

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

AÑO LI

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1997

Nº 188

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

DECANO
LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

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

SUBSCRIPCIONES PARA CHILE

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

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL.....	\$ 5.000
ESTUDIANTES.....	\$ 2.500

Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)

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

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

COLECCIÓN DE CASETES DE MÚSICA CHILENA

Recientemente la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes de música chilena en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series *Música Vernácula* y *Música y Poesía*:

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

Precios (incluye envío postal)

Para Chile, por cada casete	\$ 3.000
Para el extranjero, por cada casete	US\$ 20.00

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

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

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

SUMARIO

VÍCTOR RONDÓN. Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación.....	7
AGUSTÍN RUIZ ZAMORA. Aquí Macondo. Conversación con Danilo Orozco	40
CORIÚN AHARONIÁN. Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero.	61
CARLOS VEGA. Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos	75
TRIBUNA	
Música y sociedad en el Chile actual	97
EDUARDO CARRASCO. Música en el Chile de hoy	97
MARIO BAEZA GAJARDO. Música y sociedad	98
FERNANDO ROSAS. Mi experiencia musical en el Chile de hoy	100
HÉCTOR MORALES. Que el bosque deje ver los árboles	102
CRÓNICA	
Creación Musical Chilena	
Compositores chilenos en el país	105
Música chilena en el exterior.....	111
Otras Noticias	113
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
<i>Víctor Jara. Cancionero tradicional</i> , por Víctor Rondón.....	116
<i>Compositores colombianos: vida y obra</i> , por César Quezada	117
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Alfonso Letelier. Una luz del tiempo y del espacio</i> , por Guillermo Marchant	118
<i>Suite Aisén. Obras de Iván Barrientos</i> , por Fernando García	118
IN MEMORIAM	
Laurencia Contreras Lema (1907-1997)	120
Donald Little (1914-1997)	120

Comité Editorial

LINA BARRIENTOS
Profesora, Universidad de La Serena

MIGUEL CASTILLO DIDIER
Profesor, Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad de Chile

GABRIEL MATTHEY CORREA
Profesor, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas,
Universidad de Chile

RODRIGO TORRES ALVARADO
Profesor, Facultad de Artes,
Universidad de Chile

Colaboraron en este número
(en orden de aparición)

VÍCTOR RONDÓN
Facultad de Artes, Universidad de Chile y
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

AGUSTÍN RUIZ
Magister en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile

CORIÚN AHARONIÁN
Compositor, Montevideo, Uruguay

EDUARDO CARRASCO
Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile

MARIO BAEZA GAJARDO
Profesor Extraordinario, Facultad de Artes, Universidad de Chile

FERNANDO ROSAS
División de Cultura, Ministerio de Educación y
Fundación Beethoven

HÉCTOR MORALES
Universidad de La Serena

CÉSAR QUEZADA
Facultad de Artes, Universidad de Chile

MIGUEL AGUILAR
Compositor, Concepción

LEONARDO MANCINI
Director de coros, Valdivia

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"

Impresa en los talleres de
IMPRESOS UNIVERSITARIA, S.A.
San Francisco 454-Santiago de Chile

Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación

por
Víctor Rondón

1. INTRODUCCIÓN

Investigaciones sobre el tema hasta la fecha

La investigación musicológica en torno al tema de la música en las misiones jesuitas en Sudamérica durante el período barroco, principalmente referidas a la de la antigua provincia del Paraguay, ha logrado importantes avances en las últimas décadas¹. Sin embargo, en lo referente a la actividad musical misional jesuítica en nuestro territorio, poco es lo que se conoce hasta hoy, por cuanto ningún investigador musical se ha ocupado en profundidad del tema, contándose información fragmentaria y dispersa de diversa calidad.

Nuestro primer historiador musical, Eugenio Pereira Salas (1941), hace una breve mención del tema refiriendo la labor catequística a través del canto de los padres Luis de Valdivia y Hernando Aguilera en 1591, acotando luego que “por desgracia, no han llegado hasta nosotros ni la letra, ni la música de las canciones místicas que entonaban los indios”². Sin embargo, Carlos Lavín (1952), en un breve artículo sobre la música religiosa chilota, relaciona precisamente la presencia de misioneros jesuitas en el archipiélago durante los siglos XVII y XVIII, con

¹Véanse por ejemplo de Luis Szarán y Jesús Ruiz Nestosa: *Música en las reducciones jesuíticas*, Asunción, Fundación Paracuaria-Missionsprokur S.J. Nürberg, 1966; Gerardo Huseby, Irma Ruiz y Leonardo Waisman: “Un panorama de la música en Chiquitos”, en *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*, La Paz, Bolivia, Pedro Querafazu, editor y comp., Fundación BHN, La Papelera S.A., 1995. Estos mismos investigadores llevan a cabo actualmente el proyecto de investigación y desarrollo “Historia y antropología de la música en Chiquitos” del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina, con sede en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” de Buenos Aires, en el que participa también Bernardo Illari, quien escribiera en 1993 el trabajo “Chiquitos: una pequeña historia de las actividades musicales europeas en la región”, Córdoba, 1993, inédito; Piotr Nawrot, S.V.D., *Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691, 1767)*, La Paz, Secretaría Nacional de la Cultura, Compañía de Jesús, Misioneros del Verbo Divino, Archivo Musical Chiquitos, Imprenta Don Bosco, 1994; Francisco Curt Lange: “El extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767)”, [Primera parte], en *RMCh*, XL/165 (enero-julio, 1986), pp. 4-58; Samuel Claro Valdés, “La música en las misiones jesuitas de Moxos”, en *RMCh*, XXIII/108 (julio-septiembre, 1969), pp. 7-31.

²*Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, pp. 21 y 22 en donde describe el cancionero incluido en la obra del padre Andrés Febrés (1775). La fecha que el autor proporciona respecto a las primeras noticias de los jesuitas en Chile, 1591, es errónea, ya que éstos llegan dos años más tarde. Otra mención de la actividad musical jesuita en Santiago en pp. 37-38. Al parecer Pereira Salas no habría tenido noticias de la obra del padre Luis de Valdivia (1606) ni la del padre Bernardo de Havestadt (1777).

algunas prácticas musicales actuales a nivel de tradición oral, proporcionando transcripciones de algunos himnos religiosos³. Samuel Claro (1973) por su parte, repite las noticias referidas al padre Valdivia y destaca el cancionero catequístico del misionero Bernardo de Havestadt⁴.

El padre Miguel Jordá en sus obras en que recopila canto a lo divino y a lo humano en la poesía popular chilena, ha venido señalando la posible impronta jesuita en esta manifestación⁵. En el ámbito de las ciencias sociales, Hernán Godoy (1982), al revisar las expresiones artísticas de los jesuitas en tiempos del barroco, anota que fue en la plástica donde mayor auge alcanzó la presencia jesuita con la influencia barroca bávara⁶. Más adelante revisando el aporte de la orden relativo a la música, Godoy agrega que “el aporte de los jesuitas es más difícil de establecer porque los datos son fragmentarios”, citando luego diversas manifestaciones musicales, principalmente basado en los aportes del historiador jesuita padre Walter Hanisch⁷.

Es precisamente este último quien mayores noticias proporciona sobre la vida musical de los jesuitas en Chile durante los siglos XVII y XVIII ampliando los aportes anteriores con citas y descripciones precisas, aunque coincide con los anteriores autores en señalar la fragmentariedad y escasez de los datos referidos a este tema.

Últimamente Rolf Foerster, en el ámbito histórico-antropológico y Hernán Montecinos en el arquitectónico, han realizado valiosos aportes desde sus respectivas áreas en relación a la presencia jesuita en Arauco y Chiloé, respectivamente⁸.

³“La música sacra en Chiloé”, en *RMCh*, VIII/43 (septiembre, 1952), pp.76-82. El autor se basa en Pedro Barrientos *Historia de Chiloé*, Ancud, Imprenta La Cruz del Sur, 1948, el que junto a las obras del padre Francisco Cavada, *Chiloé y los cholotes*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1914 y Jorge Schwarzenberg y Arturo Mutizábal *Monografía geográfica e histórica del archipiélago de Chiloé*, Santiago, Nascimento, 1926, conforman la trilogía de historiadores cholotes que mencionan este mismo asunto. Isidoro Vásquez de Acuña en su *Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana*, Santiago, Centro de Estudios Antropológicos, 1956, prologado por C. Lavín, resume todos estos aportes en el capítulo octavo “Algo sobre música sacra” en el que repite las melodías transcritas por Lavín, añadiendo otras tres en las páginas 69, 70 y 100.

⁴*Historia de la música en Chile*, Santiago, Orbe, 1973, pp. 23-24. Claro tampoco parece haber trabajado directamente con esta fuente, ya que se sirve de la descripción que de este corpus hace el historiador Carlos Keller en un trabajo inédito sobre Havestadt que data de 1971.

⁵Véase especialmente su capítulo II “La evangelización en Chile”, en *El Divino Redentor*, Santiago, Unesco, 1984, p.15 y siguientes, en que citando a Francisco Enrich y Gerónimo de Mendieta, desarrolla brevemente los temas “¿Cómo llegaron los jesuitas a Chile?”, “Cómo enseñaban la Doctrina”, “Cómo cantaban la doctrina”, etc.

⁶Capítulo III “La hegemonía cultural jesuita y el barroco” en su obra *La cultura chilena*, Santiago, Editorial Universitaria, 1982.

⁷Walter Hanisch Espindola, *Historia de la Compañía de Jesús en Chile (1593-1955)*, Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre, 1974. Ver capítulo tercero “El apogeo (1683-1767)”, los títulos “Al servicio de lo espiritual por medio del arte y la artesanía” y “Músicos y música”, en las páginas 109 y 132, respectivamente.

⁸Del primero véase *Jesuitas y mapuches 1593-1767*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996; del segundo, en colaboración con Ignacio Salinas J. y Patricio Basáez, consúltese *Las iglesias misionales de Chiloé*, Santiago, Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 1995.

El primero, a pesar de profundizar en importantes aspectos político-misionales y catequísticos en el área mapuche y revisar las obras de autores jesuitas que incluyeron canciones en sus respectivos aportes, no refiere el tema de la música. El segundo, menciona brevemente la práctica musical, mas, describe con detalle el edificio iglesia y su espacio ceremonial circunvecino, planteando algunas interesantes analogías a nivel arquitectónico entre las naves de las iglesias chilotas y las construcciones misionales del Paraguay⁹.

2. PANORAMA HISTÓRICO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, DESDE SU INSTALACIÓN EN 1593 HASTA SU EXPULSIÓN EN 1767

Un esbozo de la presencia y actividad jesuita en nuestro territorio durante el período señalado, permite distinguir –tomando en cuenta su calidad de pertenencia a la provincia o viceprovincia jesuita respectiva– tres etapas: de instalación, de desarrollo y de apogeo¹⁰.

2.1 La instalación: 1593 a 1607

El primer contingente jesuita llegó a Coquimbo, proveniente del Callao, Perú, en marzo de 1593, para hacer su entrada a Santiago al mes siguiente “un día después del Domingo de Ramos, y entraron antes de amanecer, por huir el honroso recibimiento que supieron aparejaba la ciudad”¹¹. Como superior del grupo venía el padre Baltasar Piñas¹², quien pronto aclaró que el objetivo de la expedición no era instalarse en ciudad alguna, sino misionar. Sin embargo el gran apoyo y aceptación de la orden en la capital les llevó a establecerse en ella, dedicándose

⁹En relación a este tema, extraña la ausencia en la bibliografía de Montecinos, de la obra del jesuita José Manuel Peramás (1732-1793) *La república de Platón y los guaraníes*, Buenos Aires, Emecé, 1947, cuyos dos primeros capítulos abordan precisamente los aspectos urbanísticos y arquitectónicos de estas misiones, incluyendo un plano paradigmático de un pueblo jesuita.

¹⁰Esta distinción la hemos basado en la propuesta de Hanisch, (1974:3), quien plantea cinco períodos para la historia de la Compañía de Jesús en Chile: I. Los comienzos, desde 1593 hasta 1607; II. El crecimiento, desde 1607 a 1683; III. El apogeo, entre 1683 y 1767; IV. La expulsión, supresión y sobrevivencia, desde 1767 hasta 1814 y V. Segunda vida nueva, desde 1814 hasta 1955.

¹¹Alonso de Ovalle, S.J. *Histórica relación del reyno de Chile*, Roma, 1646. Santiago, Colección de Historiadores, 1888 tomo segundo, libro octavo, capítulo V, “De la primera entrada de la Compañía de Jesús en el reyno de Chile”. Ovalle cita como fuentes las cartas ánuas de 1594 y 1595 y según sus datos la expedición partió el 9 de febrero del Perú, desembarcando en Coquimbo 39 días después o sea el 19 de marzo- en donde permanecieron 15 días, partiendo luego a la capital alrededor del 7 de abril adonde habrían llegado el lunes 12 de amanecida. El español Antonio Ybot León en su obra *La iglesia y los eclesiásticos españoles en la empresa de Indias*, Barcelona, Salvat, 1963, p. 913), da erróneamente como fecha de zarpe del Callao el día 6 de febrero, acotando que el navío se llamaba “San Francisco Javier”. W. Hanisch (1974:7), consigna como fecha de zarpe del Callao también el 9 de febrero, mas, señala que el arribo a Santiago fue el 11 de abril.

¹²Los otros miembros fueron los padres Luis de Estella, padre espiritual; Luis de Valdivia, por entonces maestro de novicios en Lima; Gabriel de Vega; Hernando de Aguilera; Juan de Olivares y los hermanos coadjutores Miguel Teleña y Fabián García. Aguilera y Olivares eran chilenos y este último, por encontrarse por entonces en Potosí llegó en otro barco, poco después.

a dos labores principales que marcarían por siempre la actividad jesuita en el territorio: la evangelización y la educación.

Esta última acción fue extensiva a los distintos estratos sociales y étnicos de la incipiente colonia local, es decir a los españoles, indios y negros. La catequización y prédica a los indios, que no entendían el castellano, se hizo desde un principio en su propio idioma, gracias a que algunos de los misioneros escogidos –entre ellos dos chilenos– manejaban la lengua general del reino. Al año siguiente dos de ellos, los padres Aguilera y Vega, ejercieron su labor misionera en territorios de la Araucanía y Chiloé, por donde predicaron cerca de año y medio. El padre Luis de Valdivia, sucesor del padre Piñas, quien había regresado a Lima por su avanzada edad, vio en esta acción un éxito misionero tal que, entusiasmado, viajó poco después al sur bautizando precipitadamente en un lapso de poco más de medio año, a cerca de setenta mil indios, los mismos que en 1598 levantándose en armas, arrasaron las ciudades españolas de Valdivia, Osorno y Angol, entre otras. Este temprano contratiempo fue uno de los posibles hechos que produjeron en el jesuita “grandes melancolías” motivando su vuelta al Perú en 1602, sucediéndole en el cargo los padres Juan de Frías Herrán y a éste, el padre Antonio Pardo. Al término de este período la orden sólo había logrado establecer el Colegio de San Miguel en la capital, debiendo realizar los nuevos ingresados a la Compañía su noviciado en el Perú, de donde dependía directamente el establecimiento chileno para la mantención y desarrollo de sus obras.

2.2 El desarrollo: 1607 a 1683

Administrativamente, esta etapa puede dividirse en dos períodos. En el primero, los jesuitas chilenos forman parte de la provincia del Paraguay hasta 1625, mientras que a partir de entonces y hasta 1683, Chile es viceprovincia dependiente del Perú.

La erección de la provincia jesuítica del Paraguay se debe al General de la orden, padre Claudio Aquaviva, quien la había concebido ya en 1604 pero que no se concretó sino hasta tres años más tarde. Abarcaba las regiones de Paraguay, Tucumán, Buenos Aires y Chile, siendo su primer provincial el padre Diego Torres Bollo hasta 1615, cuando le sucede hasta 1624 el padre Pedro de Oñate. Ya en una fecha tan temprana como 1608, se celebra en Santiago la primera Congregación Provincial, en la cual se sancionó la cesación del servicio personal de los indios en los establecimientos jesuitas, cuestión que inmediatamente y durante mucho tiempo encontró detractores, principalmente en el sector de los encomenderos, quienes advirtieron de inmediato que la abolición de este tipo de esclavitud reglamentada les perjudicaría en sus actividades económicas y productivas.

Las casas de formación estaban repartidas a ambos lados de la cordillera andina. Así, el Noviciado estaba en Córdoba mientras que el Colegio Máximo funcionaba en Santiago de Chile y adjunto a éste, en 1611, el provincial establece además el Convictorio para un selecto alumnado y en el cual se despertaron numerosas vocaciones a pesar de su reducida matrícula. En 1613 figura nueva-

mente como viceprovincial el padre Valdivia¹³ quien funda ese mismo año la residencia de Concepción. Tres años más tarde, en 1616, se establecen las misiones en Arauco y Rere y al año siguiente el padre Melchor Venegas funda la misión chilota de Castro. En 1619 se establece también la casa de misioneros de Bucalemu que permitiría cubrir la acción evangelizadora entre los indígenas que habitaban entre el Choapa y el Maule. A fines de ese mismo año, el padre Valdivia deja Chile para pasar al Perú y luego a España falleciendo en Valladolid en 1642. Las aspiraciones en torno al quehacer académico superior de la Compañía, logran entre los años 1621 y 1623 la facultad, emitida a través de una bula pontificia y con el apoyo real, de otorgar grados académicos e instituir una universidad pontificia.

En 1625 la orden en Chile se segrega de la provincia del Paraguay formando una viceprovincia dependiente de la del Perú. Por esa fecha, el contingente jesuita en el país llegaba a alrededor de cincuenta individuos distribuidos en cinco establecimientos y tres misiones. Más tarde se crea el noviciado en Bucalemu el que en 1647 es trasladado a la capital. Por esa misma fecha se amplían las misiones de Arauco y en las décadas siguientes se abren colegios en Castro, Santiago y La Serena. El crecimiento de las obras y misiones en el territorio necesitaba cada vez más el reclutamiento de nuevos religiosos que debían buscarse en las provincias jesuitas europeas, tarea confiada a los procuradores de las distintas provincias que debían viajar al Viejo Mundo con tales objetivos. Uno de ellos fue el padre Alonso de Ovalle, quien para remediar el desconocimiento que se tenía del país escribió en Roma su *Histórica relación del reyno de Chile* (1646).

La actividad misional se centraba en dos áreas: la de Chiloé y la de Arauco. En la primera, ya se llevaban a cabo por esta época las misiones circulares que llevaron los afanes evangelizadores aún más al austro, hasta la comarca de los Chonos, en navegaciones llenas de zozobras. Éstas no eran menores en la Araucanía, en donde los misioneros afrontaban “grandes peligros de la vida o de cautiverio, sufrimientos e incomodidades sin cuento en caminos y alojamientos, alimento y vestuario. Los esfuerzos se estrellaban contra los defectos inveterados de los indios, poligamia y borrachera, pero iban paso a paso suavizando las bárbaras costumbres”¹⁴.

¹³A raíz del largo conflicto de la guerra de Arauco el padre Valdivia fue requerido por las más altas instancias, tanto en Perú como en España, adonde viaja en 1609, para asesorar e implementar un plan para acabar con ella. Su propuesta de una “guerra defensiva” fue apoyada experimentalmente otorgándosele amplios poderes y atributos. En este marco se produce la designación del gobernador de Chile, don Alonso de Ribera, el parlamento de Paicaví con los caciques araucanos y la inmolación de los primeros mártires jesuitas, los padres Martín de Aranda y Horacio Vecchi, en diciembre de 1612. Sobre este tema véase de Horacio Zapater *La búsqueda de la paz en la guerra de Arauco: padre Luis de Valdivia*, Santiago, Andrés Bello, 1992; también Foerster, *op. cit.*, capítulo III “El amparo de la frontera y el reconocimiento del otro. La guerra defensiva (1612-1638)”; Francisco Frías Valenzuela, *Manual de Historia de Chile*, Santiago, Zig-Zag, 1993, pp. 120-121, Alonso de Ovalle, *op. cit.*, tomo II, libro séptimo, y Walter Hanisch (1974:22-26).

¹⁴Walter Hanisch (1974:34).

2.3 El apogeo: 1683 a 1767

Al tiempo que se erige la nueva e independiente provincia jesuita de Chile en 1683, ésta contaba en Santiago con el Colegio Máximo de San Miguel, el Convictorio de San Francisco Javier, el Noviciado y el Colegio de San Pablo. En Bucalemu la hacienda y el establecimiento llamado de Tercera Probación –en donde los sacerdotes realizaban un año de disciplinas espirituales–; en Concepción el Colegio de San José y una Casa de Ejercicios, además los establecimientos educacionales de La Serena, Mendoza, Castro, Buena Esperanza y Arauco. Las misiones en Arauco, Valdivia y Chiloé eran ya seis. En 1700 se crea en Chillán un colegio especial para caciques indígenas; alrededor de 1716 se establece una residencia en Quillota –San Martín de la Concha– y en 1724 la residencia de Valparaíso. Las nuevas poblaciones de españoles, a partir de la década del cuarenta, incluían casi inevitablemente la presencia de educadores y misioneros jesuitas como sucede sucesivamente en San Felipe, Copiapó, Melipilla, San Fernando y Talca. Otro tanto acontece con el crecimiento de las misiones en la zona de Arauco, Chiloé y más al sur y al este, en las Guaitecas y Nahuelhuapi. En la isla grande y el archipiélago chilote, gracias a la incesante labor de un puñado de jesuitas en 1757, se habían erigido más de setenta capillas.

La llegada de contingente de origen bávaro en 1712, 1724 y 1748, principalmente hermanos coadjutores especializados en diversos oficios y artes, va a producir un esplendor artístico nunca antes observado en el país, en todos los ámbitos. Así, junto a la labor religiosa, los jesuitas en Chile participaron activamente en el avance de las disciplinas científicas y humanistas que imperaban en Europa, constituyendo su actividad la principal manifestación de modernidad en la época. Educación superior, aplicación de nuevas tecnologías en la industria colonial, producción literaria en el ámbito de la historia, ciencias naturales, filología, cartografía etc., son algunos de los ámbitos en que su aporte fue decisivo para el establecimiento de lo que Godoy califica como una clara hegemonía en la sociedad chilena colonial, cuestión que generalmente se ha asociado con aspectos temporales¹⁵.

El decreto de expulsión de la Compañía de Jesús ordenado por Carlos III en febrero de 1767, se hizo efectivo en Chile –aplicado por el gobernador Guill y Gonzaga– en agosto del mismo año. Sobre el procedimiento aplicado, el extrañamiento de sus miembros y las muestras de consternación y dolor que produjo en la sociedad chilena tal acción, nos da cuenta con detalle el historiador jesuita Francisco Enrich¹⁶, quien narra:

“[...] en el pliego cerrado se mandaba que antes del amanecer del día 26 circundasen con tropas las casas de la Compañía; y entrando en ellas, convocasen a la comunidad, y les leyesen la real orden del extrañamiento de todos los jesuitas.

¹⁵En relación a este tópico véase de Magnus Mörner *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Paidós, 1985, y de Guillermo Bravo *Temporalidades jesuitas en el Reino de Chile (1593 - 1800)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1985.

¹⁶*Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Barcelona, 1891, 2 vols.

Que dejándolos a éstos bien custodiados, se sellasen las iglesias, sacristías, bibliotecas y procuras; para que a horas competentes se pudiese levantar un prolijo inventario de lo allí contenido. Que al día siguiente se transportasen, con la suficiente escolta, hacia Valparaíso o Talcahuano todos los padres y hermanos menos al P. procurador, el cual debía quedar custodiado, hasta que rindiese cuenta exacta de los bienes muebles o inmuebles de la casa, y de todos sus haberes y dependencias [...]”¹⁷.

Sobre la impronta de la Compañía se ha destacado que “en pocas partes del continente la acción de los jesuitas ha dejado rastros más permanentes que en Chile”¹⁸, reconociéndose que su legado configuró las expresiones culturales nacionales especialmente en el ámbito de la religiosidad y arte popular por una parte, y las expresiones intelectuales de la sociedad, por otra.

Aunque diversos autores coinciden en señalar que fue en las artes plásticas y ornamentales donde más destacó la actividad de los jesuitas, pensamos que no menos importante fue su aporte en otras manifestaciones artísticas como lo son la literatura, el teatro y la música, cuyas trazas estas últimas, reviso a continuación.

3. MÚSICA JESUITA EN CHILE

La clasificación de las misiones de Alonso de Ovalle

La actividad misional durante el siglo XVII es dividida por el historiador jesuita Alonso de Ovalle en seis clases¹⁹, tomando como criterio su grado de acceso y distancia respecto de la metrópoli. La primera se refiere a la actividad en la ciudad, dedicada principalmente a los españoles, y secundariamente al resto de la población compuesta por indios, negros y mestizos. La segunda es la que se realiza en las *chacras* suburbanas, a *una o dos leguas* alrededor de las ciudades, orientadas a los indios, negros y españoles. La tercera se realiza por poblados y estancias, entre La Concepción y Coquimbo, *todas llenas de jente, españoles, negros e indios, a diez, veinte o treinta leguas* de las ciudades y de las que no se regresa sino después de dos o tres meses y en las que *no se puede dejar de padecer muchas incomodidades*. La cuarta clase se refiere a las misiones en la Araucanía que *exceden en rigor, peligros y trabajos a las otras* y en las que se pasa la totalidad del año, a excepción de los pocos días en que los religiosos vuelven a sus casas para cumplir con los ejercicios espirituales impuestos por la orden. En ellas se encuentran los soldados y colonos españoles con sus familias e indios de servicio, a los indios soldados amigos y *de guerra*. A la quinta clase pertenecen las misiones del archipiélago de Chiloé, *las más rigorosas que en todo el mundo tiene la Compañía*. La última clase comprende aquellos intentos evangélicos esporádicos a los naturales alejados, fuera del dominio colonial hispano, entre los que se cuentan los chonos que

¹⁷Enrich, *op. cit.* p. 313.

¹⁸Véase del historiador argentino Vicente D. Sierra *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispanoamérica*, Buenos Aires, 1944, p. 179, citado por H. Godoy (1982:146).

¹⁹*Op. cit.*, libro octavo, capítulos VII, XI, XV y XXI.

habitan al sur y al este de Chiloé y los naturales de las tierras y costas magallánicas. También a aquellas almas de tierra firme desde Arauco hasta Osorno, habitadas por indios y españoles cautivos, y por último incluye a los indios *puelches* que habitan en la cordillera, a uno y otro lado de ella, entre Cuyo y el estrecho de Magallanes y los indios fueguinos. La precedente clasificación, sin embargo, se refiere a uno solo de los ámbitos de la actividad jesuita cual es la misión. La otra era la actividad formativa en las casas y establecimientos. A objeto de hacer más eficiente la revisión de la práctica musical en las actividades jesuitas, la dividiremos en estos dos ámbitos.

