntan: ¿cómo podemos nosotros ponernos en un pie de escribir música contemporánea? Y yo

les contesto: lean los diarios (...), tomen contacto con la vida, con lo contingente en ese momento, absorbanlo y eso va a crear un mundo interior el que el artista desenterrará en su obra.

“La tendencia a despersonalizar el acto de la composición musical, que imperó en el cuarto de siglo posterior a 1950 y que aún domina en ciertos sectores de la música, ciertamente constituyó una fuerza antitradicional. Como podrán darse cuenta mi propio concepto de tradición, es aquel que Stravinsky llama la fuerza viva que está constantemente informando y dando impulso al presente. Es como la pared. Si no tenemos una pared atrás, para afirmarnos, no podemos tener impulso hacia adelante. Pierre Boulez habla de la “fuite en avant”, la fuga hacia adelante del artista, y ésta tiene que apoyarse en algo.

“Así la definieron tanto los promotores como los opositores a esta posición, la que describía como antitradicional. Los primeros glorificaron el modelo de compositor que cree en el control absoluto de todos los elementos de la música. El serialismo manejado por ciertos compositores, es el mejor ejemplo de ello. Y también apoyaron la idea de una renuncia al control total de ésta, el compositor entonces se contenta con proveer patrones sonoros y rítmicos para que el intérprete improvise sobre ellos, postulado básico de la música aleatoria. Una y otra posición, a mi modo de ver y sentir, destruye la imagen del creador como maestro soberano de su propio estilo, obediente a su instinto, intérprete de una obra de arte que apele a nuestras emociones por sobre nuestra capacidad de apreciación de sus cualidades técnicas.

“Al referirse al compositor de formación académica en nuestra América Latina, Alejo Carpentier escribió lo siguiente: “cuando un músico nuestro alcanzó niveles cimeros, ayer como hoy, fue siempre en perfecto entendimiento y cordial convivencia con el autor de músicas menos ambiciosas, destinadas al baile o el mero holgorio de cada día. Este último fue siempre, desde los días de nuestra Conquista, el inventor (primero) de nuestros estilos”. Hay una verdad y a la vez una falacia en esta afirmación. La verdad es que por muchos años de la historia americana la música, considerada como testimonio de lo nuestro y no de réplicas foráneas, dependió de aquellas expresiones allegadas al folclore y a lo popular.

No es del caso ahora analizar las razones. Su falacia consiste en que para alcanzar lo que él llama los niveles cimeros, los niveles cumbres, un compositor culto requeriría deliberadamente buscar sus materiales en el aporte de aquellos autores que él define como los verdaderos inventores de nuestros estilos. No es exactamente esto lo que el insigne escritor sostiene, pese al riesgoso perfil de su declaración. Sin embargo, yo quiero emplearlo tal como se nos presenta, un poco —confieso— sacado del contexto en que lo usa Carpentier, para provocar en esta reunión alguna discusión y meditar sobre el asunto¹.

¹Para información del lector: la cita está extraída del ensayo “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, de Alejo Carpentier, publicado en el libro *América Latina en su Música* (México, D.F., UNESCO/ Siglo XXI Editores, 1977), pp. 7-19.

“En este caso específico, con respecto al valor y alcance de una identificación nacional basada en una consciente recurrencia a las tradiciones de la música popular y al reconocimiento de que sólo ésta es fuente proveedora de lo nuestro, lo que Carpentier, en él mismo ensayo, describe como la inflexión peculiar, el acento, el giro, el lirismo venido de adentro, a lo que toda música —diría yo— verdaderamente aspira, llámese este enfoque búsqueda deliberada de una identidad nacional o apoyo en elementos derivados de las tradiciones populares.

“Situado en la tribuna opuesta, el musicólogo Manfred Bukofzer observa que lo típicamente francés o finlandés en Debussy o Sibelius, respectivamente, estriba exclusivamente en el aporte individual de cada uno, despojado de cualquier otra consideración. De allí —dice— surge la fuerza y lo característico de los estilos capaces de generar modalidades y patrones que terminamos por identificar con sus países de origen.

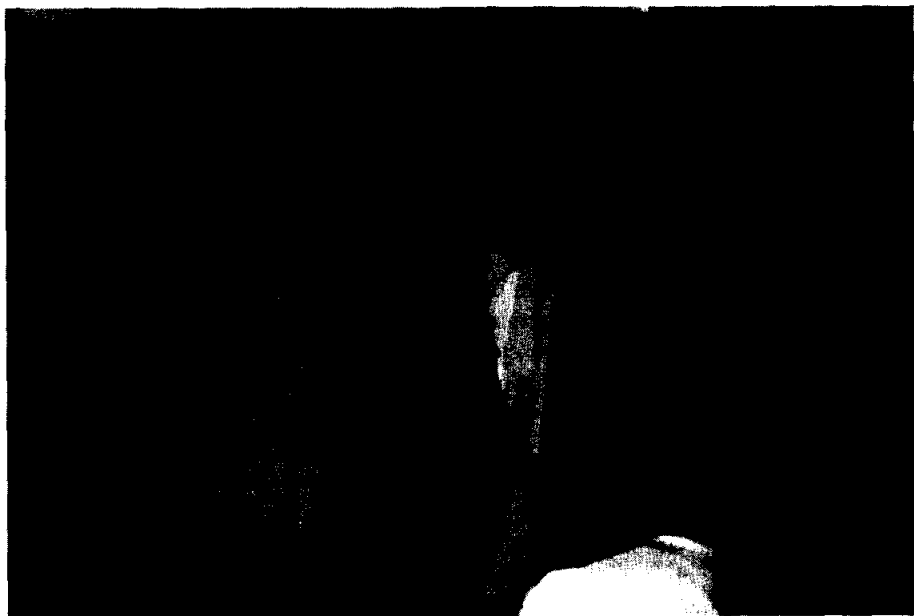
“O sea, por un lado existen los que creen que el desarrollo del nacionalismo se basa en temas folclóricos y en su incorporación a la música.

“Por otro, está la posición de Bukofzer, al referirse a Debussy y Sibelius, y podríamos hablar de muchos otros, que por el hecho de haberse apoderado o absorbido las tradiciones de sus países respectivos, terminaron por ser los inventores de un lenguaje nacional francés o en el caso de Sibelius, del finlandés. Bukofzer nos presenta al compositor expresando espontáneamente sus ideas, arrastrado por aquel proceso de apoderarse a ciegas de sí mismo, del que habla Maritain, lo que permite encontrarse y, en consecuencia, ser un genuino intérprete de su propio medio cultural y su época, como lo es en su propio sendero el folclore y la música popular.

“El folclore, de acuerdo con Bruno Nettl, tiene la cualidad fascinante de ser simultáneamente viejo y nuevo, de representar tradiciones del pasado y ser reflejo del presente. Esto es así —digo yo— porque el folclore se apoya en un constante apoderarse a ciegas del mundo en que vive, reinterpretándolo en su ininterrumpida evolución. De modo que cuando un periodista le preguntó a Villa-Lobos si él usaba temas folclóricos, le respondió: ‘No, yo soy el folclore’, en el fondo estaba reconociendo esta verdad, él estaba creando un folclore en su propia actividad; o sea reconoce lo que Bukofzer dice de Sibelius y de Debussy, lo que podríamos aplicarles a compositores como Bartók, Schönberg y muchos otros”.

Su conclusión fue que “la identidad en el fondo no es más que *ser*, en el más intenso sentido de la palabra”.

También a modo de información completamos la cita de Carpentier, con el párrafo que la sigue que justamente establece una importante advertencia: “...no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduras estamos ya (...) para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son los que (...) hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas” (*op. cit.*, pp. 18-19).



El compositor Gerardo Gandini y la pianista Cecilia Plaza (de espaldas).

Estar

La segunda de las intervenciones de apertura del Foro fue la del compositor bonaerense *Gerardo Gandini*, quién leyó un texto escrito por él en 1984. Es una descripción personal de la situación de la composición musical en Argentina en ese entonces:

“Están los que han hecho el camino del dodecafonismo, han transitado el serialismo integral y se han sumergido en los laboratorios electrónicos y la computación. Son los puristas, aquéllos para los que todo acto creativo debe tener un sustrato racional; aquéllos que elaboran gramáticas para lenguajes que a veces se agotan antes de que estos puedan aplicarse. Son los que en este momento mezclan la semiótica con la búsqueda de un elemento estable para su música, los que están tratando, a través de un nuevo uso del concepto de modalidad, de recuperar las jerarquías perdidas inexorablemente desde que Wagner imaginó a Tristán. Están los que predicando lo visceral han elaborado una nueva forma de racionalismo; los que mezclan resabios de minimalismo con ‘cluster’ móviles, ruidismo con juegos temporales perceptibles sólo en el papel. Con el pretexto de desconfiar del dogmatismo del pensamiento postdodecafónico han caído en otro: el de la (Seudo) Intuición, contra el (Seudo) Intelectualismo; Varése contra Schönberg (con Stravinsky en el medio); guerras que ocurren muy lejos de aquí y que de tan viejas ya nadie cree en ellas.

“Están los ingenuos que inventan la pólvora todos los días; los que hacen ‘experiencias’ de improvisación ya probadas; los que pretenden hacer una música conceptual ‘a la criolla’ sin haber experimentado el ‘cansancio de la

cultura', que mezclado con la necesidad de seguir vendiendo su música, hace que, por ejemplo, un compositor alemán se convierta en místico hindú o pase de la racionalización más extrema al dadaísmo más idiota, sin solución de continuidad.

Están los que habiendo pasado la vanguardia del '60 y experimentado el 'hastío del pasado inmediato' han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquéllos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música; que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; los que desconfían de la ingenuidad; los que consideran a la imaginación el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario; los que se han dado cuenta de que esa manera de pensar es típica de cierto arte de Buenos Aires. (Fíjense lo localista que ni siquiera hablo de la Argentina).

"Y están los otros, los que nunca se dieron cuenta de nada; los que anclados en las costas del subdesarrollo han dejado que la historia les pasara al lado sin tocarlos, cómodos en la retaguardia, sin arriesgarse; sumergidos en sus tratados de contrapunto y pesando cornos y trompetas, sin temer que la balanza se descomponga. Sin embargo, ésta es casi una cuestión entre gerontes (el menor de nosotros tiene cuarenta años). Hay una generación que esperó mucho para surgir, está ahí, en la línea de largada, esperando el pistoletazo que les permita arrancar.

¿Nos animaremos a apretar el gatillo?

Raíces Culturales

La compositora *Alicia Terzián*, en su intervención, consideró los planteamientos anteriores y reflexionó, en primera instancia, sobre la problemática de la identidad y las raíces culturales:

"La identidad se encuentra en las raíces. Yo siempre digo algo que tiene que ver con una de las vertientes que forman la raíz de mi formación. Soy argentina de nacimiento porque nací en Córdoba pero mis orígenes están en Armenia.

"El momento en el cual mis padres, mis abuelos, todos aquellos que no han realizado una actividad intelectual específica —como la que puedo haber hecho yo—, que pertenecen a ese sector del pueblo que tiene una formación que no fue específicamente nutrida por la Universidad o una disciplina específica; cuando se sientan a una mesa y tienen que hacer un brindis, levantan la copa y cantan una canción escrita por uno de sus músicos cultos, que ellos han integrado a su existencia diaria como si fuese una canción de las tantas que la radio nos transmite todos los días, yo digo, el día en que nosotros —estoy hablando de la Argentina y cada uno lo dice sobre su propio país— nos reunamos alrededor de una mesa y cantemos una canción de Julián Aguirre, entonces la habremos integrado a nuestra vida cotidiana. Ese día no tendremos más discusiones sobre nuestra identidad.

“Es importante integrar a la vida cotidiana los nombres que forman parte de la historia que un pueblo va dejando a través de su camino por la vida. En la historia perduran las personalidades que conforman nuestras raíces fundamentales. Cuando las integramos a la vida cotidiana es cuando ya sabemos quienes somos, estemos o no pisando el suelo propio. Por lo general ese suelo hace que la persona se nutra con mayor fuerza de lo que esa tierra le va dando. Pero, de todas maneras, está probado que muchos pueblos que se han paseado por el mundo como si fueran nómades, en la medida que su cultura forma parte de su esencia más profunda e interior, el problema de la identidad no existe”.

El Mercado de la Música

Luego retomó el planteamiento de Gerardo Gandini, concordando con él sobre la diversidad de posturas estéticas presentes en Argentina y en general en todo el mundo. Enfocó explícitamente esta situación dentro del contexto del mercado de la música:

“Sabemos que en todas partes del mundo, cada cinco años, los compositores se encaraman sobre una determinada moda. Se olvidan de ser ellos mismos, en cada lustro cambian de estética, de estilo, de manera de componer. Es decir, se olvidan de mirar hacia adentro y están constantemente mirando hacia afuera.

“Este es un problema que lo vive tanto el compositor argentino como lo puede vivir el compositor francés o alemán. Aunque se diga que ellos —los europeos— crean los estilos, no los crean. Lo que ellos crean es el mercado, un mercado que nosotros no manejamos. Entonces ellos, a través del manejo de ese mercado, pueden ir introduciendo cada cinco años un nuevo elemento, que nosotros compramos. En eso sí que nos manifestamos como francamente



El compositor Luis Szarán y el Quinteto de Viento Pro Arte, en el estreno de su obra “Variaciones en Punta”.

idiotas, al comprar un producto por el cual no tendríamos por qué tener ningún interés, sobradamente hemos demostrado en América, en las tres Américas —no quiero hablar más de América Latina o de Iberoamérica—, que tenemos mucha gente de excelente calidad”.

Aislamiento cultural

El compositor y director de orquesta *Luis Szarán* hizo un planteamiento en relación al tema de la identidad del compositor, que contrastó notoriamente con los anteriores:

“Paraguay es un poco, como lo definiera un escritor, una isla rodeada de tierra, porque no tenemos ni costa ni mar y estamos bastante aislados. Es justamente el tema del aislamiento cultural que vive el Paraguay lo que me lleva a negarme rotundamente a tocar el tema de la identidad y del proceso creativo, porque extrañamente este problema no se lo plantean los creadores paraguayos, no solamente los músicos sino los escritores, los artistas plásticos y autores de obras dramáticas.

“Parece ser que el origen y las características sociales del Paraguay llevan a que se acepten y se unifiquen todas las propuestas sin que las mismas entren en crisis. Las técnicas son asimiladas y los problemas que normalmente se plantean los compositores de otros países no se los plantean los nuestros. Se dan casos curiosos, como el hecho de que existan compositores que crean obras en el estilo del '800, utilizando material de la música popular, del folclore, de la música indígena y son recibidas con mucho interés por el público, por los músicos y por los mismos compositores. Incluso son tomadas muchas veces como obras de vanguardia, y no por desconocimiento de otras escuelas y de otras corrientes musicales, frecuentemente se escuchan obras y se conocen las diferentes técnicas de la música contemporánea. En cuanto al proceso creativo, yo creo que también el mismo problema tiene diferentes facetas o maneras de ser enfocado de acuerdo a la realidad de cada país o de cada compositor (...) puesto que sus preocupaciones, son motivaciones y su realidad es otra”.

Frente al problema del aislamiento, de la “interignorancia” del compositor latinoamericano, *Luis Szarán* hizo una triple propuesta, la de una organización tendiente a establecer y fortalecer los puentes de comunicación entre los compositores de la región: 1) Creación de un Centro de Información o Biblioteca de Música Latinoamericana; 2) Creación de una Asociación de Compositores Latinoamericanos; 3) Formación de grupos locales de compositores.

Música y Sociedad

En su extensa intervención, el compositor uruguayo *Corián Aharonián*, abordó el problema de la música y del compositor en Latinoamérica desde la óptica de su articulación con la situación histórica y cultural de la región. En primer lugar, se refirió a la situación general de la música latinoamericana y al problema de las categorías con que se lo delimita internamente:

“El primer punto que quiero enhebrar es el de que cuando tenemos discusiones nosotros los cultos, (...) hablamos de la música como si la música fuera una sola. Hablamos de música y sólo hablamos de la música que hacemos nosotros, de la música culta (...) y nos saltamos el hecho de que la música es bastante más compleja que eso.

“La música dentro del ámbito de la cultura europea occidental, a la que por el momento pertenecemos, plantea una dicotomía. Hay dos músicas por lo menos. Tenemos dos lenguajes musicales coexistentes, cuyos códigos pueden tener elementos en común, pero, en general, son percibidos en forma diferenciada. Son la así llamada música popular y la así llamada música culta. Ocurre que, como señalaba el musicólogo Carlos Vega hace más de 20 años, el porcentaje cuantitativo aplastante de música que escuchamos diariamente todos los pobladores de este mundo es la popular. Salvo algunas excepciones porque siempre hay algún maniático que limita su campo de visión.

“Esta es realmente una apreciación muy importante porque si hay una mayoría cuantitativa tan significativa, aun cuando supongamos que no tiene valor desde el punto de vista cualitativo, sí debemos adjudicarle el necesario valor cuantitativo. Y si tiene un peso social tan grande, debemos deducir que no podemos dejarla de lado cuando estamos hablando sobre la música y la sociedad.

“Algunos pocos invierten los términos y hablan sólo de la música popular. Entonces desestiman totalmente, desde una visión populista, el papel de la música culta porque cuantitativamente tiene un alcance muy limitado.

“En nuestro país se ha acuñado recientemente una terminología bastante útil. En el momento de transición entre la etapa militar y la nueva etapa civil se establecieron diversas agrupaciones de profesionales para tratar de ayudar a esa transición. Y se formó una Asociación de gente de Teatro, una Asociación de Plásticos, una Asociación de Escritores y se formaron espontáneamente dos Asociaciones de Músicos: una de músicos cultos —que no se llamaban a sí mismos cultos, era de músicos— y una de Músicos Populares que, como ellos siempre tienen complejo de inferioridad, se llamaba de Música Popular. Entonces, Héctor Tosar —nuestro monumento nacional en materia de composición culta— propuso una alternativa: puesto que ellos eran los músicos populares por qué nosotros no podríamos llamarnos los *impopulares*. La respuesta fue que podría hacerse una clasificación entre los *impopulares* y los *incultos*.

“Aquí radica uno de los problemas básicos de la identidad cultural porque obviamente toda discusión sobre cualquier problema conceptual pasa por el conocimiento, por la toma de conciencia de las estructuras existentes de comunicación social.

“La categoría ‘música culta’ existe, así como existe la categoría ‘música popular’. Y son estables y fijas en el ámbito de la así llamada cultura europea occidental burguesa desde hace unos cuantos siglos, por ahora son inamovibles los intentos de tratar de romper esas fronteras. Pasarán unos cuantos cientos de años hasta que se establezca la nueva cultura y el hombre nuevo, y por tanto la

nueva música del hombre nuevo que quizás no tengan fronteras entre la música culta y la popular.

“Pero ocurre que estas categorías dentro de nuestra situación latinoamericana, son categorías coloniales. Es decir, desde un comienzo partimos de categorías culturales dentro de las cuales actuamos; componemos dentro de una categoría que de por sí es una definición colonial, una definición de nuestra situación colonial. Por lo tanto, estamos discutiendo un poco al borde de la mesa sin hablar de la mesa.

Colonialismo cultural

“El hecho de que nosotros somos colonias es todavía una situación muy concreta. América Latina, por ahora, sigue siendo colonia. La cultura sigue siendo manejada por los centros de poder político-económico y lo va a seguir siendo por un buen rato. En el pasado histórico, en el período de predominio de la burguesía en el poder, ese centro estaba globalmente en Europa. En la etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial, la capital en cuanto a centro de poder, pasó a los Estados Unidos.

“Estados Unidos hizo un juego muy complejo. No asumió el papel de centro emisor de modelos culturales cultos y, más aún, no alienta a los creadores propios. Estados Unidos sí se abrogó la necesidad más que el derecho de tomar el poder en materia de cultura popular. Por eso todo el mundo hoy día viste ‘blue jeans’ —factor cultural fundamental—, toma Coca-Cola o, según sea el área de reparto, Pepsi-Cola y escucha Rock. Y esto no ocurre solamente dentro del área capitalista sino también en el área socialista.

“Los dirigentes políticos y dirigentes de política cultural no han tomado conciencia en ningún lugar del mundo, salvo en los centros de poder capitalista, que la cultura popular es fundamental.

“Se puede ganar una revolución por las armas pero se pierde muy fácilmente, en unas décadas solamente, por vías de la cultura, cuando no se establecen *contramodelos culturales*, de cultura con ‘c’ minúscula. Por supuesto que no vamos a desestimar el papel de la música culta”.

En este punto *Coriún Aharonián* se refirió a la relación entre cultura, música y política, a partir de la opción por determinados modelos o contramodelos culturales:

“...como ejemplo menciono que cuando en la Unión Soviética se elige como modelo histórico a Tchaikovsky se está tomando una decisión política porque Tchaikovsky es el símbolo en el siglo pasado, del entreguismo al imperialismo cultural centroeuropeo. En tanto que Mussorgsky y algún otro, es el símbolo del modelo de contracultura, de la generación de contramodelos culturales (...).

“Si yo fuera ruso y elijo a Tchaikovsky, estoy haciendo toda una definición de mi ética social y de mi actitud política (...). Si opto por Mussorgsky (...) me estoy desafiando frente al espejo. Mussorgsky actúa como juez de mi conciencia, y entonces tengo que cumplir con mi conciencia frente a él”.

Más adelante, siempre reflexionando en torno al colonialismo cultural en Latinoamérica, se refirió a las opciones y desafíos que esta situación plantea al compositor.

“...en una situación colonial a los creadores o a los aspirantes a creadores se nos plantea un doble desafío. Primero, para no quedar en una situación además de colonial, provinciana, de desfase total, ingenuo con respecto a la metrópoli, nosotros tenemos que preocuparnos de una puesta al día permanente, o bien pecamos de tontos. Pero si nosotros nos preocupamos —y aquí está el planteamiento inicial de Gandini— solamente por esa puesta al día, pecamos doblemente de tontos porque estamos copiando lo que hacen otros, auténticamente o no.

En la colonia, para empezar a dejar de ser colonia, nosotros necesitamos estar al día y además hacer un trabajo extra. Necesitamos doble trabajo respecto a cada colega de la metrópoli, y esto es lo que nos exige un desafío doble. Por eso los cómodos optan por otros caminos.