3.1 Práctica musical en las misiones

3.1.1 Primera y segunda clase (ciudad y chacras suburbanas)

El principal objetivo que movió a la Compañía de Jesús a pasar a América, fue el ganar para el cristianismo las almas de los naturales y –como ya he señalado– secundariamente preocuparse de la asistencia espiritual de españoles y mestizos²⁰. En esta tarea evangelizadora ocupa un lugar central la enseñanza del catecismo, y en él, la actividad musical, principalmente el canto. Al respecto, ya sabemos por Pereira Salas que los padres Luis de Valdivia y Hernando de Aguilera cantaban la doctrina en las calles y plazas de Santiago tan pronto arribaron a esta ciudad en 1593.

Por entonces, la sociedad colonial urbana estaba claramente estratificada, sin embargo, encontraba en las fiestas religiosas populares un espacio común. Éstas amalgamaban como un todo música, danza y elementos teatrales y en cada uno de estos aspectos competían en boato y entusiasmo los distintos segmentos sociales. Ambos aspectos, el de la estratificación social y el rol integrador de las celebraciones religiosas, fueron aplicados por los jesuitas de inmediato en la constitución de cuatro congregaciones o cofradías devocionales cuyos componentes reflejan nítidamente el espectro cubierto por la actividad jesuita por esos años. De esto tenemos el testimonio directo del padre Alonso Ovalle:

“A los indios y negros predicamos en estas ocasiones en las plazas, los indios quedan en la de la Compañía, y los negros, cantando la doctrina, pasan en procesión a la principal, y en las gradas de la catedral se les hace la doctrina y enseña el catecismo y se les predica, y suelen asistir algunos canónigos y seglares a oír el sermón por su devoción [...] Las congregaciones están muy bien entabladas y muy lucidas. Acuden todos los domingos, casi a un mismo tiempo cada uno a la suya: los caballeros y toda la jente de importancia a la de nuestra señora de Loreto; los estudiantes a la de la Concepción; los indios a la del Niño Jesus; y los morenos a la del pesebre de Belén [...]”²¹.

²⁰Véase Rolf Foerster (1996:31), quien basa esta afirmación citando a Xavier Albó, S.J. “Jesuitas y culturas indígenas. Perú 1568-1606”, en *América Indígena*, Lima 1966, XXVI, 3, p. 261.

²¹*Op. cit.*, pp. 218-219.

Esta misma fuente da cuenta que cada una de las congregaciones y cofradías costean sus propias fiestas compitiendo en aventajarse —especialmente las de españoles y gente principal en “el gasto de cera, olores, música, aparato y adorno del altar”²². Estas prácticas eran comunes a todos los territorios del Nuevo Mundo y en el caso de Chile, tomaban como paradigma las que se realizaban en otros territorios de la provincia, tal como nos sigue describiendo el padre Ovalle cuando recuerda que “esta santa costumbre la aprendimos del insigne colegio de San Pablo de la ciudad de Lima, donde la ví ejercitar algunas vísperas de Nuestra Señora y de otras fiestas, con gran solemnidad de música y concurso de jente y gran devoción”²³. Refiriéndose ahora a las cofradías de indios y negros, Ovalle deja en claro que la preocupación por ellos fue siempre una cuestión muy estimada por la Compañía, agregando más adelante que:

“[...] los mismos superiores, hasta el Provincial, suelen ser los primeros en hacerles las pláticas en sus congregaciones y los sermones los días de fiestas de sus cofradías, y en confesarlos y salir a sus procesiones con sus cruces en la mano [...] Son estas procesiones muy lucidas y hay mucho que ver en ellas. Hacen la suya los indios la mañana de Pascua de Resurrección, dos horas ántes del amanecer, a que acuden todos los cofrades y cofradas con sus hachas [cirios] de vela blanca, todos bien vestidos y aliñados. Compónense la procesión de muchos pendones y andas que llevan muy bien aderezadas de muchas flores artificiales de seda, plata y oro, y en ellas al niño Jesús con su cabellera y vestidos a la usanza de indio; a la Virgen Santísima, vestida de gloria y ricamente adornada, y otras imágenes de devoción; todo esto con mucha música y danzas y varios instrumentos de cajas, pífanos y clarines, y por los monasterios por donde pasa la procesión, la reciben las monjas y religiosos con repique de campanas, órganos y buena música [...]”²⁴

3.1.2 Tercera, cuarta y quinta clases: pueblos y fuertes de españoles e indios en Arauco y Chiloé

Dejemos por el momento la actividad evangelizadora urbana para examinar lo que sucedía en las misiones rurales de Arauco y Chiloé²⁵. A mediados del siglo XVI, como he anotado más arriba, se habían fundado fuertes y ciudades por toda esa región siendo las principales fundaciones las de Concepción en 1550, La Imperial —actual sitio de Carahue—, Valdivia y Villarrica en 1552 —también nombrada Ciudad Rica por esa época—, Los Confines en 1553 —cerca de la actual Angol—, Osorno en 1558 y Cañete en el mismo año²⁶. Castro, la primera ciudad chilota, fue fundada en 1567. Algunas décadas más tarde, ya en el siglo siguiente,

²² *Ibid.*, p. 220.

²³ *Ibid.*, p. 222.

²⁴ *Ibid.*, pp. 223-224.

²⁵ En rigor ambas áreas pertenecían a la diócesis de la Imperial, instituida en 1564. Luego del desastre de Curalaba, en 1598, ésta se radica en la ciudad de Concepción abarcando el territorio comprendido desde el río Maule hacia el sur.

²⁶ En la otra banda se fundaron bajo la misma administración chilena las ciudades de Santiago del Estero en 1553 y Mendoza en 1561.

comienzan a erigirse las misiones araucanas y chilotas en los territorios cercanos a las ciudades antes mencionadas.

Entre las más importantes se contaron las de Arauco y Buena Esperanza –Rere–. La primera comenzó sus actividades en 1608 mientras que la segunda lo hizo en 1613. Poco más tarde y más al norte, se funda en el establecimiento de Bucalemu una casa de misioneros que permitió misionar desde el Choapa al Maule. En Chiloé se instaura en 1617 la misión de Castro, aunque ya se habían realizado expediciones evangelizadoras en 1609 y 1611. Resumiendo la actividad misionera, el padre Walter Hanisch señala que “desde 1600 a 1750, desde Bío-Bío a Chiloé y territorios adyacentes estuvieron todas las Misiones a cargo de los jesuitas, salvo breves y contadas excepciones [...]. Hasta 1690 el número de los Misioneros variaba entre diez y veinte; y desde 1705 hasta 1760, era alrededor de treinta [...]. La evangelización de Chiloé estuvo íntegra en sus manos [...]”²⁷.

Por cuanto las principales áreas misionales en la época fueron las de la Araucanía y Chiloé, revisaré escritos de misioneros que sirvieron en ellas, destacando aquellas descripciones que se refieren a las formas en que la música aparece en el contexto de las prácticas doctrinales y rituales.

3.1.3 Testimonios músico-doctrinales referentes a las misiones en la Araucanía

Las vicisitudes bélicas entre mapuches y españoles determinaron la labor misional de los jesuitas en el área, los que, recordemos, desde la presencia del padre Luis de Valdivia a principios del siglo XVII en adelante, siempre estuvieron por el cese de la esclavitud, bajo la forma del llamado servicio personal, y por la política de la guerra defensiva²⁸.

En los primeros intentos evangélicos, el misionero y mártir jesuita de origen italiano O. Vecchi narra su actividad en Arauco durante 1610: “[...] después de haber estado dos meses predicando y catequizando a aquella pobre gente, quedaron instruidos en las cosas de nuestra Santa Fe más de doscientas almas, y era de gran consuelo ver todos aquellos niños infieles saber también todas las cuatro oraciones, y el catecismo, y cantar unas canciones de la doctrina en su lengua [...]”²⁹.

Con posterioridad al alzamiento indígena de 1655, se refundaron las misiones arrasadas y abandonadas adjuntas a los fuertes de Buena Esperanza y San

²⁷ *Op. cit.*, pp. 64-65. Para un análisis en profundidad de la historia, sentido y significado de las misiones en la Araucanía véase también Foerster, *op. cit.*, capítulos III, IV, V y VII los que incluyen planos de las misiones en esa área para los años 1639, 1645, 1655 y 1720. En p. 395 se presenta un “Balance y perspectiva de la obra misionera en las dos primeras décadas del siglo XVIII”.

²⁸ Este tema ha sido tocado por todos los historiadores de la Araucanía. Véanse por ejemplo los ya citados trabajo de Zapater y Foerster –especialmente su capítulo V “La cruzada contra la esclavitud (1655-1683)”. No faltan, sin embargo, figuras como las del padre Diego Rosales que fueron críticos de esta línea pacifista, considerando que el estado guerra y la *esclavitud cobriza*, como se le llamó, eran inseparables e inevitables.

²⁹ 3ª anua de 1611 del Padre Diego de Torres en que cita la carta del padre O. Vecchi, en *Documentos para la historia argentina*, XIX, Iglesia, “Cartas Anuas de la provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1609-1614)”, Buenos Aires, 1927, p. 121.

Cristóbal. Un documento de la época nos da cuenta del “contento que todos estos indios, recién reducidos a la paz [...] han recibido con la venida del padre Francisco de Astorga, que les envió vuestra Señoría para que les doctrinase; y el fruto que con ellos ha hecho con su grande fervor, asistencia y agrado. Ya tenía señalados *fiscales*, que juntaban a la gente, y acudían a rezar las oraciones y catecismo; y los indios estaban tan obedientes y tan rendidos, que los desconozco y los veo muy diferentes de lo que eran antes”³⁰.

Décadas más tarde el misionero agripense, Bernardo de Havestadt, nos da cuenta de su periplo misionero en territorios del obispado de La Imperial, entre octubre de 1751 a marzo de 1752. En esa oportunidad recorrió a pie más de seiscientas leguas en las zonas cordilleranas entre el río Maule y el volcán de Villarrica, al norte y sur de la misión de origen de Santa Fe³¹. Visitó las parcialidades de muchos caciques pasando sufrimientos y peligros en su afán doctrinario, y seguramente de esta experiencia surgió su propósito de componer su obra *Chilidúgü*, única fuente conocida hasta la fecha en que encontramos, junto a los textos en lengua mapuche, la música anotada para los cantos misioneros y en la que adjunta un mapa de su recorrido.

El éxito obtenido en las misiones entre los mapuches, sin embargo, fue bastante menor que entre los de chilotes. Las razones que advierten los documentos de la época son coincidentes con la de los estudiosos contemporáneos y apuntan principalmente hacia la dispersión de los mapuches en un área extensa y difícil, a su natural belicosidad, su propensión hacia las borracheras, su renuencia a erradicar la práctica poligámica y su apego a creencias mágico-religiosas, en la cual la figura del o la *machi* jamás pudo ser erradicada, a pesar que no fueron raros los casos de conversión de algunos de éstos.

3.1.4 Testimonio de las misiones circulares en Chiloé

Uno de los más importantes documentos al respecto, conservado en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús (ARSI, Chile, v. 5, ff. 345–383 v), lo constituye el que lleva por título *Noticia breve y moderna del archipiélago de Chiloé, de su terreno, costumbres de los indios, misiones, escrita por un misionero de aquellas islas en el año 1769 y 70*³². En su capítulo VI y último, titulado “Del pasto espiritual que tienen los naturales de Chiloé y afanes de los misioneros”, encontramos detallada cuenta de los aspectos administrativos y misionales de la zona, muchos de los cuales se refieren a nuestro tema y que apuntamos a continuación:

³⁰Carta del capitán Vasco de Contreras al gobernador de la época, en Enrich, tomo I, p. 702, citado por Foerster (1996:236).

³¹Confróntese “Havestadt (P. Bernardo)” en J. T. Medina *op. cit.*, tomo III, pp. 55-61. También véase la excelente traducción y versión de este viaje, realizada por Mauro Matthei O.S.B., que se incluye en el libro de Sergio Villalobos *Los pehuenches en la vida fronteriza*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989, pp. 83-91.

³²Es evidente que los años no se refieren a cuando misionó, sino a cuando fue escrita la relación, por cuanto en esa fecha la expulsión ya se había llevado a cabo.

“Está dividido aquel archipiélago en tres curatos, es a saber, Chacao, que comprende desde Lacuy hasta la isla de Caucahue inclusive, Calbuco, que comprende todas las islas calbucanas y la tierra firme de ellas que está poblada, y el otro es Castro, que se extiende desde los Chauquis y Huito hasta la última punta de la isla grande al sur, que se llama Quilan. Los dichos tres curas son clérigos seculares, porque los misioneros, si bien ejercen con los españoles e indios todas las funciones de cura, no lo son en realidad.[...] Tienen los jesuitas cuatro misiones y un colegio. El colegio está en Castro, cuyo rector es superior de todas, cuatro misiones. Tiene un padre que cuida aquella iglesia, donde todos los días de fiesta vienen a oír misa todos aquellos de dos o tres leguas alrededor, a quienes explica la doctrina y les hace un sermón moral. Todos los sábados por la tarde reza el rosario, explica la doctrina cristiana, y les hace la plática [...] Como hay tan pocas misiones fundadas en aquel archipiélago, es preciso que haya una como volante que socorra a todos los pobres isleños. Hay, pues, dos padres que tienen sólo ellos el nombre de misioneros, quienes, casi todo el año van de capilla en capilla, de iglesia en iglesia y de isla en isla. El método que llevan es digno de escribirse y es el siguiente. El 17 de septiembre vienen de Ichoac al colegio de Castro, dos piraguas, con algunos indios de aquel pueblo, a buscar a los padres misioneros. Éstos, que ya están prontos, salen de aquella ciudad en una procesión, que se hace hasta la playa, donde se embarcan los siguientes santos de bulto: San Isidro, San Juan Evangelista, Santa Neoburga, la Virgen y el Señor Crucificado, grande. A más de esto los ornamentos para las misas, mesas, cajones, etc., y cuanto es necesario en una tierra, donde nada hay. Los misioneros con los fiscales se embarcan en otra piragua y tiran las tres piraguas a la isla de Lemuy, donde está Ichoac. Una milla antes de llegar allá, sale de aquella iglesia una *procesión de todos los indios*, indias, chicos y grandes, que pertenecen a la capilla. Van con una cruz por delante y algunas luces, *cantando a coro las oraciones*. Habiendo llegado las piraguas, se desembarcan los santos y *en procesión con los padres misioneros se conducen a la iglesia* [...] Se encienden las velas, que nunca se apagan desde aquel punto hasta la salida. Un indio ya anciano, es el patrón del Santo Cristo, quien goza el privilegio de *andar en la procesión con una bandera*, y tiene dos ayudantes para que cuiden del mismo altar mayor, donde están San Juan y la Virgen. San Isidro tiene otro patrón que cuida de su altar, y Santa Neoburga tiene la patrona que también cuida de los mismos [...] Colocado todo en su lugar, el padre hace una plática de media hora en su idioma, dándoles parte de la venida de Cristo para el bien de sus almas. Acabada la plática se pone el padre en la puerta de la iglesia con la matrícula y pasan todos, uno a uno, para ver los que murieron o nacieron en aquel año y borrarlos o escribirlos. En ese tiempo todos los solteros dicen las oraciones para ver si alguno no las sabe. Acabada esta función, se da la bienvenida a los padres y les regalan también [...] Ya que entró la noche se toca al rosario, que rezan todos en la iglesia. Al fin de él *se cantan unas alabanzas y se hace el sermón con otros cantos* al fin de él. Al otro día, al alba, el fiscal de aquella iglesia *toca una campana* con la que llama a los niños para rezar la doctrina en la iglesia y *cantan unas alabanzas*. Luego las indias barren la dicha iglesia y la plaza de ella y se comienza el rosario, al fin del cual un padre hace un sermón. Acabado el sermón, el padre más antiguo se informa de los males públicos de aquella tierra, si los fiscales y patronos han cumplido con su obligación, qué quejas hay, qué otras cosas dignas de remedio, etc. El segundo misionero dice la misa, se deposita el santísimo y acabada la misa da los óleos a los

niños nacidos aquel año [...] Luego el padre monta a caballo y va a confesar y comulgar a aquellos enfermos [...] A las once comienza el rezo de todos y luego entra la Vuta Misa, esto es la misa grande, por ser *con muchos y devotos cantos*. Después del evangelio se hace el sermón, que todos oyen, y se cuenta un ejemplo. Después de la misa salen las niñas por una parte y los niños por otra a decir públicamente el catecismo [...] Hace el padre una breve explicación del catecismo y se van a comer. A las tres de la tarde se toca a rosario y al fin el fiscal cuenta públicamente el ejemplo, que por la mañana dijo el padre en el sermón, y luego se confiesa hasta la noche, en que se reza otro rosario, hay sermón y después *cantos de devotas alabanzas*, todo lo que se acaba entre diez y once de la noche. Al otro día se hace lo mismo en todo. Y al cuarto día es la comunión general, que se hace con mucha devoción y ternura³³.

Más adelante esta misma fuente precisa los requisitos, las obligaciones y atribuciones del fiscal, señalando que éste debe ser un hombre casado, de ejemplar conducta moral, al que se somete a un examen de la doctrina y el conocimiento cabal de las oraciones y cantos luego de lo cual se le distingue con un emblema que distingue su cargo y dignidad, que es una larga cruz. Éste, en ausencia de los padres misioneros, debe congrega a la comunidad en la iglesia cada sábado para rezar y cantar la doctrina, especialmente a los niños; también debe bautizar y ayudar a bien morir, mantener el aseo y ornato del recinto sagrado y la plaza adyacente. A cambio de esto los fiscales —que pueden ser más de uno— están exentos por decreto de servicio personal a los españoles una cierta cantidad de días al año, a diferencia de sus connaturales. En presencia de los padres misioneros, deben contribuir a su actividad; específicamente se cita que mientras haya algún oficio en la capilla, mantendrán a los niños en la plaza repitiendo y cantando la doctrina y en la iglesia y en la misa como en otras ceremonias deben conducir el canto.

En la inédita historia de la Compañía, del jesuita Joseph Harter³⁴, se incluyen los testimonios de las últimas misiones circulares en el archipiélago de los misioneros José García y Nepomuceno Walther, a partir de septiembre de 1767, cuando al parecer aún no llegaban las noticias de la expulsión de la orden aplicadas el mes anterior a los establecimientos continentales. Apunta García:

“Día 17 de Septiembre, que es cuando ya empieza la primavera, salen los padres misioneros del Colegio; llevan consigo ornamentos de altar y lo necesario para administrar los sacramentos [...] Cuando llegan los misioneros a la playa, ya toda la gente que pertenece a aquella capilla está junta, esperando *formados en procesión con su cruz por delante*, sacan los Santos a la playa, y así como están cerrados en sus cajones, los conducen a la iglesia, *cantando las oraciones: Padre Nuestro y Ave María*, etc.; en el conducir los Santos, en todas las procesiones se observa que los niños cargan el Corazón de Jesús; los solteros a San Juan, los

³³Citado por W. Hanisch, *La isla de Chiloé, capitana de rutas australes*, Santiago, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas, 1982, pp. 247-250. El destacado de aspectos músico-rituales es mío.

³⁴Nos referimos a la obra *Los jesuitas en el antiguo reino de Chile y su actividad misional*, cuyos capítulos IV y V fueron editados como suplemento a la Revista “San Javier”, en Puerto Montt [1934].

casados a San Isidro; las solteras a Nuestra Señora de los Dolores; las casadas a Santa Neoburga; y los caciques al Santo Cristo. En llegando a la iglesia, los Padres misioneros arman los tres altares, y *el patrón*, que es un hombre de juicio, tiene la obligación de cuidar de la iglesia, de las luces, que no entren perros ni haya ruido. Luego el P. misionero más antiguo, que llaman *Buta Patiru*, les hace una breve plática, sale toda la gente a la puerta de la iglesia, y [...] por un libro que tiene y lleva consigo, va nombrando a todas las personas [...] Allí se sabe cuántos son los muertos, cuantos los que han nacido de aquel año [...] Al día siguiente al alba *se toca la campanilla*, y la gente se recoge a la iglesia *habiendo ya cantado los niños y las niñas las alabanzas a María Santísima* y barrido la iglesia; rezan el rosario, y luego el Padre misionero más moderno les predica [...] Mientras la gente se confiesa y no hay sermón, están mañana y tarde tres o cuatro fiscales enseñando la doctrina a niños y niñas. Síguese la segunda misa [...] Sobre tarde, recogida la gente a la iglesia y rezado el rosario, el primer misionero averigua *si el fiscal cumple con su obligación* [...] Luego se sientan a confesar, y a la noche se sigue el rosario, sermón y alabanzas a María Santísima [...] Al segundo misionero toca, si hay enfermos, irlos a confesar, y comulgar a su casa, que ordinariamente viven muy lejos de la capilla. Si hay muertos, también le toca enterrarlos. La víspera de la comunión general hacen *su procesión de penitencia*, con mucho orden y separación de sexo, todos en filas hombres y mujeres [...] síguese la misa, y luego la comunión, a quienes les ayuda y afervoriza con algunas oraciones antes y después de comulgar, después se sigue la doctrina [...] Acabada la misión, se cierran en sus cajones los santos, y con el orden que vinieron en procesión, con el mismo se los conduce a la playa y en ésta con un Santo Cristo en la mano les hace el primer misionero una breve exhortación a la buena vida; acaba con el acto de contrición y les echa la bendición con el Santo Cristo, y se despiden y embarcan para otra capilla que ya está esperando a los Padres. De cuando en cuando hay una *procesión de penitencia* más solemne, y se procura hacer en una capilla o iglesia grande; *a esta procesión concurren cuatro o cinco capillas*, las más inmediatas [...] Los españoles que son poco más que los indios, [...] logran sin distinción el beneficio de la misión, pero no se hace lista de ellos, por tocar esto a sus curas. Muchísimas de estas islas no tienen en todo el año más pasto espiritual que éste de la misión [...] Por el mes de Mayo, cuando ya las lluvias no permiten andar por estas capillas, se recogen los Padres Misioneros al Colegio de Castro en donde tienen sus ochos días de ejercicios, confiesan a quien los llama; y cuatro o cinco días antes de Nuestra Señora de la Asunción hacen misión en la iglesia del mismo Colegio, que también es capilla de indios, a los que pertenecen a ella”³⁵.

De la comparación de esta fuente y sus evidentes analogías con la *Noticia breve y moderna...* recién citada, nos parece que Harter pudo haberse servido de ella para resumir el testimonio del padre García, al que por lo demás resume, obviando la mención específica de instancias musicales, destacando otros aspectos que le parecen más interesantes, cuestión bien común a escritos de religiosos de carácter historiográfico basados en fuentes originales. Citando al misionero Walther, que estructura su informe numerando cada instancia, anota:

³⁵Harter, *op. cit.*, pp. 18-20. Las negritas son mías, las cursivas del autor.

"1.- El día 17 o 16 de Septiembre [...] llegan a la ciudad de Castro algunos moradores de la capilla a donde la misión primeramente se dirige, con dos o tres piraguas, para el transporte de las *estatuas* [...] patronos de la misión. Son llevados con religiosa procesión a la playa, [...] emprenden el viaje entre las aclamaciones y júbilos de la tripulación 2.- A su arribo son recibidos del *Catequista del lugar (dan a este el nombre de fiscal)* con *una devota procesión*, así de los naturales, como de los españoles que suelen hallarse en el país con este orden: *Caminan cantando* a el Oratorio, donde se coloca en su altar cada imagen, da el misionero principio a su misión con un sermón convocatorio 3.- Concluido el sermón lee el Padre un catálogo de las personas [...] Los niños y niñas son examinados de las primeras nociones y rudimentos de Doctrina por algún catequista de distinta capilla que acompaña a los Padres en la misión 4.- Los Oratorios o *capillas son capaces, fabricados de tablazón, bien firme*, y cubiertos de paja, bastante decente y adornados [...] Cada capilla está bajo la dirección y gobierno de un catequista (fiscal) y un patrón [...] 5.- Los vecinos de cada Oratorio se alojan en sus cercanías [...] todo el tiempo que dura la misión, para que puedan cómodamente asistir a sus funciones 6.- Cerca de la noche se reza el rosario. Acabado, se hace la *segunda plática*: después se rezan cinco Padre Nuestros y cinco Ave Marías en reverencia de las sagradas llagas: entonces *los niños y niñas cantan las alabanzas de Cristo y su Madre*, y se da fin a los ejercicios de este primer día [...] 7.- Al amanecer del día siguiente, *repiten los niños y niñas las alabanzas de Cristo y su Madre Santísima*: barren las mujeres la capilla y su atrio: se llama a Rosario *a toque de campana*: y después se les hace la *tercera* plática 8.- Concluida la plática, se examina públicamente al catequista [...] 9.- Cerca de medio día se dice la misa solemne; después del Evangelio se hace la *cuarta* plática: y acaba la misa, se explica el catecismo 10.- Después de comer se reza el Rosario: refiere el catequista el ejemplo que se dijo en la plática: confiesan los niños y niñas por su turno, y se vuelven a oír la instrucción del catequista su maestro 11.- A la noche se tiene la *quinta* plática sobre la Pasión de Cristo Señor nuestro, después de la cual *caminan formados en procesión con hachas* [antorchas, cirios] por los campos vecinos, y a su vuelta *cantan en la capilla las alabanzas de Cristo y de su Madre Santísima*, con que se da fin a este día 12.- A la mañana del día tercero *repiten los niños y niñas su canto acostumbrado*, y las mujeres el aseo de la capilla y atrio: se reza el Rosario, a que inmediatamente sigue la *sexta* plática. Acabada se examina en público el patrón para saber si el catequista cumple con su oficio [...] 13.- Rebautiza el misionero bajo condición a todos los infantes que fueron bautizados durante el año de su ausencia [...] 14.- Se dice *la misa cantada*, y el evangelio; se hace la *séptima* plática al pueblo. Al fin de la Misa reciben todos el sagrado cuerpo del Señor, y oyen la explicación del catecismo 15.- Después de comer, reservan los P.P. en sus cajas las sagradas imágenes, y son *conducidas en procesión* a la playa [...]”³⁶.

Son coincidentes en estas tres fuentes, la inclusión de la práctica musical en las instancias de procesión, enseñanza de la doctrina, en la misa, el rosario y los cantos de alabanzas al final de éste y del sermón. Tales actividades se distribuyen, como se ha visto, desde el amanecer hasta bien entrada la noche, sin contar la vigilia que de los altares y santos hacen algunos varones de la comunidad visitada,

³⁶Harter, *op. cit.*, pp. 21-22. Las negritas son mías, las cursivas del autor.

la que seguramente se acompañaba de nuevos rezos y cantos divinos. En breve, eran días en que el pueblo se dedicaba por entero a la oración, la doctrina y los sacramentos a través del canto y los movimientos procesionales. En ellos se distinguen además elementos simbólicos y rituales como el uso de la cruz, estandartes y banderas, filas pareadas por sexo, edad y estado civil-sacramental.

3.1.5 *Catecismos en mapudúngún y el modelo de Fray Luis Gerónimo de Oré, 1598*³⁷

La fuente más valiosa en torno al uso catequístico de la música en las misiones chilenas que ha llegado hasta nosotros, lo constituyen los catecismos incluidos en las obras lingüísticas de los misioneros jesuitas padres Luis de Valdivia, Andrés Febrés y Bernardo de Havestadt.

El trabajo del primero lleva por título *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo Chile*³⁸ y fue publicada en Lima en 1606, conteniendo el texto en mapuche de cuatro canciones. La segunda, titulada *Arte de la lengua general del reyno de Chile*, publicada también en Lima en 1765, especifica también el texto en mapuche de algunas coplas que se cantan después de la doctrina o rosario y una docena de canciones a varios asuntos. El tono o melodía especificada está tomado de diversos cantos latinos o castellanos. La última obra, *Chilidúgú sive tractatus linguae chilensis*, publicada en Westfalia en 1777 –pero compuesta en la misión de Arauco la década anterior a la expulsión–, incluye el texto en mapuche de veintidós canciones proporcionando la música escrita en notas para diecinueve de ellas³⁹.

Todas ellas siguen las directrices que para la evangelización y catequesis de los naturales especifica con precisión el III Concilio Limense de 1583. A este respecto resulta esclarecedor revisar la obra del franciscano Oré⁴⁰ quien recoge estas instrucciones y las sistematiza en su *Symbolo Catholico Indiano*, publicado en Lima en 1598. El autor nos da cuenta que en el citado concilio “se congregaron con el Señor Arzobispo de los Reyes, don Toribio Alfonso Mogrovejo, siete Diocesanos Obispos, y en este concilio se determinaron decretos y leyes santísimas

³⁷Sobre esta fuente véase mi trabajo “El Symbolo Catholico Indiano de Fray Luis Gerónimo Oré (Lima, 1598): síntesis e interpretación de aspectos músico-doctrinales” que fue aceptado por el comité editorial de la revista del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, de pronta aparición; también existe traducción al portugués a cargo del musicólogo Paulo Castagna, que será editada próximamente en la Revista ARTEunesp, de la Universidad Estadual de Sao Paulo, Brasil.

³⁸La edición facsimilar de Julio Platzman, Leipzig, 1887, lleva este otro título: *Arte, vocabulario y confesionario de la lengua de Chile*.

³⁹Sobre esta fuente véase de Víctor Rondón *19 canciones misionales en mapudúngún contenidas en el Chilidúgú (1777) del misionero jesuita en la Araucanía Bernardo de Havestadt (1714-1781)*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Revista Musical Chilena, FONDART, 1997, que contiene la edición musical de este repertorio y un estudio preliminar.

⁴⁰Este franciscano nació en Huamanga, Perú, alrededor de 1554 y aparte de su formación religiosa, fue diestro en canto llano, órgano e instrumentos de tecla. En 1622 arriba a Chile para hacerse cargo del obispado de la Imperial, con asiento en Concepción, desde donde visitó Chiloé navegando por sus islas junto a los misioneros jesuitas, por espacio de un año. Pocos años más alcanzó a estar al frente de esta diócesis por cuanto falleció en ella en 1630.

de reformatión y muy provechosas para los indios y para los sacerdotes sus curas: hizose traducción de la doctrina cristiana y del Catecismo y Confesionario"⁴¹. Hablando de la práctica musical, Oré apunta que "es cosa muy conveniente que en las fiestas y Dominicas principales se canten las vísperas, y se haga procesión devotamente y se cante la Misa: para lo cual haya cantores y maestro de capilla, los quales sean enseñados en el canto llano, y canto de órgano: y en los instrumentos de flautas, chirimías y trompetas: pues todo esto autoriza y ayuda, para el fin principal de la conversión de los indios"⁴². Más preciso es aún en el capítulo XIII "De lo que se ha de Rezar y cantar en el Coro y de cómo se debe hacer la doctrina" de donde extraemos las siguientes indicaciones textuales:

[...] el principal exercicio en los pueblos de los indios y la mayor y más importante ocupación con ellos sea ca[n]tar y rezar la doctrina Christiana [...] muy demañana se ha de tañer la campana, y es la señal para que los cantores se junten en el coro, y los fiscales y alguaziles de doctrina, vayan por todas las casas y calles del pueblo juntando los muchachos para la doctrina [...] Junto a los cantores en el coro, rezaran deuotamente el officio de nuestra Señora: [...] algunos clerigos he visto de tanto cuydado en enseñar deuocion a los indios que no contentandose co[n] solo rezar el officio de nuestra Señora, lo hazian cantar todos los días [...] con tanto gusto y destreza que los más de los cantores de edad y aun los niños le sabian de coro, assi el punto [melodía] como la letra: [...] Estando ya los indios juntos, los Domingos, Miércoles y Viernes [...] Tendran a la puerta de la yglesia un pendon o vandera en hastada, debaxo de la qual estara[n] todos los ca[n]tores y muchachos de la escuela, y los niños de la doctrina. Y los indios y indias se ha[n] [de] ordenar a una parte y a otra para entrar en procesio[n] ca[n]ta[n]do la doctrina, la q[ua]l [iniciarán] entonados niños ca[n]tores los más habiles y de mejores voces, y mas bie[n] enseñados: a los quales va[n] siguiendo y respo[n]die[n]do los otros niños y ca[n]tores ju[n]tame[n]te [con] todo el pueblo; repitien[do] las mismas palabras co[n] el mismo tono..."⁴³.

La pertinencia de esta fuente se ve refrendada en nuestro estudio por cuanto, además de la analogía formal de los catecismos y confesionarios de los catecismos mapuches incluidos en las obras más arriba individualizadas, su autor fue Obispo de la diócesis de La Imperial en nuestro país y en tal calidad visitó por espacio de un año las misiones jesuitas chilotas en 1625. La importancia que Oré le asignó a estas misiones se manifestó inmediatamente en la consecución, ante las autoridades reales, de un contingente permanente en Castro de cuatro misioneros jesuitas. En virtud de esta disposición, se obtiene enseguida el privilegio de los fiscales de Chiloé para ser liberados del servicio personal. Probablemente también, gracias a la influencia de este obispo músico, pocos años después se asignan al contingente chilote, dos misioneros que introdujeron allí el canto y música religiosa: el padre Francisco Van den Berghen y el hermano coadjutor Luis Berger, provenientes de la provincia jesuita franco-belga.

⁴¹Capítulo XII "Del ornato de las Yglesias y de los altares", folio 52. En estas citas breves he modernizado el castellano, no así en las más extensas.

⁴²*Op. cit.*, folio 51 r.

⁴³*Op. cit.*, folio 52 r. a 54 v.

3.1.6 Dos misioneros—músicos franco flamencos en la misión de Chiloé en el siglo XVII

Sobre Van der Berghen —cuyo apellido castellanizó en Vargas—, la mayoría de los autores que se han preocupado del área le asignan la introducción de los cantares religiosos en la isla así como de la doctrina cristiana en verso; ninguno de ellos sin embargo aporta dato alguno relativo a su formación y actividad musical específica. Recién llegado de la provincia franco-belga, fue destinado a Chiloé en 1630, en donde misionó hasta 1639. Luego se traslada por algunos años a las misiones de Arauco para volver por un segundo período a las islas, esta vez entre 1649 y 1651.

Luis Berger —cuya presencia ha pasado casi desapercibida en la literatura referida a las manifestaciones religioso-musicales del archipiélago de Chiloé— era originario de Abbeville, Francia —aunque existen datos que pudo haber sido en Arcoine, Arras, Bélgica—, donde había nacido en 1590. Ingresó a la Compañía en 1614 pasando dos años más tarde a la provincia del Paraguay en donde fue considerado el primer artista llegado a la provincia. Alrededor de 1626 se dice de sus actividades y oficios: “pintor, médico, platero, músico y danzante [...] amigo de enseñar a los indios a tocar *bigüelas* de arco con que ha reducido por su parte a muchos infieles”⁴⁴. Trás él iban como cautivos los indios, y oyéndole cantar y tocar, permanecían hasta cuatro horas, como inmóviles y como extáticos [...]”⁴⁵. Al parecer era idea de los superiores que el hermano Berger fuese sirviendo con su arte en las distintas misiones de la provincia donde fuese menester. En un documento fechado en Roma en 1631, el propio General de la Compañía, dirigiéndose al Provincial de Córdoba, expresa con toda claridad “Menester es que V.R. use de mucha caridad con el Provincial de Chile, prestando por un par de años al hermano Luis Berger, *para que introduzca la música en Chiloé* [...]”⁴⁶.

A pesar de algunas diferencias entre las fechas en que Berger estuvo en Chile las fuentes consultadas coinciden en que habría permanecido en este desempeño por el espacio al menos de tres años, a mediados de la década del treinta⁴⁷. El viaje

⁴⁴Carta del Padre Provincial Nicolás Durán al Padre General, citado por Carlos Leonhardt, *La música y el teatro en el tiempo de los antiguos jesuitas de la provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay*, Buenos Aires, 1924, p. 5.

⁴⁵Citado, sin especificar fuente, por Ybot León, *op. cit.*, p. 903.

⁴⁶Carta del Padre General Mucio Vitelleschi, citado por Carlos Leonhardt, *loc. cit.* La cursiva es mía. Sin embargo, en la cita de esta fuente transcrita por el padre Juan Grenon en “Vida de un artista: H. Luis Berger, S.J.” en *El Mensajero del Corazón de Jesús*, segunda parte, Buenos Aires, 1920, tomo I, N° 6, p. 530, se observa, entre otras diferencias, la sustitución de Chiloé por Chile.

⁴⁷Hanisch (1974:109), señala que fue en 1636 y por dos años; sin embargo no está claro cómo es que tardara cinco años en cumplir este expreso deseo del Padre General y que el padre Juan Grenón, *loc. cit.*, afirme “Durante esta estadía en Chile, así se comunicaba el P. General con el P. Provincial en 30 de Noviembre de 1632: ‘El H. Luis Berger desea yr a la Provincia del Perú, para entablar la música de violones’...”. El problema no resuelto es ¿estaba Berger en Chile ya en 1632 como se deduce de Grenon o llega en 1636 como lo señala Hanisch? Si fuese en esta última fecha, habría permanecido en las islas entre 1636 a 1638, mas, considerando otros datos, pudo haber sido entre 1632 y 1636, por cuanto existe otro documento del mismo Padre General, fechado en 1636, en que pide que ya regrese al Paraguay. Cf. Carlos Leonhardt, *loc. cit.*

de regreso le afectó seriamente su salud; permaneció algún tiempo en Córdoba recuperándose y luego siguió a Buenos Aires donde murió alrededor de 1643.

Sin duda que aparte de la introducción y enseñanza de los cantos e himnos religiosos, estos músicos pudieron haber introducido la práctica instrumental y junto a ella alguna música profana. Por otra parte, no debemos dejar de considerar que Berger era un experto danzarín e instrumentista de cuerdas frotadas. Con respecto a esta primera condición, interesante resulta considerar que, por la época del nacimiento de Berger, se publica en Francia la *Orchesographie* (Langres:1588)⁴⁸, quizás el primer tratado centroeuropeo sobre danzas populares y cortesanas del que se tenga noticia. En un ámbito especulativo, se podría señalar que probablemente el misionero conoció esta obra o que al menos conoció el tipo de danzas allí descrito y por tanto bien pudo haberlo aplicado con los naturales de las misiones en que le tocó servir. El misionero jesuita Francisco Xarque, en su obra *Insignes misioneros* (Pamplona, 1687) refiere la práctica dancística en reducciones de la provincia del Paraguay en los siguientes términos:

"No menos atraen las danzas de los niños a los grandes a la iglesia, teniendo por suma dicha ver a sus hijos galancitos danzar en las festividades y procesiones con raro primor. Porque un niño de 8 años hará 80 mudanzas sin perder el compás de la vigüela o harpa, con tanto aire como el español más ligero. Soy testigo ocular y admiré en tanta inocencia tal destreza. Por medio de maestros seglares se introdujo esta enseñanza en los indios, y éstos aprendieron tan bien, que ya sirven de maestros unos a otros. Así en cada pueblo fórmanse 4 cuadrillas de a 8 danzantes, que de ordinario son los mismos que aprenden la música. Todos visten a lo español, de gala, y cada cuadrilla con librea distinta de las otras. Estas danzas son todas 'de cuenta' como los mejores de Europa"⁴⁹.

En relación a su condición de instrumentista de cuerdas, las fuentes lo asocian indistintamente al laúd, la cítara, el violín y más frecuentemente al *violón*, que puede ser la *viola da gamba* en su modelo bajo⁵⁰. Dadas las dimensiones de este último instrumento, difícil parece que éste haya sido el modelo incluido en su equipaje para ser transportado por el jesuita cruzando la cordillera y luego navegando por canales transportándolo de isla en isla. Me inclino, más bien, a pensar que podría tratarse de un modelo reducido de cordófono de frotación, también de ejecución *da gamba*, es decir, estando sentado y apoyado sobre los muslos; entre éstos, por la época existían los pertenecientes a la familia de las *fídulas* y de los *rabeles*.

Es posible suponer que el instrumento de Berger, al menos el llevado a la isla, haya sido precisamente el *rabel*, y confirmando esta idea se encuentra la primera mención del rabel chileno en 1655, por lo que su inclusión al instrumentario colonial chileno puede relacionarse con la presencia de este jesuita en el país.

⁴⁸Esta obra, reimpressa en 1589 y 1596 también en Langres por Jehan des Preyz, fue escrita por el canónigo Jean Tabourot bajo el pseudónimo de Thoinot Arbeau.

⁴⁹Citado por Carlos Leonhardt (1924:6).

⁵⁰Sin embargo, no podemos olvidar que el término francés violon, se refiere al violín. Así, el término presenta una diferente denotación si es pronunciada por un francés o por un español.

Otro antecedente al respecto, es que este instrumento se empleó también para el acompañamiento de la poesía popular de carácter religioso, y en cuanto a su dispersión hasta mediados del siglo XX –Chile Central y Chiloé– coincide absolutamente con la presencia jesuita en misiones y colegios en nuestro territorio⁵¹.

3.1.7 El paradigma misional paraguayo

Es conocido el esplendor que alcanzaron en la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII las misiones jesuitas de la provincia paraguaya, que incluía, como ya hemos dicho, a los pueblos de indios de la zona comprendida del oriente boliviano, Paraguay y noreste argentino, como es el caso de las misiones de los Moxos, Guaraníes y los Chiquitos, por ejemplo. Allí, la utopía jesuita de la ciudad católica alcanzó su máxima expresión pasando a constituirse el modelo deseado para toda la zona⁵². De los adelantos de la fe y policía cristiana el padre de Ovalle, a mediados del siglo XVII, afirmaba que “solamente de las [almas convertidas] que la Compañía de Jesus ha sacado de los montes y reducido a Dios en el Paraguay, podría hacerse libro aparte”⁵³.

Refiriéndose a su misión en Paraná del año 1614, el religioso Francisco del Valle nos cuenta que utilizaban la música “para que arraigue en ellos más la religión cristiana; acostumbrándolos a asistir cada día a la santa Misa, durante la cual, después de la consagración, entonan sus cánticos catequísticos y rezan las oraciones de la doctrina, lo cual hacen también por la tarde después de comer; al anochecer, al toque de campana se juntan en seis grupos, y cantan lo mismo como en la iglesia, la doctrina”⁵⁴.

Detalles aún más precisos incluye el padre A. Febrés en el imaginario “Diálogo entre dos caciques [mapuches], el uno llamado D. Ignacio Leivihueque, el otro D. Pedro Llancahuenu”⁵⁵, en que este último narra a su interlocutor lo visto en las misiones de los guaraníes, después de haber salido de la araucanía hacia Santiago, cruzando la cordillera y pasando por Mendoza y Buenos Aires:

“Esto nomás te contaré, como rezan los Guaraníes, como oyen Misa, y oyen la palabra de Dios: Muy de mañana andan por el pueblo dos Fiscales, que despiert-

⁵¹En relación a este instrumento véanse de Carlos Lavín “El rabel y los instrumentos chilenos” en *RMCh*, X/48, 1955, pp.15-28 y de Víctor Rondón “Contribución al estudio del rabel chileno” en *Academia*, Santiago de Chile, 4, 1982, pp.181-197.

⁵²Confróntese la obra del Padre José Manuel Peramás (1723-1793) “De administratione guaranica comparate ad Republicam Platoniam commentarius”, en *De vita et moribus tredecim virorum paraguaycorum*, Faenza, 1793. Edición en español bajo el título de *La república de Platón y los guaraníes*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1946.

⁵³*Op. cit.*, Libro Octavo, capítulo III, p. 201.

⁵⁴Sexta carta anual del padre Diego de Torres, Córdoba, 1615 refiriéndose a la actividad del año anterior en la misión de Paraná, citando al misionero Fco. del Valle, copiado en las “Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús (1606-1614)”, en la obra *Documentos para la historia argentina*, ya citada, p. 467.

⁵⁵Este dugulún o “Diálogo entre dos caciques”, que aparece en mapuche y español, se encuentra en la citada obra, entre las páginas 101 a 145 y la referencia al uso de la música está específicamente entre las páginas 141 y 143.

tan a toda la gente, y juntan á los muchachos, y á las muchachas: estando ya juntos en la plaza con uno, ó dos tamboriles, van á la Iglesia rezan, y oyen la Misa: despues entran en el pátio de los Padres, les dan un poco de comida, despues parte de niños entra en la Escuela de escribir; otra parte á la de música, otra parte á las oficinas del trabajo; los otros muchachos, y muchachas salen fuera del pueblo a trabajar en la campaña, llevando cargado su pequeño Santo, que es S. Isigro [sic], con sus tamboriles, y flautas: y de este modo se vuelven, quando va baxando el Sol, otra vez rezan en la Iglesia, y pátio, y haciendose de noche, se vuelven a su casa: de esta suerte pues, no se crían de valde los chiquillos. Los Domingos toda la gente oye Misa, y oye la palabra de Dios, que el Padre predica: se confiesan, y comulgan en la Quaresma, y otras veces en el año: si vieras la fiesta que hacen el día de Corpus, el día del Santo Patron del pueblo, y sus danzas, si oyeras sus cantos, y demas música que tienen, sin falta te sacarían las lágrimas de puro gozo de tu corazón; pues yo te aseguro mucho esto, que he visto Ciudades de Españoles, y sus Iglesias en las fiestas, mas las fiestas de estos no son como las de los Guaranies, ni tan grandes, ni tan hermosas. Ay! Oxala estuvieran assí en pueblos los Indios de esta tierra! [...]”⁵⁶.

En estas dos citas se observa la notable homogeneidad de los procedimientos catequísticos jesuitas en el área por la época. Esta cuestión resulta absolutamente normal por cuanto Chile, como se ha señalado anteriormente, formaba parte a principios del siglo XVII, de la misma provincia del Paraguay, por consiguiente, sus procedimientos eran idénticos y el contingente misionero, como se ha visto, pasaba de un lugar a otro según lo requiriesen las necesidades de cada misión.

El notable párrafo de Febrés pone en evidencia que el ideal misional jesuita en Chile era precisamente el de estos pueblos paraguayos y tanto este autor como Havestadt, mencionan en sus cancioneros doctrinales el “tono de las misiones del Paraguay”. Si no fue logrado en las misiones entre los araucanos, entre los chilotes, sin embargo, se alcanzó el desarrollo de prácticas e instituciones musicales análogas, plenamente vigentes hasta el presente y de la que han dado cuenta numerosos estudios folclóricos sobre la isla⁵⁷.

3.2 Música en colegios y casas de formación

Las referencias sobre las prácticas musicales en este ámbito son escasas y sólo por deducciones podemos plantear que éstas estuvieron presentes desde sus inicios. De partida, la enseñanza de la doctrina a los alumnos de los establecimientos educacionales no debe haber distado mucho de la impartida a los naturales y esclavos de color, ya que los estudiantes participaban en las fiestas religiosas populares agrupados en su propia congregación dedicada a la Concepción (ver cita correspondiente a la nota 21) y en tal calidad practicaban el canto y el baile procesional. El padre De Ovalle describe que “es contento verlos ir a la plaza en procesión con sus estandartes, cantando las oraciones, y mucho más el oírlos

⁵⁶Febrés, *op. cit.*, pp. 141-144.

⁵⁷Entre estos aportes, destacan los trabajos de Carlos Lavín (1952) e Isidoro Vázquez de Acuña (1956) ya citados.

después a las puertas de la iglesia Catedral, donde se hace la doctrina... ”⁵⁸. Enrich, al dar cuenta del estado de los establecimientos de la Compañía, ya entrado el siglo XVII señala que el colegio San Miguel, en Santiago:

“[...] á pesar de sus cortas rentas, continuaba la construcción de su magnífico templo, y mantenía las cátedras de teología escolástica y moral, filosofía y gramática latina, y la escuela de primeras letras, en que enseñaban á leer, escribir, y contar á centenares de niños. A todos los alumnos, y especialmente á estos, se les enseñaba la doctrina cristiana, que cada semana cantaban por las calles, yendo a la catedral, en cuyas gradas tenían sus certámenes sobre algunos puntos [...]”⁵⁹.

Un medio muy recurrido también lo constituyeron las representaciones dramáticas moralizantes –autosacramentales, coloquios y diálogos– de estudiantes con concurrencia de música tanto vocal como instrumental. Una vez más, De Ovalle nos informa que incluso las funciones religiosas eran a menudo complementadas con “alguna representación que hacen los estudiantes, a lo divino; otras, alguna oración o poema al intento de la fiesta con buena música, y alguna vez, entre muchos a manera de colloquio”⁶⁰.

Entre los montajes, originales o adaptados, más representados se encontraban los conocidos como “Las tres Marías”, “El descendimiento de la cruz”, “El juicio”, “La epifanía”, “El sacrificio de Isaac” y “La danza de la muerte”, los que según Nicolás Peña “eran representados por miembros del clero, estudiantes, y en los conventos de monjas, por ellas mismas”. Este mismo autor señala que en las procesiones de los autosacramentales, tras los gigantes muñecos de cartón que simbolizaban al Pecado, la Muerte, la Herejía etc., el pueblo “los seguía cantando himnos y bailando danzas españolas, algunas tan indecentes como la *sarabanda*”⁶¹.

Uno de los autosacramentales más destacados de la época fue el representado por alumnos jesuitas en 1663 dedicado al Misterio de la Concepción Inmaculada de María, declarado por su santidad Alejandro VII, en el cual los estudiantes, disfrazados y enmascarados representaban a soberanos y al papa⁶². Probablemente se trate del mismo “Coloquio de la Concepción” descubierto en Madrid por el historiador jesuita peruano Rubén Vargas Ugarte⁶³.

Por otra parte, estudiantes y novicios conocían muy bien el repertorio monódico que era patrimonio común de los religiosos de la Compañía y en las celebraciones litúrgicas participarían tanto de la ejecución vocal como instrumental. De hecho, el célebre órgano barroco construido por el hermano coadjutor

⁵⁸ *Op. cit.*, Libro Octavo, capítulo viii, p. 233.

⁵⁹ Enrich, *op. cit.*, tomo I (libro segundo, cap. I, párrafo 5) p. 378.

⁶⁰ *Op. cit.*, Libro Octavo, capítulo vi, p.220. También sin datos de páginas, citado por Mario Cánepa Guzmán en *Historia del teatro chileno*, Santiago, Editorial Universidad Técnica del Estado, 1974, p.17.

⁶¹ Prólogo a la obra *Teatro dramático nacional*, Santiago, Imprenta Barcelona, 1912, pp. xvi y xvii.

⁶² Véase de Miguel Luis Amunátegui *Las primeras representaciones dramáticas*, Santiago, Imprenta Nacional, 1888, pp. 19 y 20.

⁶³ Citado por Hanisch (1974:134-135). De este hallazgo da cuenta el propio Ugarte en la *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Santiago, 111, enero-junio, 1948, pp. 18-55.

Jorge Krazer, fue mandado a facturar originalmente para la Iglesia del Colegio Máximo de San Miguel.

De la inclinación por el acompañamiento instrumental en las fiestas de la Virgen se queja el padre Manuel Bissus cuando pide que “se debe mirar más a la devoción que a la competencia y que canten las letanías sin concurrencia de músicos de afuera”. Al año siguiente, la inclinación por la práctica musical entre los estudiantes debió ser tal, que motivó de este mismo padre el siguiente comentario incluido en el Libro de las Ordenanzas y Constituciones y reglas del Convictorio de San Francisco Javier:

“Ya que se han moderado algunos gastos superfluos y atajado varios desórdenes en los días en que los estudiantes tienen conclusiones, no se les permita el que de nuevo han introducido, de pagar músicos que toquen y canten en el aposento del sustentante, pasando la noche en esta vana celebración[...]”⁶⁴.

3.3 Instrumentos musicales

Ya hemos visto que en la práctica misional la principal práctica musical era el canto. Oré, un par de décadas antes de ejercer como obispo en La Imperial a partir de 1626, prescribe, en la fuente ya revisada, la enseñanza de aerófonos tales como flautas, trompetas y chirimías. Con la presencia del hermano Luis Berger hacia fines del primer cuarto de siglo XVII encontramos en Chiloé la presencia de cordófonos frotados—viola da gamba y/o rabel—. A lo largo de ese mismo siglo, encontramos testimonios de iglesias premunidas de campanas y órgano.

Hasta mediados del siglo XVIII, por lo menos en las ceremonias del Colegio Máximo en Santiago se sirvió “del arpa en las funciones ordinarias y de la orquesta en las solemnidades”⁶⁵ siendo el maestro director don Nicolás de Erazo. No sabemos aún de qué instrumentos estaba formada tal agrupación, sin embargo podemos imaginar que ésta sería mejorada con la llegada en 1746 del Padre Carlos Haymhausen, quien trajo de Ausburgo cinco cajones con instrumentos músicos cuya especificación no conocemos.

Una idea de su posible contenido instrumental podemos deducir gracias al testimonio del padre Antonio Sepp, formado precisamente en Ausburgo, y que sirvió en las reducciones paraguayas entre 1691 y 1733. Cuenta este misionero músico que a su arribo a la provincia, por Buenos Aires, y hospedado en el Colegio San Ignacio, el Provincial y otros religiosos quisieron oírle tocar y conocer los instrumentos traídos. Éstas son sus palabras:

“Pues, les tocábamos una pieza en la Trompa grande, traída de Ausburgo, y otra en la Trompa chica, traída de Génova. Tal cosa nunca habían oído estos buenos Padres. Pero lo que les arrebató el corazón, era la música tocada con el dulce Psalterio. Yo había usado de la traza que nadie me podía ver, sino sólo oír desde lejos; pero no podían contenerse por más tiempo y todos acudieron abriendo los

⁶⁴ Archivo del Colegio de San Ignacio, citado por Hanisch (1974:134).