“Ahí se entronca entonces el problema de la búsqueda de identidad. La búsqueda de identidad es simplemente un problema de autenticidad. La actitud colonial es un fenómeno muy complejo, difícil de manejar y muy difícil de concientizarlo en uno mismo”.

Señaló como uno de los muchos aspectos de la actitud colonial la ‘fascinación’ por la metrópoli y el desinterés por lo propio, problema básico de un fenómeno generalizado de desconocimiento mutuo entre los países latinoamericanos, la llamada “interignorancia” cultural y musical de la región. En este punto, Aharonián retomó su planteamiento sobre las responsabilidades de nuestros compositores, al enfatizar la necesidad de que se estableciera el hábito, entre los compositores, de interesarse mutuamente por lo que está haciendo cada uno y agregó:

“Este problema es especialmente grave porque el planteamiento que hizo Luis Szarán sobre la falta de información es fundamentalmente responsabilidad del compositor y no tanto de los virtuales Centros de Documentación”.

Finalmente, en la última parte de su intervención, explicitó el vínculo necesario que debe existir entre la información y el conocimiento sobre nuestra situación cultural y el problema de la identidad:

“En la discusión con respecto al problema de la identidad tiene que saberse primero de qué hablamos cuando hablamos de identidad y de una identidad con respecto a qué. Se supone que estamos hablando de la identidad en cuanto a latinoamericanos (...) Nosotros hablamos de latinoamericanos y damos por supuestas algunas cosas. Por ejemplo, que lo latinoamericano es el resultado del mestizaje de tres vertientes culturales que chocan históricamente desde un enfoque un poco occidental, con algunos magullones: la europea occidental, la africana subsahariana o negra y la indígena americana (...). La problemática empieza cuando observamos que en América Latina la cuotificación de uno u otro factor es diferente en cada lugar geográfico y en cada momento histórico (...). Cuando hablamos de identidad, si nos referimos a los factores musicales que determinan el mestizaje y a los factores del mestizaje en sí, nos encontramos

con que estamos en cero porque jamás se nos ocurrió tomar en serio los factores musicales del mestizaje como identidad, salvo en contadas excepciones que justamente confirman la regla y que merecerían figurar en un catálogo de honor (...). Pero fuera de todas las diferencias de amalgamas en los distintos momentos históricos y en diversos lugares geográficos, lo que produce la enorme diversidad latinoamericana, nosotros comprobamos que hay una cantidad de factores que determinan una unidad, una coherencia latinoamericana. Eso existe”.



Cirilo Vila en el concierto inaugural del 2º Encuentro de Música Contemporánea.

Identidad y Tradición: de lo popular a lo culto

A Cirilo Vila le correspondió la última intervención de la ronda inicial del Foro. Se refirió a dos puntos relacionados con la identidad cultural. El primero de ellos es el del necesario entronque entre música popular y música culta. El reflexionó sobre el sentido de la tradición y estableció una hipótesis de interpretación histórica del fenómeno en el caso chileno:

“El maestro Juan Orrego-Salas citó —y yo acogí eso con mucho beneplácito— un texto de Alejo Carpentier sobre la música en América Latina que a mí me parece fundamental, aunque él hacía algunas objeciones al respecto. Yo personalmente comparto casi plenamente el artículo de Carpentier. Creo que una de las cosas que él, quiere decir es que, si en un momento dado Villa-Lobos autorizadamente dice ‘el folklore soy yo’, ¿por qué puede decirlo?, porque él no partió rechazando la música popular de su entorno, sino que se alimentó de ella para empezar. Vale decir, yo diría que —y eso se llama genio o como se quiera llamar convencionalmente— Villa-Lobos hace en términos de lo que es su existencia terrenal, un recorrido que de alguna manera corresponde a lo que

sí sucedió en la música europea. O sea, cuando hablamos de la música de estas categorías, música popular y música culta —también se podría decir música inculta y música impopular, cosa muy adecuada si bien se piensa—, lo interesante es que las más altas construcciones de la llamada música culta europea son el producto de una larga evolución que parte de lo que podríamos denominar el folclore europeo, del que a estas alturas seguramente hemos perdido la huella; ha habido un proceso de enriquecimiento progresivo de lo que genéricamente podemos llamar folclore, —que yo prefiero llamar la música campesina porque el folclore básicamente corresponde a lo que es cultura campesina, a lo que después es la cultura urbana que genéricamente podemos llamar música popular, y es sobre ese cimiento que se instala muy firmemente hasta ahora la música que llamamos culta: o sea, las sinfonías de Mozart, o los cuartetos de Brahms tienen ese cimiento. De ahí entonces que no sea sorprendente que los alemanes (...) cantan un lied de Schubert como su folclore (...) —lo que decía Alicia Terzián— hay pueblos que tienen esa virtud porque seguramente han hecho ese recorrido”.

En este punto *Cirilo Vila* planteó una hipótesis en torno a la presencia y función de la tradición:

“Yo diría que es evidente que en la llamada música docta chilena no hay esa tradición, no existe esa línea porque no ha habido tiempo seguramente (...), estamos en ese campo musical hace apenas cien años. Entonces en ese sentido, no es raro que se haya producido toda esa tremenda diversidad que está en nuestros orígenes.

“Si pensamos en los compositores iniciales de nuestra música llamada docta o culta, o como se quiera llamarla, vemos que hay entre ellos una enorme diversidad. Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, Acario Cotapos, Alfonso Leng, Carlos Isamitt, son contemporáneos cronológicamente, sin embargo, su música es muy diversa. Eso puede considerarse una virtud, pero también puede ser una carencia, está revelando que faltó algo que amarrara, o sea una tradición.

“Pienso que el problema de nuestra búsqueda de identidad se remite a ese fenómeno (...) (en su música) esos compositores estaban reproduciendo un fenómeno de alta heterogeneidad porque no había ninguna tradición verdadera. Ellos más bien cortaron los puentes con la tradición (popular). Si alguno de ellos asumió esa tradición, como Pedro Humberto Allende, no tuvo demasiadas consecuencias porque esa música, en definitiva, fue en general menospreciada. Sin embargo, esa música menospreciada y todo permite que Pedro Humberto Allende tenga hasta ahora validez por lo menos con una obra, sus *Doce Tonadas de carácter popular chileno* (...). Yo diría que como profesor, perfectamente puedo enseñar la forma canción a cualquier alumno solamente con las *Tonadas* de Pedro Humberto Allende, sin usar las canciones de Schumann o algún otro de los repertorios habituales. Pero no puedo enseñar la Sinfonía a un alumno de composición con ninguna Sinfonía de compositor chileno, por muy respetable que sea (...). Esto, porque Pedro Humberto Allende se mantuvo dentro de los límites posibles en su tiempo, modesta pero sabiamente. Después segura-

mente hubo la intención de emular los modelos de Europa o de Estados Unidos o de donde vinieran y evidentemente nos faltaba esa tradición para cimentar ese progreso, esa línea evolutiva.

"Pienso que ese es un factor importante de tomar en cuenta cuando nos remitimos al problema de la identidad, por lo menos en términos de la música chilena. Y tanto es así que me permito tomar una frase de una de nuestras amigas musicólogas, que ella lanzó con toda inocencia, dijo: ¿y si la identidad chilena fuera no tener ninguna identidad? Hizo la pregunta, no es una afirmación".

El terruño: la patria de la infancia

A partir de una acotación de Gerardo Gandini —"Yo hablo de Buenos Aires"—, *Cirilo Vila* estableció un planteamiento que dio nuevas luces al debate. Analizó el cómo se da, en términos reales, la relación entre identidad y nación:

"Yo creo que en esto de la identidad hay un factor muy importante que se olvida; especialmente importante en términos del arte y, en nuestro caso, de la música. Si entendemos que la misión del arte se mueve en un plano más allá de los iniciados —que suponemos somos nosotros—, si hablamos de lo que es la finalidad social de la música, entendemos que básicamente tiene una connotación afectiva y de intuición. Y si en términos de afectividad hablamos de identidad nacional, a lo mejor hay una contradicción, por lo menos en nuestros países. Nuestros países son productos de límites que primero establecieron los conquistadores. Y eso explica que en un país como Chile haya tantos focos folclóricos. Es justamente porque esas fronteras no las establecieron los indígenas sino los colonizadores españoles y es así como nuestros países quedaron conformados.

"Gustavo Becerra en un artículo² dice que para los indígenas de América la Cordillera de los Andes era un puente de comunicación, pero para el colonizador español fue una frontera. Eso sólo demuestra la aberración del colonizador que no entendió el lugar donde estaba. No tenía por qué entenderlo pues él tenía otras finalidades, otros objetivos, pero ese es el hecho: somos la resultante de una aberración geográfica.

"Entonces es bastante problemático buscar una identidad real si nos remitimos a los países que han surgido después en la historia y que corresponden más bien a lo que sería la idea de nación.

"La idea de nación es una idea que va más allá de lo puramente afectivo. La nación es una entidad mental. Tenemos la idea de nación, pero la verdad es que mi contacto con una persona de Arica o de Punta Arenas es bastante intelectual, está en lo imaginario. Yo imagino que es chileno pero para mí no significa nada en términos cabales y en que pueda traducirlo como creación.

²Se refiere a una entrevista a Gustavo Becerra realizada por Luis Bocaz, "Música chilena e identidad cultural" publicada en *Revista Araucaria*, N° 2 (1978), pp. 97-109.

Sobre lo mismo véase también "Entrevista a Gustavo Becerra Schmidt", por Ernesto González G. publicada en *Revista Musical Chilena*, xxxix/164 (julio-diciembre, 1985), pp. 3-11.

“Entonces, en ese sentido la acotación de Gerardo Gandini —‘Yo hablo de Buenos Aires’— me parece muy oportuna y legítima. Y creo que ahí surge una idea que sería muy importante de manejar para entender este fenómeno de la identidad que —como decía Juan Orrego-Salas— es también un problema de cada artista en su individualidad. Cada artista busca su individualidad y en la medida que la encuentre inevitablemente va a estar representando algo que es propio de su entorno, quierálo o no, sea consciente de ello o no (...).

“Cuando nosotros hablamos del país, entendemos al país como producto de toda una historia, de todo un acontecer político y de una cantidad de otras cosas. Pienso que el término más adecuado para ello sería el término *terruño*, que es nuestro entorno en el cual hemos (vivido)... Aquí quiero citar algo con lo que me siento muy identificado. Es una frase de Rilke que dice: ‘No se es de ningún país más que del país de la infancia’. Eso tiene posiblemente dos sentidos. Por un lado, él como poeta, seguramente está diciendo que la infancia es un país, es una idea poética muy hermosa. Pero también quiere decir que el lugar donde se ha pasado la infancia es el país real de cada uno, más allá de cualquier entidad intelectual que después le da a uno tal o cual texto de historia.

“Si manejáramos la idea de *terruño*, a lo mejor eso serviría para aclarar bastante el problema porque el *terruño* es el entorno que nos marca afectivamente, más allá de cualquier elaboración intelectual a posteriori que llega con nuestra madurez y con toda una evolución cultural”.

II. DEBATE

A partir de los planteamientos reseñados, se inició un debate sobre la problemática de la identidad y del rol del compositor en Latinoamérica desde distintos enfoques, que en algunos momentos alcanzaron el nivel de la confrontación polémica. A continuación intentamos una reconstrucción de esa rica y animada conversación a la que se integraron otros colegas compositores y músicos asistentes.

Lo vernáculo latinoamericano y la composición musical

La primera pregunta surgió del público. Pedro Humire, músico aymara-chileno, hizo un comentario acerca de la propuesta musical basada en tradiciones indígenas y criollas que han desarrollado en los últimos 20 años conjuntos musicales de la llamada Nueva Canción Chilena. Se refirió específicamente al modo de ejecución de la quena introducido por estos músicos urbanos, distinto al de la tradición del altiplano. Respondió *Juan Orrego-Salas*:

“...Respecto al uso del vibrato en la quena, es indiscutible que en la región andina la quena se usa sin vibrato. Pero la quena usada por conjuntos como ‘Quilapayún’ e ‘Inti Illimani’ cumple otra función totalmente distinta. Esos géneros, los de la Nueva Canción, son géneros contingentes que están expuestos a una cantidad de cosas: al ingreso de la guitarra eléctrica, de percusiones modernas, de pianos electroacústicos. También están aprovechando elementos que lo vernáculo ha ofrecido, enriqueciendo la música.

“En cierto sentido una de las características del siglo XX ha sido esa búsqueda de un nuevo mundo de sonidos y yo no veo por qué se han de cerrar las puertas al empleo de instrumentos indígenas (...). O sea, se están adoptando nuevas sonoridades de un mundo que nos ha regalado la cultura indígena”.

Coriún Aharonián, tomó la palabra para establecer dos puntos de discrepancia con Juan Orrego-Salas.

La primera discrepancia surge a partir de la mención a Heitor Villa-Lobos y a su rotundo “¡el folclore soy yo!”. Coriún Aharonián retomó el asunto desde la perspectiva del carácter de la relación del compositor latinoamericano —y su creación musical— con la metrópoli, tomando en cuenta su condición “colonial”. Planteó que así como existen valiosos modelos para la búsqueda de una honestidad creativa en América Latina, existen también compositores, que en su opinión, más bien constituyen antimodelos, y esto por su actitud hacia el poder político y económico establecido en la región y en la metrópoli.

El segundo punto de discrepancia es en relación a ciertos intentos de parte de algunos creadores e intérpretes por establecer un puente entre la música popular y la culta:

“En cuanto a la referencia que hizo el maestro Orrego-Salas de ‘Quilapayún’ (...), éste y otros conjuntos de ese tipo no han estado enriqueciendo la música sino que han estado enriqueciendo la taquilla. De ningún modo es enriquecer la música el pretender ‘elevar’ la música popular a través de...³”.

“La música cortesana de Europa del siglo XVIII no es nuestro objetivo histórico. Y si nosotros a lo que hace nuestro pueblo le incorporamos un cuarteto de cuerdas, no lo estamos elevando sino simplemente alienando, cambiándole el significado.

En todo caso el signo histórico que le estamos dando no es hacia adelante sino que es para atrás, incluso para atrás de otros y no de nosotros (...) Ni siquiera es nuestro pasado es un pasado ajeno, el de aquél que ejerce el poder sobre nosotros en forma de poder impuesto.

“Y cuando se establecen formas que, además, son simplemente demagógicas, que utilizan los ‘clisés’ del mercado para poder llegar mejor al mercado, tampoco se está enriqueciendo la cultura del pueblo sino que se la está empobreciendo más y se está ayudando a entregar esa cultura al imperialismo”.

Finalmente estableció, por la vía de un ejemplo, lo que para él representa un verdadero modelo ético y creativo:

“Hablando justamente de modelos que uno elige o desecha, hay un gran modelo chileno, uno de los mas grandes compositores que ha dado América Latina. Es un modelo ético y creativo comparable en pie de igualdad a los dos o

³En este punto se interrumpió la grabación y truncó el desarrollo completo de este polémico planteamiento de Coriún Aharonián que bien sería motivo de un artículo. Lo que seguía era aproximadamente lo siguiente: la mezcla de la música popular latinoamericana con elementos y procedimientos de la música culta europea de los siglos XVII y XVIII especialmente —en el caso de los grupos aludidos— no representa necesariamente un enriquecimiento de la primera, según Aharonián.

tres compositores más valiosos que ha dado el área culta de América Latina; y en ningún caso, por ser su lenguaje popular, es menor en importancia en cuanto a su fuerza creativa, su valentía y su vanguardismo. Se llama Violeta Parra. A ella le debemos el reconocimiento y el homenaje”.

Gerardo Gandini rebatió no tanto el planteamiento como los énfasis y ejemplos escogidos por Coriún Aharonián:

“Acá se presentan problemas muy complejos y muy vastos; la temática es muy amplia (...). No creo que pueda compararse Violeta Parra con Villa-Lobos o a algún otro gran compositor, pienso que tampoco es comparable Charlie Parker con Stravinsky, ambos se mueven en dos mundos completamente diferentes. Cada uno es un genio en su mundo, pero no se les puede comparar. Eso por un lado. Después pienso que realmente tanto Mussorgsky como Tchaikovsky ambos eran grandes compositores (...).

“El planteamiento de Coriún Aharonián políticamente lo comparto de alguna manera, pero no comparto la aplicación que de él hace a la creación artística”.

Identidad local: el caso de Buenos Aires

Luego *Gandini* se refirió a la propuesta de Cirilo Vila de usar el concepto de terruño:

“Quiero rescatar una cosa que me parece importantísima, para mí tal vez la más importante que se dijo. Es lo referente al país de la infancia. Eso yo lo siento personalmente de manera muy profunda. Esta mañana me preguntaron en una entrevista ¿y qué pasa con el tango? y yo les conté algo muy personal. Cuando estoy solo por la calle, sin pensar en nada, inclusive en un país lejano, por ejemplo paseando por Viena, me encuentro de repente silbando tangos que hace 45 años no escuchaba y que escuchaban mis viejos por la radio en ese entonces. Es el país de la infancia que vuelve” (...).

Más adelante profundizó y analizó esta idea en el ámbito de su propia experiencia/vivencia de compositor bonaerense:

“El país de la infancia mío está en Buenos Aires. De alguna manera yo puedo hablar de mi mismo como habitante de Buenos Aires (...). En este momento me parece tener las cosas bastante claras con respecto a Buenos Aires. De lo único que me considero autorizado para hablar es de Buenos Aires.

“Hay una película llamada ‘El exilio de Gardel’ que plantea bastante claramente la condición del habitante de Buenos Aires como una especie de exiliado permanente. O sea, un exiliado europeo cuando vive en Buenos Aires y un exiliado argentino cuando vive en Europa. El habitante de Buenos Aires no escucha discos de Gardel en Buenos Aires, los escucha en París. En Buenos Aires escucha, por ejemplo, a Aznavour.

“Esa condición de exiliado permanente hace que —lo que decía en ese texto que leí antes— cierto arte de Buenos Aires es un arte que hace continua referencia a la cultura europea; que es la cultura de trasplante, la que han trasplantado desde su exilio europeo los intelectuales de Buenos Aires. Por ejemplo, el caso de Borges es muy típico.

“Esta característica de cierto arte de Buenos Aires no sólo es de la literatura sino que también lo es de la música, de ciertas ramas de las artes plásticas —el grupo Nueva Figuración, por ejemplo— o de cierto cine argentino, como el de Torre Nilsson, quien en sus películas cita continuamente a Buñuel.

“Pienso que la identidad del tipo de Buenos Aires es una identidad que supone un cierto exilio y desarraigo permanente, un cierto descontento por el lugar donde se está parado y, además, la necesidad de ir al otro, la cita constante del otro.

“Ese creo que es el principio del encuentro de una cierta identidad de Buenos Aires. Y pienso que estando consciente de esta situación, se podría llegar a sacar consecuencias bastante importantes para la creación artística. Por ahí, por lo menos para Buenos Aires, puede estar el hilo del ovillo. Seguramente esta es una posición absolutamente discutible, pero personalmente en este momento la siento como bastante cierta”.

La identidad del público con la obra

La musicóloga *Silvia Herrera* retomó el tema de la identidad desde una perspectiva general, para establecer dos variables o perspectivas del fenómeno:

“Más que el problema de la identidad con las raíces, con el folclore, con nuestra tradición musical, el problema está planteado como la identidad del artista, del músico como tal; si realmente está consigo mismo y en la obra que está haciendo es auténtico o si está identificándose con las raíces de su tierra.

“Creo que hay dos tipos de identidad. La identidad como hombre, como artista y lo que trasunta más allá de su obra, ese es un problema. También hay otro problema que es el de la identidad de la obra con el público, es decir, si acaso el público se identifica con una obra. Y éste es tal vez el problema más crucial para el artista contemporáneo: si el público se identifica o no con la obra que él está entregando en un momento determinado. Ese es tal vez el problema más acuciante de la identidad actualmente, por que pienso que el problema de la identidad con las raíces ya podría estar superado, ya tuvo su momento en la historia de nuestra música.

“Para ser más clara, creo que el problema de la identidad está planteado en la identidad consigo mismo por parte del artista y en una identidad del público hacia la obra”.

Juan Orrego-Salas intervino para enfatizar la condición de proceso abierto, dinámico, variable que comporta el complejo fenómeno de la identidad y de cómo el público se inserta orgánicamente en él:

“Creo que el problema de la identidad no se supera nunca. En cada obra que se crea se renueva, porque es un proceso de identificación con nuestro mundo interior. Procuramos adentrarnos en nosotros mismos para expresarlo. El segundo problema que usted menciona, el de la identidad del público con la obra, es muy interesante, pues también el proceso de escuchar es un proceso de identificación. Siempre he dicho que la palabra intérprete se aplica mal cuando la aplicamos al pianista que toca la obra del compositor, porque lo que está haciendo es recreándola. El verdadero intérprete es el que escucha, el que está

recibiendo ese mensaje e interpretándolo en sus propios términos. Para poder interpretar ese mensaje tiene que identificarse con él, tiene que buscar y descubrir los procesos de identificación”.

Sobre este mismo aspecto reflexionó *Gerardo Gandini*, introduciendo como elemento de análisis el grado de información del receptor respecto del creador, lo que determina la posibilidad de un puente o identidad entre ambos:

“La historia de la música —y también del mundo— llegó a un determinado punto, estamos en 1987 y no podemos volver atrás. Hay personas que, por haberse especializado en algo tienen más información que otras con respecto al momento actual de la historia o del mundo o de la música (...).

“Desde un cierto punto de vista pueden detectarse ciertas falencias en algunas expresiones musicales. Si se carece de la información que hace que esas carencias puedan detectarse, no las detectará y entonces no las sentirá o, las percibirá como falencias y es totalmente válido que las escuche; o sea, es un poco un problema sin respuesta.

“Por ejemplo, cuando uno escucha bagualas tocadas al estilo de Herbie Hancock, chacareras-rock o cosas por el estilo, a esta altura de nuestro grado de información, se piensa que es un ‘camelo’* espantoso. Seguramente si una persona no tiene esa información, no piensa que es un ‘camelo’ espantoso sino que está bien.

“Pienso, además, que a mayor información, mayor probabilidad —si esta fuera la problemática— de lograr una identidad auténtica. Pero pienso que esa no es la problemática.