⁶⁵ Enrich, *op. cit.*, p. 240.

ojos y los oídos. Después toqué en compañía con el Padre Böhm diferentes clases de flautas, las que había comprado en Génova; después también el violín y lo mismo en la Trompa Marina [...], la que hice fabricar en Cádiz”⁶⁶.

En la casa de la Compañía en Castro al momento de la expulsión, en 1767, se inventariaron junto a numerosas herramientas para trabajar la madera, un instrumental más modesto compuesto por un violín y dos guitarras⁶⁷, mientras que Havestadt, en el cancionero incluido en su obra ya reseñada, especifica para el acompañamiento de las canciones doctrinales al clavecín u órgano.

Con respecto a este último instrumento existen los siguientes datos del construido por artesanos jesuitas: como he señalado más arriba, el rector del Colegio Máximo de San Miguel mandó a construir un órgano para la iglesia del mismo nombre. Este encargo fue realizado en los talleres de la hacienda jesuita de Calera de Tango y terminado en 1753 por el hermano Jorge Kratzer –también Krazer o Kranzer– quien era organista y organero. El estilo del instrumento era barroco, correspondiendo su factura a un modelo barroco-bávaro de principios de siglo XVIII, de tamaño no muy grande “pero sí de muchos y bien articulados registros y de voces muy suaves y armoniosas [...] con sus emblemas dorados y majestuosas líneas que realzan la solemnidad del estilo. Las viejas tuberías eran de plata, mas, al cambiarlas se agregaron los churrigerismos exagerados que cubren, en parte, los portadores de voz [...]”⁶⁸.

Tras el alejamiento de los miembros de la Compañía, este instrumento pasó a la Catedral figurando destacadamente en las ceremonias con que se celebraron las honras fúnebres de Carlos III –quien paradójicamente firmó el decreto de expulsión de la orden– y el advenimiento al trono de su sucesor Carlos IV en 1789. La marquetería original del instrumento –no así su mecanismo ni tubería original– se conserva actualmente a un costado del altar mayor de la Catedral de Santiago.

4. CONSIDERACIONES FINALES

La primera consideración una vez concluida esta primera aproximación, es la confirmación de nuestra apreciación inicial referida a que el tema “jesuitas y música en Chile”, como un solo universo, ha sido hasta nuestros días un tema

⁶⁶Citado por Leonhardt (1924:6).

⁶⁷Inventarios de haberes de la Compañía de Jesús conservados en el Archivo Nacional. En el volumen 3 en la foja 201 empiezan los inventarios efectuados el año de la expulsión de la orden: “Inventario de las Alajas pertenes a la Misn de Achao de la Compa. de Ihs. (Efectuado el 9-XII-1767 por Don Ignacio Bargas y Joseph Días)”. Especifica una serie de herramientas para trabajar madera y otros. A fojas 219 está el inventario de la estancia de Lemuy que menciona herramientas y adornos sagrados. A fojas 221 referidas a la ciudad de Castro, 11-XII-1767 incluye herramientas para labrar la madera con detalle. Copia de estos inventarios en los volúmenes 285 a 287 del Fondo Vario del Archivo Nacional. Incluido como apéndice por Isidoro Vázquez de Acuña, *op. cit.*, pp. 72 y siguientes.

⁶⁸Fernando Márquez de la Plata “Los Muebles en Chile”, en *Boletín de la Academia de Historia*, N° 1, 1933, p. 275, citado por Pereira Salas (1941:38). Pereira Salas da erróneamente como fecha de su construcción el año 1776, cuando los jesuitas ya no estaban en América; Hanisch (1974:135) da por contruido el órgano en 1753.

pendiente para la musicología tanto nacional como extranjera. Resulta evidente que ninguna de nuestras primeras figuras en la especialidad ha tenido la intención o la posibilidad de acceder a fuentes originales cuando se han referido al punto. Hasta el momento, todos los aportes han sido elaborados en base a la indagación bibliográfica de segunda y tercera mano, cuestión en la que también cabe el presente artículo, con la excepción del estudio de las obras lingüístico-doctrinales de los padres Oré, Valdivia, Febrés y Havestadt, en que se trabajó con los originales, sus versiones en facsímil o en microfilm.

Estoy convencido que al descuidar este tema, se desperdicia una buena oportunidad para dilucidar materias histórico-musicales y socio-musicales de trascendencia a nivel regional y local. A nivel regional, porque ningún panorama regional de la música jesuita en el área sudamericana resulta completo sin el estudio de la actividad que al respecto se realizó en Chile. Esta cuestión alcanza tanto a la referida provincia del Paraguay como a la del Perú, con las que la región chilena compartió una misma administración, un mismo sistema de actividad doctrinaria y muchas veces, como ha quedado demostrado, un mismo contingente misional. Tales relaciones alcanzan también, y por la misma causa, a la presencia jesuita en la Argentina, especialmente en las zonas de Mendoza, Córdoba y Tucumán y parcialmente a zonas del Alto Perú, actual Bolivia. Por consiguiente todo avance en el estudio local incidirá en el panorama regional.

A nivel local, la actividad investigativa en el tema jesuitas, que a futuro pudiera realizarse, se relaciona necesariamente con los ámbitos de la musicología histórica pero además, y muy principalmente, con las de la etnomusicología, por cuanto es en el ámbito de las manifestaciones de tradición oral en donde con mayor presencia se manifiesta su legado. Nos referimos específicamente a los complejos ceremoniales religiosos en las zonas de mayor irradiación jesuita, a saber, en las áreas chilotas y de Chile central. El fenómeno de refracción que el pueblo mapuche presenta frente a la labor musical y doctrinal jesuita es otro aspecto que aún no ha sido abordado por nuestra disciplina.

Dada la amplitud del universo revisado, será necesario, para su profundización, dividirlo en estos dos grandes ámbitos: el de las manifestaciones musicales de tradición oral derivadas de la actividad misional y el de las manifestaciones referidas a la música de tradición escrita adscritas a la actividad en colegios, casas e iglesias. Las primeras, que perviven a nivel de manifestación popular, son evidentes y de relativa facilidad para su acceso. En cuanto al segundo, se hacen necesarias la ubicación e investigación de un enorme universo de documentos custodiados en archivos locales y extranjeros, en los cuales, junto a las citas de la actividad musical, pueden llegar a ser encontradas partituras de obras que aún esperan su rescate. Es posible, además, que futuras investigaciones –idealmente interdisciplinarias y regionales– puedan llegar a determinar un sistema que ilumine la dinámica e interacción de músicos, instrumentos y sus repertorios, como las documentadas en los tiempos del desarrollo de la orden en nuestro país, entre la región chilena, Perú-boliviana, argentina y paraguaya, por ejemplo.

El estudio de los actores musicales y su impronta deberá tomar en cuenta el origen y nacionalidad de sus componentes, aun cuando se observe una aparente

uniformidad de procedimientos emanados de los concilios limenses del siglo XVI que recogen a su vez los edictos tridentinos. Así por ejemplo, en la actividad musical de los misioneros que hemos esbozado en el presente trabajo, encontramos influencias más o menos evidentes de tal cuestión, al constatar que, además del sustrato principalmente hispánico del contingente que operó en el país, resultan claras las improntas culturales de flamencos y alemanes.

Por último, quisiera volver a destacar el carácter necesariamente interdisciplinario a la que esta tarea llama. Los estudios parciales en áreas como la teología, la arquitectura, la sociología, el teatro, la literatura, las artes plásticas e incluso las del área científica y tecnológica, en torno al importante aporte de la Compañía de Jesús en Chile en nuestro período colonial, deben constituir un necesario referente y complemento para los futuros estudios de carácter musicológico.

Concluyendo, y en relación al tema específico de las prácticas misionales músico-doctrinarias jesuitas en Chile, pueden advertirse las siguientes características que anoto a continuación.

a. Constituyen un posible sustrato de la religiosidad popular actual

Nos referimos a las manifestaciones rituales populares, tanto en la isla de Chiloé como en Chile central —que están determinadas por el calendario litúrgico— en las que, por ejemplo, participan las bandas de cabildo en la isla, los poetas populares en el valle central y los bailes de cofradía más al norte. A nivel geográfico estas tres manifestaciones coinciden exactamente con las zonas de presencia e irradiación jesuita que datan del siglo XVII.

b. Están asociadas a otras manifestaciones artísticas

La práctica musical se observa relacionada a otras formas de expresión artística, tales como la literatura y la danza a la que le asisten también elementos teatrales o al menos histriónicos, aspectos todos utilizados por los misioneros jesuitas en sus actividades doctrinales.

c. Es principalmente vocal

En la práctica musical misional se observa un predominio de las formas cantadas aunque éstas a menudo van acompañadas de instrumentos. En la actividad de danza o procesional los testimonios tempranos señalan como instrumentos acompañantes a aerófonos, originalmente flautas, e instrumentos de percusión del tipo membranófono con presencia de algunos idiófonos. Sin embargo el desarrollo del cancionero religioso alcanza mayor notabilidad en el canto a lo divino, que ha irradiado también a las temáticas a lo humano. En esta modalidad los instrumentos que se le supeditan son principalmente cordófonos tales como la guitarra y el guitarrón, aun cuando existen noticias de este mismo rol acompañante también del rabel.

d. Es eminentemente masculina

Tanto las manifestaciones vigentes como las referencias de tipo documental, indican un claro predominio de participantes masculinos. En efecto, varones son los fiscales, los músicos de las bandas, los poetas populares y los danzantes de las cofradías. Genéricamente, el rol femenino siempre ha estado en un plano secundario y complementario, pudiendo agregarse que desde un principio las citas nos hablan de una discriminación al respecto, por ejemplo cuando los misioneros insisten en separar en filas distintas a hombres y mujeres al momento de ingresar al templo u organizar una procesión. Los niños elegidos para repetir la doctrina así como los cantores siempre fueron varones. Cualquier manifestación de este tipo en que actualmente participen mujeres, puede leerse como nuevos aportes y prácticas en este ámbito.

e. Es jerarquizada

Todas las instituciones religioso-musicales reconocen el principio de autoridad y antigüedad en sus componentes. La orden jesuita se basa también en este mismo principio, por lo que tal característica no es extraña a la institucionalidad musical derivada de su actividad evangélica. La figura del fiscal como la del caporal no son sino una manifestación de esto, como asimismo los símbolos materiales que éstos manejan y visten. En el canto a lo poeta son conocidas también las modalidades de canto que guardan un orden más o menos estricto en este sentido, como las observadas en el canto en rueda o *redondilla*.

f. Es espectacular

Con este término me refiero a la importancia del impacto visual y auditivo entre los asistentes y participantes con concurrencia de una parafernalia más o menos elaborada en cuanto a ornamentos, vestuario, iluminación, colores y olores. Desde las primeras noticias que hemos hallado se habla de cómo estos elementos impresionan a la feligresía participante y contribuyen a la eficacia del mensaje simbólico religioso. El grado de virtuosismo musical, tanto vocal como instrumental, así como el coreográfico alcanzados por sus cultores se enmarcan también en este concepto.

g. Es localizada

Con esto quiero decir que, a pesar que a lo largo de nuestro territorio se encuentran elementos comunes tanto de metodología como de contenidos, es posible advertir peculiaridades regionales. Son singulares las manifestaciones religioso-musicales en el área chilota, como lo son también las del Valle Central. Entre ambas, también son y han sido específicos los fenómenos culturales que al respecto se produjeron en el área mapuche. Una cuarta área, que prácticamente no hemos abordado aquí, puede distinguirse en las regiones al norte de Santiago, en los asentamientos jesuitas desde Quillota a La Serena.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Albó, Xavier S.J. "Jesuitas y culturas indígenas. Perú 1568-1606", en *América Indígena*, Lima, 1966, XXVI/ 3, pp.249-308 y XXVI/4, pp.395-445.
- Amunátegui, Miguel Luis. *Las primeras representaciones dramáticas*, Santiago, Imprenta Nacional, 1888.
- Arbeau, Thoinot. *Orchesographie, méthode, et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre a danser*, Langres, 1596. Edición facsimilar, Ginebra, Minkoff, 1972.
- Barrientos, Pedro. *Historia de Chiloé*, Ancud, Imprenta La Provincial, 1932.
- Bravo, Guillermo. *Temporalidades jesuitas en el Reino de Chile (1593-1800)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- Cánepa Guzmán, Mario. *Historia del teatro chileno*, Santiago, Editorial Universidad Técnica del Estado, 1974.
- "Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús (1606-1614)", en *Documentos para la historia argentina*, tomo XIX, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 1927.
- Cañada, Francisco. *Chiloé y los chilotes*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1914.
- Claro Valdés, Samuel. "La música en las misiones jesuitas de Moxos", en *RMCh*, XXIII/108(julio-septiembre, 1969), pp.7-31.
- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*, Santiago, Orbe, 1973.
- Enrich, Francisco. *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Barcelona, 1891, 2 vols.
- Febrés, Andrés. *Arte de la lengua general del reyno de Chile*, Lima, 1765.
- Foerster, Rolf. *Jesuitas y mapuches 1593-1767*, Santiago, Editorial Universitaria, 1996.
- Frías Valenzuela, Francisco. *Manual de historia de Chile*, Santiago, Zig-Zag, 1993.
- Godoy, Hernán. *La cultura chilena*, Santiago, Editorial Universitaria, 1982.
- Grenón, Juan. "Vida de un artista: H. Luis Berger, S.J.", en *El Mensajero del Corazón de Jesús*, Buenos Aires, 1920, tomo I, N° 5 y 6, pp. 419-424, 527-532.
- Hanisch Espíndola, Walter. *Historia de la Compañía de Jesús en Chile (1593 - 1955)*, Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre, 1974.
- _____. *La isla de Chiloé, capitana de rutas australes*, Santiago, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas, 1982.
- Harter, Joseph. "Los jesuitas en Chiloé", Puerto Montt, supl. revista *San Javier*, [1934].
- Havestadt, Bernardo. *Chilidúgu sive tractatus linguae chilensis*, p. 18. Westfalia, 1777. Edición facsimilar, Leipzig, Julius Platzmann, 1883.
- Huseby, Gerardo, Irma Ruiz y Leonardo Waisman. "Un panorama de la música en Chiquitos", en *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*, La Paz, Pedro Querajazu ed. y comp., Fundación BHN, La Papelera S.A., 1995.
- Illari, Bernardo. "Chiquitos: una pequeña historia de las actividades musicales europeas en la región", Córdoba, 1993, inédito.
- Jordá, Miguel. *El Divino Redentor*, Santiago, Unesco, 1984.
- Lange, Francisco Curt. "El extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767)" [Primera parte], en *RMCh*, XL/165 (enero-julio, 1986), pp.4-58.
- Lavín, Carlos. "La música sacra en Chiloé", en *RMCh*, VIII/43 (septiembre, 1952), pp. 76-82.
- _____. "El rabel y los instrumentos chilenos", en *RMCh*, X/48, (enero, 1955), pp.15-28.
- Lemmon, Alfred E. "Jesuit chroniclers and historians of colonial spanish America: sources for the ethnomusicologist", *Inter-American Music Review*, vol. X, N° 2, 1989, pp.119-129.
- Leonhardt, Carlos. *La música y el teatro en el tiempo de los antiguos jesuitas de la provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay*, Buenos Aires, 1924.
- Medina, José Toribio. *Biblioteca hispano chilena (1523-1817)*, Santiago, 1897. Edición facsimilar, Santiago, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1963.
- Montecinos, Hernán, Ignacio Salinas y Patricio Basáez. *Las iglesias misionales de Chiloé*, Santiago, Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 1995.
- Mörner, Magnus. *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Paidós, 1985.

- Nawrot, Piotr, S.V.D. *Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691,1767)*, La Paz, Secretaría Nacional de la Cultura, Compañía de Jesús, Misioneros del Verbo Divino, Archivo Musical Chiquitos, Imprenta Don Bosco, 1994.
- Oré, Fray Luis Gerónimo de. *Symbolo Catholico Indiano*, Lima, 1598.
- Ovalle, Alonso de. *Histórica relación del reyno de Chile*, Roma, 1646. Santiago, Colección Historiadores, 1888.
- Peramás, José Manuel. *De vita et moribus tredecim virorum paraguaycorum*, Faenza, 1793. Edición en español: *La república de Platón y los guaraníes*, Buenos Aires, Emecé, 1947.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941.
- _____. *Historia del teatro en Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.
- Peña, Nicolás. *Teatro dramático nacional*, Santiago, Imprenta Barcelona, 1912.
- Rondón, Víctor. "Contribución al estudio del rabel chileno", en *Academia*, Santiago de Chile, 4, 1982, pp. 181-197.
- _____. "El Symbolo Catholico Indiano de Fray Luis Gerónimo Oré (Lima,1598): síntesis e interpretación de aspectos músico-doctrinales", en *Revista del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile*, I/1, en prensa.
- _____. *19 canciones misionales en mapudúngün contenidas en el Chilidúgü (1777) del misionero jesuita en la Araucanía Bernardo de Havestadt (1714-1781)*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Revista Musical Chilena, FONDART, 1997.
- Schwartzberg, Jorge y Arturo Mutizábal. *Monografía geográfica e histórica del archipiélago de Chiloé*, Santiago, Nascimento, 1926.
- Sierra D., Vicente. *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispanoamérica*, Buenos Aires, 1944.
- Szarán, Luis y Jesús Ruiz Nestosa. *Música en las reducciones jesuíticas*, Asunción, Fundación Paracuaria -Missionsprokur S.J. Nürnberg, 1966.
- Valdivia, Luis de. *Arte, vocabulario y confesionario de la lengua de Chile*, Lima, 1606. Edición facsimilar, Leipzig, Julius Platzmann, 1887.
- Vargas Ugarte, Rubén. "El Coloquio de la Concepción", en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Santiago, 111, enero-junio, 1948, pp. 18-55.
- Vásquez de Acuña, Isidoro. *Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana*, Santiago, Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile, 1956.
- Villalobos, Sergio. *Los pehuenches en la vida fronteriza*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989.
- Ybot León, Antonio. *La iglesia y los eclesiásticos españoles en la empresa de Indias*, Barcelona, Salvat, 1963.
- Zapater, Horacio. *La búsqueda de la paz en la guerra de Arauco: padre Luis de Valdivia*, Santiago, Andrés Bello, 1992.

Santo Angel em

Canción 16

Chilidúgú, 1777

Voz

b.c.

San- to An- gel - em ñi Quin-

tu- nie- teu! Vill an- tù quin-

tun- ma- i- a- - en! Vill ñi mo-

gen mo to quin- ma- ia- en! Ta ñi pu- am

Dios ñi- ma- pu meu .

6 4 - 3 # 6

5 4 6 3 #

9 2 6 #

13 5 6 7 4 6 3 # 6 6-5

18 # 6 4 6 3 #

Transcripción del autor del artículo de la Canción N° 16 que aparece en *Chilidúgú sive tractatus linguae chilensis* de Bernardo de Havestadt.

CHILIDÚGU

PARS SEXTA.

NOTÆ MUSICÆ*

AD
CANENDUM IN ORGANO
CANTIONES
PARTIS TERTIÆ

à
Numero 650 ufque ad 676.



* Ad commodiorem usum veniunt separatum: & quot quis volet exemplaria. Idem dico de Map- pa Geographica Partis septimæ, que nunc sequitur.

Página de la obra del padre Luis de Valdivia, en que se lee el título "Coplas para cantar después de la doctrina..." seguido del texto en mapudúngun de la primera de las cuatro canciones que incluye.

15
noam. Sandía Maria Virgen Dios nĩ fuque ñu-
queyeymi dgun maen Dios ta ñi mgenque vf-
chiabiám ñi prayam huenumo moll ta ñi alab-
meam. Amen.

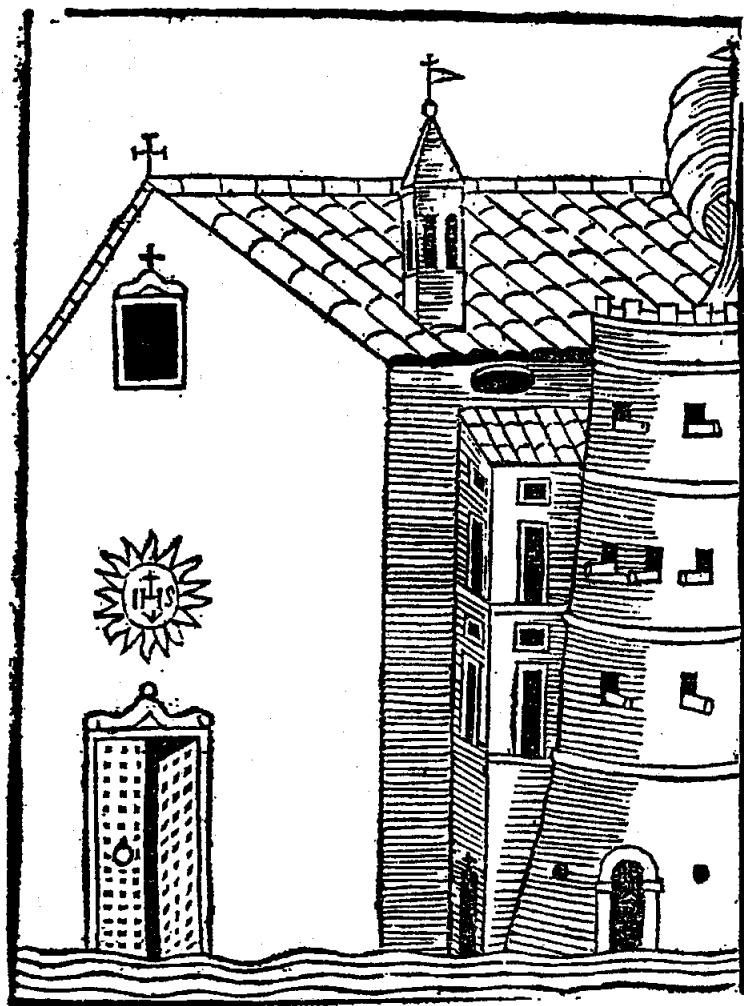
COPLAS PARA CANTAR DES-
pués de la doctrina, A. N. S. Iesu Xpo.

¶ Iesus pellebichi
Pij ra ñi duam
Iesus pellebichi
Veula ñi layam.
¶ Chem ñivlay peabun
Antáñmñmquelu
Chemo quintu abun
Cáyem pári lelu
Yodbimi IESVS
Ta mi pegeam
Iesus pellebichi. &c.
¶ Antí tipaqueyím
Ynaqueyeu pun
Abu ñi alelqueyím
Tipayím Yepun
Iesus tipapuimi
mi alen abnoam.
Iesus pellebichi, &c.
¶ Hualem lleci payím
ñiñm alabqueu,
Rayím ñi tipayím
Veyci numuquelu
Mzi hualem mĩ rayím
Eymi Iesus (pam)

-I nnef

Página de la obra del padre Bernardo de Havestadt, cuyo título anuncia que en la sexta parte del Chilidúgu se incluyen las notas musicales para tocar al órgano las canciones de la tercera parte. La nota al pie aclara, sin embargo, que éstas vienen en forma separada al final de la séptima parte.

40 Residencia de Arauco.



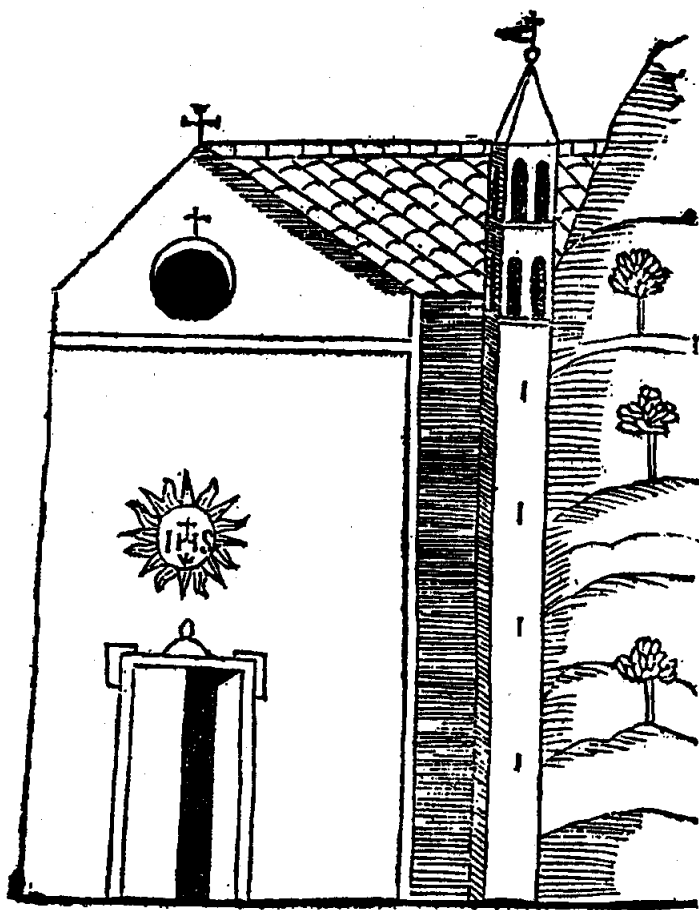
F Vera de los Españoles, y Indios amigos, que estan en el Castillo, y Fortaleça de este estado, y otros presidios, que ay mas adelante: acuden los padres de esta residencia a muchísimas Yglesias, que han fabricado en los lugares de los gentiles, donde se van convirtiendo, y instruyendo en la fee: son muy extraordinarios los trabajos, y peligros de estas misiones.

Grabado incluido en la obra del padre Alonso de Ovalle, que representa la residencia de Arauco. Si bien el diseño arquitectónico se presenta idealizado, se aprecia como principal diferencia real con la residencia de Chiloé, la torre fortificada en territorio araucano que no precisó la misión chilota.

Esto tuvo estrecha relación con los resultados evangélicos en una y otra parte, cuestión que se proyecta hasta nuestros días.

Residencia de Chiloé.

II



E Sta Residencia es la corona de todas las misiones, de donde salen nuestros Padres misioneros a cinquenta y dos Yslas, q̄ tienen a su cargo, navegando en piraguas, con tan grandes yocomodidades, trabajos, y peligros dela vida, que no ay mision, que en esto la exceda, salen tambien a tierra firme, de donde tiene, que correr de largo mas de cien leguas, hasta el estrecho de Magallanes.

Grabado incluido en la obra del padre Alonso de Ovalle, que representa la residencia de Chiloé. La principal diferencia con la residencia de Arauco es la ausencia de una torre fortificada.

Aquí Macondo

Conversación con Danilo Orozco

por
Agustín Ruiz Zamora

Entre los meses de mayo y julio de 1996, el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile recibió la visita del musicólogo y profesor cubano Dr. Danilo Orozco, encuentro gestionado por la Sección de Musicología con el fin de implementar las actividades curriculares en el Programa de Magister en Artes con Mención en Musicología que en la actualidad desarrolla. Durante su estadía —la que fue posible gracias a una beca de la FUNDACIÓN ANDES— el Dr. Orozco dirigió los seminarios de *Pensamiento Musicológico Contemporáneo y Análisis Musical*, ambas actividades correspondientes al tercer semestre del mismo programa. También fue invitado a compartir los espacios académicos del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Escuela Moderna de Música de Santiago, en eventos que le permitieron tener una visión más acabada de la actividad musical y musicológica chilena.

Los enfoques y tópicos de la discusión metodológica y epistemológica abordados en las diversas actividades académicas desarrolladas por el Dr. Orozco, representan un valioso conjunto de contribuciones al incremento de la masa crítica referida a nuestra disciplina. Sus aportes alcanzan especial significado en la formación y especialización de una nueva generación de musicólogos chilenos que en los últimos años han reactivado el quehacer musicológico nacional; el citado programa de postgrado es el mejor testimonio de ello.

Musicólogo emprendedor y *todero*¹, Danilo Orozco se caracteriza por la pasión puesta tanto en su trabajo de investigación y docencia, como en sus juicios, críticas e intervenciones públicas. Con energía arremete contra la mediocridad y la *burocrato-musicología* persistentes en la mayoría de los contextos académicos. De una dinámica destructiva y ciclónico-caribeña —según el decir de sus alumnos en Chile— nuestro musicólogo logra encarnar una cautivante incitación al desmontaje de paradigmas y medias verdades que hoy abundan en el quehacer disciplinario. Crítico cáustico no exento de condescendencia, ha ejecutado un método y un enfoque que sugieren algunas vías centrales para la renovación del pensamiento musicológico en Latinoamérica, en un proceso que comienza por reivindicar la genuina y particular posición cultural e histórica del cientista latinoamericano, como fase insustituible para la elaboración y posesionamiento de un enfoque y una línea original, capaz de superar el eurocentrismo aún arraigado en el pensamiento musicológico continental.

¹ Refiriéndose al “todo”, *todero* es un neologismo con que el Dr. Orozco se define [N. del A.].

Esta conversación con Danilo Orozco comenzó el mes de julio de 1996 en un frío atardecer santiaguino. Luego de su regreso a Cuba, fue complementada en sucesivas conversaciones telefónicas y nutrida correspondencia. Sin embargo, más que el corte periodístico de una entrevista, aquí se reproduce parte del permanente diálogo que muchos alumnos del programa de Magister sostuvimos a diario con nuestro maestro. Por esta razón, el presente trabajo toca los contornos de una etnografía que indaga en los pretextos del sujeto, en un intento por aproximarse a determinadas claves de la investigación musical latinoamericana, más que como un hecho puramente disciplinario, como una expresión cultural genuina. Las experiencias musicales de la gente, el uso que le dan y el significado construido mediante o en torno a ella, están determinadas en grado importante tanto por la especificidad de los procesos, como por las interconexiones y comunicaciones de las mismas. De aquí la importancia de adoptar una perspectiva holística en el estudio de la música y su rol en la vida de la gente, cultura y sociedades².

Dado que “la etnografía toma forma en el encuentro directo, manifestándose un cambio desde la formulación teórica estricta al dominio de lo concreto y material”³, esta conversación abierta surge de inquietudes, percepciones y reflexiones más o menos ajustadas entre los interlocutores. El diálogo y las interrogantes buscan —sobre la base de un sentido compartido— dar cuenta de la identidad del propio cientista en su ambiente⁴, poniendo de relieve la historia personal, lo subjetivo y autoconsciente del *ser* musicólogo en un contexto *macondiano* como el de Latinoamérica.

* * *

Cuando se celebró el claustro con los profesores del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, me pareció asistir a una clara reformulación de enfoque y método que le aporta mayor sentido de propiedad al quehacer musicológico latinoamericano.

— Bueno, ese día jueves 11 de julio fue una ocasión memorable para mí, puesto que se hallaban reunidos los representantes de una tradición musical y musicológica bien conocida en el continente y el mundo a través de la prestigiosa *Revista Musical Chilena*. Ahí se encontraba el Sr. Decano de la Facultad Dr. Luis Merino, la figura de noble y sapiente veteranía del profesor y músico Cirilo Vila, el profesor Juan Amenábar, la musicóloga Raquel Bustos, el Dr. Juan Pablo González, los compositores Fernando García y Eduardo Cáceres, y tantos otros colegas que olvido en este momento. En ese marco hice una conferencia magistral acerca de la interculturalidad euroafroamericana y su proyección en el barroco y clasicismo,

²Ver: Sara Cohen. “Ethography and Popular Music Studies”. *Popular Music*, volumen 12/2, 1993, p. 135.

³*Op. cit.*, p. 132.

⁴Dario Rodríguez, Marcelo Arnold. *Sociedad y teoría de sistemas*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1992, p. 13.

y creo que muy pocas veces había logrado la fuerza conceptual, comunicativa y sintética con que aquel día expuse estos tópicos. Algo de eso también desarrollé en otro encuentro sostenido en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica, pero más orientado a las relaciones entre corrientes tales como la vanguardia moderna, el post-modernismo y las fuentes tradicionales en el quehacer musical actual.

Una característica de tus procedimientos es trabajar desde un enfoque de cruzamientos entre diversos elementos y eventos, procesos y redes, todos referidos a una dimensión social y cultural ¿Cuál es la fundamentación de tu estrategia?

— El asunto esencial está en que muchos elementos, comportamientos, tendencias, diluciones, y otros procesos, que se manifiestan a través de redes intergenéricas y vivencias socioculturales pueden incorporarse al repertorio de elementos creativos potenciales en los códigos de uno y otro compositor, lo que es posible de aplicar en disímiles contextos y especificidades culturales.

Como se ve, esto no se trata simplemente de que si tal o cual género popular o del folk influye o incide de manera más o menos visible, más o menos elaborada, etc. Lo que se busca es llegar a comprender en qué sentido y grado los mecanismos descritos anteriormente llegan a constituir sus códigos o claves, e incluso, los modos socioculturales, los fenómenos interpenetrados y las redes socioculturales fundamentales, que, además, pueden detectarse más allá de las ocurrencias puramente musicales y de los elementos visibles, yendo más bien a la misma médula cultural y del pensamiento, no como esencia inmutable, sino en una acentuada dinámica de cambios, reestructuraciones, diluciones, nuevas definiciones, etc., que son los eventos que en definitiva construyen las citadas tramas y redes donde procesalmente se inserta el creador. Eso no niega ni minimiza el accionar del compositor, sino más bien potencia su creatividad individual. Paralelamente, dichas redes pueden evidenciar con suma claridad las posibles vinculaciones e identidades del compositor con un contexto, pero no visto desde un causalismo racionalista clásico, ni bajo ciertas búsquedas directas aun con elementos sofisticados, sino como vivencia dinámica en resonancia abierta al conjunto de tramas universales.

La efectividad de estos procesamientos radica en que no son reductivistas, sino que intentan por diversas vías una acercamiento plausible a la complejidad en los procesos y sus multiproyecciones.

Pero toda esta entelequia —por citar un término muy tuyo— me imagino que no deviene de una práctica puramente especulativa.

— Muy por el contrario. Yo me he acercado de muchas formas a las fuentes de conocimiento y entre ellas están las experiencias prácticas con mucha gente y grupos diversos. Por eso, ésta no es una entelequia de escritorio. Por ejemplo, todas estas *cosonas* que yo he elaborado en el caso de la cultura cubana y sus relaciones, tienen una amplia base de campo no sólo en Cuba, sino en diferentes países del área Caribe y España, que si bien no abarca la globalidad de las manifestaciones, es representativa de variados e importantes contextos que la

conforman. Esto te lo digo porque mis planteamientos poseen una fuerte base muestral que, a su vez, es resultante de una intensa experiencia de campo, y ambos aspectos son fundamentales para no caer en un vicio muy común entre los musicólogos, como por ejemplo, que luego de muy limitadas observaciones meten unas tremendas generalizaciones o lanzan unas *teorionas* descomunales.

¿Cuál es en esencia la importancia de la etnografía en la investigación musical?

— El trabajo de campo que demanda la etnografía junto con el enfoque sociocultural, te dan una relación contextual profunda y concreta que es fundamental. El trabajo con músicos, familias de músicos —o cultores como ustedes llaman—, te revela todo un mundo, siempre y cuando tengas ubicadas ciertas líneas de la trama. Para ello es importante el enfoque específicamente antropológico-cultural, porque tú debes conducir el análisis a partir de bases empíricas y no sólo a nivel especulativo. Yo no creo tener la verdad absoluta ni mucho menos, pero sí puedo presentar una cuantas bases concretas cuando afirmo algo.

De acuerdo a tu afirmación, la contextualidad incumbe no sólo al intérprete o creador, sino también al musicólogo ¿Se relaciona este enfoque con el trabajo de promoción social que realizas en Cuba?

— En mi caso particular, durante muchos años he llevado a cabo —junto a otros colegas y músicos, como Leo Brouwer— una práctica que llamo *promoción de vida*, en el sentido de la elevación del nivel de intercambio socio-comunicativo. El propósito de estas actividades es lograr determinados cambios conductuales en programas de pequeña escala, incluso con gente de conductas difíciles o un tanto antisociales, empleando siempre los códigos y el lenguaje propios del medio sociocultural. Pero claro que eso te demanda elementos y recursos que provienen del bagaje que muchas veces te aporta el mismo trabajo de campo y toda la experiencia musicológica en general. Porque si tú no cuentas con ese bagaje, entonces estás muy limitado para establecer los elementos de vínculo⁵.

¿Y en qué consiste esa estrategia?

— En detectar los elementos de vínculo del contexto que te permitan diseñar actividades que difieren en forma y método según sean las características y las motivaciones propias del caso específico. Sobre esa base, primero se refuerzan algunos de los valores establecidos, y a partir de ahí se enriquece el resto del horizonte. Luego, la escala valórica aumentada es capaz de auto-sedimentar y reubicar el resto de los contenidos. Pero una cosa queda clara: tú no puedes desarrollar una estrategia de promoción y venir con una directriz *a priori*.

Si tú te fijas bien, algo similar ocurrió con ustedes en estos dos seminarios, en que se ha conseguido que cada quien haya logrado abrirse a una perspectiva musicológica mucho más amplia y de dinámica más intensa mediante un trabajo

⁵Los aspectos de la aplicación social del trabajo musicológico se ilustran a cabalidad en un audiovisual que Danilo Orozco realizó junto a Leo Brouwer para la televisión cubana [N. del A.].

que abarcó todas las direcciones posibles, sin que eso haya significado forzar cambios o lastimar intereses e inclinaciones.

Además de esta línea de aplicación social ¿Qué enfoque y qué orientación metodológica han caracterizado tu trabajo? ¿Hay algún universo temático en el que te hayas especializado?

— Hay quienes —con buenas o malas intenciones— siempre me han asociado al *son*. Fue el caso de un señor francés que fue a visitarme “recomendado” por una serie de gente para hablar sobre esta supuesta y única especialidad mía. Pero bueno, tú sabes que durante años he venido realizando un trabajo muy importante donde el *son* juega un papel central; si eso es ser especialista, entonces bien. Pero además he desarrollado, mediante análisis pertinente, algunas propuestas interpretativas acerca de asuntos varios: que la escuela de Messiaen y su importancia ecuménica y multiproyectiva; que el controvertido y singular pensamiento estético de Boulez, que logra reunir la sutileza úmbrico-expresiva francesa con aspectos del constructivismo germano en una muy bien lograda síntesis; que las relaciones entre Xenaquis y la Escuela de Varsovia. Incluso, que en los años 60, *Pierrot Lunaire*, *Wozzeck* y *El sobreviviente de Varsovia* ya lo había incluido entre los contenidos de mis asignaturas analíticas, paralelamente al *Orfeo* y *Euridice* de Gluck y los fragmentos más destacados del *Orfeo* de Monteverdi. Bueno, todas estas cosas y otras más se las tuve que aclarar a ese señor. Por eso no son recomendables estas asociaciones parciales y delimitantes, que en mi caso creo que resultan aún más difíciles de aplicar porque, si tú quieres, en última instancia yo soy un *toderito* especialista en pensar. Pero de un *toderismo* específico que tiene por centro el lenguaje musical en toda su dinámica que, por lo demás, es el centro de mi vida.

¿Cómo fue tu formación musicológica?

— Yo he sido como una especie de nudo y trama desde chiquito... una especie de vaivén postmoderno adelantado. Eso te lo digo por la inusitada yuxtaposición de cosas y experiencias motivadas —principalmente— por una fuerte inclinación autodidacta, que fue lo que en definitiva me condujo, en una primera instancia, a los diferentes campos de la teoría musical. De manera gradual, entrecruzada y rigurosa fui integrando en sucesivas etapas la experiencia artístico-musical de mi juventud con los conocimientos y la formación regular adquirida en ciencias básicas, especialmente en matemática y física, que fue la mención que yo obtuve. Aquella primera orientación centró mi atención en las relaciones acústico-escalística y acústico-instrumentales. Estas sistematizaciones iniciales estaban fuertemente imbuidas del pensamieto del Dr. Soto del Rey, un físico-matemático de notable trayectoria que no sólo me introdujo en la fundamentación sistemática, sino además en aspectos éticos, culturales y científico-filosóficos. Con el Dr. Soto del Rey mantuve una larga amistad que terminó en el día de su muerte, en 1995.

Por aquellos primeros años en que me iniciaba, tenía también contacto con Federico Smith, un profesor norteamericano cuya influencia fue muy determinante en mí y otros cubanos, especialmente en lo referido a determinadas técnicas analíticas modernas.

Todo eso ayudó a mi formación disciplinaria y búsqueda musicológica intuitiva, que en un comienzo se desarrolló como algo paralelo.

Recién nombrabas a Federico Smith, ¿tuviste algún maestro que haya marcado tu formación?

— Cuando yo me encuentro por primera vez con Argeliers León —que debe haber sido por el 67 o 68—, ya tenía una formación bastante acentuada. Así que no sería exacto decir que, como tal, yo haya sido uno de sus alumnos regulares. A menudo esto se confunde o se tergiversa. Incluso, debo agregar que compartimos responsabilidades docentes en el desarrollo de las primeras experiencias curriculares más o menos sistemáticas que en Cuba se impartieron en el campo de la musicología. Yo era un profesional joven, y en ese plano tuve la suerte de compartir con Argeliers inquietudes e intereses disciplinarios, lo que marca una sensible diferencia con el resto de mis colegas generacionales y cercanos, porque ellos sí que fueron alumnos formales de este gran musicólogo que con justicia se le reconoce como patriarca, independientemente de las bases fundamentales y notabilísimas que ya antes habían establecido Fernando Ortiz y Alejo Carpentier. Con esto no niego lo mucho que recogí de él y lo importante que fue su labor crítica y orientadora en mi trabajo musicológico. Con Argeliers nos unía una relación personal y humana muy intensa de la cual Teté —su esposa— fue testigo⁶.

Sin embargo, entre nosotros había también ciertas discrepancias de perspectiva, ya que mi formación en las ciencias naturales, y mis enfoques filosófico-matemáticos y vías analíticas estructurales no concordaban con los de Argeliers, que provenían de su formación en las ciencias humanas y se orientaban —junto a la historiografía universal y analítica— por la vía etnológica. No quiero decir con esto que en su tiempo él se haya inscrito dentro de ésa; por el contrario, fue ácidamente crítico de varias concepciones etnomusicológicas clásicas, como se desprende de expresiones como éstas: “Cuando pudiese demostrarse un etnochachá, habrá entonces etnomusicología”.

¿En tu formación musicológica inicial, cursaste algún programa regular de grado o pre-grado académico?

— No precisamente. Sólo cuando alcancé un determinado desarrollo y cierta experiencia, me presenté con todo mi curriculum a una evaluación de Estado, un *procesón* que comenzó en 1968 y culminó al filo de 1974 con un otorgamiento cuasi-oficial, después de un *macarrón* burocrático espectacular.

Sin embargo, relátese e intérpretese como se quiera, los hechos concretos dan claro testimonio que yo era por entonces el único especialista joven que en el campo de la musicología había alcanzado un status científico elevado.

⁶María Teresa Linares, Musicóloga Directora del Museo de la Música de la Habana [N. del A.].

¿Cómo te ha resultado esta experiencia de protagonizar una parte importante de lo que podríamos llamar un estadio formativo en la musicología cubana?

— No es difícil imaginar que ésta ha sido una tarea con muchas y complicadas tramas, en particular para mí que he tenido que enfrentar y vencer tantas adversidades. Sin embargo, y pese a las dificultades, yo no le resto mérito a todo ese tiempo que realmente fue muy enriquecedor en proposiciones.

Yo empecé a impartir docencia en 1968 en la entonces Escuela Nacional de Arte, precursora del actual Instituto Superior de Arte. Esto ocurría poco después de mis primeros encuentros con Argeliers León y Federico Smith. Se trataba, por cierto, de las primeras actividades musicológicas informales de nivel medio y superior, que hasta entonces no existían en Cuba sino en forma muy aislada. Ya después se fueron formalizando con distintos aportes, como los de Argeliers y Smith. Allí también confluyeron otras destacadas contribuciones, como las analítico-históricas de Pablo Hernández, las del folclorista Odilio Urfé, la no menos importante línea folclórico-polular y clásica de Teté Linares, además de la significativa presencia de las pedagogas e historiógrafas Carmen Valdés y Antonieta Henríquez. Y como ya te mencionara, también estaba mi aporte que para los 23 años que entonces tenía no era despreciable: Introducción a los fundamentos técnicos y estéticos de la música contemporánea, Introducción a la acústica musical y sus incidencias armónicas, Orquestación y fenómenos estético-musicales, Introducción a las corrientes de la metodología analítica contemporánea, Introducción a las matemáticas y estética en relación a los movimientos filosóficos de la contemporaneidad. Algunas de estas materias las impartía en actividades extracurriculares, otras en currículos regulares, todas ellas propendiendo a la formación de nivel superior.

¿Y esas propuestas han tenido proyección en el tiempo?

— Por supuesto. Más aún cuando en 1976 se instauró el nivel superior oficial en el I.S.A. Muchos de mis alumnos integraron el equipo docente, hecho que le ha dado a mi trabajo y al de otros colegas precursores una permanencia en el tiempo a través de sucesivas generaciones de musicólogos. Incluso, algunas de las materias y aspectos que originalmente abordé, hoy no se han vuelto a impartir en el I.S.A., sino sólo cuando debo realizar —con cierta periodicidad— algunos reciclajes y actualizaciones a grupos de profesores. Sin embargo, ésta es una historia con muchos tropiezos.

¿De qué tipo?

— Cuando yo te mencionaba que me había enfrentado a muchas adversidades, hacía referencia a una suerte de fatalismo de época y también generacional. Digo fatalismo de época, porque me tocó vivir un momento de transición histórico-social muy difícil, donde junto a otras personalidades ya reseñadas, adquirí un compromiso que aún mantengo con la formación de un pensamiento musicológico en Cuba. Pero no sólo eso. Además, me comprometí fuertemente con la formación de nuestros jóvenes musicólogos, lo que muchas veces restringió las oportunidades para mi propia formación y perfeccionamiento.

Ahora un fatalismo generacional, porque muchos de los que bebieron de mis enseñanzas y que se iniciaron en aspectos casi *esotéricos* para los años '60 y '70, por una u otra razón han querido desvirtuar el rol que me cupo como joven formador en una época —repito— sumamente importante para la musicología cubana. Eso es durísimo y cuesta mucho aceptarlo... a veces resulta un pecado imperdonable ser profesor de alumnos que tienen la misma edad.

Toda esta trama *surrealista* contenida se desplegaría más tarde, con inusitadas dimensiones y proyecciones al comenzar las gestiones para mi defensa de campo, y luego, para mi desfasado —por no decir tardío— ingreso y permanencia en el doctorado. Ya te habrás dado cuenta que yo no he hecho mi carrera sobre la base de influencias y relaciones personales. Si he podido realizar todas estas actividades académicas fuera de Cuba —como ahora que estoy en Chile— se ha debido a los resultados de mi trabajo.

¿Cómo han sido los entrecruzamientos entre tus relaciones personales y el plano de la institucionalidad? Pienso en tu relación con el mundo de la musicología, y también familiar.

— En realidad, la pregunta que me haces sea quizás uno de los nudos vitales de las redes de esta entrevista y te responderé con transparencia en la esperanza de no ser mal interpretado. Las interrelaciones aquí implicadas —sean individuales o colectivas respecto de la institucionalidad— tienden a ser difíciles y no pocas veces contradictorias. Más aún, cuando en ellas interviene una característica personal fuerte y explosiva como la mía, donde están presentes inevitables e irreductibles defectos del género humano.

Respecto a la familia, tú bien sabes lo difícil de estar en esto de la musicología y llevar —entre otras complejidades— la vida familiar. Consciente de las dificultades que avizoraba en mi horizonte profesional y movido por cierto temor a tan variadas limitaciones que esta vocación me ha traído, en algún momento pensé evitar la paternidad. Sin embargo, en medio de una vida científica-musicológica muy sacrificada, una de mis mayores y más sensibles compensaciones ha sido lograr consolidar una familia propia, con tres hijos excelentes que también han seguido el camino de la música. Eso se lo debo principalmente a mi esposa, una valiosísima y sencilla mujer a quien amo mucho.

Ahora, en lo referente a mis relaciones con lo institucional público, estimo que la causa de muchos de los conflictos generados en mi entorno radica principalmente en la proyección de mi trabajo científico y la visión de mundo que ello implica. Ya viste tú cuánta ansiedad inicial produjo entre tus compañeros de Magister, el grado de intensidad de las clases, los volúmenes de materiales y tópicos, y los cruces laberínticos en redes de relaciones y nudos de procesos. Una ansiedad que incluso tocó el ámbito organizativo y administrativo de las actividades, por lo inusual de las demandas de apoyos, horarios y otras cosas que yo precisaba. Pero luego, esa ansiedad cedió lugar a un rico y más profundo manejo en aspectos propios de quienes se especializan en este campo. Ahora bien, el desgaste y las tensiones de esta experiencia, que finalmente resultó satisfactoria para todos quienes asimilaron las dinámicas y enfoques desarrollados, son el costo natural de todo crecimiento verdadero, más aún si el intercambio es abierto y

exigido. Así también, es natural que la actividad intelectual y el incremento de la misma traiga —entre otros tantos efectos— fricciones de diversas magnitudes entre quienes sostienen posiciones disímiles, lo que en el quehacer científico es entendible, deseable y superable.

Pero eso no tiene nada que ver con ciertos contextos donde la mediocridad y la burocracia dominan; en aquéllos la atmósfera se satura de conflictos agudizados en extremo. Y es lo que suele ocurrir cuando el musicólogo (y cualquier otro intelectual) se transforma en funcionario. Entonces, horarios, vacaciones, plazos, conductos regulares y todas esas cosas aparecen como hechos consubstanciales a la musicología. Es en esos ambientes donde yo no puedo encajar, porque ningún musicólogo que esté enfrascado en un asunto trascendental puede esgrimir tales argumentos para deponer o posponer su responsabilidad.

Esto me recuerda unos términos carnavalizantes que has acuñado, que bien reflejan esta compleja realidad, como además, tu singular modo de ser.

—Como estos fenómenos universales —donde quiera que vayas te los encontrarás— son tan perniciosos, he querido desacralizarlos estableciendo algunas categorías. La primera de ellas es la *musicología playboy* relativa a aquellos que viven muy *bromistamente* y que utilizan la disciplina para el goce a ultranza, siempre que no se trate de algún interés personal *sui generis*, porque sólo entonces se ponen muy serios y *aplicaditos*. Una segunda categoría es la *musicología jet* que se refiere a quienes no conciben su profesión sin un avión hacia todas partes y direcciones, con vistas a proyecciones múltiples no tan científicas que digamos; por último está la categoría más *bachatosa* y que hace reír a mucha gente: la *musicología de corte y costura*, que reúne a todos aquellos que sólo proceden dentro de ciertos *moldecitos*, aun cuando la realidad estudiada les desborde el modelo por todos lados. Aunque estas tipificaciones son desmontadoras, no pretendo arremeter contra la gente, sino situar con humor cáustico fenómenos objetivos que inciden en el fracaso de muchos esfuerzos musicológicos, arrastrando, de paso, los legítimos propósitos de muchos musicólogos valiosos.

Teniendo en cuenta tu formación científico-matemática inicial ¿Qué nuevas orientaciones ha tomado tu trabajo y cuáles has mantenido?

—Con el tiempo me he abierto más a las humanidades, especialmente a la filosofía y la estética, aunque ya en los años 60 incursionaba decididamente en esta área. A pesar de ello, he mantenido una relación estrecha con el álgebra booleana y especialmente, el pensamiento abstracto de cruzamientos y redes de procesos con anticipación a la generación y generalización de las incursiones científicas en el arte, la estética y la filosofía. En este sentido, se da cierta concordancia con algunos de los lineamientos que más tarde desarrolló el post-modernismo en su intento por cuestionar múltiples aspectos de las ciencias, especialmente la exacerbada racionalidad y exceso de logocentrismo. Pero en ningún caso hay que suponer que mantengo algún tipo de filiación con esta corriente científico-filosófica, pues estas correlatividades de enfoque —que como ya te digo, comencé a aplicar mucho antes de su surgimiento— son producto de

una particular y personal línea de pensamiento analítico que, además, tiene sus antecedentes en concepciones que derivan de la vanguardia científica de los años '20 y '30 de nuestro siglo.

Resulta interesante observar la tensión entre la polaridad del autodidacta santiaguero y la del doctor de Humboldt; me sugiere más de alguna relación con algún héroe civilizador de cierta narrativa latinoamericana... pienso en esa yuxtaposición de experiencias de que hablabas, en esa discontinuidad caótica que de cuando en cuando sedimenta y genera sentido. Y si uno quisiera probar alguna dimensión de este proceso poliléctico podría preguntarse ¿cómo es que se llega a un doctorado en musicología siendo matemático?

— Mira, sobre esto se han tejido las más extravagantes fábulas y versiones. Bien señalas que mis estudios formales los realicé en el campo de la matemática y la física y hay que tener presente esto: que todo lo que es mi pensamiento abstracto se lo debo principalmente a mis profesores de matemáticas.

Sin embargo, yo comencé a ser detectado por los musicólogos alemanes a través de las referencias bibliográficas de mis propios alumnos que partieron a realizar su doctorado muchos años antes que yo, o bien, en orientaciones de tesis y trabajos de campo de los mismos. Como ya explicaba, mi acceso al doctorado se tardó por factores circunstancial y contextual, no así profesionales. De hecho, mi postulación trajo interpretaciones injustas dentro del medio musicológico cubano, como aquella que intentaban ubicarme casi como un alumno ulterior de quienes habían sido alumnos míos, hecho que —como era de esperar— entorpecía mi acceso al programa.