“Un gran problema es la gran distancia de información que existe entre el creador y el receptor, que alguien ya planteó hace un momento y las diferentes lecturas a que puede ser sometida la misma música, de acuerdo al grado de información que tenga el que escucha. En este sentido —agregó— creo que la mejor música es aquella que logra comunicarse a pesar de ese problema, porque hay algo en ella que trasciende aunque no se entienda totalmente el mensaje deseado por el compositor. O sea, lo que se aprehende de la música no es un aprehender intelectual-analítico sino que es un aprehender sensorial y, en segunda instancia, sentimental”.

El compositor y la difusión de su música

Sobre este asunto el mismo *Gerardo Gandini* planteó su punto de vista respecto a la responsabilidad del compositor de proyectar adecuadamente al medio social su obra musical:

“Los compositores latinoamericanos (...) debemos dedicar la mayor parte de nuestros esfuerzos no a la composición sino a crear un campo propicio para que nuestras obras sean escuchadas; o sea, a tratar de modificar el medio organizando cosas, (...) para que luego de la realización de estas cosas, el medio

*Expresión argentina popular que significa aproximadamente patraña.

se haya modificado de tal manera que sea un poco más receptivo para aquello que nosotros (los compositores) hacemos.

“Esto es algo que no es nuevo, viene de hace mucho tiempo. Numerosos compositores se han preocupado muchísimo de que esto ocurriera y, además, de crear espacios alternativos para nuestra música. Puesto que las Sociedades de Conciertos habituales no son el ámbito propicio para que nuestras obras sean escuchadas, tratemos nosotros de inventar ámbitos nuevos. Eso de alguna manera ha dado resultados”.

Alicia Terzián también se refirió explícitamente al problema de la difusión de la música contemporánea, problema que ella ha asumido como una actividad sistemática desde hace 20 años. Del problema de la identidad se trasladó al de la difusión:

“...nos importa mucho nuestra identidad como habitantes de este suelo americano y como creadores, tratando de llegar a ser artistas con los que de alguna manera, aunque sea dentro de 50 o de 100 años (...) el pueblo pueda sentirse identificado. Pero creo que se ha mezclado el contenido de lo que el creador es en cuanto a creador, el caso de Villa-Lobos es uno de ellos. A través de los medios de difusión de su obra musical que él utilizó o bien por los que fue utilizado, puede plantearse el problema ético, pero no creo que nosotros tengamos que discutir la ética o no ética de Villa-Lobos. Lo que nos importa es hasta qué punto han sido auténticos creadores de sus respectivos países y también de una música que nacía de ellos mismos. Yo querría separar las dos situaciones. Dejemos de lado el problema político y el ético y tratemos de enterarnos de cual es la problemática del compositor latinoamericano y de su necesidad de lograr una identidad (...). Luego tendríamos que informar de qué manera estamos impulsando el mayor conocimiento de la música del compositor latinoamericano en los medios internacionales (...).

“Qué estamos haciendo nosotros para informar, formar, y penetrar en las áreas culturales de mayor información de otros países? Hago la pregunta porque el fondo del problema, más que la identidad del creador con su propio suelo, lo subyacente, es cómo hacemos para convertirnos en imperialistas, en lugar de los europeos, los norteamericanos u otros; o sea, cómo transformamos el mundo para que nos mire y busque nuestros parámetros como los parámetros ideales”.

“En esta perspectiva, la de contribuir al conocimiento y difusión de la música latinoamericana en el exterior, *Alicia Terzián* señaló:

“El corolario de mi modesta manera de contribuir a este objetivo es que hace tres días atrás en Brasilia, en el Congreso Internacional de la Música que organiza bianualmente la UNESCO, mediante una proclama aplaudida por todos los delegados, se designó al año 1988 como el Año Internacional de la Música Argentina”.

Identidad y originalidad

A partir de la mención de un comentario que hizo un auditor en uno de los conciertos del Encuentro, en el que aludió al parentesco de una obra con la

música de Shostakovich, *Cirilo Vila* hizo una distinción entre identidad y originalidad en la creación, estableciendo las diferencias mínimas entre ambas: "Partimos de la base de que todo individuo tiene de alguna manera su propia originalidad. Pero en el caso de la creación artística ¿le está dado a todo creador ser tan original como para renovar la historia de la música, como en su momento lo hizo Bach o después Debussy? Seguramente no.

"Entonces, la objeción de que esa obra se parece a Shostakovich es justamente confundir, es como exigirle a cada uno que sea tan original como un Bach, un Debussy o un Stravinsky. Yo creo que no le está dado a todo el mundo —por las razones que podamos indagar a posteriori— ser tan original; ni nadie puede exigirle a nadie que sea tan original que no se parezca a ninguno que existió antes. Siempre somos hijos de alguien (...). De modo que ese tipo de objeciones me parece pueril (...). Pienso que ese argumento no tiene ninguna validez. Es como cuando un compositor que en buena hora encontró su camino, justamente encontró su identidad. De alguna manera él siente que se identifica realmente con lo que está haciendo. Si después alguien le dice 'Usted está haciendo lo mismo que hace 20 años', bien, pero si el compositor está haciendo lo suyo y seguramente lo hará cada vez más interesante y más rico, seguirá en eso porque ese es su camino. O sea, ese tipo de objeciones es bastante gratuita, no tiene demasiado fundamento si se mira con seriedad".

Barbarie renovadora en la creación musical

Siempre en torno a la reflexión sobre la identidad y la originalidad, *Cirilo Vila* hizo una interesante observación que abrió una profunda interrogante:

"Silvia Herrera decía que ya estaría superada la polémica entre los nacionalistas y los universalistas. Yo creo que no está superada.

"Seguimos atentos en general, no sé si todos pero a lo mejor una mayoría, a la última moda que nos llega de Europa. Entonces, y eso lo dijo Alicia Terzián, ¿el problema de colonizar culturalmente a Europa o a Estados Unidos o a quien sea no será nuestro? Es decir debemos encontrar una proposición renovadora. Incluso en este momento, en el Viejo Mundo, hay una crisis porque esa heterogeneidad que yo señalaba en la música de nuestros patriarcas, resulta que ahora es el pan cotidiano de la música europea. Allá es signo de una crisis. Entonces a lo mejor ha llegado el momento de que seamos nosotros capaces de hacer una proposición.

"Explicándome mejor aún (...) me atrevo a afirmar lo siguiente: en la música docta chilena no hay ningún equivalente de lo que es Neruda en la poesía chilena, por ejemplo. O sea, alguien capaz de haber renovado la poesía española. En ese sentido yo recogería el planteamiento de Coriún Aharonián al reconocer el mérito de Violeta Parra. Me atrevería a decir que en Violeta Parra hay una señal de algo que se proyecta a nivel universal. Entre los más connotados compositores nuestros, y esto sin quitarles méritos, no hay ninguno que pueda compararse con Neruda, nos guste o no, pero es así. ¿Por qué es eso? Es una pregunta.



Intérpretes de la obra "Los Mitos", de Oscar Bazán.

"Es en esa medida que habría que entender el asunto y no tanto en que esté superada una polémica que ya es histórica. El sentido profundo del problema es ese; o sea, que aparezca este músico o varios —ojalá más de uno— que tuviera(n) esta facultad.

"En este sentido yo quiero destacar la experiencia que tuvimos en el concierto de ayer con la obra de Oscar Bazán⁴ y explico brevemente el por qué.

"Pienso que siempre cuando en el arte se produce algún marasmo, alguna crisis, siempre tiene que venir algún viento renovador, que yo llamaría, genéricamente y en el mejor sentido, *el viento de la barbarie* que renueva realmente todo, que produce un aparente caos, pero que es la condición primera de un nuevo orden. Eso es lo que fue Mussorgsky en su tiempo, y tanto fue así que él colonizó a Debussy en cierta medida. Y es el caso, sin duda, de Stravinsky. Y me atrevería a decir que es también el de John Cage, en Estados Unidos.

"Entonces ¿No estará faltando en nuestra música americana por lo menos un bárbaro con suficiente coraje? Yo le pregunto a Oscar Bazán si su experiencia de ayer —que entiendo no es la primera ni la única— él la entiende un poco así; o sea, es la búsqueda de algún viento de barbarie que nos limpie la casa para construir algo nuevo, diferente".

Romper barreras para la comunicación

El compositor *Oscar Bazán* contestó la pregunta diciendo que su creación es como un acto vivo de comunicación. Previamente aclaró que él sale mejor

⁴Se refiere a la obra "Los Mitos" (1985), estrenada durante el Encuentro en el Concierto del 1 de octubre de 1987, en la Sala del Goethe Institut.

retratado en sus partituras que con las palabras y que sus conceptos se entienden cuando suenan. Manifestó su inquietud profunda por el rompimiento de algunas barreras: "Se habló de erudito y popular y me parece que es una barrera inexistente y estúpida. También la barrera de intérprete y público, de intérprete y platea es otra tontería, otro invento.

"Creo que la música *no es para sino es de*. Entonces intento que cada uno sea parte de un acontecimiento en que todos podemos manifestarnos.

"Mi propuesta supone que hay distintos niveles de información y de percepción en la sala en la que se realiza la obra; el oficiante y los acólitos y demás, es decir, los intermediarios. Es en esos niveles justamente en que yo armo un hecho, una partitura, para que los que saben más de las partituras, resuelvan una estructura. Y después, los que tienen algunas dotes auditivas, también estén reforzando esa idea. Y por fin, la gente que está como público contribuya también con ciertos elementos de apertura para que así se realice esa comunicación y se rompan todas las barreras.

"Se habló un poco de ideología acá. Yo un poco inocentemente también voy a decir algo. Me parece que hemos seguido muchas veces una ideología del derroche, que es un mal que viene de las Europas. Por eso es que hay que ir a elementos mínimos, básicos, primarios, fáciles, imperfectos. Es una forma de evitar ese derroche. No debemos seguirlo porque no nos pertenece. Es decir, nuestra música debe usar los elementos de que disponemos".

La identidad del creador como proyecto y responsabilidad individual y la responsabilidad de romper el aislamiento mutuo al interior de América Latina, son los puntos a que se refirió *Coriún Aharonián*:

"En cierto sentido la identidad de lo que hace cada individuo creador se construye. Es decir, todo lo que hacemos tiene identidad inevitablemente. Así como todo lo que hacemos tiene ideología. Yo me construyo a mí mismo en función de lo que yo quiero llegar a ser. Es decir, mi autoexistencia ética.

"Entonces, si noto que como latinoamericano conozco mucho a Chopin por ejemplo —es decir, uno de los componentes de una de las vertientes culturales que hacen mi ser latinoamericano— y me doy cuenta que me falta conocer, aunque sea auditivamente, sensiblemente, los otros componentes de mi ser latinoamericano, uno de mis deberes debería ser tratar de suministrarme información a mí mismo, rompiendo las barreras que existen para ello. Si yo conozco más a todos los compositores europeos y no conozco a ningún compositor latinoamericano, el problema es mío. Es también de los medios que van a hacer lo posible para que yo no los conozca; y aquí toco un problema grave: el nivel de aislación mutua que hay en América Latina es increíble. Si nos ponemos a pensar, realmente empezamos a alarmarnos. No tenemos la menor idea de lo que ocurre en otros países latinoamericanos. Si les pregunto por ejemplo quiénes son los compositores del área culta de Paraguay, si no hubiera sido que estaba Luis Szarán hoy acá, probablemente la mayor parte de ustedes hubiera dicho que en Paraguay no existen compositores (...). Ahora, yo me puedo obligar a saberlo y tratar de buscar lo que esos colegas hacen, para ver qué hacen e irme construyendo a mí mismo, porque yo me construyo. Lo que hago

después no racionalmente sino espontáneamente, va a responder a esa creación de mí que fui construyendo pacientemente”.

El compositor no comercial en la sociedad contemporánea

El compositor *Alejandro Guarello* tomó la palabra y recapituló algunos planteamientos anteriores sobre la identidad. Su intervención tuvo un marcado carácter de testimonio con respecto a su posición y motivación frente a la composición:

“Juan Orrego-Salas muy ordenadamente recuperó el concepto de identidad, después de su lectura, concluyó que ésta debería recaer sobre la responsabilidad de ser. Por otra parte, el maestro Gandini ha dicho muy bien que él no se puede referir más que a lo que es su patria de la infancia, su Buenos Aires.

“Yo voy un poco más cerca no puedo referirme más que a mí mismo puesto que entiendo que esta identidad, como lo expresó Juan Orrego-Salas, es una responsabilidad de ser. Pero ¿ser qué? Se habla y se manipula mucho el ‘conocerse a sí mismo’. Puede sonar a manipulación pero como creadores es absolutamente necesario. Y este conocerse a sí mismo no solamente es conocerse interiormente, sino también en su contexto inmediato (...). La infancia, el contexto sociocultural, sociopolítico, todo lo que en estos momentos significa vivir. Uno no puede vivir metido en una probeta aislado de todo. Es responsabilidad de cada uno (...).

“Esta necesidad de conocerse (se complementa con el proceso) de establecer no un vínculo o una identificación con el medio sino que más bien con el de ingresar ese medio de un modo selectivo. No podemos pretender que cada uno de nosotros sea la síntesis pura de todo lo que nos rodea. Cada uno selecciona, y está en su derecho, en su formación, en su conocimiento, el seleccionar aquello que quiere.

“En la medida en que nosotros no nos conocemos, no sabemos qué queremos y para dónde vamos; no tenemos la posibilidad de seleccionar porque no asumimos una posición. En la medida que se asume una posición yo acepto ciertas cosas y otras las tengo que aceptar por fuerza, ojalá sabiendo que las estoy incorporando por fuerza.

“El colonialismo, del que tanto se ha hablado acá, es real. El primer punto, el más importante, es tomar conciencia de que es real porque recién ahí viene la posibilidad de elegir o de luchar contra ese colonialismo o de aceptarlo como algo propio porque está en mí. Si yo soy dueño de mi casa tengo la posibilidad de ingresar o sacar algo a gusto.

“En el acto de la creación se produce un momento entre la idea y este mundo que nos rodea y nos invade, en el cual si nosotros tenemos verdadera conciencia de quiénes somos, podemos seleccionar, manipular, procesar esa información, esa influencia y proyectarla. Tal es la posibilidad de establecer que una obra o un creador pueda ser honesto o hablar de una música verdadera, cosa que nadie va a estar en condiciones de probar, porque es un compromiso consigo mismo. Ahí radica el peligro de la apariencia.

“Si no tenemos conciencia de quiénes somos se nos va a meter mucha información, cosa que se ve en ciertas obras que pretenden abiertamente ganarse un público. Como ejemplo quiero tomar el caso del compositor comercial. El compositor comercial no piensa en lo que está haciendo sino en lo que va a pasar con lo que está haciendo, si va a lograr el efecto buscado. Para lo cual debe tener ciertos conocimientos de sociología, ayudantes o equipos creativos, etc., para entender cómo se está moviendo la gente en el mercado. Entonces no va a crear él mismo sino que va a cumplir la función de satisfacer (una demanda). Lo que es muy lícito, eso no lo rebato. Pero, atención, los compositores que hacen una música que no es comercial no pueden pretender —por lo menos yo no lo pretendo— que su música se grabe, se edite, se difunda en las temporadas y se toque por todos lados.

“Sé que vivo en un mundo en que hay una sociedad decadente, y aquí retomo un planteamiento del maestro Gandini⁵. El sólo hecho de que la sociedad en su conjunto, en todo su proceder mire y tenga como objetivo fundamental el pasado, es síntoma de que es una sociedad a punto de morir (...). Pertenezco a esta situación contingente en la cual es muy posible que vaya perdido (...). No estoy hablando ni de mí ni de mi barrio, estoy hablando del problema del mundo que tiene que cambiar absolutamente (...). Este es un proceso largo y difícil en el que tiene que cambiar una sociedad (...). Si sabemos que es un proceso largo no podemos pretender apresurarlo. No puedo pretender, aunque sea dictador de una nación, que en la educación infantil, por ejemplo, escuchen música contemporánea, no puedo imponerla. Yo creo en este actuar desinteresado (...).

“No estoy haciendo música para ser famoso. Hago música por simple necesidad personal, es un egoísmo absoluto, lo reconozco. Para mí es necesario escribir música. Es como aquel que necesita trabajar. No hago música con un objetivo de comunicación, no entiendo la música como lenguaje. No estoy tampoco en contra de quienes opinan de manera distinta. Simplemente me muestro con lo que estoy haciendo y espero ser consecuente con lo que estoy haciendo. Esta actitud parece o corre el riesgo de ser esnobista y no me preocupa porque estoy bastante seguro de lo que estoy haciendo. En el fondo estoy protegido por mi propia capacidad de libertad. Puesto que no necesito y no pretendo imponer nada, estoy siempre atento a recibir todo aquello que me aporte, que se integra —no que se identifica— que se relaciona, sea positiva o negativamente, con mi manera de pensar. Y así voy evolucionando. Pienso que incluso en el fenómeno de la identidad, de la identidad santiaguina, chilena, bonaerense, argentina, cono sur, latinoamericana, de uno mismo o de todos, surge nuevamente un factor de esta sociedad clasificadora. Tenemos una mente clasificadora, pretendemos establecer corrientes (...). Pienso que no es necesario. Ni es necesario esto como contrapuesto de lo otro, sino que es

⁵Se refiere a la charla que hizo Gerardo Gandini sobre su música, “Espejismos”, el 30 de septiembre en la Sala del Goethe Institut, dentro de las actividades del Segundo Encuentro de Música Contemporánea.

necesario aceptarlo, observarlo, nutrirse de ello, filtrar aquello que realmente necesitamos, que nos sirve, que nos complace y nos deja vivir tranquilos”.

Entre la decadencia y el balbuceo

Gerardo Gandini tomó la palabra para explicar la frase a que aludió Alejandro Guarello en su intervención:

“El otro día en esta sala, en una charla sobre mi música, se me ocurrió una frase inspiradísima. Dije que prefería participar de la decadencia y no del balbuceo.

“Pienso que es evidente que ésta es una etapa de la historia de la cultura bastante decadente. Se ha llegado al fin de un período y ese fin supone una actitud sintética con respecto a todas las cosas que sucedieron en ese período. En líneas generales hay una mala palabra que se emplea actualmente, pero que define la situación: esa mala palabra es postmodernismo.

“Yo personalmente siento placer al componer música y siento placer al conocer música. Siento placer al estar informado acerca de la música. Siento placer por la música de Chopin, por ejemplo. Yo asumo ser un protagonista de esa decadencia.

“Pienso que en este momento, para la composición musical y para la creación artística en general, hay dos posiciones bastante claras y sólo dos. Una es el terminar el asunto, o sea, participar del fin de la cosa. Y la otra es tratar de empezar otra cosa. Los que participamos del fin somos decadentes. Los que tratan de empezar la otra están en el período del balbuceo. Yo en este momento prefiero ser decadente. Y debo hacer además una confesión personal: envidio a aquéllos que se encuentran en el balbuceo. Yo no lo puedo hacer”.

A partir de este punto el debate comenzó poco a poco a cambiar su eje temático inicial y terminó por establecerse en torno al problema de la formación del músico, del público y de la situación de las instituciones encargadas de esta función. Se puso en evidencia el grado de anacronismo y desfase de estas instituciones de formación y de difusión musicales con respecto a la realidad musical contemporánea de América Latina. Los participantes concordaron que este tema era materia para otro Foro y así quedó propuesto. Al final, después de cuatro horas de intensa y animada conversación, que fluctuó entre lo coloquial y lo solemne, entre lo contingente y lo filosófico, entre lo real y lo imaginario, quedó claro para todos que es útil y necesario continuar dialogando y comunicándose.

A manera de conclusión

Sin ánimo de sellar este texto con una forzada conclusión sintética, se puede afirmar que el Foro que hemos reseñado —parafraseando a Neruda— hundió la mano turbulenta y dulce en la zona más genital de la cultura y de la música en América Latina, en el problema de su identidad que es, sin duda, un punto neurálgico del sistema cultural operante en nuestros países latinoamericanos.

América Latina, así como el Foro, es un torso inconcluso. Aquí lo definitivo es una ilusión ingenua. La cultura de este continente es insuficientemente conocida y existe dentro de ella un parcelamiento tal que bloquea sus comunicaciones internas y acentúa sus distancias. El de su integridad y autonomía es un proceso en marcha. Por ello es que en América Latina, donde por casi cinco siglos se ha venido fraguando en su gigantesco crisol un mestizaje cultural de características inéditas en el planeta, el problema de *ser*, de su identidad histórica, es crucial. Y eso se manifestó con fuerza en este encuentro y reencontró de compositores. Pero además se constató que pese a todo existe una conciencia de pertenecer a un origen y destino común. Es decir, a pesar de la precariedad de la situación de la cultura latinoamericana, de su difícil historia, del desconocimiento de sus tradiciones mestizas reales y por sobre las diferencias locales y nacionales, existe una conciencia y una decisión de ser latinoamericanos que posibilita el encuentro con otros, en este caso con nuestros hermanos músicos del Cono Sur.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Notas y documentos

SALIDAS DEL GHETTO SOBRE LA SITUACION DE LA MUSICA NUEVA EN LA REPUBLICA FEDERAL DE ALEMANIA*

por
Guðrun Stegen

Aquél que se hubiese atrevido a pronosticar a comienzos de la década del ochenta que John Cage escribiría una ópera en el loco estilo de las comedias cinematográficas norteamericanas se habría expuesto a la incredulidad, la furia y la burla. Lo que hace pocos años se habría considerado un sacrilegio ahora se enfoca con otro criterio. "Européras", de Cage es en realidad un espectáculo turbulentamente cómico, una obra divertida y de brillante ingenio que incluye en su totalidad fragmentos musicales virtuosísticos sin relación alguna, y que sólo pretenden divertir. La idea de chapotear con un material tradicional es claramente aparente. ¿Es entonces "Européras" un fenómeno único, el capricho de un ídolo que siempre se ha permitido todo tipo de extravagancias? ¿O es quizá una señal (entre muchas otras) de un repensar la Música Nueva, buscando caminos para salir del ghetto personalmente impuesto?