Paralelamente a toda esta maraña (pre y postmoderna), se sumó la clásica acción de diversos funcionarios involucrados en resolver mi caso, los que emprendieron el más increíble y delirante *chorizo* burocrático acerca de que si yo era o no era... y si debiera... y bien sí, pero no podía... y todo eso que ya te puedes imaginar. Mientras tanto los alemanes seguían esperando. Claro, ¡es que se trataba de un caso tremendamente atípico! Al menos yo, no conozco en Cuba a otro que haya llegado al doctorado haciendo este periplo interpolo que tú destacas.

Finalmente, todo este aleatorismo abierto y sin control que te he señalado terminó en Berlín, donde tuve que justificar —dada mi formación *sui generis*— la defensa de campo —una exposición ilustrada y fundamentada de los principales trabajos que había realizado en los últimos años— ante un grupo de alemanes —de esos *terribles* tipo Kant— de la Universidad de Humboldt. Esta era para mí la única vía posible de acceder al programa de doctorado.

¿Y cómo resultó ese examen?

— Larguísimo, porque se trataba de justificar técnica, metodológica y científicamente muchos años de trabajo, ante unos señores especialistas olímpicos que durante 6 horas buscaban por dónde agarrarme, y yo ahí, dele machetazos, defendiéndome en un *alemañol* con algunas raíces de apache y bantú.

Años más tarde, cuando tuve que hacer la defensa de mi tesis doctoral, se volvió a armar otra igual de larga, sólo que para aquel entonces ya me conocían y —digámoslo así— contaba con el beneplácito de Knepler, un patriarca *super vaca*

sagrada descendiente de la escuela de Guido Adler, fundador de la Escuela Superior de Berlín y del Instituto de Musicología de Humboldt. Él estaba muy interesado en los contenidos como también en los planteamientos metodológicos, como por ejemplo, un modelo de análisis semántico dimensional que yo apliqué con muchas críticas y adecuaciones, especialmente en lo que respecta a desestandarizarlo. Así que pude explayarme sin límite y hacer lo que me dio la gana.

¿Cuántos años de permanencia en Alemania te significó el doctorado?

— La verdad que mientras duró el programa estuve yendo y viniendo porque tenía responsabilidades académicas en Cuba que no me permitían ausentarme por mucho tiempo. Eso sin contar que debía continuar con mi trabajo de terreno que, sin duda, ya lo había comenzado mucho antes del doctorado.

¿Y en qué consistió tu trabajo de tesis?

— Eso no es nada fácil de explicar, porque el camino que llevó a mi tesis doctoral tiene una cargada historia, con largos preámbulos exploratorios/indagatorios en diversos géneros, los que luego dieron lugar a graduales despejes e inclinaciones hacia determinados puntos o aspectos. Fue necesario un intenso y extenso trabajo de campo con el fin de recopilar materiales musicales y culturales tanto de/en Cuba, como el Caribe y Europa. Posteriormente, se fijarían etapas de realización y análisis en múltiples direcciones, con conclusiones graduales y hallazgos (algunos por felices accidentes científicos) y diversas consecuencias musicales, culturales y propiamente científicas que han tenido más de alguna repercusión. Esto permitió determinar innumerables aspectos, como por ejemplo, en qué perspectivas y sentidos se producen posibles marcas de identidad (en continuo recambio); o bien, cuáles han sido las líneas de relación entre culturas; cuáles las motivaciones socioculturales y personales ante el hecho creativo (en una dimensión antropológica). También se logró establecer la delimitación y caracterización de los contextos zonales y socioculturales; las acciones y contextos socio-históricos; las relaciones interactivas entre lo zonal y lo nacional, todo esto sobre la base de un amplio espectro de piezas-muestras musicales (sectorizadas por géneros) en sus diversos tipos y sub-tipos.

Pero ¿cuál era tu tema?

— Nunca escogí un tema o un género específico a priori, en el sentido de entrar con un marco predeterminado y más o menos acotado, aunque obviamente tenía previsto un universo sociomusical. En un comienzo actué de modo más bien intuitivo, siguiendo el curso de las indagaciones citadas y luego dando paso, bajo un enfoque multi-dimensional y una estrategia de relaciones cruzadas, al estudio de procesos genéricos, contextuales, socioculturales, antropológicos y musicales, lo que fue convergiendo hacia determinadas manifestaciones y expresiones que tendían a concentrarse alrededor del género *son*. Más tarde, lograría una aproximación bastante precisa acerca del tejido de procesos en torno al género, llegando a una caracterización bien dinámica y diversa de los tipos y sub-tipos de *son*,

con sus cantares específicos y sus versificaciones, ya sea en las muestras-manifestaciones más primigenias, como en las más elaboradas y actuales (por decirlo de alguna manera). También pude precisar importantes relaciones a escala macro y micro: la temprana interacción rural-urbana; las inter-zonales; aquellas de alcance nacional y/o en las proyecciones internacionales (aquí se incluye una serie de rasgos que constituyen uno de los troncos fundamentales de la denominada salsa caribeño-cubana, pero este punto específico quedó fuera del corpus de la tesis al requerir un tratamiento bien diferenciado, no obstante lo cual han quedado importantes materiales caracterizaciones). Por esta vía pude llegar a las categorizaciones de género *son*, tipos de *son* (en sus concreciones específicas músico-estilísticas y zonales), modo *son* (medulares elementos y comportamientos calificados-generalizadores) y categoría *son* (máximas abstracciones dentro del modo y detectables en disímiles esferas creativas).

Ahora, la observación y análisis de todos estos procesos dio lugar a una combinación de orientación que tanto integraban aplicaciones y categorizaciones sistémicas clásicas, como igualmente introducción de las variables de desgajamiento y fractura del sistema, por ejemplo, los tipos genéricos transicionales de incertidumbre y con umbrales oscuros u oscilantes, así como otras incidencias reveladoras en esa dirección, que se reafirmaron en la continuidad de las indagaciones y que por entonces ya había integrado al proceso interpretativo de mi estudio.

A partir de este condensado y substancioso núcleo he podido completar trazados de intrincados tejidos de procesos, como por ejemplo: determinar momentos de intensificación y/o cruces específicos (nudos fundamentales); o las dispersiones, disoluciones, oscilaciones e incertidumbre que en su conjunto definen una dialéctica de sistema-antisistema (cuasi sistemas y estados intermedios); de integridad-desgajamiento-dispersión-fraccionamiento; de orden-caos; de identidad-dispersión-globalidad a través de casos concretos y disímiles con innumerables e inusitados alcances musicales, culturales, antropológicos y filosóficos, cuya trascendencia no se circunscribe al contexto cubano (con sus diversidades locales y zonales) sino a otras culturas inter-vinculadas, sobre todo en el circuito de relaciones euro-afro-americanas, intensificadas desde los siglos XVIII y XIX.

Este último aspecto, que sólo se trabajó en las etapas indagatorias (y que finalmente no conformó el corpus de mi tesis), posteriormente dio paso a importantes trabajos en materias de tanta trascendencia como el código relacionante y fraccionamiento entre elementos musicales culturales afroamericanos y rasgos del barroco y el clasicismo europeo.

Hagamos relato ¿Cuándo descubriste la vocación por la musicología?

— Fue a edad muy temprana, cuando aún estudiaba en el Colegio Juan Bautista Sagarra de Santiago de Cuba. En ese establecimiento existía una concepción educacional algo severa, pero muy amplia, que me permitió desde los 8 años participar en las actividades corales. Recuerdo especialmente a mi profesora Moraima Guasch: ella me introdujo al mundo de la música de manera más rigurosa. Años después inicié estudios formales de guitarra con el profesor

Guillermo Dufourneau, quien, mediante una modesta pero importante actividad pedagógica en relación al instrumento, hizo de Santiago junto a Manolo Puig, uno de los entornos guitarrísticos más importantes de Cuba. Tan importante fue toda esta actividad que allí mismo inició su formación Manolo Barruecos, uno de los más grandes intérpretes mundiales de la guitarra. Esto ocurría en los años '60, una época en que Santiago de Cuba experimentó un resurgimiento musical, con una gran presencia de la actividad lírica, coral y de cámara, además de la música guitarrística.

Por otro lado, seguía muy presente la añeja tradición santiaguera del siglo XIX y fines del XVIII, junto a las más importantes y ricas tradiciones de la música popular. Todo ese contexto incidió desde temprano en mis referencias y códigos. Así también favoreció el hecho que mi familia perteneciera a la tradición religiosa bautista.

¿Estimas determinante la formación protestante en tu acercamiento a la música?

— Bueno, es sabido que la música —y particularmente la música coral— está en la médula de la vida religiosa de casi todas las ramas del cristianismo protestante. Así también en la bautista, y es indudable que esa vida tuvo amplias incidencias en el desarrollo de ciertos talentos e inclinaciones que comencé a manifestar a edad muy temprana. Por eso que, siendo muy joven, conocí estrechamente la vida coral protestante, llegando a ser director y arreglista de un coro masculino que en Cuba alcanzó bastante renombre, incluso más allá del ámbito religioso.

Después, por convicciones propias, no continué la observancia bautista. Pero independientemente de eso, no reniego de la importancia que ella tuvo no sólo en lo musical, sino además en muchos otros aspectos personales. Toda esa rica experiencia formativa dejó en mí una profunda marca ética, valórica, que se ha venido a interpretar como un sentido espiritual de orden humano presente en todos los planos de mi vida. De esa época fue, por ejemplo, Frank País García, a quien quiero recordar y destacar aquí como una de las personalidades ejemplares que dejaron su huella en mí. Frank era un sensible músico santiaguero, organista y cantor coral bautista, que a muy temprana edad había llegado a ser jefe de la lucha clandestina en Santiago de Cuba contra el régimen de Batista. Hijo de un querido pastor bautista y una española extraordinaria, tenía sólo 22 años cuando fue asesinado en una calle. Aunque Frank no era precisamente de mi generación, dejó con su juventud, su valor y su entereza una fuerte marca ética para las generaciones que le sucedieron.

Algo me mencionabas de tus estudios de guitarra, ¿qué pasó con la interpretación?

—A pesar de haber llegado a tocar un repertorio guitarrístico bien extenso y de conseguir ciertos logros en la interpretación, no llegué a hacer vida concertista. Yo no podía dedicarme exclusivamente a la guitarra porque el tiempo no me alcanzaba y ya sabes que el instrumento no perdona ni a los mejores... Además, te puedes imaginar que mi vocación ya se orientaba hacia el estudio teórico y la interpretación no constituía mi principal aptitud, no era lo mío. Pero a pesar que no seguí en la interpretación, todo aquello me ha servido de mucho, porque este tipo de experiencia vital es sensiblemente importante para cualquier musicólogo.

¿Y en qué consiste esa importancia que le asignas?

— Yo opino que cada musicólogo debe consolidar en sí un músico interior de esencia. Esa es una condición básica para trabajar en musicología y una experiencia artística y estética como la que tuve oportunidad de vivir en mi juventud es medular. Ser músico interior, esencial, significa estar en condiciones inmejorables para escuchar y captar desde la interioridad, por ejemplo, sutiles marcas estilísticas, ciertos potenciales genéricos, etc. Además, permite desarrollar con mayor propiedad algunas herramientas musicológicas, como es el manejo de una transcripción flexible, funcional y eficiente para contextos y casos específicos. También abre otros campos de aplicación, como la conducción práctica y asesorías adecuadas en el terreno de la interpretación.

¿Cómo ha sido este transitar desde la interpretación y una musicología convencional a esta otra dimensión que integra la etnografía y el devenir sociocultural, sin que necesariamente te hayas definido como etnomusicólogo?

— Yo empecé convencionalmente, haciendo entrevistas, registros y cosas así, pero paulatinamente me di cuenta de otros asuntos. Por ejemplo, una observación fundamental para mí fue percibir en el contexto cubano y otros más, que determinadas familias eran en sí un nudo, y que por tanto, podía analizárselas como una especie de corte micro-social donde suceden muchas cosas indirectas, como por ejemplo, las formas de subsistencia, que luego resultan ser de extrema trascendencia a nivel macro. En el sentido procesal, la caracterización de lo que es una familia prototipo te permite ver múltiples cosas que no se pueden apreciar de otra manera. Pero, para estudiar estas relaciones, que por lo demás determinan lo esencialmente musical, no necesitas ser etnomusicólogo o algo así, sino tener muy claro cuáles son o podrían ser las manifestaciones, hechos o eventos que están o podrían estar involucrados en determinados procesos y cómo es que los vas a abordar. Porque si tú consigues establecer las tramas y nudos claves, puedes ir de un ámbito a otro sin mayores impedimentos. Ese es un asunto metodológico que se dilucida en un íntimo contacto con lo contextual. Es el mismo principio en el que apoyo mi trabajo de *promoción de vida* que te mencionaba recién.

Viniendo de la tradición coral ¿Qué fue lo que te llevó a tomar contacto con la música popular?

— Yo más bien diría que fue la música popular la que tomó contacto conmigo, así como ha tomado contacto con casi todas las actuales expresiones doctas en Cuba. En un entorno como el que te describí es inevitable no mantenerse ajeno a tal grado de entrecruzamientos. Ya te podrás imaginar lo importante que puede ser una experiencia similar en el proceso formativo de un musicólogo. Efectivamente, toda esa experiencia musical contribuyó para llegar a tener esta visión de mundo y de la música de la que te estoy hablando.

Volviendo a tu pregunta, es importante recalcar además que, en ese entorno del que te hablo, tanto la música coral como la guitarrística, son actividades muy flexibles y dinámicas respecto a la vida y las fuentes musicales de diverso tipo, por lo que no se aprecian estancos tan marcados entre las diversas expresiones

musicales. Creo que eso facilitó mucho el que yo pudiese mantener una disposición para una y otra cosa, sin tener necesariamente que deponer o renunciar a nada, lo que no significa que en determinados momentos no vayas a lo específico.

La dinámica que propones, basada en un análisis relacional y polivalente de redes procesales y tramas de ocurrencias —que con creces supera todo intento de definición funcionalista—, se caracteriza, en parte, por lo impensado y sugerente de los resultados y sus alcances, pero yo diría que también se caracteriza por una cierta provocación, algo así como una punción al pensamiento musicológico, lo que bien podríamos definir como una acción desmontadora. ¿Cómo se receptionan en Cuba tus enfoques?

— El medio cubano actual no es hostil a los aportes, ni mucho menos. Yo diría que es un medio abierto donde he tenido la oportunidad de hacer una proyección real de mis ideas y trabajos, a pesar de las dificultades y limitantes. Pero esto es una apreciación general, porque está claro que en algunos casos y contextos me va mejor que en otros que resultan menos adecuados o flexibles. Esto sucede porque se dan muchas y lógicas contradicciones, donde se confrontan los intereses específicos de diversos sectores según sea el caso, incluidas, desde luego, las pequeñas (o grandes) mediocridades del género humano. Pero esto, naturalmente, es inevitable y propio de cualquier sociedad.

Sin embargo, y como ya te habrás dado cuenta, las tramas y nudos de procesos de mi formación y carrera musicóloga están íntimamente ligadas a esta otra maraña de *dramones* y *procesones* que es Cuba. Y pese a las mezquindades que ya te he señalado, es en y desde mi país donde mi trabajo cobra su mayor sentido. Vivo orgulloso de Cuba, comparto y defiendo los ideales de justicia social que emanan de su contexto. Ahora, creo tener principios éticos y muy en alto la moral y los intensos resultados de mi trabajo, por eso me siento también con el agudo derecho a la crítica, como otra forma más de participar y construir en una sociedad donde no todo es color de rosa y los escollos y las contradicciones son fuertes. Por eso nunca he renegado de Cuba, ni como nación, ni como historia, ni como idiosincrasia. Muy por el contrario, todo el mundo ha visto que cuanto soy lo he logrado desde Cuba. Y lo que es todavía más, desde Santiago de Cuba. Así ha ocurrido con todo cuanto he hecho. Y con mi doctorado también, porque a pesar que fueron seis años de trabajo, en Alemania yo estaba un rato y me volvía. Yo no me fui a establecer a Berlín para hacer mi postgrado. Empleando una expresión *realismomágica*, yo he hecho todo desde Macondo independientemente que a Macondo, a veces, le resulte difícil entenderme.

Y fuera de Cuba ¿cómo ha sido la recepción de tu enfoque y tus trabajos?

— Eso depende del punto que se trate, del contexto y las concepciones que ahí se enfrenten. Técnicamente, casi siempre he tenido una rotunda acogida, sobre todo en lo que es procedimiento y aplicación analítica profunda, tanto en lo musical como en lo músico-cultural. En Alemania, por ejemplo, hubo inicialmente cierta reserva. Sin embargo, en el círculo de Knepler existió mucha amplitud de comprensión entre musicólogos visionarios que siempre están mejor dispuestos a asimilar nuevos enfoques.

Ahora, las cosas se complican más cuando predominan las concepciones y los enfoques generales. Algunos me toman ligeramente por postmoderno y luego, esperando por donde no deben, se frustran de plano cuando detectan ciertas ideas —por supuesto que parciales— que les parecen muy cercanas al racionalismo.

También hay quienes me toman —y con frecuencia— por un sistémico clásico, pero luego se atrincheran frente a mis análisis exploratorios que siempre están dejando la posibilidad al elemento y comportamiento perturbador, generando zonas de incertidumbre, fragmentarias e hiper irregulares. Para quienes tengan alguna referencia de mis trabajos acerca de la música y la cultura cubana, o bien, de los estudios micro y macro en torno de la integración e incidencias de músicos y familias en los diversos contextos abordados, les resultará más comprensible que no sea un hecho tan fácil encasillarme en una corriente determinada.

Pero independiente de que me defina en ésta u otra corriente, creo que la acogida de mis trabajos en general, se debe a una riqueza de relaciones y posibilidades manifestadas en esas tramas siempre abiertas, al margen de cualquier discrepancia fortuita, que por otro lado, son más que lógicas en una perspectiva científica que se respete.

¿Y de dónde te viene toda esta desfachatez postmodernista en apariencia —por decirlo de un modo jocoso— con que abres el complejo fuego cruzado de las relaciones que dominan tu análisis?

— Como chiste, participo de eso de la *desfachatez postmodernista*, pero claro que no es exactamente así. Esa desfachatez o como quieras ponerle, es más bien la tendencia intrínseca de mi personalidad inquieta, crítica e historia personal que se reflejan en mi proyección científica. Siempre he visto el mundo y la vida como una gran trama —claro está que con las limitaciones propias de cada edad— donde no es fácil situar punticos, límites o encuadres, porque la verdad es que uno es testigo y protagonista de continuas convergencias y divergencias que por su carácter vital resultan determinantes. Mi vida ha estado llena de cruzamientos y marañas, así que el acercamiento a mi profesión ha sido con esa misma maraña. Desde luego que tiempo atrás esa visión era más primigenia y limitada, mucho menos elaborada y menos abierta que como la practico y potencio en los últimos tiempos. Pero esto no es nada nuevo, porque de hecho es lo que a la larga plantea la vida: nudos, cruzamientos y recruzamientos de procesos.

Pero ¿por qué, a pesar de estas concordancia de lineamientos nada casuales, no te identificas con el pensamiento postmodernista?

— Porque a mí el postmodernismo no me ha aportado nada, ni mis aportes están en esta perspectiva. Los contactos con algunos de los tratamientos postmodernistas, sobre todo en las relaciones entrecruzadas de los nudos de procesos, resultan de procedimientos que apliqué mucho antes de que hubiera postmodernismo. Yo no sólo me he basado en los procesos, sino he tratado de ir a la red dinámica de los procesos y sus nudos, que es donde se dan las relaciones, cristalizaciones y sedimentaciones de todo tipo, las que a su vez pueden llegar a integrar otros

procesos y así sucesivamente. Esto ha sido para mí el sentido del análisis. No se trata aquí de especular y salir con ideas al vuelo. Por el contrario, este camino me lleva a retomar discusiones y problemáticas que no he sido yo quien las ha descubierto o propuesto, pero que se integran a una reflexión que, tal vez con un poco más de fortuna y agudeza, me han permitido dejar aportes.

Partiendo de esta base, a mí no me ha resultado nada novedoso ni especial la bibliografía postmoderna. Por eso, si vamos a tomar tus palabras, soy un postmodernista intrínseco sin que tenga que ver con el postmodernismo como tal. Lo mío ha sido una actitud y no una postura.

Recién afirmabas que todos tus logros los has alcanzado desde Macondo, caso inusual si se considera que la Inteligencia criolla —sea por una cuestión de clase o historia colonial— por lo general le da la espalda a Macondo. Esto que tiene sus expresiones epistemológicas nos sitúa culturalmente en la periferia del desarrollo del pensamiento musicológico actual. ¿Crees posible definir un marco disciplinario propio a partir de lo que es la historia y la experiencia musical latinoamericana?

— Yo creo que la musicología puede reorientarse desde muchos puntos de vista y contextos. En cuanto a tu pregunta, es plausible siempre y cuando este replanteamiento no nos lleve a una musicología para los asuntos regionales, porque eso sería caer en el mismo problema de siempre. No se trata de un latinoamericanismo a ultranza, sino de un desarrollo que posibilite mirar todo el horizonte musical con una dinámica lo suficientemente amplia y poderosa como para ser considerada por otras líneas del pensamiento musicológico. Una reorientación tal debiera ser una voz y una visión propia establecidas en un marco y propiedades fundamentales. Quiero decir, una visión universal desde lo propio, factible de generalización y proyección. Yo creo que las técnicas y las metodologías son aplicables siempre y cuando se adecuen a ciertas condiciones y premisas, lo que no quiere decir que tengamos que cambiar todo aquello que no es de aquí. Por esta razón, lo que realmente nos debiera ocupar como latinoamericanos es el asunto de la perspectiva, porque tenemos un ángulo que nos permite ver con mayor claridad aspectos que a un musicólogo occidentalista le son más difíciles de distinguir, como por ejemplo, el proceso zarabanda (no sólo la danza-género homólogo) y su presencia en la música de Bach... o el de *Don Giovanni* de Mozart, y así, cuantos otros procesos mucho más complejos y esenciales.

Mira, tomemos como ejemplo el caso del desarrollo de la armonía. Dalhaus y algunos seguidores y émulo suyo —como Theo Schmidt—, en unos escritos se refirieron al momento histórico desde el cual la armonía podría considerársela como tal, o sea, como un proceso cristalizado o sedimentado. Para estas disquisiciones no es lo mismo considerar el asomo de ciertas construcciones acordales —que no necesariamente tienen un sentido armónico—, que el de ciertas funciones relacionales definidas.

Por otra parte, Faustino Núñez —un amigo y musicólogo español que estudió análisis conmigo en 1991— empezó a estudiar los llamados *cantos de ida y vuelta* en el flamenco —que no son tan ida y vuelta, puesto que desde el principio hay una relación recíproca y profunda—, y luego se interesó mucho por la cosa del

pensamiento americano en Europa y los alcances del Descubrimiento [de América] y sus aportes en la cultura europea. Yo le he dicho que no se puede afirmar que el pensamiento americano como tal haya hecho un aporte a la armonía, porque eso es poco congruente. Si tú te pones a pensar cuándo en el contexto americano ha habido una premisa como tal de desarrollo armónico, tendrás que aceptar que eso no ha sido así. Pero ahora fíjate bien, cuando se instauran los instrumentos de cuerdas y empieza el indio a usarlos, y luego —o paralelamente— el negro, entonces, comienzan los *procesones* americanos. ¿Y qué ocurre? Que por funciones de contexto y de necesidad expresiva, en relativamente poco tiempo empieza a utilizarse el mismo instrumento, pero ahora de manera más acordal que lineal, en virtud de esta necesidad expresiva y de contraste, y también de búsqueda sonora, como ocurrió muchas veces en el acompañamiento del canto.

Lo que realmente importa de este ejemplo es que en determinado momento esa construcción acordal simple se periodiza de alguna manera, en forma de un patrón o modelo. Y esa periodización, que sí ocurre o refuerza en el contexto americano —así le he explicado a Faustino y otros especialistas—, resulta ser una de las cosas más importantes en la recíproca relación euroamericana... Tú sabes, por ejemplo, que el ostinato existía de antes, pero es en el tipo de periodización del uso de un ostinato específico, en su movimiento interno y otros elementos, donde sí puede buscarse una incidencia de esta reciprocidad en el pensamiento euroamericano. Ahí es donde está la mayor importancia y no en la armonía como tal, en cuanto a construcciones y funciones.

Y retomando lo de Dalhaus, a pesar de que es cierto lo que plantea en torno a que la armonía no la constituye sólo la presencia del acorde, sino, más bien, la presencia de un tejido funcional determinado, o bien, que cierta reafirmación funcional y cadencial/funcional es la que mejor define el sentido armónico, y todo eso, no es menos cierto que paulatinamente y a través de las redes de tejidos procesales que han tenido lugar, ya sea en formas y géneros determinados, o en ciertos contextos y funciones que hacen contactar el arte de las cortes con lo popular; o mediante la participación de músicos de diversos orígenes involucrados en el proceso, se fue consiguiendo —sin que se lo proponga nadie— una determinada forma de periodizar y simplificar ciertas relaciones. Vuelvo y repito: es eso lo importante, eso es más cercano a las posibles incidencias del pensamiento americano y la conformación euroamericana.

Estas ideas yo las he planteado en *Matamoros y el entorno o el integrador universal del modo son*, que fue un librito —un opúsculo— que yo publiqué en 1994 con motivo de su 100º aniversario. Pero desde luego que eso es un pie de excusa, porque ahí lo que meto a tenor de Matamoros *es de madre*. Un complejo de redes donde planteo —creo que con bastante claridad— de qué modo el pensamiento americano puede estar presente en cosas subyacentes mucho más que en cosas patentes. Por eso que, a mi juicio, no es tan importante determinado ritmo o suceso aislado, sino las redes de ocurrencias de que te estoy haciendo mención. Redes que a su vez se detectan a través de elementos interrelacionados en forma indirecta, aunque palpables. Sin embargo, esto puede significar un grado de

dificultad más o menos grande para un enfoque musicológico occidentalista convencional.

Algo parecido es lo que ocurre con la binarización. Ya les he aclarado a ustedes que cuando algunos teóricos —entre ellos un cubano— hablan de la binarización de los ritmos africanos en América, yo he dicho que el asunto no es que necesariamente se binarice —porque ya había binarización en África—. La inconveniencia de ese planteamiento consiste en que se ha obviado lo importante, cual es, la forma en que se periodizó la binarización en América, pero ahora es al revés —de África para acá— en otro aspecto y sentido.

Existe la tendencia a enfocar los procesos como descripción de hechos, mientras las causalidades se siguen buscando preconcebidamente mediante modelos teóricos poco pertinentes y generalizantes, y lo que es más, desde fuera de los propios procesos. En ese sentido, los aparentes aportes teóricos de la pesada herencia occidental, si no se los reinterpreta y readecua debidamente, tienen para nuestra cultura un devastador efecto por cuanto incide en desvirtuar todo intento y esfuerzo por auto-interpretarnos y asumírnos.

— Como tú dices, sin pretender olvidar la herencia histórica del pensamiento occidental, es vital situarse en el contexto e intentar observar, analizar e interpretar desde ahí. Eso es de mucha importancia, porque si tú lees a Dalhaus y sus seguidores, de cómo surgió la armonía y todo eso, verás que son enciclopédicos y detallados, pero no mencionan nada de esto... esto no existe para ellos. Y al mismo tiempo los que están en el otro polo, entre ellos Faustino, intentan atribuir a determinados ritmos o géneros —y a veces con cierto énfasis— el origen o, más bien, la sedimentación de la armonía... Es que no basta que el *Diccionario de Indias* hable de un fandango del siglo XVIII. Tú no sabes si aquel fandango es una expresión que alude a una serie de ritmos, o a uno específico, o a varias cosas o fenómenos. Cuando se dice *rumbear* a lo mejor no se refiere a lo que conocemos hoy como género rumba. No basta que un diccionario mencione tal cosa, como tampoco basta que Stevenson haya descubierto esos papeles de la zarabanda y haya dicho que es de origen americano. Bueno, de origen americano: ¿y qué tú me quieres decir con eso? ¿Cómo se instaló eso en Haendel o en Bach? ¿Cómo una simple adaptación de un ritmito o una dancita? Explícame tú eso o trata de explicármelo.

¿Y son plausibles explicaciones de esos procesos? ¿Se puede llegar a tales niveles de explicación?

— Yo sé que todo no se puede explicar, ni todo es ultrarracional como le critica Derrida al exceso de logocentrismo, pero se pueden establecer acercamientos plausibles a cosas ultraimportantes en la historia de la humanidad y que la musicología occidental se ha dado el lujo de ignorar olímpicamente durante siglos. ¡Eso es de madre!... que si los blanquitos son de allá y los negritos de acá y acullá no tienen que ver demasiado; que si los clásicos son inamovibles y universales a ultranza; que si la musicología y etnomusicología no tienen mucho que ver; que si los árabes no son tan importantes en España, a pesar de los ocho siglos y ciertas ocurrencias... ¡Compadre! ¿qué es esto?

Son múltiples las importantísimas cosas de lenguaje o de interrelaciones que, como ya te decía, se ignoran o se obvian olímpicamente en la musicología occidental.

¿Y a qué atribuyes ese rasgo clásico bastante difundido aún en la musicología actual?

— Bueno, no es que los musicólogos sean brutos, ni mucho menos, o que no tengan las capacidades para llevar adelante relaciones basadas en observaciones profundas, amplias y dinámicas. No, no, nada se eso, porque en el ámbito de la musicología hay mucha gente brillante y en muchos contextos y materias los niveles alcanzados en la elaboración teórica son sobresalientes. El problema radica en un asunto ideológico subyacente, un asunto de formación y herencia. Por eso es que resulta increíble que una visión y un enfoque decidan tanto.

Pero parece difícil revertir toda una tradición racionalista que es fundante de una marcada linealidad en el modo de pensar y apreciar los procesos musicales. Una tradición que aún se resiste a reconocer que la complejidad es mayor que la suma de todos los modelos interpretativos.

— Bueno, allá los que siempre pensaron que la vida era lineal, o que era posible hacer una entelequia racionalista desde Descartes hasta hoy y meterla para cualquier cosa. No es que haya que prescindir del racionalismo en sí, sino más bien del manejo unilateral y esquemático que se ha hecho de él.

¿Dirías que la musicología en Latinoamérica está un tanto colonizada?

— Sí, en parte sí. Pero —como ya te decía— remediar o subvertir esta situación no pasa por el camino de ser propio a ultranza. Tú sabes que actualmente, incluso, con el post-modernismo, se nos ha venido diciendo y con un descaro del carajo: sigan siendo específicos que lo de ustedes es interesante, lo universal real es nuestro⁷. Ahora, por buscar un camino propio tú no puedes desde aquí gritar como un histérico ¡somos latinoamericanos! Ese camino se hace, más bien, estableciendo criterios propios y sólidos capaces de hurgar, analizar e interpretar con propiedad desde y en ciertas redes procesales. Esa discriminación no se remedia esgrimiendo estandartes.

Los ejemplos de análisis vistos, tanto en clases como en conferencias, muestran el cómo y el por qué de tus relaciones analíticas entre Stravinsky y los ritmos africanos, o las re-tomas críticas de los análisis de Boulez, para luego pasar a la rumba, el son y el changüí, y posteriormente citar las referencias de un Ligeti. ¿Qué importancia le asignas a este método analítico-interpretativo de relaciones cruzadas de procesos, en cuanto a determinar los alcances de ciertos sistemas y las incidencias culturales de los mismos?

— La comprensión de los entrecruzamientos de contextos —que pueden parecer reincidentes en mi análisis— resulta vital para explorar las diversas interpenetraciones entre fenómenos aparentemente incompatibles, separados o aislados.

⁷Refiriéndose a la actitud eurocéntrica para con las demás culturas [N. del A.].

Estos procedimientos resultan ser muy eficaces para explorar las complejas tramas donde se insertan los compositores citados y otros tantos más, pero no como tradicional o clásicamente lo ha venido haciendo la academia, sino más bien de un modo horizontal y abierto, donde, por ejemplo, comparece la manera potencial en que la base popular pudiera incidir no como influencia simple (como se señala las pocas veces que suele hacerse), sino a través de hilos y tramas genéricas específicas, que en momentos dados se tornan códigos subconscientes de elementos abstractos pero con base procesal concreta las cuales, mediante la creatividad individual, se hacen efectivas. Es en este sentido que es plausible efectuar acercamientos analíticos al son, al changüí, a la rumba y otros géneros similares, en un agudo intento por detectar, por ejemplo, ciertas tendencias funcionales de algunos elementos, como pudiera ser la contraposición esencial específica de pequeños módulos en cuanto a la manera de establecer determinados contrastes singulares, o a la manera de insinuarse de algunos elementos, diluirse sucesivamente, y luego no desarrollar sino realizar alguna estabilización relativa y crítica entre un elemento nuclear y otros que funcionan con pequeñas interrupciones o cortes periódicos en el pensamiento subjetivo que guía o se realimenta con el creador y receptor durante estas realizaciones. Así, es posible vislumbrar muchas otras sutilezas que habría que ilustrar en detalle y ampliar consecuentemente para que se comprendan a cabalidad.

Estimo de gran importancia la aplicación de este enfoque y método de trabajo en torno a los géneros como procesos, porque, de acuerdo a la dinamización que propones, se ve muy desperfilada la división-estanco más o menos generalizada entre la musicología y etnomusicología.

—Mira, al respecto puedo decirte que no necesariamente es problema de la musicología determinar su división en ramas y subdisciplinas para entrar en materia, porque ése es un problema de las cabezas, de las mentalidades, porque aunque no exista la disciplina histórica o etno —como es el caso de Cuba—, sí hay cabezas etnos, sistemáticas e históricas. El problema es lograr proyectar en profundidad todo esto que está pasando aquí. Por eso que es bestial toda esta elaboración en torno a los géneros... muy importante porque género real —y no nominal— es igual a proceso. Los géneros, al ser resultado de la expresión del hombre, por muy cerrado que parezcan de momento, si tú los manejas en trama te llevan ineluctablemente a eso. Claro que sí.

Sin embargo, la integración de todas estas experiencias en la perspectiva de las tramas de procesos es —y por qué no decirlo— fruto de un trabajo también autocrítico, porque tengo que reconocer que en determinadas etapas yo mismo tuve planteamientos inadecuados. Pero, bueno, reaccioné. A mí no me lo dijo Derrida ni ninguna otra *vaca sagrada*. Es la vida misma y su trama, asumida consecuentemente, la que te conduce. Por eso, es increíble que haya gente que no conciba que tú trates de ser consecuente con lo que la vida te está mostrando, que es una cosa de una sencillez prístina, profunda y mortificante, como la supuesta sencillez mozartiana. Sin embargo, hay gente que dice que estoy loco, y a lo mejor no les falta razón. Pero bueno, es una locura feliz.

Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero()*

Por
Corián Aharonián

La definición de “música popular” se hacía muy difícil cuando se echó a andar en 1991 la Enciclopedia de la Música Popular del Mundo (Encyclopedia of Popular Music of the World, EPMOW), bajo la dirección ejecutiva del Dr. Philip D. Tagg, llegado a la Universidad de Liverpool desde la Universidad de Gotemburgo. Una vez establecido el consejo editorial, con representantes de las universidades de Exeter, Ottawa, Oxford y la propia Liverpool, se logró llegar a un acuerdo: “El concepto de ‘música popular’ de la EPMOW es similar al de ‘mesomúsica’ de Vega”¹. Es éste uno de los más extraños triunfos de la musicología de América Latina. Un triunfo silencioso, que necesitó de muchos años para cuajar. En 1983, el Segundo Congreso Internacional sobre Estudios de Música Popular realizado en Reggio Emilia, Italia, había tratado justamente de discutir el concepto de música popular a dos años del Primer Congreso Internacional sobre la materia y de la fundación de la International Association for the Study of Popular Music. Mi aporte había sido una explicación y defensa del trabajo pionero del argentino Carlos Vega². Fue muy emocionante ir descubriendo, poco a poco, la resonancia que este rescate de los planteos teóricos de Vega lograba tener en varios de los más importantes musicólogos del norte.

Veamos ahora cómo se había iniciado la historia.

UNO

Podemos imaginar la sorpresa de la mayor parte de los estudiosos participantes cuando, en abril de 1965, durante la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología efectuada en Bloomington, Indiana, Estados Unidos, el musicólogo argentino Carlos Vega presentó su ponencia acerca de “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. Se trataba de un estudio acerca de la música popular o de las músicas populares, el primero producido sobre este campo tomado como un todo, y suponemos que Vega lo disparó con cierta reticencia, puesto que

(*) Versión castellana: enero, febrero, marzo de 1997.

¹EPMOW (1992): “Initial memo to advisory editors”. Mecanoscrito, Liverpool, 23-VII-1992. Además de Tagg, integraban el consejo editor Mick Gidley, David Horn, Paul Oliver y John Shepherd.

²“A Latin American Approach in a Pioneering Essay”. El trabajo se publicó en inglés (*Popular Music Perspectives*, N°2, Gotemburgo/Exeter/Ottawa/Reggio Emilia, 1985), italiano (Franco Fabbri, compilador: *What is Popular Music?*, Unicopli, Milán, 1985, en traducción de Leonardo Croatto) y alemán (Günter Mayer, compilador: *Aufsätze zur Populären Musik*. Forschungszentrums Populäre Musik der Humboldt-Universität, Berlín, 1991, en traducción del propio G. Mayer).

conocía muy bien el pensamiento conservador de la mayor parte de sus colegas musicólogos. Por lo tanto, la ponencia acerca de la “mesomúsica” fue presentada como “complemento” de una conferencia principal titulada “Aculturación y tradiciones musicales en Sudamérica”³.

Vega murió muy poco después, en febrero de 1966⁴, y la versión original castellana de su ponencia fue recién publicada en 1979, cargada de numerosos errores y “correcciones” de los editores⁵. Entretanto, sólo dos versiones eran conocidas públicamente: una cuidadosa traducción al inglés de la ponencia completa, realizada por Gilbert Chase y John Chappell y publicada en los Estados Unidos⁶, y una versión abreviada hecha por el propio Vega, y publicada en castellano inmediatamente después de su muerte⁷.

DOS

A pesar del noble esfuerzo de Chase y Chappell para la traducción al inglés, y de la publicación de la síntesis de Vega en castellano, casi nadie le había dado importancia a la ponencia de Bloomington. Es muy curioso, por supuesto, porque el texto de Vega es sin duda muy importante. Montones de tiempo se habían perdido buscando cosas ya estudiadas (y a menudo muy inteligentemente resueltas) allí. Pero, también por supuesto, Vega no era ni inglés ni estadounidense, y ni siquiera alemán o francés, sino un simple, pequeño y desconocido latinoamericano que insistía en vivir y trabajar en su propio país en vez de hacer sociabilidad en los países metropolitanos, y que era —¡hasta eso!— incapaz de escribir un ensayo en inglés o de hacer un viaje cada seis meses a Europa. Y bien, se lo tenía bien merecido: fue ignorado.

TRES

No por todos. Vega lanza sus ensayos tras muchos años de elaboración del concepto, pero entre tanto el término “mesomúsica” ha comenzado a andar. En los países del sur de América Latina varios estudiosos aceptan el neologismo y lo introducen en su propio léxico. Pero quedan arrinconados debido al hecho de que la ciencia es todavía imperialista, y en el así llamado Tercer Mundo necesita-

³Carlos Vega (1966 b): “La mesomúsica”. *Polifonía*, N° 131/132, Buenos Aires, 2° trimestre 1966.

⁴Carlos Vega había nacido en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, el 14 de abril de 1898. Murió en la ciudad de Buenos Aires el 10 de febrero de 1966.

⁵Carlos Vega (1979): “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 3, Buenos Aires, 1979.

⁶Carlos Vega (1966 a): “Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses”. *Ethnomusicology*, vol. 10 N° 1, Middletown, Conn., enero de 1966. Hay probablemente un error en la traducción del título. Debió haber sido “Mesomusic: an Essay on the Music of Everybody” o “of everyone”, teniendo en cuenta que Vega rechaza esta posibilidad de una correspondencia mecánica con la idea de “masas”. El ensayo aparece como escrito en Montevideo, Uruguay, pero es obvio que fue escrito en casa de Vega, en Buenos Aires, Argentina.

⁷Ya mencionado: Vega (1966 b).

mos el visto bueno de los centros metropolitanos hasta para incorporar un término científico.

El concepto de “mesomúsica” y el propio término son largamente discutidos por Vega con Lauro Ayestarán, su colega uruguayo (y de cierto modo su discípulo)⁸, durante la década del 1950. Ayestarán publica el término antes de 1960⁹ y lo aplica en conferencias¹⁰ y en sus cursos de la universidad nacional (Universidad de la República) en Montevideo. No queda muy claro a la fecha cuándo es publicada por primera vez, en sentido estricto, la palabra “mesomúsica” —si es que este hecho tuviera alguna importancia— pero todo lleva a concluir que Ayestarán asume el riesgo antes que el propio Vega.

En todo caso, las referencias de Ayestarán son generales y Vega llega a hacer pública sólo la ponencia —también ella una introducción general— de Bloomington. La primera gran aplicación de ésta en un ensayo monográfico es el extenso y detallado estudio de Vega sobre el tango que, salvo un par de fragmentos, permanece inédito hasta hoy. Aunque inconcluso, se trata de una de sus principales obras, un aporte de gran envergadura, de acuerdo a los fragmentos conocidos¹¹ y de acuerdo al juicio de Ayestarán, quien se niega a tocar el manuscrito por razones éticas cuando le es enviado por los deudos de Vega (poco antes de su propia muerte), e insiste en la necesidad de que el libro sea publicado de inmediato tal cual ha sido dejado por Vega¹².

CUATRO

La importancia del texto “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos” de Carlos Vega reside fundamentalmente en:

- a. *La proclama de la necesidad de estudiar un enorme terreno de creación y consumo musicales, negado hasta entonces por la musicología.*

⁸El manuscrito del ensayo está dedicado “A Lauro Ayestarán, musicólogo eminente”. Ayestarán había nacido el 9 de julio de 1913 en Montevideo, y allí murió el 22 de julio de 1966, cinco meses después de Vega.

⁹Lauro Ayestarán (1959): Presencia de la música en Latinoamérica; la joven generación musical y sus problemas. Universidad de la República, Montevideo, 1959 (publicación mimeográfica).

¹⁰Lauro Ayestarán (1960): “Alcance musical de la figura de Carlos Gardel” (conferencia dictada en Montevideo, 1960). *Ayestarán et alii: Homenaje a Carlos Gardel*. Dirección de Artes y Letras, Consejo Departamental de Montevideo, Montevideo, 1960.

¹¹Hasta ahora, sólo dos capítulos han sido publicados, además de un breve y excelente artículo sobre Carlos Gardel:

—Carlos Vega (1977): “La formación coreográfica del tango argentino”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N°1, Buenos Aires, 1977.

—Carlos Vega (1967): “Las especies homónimas y afines de ‘Los orígenes del Tango argentino’” *Revista Musical Chilena*, N°101, Santiago de Chile, julio/septiembre 1967.

—Carlos Vega (1966 c): “Antecedentes y contorno de Gardel”. *Cátulo Castillo et alii: Buenos Aires tiempo Gardel*. Ediciones El Mate, Buenos Aires, 1966.

¹²Confróntese esta información con la brindada por Pola Suárez Urtubey en “Los trabajos inéditos de Carlos Vega”. *Revista Musical Chilena*, N°101, Santiago de Chile, julio/septiembre 1967.

Dice Vega: "No hablemos de la historia tradicional, que hasta ahora es una historia fragmentaria de la música superior [...]"¹³. "Se trata nada más que de agrupar mentalmente productos musicales afines que oímos todos los días, valorar su presencia y su influjo [...]. Se trata de distinguir y de nombrar lo distinto para entendernos mejor"¹⁴. "La música está aquí todos los días, entre nosotros, pero tardamos en abarcarla y comprenderla"¹⁵. Ayestarán señala que la propia existencia de palabras "revela la existencia de otra música, que no es la culta, que no es la folklórica [...]. Y la historia de esa música popular [...] no ha sido estudiada en forma sistemática"¹⁶. Y Vega: "En cuanto nos envuelve a cada paso, todos la conocemos, la sentimos y la nombramos, pero, en general, no nos hemos detenido a pensar en ella, a determinar sus límites, a examinar sus valores, a medir su importancia, a desentrañar sus implicaciones, a conocer su historia"¹⁷.

Obsérvese la desafiante proclama de Vega: "La mesomúsica es la música más importante del mundo; no la mejor, desde el punto de vista occidental, sino la más importante. Es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuido un promedio histórico y actual del 80% sobre toda la música que se ejecuta"¹⁸.

b. La definición del terreno a ser estudiado.

Vega "cree que ha logrado distinguir con cierta precisión una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexos con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria". Pero, aclara con humildad y prudencia, "no es un hallazgo absoluto"¹⁹.

"La mesomúsica", dice Vega, "es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas"²⁰. Esta definición es en rigor una de las partes débiles del ensayo de Vega. Por su parte, Ayestarán evita la necesidad de dar una definición precisa (a veces mediante una humorada²¹), y prefiere establecer los límites de la nueva área de estudio, lo cual es realizado por Vega también, por supuesto.

¹³Vega (1979), p.4.

¹⁴Vega (1966 b), p.15.

¹⁵Vega (1979), p.4.

¹⁶Mencionado ya en 10: Ayestarán (1960), pp. 7 y 8.

¹⁷Vega (1979), p. 5.

¹⁸Vega (1979), p. 10.

¹⁹Vega (1979), p.5.

²⁰Vega (1979), p. 5.

²¹"La música popular o mesomúsica es por ahora, como la definición más sencilla del arte, 'aquello que todos saben lo que es'". Ayestarán (1960), p. 8.

Pero hay un punto en el que Ayestarán y Vega difieren, y ese punto es muy importante. Dice Vega que la mesomúsica “convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la ‘música culta’ y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folclórica”²². Ayestarán evita la peligrosa identificación entre la música culta y lo “urbano” y entre música folclórica y lo “rural”, trampa en la que han caído no sólo Vega sino muchos otros teóricos²³, y utiliza solamente la idea básica de una música situada en “el medio”, entre la música culta y la música folclórica. No siente la necesidad de dar una definición de música culta, sobreentendida en nuestra sociedad como el “estrato superior de la música”, obviamente “superior” en la terminología sociológica, no porque sea mejor²⁴. Pero da una muy precisa definición de folclore, haciendo una inteligente y clara síntesis de todo lo que ha sido escrito hasta 1965: para Ayestarán, folclore “es la ciencia que estudia las supervivencias culturales –espirituales y materiales– de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes”²⁵. Para él, la “nota básica” del folclore –y, por supuesto, de la música folclórica como consecuencia– “es el hecho de la supervivencia”. Las otras características (las “notas caracterizadoras”) usadas habitualmente para definir el terreno, pueden existir o no: una supervivencia puede ser un hecho “tradicional, oral, funcional, colectivo, anónimo, espontáneo, vulgar”. Pero “[lo] fundamental es eso: la supervivencia”.

Estos estratos pertenecen por supuesto a nuestra así llamada cultura occidental. Ni Vega ni Ayestarán tratan de usar este punto de vista para culturas no-europeas, aunque se encuentren todavía, al final de sus vidas (1966), en una postura entre peyorativa y paternalista frente a las músicas “primitivas”, como era habitual en la musicología occidental.

c. El establecimiento de una base de estudio seria.

El ensayo de Vega es un buen punto de partida para un estudio sistemático de la mesomúsica. Ha sido organizado en tres grandes capítulos (Caracterización, Historia, Conclusiones), subdividiendo el primero en seis etapas (Nombres, Mesomúsica, Dinámica, Teoría, Educación, Economía), y dando en el segundo un enfoque introductorio (Prehistoria) y dos ejemplos de un tratamiento riguroso de dos situaciones concretas diferentes (La contradanza, El triste).

Vega protesta contra el “pobre vocabulario” que estamos obligados a utilizar, “entre cultural y social”, y que “no es suficiente ni para los especialistas, ni para los profesionales, ni para el público culto. A falta de precisión en las palabras

²²Vega (1979), p.5.

²³Augusto Raúl Cortázar e Isabel Aretz entre los más destacados de la Argentina.

²⁴Ayestarán (1959), p.4.

²⁵Lauro Ayestarán: seminario sobre folclore y metodología de la investigación folclórica en la Universidad de Montevideo (Facultad de Humanidades y Ciencias), 26 de marzo de 1966. Véase: Coriún Aharonián (1969): “Apuntes acerca de la mesomúsica”. *Prólogo*, N°2/2, Montevideo, enero/julio 1969.

todos se entienden mediante el auxilio del contexto. Falta una buena discriminación general de las clases de música en sí y en sus relaciones con los grupos profesionales, las clases sociales, las clases culturales, etc., y la ordenación de la correspondiente nomenclatura”²⁶.

Más adelante escribe: “Tal como la música superior [...], la mesomúsica se manifiesta en especies. En rigor, la música sólo se expresa en sus especies. Las especies para la danza se distinguen con el mismo nombre de la danza total (coreografía-música): contradanza, minué, vals, polca, fox trot. Las especies de canciones suelen carecer de un nombre particular característico de su floración o, mejor, se llaman simplemente ‘canción’ y los interesados se entienden. En muchos casos reciben denominación propia [...]. Estas especies se constituyen sobre las bases de las disponibilidades circundantes —a menudo son la continuación de otras o su modificación—, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemplazan sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión”²⁷.

Y más adelante: “Durante toda su vida el hombre común siente la influencia civilizadora de la mesomúsica, pues, por mucho que los aficionados superiores intolerantes desdeñen esta expresión media, su nivel debe considerarse extraordinariamente adecuado para esa misión y, además, ambientalmente obligatorio y socialmente inevitable. /Debemos insistir en que, genealógicamente, la mesomúsica es un grado elemental que armoniza con las posibilidades sensoriales del hombre común. La tentativa de emprender el desarrollo solamente en base a música superior (aun históricamente graduada) fracasaría por superación del nivel de recepción del espíritu común. La mesomúsica es —entre todos los de todas clases— el instrumento civilizador por excelencia”²⁸. Muchos conceptos expuestos por Vega pueden ser extensamente discutidos, por supuesto, pero sería difícil poder discutirlos si no existiese la base de discusión suministrada por Vega.

d. *La propuesta de un término científicamente válido.*

“Mesomúsica” es un término relativamente neutro y, por otro lado, no posee historia, cosa que podría distraer o confundir. El significado es simplemente “música media”²⁹ o “corriente musical media”³⁰. Además, se presta fácilmente a ser traducido en forma literal a otras lenguas (por lo menos a las europeas occidentales: “mesomusic” en inglés, “mésomusique” en francés, “Mesomusik” en alemán, “mesomusica” en italiano, “mesomúsica” en portugués,...).

²⁶Vega (1979), p. 5.

²⁷Vega (1979), p. 6.

²⁸Vega (1979), p.10.

²⁹Vega (1996 b), p.15.

³⁰Vega (1979), p.10.

CINCO

En una primera discusión de la ponencia presentada por Carlos Vega a la Conferencia de Bloomington, podemos anotar, entre otros puntos:

1. El hecho de que el término “mesomúsica” es relativamente inadecuado³¹, porque –a pesar de la buena voluntad de Vega– implica “arriba” y “abajo”, “alto” y “bajo”, conceptos que no son menos controvertibles por ser frecuentados por algunos sociólogos. Aunque Vega parece evitar la posibilidad de un uso peyorativo³², la propia idea de “medio” ligada con las consideraciones acerca del “descenso” o “ascenso”³³ crea un permanente peligro de prejuicios piramidales o por lo menos de juicios apriorísticos derivados inevitablemente del “arriba” y “abajo”. Éstos son en todo caso ciertos para la sociedad en la cual es estudiada la mesomúsica, y son aceptados en la cultura burguesa europea occidental, pero ello no puede constituir una excusa para el estudioso en materia de antropología cultural.

En todo caso, no existe por ahora un término más adecuado, excepto quizás el de “música popular”, que era válido en época de Vega en muy pocos idiomas (fue muy resistido en francés hasta cerca de 1990, es problemático en el castellano de España, y todavía hoy es inutilizable en italiano), y que es atacado entonces por el musicólogo argentino debido a su implícito juicio de valor, y por el error que pueda generar el uso del confuso adjetivo “popular”. Treinta años después de la muerte de Vega, la expresión “música popular” ha ganado terreno en el mundo, pero continúa siendo imprecisa y prestándose a no pocas confusiones.

Es que “mesomúsica” permite, por ejemplo, reunir (tal como se encuentran en la realidad) la “U-Musik” y la producción de los “Liedermacher” en la terminología germana, o los productos musicales etiquetados en francés como “chanson”, “variétés”, “musique légère” y “pop” (y también el extraño neologismo bilingüe “musique des mass-media”). He aquí un listado de fuentes fonográficas accesibles en su mayoría entre 1970 y 1980, listado que puede servir de referencia para comprender la amplitud de hechos musicales que engloba el término propuesto por Carlos Vega:

- 1.1. The Beatles: *Roll over Beethoven* (Charles Edward “Chuck” Berry).
- 1.2. Buffy Sainte-Marie: *Little Wheel spin and spin* (Buffy Sainte-Marie).
- 1.3. The Robert Shaw Chorale and Orchestra: New York (de *On the Town*) (Comden-Green & Leonard Bernstein).
- 1.4. The Mothers: *Billy the Mountain* (Frank Zappa).
- 1.5. Duke Ellington y su orquesta: *Black and Tan Fantasy* (Edward Kennedy “Duke” Ellington & Bubber Miley).
- 1.6. Aristide Brunat: *Belleville, Ménilmontant* (1880) (Aristide Brunat).
- 1.7. Mike Oldfield: *Tubular Bells* (Mike Oldfield).
- 1.8. Alain Souchon: *Jamais content* (Alain Souchon & Laurent Voulzy).