Pareciera ser que esta última perspectiva es la meta si se observan las obras de compositores que se han destacado en los años recientes. Significativamente, Karlheinz Stockhausen fue uno de los primeros en retroceder hacia una nueva "armonía sonora" cuando se volvió hacia el misticismo del Lejano Oriente, combinando fórmulas melódicas como equivalentes al transcurso de la oración. Stockhausen enfocó su objetivo de escribir su "Whole Earth Music", mediante la organización serial de parámetros individuales, exclusivamente obras electrónicas y las "Action Pieces", en las que la coreografía determina los movimientos de los instrumentos ejecutantes dentro de un "nuevo estilo de práctica instrumental". La pericia instrumental no es suficiente, también se requiere habilidad para representar. Esto se acompaña por la búsqueda de un lenguaje instrumental crecientemente diferenciado que pretende despertar sentimientos más sutiles mediante graduaciones sonoras aún más sutiles. "Evas Zauber" ("El Encantamiento de Eva") de Donnerstag, la última obra presentada durante los siete días del ciclo de ópera "Licht", ofrece una sorprendente conjunción entre una construcción melódica estricta y gestos de gran comunicación, en una armonía entre las fórmulas musicales y los movimientos.

La fuerza de Mauricio Kagel reside en la mezcla de la seriedad con la parodia. Su contribución a la Música Nueva se basa en la amalgama de diversos patrones de expresión, como por ejemplo en "Kantrimusik", escrita en 1975, y

*Traducción de *Music in Germany*, 1988 (Inter Naciones, 34th Edition, 1988), pp. 7-11.

Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, 1988, N° 169, pp. 86-110.

que el mismo Kagel dirigió recientemente en una gira con el Emsemble Modern, por Austria, la República Federal de Alemania e Inglaterra. En su "Pastoral for voices and Instruments", el material de tipo folclórico es sometido a un tratamiento altamente elaborado. En su conferencia dictada en Stuttgart sobre "Música para Cine", Kagel abogó por una "nueva estética". La "nueva manera de ver", que plantea, "no debe someterse a las fórmulas usuales de pensar y de lógica, pero en cambio debe realizar brincos y saltos para escapar de ser apresados por el racionalismo analítico". Así también justifica "lo incompleto justificadamente comprendido" y la "ilógica total". Todo buen arte no debe estar en congruencia con los puntos de vista reinantes sobre "qué es lo razonable".

Las obras escénicas más recientes de Wolfgang Rihm atestiguan una obligada naturaleza radical. "Oedipus", encargada por la Deutsche Oper de Berlín, se caracteriza por su individualismo y subjetivismo. El libreto y música, extraídos de materiales conocidos y complementados por una exegesis reflexiva, proyectan una luz sutil sobre el estado psicológico de un hombre que inconscientemente se transforma en culpable. Las técnicas usadas incorporan secciones grabadas de la partitura que son reminiscencias del cine y la radio. El impacto tiene prioridad sobre la claridad y no se evitan los clisés operáticos. Este es un paso para comprometer emocionalmente de parte del compositor de "Hamletmaschine", obra estrenada poco antes de "Oedipus", caracterizada por un estimulante y fluctuante ambiente sonoro que produjo estridente y conster-nante acrimonia y vitalidad. Técnicas ampliamente convencionales de ejecución engendran aquí aquello que parece jamás haber sido escuchado con anterioridad, ilustrando así el tema. Ofrece así posibilidades de un acceso emocional directo a la obra, cosa que el público no había logrado en la música creada en los últimos años.

La reorientación estética aparente desde hace algún tiempo en las numerosas obras ejecutadas en la República Federal, fue confirmada a nivel internacional durante los Días de Música del Mundo, organizados por la Sociedad Internacional de Música Nueva (ISNM). Compositores de 33 países presentaron obras nuevas, y allí también se hizo aparente la búsqueda de caminos para salirse de la torre de marfil en la que se había encerrado la Música Nueva durante décadas de exegesis racional del sonido.

Los Días de Música del Mundo se realizaron en Colonia, Bonn y Frankfurt. Los diversos aspectos fueron hasta cierto punto el resultado de factores de organización, pero las presentaciones tuvieron, como denominador común, lo planteado por Wolfgang Rihm desde 1974: "La música debe estar llena de emoción, y esa emoción llena de complejidad".

Algunas obras se destacan entre la abundancia de aquellas del programa del ISNM. En el concierto inaugural en Colonia, cuatro piezas orquestales de Giacinto Scelsi, lacónicas y enfocadas hacia una sonoridad interior, tuvieron gran éxito de público. La locura dadaísta del "Text-Music-Action", en función vespertina, presentada por dos extravagantes personajes norteamerica-

nos, Jerome Rothenberg y Bertram Turetzky, fascinó al auditorio. Otro tanto ocurrió con el crítico lenguaje satírico de Peter Rose, con despliegue de imágenes de video y disección de ideas. La función en Frankfurt de Alvin Lucier, que trabaja con amplificación acústica de ondas cerebrales y juegos que se experimentan visualmente, con sonoridades en feedback y pelotas de ping-pong que saltan alrededor de cuatro tambores, ofreció un concepto alterno de la música.

Las condiciones objetivas que determinan los límites del desarrollo son tan importantes como las innovaciones artísticas. Una dependencia inmanente entre compositor e intérprete es especialmente aparente en aquellas formas de Música Nueva que hacen uso creciente de las posibilidades de lo gestual. La acción amplía la ejecución instrumental transformándola en rito, y los sonidos abstractos se acompañan de movimientos manifiestos. Cuán estrecha puede ser esta relación lo demuestra Stockhausen en la obra ya mencionada "Evas Zaubber", cuya realización depende totalmente de la inventiva teatral de Suzanne Stephens, clarinete, además de Eva y Kathinka Pasveer, flauta, y la supremacía de Eva como péndulo masculino. Estas mujeres intérpretes encarnan su virtuosismo en una especie de Pas de Deux, una danza íntima y erótica, en la que las melodías y los movimientos se desarrollan de acuerdo a los mismos principios estructurales. Desde un ángulo, esta es una obra que se enjaeza con la habilidad de sus intérpretes, y por otra, es una realización que depende de la afinidad personal de los intérpretes con el compositor, que puede obstaculizar su presentación por otros artistas. Esta nueva forma "de obra-acción" ha demostrado su interdependencia dentro de un área específica de la interpretación. Esto es similar al de otros casos de Música Nueva, como el Teatro Musical, el Teatro Danza, el teatro radial con música, representaciones, videos musicales y particularmente en composiciones electroacústicas. Durante los Días de Música del Mundo, el programa latinoamericano demostró que la realización de una composición electrónica sólo es posible mediante las facilidades especiales del estudio electroacústico. El sólo hecho de transporte de equipos desde Latinoamérica a la República Federal hizo imposible la presentación de varias obras, y por ende los conciertos fueron dominados por la música de compositores que viven en Europa, han estudiado allí y estaban familiarizados con lo que los estudios pueden ofrecerles. Las limitaciones de los equipos, automáticamente, imponen restricciones a las posibilidades artísticas.

Las facilidades que ofrecen los diversos lugares también explican las diferencias de énfasis de los programas durante los Días de Música del Mundo en Colonia, Bonn y Frankfurt. El conjunto de equipos que ofrece la Radio de Alemania del Oeste y el Cologne College of Music, obviamente facilitaron la presentación de proyectos que hicieron uso de medios electroacústicos. El resultado fue que Colonia fomentó las presentaciones de multi-media. Las composiciones electrónicas, esculturas e instalaciones sonoras, poemas sonoros, teatro radial en vivo y los videos musicales ofrecieron innumerables posibilidades de formas de mediación musical, que se espera contribuyan a que los esfuerzos de los artistas contemporáneos sean accesibles a un público más amplio.

Fue Así como Colonia pudo ofrecer posibilidades específicas para las realizaciones de multi-media. Frankfurt proporcionó otro aspecto esencial dentro del campo de la organización de los programas: el apoyo financiero de los grupos integrados a la labor de organización. La Alte Oper y el teatro de la ciudad, Theater am Turm, pudieron ofrecer funciones espectaculares y un encuentro con los más importantes conjuntos de Música Nueva. Aquí el sustrato comercial ejerce su influencia sobre la cultura musical de todo el país. El centro, tanto del arte escénico como de la Música Nueva, parece estar moviéndose rápidamente de Colonia a Frankfurt. La ejecución de obras más recientes de Karlheinz Stockhausen y el estreno mundial de "Music for 13" de Cage se realizó en Frankfurt. Estos eventos no sólo fueron organizados por las autoridades de la ciudad. Las estaciones de radio, los institutos culturales, los colegios universitarios, teatros y las galerías, a menudo proporcionan los medios financieros para el montaje de obras, y es así como es posible la presentación de alto nivel de un amplio espectro de tendencias artísticas.

Para aquilatar la importancia de estas instituciones sólo se necesita ver la programación que cada organización individual realiza, la que desde un principio se enmarca en una determinación de conjunto. La selección de las obras que se ejecutan pueden depender de la responsabilidad de un jurado, pero además pueden complementar los programas obras presentadas en lugares alternativos. Chris Newman, el compositor de Colonia, tuvo un éxito enorme en el "Batschkapp" de Frankfurt con sus mórbidas canciones apoyadas por una banda de Rock. En Colonia, Bernhard Heidsieck y Michael Métail presentaron poemas actuados en estilo de diálogo, y en un programa vespertino organizado por la ciudad de Bonn se incluyó música africana transcrita para dos clavecines y viola da gamba.

Las iniciativas privadas también están realizando un papel de creciente importancia al margen de los Días de Música del Mundo. Aparte de los muchos "Días de Música Nueva...", en el énfasis desde hace algún tiempo se concreta en las composiciones realizadas por mujeres. Las mujeres compositoras —olvidadas en el silencio durante siglos y aún una excepción en nuestra época— ahora están conquistando las salas de conciertos y además organizan sus propios festivales a nivel internacional. Este movimiento lo inició "Women and Music", un Círculo de Estudio, asociación de mujeres músicas en actividad que deseaban llamar la atención del público sobre las compositoras femeninas. Han desplegado gran energía con este fin y solamente el año pasado hubo festivales en Kassel, Heidelberg y Unna, en los que presentaron el espectro completo de la música contemporánea desde el Arte Pop Norteamericano a través de la vanguardia experimental hasta la presentación extravagante de Joëlle Léandre, la contrabajista francesa.

Este tipo de presentaciones que a primera vista pueden parecer más bien periféricas, impulsan el interés de los compositores, al punto que una gama cada vez mayor de obras son ejecutadas para un público más amplio. La selección de las composiciones que se tocan pueden, por lo tanto, aproximarse más estrechamente al ámbito actual de las nuevas posibilidades estéticas.

La gente reconoce que el contenido de los programas tienen también una importancia crucial y tratan de usarlos para atraer a auditores nuevos. Karlheinz Stockhausen considera que la yuxtaposición de las obras de un concierto es tan crucial, que se la puede considerar en sí misma como una composición. El credo de su enfoque altamente estilizado de la ejecución es el siguiente: "El acto de realizar programas de concierto también es un acto de componer, igual que escribir las notas", y un creciente número de compositores comparten esta convicción. Para dar un ejemplo, en un concierto en Colonia, se incluyeron cuatro composiciones de Stockhausen creando un todo. Tres piezas de su inmenso ciclo "Licht" se complementaron con "Zodiac", que apareció como si estuviera en una aureola de "Luz".

Conjuntamente con la habitual y amistosa yuxtaposición de obras totalmente nuevas y composiciones consagradas, otro festival de música contemporánea, el "Ensembli", en Mönchengladbach, ofreció un diferente e interesante enfoque al combinar nuevas tendencias. La combinación de obras de áreas culturales diversas fue bien recibido. Composiciones de Italia e Inglaterra se unieron a obras de Klaus Huber y Brian Ferneyhough de la "Escuela de Freiburg". El virtuosismo juguetón italiano y el estilo inglés de romanticismo clásico contrastó profundamente con las obras de estructura más estricta de Freiburg.

Otra variante de programación es el "Homenaje a..." que también sirve como liberación póstuma de compositores que han elegido el aislamiento. Este concepto funcionó particularmente bien en dos eventos consagrados a la música de Bernd Alois Zimmermann. La respuesta hacia la obra de Zimmermann, que se intensificó en los últimos años, impulsó a la ciudad de Colonia, el Rhineland College of Music y la Radio del Oeste de Alemania a organizar, en conjunto, un ciclo Zimmermann en el que se tocó la mayoría de su obra en dieciséis centros urbanos. La respuesta fue altamente positiva y todos hablaban de Zimmermann. La situación fue similar durante los "Días de Música Nueva" de Stuttgart, que también fueron dedicados a Zimmermann. Otro aniversario musical que también llamó la atención aunque quizá sólo a una comunidad relativamente pequeña de entusiastas, fue el homenaje de 24 horas a John Cage por su 75 cumpleaños. Este fue un evento gigantesco en el que las presentaciones en vivo de sus composiciones y transmisiones simultáneas de sus obras para la radio, fueron interrumpidas por "regalos musicales" de los amigos. No obstante, la institución de semejantes monumentos musicales probablemente agotó hasta los auditores más interesados.

¿Cómo se evalúa hoy día la Nueva Música cuando los programas son bien planificados e impulsados dentro de la organización musical regular más bien que para festivales especiales? ¿Cuáles son las obras que tienen la posibilidad de ser presentadas en los teatros de ópera y en los programas de los conciertos? Una cantidad de obras ya han logrado ingresar al reino del teatro musical. La versión completa de "Lulú", de Alban Berg, montada en París en 1979, también ha conquistado la ópera alemana. "El Paraíso Perdido", de Penderecki y "König Lear", de Aribert Reimann también están incluidas en el repertorio.

¿Quiere esto decir que todo anda bien en el mundo del teatro musical contemporáneo? Si se estudia el repertorio en su totalidad, de inmediato se hace aparente la diferencia entre las compañías subvencionadas generosamente y aquéllas que tienen que funcionar con menos recursos. Inclusive hoy día montar una obra en primera audición es considerada por muchos directivos de ópera como un riesgo imponderable, que no se atreven a enfrentar debido a una situación financiera difícil. ¿Qué les queda entonces a los compositores jóvenes que desean romper su aislamiento de los últimos años y lograr llegar a los escenarios de los teatros musicales? John Cage y Wolfgang Rihm les han mostrado el camino con "Européras" y "Oedipus". Este camino involucra el uso de nuevas maneras de entretenimiento y el redescubrimiento de la emoción.

¿Y cuál es la situación de la sala de concierto? Allí los clásicos de vanguardia parecen ser los más solicitados. Stockhausen, Boulez, Kagel y Henze son nombres que figuran inclusive cuando el énfasis es en general por lo tradicional. Obras de Krzysztof Meyer y Witold Lutoslawski también pueden figurar en un programa con una sinfonía de Haydn. Además existe un público interesado en los acontecimientos especiales con énfasis en la ejecución de obras contemporáneas. En este caso la prioridad debe basarse en una expansión del acercamiento experimentador que permita el acceso espontáneo a una obra, siempre que la intención sea continuar desmantelando las barreras que todavía existen.

ESTRENO EN INDIANA DEL CONCIERTO N° 2
PARA PIANO Y ORQUESTA (1985) DE
JUAN ORREGO-SALAS

En *The Herald-Telephone* del jueves 29 de octubre de 1987, p. A 8, el crítico James Underwood, titula su crítica: "El Concierto de Orrego-Salas es una obra notable".

"Un estreno memorable tuvo lugar en el Musical Arts Center, el miércoles por la noche. El pianista Alfonso Montecino, junto a la Orquesta de Concierto de la Universidad de Indiana, dirigida por Thomas Baldner, ofrecieron una triunfante versión del *Concierto N° 2* para piano y orquesta (1985). Orrego-Salas compuso una obra sorprendente, conmovedora y estimulante.

"Se inicia con una destacada frase lírica tremulamente ejecutada por la primera trompeta; el movimiento inicial *Entrata e Varianti* fue un estudio de contrastes. Responden a la trompeta pasajes incisivos, cortos y sostenidos del piano y del vibráfono y esta alternancia, entre lo melódico y lo estridente, continúa a lo largo del movimiento. Una exposición majestuosa de los bronces es seguida por una sección de tipo dancístico que incorpora metros irregulares y rápidos pasajes escalísticos en el piano, los que son respondidos por frases en legato de las cuerdas. A veces convergen las dos ideas divergentes, mientras el piano salta sobre patrones melódicos disjuntos acompañado por una mayor actividad sonora de la orquesta.

"El efecto que todo ello produce es mágico. Montecino es un virtuoso de primera categoría y tanto su técnica como su musicalidad dominan en este movimiento. Por desgracia la orquesta no pudo estar a su altura y ciertos ritmos flojos se infiltraron de pronto.

"Montecino inició el segundo movimiento, *Canzone*, con fraseología cantabile acompañado por los contrabajos en pizzicato. Después, el resto de las cuerdas saltan en arco con excelente contrapunto, los pasajes de los contrabajos ceden lugar a tranquilos aunque rítmicamente estridentes trombones. La melodía inicial de Orrego-Salas es posteriormente recogida por los vientos los que, por desgracia, necesitaban un mejor control de su respiración y fraseo.

"El *Scherzo* de la obra se inicia con un rápido pasaje de tipo *perpetuo mobile* que poco después se transforma en danzable. El movimiento incluye una hermosa interacción entre el piano y los bronces muy bien ejecutado por ambos. El puntear de la percusión no estuvo tan bien, a veces la falta de precisión molestaba un poco.

"Después de una vuelta al material inicial, el movimiento termina con un ondular muy efectivo de la flauta acompañada por la percusión.

"El *Intermezzo y Finale*, que pone fin a la obra, se inicia con una introducción lenta después de la cual motivos de tipo marcial en los bronces son interrumpidos por incisivos estallidos del piano. Este se mantiene activo durante todo el movimiento; Montecino destacó y dio vida a las difíciles ideas de Orrego-Salas. La orquesta respondió también y el excelente impulso dado a la ejecución

otorgó suspenso y emoción. El crédito lo merece Thomas Baldner que a través de su dirección concisa supo amalgamar la obra.

"El *Finale* incluye el tipo de contraste presente en el movimiento inicial y la cadenza, aunque breve, realiza una recapitulación temática a través de varias regiones melódicas incluidas anteriormente en la obra. Después de un breve regreso a los elementos marciales del movimiento, el Concierto termina de manera sorprendente con cornos en sordina que sostienen un acorde disonante seguido por un tronar de la orquesta.

"Orrego-Salas ha creado una obra memorable conmovedora, estimulante, lírica y a veces áspera. Combinó estos elementos en justa proporción de manera de crear una poderosa afirmación musical. Montecino merece gran encomio por su estupenda ejecución y Baldner también merece elogios por su excelente dirección".

Después se ejecutó la Sinfonía N° 5 en Mi menor de Tchaikowsky, pero citando nuevamente al crítico: "La noche le perteneció realmente a un magnífico compositor y a un pianista, los que unidos ofrecieron un estreno fantástico".

MIGUEL ANGEL ESTRELLA EN CHILE

El pianista argentino y creador de la Fundación Música Esperanza, Miguel Angel Estrella, visitó Chile en abril, después de diez años de ausencia y ofreció un concierto oficial, auspiciado por la Embajada de la República Argentina y otras entidades, en la Sala de la Escuela Moderna de Música, el martes 5.

Sus recitales son particularmente interesantes porque el artista mezcla el virtuosismo musical que posee en el más alto grado, con su extraordinaria capacidad como comunicador. Declara: "un elemento esencial en mis conciertos es un poco contar, introducir cada obra, hablar de los autores. Eso prepara mucho a la gente, a través de las imágenes y los sentimientos. Decirles 'esto hace pensar', 'esto es tierno' o 'es violento' o 'es sentimental'. Entonces voy viendo la fascinación del sonido sobre ellos". En sus programas incluye obras desde J.S. Bach hasta milongas argentinas, choros brasileños, cuecas chilenas y obras de Bartók, Ravel y Albéniz.

Además del recital en la Escuela Moderna de Música, actuó en una iglesia en Molina, para gente que escuchaba música por primera vez, en la Parroquia de San Alberto en Conchalí y en varios centros populares porque para él esa es su forma de vivir el cristianismo.

Actualmente radicado en Francia vive cinco meses al año en Argentina, desarrollando programas de Música Esperanza, organismo internacional, no gubernamental, no político ni confesional que él encabeza, y que fundó en 1981. La labor de Música Esperanza es mucho más que dar conciertos, ante todo es una campaña de movilización musical. Los músicos visitan los lugares donde la gente nunca ha escuchado música y no sabe lo que es un concierto. Van a las escuelas, casas de jubilados, hospitales, cárceles y poblaciones y después de años de trabajo han logrado formar verdaderos melómanos, hasta el punto que en varios de estos centros sus moradores organizan conciertos y festivales.

Su sorprendente actividad musical lo ha impulsado ahora a llevar al disco obras del período Barroco francés, período por el que siente especial afinidad. También ha realizado arreglos de música popular argentina, especialmente tangos y milongas, y desde hace cinco años toca con músicos populares, en cuartetos de tango y con el quenista Uña Ramos integra un conjunto que se llama Músicas Argentinas. En sus recitales ha introducido lo popular al lado de sonatas de Beethoven, Preludios de Chopin u obras de compositores contemporáneos.

MARLOS NOBRE EN LONDRES

Importantes obras contemporáneas del brasileño Marlos Nobre, fueron ejecutadas en Londres, por primera vez, en el St. John's, Smith Square, el 28 de abril de 1988, bajo la dirección del compositor.

Durante la primera serie de conciertos de música latinoamericana, la Latin American and Caribbean Society (LACCS), con el auspicio de la Embajada del Brasil, presentó una serie de obras de Marlos Nobre compuestas entre 1963 y 1972. El señor Embajador del Brasil, Celso de Souza E. Silva, presidió el concierto y la charla que ofreció esa noche el mismo Marlos Nobre en St. John's.

A pesar de que es ampliamente conocido en Chile y en todo nuestro continente, a continuación ofreceremos algunos datos biográficos sobre este excelente compositor brasileño.

Marlos Nobre nació el 18 de febrero de 1939, en Recife, capital del estado de Pernambuco. Estudió piano y teoría en el Conservatorio de Pernambuco durante ocho años, entre los siete y quince años, en 1960 se trasladó a Río de Janeiro para estudiar composición con Hans J. Koellreuter. Posteriormente estudió con Camargo Guarnieri en el Conservatorio de São Paulo y con el gran maestro Alberto Ginastera, en Buenos Aires.

En 1969 Nobre viajó a Estados Unidos para realizar un curso de computación y de música electrónica con el pionero Vladimir Ussachevsky en la Universidad de Columbia. A la edad de 30 años y con sus estudios virtualmente terminados, Nobre fue nombrado director de la Orquesta Nacional del Brasil, cargo que ocupó entre 1971-1976.

Su creación musical es una fusión notable de varios estilos, de la *avant-garde* contemporánea, en perpetua búsqueda, ha tomado los elementos que ha necesitado e inconscientemente usa otros elementos del folklore nacional brasileño. El resultado es sorprendentemente personal y característico; intelectual, evocativo, a veces sensual, pero siempre controlado, inclusive cuando muy de vez en cuando usa pasajes aleatorios, todo ello dentro del marco de una inteligencia creadora imaginativa y de gran experiencia.

En la actualidad Marlos Nobre es Director del Departamento de Música de UNESCO, en París.

Dentro del rico espectro de su creación, para el concierto en St. John's, en el que dirigió a la Orquesta del St. John's Smith Square, y a la soprano Marina Taffur, eligió las siguientes obras, todas ellas estrenos absolutos en Inglaterra.

La velada se inició con la Cantata "Ukrinmakrinkrin" para soprano, flauta, oboe, trompeta y piano, de 1964, inspirada en el dialecto Xucuru religioso ritual de comunidades de Pernambuco. Sobre esta obra, véase el análisis de la Dra. María Ester Grebe, en *Revista Musical Chilena*, xxxiii 148 (octubre-diciembre, 1979), pp. 48-57. Continuó el concierto con otra cantata, "O Canto

Multiplicado", de 1972, para soprano y orquesta de cuerdas, con la distinguida solista Marina Taffur; luego se tocó *Desafío VII*, de 1968, un concierto corto para viola y cuerdas; incluyó también *Variações Rítmicas* para piano y percusión, de 1963, y terminó el concierto con su *Primer Cuarteto* de Cuerdas, de 1967.

PRIMER CONCURSO COREOGRAFICO CHILENO

Es altamente loable la iniciativa de la Corporación Cultural de Santiago de realizar el Primer Festival de Coreógrafos Chilenos, el que se realizó el sábado 14 y se repitió el lunes 16 de mayo.

Cinco coreógrafos fueron seleccionados para actuar en este certamen, quienes contaron con toda la infraestructura del Teatro Municipal y con los bailarines del Ballet de Santiago para la puesta en escena de sus creaciones. Jaime Riveros, Patricio Gutiérrez, Gregorio Fassler, Mario Bugueño y Octavio Meneses pudieron con plena libertad presentar sus proyectos coreográficos en este encuentro tan significativo para la danza nacional.

El Festival no tuvo carácter competitivo, pero un jurado de categoría se constituyó para dar mayor realce al evento.

Fassler, Bugueño y Meneses pertenecen a un círculo de danza independiente, distinto de los trabajos más clásicos de Riveros y Gutiérrez, ligados al Ballet del Teatro Municipal. En total 40 bailarines intervinieron en las presentaciones, mientras la escenografía, vestuario e iluminación estuvieron a cargo del libanés Maroun Azouri, del cuerpo estable del teatro.

Luego de la presentación final de las cinco coreografías participantes en el certamen, el jurado integrado por doce personas y presidido por la Primera Bailarina del Ballet de Santiago, Sara Nieto, determinó por estrecha votación sobre "Matices", de Patricio Gutiérrez, "Ángel de la Guarda", de Octavio Meneses, como las obras más relevantes del evento.

El Primer Evento Coreográfico Chileno contó también con la participación de "Mutaciones", de Mario Bugueño; "La Ventana", de Jaime Riveros y de "Códigos Notables", de Gregorio Fassler.

"Ángel de la Guarda" es una expresión artística de vanguardia. La obra incluye la presencia dominante de los signos religiosos y la desarmonía familiar, vértices de una exploración en la mente de un niño. La integrante del jurado Camille Hardy, del *Dance Magazine*, de Estados Unidos, señaló que "es un teatro-danza de una calidad excelente. Muestra toda la labor de este coreógrafo, que podría definirse como muy creativa y sofisticada."

El crítico Federico Heinlein, estimó "Magnífica... la espontaneidad y transparencia de "La Ventana", creación de Jaime Riveros que parte de un cuento de Julio Cortázar. Seduce la unión constante e íntima entre el dramatismo de este ballet y la Sinfonía Romántica, de Enrique Soro, *única obra musical chilena del torneo*. Fue como si la coreografía hubiese agregado a la partitura una nueva dimensión, esencial e insospechada". En cuanto a "Matices", de Patricio Gutiérrez, escribe: "...Ante un fondo de percusiones bien escogido, grabado por el Taller de la Orquesta Filarmónica, el coreógrafo no pretende sino 'mostrar danza, movimiento, colores'. Y con cuánto cariño hilvana este pequeño collage de bailes, ayudado por la donosa labor de Claudia Smiguel y Pablo Aharonian, Lidia Olmos y Julio Acevedo, Jacqueline Cortés y Pablo Micheo". Y termina diciendo el crítico: "pensamos que, por su valor e interés, tanto "La ventana" como "Matices" merecerían ingresar al repertorio estable del Ballet de Santiago".

ESTRENO DE "RITUAL DE LA TIERRA DEL VIENTO, Y DEL FUEGO" POR EL BALLET NACIONAL CHILENO

La temporada oficial del Ballet Nacional Chileno se inició en el Teatro Baquedano el 27 de mayo, con el estreno del ballet "Ritual de la tierra del viento y del Fuego", con coreografía de Gaby Concha y un equipo totalmente chileno: música de Guillermo Rifo; vestuario de Marco Correa; escenografía de Sergio Zapata e iluminación de Bernardo Trumper, junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro alemán Lothar Koenigs.

Esta coreografía de Gaby Concha rescata las características del grupo étnico que fuera conocido como "Onas", pero que a sí mismo se denominaba "Selk'nam". Habitaban la Isla Grande de Tierra del Fuego. El clima del lugar es duro, de constantes vientos intensos y normalmente con muy bajas temperaturas. Por todo ello este medio ambiente determinó muchas de sus características culturales. La actividad principal de subsistencia fue la caza del guanaco que les proporcionaba alimentación, vestuario y vivienda. Los desplazamientos continuos tras los guanacos hacían necesaria una forma de vida nómada y el conjunto de instrumentos necesarios para la vida era muy sucinto. No obstante este aparente primitivismo de recursos, los Selk'nam desarrollaron una compleja cosmogonía con ceremonias rituales sorprendentemente ricas, y con originales formas de expresión por medio de la danza, lo teatral y lo plástico, que se manifestaba en el maquillaje corporal y recursos escenográficos.

Uno de los elementos rituales de su cultura que presenta el mayor interés es el de la ceremonia del "Hain", que es una escuela o preparación para la vida adulta en sociedad. Este rito de larga duración y preparación hacía participar a todos los miembros de la tribu, con distintos roles para las mujeres jóvenes, las madres, los varones adultos, los niños y una serie de personajes de carácter sobrenatural. El "Hain" se realizaba cada tres, cuatro o cinco años, cuando se reunía un número significativo de postulantes y tenía lugar en un claro grande en el bosque.

El tema de la coreografía está centrado en el "Hain". La obra no pretende hacer una reconstrucción histórica de la ceremonia, pero sí procura re-crear, re-vivir, la vida y cultura de estos hermosos habitantes de Tierra del Fuego, tan cruelmente exterminados por la codicia de algunos colonizadores.

Desde el punto de vista de la coreografía, hay dos aspectos importantes que destacar: la primera parte está orientada a presentar los elementos del mundo real en que vivían, como el clima y el ambiente que afectan a los personajes de ese lugar; y la segunda parte intenta adentrarse mucho más en el mundo de lo sobrenatural y lo ceremonial, aquello que sentían los personajes al participar en el ritual. El Ballet está dividido en 14 escenas en las que los varones tienen un lucimiento absoluto que cautiva, en cambio los papeles femeninos son más bien de sinuosidad y blandura.

La música de Guillermo Rifo es imaginativa y dramática, puesto que culmina con la exterminación de los onas. Está creada para una orquesta grande a la que le agregó música previamente grabada que se podría definir

como música electroacústica, mezcla de sonido natural con cintas grabadas con "emulators", sintetizadores o algunos sonidos que no pueden lograrse con instrumentos tradicionales. Fuera de la grabación del canto de una mujer selk'nam, que es una reliquia inapreciable que enmarca todo el espectáculo, la música de Rifo es descriptiva del medio ambiente como de la psicología de los onas.

Marco Correa proporciona un vestuario precioso y la escenografía de Sergio Zapata ambienta lo grandioso de la naturaleza sin olvidar lo sobrenatural y la iluminación de Bernardo Trumper aporta la magia y belleza de un pueblo.

El Ballet Nacional Chileno con este estreno del "Ritual de la Tierra del Viento y del Fuego" logra uno más de los grandes éxitos que a través de los años ha entregado a la danza nacional.

XX SEMANAS MUSICALES DE FRUTILLAR 1988

El vigésimo cumpleaños de las Semanas Musicales de Frutillar se celebró entre el 26 de enero y el 4 de febrero, el que organizaron la Corporación Cultural "Semanas Musicales de Frutillar", el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile —con la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Francisco Rettig, en una programación especial con obras del repertorio sinfónico y sinfónico-coral y la Fuerza Aérea de Chile.

En el concierto inaugural, el 26 de enero, actuó la Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea de Chile, dirigida por el Capitán de Bandada (AT) Mario Valdés Gómez, quien dirigió obras de Bizet, Gershwin, Elgar, Federico III de Prusia, J.H. Walch, Mitch Leigh, Shostakovich y Sibelius.

Al día siguiente se realizó el primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, que se inició con Wagner: *Preludio y Muerte de Amor*, de "Tristán e Isolda", Johannes Brahms: *Concierto* para violín y orquesta en Re Mayor, Op. 77, con el destacado violinista chileno, Sergio Prieto, incorporado recientemente como primer Concertino de la Sinfónica, y Prokofiev: *Suite* "Romeo y Julieta". Todos los conciertos de la Sinfónica de Chile fueron dirigidos por su titular, Francisco Rettig.

El día 28 hubo un recital de cello y piano, con la violoncellista alemana María Kliegel y la pianista Hilda Cabezas, en el que se escucharon las siguientes obras: Girolamo Frescobaldi: *Toccata*; Franz Schubert: *Sonata* "Arpeggione" D. 821; Piotr I. Tchaikowsky: "Pazzo Capricino" y Johannes Brahms: *Sonata* en Mi menor, Op. 38.

El Quinteto de Vientos "Pro-Arte" de la Universidad Católica, actuó el 29 de enero, integrado por Hernán Jara, flauta; Daniel Vidal, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Pedro Sierra, fagot y Mauricio Ibacache, corno. El programa incluyó, Danzi: *Quinteto* en Si bemol Mayor, Op. 51 N° 1; Gordon Jacob: *Quinteto* N° 2; Malcolm Arnold: *Tres Canciones Marineras*; Jean Françaix: *Cuarteto de Maderas* (1951) y Heitor Villa-Lobos: *Quinteto* en forma de Choros (1928).

"Carmina Burana", de Carl Orff, con los solistas Patricio Méndez, tenor y barítono y Tamara López, soprano, con la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro Sinfónico de la Universidad de Concepción, director Mario Cánovas Beltrán, se ejecutó el 30 de enero, obteniendo la orquesta, el coro y solistas, todos bajo la dirección del maestro Rettig, un éxito sobresaliente. El público exigía la repetición de la obra, con aplausos atronadores.

El 31 de enero, el pianista chileno Alfonso Montecino ofreció un recital con un programa que incluyó: Beethoven: *Sonata* en Re Mayor, Op. 28 "Pastoral" y *Sonata* N° 4 en Mi bemol Mayor, Op. 7; Antonio Soler: *Sonata* en Fa sostenido menor e Isaac Albéniz: "El Albaicín" y "Triana"; para terminar con Ravel: "Pavana para una Infanta Difunta" y "Alborada del Gracioso".

El tercer concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile tuvo lugar el 1 de febrero, con el siguiente programa: Schumann: *Concierto* en La menor Op. 54, para piano y orquesta, con el solista Daniel Gortler, ganador del Concurso

Internacional de Ejecución Musical de Viña del Mar, 1987, mención piano; para terminar con "La Consagración de la Primavera", de Stravinsky, la obra que cambió todo el sentido estético musical del siglo xx, en una versión magistral de Rettig.

En el concierto sinfónico-coral del 2 de febrero, la Orquesta Sinfónica de Chile con el Coro Sinfónico Universidad de Chile, preparado por Guido Minoletti y con los solistas Viviana Hernández, soprano; Patricia Brockman, contralto; Patricio Méndez, bajo y Salvador Guzmán, tenor, ofrecieron una versión de profundo misticismo del *Oratorio de Navidad*, de Juan Sebastián Bach.

Al día siguiente, 3 de febrero, ofreció su recital el talentoso pianista israelí Daniel Gortler, en el que una vez más demostró su gran musicalidad, maravillosa técnica y su profundo romanticismo que ya había conmovido en su versión del *Concierto en La menor* Op. 54 para piano y orquesta de Schumann. En esta oportunidad el programa incluyó: Haydn: *Sonata* en Do Mayor; Chopín: *Polonaise*, Op. 40, N° 1 en La Mayor y *Polonaise*, Op. 44, en Fa sostenido menor; Shchedrin: *Basso Ostinato* y Robert Schumann: *Estudio Sinfónico*, Op. 13. El público ovacionó al extraordinario pianista de 22 años.

Se clausuró la Temporada el 4 de febrero con la *Sinfonía* N° 9 en Re menor, Op. 125 "Coral", de Beethoven, ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro Sinfónico Universidad de Chile, preparado por Guido Minoletti y los solistas: Viviana Hernández, soprano; Francisco Vicuña, tenor; Patricio Méndez, barítono y Patricia Brockman, mezzosoprano, todos bajo la dirección del Maestro Francisco Rettig. La sobresaliente actuación de Orquesta, Coro y Solistas, mereció el cálido aplauso del público para el director y todos los músicos.

Además de los Conciertos Oficiales, en Frutillar, hubo una serie de recitales en toda la X Región del país; el arpista Manuel Jiménez, actuó en los Muermos; Sergio y Víctor Candia en un concierto para flauta y guitarra, en Maullín; Jacqueline Urizar y Virna Osses, ganadoras del Concurso de Piano "Claudio Arrau", en Quilpué, en 1987, actuaron en Río Bueno; María Kliegel e Hilda Cabezas, ofrecieron un recital de cello y piano, en Osorno; la Orquesta de Alumnos de la Sociedad Bach de Concepción, dirigida por Américo Giusti, tocó en Puerto Octay y en Río Negro; el profesor Miguel Letelier ofreció, tanto en la Iglesia Luterana de Frutillar como en Osorno, un concierto dedicado exclusivamente a obras de J.S. Bach y Daniel Gortler, ofreció un recital de piano en Puerto Montt. Toda esta actividad absolutamente gratuita, fue escuchada por un inmenso público que llenó todas las localidades.

MUSICA DE ARTE, CHILE
*Tercera Temporada de Música Chilena Contemporánea
en Las Condes*

La Corporación Cultural de Las Condes, por tercer año consecutivo, organizó en el Anfiteatro del Instituto Cultural de Las Condes dos conciertos: el Martes 12 y Jueves 14 de enero de 1988, en los que se incluyeron obras escritas solamente a partir de la década del ochenta, compuesta por compositores chilenos, muchas de ellas estrenos. En esta oportunidad se rindió un homenaje al gran compositor fallecido en 1987, Domingo Santa Cruz, con su *Cuarteto N° 2*, obra con la que se cerró el ciclo.

En el primer concierto se ejecutaron las siguientes obras: Pablo Délano: *Resonancias de Rapa-nui*, obra estrenada en 1986 por el guitarrista Luis Orlandini a quien le fue dedicada. Cada pieza está basada en una canción del antiguo folclore de Isla de Pascua, a excepción de la primera cuya melodía procede de la música religiosa pascuense. En la obra las melodías son citadas textualmente así como también reelaboradas por el compositor. Cada una de las seis piezas fue escrita para una cuerda de la guitarra en especial. El autor utiliza diversos recursos timbrísticos que incluyen también la percusión.

La obra fue ejecutada por la guitarrista Ximena Matamoros. Se continuó con *Villancico Espacial*, de Ida Vivado, cuya parte pianística está basada en la letra del poema escrito por Andrés Sabella dedicado a la compositora. La obra sugiere el contenido de los versos. Cantó la contralto Carmen Luisa Letelier con Cirilo Vila, al piano.

Enseguida se tocó *Tríptico* para piano, de Juan Amenábar escrita en homenaje a Liszt, en 1986. Por primera vez se interpretaron juntas sus 3 partes: Preludio, Contravals y Clusters. El intérprete puede ejecutar la obra en el orden que elija e incluso por separado. Lo que las unifica es el propósito de su composición, recordar a Liszt. En la estructuración de las tres partes aparece incluido el nombre de Liszt (las 5 letras que lo componen) en una equivalente de sonido, esto con un procedimiento especial del autor en que las letras del alfabeto tienen una equivalencia a los 12 sonidos del sistema. Interpretó la obra, Elvira Savi.

Como estreno en Chile se escuchó "Interior", de Gustavo Becerra, "A la memoria de su padre", composición en cinta magnetofónica.

Continuó el concierto con *Antisonata Chilótica A2*, de Eduardo Cáceres. El autor escribió: "...Chiloé me ha encendido. He escuchado desde el suelo subterráneo un son, como un latido de la isla entera. Los hombres que la habitan se han encendido y ofrendan su expresión en la danza, y el 'chilote marino' los escucha, los ve desde lejos, desde siempre". La obra fue ejecutada por Karina Glasinovic, piano y Juan Coderch, percusión.

Se puso fin al concierto con el estreno mundial de *Vals Oubliée* de Hernán Ramírez. El autor apunta que: "Antes que nada 'Vals Oubliée' no es un vals... sino un intento por atrapar un pensamiento obsesivo en las redes de una construcción musical. Técnicamente la obra pertenece al último período creati-

vo del autor, en el cual ha hecho uso del dodecafonismo serial; de la señalización rítmica y del color; de la cita de otras obras". Este estreno estuvo a cargo del Quinteto "Pro-Arte", integrado por: Daniel Vidal, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Pedro Sierra, fagot; Mauricio Ibacache, corno y Hernán Jara, flauta, con Luis Alberto Latorre, piano y Carlos Vera, percusión.

El segundo concierto, el jueves 14 de enero, se inició con el estreno mundial de *Cuarteto N° 9*, de Pedro Núñez Navarrete, obra compuesta en 1987. Este Cuarteto está escrito en forma atonal y pertenece al estilo cultivado en esta última época por el autor. Fue ejecutado por el Cuarteto Santiago, integrado por: Stefan Terc, violín; Fernando Ansaldi, violín; Enrique López, viola y Jorge Román, cello.

Enseguida se realizó el estreno en Chile, del joven compositor Edmundo Vásquez, con la obra *Tientos N° 2*, obra escrita entre 1980 y 1984, para guitarra. La ejecutó la guitarrista Ximena Matamoros. Se continuó con *Anagogística* para guitarra, de Santiago Vera, obra que consta de tres secciones (Plegaria y Cantus Firmus, Ascensión y Contemplación). El título deriva de Anagogia (Elevación del Espíritu a Dios). La división en tres secciones es como un acercamiento a la Santísima Trinidad. Esta obra, también, fue tocada por Ximena Matamoros.

Trio a la Memoria de Alberto Ginastera, de Gabriel Brncic, para violín, cello y piano, fue ejecutada por Patricio Cádiz, Arnaldo Fuentes y Cirilo Vila.

El estreno mundial de *Dos Canciones*, de Juan Lémann, con textos de Pablo Neruda, compuesta en 1987 a pedido del "Ensemble Bartók", son una simbiosis entre el texto y la música sin recurrir a técnicas preconcebidas. Sus intérpretes fueron: Cirilo Vila, piano; Valene Georges, clarinete, Patricio Cádiz, violín; Carmen Luisa Letelier, voz y Patricio Barría, cello.

Luego se tocó *Nocturno*, de Guillermo Rifo, obra basada en el poema de Gabriela Mistral y dedicado al "Ensemble Bartók", en la que el compositor incluye elementos de música popular latinoamericana. Tocaron: Cirilo Vila, piano; Valene Georges, clarinete; Patricio Cádiz, violín y Carmen Luisa Letelier, contralto.

De Cirilo Vila se tocó *Invocación*, para violín y piano con Patricio Cádiz, violín y Karina Glasinovic, piano.

Temporada oficial 1988 de la Orquesta Filarmónica Municipal:
se ejecutaron dos obras chilenas, dirigidas por los maestros Roberto Abbado y Maximiano Valdés

Bajo la conducción del notable director italiano, titular de la Orquesta Filarmónica, los días 24, 25 y 26 de marzo —en el segundo concierto de la temporada— se interpretó *Estudios Emocionales* de Roberto Falabella, programa en el que además se incluyó *Concierto N° 23* en La mayor K.V. 488 para piano y orquesta de Wolfgang A. Mozart, con la solista chilena de trayectoria internacional, Edith Fischer, y *Requiem* en Re menor, de Cherubini.

Al cumplirse 30 años de la muerte de Falabella, el maestro Abbado incluyó los *Estudios Emocionales*, obra considerada de gran importancia entre sus 61

obras catalogadas. Está basada en una melodía de despedida del grupo de baile "Los Morenos" como tema central.

"En ella alcanza, finalmente, una síntesis entre el folclore chileno, por un lado, con su tratamiento maduro del ritmo, estructura, orquestación, textura y del silencio, por el otro", escribió el Dr. Luis Merino en las notas al programa.

En el cuarto concierto de la Temporada de la Filarmónica en el Teatro Municipal, los días 9, 10 y 11 de mayo, se reunieron dos connotados artistas chilenos: el director Maximiano Valdés y el compositor Alfonso Letelier. Este último es el autor de *Vitrales de la Anunciación*, que junto a la *Sinfonía* N° 4, de Tchaikowsky y el *Concierto* N° 3 para violín, de Saint-Saens fueron incluidos en el programa.

Maximiano Valdés explicó que *Vitrales de la Anunciación* es muy querida por él no sólo por ser una obra muy inspirada escrita por su tío, sino también porque su madre, Sylvia Soubllette, la cantó en el estreno, dándole un sello muy particular.

Por su parte, Alfonso Letelier cuenta que está muy contento porque Valdés captó la obra en profundidad y la ejecución fue excelente: "Es una pieza bastante difícil en la que todos, dice —excepto las cuerdas—, son solistas. Hay un aspecto muy interesante en ella que me fue revelado por un análisis técnico muy profundo que hizo Gustavo Becerra, quien junto con señalar que es una obra muy fina, subraya que le llamó la atención que en la conducción de la melodía yo rehuía repetir notas musicales de la frase melódica. Según Gustavo, aquí se notó claramente mi tendencia a la música serial dodecafónica, a la que años más tarde fui derivando espontáneamente".

Aunque la obra ha sido ejecutada en diversas oportunidades, tanto en Chile como en Argentina, esta es la primera vez que la Orquesta Filarmónica la incluye en su repertorio. En esta ocasión, aparte del Coro del Teatro Municipal que dirige Jorge Klastornick, actuó como solista Tamara López.

Concierto de Premiación "Concurso de Composición Musical 1987"
del Instituto de Música de la Universidad Católica

En el Aula Magna Manuel José Irarrazabal, el 4 de mayo de 1988, se realizó la entrega de los premios a los compositores del Concurso "Quintetos para Vientos", 1987.

El Jurado integrado por: Alejandro Guarello (IMUC); Guillermo Rifo (Asociación Nacional de Compositores); Ida Vivado (Consejo Chileno de la Música); Daniel Quiroga (Círculo de Críticos de Arte) y Luis Rossi por los instrumentistas del (IMUC).

El Primer Premio fue declarado desierto y los compositores Guillermo Santana y Wilfried Junge compartieron el Segundo Premio con sus obras: "Superposiciones" y "Quinteto para Vientos", respectivamente.

El Quinteto Pro Arte de la Universidad Católica, estrenó ambas obras, siendo dirigidos por el director invitado, Santiago Meza.

"Trío Mistral" estrenó obra de Juan Orrego-Salas

En el concierto ofrecido el 11 de mayo por el "Trío Mistral" en la Sala América de la Biblioteca Nacional, estrenaron en Chile *Variaciones para un hombre tranquilo*, para clarinete y piano, Op. 79, del compositor chileno radicado en los Estados Unidos, Juan Orrego-Salas.

Concierto-Homenaje al Maestro Víctor Tevah en el Instituto Cultural del Banco del Estado de Chile

El 31 de mayo, en el Salón "Premios Nacionales" del Instituto, se realizó un recital de piano con obras de compositores chilenos con la eximia pianista Elma Miranda y comentarios sobre los diversos creadores y sus obras respectivas, a cargo del profesor Juan Amanábar.

El emotivo homenaje al gran músico y ex director de la Orquesta Sinfónica de Chile, Maestro Víctor Tevah, se inició con una erudita conferencia del profesor Julio P. Reeves, Director del Instituto, sobre la trayectoria humana y artística del Maestro Tevah y su total entrega a la difusión de la música artística chilena y la del repertorio internacional.

Elma Miranda inició el programa con las siguientes obras del maestro Próspero Bisquertt: *Balada, Aire chileno - Marcha Grotesca - Claro de Luna - Arlequín - Bodas de Pierrot y Misceláneas*; continuó con Pedro Humberto Allende: *Tonadas N° 10, 11 y 12*; luego tocó de Alfonso Leng: *Cinco Doloras*; de Enrique Soro: *Andante appassionato*, para terminar con *Viñetas N° 1 y 2* de Domingo Santa Cruz. La artista, profundamente compenetrada con el lenguaje e inspiración de cada uno de estos compositores, emocionó al inmenso público con sus magníficas y profundas versiones.

Tanto el Maestro Víctor Tevah como cada uno de los compositores cuyas obras fueron tocadas en este concierto son Premios Nacionales de Arte.

El Salmo 1, "Beatus Vir", de Alejandro Guarello, tuvo su estreno mundial en la Catedral de Santiago el 10 de junio de 1988

Con motivo del Centenario de la creación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Arzobispo de Santiago y Gran Canciller de la Universidad Católica, Cardenal Juan Francisco Fresno, celebró una liturgia en la Catedral de Santiago. Al comienzo y al fin de la celebración, se realizó el estreno del Salmo 1 "Beatus Vir", de Alejandro Guarello, especialmente comisionado por el Instituto de Música de la Universidad Católica, la que tuvo a su cargo la música de este evento religioso en el que, además, se realizó el estreno para Chile de la Misa "Beatus Vir", de Claudio Monteverdi (1610), ambas bajo la dirección del maestro Ricardo Kistler.

El Salmo 1 "Beatus Vir", es una obra de gran envergadura, escrita para dos orquestas de cuerdas, quinteto de vientos, cuarteto de cornos, cuatro percusionistas, dos solistas vocales —soprano Verónica Soro y Bajo Juan Gutiérrez— y coro mixto.

La directora del Instituto de Música, Juana Subercaseaux, encargó al compositor una versión reducida del Salmo 1, para coro y órgano, que será el himno litúrgico en los actos solemnes de la Universidad Católica.

Fundación Vicente Emilio Sojo, Pro Integración Musical Latinoamericana. Convocatoria, agosto de 1989. Premio Bienal Latinoamericano de Composición "Vicente Emilio Sojo". Para obras del género Sinfónico-Coral.

Derivada directamente del Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo", la Fundación Vicente Emilio Sojo (Pro Integración Musical Latinoamericana) recoge los logros y metas de su antecesor e investida de mayor jerarquía, continúa el desarrollo de una programación apoyada en la ejemplar vida del maestro Sojo y diseñada para el enaltecimiento y superación permanente de la música académica latinoamericana.

En el marco de lo sinfónico-coral, el Maestro Sojo fue autor de señeras obras como son, entre otras, el *Requiem en memoria del Padre de la Patria*, la *Cantata de navidad*, la *Misa en honor de Santa Cecilia* y la excepcional *Misa Cromática* para Orquesta y Coro de voces oscuras. Cabe aquí referirse a su obra de rescate de la música colonial y tradicional, del tratamiento y desarrollo del Coro como expresión idónea del sentir comunitario, ejemplificado por la creación del "Orfeón Lamas", así como también a la Orquesta Sinfónica Venezuela fundada por él y formada esencialmente por la necesidad de interpretar las obras orquestales de los nuevos compositores venezolanos. Aun más debe destacarse el espíritu emprendedor del maestro Sojo en su creación de una escuela para compositores, en la cual llegó a titular 23 Maestros (algo más del número que se formó en la Escuela de Chacao a fines de los 1700 bajo la dirección del Padre Sojo), entre los cuales muchos han cumplido una gran labor en el género sinfónico-coral, como son Antonio Estévez, Antonio Lauro, Angel Sauce, Inocente Carreño, Evencio Castellanos, Gonzalo Castellanos, Andrés Sandoval, Federico Ruiz, Luis Morales Bance y Juan Carlos Núñez. Del aliento y estímulo del Maestro Sojo surgieron igualmente las Escuelas de Guitarra de donde salieron Alirio Díaz, Rodrigo Riera, Antonio Lauro y tantos otros maestros del instrumento; y, de Canto, con Carmen Teresa de Hurtado a su cabeza, donde debemos señalar a Cecilia Núñez, Pedro Liendo, Flor García y otras excelentes voces.

Por lo arriba expuesto, no sorprende que en Acta Constitutiva de la Fundación Vicente Emilio Sojo, el objeto de la Fundación está definido en el Título II, como sigue: "La Fundación tiene por objeto la búsqueda de la integración latinoamericana a través de la música, así como el estudio y la difusión de la música venezolana y latinoamericana, con especial énfasis en la vida y obra del Maestro Vicente Emilio Sojo y de los grandes valores de la Música de Venezuela y América Latina. En este sentido... (c) estimulará la creación musical a través de la organización de Concursos de Composición...

(h) editará y publicará obras importantes de compositores venezolanos y latinoamericanos”.

En consecuencia, este Premio Bienal Latinoamericano de Composición “Vicente Emilio Sojo” se encuentra entre las primeras iniciativas de la fundación llamada a mantener, promover y extender el mandato de la vida y obra del Maestro Sojo.

Av. Los Mangos N° 9, Urb. Los Chorros,
Apartado de Correos N° 70.537,
Caracas, D.F., 1071 - Venezuela
Teléfonos: 284.12.35 - 284.30.19

BASES

1. Con el propósito de honrar y exaltar la vida y obra ejemplar del Maestro Vicente Emilio Sojo, figura señera de la música académica en Venezuela y luchador por el rescate de la música tradicional venezolana así como por la superación artística y cultural de las naciones de América Latina, el consejo Directivo de la Fundación Vicente Emilio Sojo, concidiendo con lo manifestado por el Consejo Asesor y Comisión para la celebración del Año Centenario del Natalicio del Maestro Vicente Emilio Sojo (1887-1987), ha resuelto crear el Premio Bienal Latinoamericano de Composición “Vicente Emilio Sojo”, al cual podrán acudir los compositores nacidos o nacionalizados en los países latinoamericanos y del Caribe.
2. El compositor cuya obra sea premiada recibirá, libre de impuesto, la suma de Bs. 100.000,00 (cien mil bolívares), medalla y diploma.
3. Mediante el Premio Latinoamericano de Composición “Vicente Emilio Sojo” se distinguirá a la mejor obra presentada del género sinfónico-coral cuya duración no sea inferior a 20 ni superior a 45 minutos.
4. Junto con los instrumentos tradicionales de la orquesta sinfónica y los coros, podrán incluirse en la obra instrumentos autóctonos latinoamericanos dentro de criterios de accesibilidad a los mismos y a su ejecución. Igualmente, la obra podrá incluir cantantes solistas así como cinta magnetofónica y/o sintetizador en vivo y uno o varios instrumentos amplificados.
5. Los textos escogidos deberán ser de autores venezolanos o latinoamericanos o textos relacionados con Latinoamérica.
6. El compositor deberá enviar una copia legible de la partitura firmada con seudónimo y, si fuera el caso, una copia de la cinta magnetofónica incluida en la composición. En sobre cerrado aparte debe incluir su identificación, dirección y referencia telefónica.
7. Las composiciones se recibirán hasta el 8 de agosto de 1989 en la sede de la Fundación Vicente Emilio Sojo, Av. Los Mangos N° 9, Urb. Los Chorros, D. F. 1071, Venezuela. Las obras enviadas al Apartado Postal N° 70.537, Caracas 1071, D.F., se recibirán hasta el anterior 5 de agosto.
8. El jurado estará integrado por 7 (siete) Maestros compositores: 3 (tres) latinoamericanos, 3 (tres) venezolanos y el Secretario del Concurso, que actuará con voz y voto como Presidente del Jurado.

9. No se admitirán obras que hayan sido editadas o ejecutadas, ni tampoco galardonadas en otros concursos.
10. El Jurado dará su veredicto, el cual será inapelable, en el mes de septiembre de 1989 y se hará entrega oficial del Premio el 8 de diciembre de ese mismo año, aniversario del nacimiento del Maestro Vicente Emilio Sojo.
11. El ganador de la obra premiada deberá enviar oportunamente el material de ejecución a los fines del estreno de la obra.
12. La obra será estrenada dentro de un período de 12 meses a partir de la entrega del Premio.
13. Lo no contemplado en estas Bases será resuelto por el Consejo Directivo de la Fundación Vicente Emilio Sojo.

CONCURSOS

*Foro de Compositores Jóvenes-Concurso de Composición 1988
organizado por la Westdeutscher Rundfunk Köln*

En colaboración con las ciudades de Bonn, Colonia y Mönchengladbach, la Radio televisión del Oeste Alemán ha organizado en 1988, en el marco de su antiguo programa "Foro de compositores jóvenes", un concurso para creadores jóvenes. Las obras que serán interpretadas serán seleccionadas por un jurado integrado por Wolfgang Becker-Carsten, Peter Eötvös, Helmut Lachenmann, Luigi Nono, Wolfgang Rihm y Dieter Schnebel; los premios están dotados con un total de 30.000 DM. Las ciudades ya mencionadas, la Radio televisión del Oeste Alemán y la Sociedad coloniense de Nueva Música seleccionarán entre las obras premiadas las composiciones que serán ejecutadas.

Pueden participar los compositores —hombres y mujeres— menores de cuarenta años. El concurso abarca un amplio espectro musical: desde obras para orquesta y música de cámara, pasando por obras para solistas, composiciones electrónicas y hasta trabajos de video y "performance".

Sólo se ha previsto un concierto con orquesta en el programa global y por lo tanto la interpretación de grandes obras orquestales tienen pocas posibilidades de ser ejecutadas. Las obras de cámara no deberán exceder un conjunto de 12 instrumentistas. Cada compositor puede enviar una obra compuesta con posterioridad al 31-XII-1985 que no haya sido estrenada.

Los compositores ceden a los organizadores los derechos de estreno y ponen a su disposición los materiales completos.

La documentación que debe adjuntarse es la siguiente: 2 ejemplares de la partitura; 2 cintas de magnetofón (19 cm/seg) o de video (VHS), respectivamente, si se trata de producciones magnetofónicas o en video. En el caso de proyectos de "performance", debe enviarse por duplicado la más amplia documentación y descripción posibles. Además debe enviarse un comentario de la obra presentada, con indicación del año de composición y una breve biografía del compositor.

Toda la documentación deberá remitirse antes del 1-XII-1988 a la siguiente dirección postal:

Westdeutscher Rundfunk Neue Musik "Forum junger Komponisten"
Postfach 10 19 50 - D-5000 Köln 1 - República Federal de Alemania.

*El Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Convoca a su XI Concurso Anual de Composición Musical, 1989*

Las Bases son las siguientes: 1. Obra para orquesta de Cuerdas sin solista, ateniéndose a la siguiente conformación: 4-4-2-2-1 - con o sin piano o clavecín; 2. La duración máxima será de 12 minutos; 3. Las obras se entregarán en manuscrito original, acompañadas de sus correspondientes "particellas"; deberán ser inéditas e inscritas bajo pseudónimo. En sobre adjunto y cerrado se indicará el nombre, dirección y RUT de su autor; 4. Se otorgarán 2 premios en dinero y una mención honrosa. El Primer Premio será de \$ 150.000 (ciento

cincuenta mil pesos) y el Segundo Premio de \$ 100.000 (cien mil pesos). Los premios podrán ser declarados desiertos o "ex-aequo"; 5. Las obras seleccionadas serán ejecutadas públicamente en el mes de abril de 1989 e incluidas en el repertorio de la Nueva Orquesta de Cámara de la Universidad Católica; 6. El Jurado estará integrado por 5 personalidades del ambiente musical chileno: un representante del Consejo Chileno de la Música, un compositor designado por la Asociación Nacional de Compositores, un crítico musical designado por el Círculo de Críticos de Arte y dos profesores del Instituto de Música de la Universidad Católica; 7. La recepción de obras se hará en el Instituto de Música: Avda. Battle y Ordóñez 3300, 2º Piso - Campus Oriente, y el plazo para su entrega se cerrará impostergablemente el miércoles 1 de marzo de 1989.

Noticias varias

Graciela Araya, mezzo chilena, obtuvo primer premio de la fundación alemana. O.E. Hasse, de Berlín

La cantante de ópera chilena Graciela Araya obtuvo el primer premio para jóvenes talentos, que otorga la fundación O.E. Hasse, de Berlín. La cantante se formó en Santiago de Chile y se ha desempeñado en la Ópera de Berlín, donde entre otras obras, representó el papel protagónico en "Moctezuma", de Carl Heinrich Graun. Desde 1987 pertenece al elenco de la Ópera Alemana del Rin, en Duesseldorf.

El jurado estaba compuesto, entre otros, por los cantantes René Kollo y Dietrich Fischer-Dieskau.

Profesores del Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM) ofrecieron curso de perfeccionamiento en música para docentes de República Dominicana

Los docentes chilenos Margarita Fernández, Silvia Contreras, Soledad Morales y Mario Arenas, tuvieron a su cargo un curso de perfeccionamiento para docentes dominicanos, actividad que se desarrolló en el marco de un proyecto educativo auspiciado por la Secretaría de Educación de ese país. Durante su estadía entre enero y marzo de este año, ofrecieron un concierto de música de cámara latinoamericana en el Teatro Nacional, al que asistieron altas personalidades de Gobierno y del mundo de la música.

Claudio Arrau es condecorado con la Orden Andrés Bello en primera clase durante su visita a Venezuela

El presidente venezolano, señor Jaime Lusinchi, decidió concederle a Claudio Arrau la condecoración Orden Andrés Bello durante su visita a Caracas para actuar junto a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, en el Teatro Teresa Carreño, en el que ejecutó el Concierto N° 5 en Mi bemol, de Beethoven.

Soprano Marcela Holzapfel regresa al país luego de cumplir una beca en Stuttgart

Durante año y medio la cantante lírica chilena Marcela Holzapfel estuvo perfeccionándose en Stuttgart, Alemania Federal, donde además se presentó a un concurso internacional para cantantes líricos en el que participaron 300 artistas, y en el que obtuvo el octavo lugar.

Luego de llegar al país viajó al Brasil para participar en el estreno en ese país de "Ariadna en Naxos", de Richard Strauss, en el que cantó el papel de Zerbineta. En julio actuará en el Teatro Municipal de Santiago en "Falstaff".

Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, 1988, N° 169, pp. 111-115.

*Alejandro Mendoza realiza su postgrado
en la Juilliard School of Music en Nueva York*

El violinista chileno, de 24 años, Alejandro Mendoza, inició sus estudios en Chile y en 1978 obtuvo una beca de la OEA para estudiar en la Universidad de Michigan, en Estados Unidos. Posteriormente fue becado para estudiar en la Academia Interlochen. En 1980, otra para continuar sus estudios en el Instituto de Música de Cleveland, junto a David Cerone. Durante su permanencia allí, ganó el concurso de Concierto de la Escuela y el premio Jerome Gross, otorgado al violinista más destacado del año 1983.

En 1984 fue seleccionado para representar al Cleveland Institute of Music en el Concurso Nacional de Artistas Jóvenes de Texas, en el cual resultó finalista para concursar como concertino asistente en la Orquesta Sinfónica del Cleveland Institute of Music en su gira de conciertos a Nueva York. Ese mismo año obtuvo una beca para estudiar en la Juilliard School con Doroth Delay. Allí fue agraciado con el premio New York Philharmonic Grant, siendo el único extranjero que ha obtenido esta distinción.

*Eduardo Browne egresado como pianista de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile acaba de regresar de Lima*

Alumno de la profesora Mercedes Veglia, Eduardo Browne hace pocos meses egresó de la Facultad de Artes, a los 22 años, y actualmente prepara su examen de grado con Mención Piano para el 27 de junio de este año.

En el intertanto ha realizado en dos oportunidades giras a lo largo del país con el Ministerio de Educación; ha ofrecido cerca de 40 conciertos, junto a un violinista y un cellista, como parte del "Trío Andante", se ha presentado en diversas oportunidades en Santiago y en TV y, recientemente, viajó a Lima para ofrecer un par de conciertos junto al barítono peruano, Wilson Hidalgo, alumno del profesor Fernando Lara en la Facultad de Artes. Ambos artistas lograron gran éxito.

*Magda Mendoza estudió dirección de ópera
en la Escuela de Arte Lírico de París*

La mezzosoprano Magda Mendoza acaba de regresar al país después de seguir cursos de dirección de ópera en París, invitada por el Gobierno de Francia, en la Escuela de Arte Lírico de París, perteneciente al Teatro Nacional de la Opera, para lo que contó con el auspicio de la Fundación Andes y el Departamento de Asuntos Culturales e Información del Ministerio de Relaciones Exteriores.

En 1985 fue invitada por el gobierno alemán para seguir cursos de Dirección Teatral con el maestro Ernst Poettgen, en Stuttgart. Actualmente es profesora de Opera de la carrera de Intérprete con Mención Canto de la Facultad de Artes.

Durante su estada en Francia trabajó con la destacada mezzosoprano austríaca Christa Ludwig y con el maestro Daniel Ferro de la Juilliard School of Music de Nueva York. Sus actividades culturales en París fueron muy intensas y

quedó invitada para actuar en la sede de la UNESCO en París, junto a la Orquesta Pro UNESCO, para fines de este año.

El 22 de marzo la Revista Opera-Chile —órgano oficial del Club Amigos de la Opera— hizo entrega del Soprano de Oro a Magda Mendoza, destacada como la mejor cantante lírica nacional en la Temporada de 1987, por su actuación en "Carmen".

Fernando Lara fue contratado como profesor visitante para la Escuela Superior de Intercambio de Stuttgart

El destacado barítono chileno, Fernando Lara, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de Técnica vocal e interpretación, fue contratado por el Departamento de Intercambio Académico de la República Federal de Alemania para dictar cursos de interpretación de música vocal francesa y española principalmente, durante tres meses en 1989.

El profesor Lara es ex becado de la Escuela Superior de Música de Stuttgart, donde obtuvo su grado de licenciatura en 1970.

En Chile ha realizado una amplísima labor como cantante en oratorios, recitales de lieder, en la ópera y como solista con casi todas las orquestas del país. Además ha actuado con frecuencia en el extranjero.

Alcalde de San Miguel crea Corporación Cultural de San Miguel

Don Nelson Murúa Polanco, Alcalde de San Miguel inauguró, en lo que fue la Chacra y Viña Subercaseaux, que había sido destruida hasta los cimientos en la década de 1950, un magnífico Centro Cultural en el que se le ofrecerá a esa importante comuna esparcimiento artístico a través de conciertos, danza y exposiciones, además de la docencia cultural para adultos y jóvenes. Esta Corporación Municipal Cultural está dirigida por el Señor Aníbal Rodríguez Correa quien, el Viernes 20 de mayo, inició las actividades con la actuación del Dúo López-Ugalde en la sala que lleva el nombre del gran pintor chileno Fray Pedro Subercaseaux.

La sala está ubicada en una de las bodegas subterráneas donde se colocaban las vasijas que envejecían los vinos de la Viña Subercaseaux. Como su arquitectura es una verdadera obra de arte, se respetó su construcción y se la dotó de los más modernos elementos acústicos, lumínicos y de confort, con una capacidad para doscientas cincuenta personas. Además, se puede transformar en sala de exposiciones de esculturas y de artes plásticas en general.

El sector docente que incluye salas de clase, biblioteca e inclusive un parvulario atendido por personal especializado para que los padres puedan dejar a sus hijos durante las diversas funciones o clases, está reconstruido con verdadero sentido histórico y artístico en lo que fuera antaño el ingreso peatonal al hermoso parque de la Chacra y a los corredores que llevaban hasta la gran casa prefabricada que sus dueños encargaron a los Estados Unidos, la primera que hubo en Chile.

Entre el 3 y 29 de junio se realizó el ciclo de conciertos familiares gratuitos como recreación para los habitantes de San Miguel y de las comunas cercanas.

La soprano Verónica Villarroel fue seleccionada para presentarse en la Competencia Internacional Luciano Pavarotti

Desde hace dos años la joven soprano chilena ha estado becada en la Juilliard School de Nueva York gracias al apoyo que le ha brindado Renata Scotto. El Director de la Juilliard, David Lloyd reconoció los progresos de la artista afirmando que "está aprovechando al máximo nuestra enseñanza y su voz ha crecido en potencia y belleza". Su maestra es la profesora Ellen Saull.

Además, el American Opera Center la escogió para integrar el grupo de veinte alumnos de la Juilliard que cantaron para Luciano Pavarotti, cuando ofreció su clase maestra anual en noviembre de 1987. De estos veinte alumnos, Pavarotti seleccionó a diez finalistas para que se presentaran a la Competencia Internacional Luciano Pavarotti —entre ellos a Verónica Villarroel— que se realizará en Filadelfia entre el 30 de septiembre y el 9 de octubre de este año y que se televisará a todo Estados Unidos. El premio a los ganadores de este concurso contempla una importante suma de dinero y la posibilidad de cantar en algún escenario con Pavarotti.

Junto a los estudios de técnica vocal ha tomado cursos de actuación, movimiento escénico, dicción e idiomas: francés, inglés, italiano y alemán.

Junto con prepararse para el concurso Pavarotti, Verónica Villarroel estudia el papel de Doña Ana de "Don Giovanni", de Mozart, que presentará en el Festival de Aspen, y el de Margarita, en "Mefistófeles", de Boito, que cantará en el Teatro Municipal de Santiago, en septiembre de este año.

Nombrada Decano de la Facultad de Artes, doña María Pfennings Caccialli

Por Decreto de Rectoría N° 1.583, del 27 de mayo de 1988, doña María Pfennings fue designada Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a contar del 1 de junio de este año.

Alfonso Montecino fue elegido Director de la Sociedad Bach de Washington, D.C.

El pianista chileno, Alfonso Montecino, fue distinguido recientemente por la Sociedad Bach de Washington, D.C. al ser nombrado director de dicha entidad, honor que sólo se le ha conferido a tres personas. Con anterioridad se le había concedido la Medalla Bach, en Londres, por una sociedad similar a la de los Estados Unidos. Alfonso Montecino ha ofrecido en 24 oportunidades versiones del "Clavecín Bien Temperado", de Bach, en importantes centros musicales de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica.

Este año Alfonso Montecino se acogerá a jubilación de la Universidad de Indiana, en Bloomington, y luego emprenderá su tercera gira por China.

Gerard Behague, obtuvo por unanimidad el Premio Villa-Lobos de la OEA y el Gobierno del Brasil por su ensayo titulado "Villa-Lobos: O Índio de Casaca a procura da Alma Brasileira".

El Dr. Gerard Béhague, reconocido etnomusicólogo de música latinoamericana y Presidente del Departamento de Música de la Universidad de Texas, en Austin, obtuvo el primer premio de cinco mil dólares en el concurso organizado para conmemorar el centenario del nacimiento de Heitor Villa-Lobos.

Se llamó a este concurso en 1987, con el auspicio de la Organización de Estados Americanos y el Gobierno del Brasil. Béhague viajó en abril de 1988 a Washington para recibir el premio de manos del Secretario General de la OEA, señor Baena Soares.

El ensayo de 120 páginas de Béhague, cuya traducción es aproximadamente: "Heitor Villa-Lobos de Frac Indígena Sale a la Búsqueda del Alma del Brasil", es un análisis de la influencia en las obras del compositor tanto de la música artística del Brasil, la escrita, como de la música popular folklórica, no escrita. En sus análisis Béhague enfocó las perspectivas de la musicología y etnomusicología para comprobar los aportes de Villa-Lobos a la cultura musical latinoamericana. Villa-Lobos nació en 1887 y murió en 1959.

El Dr. Béhague inició en 1974 en la Universidad de Texas, en Austin, el programa de Musicología de Latinoamérica y es el director del *Latin American Music Review*, desde 1979.

Dr. Robert Stevenson ha sido invitado a formar parte del Jurado Premio Interamericano de Cultura "Gabriela Mistral" que se otorgará este año a las Ciencias y Artes Musicales

El Comité Interamericano de Cultura (CIDECA) de la Organización de Estados Americanos aprobó por unanimidad invitar al Dr. Robert Stevenson a formar parte del Jurado del Premio Interamericano de Cultura "Gabriela Mistral" que se otorgará a las Ciencias y Artes Musicales y que se realizó en Washington, D.C. en la Sede de la OEA los días 1, 2 y 3 de Agosto de 1988.

Los demás Miembros del Jurado son: los señores Guido Saenz, ex Viceministro de Cultura de Costa Rica; José Manuel Abreu, de Venezuela, compositor y director de orquesta; Pablo Buitrago, de Nicaragua, director de orquesta; Yannis Ioannidis, director de la Orquesta Sinfónica de Atenas.

Reseñas de Discos

Ramón Barce. Preludios 1 a 24. Eulalia Solé, piano. Notas de Antonio Gallego. Un disco Etnos, 04-A-XXXVIII, 33 1/3 rpm. Madrid, 1987.

La Colección *La música española para tecla* cuenta ya con un considerable número de ediciones grabadas de importantes obras del repertorio español, como son las sonatas de Antonio Soler, los preludios de José Antonio de Donostia, las sonatas de Sebastián de Albero, la obra completa para piano de Eduardo Ocón y muchas otras. Este es el primer disco dedicado enteramente a la obra del compositor español Ramón Barce.

Ramón Barce nació en Madrid en 1928; sus estudios musicales los realizó en el Conservatorio de Madrid y en Darmstadt con Messiaen, Ligeti y Wolpe. En 1958 fundó el grupo Nueva Música y posteriormente contribuyó a la creación de varios grupos como Zaj, Nueva Generación, Conciertos Sonda y la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles que actualmente preside. En 1973 obtuvo el Premio Nacional de Música. Barce es además Doctor en Filosofía y ha realizado una importante actividad como teórico, ensayista y conferenciante. Son numerosos sus escritos sobre estética, técnica y sociología de la música.

El atonalismo y la influencia de la escuela vienesa fueron decisivos en los inicios de su carrera como compositor; posteriormente se movió hacia un vanguardismo con empleo de procedimientos formales nuevos para cada obra. La expresividad en Barce surge de la forma misma y el proceso mental juega un papel importante en la creación. Su posición es comentada por el mismo compositor: "Entiendo que la creación musical es un trabajo intelectual, no en el sentido del hilvanar conceptos lógicos, pero sí en el de combinar con sentido unos materiales sonoros. Esos materiales son en líneas generales abstractos, y sólo en una pequeña medida pueden considerarse simbólicos o sensorialmente representativos. Sin embargo, y ahí reside lo más sorprendente de la materia sonora, esos elementos cobran sentido dentro de un contexto, y admiten ordenaciones y combinaciones tan lógicas y necesarias como las del más trabado discurso filosófico".

Los 24 preludios incluidos en este disco fueron compuestos entre 1974 y 1983 y forman parte de una colección de 48 preludios para piano en un orden sistemático; se agrupan de cuatro en cuatro según un nuevo sistema armónico de niveles ideado por el mismo compositor en 1964, sistema que desde esa fecha es el fundamento de toda su obra. Estas nuevas escalas o campos interválicos que Barce inventa para sus composiciones, resultan de la necesidad de basar su música en un sistema de organización estable, fuera del sistema tonal ya superado.

La complejidad estructural de estas piezas no es evidente en su aspecto exterior; la claridad y transparencia de su textura y su lenguaje fundamentalmente pianístico favorecen su fácil aprehensión. La interpretación de la pianis-

Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, 1988, N° 169, pp. 116-117.

ta Eulalia Solé contribuye en forma efectiva a destacar estos rasgos, a través del manejo cuidadoso del pedal, la precisión del ritmo y una clara articulación.

Se adjunta al disco el catálogo completo de la obra musical de Ramón Barce y la discografía.

*Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Arte*

Reseñas de Publicaciones

Mariano Pérez Gutiérrez. *La Estética Musical de Ravel*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1987, 559 pp.

El libro del Profesor Mariano Pérez Gutiérrez, publicado por la Editorial española Alpuerto, *La Estética Musical de Ravel*, constituye lo que llamaríamos una "suma" sobre el célebre compositor francés. Comentarlo debidamente y con la extensión requerida, exigiría no las pocas líneas que anuncian su aparición sino un dilatado artículo.

El Profesor Mariano Pérez Gutiérrez que, además, de músico práctico exhibe los títulos y distinciones de Licenciado en Derecho, Vicepresidente de la Sociedad de Musicología y Académico de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y otros, demuestra en este trabajo suyo una erudicción poco común y vertida con la sencillez propia de su nivel.

Hay abundante aunque dispersa bibliografía sobre Ravel y el autor la cita en detalle, pero ciertamente que uno de los muchos méritos del libro reside en la forma coherente en que él ha aprovechado ese material disponible, usándolo como una certificación de lo verdadero y objetivo que resultan las conclusiones sobre el arte de Ravel, extraídas de análisis de su obra musical. Además, la elección de los ejemplos musicales para analizar, en cada caso, revelan hasta qué punto el Profesor Pérez ha penetrado en lo esencial del mundo raveliano. En efecto, mucho se ha dicho sobre la manera cómo Ravel empleó los procedimientos y elementos constitutivos de toda música (polifonía, armonía, melodía, ritmo, color, tratamiento instrumental o vocal, estructuras, etc.) pero, difícilmente se hubiera llegado a la minuciosidad, profundidad y proyección de allí irradiada, en pos de explicar lo medular y trascendente de un arte clave de nuestra época. Todo aquello bastaría para conferir al exhaustivo estudio que comentamos, su extraordinario valor.

De allí que, en cambio, resulte un tanto agobiador el exceso de distingos y comparaciones establecidos entre el gran músico y sus contemporáneos, también grandes, (franceses, españoles o alemanes) como asimismo las influencias musicales, literarias o pictóricas que pesaron sobre su obra. Llega a parecer a través de aquellas instancias, que se buscara cómo rescatar ciertos aspectos de Ravel.

La Estética Musical de Ravel del Profesor Pérez, es un libro que no podrá faltar en las bibliotecas de Conservatorios, Escuelas de Música y de particulares entendidos.

Es el libro para quién desee saber, y muy bien, todo lo referente al gran músico francés.

Alfonso Letelier
Miembro de Número
Academia Chilena de Bellas Artes
Instituto de Chile

Mario Milanca Guzmán. *Teresa Carreño: Gira Caraqueña y Evocación (1885-1887)* (Cuadernos Lagoven). Caracas: Lagoven S.A., Filial de Petróleos de Venezuela, 1987, 138 pp.

El escritor chileno, Licenciado y docente universitario, Mario Milanca Guzmán, obtuvo en 1986 un "grant" de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation para realizar una amplia investigación sobre la vida y la obra de Teresa Carreño (1853-1917), pianista de fama mundial, pedagoga, compositora, cantante y entre 1885-1887 empresaria de óperas en Venezuela.

La investigación realizada ha permitido al profesor Milanca Guzmán escribir numerosos artículos y obras sobre su eximia compatriota. En la obra que ahora comentamos rehace el itinerario de la gira venezolana de Teresa Carreño entre 1885 y 1887, después de 23 años de ausencia. En 1862 la familia Carreño García de Sena abandonó Venezuela para radicarse en Nueva York. Desde allí Teresita, como la llamaban en la prensa norteamericana, inició su carrera internacional por el mundo.

Dentro del ámbito latinoamericano, el primer biógrafo de Teresa Carreño fue don Ramón de la Plaza Manrique, en su famosa obra *Ensayos sobre el arte en Venezuela**, obra en la que le dedica dos páginas en las que entrega una amplia nota biográfica, una escueta genealogía y relata un hecho de la mayor importancia. "Su madre, doña Clorinda García de Sena, señora de tanta inteligencia como instrucción, tomó ocasión de las raras facultades de la hija por la música, para enseñarles de sí los principios rudimentarios del arte, confiándole más luego para la enseñanza del arte al maestro alemán Julio Hohene". Este es el único texto en el que se habla de la madre como promotora de la vocación de su hija, en todo lo demás y en el mundo entero sólo figuró el padre, don Manuel Antonio Carreño.

La obra que ahora comentamos sobre la gira de Teresa Carreño a Venezuela, consta de dos partes: I Gira Caraqueña y II Claudio Arrau evoca a Teresa Carreño.

La primera consta de seis capítulos en los que el autor relata todos los detalles de la gira por las diversas ciudades de Venezuela; su actividad de conciertos como pianista, cantante y empresaria y los homenajes de que fue objeto. Esta sección está profusamente ilustrada con fotografías de la artista, de sus familiares y de sus cuatro esposos, además de programas de los conciertos y de las diversas personalidades que intervinieron en la gira.

En la segunda parte, el autor hace un paralelo entre las vidas, la formación artística y las carreras de Teresa Carreño y Claudio Arrau, destacando que ambos fueron prioritariamente formados en el extranjero, que sus triunfos fueron espectaculares en el mundo entero y, además, que ambos se vieron obligados a mantener a sus familias respectivas.

Arrau conoció a Teresa Carreño en Berlín cuando Martin Krause, su

*Véase de Mario Milanca Guzmán, "Ramón de la Plaza Manrique (1831?-1886): Autor de la Primera Historia Musical Publicada en el Continente Latinoamericano", RMCH XXXVIII/162 (julio-diciembre, 1984), pp. 86-109.

maestro, lo llevaba a saludarla después de un concierto. Citando a Joseph Horowitz, en su libro *Arrau*, cuando éste le pregunta al maestro chileno: "¿Tenía Ud. una especial admiración por Teresa Carreño? —responde—: ¡Ah!, era una diosa. Tenía un empuje, una energía increíbles. Creo que jamás oí a nadie llenar con tanto sonido la antigua sala del Philharmonie de Berlín. Y sus octavas eran fantásticas. No creo que nadie hoy en día pueda ejecutar tales octavas. Esa velocidad y energía... increíbles". Luego agrega, Arrau, recuerdo que una vez ejecutó con Nikisch el Tercer, Cuarto y Quinto Conciertos de Beethoven en una sola velada; era una excelente intérprete de Beethoven.

Magdalena Vicuña
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Memorial de la Asociación Nacional de Compositores: 1936-1986. Santiago: Editorial Barcelona, 1988, 129 pp.

En 1986 la Asociación Nacional de Compositores (ANC) organismo que reúne a la gran mayoría de los compositores chilenos doctos, cumplió cincuenta años de vida. Con motivo de las celebraciones de este importante aniversario, se efectuaron numerosos actos y acciones conmemorativas organizadas por diferentes instituciones culturales y musicales. Como parte de esta conmemoración y como una manera de resguardar la historia del medio siglo de vida de la ANC, sale a luz, poco tiempo después, esta publicación, que además de servir como memoria de la vida de la Asociación y su proyección en nuestra sociedad, constituye una fuente de información valiosa para la investigación musical chilena. El musicólogo y profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Rodrigo Torres, ha realizado un trabajo de investigación acabado y concienzudo en la reconstrucción de "una parte sustantiva de la vida de la Asociación, sus proyectos y realizaciones" (p. 5).

El *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores* consta de una introducción, siete capítulos, fotografías y referencias bibliográficas. Los dos primeros capítulos se refieren a los antecedentes históricos de la ANC, su fundación y estatutos que la rigen desde el 4 de noviembre de 1936; además se describe el carácter que esta institución tiene y su participación en la creación del Instituto de Extensión Musical (IEM).

El capítulo III, Vida Institucional, informa sobre los locales de reunión y detalla la lista completa de los fundadores de la ANC, los socios (más de ochenta) que han formado parte de sus filas, y la nómina de los directorios hasta la actualidad.

Los vínculos y problemáticas relaciones con la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), son analizados en el cuarto capítulo. A continuación, en el quinto capítulo, se detalla el papel de la ANC en la defensa de los derechos autorales de los compositores. "La Asociación, como representante de los compositores, ha mantenido con el Departamento del Pequeño Derecho de Autor (DAIC), una estrecha relación de trabajo y cooperación, que ha permi-

tido mantener informado a los miembros sobre esta materia y también velar por sus intereses" (p. 40). En relación con este mismo aspecto —dignificación del compositor y su función cultural— se desarrolla la acción de la ANC en pro de la difusión de la música chilena y contemporánea. Se detallan hechos importantes como la iniciativa de crear en la Biblioteca Nacional, la "Sala del Compositor", base para el posterior Centro de Documentación Musical.

El capítulo VI es especialmente contundente, ya que contiene las actividades de la Asociación Nacional de Compositores: reuniones-audiciones de socios, recepción y homenajes a socios y personalidades musicales, conferencias, charlas, seminarios, su acción como jurado de compositores y composiciones, conciertos en los que ha participado, las actividades del cuadragésimo aniversario y los concursos de composición musical organizados por la ANC a partir de 1979. Queremos destacar especialmente, por el valor musicológico que representa, el catálogo de obras del siglo XX difundidas en conciertos de la ANC-Chile. Podemos observar una gran cantidad de estrenos absolutos en obras de compositores chilenos, como asimismo, primeras audiciones en obras de autores norteamericanos, latinoamericanos y europeos.

Igualmente relevante es el último capítulo, dedicado a los festejos del medio siglo de la ANC; en el segundo punto está contenido el catastro de obras chilenas difundidas en esta conmemoración, con un total de 45 compositores y 136 obras.

Sin duda, esta publicación constituye una meritoria iniciativa del directorio de la Asociación, que con el apoyo financiero del Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile y la concreción del musicólogo Rodrigo Torres, se traduce en este excelente texto con una, asimismo, muy buena presentación.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes

A Contratiempo. Música y Danza, N° 3, Bogotá: Dimensión Educativa, febrero de 1988, 124 pp.

Quince artículos estructurados en nueve secciones, con una ágil diagramación, amplia información y notas acerca de publicaciones y grabaciones de mesomúsica, conforman el material de esta singular revista, que con esta entrega cumple su primer año de existencia.

El vasto campo de la música popular latinoamericana es preocupación muy reciente de los musicólogos, quienes buscan desentrañar sus particularidades aún no totalmente delimitadas y la riqueza de su manifestaciones, como sus diferentes líneas de evolución*.

*Recordemos que The International Association for the Study of Popular Music (IASPM) fue fundada en septiembre de 1981 en Amsterdam, con el principal objeto de incentivar el desarrollo de la investigación y el análisis sistemático de la música popular.

La "Cultura Popular", en una amplia acepción, es vista por Alejandro Montilla a través de un enfoque sociopolítico, como "punto de partida en la construcción de un proyecto cultural nacional". María Eugenia Londoño alude más bien, en su artículo "Música popular tradicional e identidad cultural", a la urgencia de una *reactivación* y difusión mediante estudios sistemáticos, de este tipo de música.

Uno de los artículos que escapa al ámbito nacional y plantea una temática universal es el de César Monroy, "Factores de movimiento", artículo de breve extensión (4 pp.), que constituye una guía de trabajo para talleres de danza, basada en un estudio de Rudolf Laban. El otro trabajo—en su segunda parte—analiza aspectos técnicos y artísticos de la *Dirección coral* expuestos en forma didáctica, y está a cargo de Erzébet Mészáros.

El resto de los artículos se refieren directamente a la realidad musical popular y tradicional de las distintas regiones colombianas. Uno de ellos, acerca de la *lúdica urbana* (incluyendo transcripciones rítmicas); un análisis del *siotís antioqueño*, baile tradicional en vías de extinción—con descripción, planimetría, parafernalia, transcripción y arreglo para dos bandolas, tiple y guitarra—. Un amplio estudio histórico-analítico-descriptivo de Alfonso Dávila, síntesis de un ensayo titulado "Músicas populares urbanas-rurales en la Cuenca Amazónica", que da a conocer, mediante transcripciones, la mesomúsica de zonas marginales de Colombia que, según el autor, "en ningún momento... han sido integradas al proceso de la dinámica nacional".

Dos artículos resaltan por su claridad metodológica y didáctica. Ellos son: "El cuatro-joropo" (primera parte), donde Jorge Sossa se propone "comunicar pautas sistemáticas de transformación sonora del plano rítmico-tímbrico del *cuatro-joropo* a músicos de oficio y a estudiantes con conocimientos de recursos como grafía y cifra y con una formación teórica y técnica musical básica". "Las maracas llaneras" (segunda parte) donde William León, luego de describir la técnica de este instrumento, enfoca ahora las posibilidades de variaciones rítmicas, interpretativas para desarrollar la improvisación.

Pero, sin duda, el mayor aporte de este tercer número de "A Contratiempo", por su dispersión continental, es el de Néstor Lambuley, quien nos entrega la primera parte de un exhaustivo análisis y sistematización de *La Cumbia*. Un gran sistema caribe-colombiano".

Esta edición incluye un amplio suplemento informativo de actividades musicales locales, de publicaciones y grabaciones de mesomúsica.

Destacamos el informe presentado por Samuel Claro Valdés, musicólogo coordinador por América Latina y el Caribe del proyecto del Consejo Internacional de la Música y la UNESCO "La Música en la Vida del Hombre: Una Historia Mundial". Samuel Claro nos proporciona antecedentes del proyecto, nos informa acerca de objetivos y lineamientos metodológicos acordados. Señala que el "rico acervo musical de América Latina y el Caribe va a recibir, por primera vez en la historia, un tratamiento de igualdad en cuanto a extensión, calidad e importancia en esta *Historia Mundial*...".

María Luisa Verges B.

In Memoriam

VICTOR TEVAH
1912-1988

La Facultad de Artes y Revista Musical Chilena rinden su emocionado tributo de homenaje al gran músico que fue el Maestro Tevah, al artista e incomparable caballero y amigo.

En una emotiva ceremonia, realizada en el Cementerio Sefardita de Recoleta, fueron sepultados el 4 de marzo los restos del gran director de la Orquesta Sinfónica de Chile. La ceremonia fue presidida por el gran rabino Angel Kreiman, su viuda señora Adelaida Salamanca y sus dos hijas. Víctor Tevah fue acompañado por altas autoridades de la Universidad de Chile, entre ellos el rector Marino Pizarro, decanos, profesores y alumnos de la Facultad de Artes, además de numerosos músicos y amigos.

Un destacamento de Carabineros de Chile rindió honores al iniciarse la ceremonia. Posteriormente, el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, dirigido por Guido Minoletti y con el acompañamiento del organista Luis González, interpretó el Sanctus del *Requiem* de Fauré. Luego un grupo de la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Francisco Rettig, interpretaron la Marcha Fúnebre de la *Sinfonía* N° 3 de Beethoven. Finalmente, en medio del toque de silencio que interpretó un destacamento de la Fuerza Aérea de Chile, el ataúd ingresó al mausoleo familiar.

Los músicos de la Orquesta Sinfónica dieron a conocer la siguiente declaración: "Al Maestro de maestros: si Chile y América lamentan tu partida de entre nosotros, ¿cómo será nuestro pesar y dolor al saber que ya no contaremos contigo para el consejo oportuno, lleno de paternidad y sabiduría? El Todopoderoso sabe lo que hace y hoy ya te tiene a su lado. Don Víctor Tevah, mientras se interprete música en tu Orquesta Sinfónica de Chile, o en cualquier lugar del mundo, tú estarás al frente con esa batuta llena de música y seguridad, dones que te hicieron brillar en Chile y en América. Los integrantes de tu orquesta te recuerdan hoy y siempre".

Finalmente, queremos transcribir el discurso pronunciado en el Cementerio por el compositor chileno Carlos Riesco, actual Presidente de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile:

Con un sentimiento afectado por una profunda tristeza, vengo en despedir, a nombre de la Universidad de Chile y del Centro de Extensión Artística y Cultural de la misma, los restos mortales del Maestro Víctor Tevah, quien fuera por largos años "director titular" de la Orquesta Sinfónica de Chile. Este excelso músico chileno, brotó con singular talento desde las propias filas de la orquesta, donde por largos años ejerciera el cargo de concertino, para luego ser designado director ayudante en 1944 y, más tarde, en 1948, en el cargo de mayor jerarquía que exige toda orquesta, cual es el de director titular, responsabilidad que ejerció hasta 1957. En 1962 volvió al mismo puesto durante un período de tres años; finalmente, entre 1976 y 1985, nuevamente volvió a desempeñarse en iguales funciones.

Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, 1988, N° 169, pp. 123-127.

Recordamos vivamente cómo asistía a los ensayos de los grandes maestros que nos visitaran durante la década de los años 40, Erick Kleiber, Fritz Busch y tantos otros, para aprender lo mejor que ellos podían ofrecer, anotando cuidadosamente en sus partituras las indicaciones que le parecían pertinentes.

Pero es, a nuestro juicio, la ingente labor que desarrolló en lo que tiene atinencia con el repertorio nacional, que le abre un sitio de honor en lo que ha de ser la Historia de la Música en Chile. En efecto, cumpliendo con los propósitos que desde todo un primer momento se fijara la Universidad de Chile, en cuanto dice relación con dar a conocer los valores creativos de nuestra propia nacionalidad, el Maestro Víctor Tevah superó cualquiera meta que nos hubiera sido posible imaginar, llegando a estrenar sobre 89 obras de compositores chilenos al través de los años, y centenares de obras del repertorio internacional, tarea que nos parece casi imposible de homologar en el futuro y que fuera el argumento principal que se esgrimió, cuando en 1980 el Estado chileno le concedió el máximo galardón al cual puede aspirar un artista de nuestra patria: el Premio Nacional de Arte. Debido a esto que los compositores chilenos están de pésame; se nos ha ido el gran amigo que tanto hiciera por nosotros y con tanta seriedad.

En este postrer despidio nos limitaremos a bajar nuestra cabeza y exclamar con profundo recogimiento 'Maestro Víctor Tevah', noble amigo, descanza en paz.

Carlos Riesco Grez
Presidente
Academia Chilena de
Bellas Artes
Instituto de Chile

DARWIN VARGAS WALLIS

(Talagante, 8 mayo 1925, Santiago, 8 abril 1988)

El amigo, el hombre de bien, el creador genial han partido. A su destino último, a su meta ansiada... a la Casa del Padre.

Al concluir el Gloria de su célebre Misa Sinfónica de la *Dedicación del Templo Votivo de Maipú*, el discurso musical y el devenir del texto se detienen: "En la Gloria de Dios Padre... Padre... Padre! y su *Obertura para Tiempos de Adviento*, ¿no es también una espera confiada y alegre de ese encuentro final y decisivo?

En sus más de 60 creaciones, para las más diversas agrupaciones instrumentales, solísticas o sinfónicas, la expresión de una profunda vivencia religiosa se trasluce como parte esencial de su vocabulario y muchas veces las indicaciones de "carácter" lo confirman: religiosamente, En Alegría, Oración (*Sonata de septiembre* para María Ester para guitarra; *Sonata N° 7* para violín solo).

El amor a la tierra que lo vio nacer, al paisaje, el mar y la cordillera dan origen en Darwin a un profundo sentido de lo chileno, de lo nuestro, que se plasma en giros rítmicos y melódicos de su rico tratamiento armónico y contrapuntístico siempre con orientaciones ascendentes. Es como decir la tierra sube al cielo. El alma vuela a Dios.

Su contacto simple y transparente con la naturaleza le permitía tocar la madre tierra, conversar con las flores y los pájaros, dialogar con sus amigas las abejas en una comunicación honda, que refleja su "ecología espiritual" entre Criatura y Creador.

En esta contemplación serena de realidades exteriores e interiores está la fuente misma de su concepto de lo bello, de la comunicación diáfana pero de gran exigencia para el intérprete y el auditor.

Hay que remontarse muy alto para ver en la perspectiva de Darwin, como Dalí y San Juan de la Cruz, al Cristo crucificado desde arriba, desde el Padre. Hay que adentrarse muy hondo para ver en la profundidad de Darwin, para descubrir al místico, al hombre lleno de sabiduría que entre luces y sombras nos regala su atmósfera interior convertida en música y poesía.

Es que al contacto con su persona no era posible quedar indiferente.

Sin prólogos vacíos, sin lugares comunes, sin palabras vanas, sus amigos recibimos el regalo de su cordialidad acogedora, la certeza de ser importantes para él; de un auténtico diálogo de corazón a corazón que dejaba la grata sensación de ser confidentes de secretos arcanos.

De maestros que lo formaron y premios recibidos, no quiero hablar. A los primeros, vaya nuestra gratitud; de los últimos, creo que fueron muy merecidos y demasiado pocos.

Su mensaje musical contiene la verdad de lo bello y la esencia de lo nuestro. Su mejor homenaje será hacerlo escuchar e intentar comprenderlo.

*Dr. Jorge Rojas-Zegers
Universidad de Chile
Facultad de Artes*

ELENA WAISS BAND 1909-1988

La Verdad es que no sólo lamentan la partida de Elena su valiosa familia, sus agradecidos servidores, sus compañeros de trabajo, sus discípulos y amigos, sino que CORPROARTE, a su vez, pierde a su promotora más destacada; de ahí, que debamos aunar esfuerzos para llevarlo a puerto, por tener la impronta de su última creación.

En lo biográfico, recordaremos que nació en Concepción el 21 de octubre de 1909, y que llegó a Santiago muy joven acompañada de su madre que era profesora de piano. Que integró la Orquesta Sinfónica de Chile por más de 20 años desempeñándose como pianista de la Orquesta, encargada de la celesta y como solista de clavecín que era su real vocación.

Es muy difícil dimensionar la figura de Elena con palabras, pero felizmente sus obras lo hacen por mí. Aquí, lo vemos, en esta gran concurrencia de amigos, colegas y discípulos que son un testimonio elocuente de la siembra que ella efectuó; por otro lado, este Auditorio —que nunca se preocupó de bautizar—, creo que es uno de los testimonios que mejor grafica su lograda acción.

La personalidad de nuestra amiga tiene facetas tan poco comunes que hará difícil no seguir evocándola constantemente. Los 30 años de amistad con ella me permitieron aquilatar su interesante carácter que incluía un gran sentido del humor. Buscando una expresión que la pueda definir diría, que fue una gran creadora cultural y en ella se cumplió la paradoja que no habría realizado más obras que las que ella logró realizar, si hubiera sido hombre, hubiera sido fornida o adinerada.

Fue así como usó sus capacidades con habilidad notable. Diseñó y programó actividades de gran envergadura, destacando el tesón con que armaba todas las cosas que construía.

De esa manera, se la vio ampliar sus actividades en la música, agrandando la Escuela que con otros músicos formara en 1940, hasta entregarla convertida en un verdadero centro cultural que cuenta con teatro y exposiciones permanentes.

Paralelamente, fue una gran pedagoga del piano, preocupándose de facilitar el acceso al instrumento, para lo cual hizo recopilación de obras para niños —muy difundidas no sólo en Chile— como son *Mi amigo el piano*, *Los maestros del Clavecín* y *Selección de Clásicos* que cuentan con múltiples ediciones.

Aquí, quisiera citar un acontecimiento que ilustra por sí solo, cuánto se la estimaba profesionalmente. Me refiero al hecho de que fuera llamada hace 15 años a dirigir una Sede de Música de la Universidad de Chile, esto es, del competidor más próximo de la Escuela Moderna.

En lo familiar, destacamos que se unió con el gran violista Zoltan Fischer en un matrimonio muy feliz del que nacieron dos hijos músicos de nombradía como son la pianista Edith Fischer que reside en Suiza y Edgar Fischer, cellista actualmente vecindado en Chile. A ellos deben agregarse el nombre de intérpretes tales como la pianista Ena Bronstein y Lionel Party, muy virtuoso clavecinista que se desempeña en la Juilliard School of Music en Nueva York.

En el ámbito humano, hacía una ingente labor. Elegía y luego preparaba a sus colaboradores con minuciosidad y aunque conservaran individualidad propia, evidentemente, tenían aire y estilo de Elena. Sobre esta base de sustento, edificaba su sólida organización.

Paralelamente a sus quehaceres profesionales, tenía una inquietud de amplio espectro. Al igual que la música le preocupaba la literatura, el teatro y la pintura contemporáneos; e incluso, le interesaba mucho alternar con los jóvenes, por constituir una manera de pulsar los cambios sociales. Por todo ello, pienso que el calificativo de moderna que tiene la Escuela, resultó muy identificado con sus pensamientos.

Otro aspecto muy destacado de su personalidad, fue la franqueza que siempre usó en su vida. Eso lo explicaba con una máxima reversible. Era franca con los demás, porque decía Elena: "para que sepan a qué atenerse respecto de mí" y pedía franqueza hacia ella, "para saber cómo actuar y a tiempo". Coincidiendo con ese criterio tendió su mano a quienes no identificándose con su pensamiento fueran de probada capacidad. Por todo ello, podríamos asegurar que fue un verdadero estratega social en el manejo de sus relaciones.

Lo versátil de la capacidad de Elena Waiss unido al fervor por alcanzar lo que emprendía hacen que, y aquí emplearé una expresión de ella, verdaderamente, Chile pierde, con su largo viaje, otro gran pilar de la música chilena, ya que su obra pedagógica y de organización cultural pueden compararse a la de Domingo Santa Cruz —creador de los conjuntos estables del Arte en nuestro país— y de Víctor Tevah fallecido sólo hace algunos meses, gran difusor de la música orquestal y de cámara.

Alvaro Giesen L.

INDICE DE NUMEROS

Publicados en 1987

Nº 167, Enero-Junio 1987

LUIS MERINO. <i>Don Domingo Santa Cruz Wilson</i> (Editorial).....	3
DENISE SARGENT KRALEMANN. <i>Don Domingo Santa Cruz y la Universidad de Chile</i>	4
CARMEN PEÑA FUENZALIDA. <i>Bibliografía de los Escritos de Don Domingo Santa Cruz</i>	16
LUIS MERINO M. <i>Don Domingo Santa Cruz, Segundo Decanato (1962-1968) y Labor en el Instituto de Chile (1964-1985)</i>	22
ROBERT STEVENSON. <i>Nino Marcelli. Fundador de la Orquesta Sinfónica de San Diego</i>	26
LUIS MERINO MONTERO. <i>Cinco Efemérides en la Creación Musical Chilena</i>	44

NOTAS Y DOCUMENTOS

MARGARITA HERRERA. <i>Consejo Chileno de la Música, breve historia de un renacimiento</i>	47
<i>IX Foro Internacional de Música Nueva</i>	60
<i>Discurso pronunciado por el Decano de la Facultad de Artes con ocasión del Cuadragésimo Sexto Aniversario del Concierto Inaugural de la Orquesta Sinfónica de Chile, por Luis Merino</i>	62

NOTICIAS.....	65
---------------	----

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

STORM BULL. <i>Index to Biographies of Contemporary Composers</i> . Vol. III. Metuchen, N.J. Londres: The Scarecrow Press, 1987, 854 pp. Reseña de M. Vicuña.....	66
<i>Revista de Musicología</i> , Vol. X, Nº 1, enero-abril, 1987, 351 pp. Madrid: Sociedad Española de Musicología. Reseña de Denise Sargent.....	66

INDICE DE NUMEROS PUBLICADOS EN 1986.....	68
---	----

Nº 168, Julio-Diciembre 1987

<i>Homenaje a Federico Heinlein, Premio Nacional de Arte 1986</i>	
DANIEL QUIROGA. <i>Con Federico Heinlein ahora</i>	4
<i>Catálogo Revisado y Actualizado de la Obra Musical de Federico Heinlein</i> , por Luis Merino...	15
LUIS MERINO. <i>La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical</i>	30
<i>Recomendaciones de la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical</i>	63
RODOLFO ZUBRISKY. <i>La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical</i>	67
PAMELA O'GORMAN. <i>Imperativos Culturales para la Educación Musical para América en el siglo XXI: una Visión Caribeña</i>	69
EMMA GARMENDIA. <i>Los Estudios Musicales Latinoamericanos vinculados con los Contextos Históricos de los respectivos Países, como Contribución a la Actualización y Renovación de la Educación Musical</i>	77

Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, 1988, Nº 169, pp. 128-131.

NOTAS Y DOCUMENTOS

CARLOS RIESCO. <i>Obras chilenas presentadas en la Temporada Sinfónica de Conciertos de 1987..</i>	83
<i>XLV Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, 1987</i>	91
<i>Segundo Encuentro de Música Contemporánea organizado por la Agrupación ANACRUSA con obras de Compositores Latinoamericanos del Cono Sur</i>	93
<i>Repercusiones Musicales de 1492</i>	96
<i>Segundo Congreso Nacional de Educación Musical</i>	99
<i>Cuartas Jornadas Argentinas de Musicología</i>	99

NOTICIAS	100
----------------	-----

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

<i>Inter-American Music Review</i> , Vol. VIII, N° 2, primavera-verano, 1987, 118 pp., por Denise Sargent	102
<i>Boletín Cenidim</i> , N° 7, Nueva Epoca, julio-diciembre 1987, 33 pp.	104
<i>Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical</i> , Vol. VI, número 22, abril-mayo-junio, 1987..	105
<i>Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical</i> , Vol. VI, número 24, octubre-noviembre-diciembre, 1987. Por Inés Grandela	105

INDICE POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES

GARMENDIA, EMMA. <i>Los Estudios Musicales Latinoamericanos vinculados con los Contextos Históricos de los respectivos Países, como Contribución a la Actualización y Renovación de la Educación Musical</i> , N° 168	77
HERRERA, MARGARITA. <i>Consejo Chileno de la Música, breve historia de un renacimiento</i> , N° 167	47
MERINO, LUIS. <i>Don Domingo Santa Cruz Wilson</i> (Editorial), N° 167	3
——— <i>Don Domingo Santa Cruz, Segundo Decanato (1962-1968) y Labor en el Instituto de Chile (1964-1985)</i> , N° 167	22
——— <i>Cinco Efemérides en la Creación Musical Chilena</i> . N° 167	44
——— <i>Discurso pronunciado por el Decano de la Facultad de Artes con ocasión del Cuadragésimo Sexto Aniversario del Concierto de Inauguración de la Orquesta Sinfónica de Chile</i> . N° 167	62
<i>Catálogo Revisado y Actualizado de la Obra Musical de Federico Heinlein</i> . N° 168	15
——— <i>La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical</i> . N° 168	30
O'GORMAN, PAMELA. <i>Imperativos Culturales para la Educación Musical para América en el siglo XXI: una Visión Caribeña</i> . N° 168	69
PEÑA FUENZALIDA, CARMEN. <i>Bibliografía de los Escritos de Don Domingo Santa Cruz</i> . N° 167	16
QUIROGA DANIEL. <i>Con Federico Heinlein ahora</i> . N° 168	4
RIESCO, CARLOS. <i>Obras chilenas presentadas en la Temporada Sinfónica de Conciertos de 1987</i> . N° 168	83
SARGENT KRALEMANN, DENISE. <i>Don Domingo Santa Cruz y la Universidad de Chile</i> . N° 167	4
STEVENSON ROBERT. <i>Nino Marcelli. Fundador de la Orquesta Sinfónica de San Diego</i> . N° 167	26
ZUBRISKY, RODOLFO. <i>La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical</i> . N° 168	67

INDICE DE RESEÑAS DE PUBLICACIONES

<i>Boletín Cenidim</i> , N° 7, Nueva Epoca, julio-diciembre 1987, 33 pp., por Inés Grandela. N° 168	104
<i>Inter-American Music Review</i> , Vol. VIII, N° 2, primavera-verano, 1987, 118 pp., por Denise Sargent. N° 168	102
<i>Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical</i> , Vol. VI, número 22, abril-mayo-junio, 1987. N° 168	105
<i>Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical</i> , Vol. VI, número 24, octubre-noviembre-diciembre, 1987. Por Inés Grandela	105
<i>Revista de Musicología</i> , Volumen X, número 1, enero-abril, 1987, 351 pp. Madrid: Sociedad Española de Musicología. N° 167	66
<i>Storm Bull. Index to Biographies of Contemporary Composers</i> . Vol. III. Metuchen, N.J. & Londres: The Scarecrow Press, 1987, 854 pp. Por Magdalena Vicuña. N° 167	66

INDICE POR MATERIAS

Educación Musical

<i>La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical</i> , por Luis Merino. N° 168	30
<i>Recomendaciones de la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical</i> . N° 168	63
<i>La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical</i> , por Rodolfo Zubrisky. N° 168	67
<i>Imperativos Culturales para la Educación Musical para América en el siglo XXI: una Visión Caribeña</i> , por Pamela O'Gorman. N° 168	69
<i>Los Estudios Musicales Latinoamericanos vinculados con los Contextos Históricos de los respectivos Países, como Contribución a la Actualización y Renovación de la Educación Musical</i> , por Emma Garmendia. N° 168	77
<i>Segundo Congreso Nacional de Educación Musical de la Facultad de Artes y Educación Física de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, entre el 11 y 15 de julio de 1988</i> . N° 168	99

Música, Chile

<i>Don Domingo Santa Cruz Wilson</i> (Editorial), por Luis Merino. N° 167	3
<i>Don Domingo Santa Cruz y la Universidad de Chile</i> , por Denise Sargent Kraleman. N° 167	4
<i>Bibliografía de los Escritos de Don Domingo Santa Cruz</i> , por Carmen Peña Fuenzalida. N° 167	16
<i>Don Domingo Santa Cruz, Segundo Decanato (1962-1968) y Labor en el Instituto de Chile (1964-1985)</i> , por Luis Merino. N° 167	22
<i>Ginco Efemérides en la Creación Musical Chilena</i> , por Luis Merino. N° 167	44
<i>Consejo Chileno de la Música, breve historia de un renacimiento</i> , por Margarita Herrera. N° 167	47
<i>Discurso pronunciado por el Decano de la Facultad de Artes con ocasión del Cuadragésimo Sexto Aniversario del Concierto de Inauguración de la Orquesta Sinfónica de Chile</i> , por Luis Merino. N° 167	62
<i>Homenaje a Federico Heinlein Premio Nacional de Arte 1986 con Federico Heinlein ahora</i> , por Daniel Quiroga. N° 168	4

<i>Catálogo Revisado y Actualizado de la Obra Musical de Federico Heinlein</i> , por Luis Merino. N° 168	15
<i>Obras chilenas presentadas en la Temporada Sinfónica de Conciertos de 1987</i> , por Carlos Riesco. N° 168	83
<i>XLV Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, 1987</i> . N° 168	91

Música, España y América

<i>Repercusiones Musicales de 1492</i> . N° 168	96
---	----

Música, América

<i>Nino Marcelli. Fundador de la Orquesta Sinfónica de San Diego</i> , por Robert Stevenson. N° 167	26
<i>IX Foro Internacional de Música Nueva</i> . N° 167	60
<i>Segundo Encuentro de Música Contemporánea organizado por la Agrupación ANACRUSA con Obras de Compositores Latinoamericanos del Cono Sur</i> . N° 168	93

Noticias Varias

<i>Septimo Musicfest 1987 en "Trinity University" San Antonio, Texas, estuvo dedicado al compositor chileno Juan Orrego-Salas</i> . N° 167	65
<i>En mayo de 1987 el Dr. Juan Orrego-Salas se acogió a jubilación</i> . N° 167	65
<i>Festival en honor del compositor panameño Roque Cordero</i> . N° 167	65
<i>Cuarta Jornada Argentina de Musicología</i> . N° 168	99
<i>Nueva Directiva de la Asociación Nacional de Compositores de Chile</i> . N° 168	100
<i>Homenaje a Don Carlos Isamitt en el Centenario de su Nacimiento. (1887-1974)</i> . N° 168	100
<i>Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología fue elegida el 12 de diciembre de 1987</i> . N° 168	101
<i>Seminario de Música Pro-Arte de Río de Janeiro</i> . N° 168	101