³¹Aharonián (1969), ya citado en 25.

³²Ayestarán trata de aclarar la situación cuando señala explícitamente que entiende (véase arriba) “superior” en la terminología sociológica, no porque sea mejor”.

³³Vega (1979), p. 9. Vega usa las palabras “ascenso” y/o “descenso” en otros ensayos, pero siempre con un significado predominantemente sociológico.

- 1.9. Naná Músjuri (Nana Mouskouri): *Den itan nissi* (Nikos Kazantsakis & Manos Hadjidakis).
- 1.10. Melina Mercuri: *Den itan nissi* (*idem*).
- 1.11. Asdghig Kamalián y orquesta dirigida por Tatul Altunián: *Harsi gangant'* (V. Harutiunián & J. Avetisián).
- 1.12. Folk och Rackare: *Vänner och fränder* (tradicional sueco, arr. de Folk och Rackare).
- 1.13. Wolf Biermann: *Deutsches Miserere* (Wolf Biermann).
- 1.14. Ernst Busch: *Solidaritätslied* (Bertolt Brecht & Hanns Eisler).
- 1.15. Staatsmusikkorps des Bundeswehr: *Marsch des York'schen Korps* (¿1810?) (Ludwig van Beethoven).
- 1.16. Boston Pops Orchestre, director Arthur Fiedler: *Zacatecas* (1892) (Genaro Codina).
- 1.17. Silvino Armas y Juancito Martínez: *El cangrejo* (Gabriel C. Ruiz & Silvino Armas).
- 1.18. Quinteto Contrapunto: *Quirpa llanera* (M.A. Loyola).
- 1.19. Omara Portuondo: *Voy a ser feliz* (Jorge Estadella).
- 1.20. Arriago Barnabé e a Banda Sabor de Veneno: *Orgasmo total* (Arriago Barnabé).

Carlos Vega escribe: “La voz ‘popular’ carece de nitidez para los estudios musicológicos”³⁴. “Es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Desde que se contrapone a las clases cultas, alude a los grupos semiletrados, comunes, llanos, no cultivados [...]. Con frecuencia ‘popular’ es voz despectiva, en el sentido de inferior. En el orden musical indica ideas y técnicas mediocres y, si la intención es peyorativa, sugiere medios o elementos de mínima calidad. ‘Música popular’, en castellano [...] significa también ‘música difundida’, y es en este caso donde interviene esa desusada acepción de ‘pueblo’ que incluye a todos los habitantes de una región o país”³⁵. Agrega Vega: “Es la acepción política [...]”.

Para Vega “la expresión ‘música popular’, en el sentido de ‘música difundida’, no determina jerarquías. Cierta ‘música clásica’ puede ser ‘popular’, es decir, ‘difundida’”³⁶. Su ejemplo es excelente:

- 1.21. Luciano Pavarotti (tenor) y orquesta: *La donna è mobile* (de *Rigoletto*, 1851) (Giuseppe Verdi, sobre libreto de Piave basado en Victor Hugo).

Vega señala que “es clásica y es popular, pero no es mesomúsica; tampoco es mesomúsica la música folklórica, aun cuando suele llamarse ‘música popular’, música del pueblo”³⁷. En realidad, el sorpresivo ejemplo merecería una discusión pormenorizada, por cuanto se abre a otros ámbitos de análisis³⁸.

³⁴Vega (1979), p. 4.

³⁵Vega (1979), p. 4.

³⁶Vega (1979), p. 4.

³⁷Vega (1979), p. 4.

³⁸De hecho, Verdi está haciendo aquí un doble juego. Tenemos por un lado el hecho de que en casi todas sus óperas procura lograr por lo menos una canción “pegadiza” que el público pueda cantar a la salida (búsqueda común a otros compositores de teatro musical, incluidos los zarzuelistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX). Sólo que aquí se vale de esa complicidad inocente de los espectadores para obtener una estremecedora vuelta de tuerca de la trama dramática. Por otra parte, *La donna è mobile* debe ser una canción popular, y así aparece en la obra. De modo que el ejemplo de Vega se desdobra en realidad en un complejísimo juego de espejos en el que *La donna è mobile* no aparece en rigor como una pieza de lenguaje culto que luego será popularizada. Es más: Verdi la compone explícitamente como si fuera una canción popular.

Podemos agregar algunos otros ejemplos de regiones que podríamos denominar fronterizas, regiones que han sido más explotadas en años recientes. Veamos un par de características opuestas: podríamos definir uno como de buen gusto y el otro como paradigma del mal gusto.

- 1.22. Swingle Singers: *Fuga en Do menor* (del *Clave bien temperado*, volumen I) (Johann Sebastian Bach),
 1.23. Gluck Track: *Love Concert* (Detto Mariano, “rielab. sul tema di Ciaikovskij”, sic, es decir, “reelaborado sobre el tema de Chaicovski”).

O ejemplos de difusión masificada:

- 1.24. The Three Degrees: *Givin up, givin in* (Giorgio Moroder & P. Bellote).

O ejemplos de aceptación masificada, lo cual significa menor difusión (programada):

- 1.25. Grémio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel: *Onde o Brasil aprendeu a liberdade* (Martinho da Vila).

Pero vamos a encontrar muchísima música que es mesomúsica pero cuyo nivel de masificación es altamente controvertible, debido a diferentes razones. Y no se convierten en música culta o artística o música con alguna otra rara etiqueta separadora.

- 1.26. João Gilberto: *Águas de março* (Antônio Carlos “Tom” Jobim).
 1.27. Tom Zé: *Toc* (Antônio José Santana Martins, “Tom Zé”).
 1.28. Violeta Parra: *Gracias a la vida* (Violeta Parra).

2. La importancia de la conclusión acerca de *la existencia paralela de los lenguajes musicales*, al menos dentro del ámbito de influencia de la cultura europea occidental burguesa: el de la música culta o artística, y el de la mesomúsica. Esta conclusión no es explícita en el ensayo de Vega, pero es –o parece ser– una consecuencia casi lógica. Podemos señalar la existencia de dos lenguajes y, por supuesto, de dos códigos. Y observemos que la existencia paralela de esos dos lenguajes y códigos es sobreentendida y aceptada implícitamente, por inclusión o por omisión, en toda el área cultural occidental, y desde hace muchos siglos.

Vega dice: “Hay una Historia general de la música [...]; hay numerosos diccionarios musicales [...]; pero esta admirable labor se refiere sólo y únicamente a la música superior [...]. Hay miles de teorías occidentales que se consagran únicamente a las cuestiones tonales y rítmicas de la música superior, con la sola excepción de la de Johannes de Grocheo (h. 1300). Sólo con otros propósitos, de manera colateral y ocasional, se encuentran algunas anotaciones sobre la mesomúsica, y hay que llegar a fechas recientes para contar con los repertorios que se imprimieron para la ejecución. / *Durante todos los siglos letrados la mesomúsica ha permanecido fuera de la Historia*”. Y en el párrafo precedente: “Fue [...] durante el período de la lírica trovadoresca, cuando [...] se escribieron por vez primera miles de cantos y algunas danzas que pertenecen en buena parte al nivel de la mesomúsica, como hemos dicho, e ilustran el paso torrencial de la gran corriente remota.

Además del género supremo que, según Grocheo, ‘se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del creador’, existía ya entonces una música polifónica y, por lo tanto, superior³⁹, a base de creaciones profanas polifónicas y de melodías trovadorescas extraídas de su contexto pre-armónico y membranofónico tradicional y sometidas al tratamiento polifónico de la época. La polifonía superior, en razón de sus funciones eclesiásticas, demandó una notación y una historia ambas casi enteramente excluyentes de la mesomúsica⁴⁰.

Y otro punto importante: no existen un tercer lenguaje y un tercer código para el estrato folclórico, dado que la música folclórica tiene (o comparte) el mismo lenguaje y el mismo código de la mesomúsica, en la medida en que el estrato folclórico es definido a través de Ayestarán, en principio, como el de las supervivencias de hechos mesomusicales pertenecientes a culturas desintegradas. Vega escribe: “casi todas sus estructuras son las mismas de la música folklórica, sencillamente porque la mesomúsica las conduce al lugar y a la situación folklórica cuando sus especies realizan el descenso ciudad - campaña”⁴¹. Ayestarán dice que la mesomúsica “es una enorme masa que [...] hace impacto sobre la música folklórica. No toda sino alguna de ella el pueblo la recoge y en su memoria augusta la organiza o –mejor aún– la reorganiza”⁴².

Refirámonos a algunos ejemplos de hechos que son contemporáneos entre sí, pero que pertenecen a los diferentes estratos musicales. Escogeremos en este caso los fragmentos musicales ilustrativos con una característica adicional: una limitación geográfica, una unidad territorial y político-cultural. Nuestros ejemplos serán tomados de Italia.

En primer término, un ejemplo de música culta, tal como es compuesta en nuestros días:

2.1. Maurizio Pollini (piano):...*sofferte onde serene...* (1976) (Luigi Nono).

Pero ocurre que por más de un siglo (el último, por supuesto), la idea de música culta se ha referido no solamente a la música culta compuesta contemporáneamente a los oyentes, sino –y especialmente– a un panorama museístico del pasado más o menos reciente. Digamos, de Vivaldi a Puccini, con alguna extensión a un pasado más distante si el consumidor resultara más exquisito:

2.2. Bamberg Sinfonie-Orchester, dir. Jonel Perlea: abertura de *Il barbiere di Siviglia* (1816) (Gioacchino Rossini).

Tenemos también una producción de mesomúsica, en este caso con aceptación por parte del sistema de una sana contemporaneidad⁴³. Pero ello no es suficiente

³⁹Como en los demás casos, Vega utiliza la expresión “música superior” como sinónimo de “música culta”, y rechaza esta última.

⁴⁰Vega (1979), p. 11.

⁴¹Vega (1979), p. 9. Véase nota 33.

⁴²Ayestarán (1959), pp.17 y 18.

⁴³Esta situación ha comenzado a modificarse en las décadas del 1980 y 1990 –quizás sólo momentáneamente–, a favor, también aquí, de una museización enfermiza.

para tener una única mesomúsica. La naturaleza de la música, la direccionalidad sociocultural pueden ser muy diversificadas:

2.3. Ornella Vanoni: *Quei giorni insieme a te* (M. G. Pacelli & Riz Ortolani).

2.4. Europa: *Una bambolina che fa no, no, no* (F. Gerald & Michel Olnareff, versión italiana de H. Haggiag Pagani).

2.5. Angelo Branduardi: *Ballo in fa diesis minore* (Luisa/Angelo Branduardi & Angelo Branduardi, con franco plagio de una pieza del siglo XVI, *Schirazula marazula*, grabada por el Ulsamer Collegium).

2.6. Giovanna Marini: *Vi parlo dell'America* (Giovanna Marini).

2.7. Nuova Compagnia di Canto Popolare: *Tammuriata alli uno* (tradicional, arreglo Roberto De Simone).

El último ejemplo es una buena muestra de la posibilidad de un *feedback* o realimentación con el estrato folclórico, con el objetivo concreto de una búsqueda de identidad cultural que es negada permanentemente, en la medida de lo posible, por el poder capitalista. En todo caso, la realimentación constituye un mecanismo habitual en mesomúsica.

Vega dice: "Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor cómo la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de occidente o tienen semejantes necesidades y análoga apetencia por este tipo de giros y estructuras. Y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios"⁴⁴.

La frontera entre música culta y mesomúsica es una frontera compleja, pero su mera existencia es la evidencia de la coexistencia de ambos territorios. Y la permanencia histórica de tal separación durante el período de dominación de la burguesía le confiere una tajante definición, a pesar de las áreas nebulosas, de las frecuentes confusiones, de los problemas fronterizos. El cine ha desarrollado especialmente un gusto y una praxis novedosa en el tránsito por zonas fronterizas:

2.8. Grabación de la banda sonora original: música para el film *C'era una volta il West* (Ennio Morricone).

Finalmente, tengamos por lo menos un fragmento de referencias del estrato folclórico:

2.9. Grupo de mujeres en Cerqueto di Fano Adriano, Teramo: *Donna Lombarda* (tradicional, grabado por Nicola Jobbi).

3. La trascendencia de establecer –en el ámbito de la cultura burguesa europea occidental– que *el papel de vanguardia le pertenece a la música culta, mientras que la mesomúsica tiene un comportamiento más conservador*, haciendo interactuar elementos de esa música culta de vanguardia con otros elementos tomados del pasado de la misma música culta, de su propio pasado mesomusical y de la música folclórica, así como de culturas ajenas. En palabras de Vega: "La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce en sus repertorios hasta hoy

⁴⁴Vega (1979), p. 16.

giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos”⁴⁵.

En tanto ejemplos, permítasenos referimos a los ya enumerados.

4. La toma de conciencia de *la enorme importancia social, económica y política de la música popular, y su relación con los centros de poder*. Aun cuando hace que “la acepción política [es] extraña a nuestros problemas”⁴⁶ y muestra cierta ingenuidad aquí y allá, Vega llega mediante su severa metodología a una muy seria calibración del significado socio-económico de la mesomúsica.

Escribe: “La mesomúsica no sirvió a una o más clases determinadas; no a sectas; no en tal o cual época o región; ni fue exclusiva de ciudadanos o campesinos. Fue y es la música de todos, única en las urbes, invasora de las aldeas folklóricas –donde convive con la música local–, extraña a los primitivos”⁴⁷. Pero muestra semillas más comprometedoras en otras aseveraciones. O quizás se trata de su educación jesuítica que lo lleva a su manera cautelosa de expresarse, en la que se hace necesario entender lo que se dice entre líneas y avanzar con las conclusiones, tal como Ayestarán acostumbraba hacer.

Vega: “Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su flujo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aún no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero [...] pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas”⁴⁸. “Las especies de la mesomúsica”⁴⁹ obedecen al régimen de la moda –en el grado de la duración media–. Diversos focos de irradiación *sucesivos*, en algunos casos temporalmente coetáneos, se constituyen en algunas grandes ciudades: Florencia, Madrid, Versalles, París, Nueva York. Estos focos recogen elementos propios o ajenos y, una vez cumplidos los requisitos indispensables, bautizan, adoptan y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas (gallarda, corriente, canario, zarabanda, fandango; minué, gavota; contradanza, cuadrilla, lanceros; vals, polca, mazurca, chotis; fox trot, tango, etc.) en que resplandecen matices musicales (y coreográficos) de muchos países occidentales [...]. Un sistema de subfocos de radiación –generalmente las capitales nacionales– adopta los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. Muchas veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas”⁵⁰.

⁴⁵Vega (1979), p. 6.

⁴⁶Vega (1979), p. 4.

⁴⁷Vega (1979), p. 16.

⁴⁸Vega (1979), p. 5.

⁴⁹En la publicación de 1979 faltan fragmentos de esta frase. La damos aquí completa, de acuerdo al manuscrito de Vega.

⁵⁰Vega (1979), p. 6.

He aquí una excelente descripción del funcionamiento imperialista, aun cuando el vocabulario de Vega sea políticamente “limpio”. El esquema en sí de una red de centros y subcentros sucesivos constituye una explicación precisa de la idea principal de la construcción de la expansión capitalista, en la que esta red es, por supuesto, bi-direccional. “Irradiación” es el mecanismo en virtud del cual la metrópoli, el centro de poder político y económico, se asegura la homogeneidad cultural necesaria para un mercado coherente –si no unificado–. “Modernizadas” significa por supuesto europeizadas. La capacidad de recibir “elementos propios o ajenos”, etc., es la capacidad de evitar el agotamiento de novedades culturales para el mantenimiento del mercado, saqueando también culturalmente a los pueblos sometidos, dando un maquillaje adecuado a sus propietarios culturales anteriores, y utilizando este “nuevo” producto en tanto igualador “universal” renovado de gustos para las colonias, el necesario igualador gregario del gran mercado de la revolución industrial de la burguesía europea occidental.

Veamos, ahora, algunos ejemplos del concepto de red de Vega, primero a través de algunos pocos aspectos del último período de radiación del vals⁵¹:

- 4.1. NBC Symphony Orchestra, director Arturo Toscanini: *An der schönen blauen Donau* (1867) (Johann Strauss, Sohn).
- 4.2. Joan Morris (soprano) & William Bolcom (piano): *After the Ball* (1892) (Charles K. Harris).
- 4.3. Carlos Gardel: *Como quiere la madre a sus hijos* (h. 1910) (José Betinotti).
- 4.4. Ángel Vargas con la orquesta de Ángel D'Agostino: *Esquinas porteñas* (1933) (Homero Manzi & Sebastián Piana).
- 4.5. Teresa Velásquez: *La flor de la canela* (Isabel “Chabuca” Granda).

O a través de remotas huellas folclóricas de la mazurca o de la polca:

- 4.6. Emilio Rivero (acordeón): *Mazurca* (tradicional, grabada por Lauro Ayestarán).
- 4.7. Chico Soares (acordeón): *Polca canaria* (tradicional, grabada por Lauro Ayestarán).

Una muestra de un producto “nativo”, ya “modernizado”, y algunas de sus posibles réplicas metropolitanas⁵²:

- 4.8. Andrés Huesca y sus Costeños: *La bamba* (tradicional, grabado en 1940 en México por RCA).
- 4.9. Ritchie Valens: *La bamba* (tradicional, “arreglo y adaptado” en 1959 en Estados Unidos por Ritchie Valens, nombre artístico de Richard Valenzuela).
- 4.10. Claus Ogerman y su orquesta: *La bamba* (tradicional, ¡pero firmado Claus Ogerman!).

El concepto de Vega puede ser aplicado por supuesto a fenómenos más contemporáneos, como el rock. En primer término, el saqueo de diferentes productos pertenecientes a culturas sometidas, digo la “adopción”. Luego, el agrupamiento bajo un “nombre” o una etiqueta, “una vez cumplidos los requisitos indispensables”, o una vez que el producto ha perdido todas sus posibilidades de ser peligroso. Y entonces, el lanzamiento mundial:

- 4.11. Los Gatos: *Seremos amigos* (Litto Nebbia).
- 4.12. Dino & Montevideo Blues: *Para hacer música, para hacer* (Miguel Livichich).

⁵¹Véase Vega (1977), pp. 12 y 13.

⁵²La historia del caso “La bamba” es complejísima y llena de inesperados vericuetos, algunos de los cuales he intentado mostrar en otro trabajo.

Con la posibilidad de encontrar grotescas situaciones de realimentación colonial:

4.13. Francis Bebey y orquesta: *Lagos Festival* (Francis Bebey).

Y aun la posibilidad, después de un tiempo, de invertir el significado sociopolítico (ya visto en parte en 4.12), o al menos de modificarlo conscientemente:

4.14. Nationalteatern: *Livet är en fest* (Nationalteatern).

4.15. Stormy Six: *Piazza degli Affari* (Umberto Fiori & Franco Fabbri).

Vega plantea un concepto complementario, que nos pone en guardia respecto a algunos estudiosos ingenuos de años recientes, obstinados en la impaciente idea de que la estructura y el mecanismo de la cultura han cambiado radicalmente en nuestro siglo, aun cuando el capitalismo está todavía ahí. Refiriéndose a los comienzos de la cultura burguesa, establece que “aunque no nos ha llegado en notación sino un probable 5% del repertorio total calculable, bastan las cinco mil versiones que se escribieron y conservaron para inferir la extraordinaria magnitud de la corriente musical media en estos últimos mil años. /Cualquiera sea la idea que nos formemos de ese volumen, es muy probable que haya sido mayor que el de hoy, proporcionalmente, porque cada ciudad, cada capital, cada aldea, debía crear antaño –y transmitir sin notación– buena parte de lo que consumía. Las ediciones, los discos, la radiofonía, difunden gran parte de la creación urbana y sustituyen hoy al creador de las ciudades y pueblos menores”⁵³.

Vega ofrece también una idea del aspecto económico de la mesomúsica, el cual no necesita explicación para los lectores de este trabajo puesto que ha sido ampliamente tratado en años recientes, en especial por sociólogos.

Pero la inclusión en un ensayo musicológico de esa exposición del enorme volumen económico de la mesomúsica, junto con el análisis de su incidencia cotidiana en la vida de todos, de su peso educativo, de su utilidad como arma política –tanto para los centros de poder como para las posibilidades de resistencia contra ellos–, es medida suficiente de la estatura histórica del aporte teórico de Carlos Vega⁵⁴, la transparente evidencia de su significación –desde 1965– en tanto inevitable e ineludible punto de partida.

⁵³Vega (1979), p. 10.

⁵⁴A pesar de los intentos eurocentristas y norteamericanocentristas –es decir, coloniales a secas– de silenciar su voz. A pesar de las pequeñas, mediocres, traiciones compatriotas.

Mesomúsica

UN ENSAYO SOBRE LA MÚSICA DE TODOS*

por
Carlos Vega¹

A Lauro Ayestarán,
musicólogo eminente

I. CARACTERIZACIÓN

La música está aquí todos los días, entre nosotros, pero tardamos en abarcarla y comprenderla. No hablemos de la historia tradicional, que hasta hoy es una historia fragmentaria de la música superior, no hablemos de una filosofía de la música, ni de realizar especulaciones acústicas, ni de métodos pedagógicos, ni de la sociología de la interrelación, ni de las técnicas... Conviene que demos otras vueltas a la música; muchas vueltas, a ver si mirando bien hallamos algo que merezca consideración en la música misma².

1. Nombres

Hay muchas clases de música y pocas palabras de valor general para distinguirlas con la precisión que requiere el estudio ilimitado.

*Este artículo fue editado y anotado por Coriún Aharonián. Las ilustraciones fueron reproducidas por Raúl Donoso.

¹El original de este trabajo de Carlos Vega fue enviado por Gilbert Chase a Coriún Aharonián, autor de estas notas, el 16 de abril de 1970, en un acto de noble generosidad. El sobre incluía además el ensayo "La musicología en la Argentina" del mismo Vega, así como una ficha biobibliográfica del musicólogo argentino, originada evidentemente en el propio Vega a pedido de Chase (¿o de Charles Seeger?).

²En la síntesis del presente ensayo, publicada inmediatamente después de la muerte de Vega por la revista *Polifonía* (Nº 131/132, Buenos Aires, 2º trimestre de 1966, bajo el título "La mesomúsica"), este párrafo introductorio aparece precedido de otros tres, que rezan así:

"En la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología —Universidad de Indiana, abril de 1965— diserté sobre el tema *Aculturación y Tradiciones Musicales en Sudamérica* y, a manera de complemento, dije palabras sobre un tema que me ha ocupado mucho estos años: la música "media", la música de todos, la "mesomúsica". Charles Seeger, el decano de los musicólogos americanos, presente en la sesión, me comunicó su propósito de aceptar el nuevo término y su contenido. Su decisión se añade a la de varios musicólogos hispanoamericanos que ya lo han adoptado.

"Un extenso ensayo con el mismo título de "Mesomúsica" aparecerá en inglés en el *Yearbook* anuario del *Inter-American Institute for Musical Research*. Nos ha parecido oportuno escoger algunos párrafos o capítulos de ese trabajo y publicarlos en castellano y en "Polifonía", mi vieja y dilecta revista.

"Se trata nada más que de agrupar mentalmente productos musicales afines que oímos todos los días, valuar su presencia y su influjo, iluminar sus caminos, examinar su pasado, calcular su cifra atroz y darle un nombre al grupo. Se trata de *distinguir* y de nombrar lo distinto para entendernos mejor".

El concepto “música superior” se refiere a la altura del pensamiento, a la hondura del sentimiento y a la maestría de la técnica; alude principalmente a las grandes formas y evoca por asociación las altas clases sociales. La expresión “música culta” se relaciona con el esfuerzo de los estudios e indica también una jerarquía elevada con el énfasis en la técnica. Comúnmente la música culta generalizada suele llamarse “música clásica”, en un sentido general que incluye un nexo con la idea de “modelo perdurable”, digno de la historia.

Las expresiones “música moderna”, “música actual”, “música del porvenir” y “nueva música”, son cronológicas; se asocian en su momento con las concepciones más recientes y es clara su alusión a los grupos técnica y sensorialmente más avanzados. En resumen, las ideas “superior-culta-clásica-moderna-actual-nueva” conciernen directamente a la música conceptual y técnicamente más avanzada y aluden al grupo de realizadores y aficionados de *élite* y al grupo social adinerado (entendido o no) que apoya y costea los últimos movimientos superiores y otros movimientos culminantes de la historia. En todo caso, *alto nivel*³.

A estas especificaciones de nivel elevado se opone la expresión “música popular”.

La voz “popular” es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Desde que se contrapone a las clases cultas, alude a los grupos semi letrados e iletrados comunes, llanos, no cultivados. En castellano, “popular” es, además, sinónimo de “plebeyo” (opuesto a hidalgo o noble), y tanto “pueblo” como “plebe” equivalen ocasionalmente a “populacho”, que sería “lo ínfimo de la plebe” (R.A.E.). Parece que las raíces de “vulgo” y de “folk” son una misma.

Con frecuencia “popular” es voz despectiva, en el sentido de inferior. En el orden musical indica ideas y técnicas mediocres y, si la intención es peyorativa, sugiere medios o elementos de mínima calidad. “Música popular”, en castellano (no en francés), significa también “música difundida”, y es en este caso donde interviene esa desusada acepción de pueblo que incluye a todos los habitantes de una región o país. Es la acepción política, extraña a nuestros problemas.

La expresión “música popular”, en el sentido de “música difundida”, no determina jerarquías⁴. Cierta “música clásica” puede ser “popular”, es decir, “difundida”. *La donna é mobile* es clásica y es popular, pero no es mesomúsica; tampoco es mesomúsica la música folklórica, aun cuando suele llamarse “música popular”, música del pueblo. Repetimos que la voz “popular” carece de nitidez para los estudios musicológicos.

“Música vulgar”, si se refiere a la del “vulgo” define una música todavía inferior a las otras: ordinaria, plebeya, baja, de técnica rudimentaria, con el énfasis puesto en el mal gusto. En cambio “música ligera” señala un carácter melódico agradable, una técnica media y géneros o especies simples. “Música melódica”

³Las itálicas en esta edición corresponden a subrayados en el mecanoscrito de Vega.

⁴En la versión publicada en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* de la Universidad Católica de Buenos Aires (Nº 3, 1979, páginas 4 a 16) (en adelante *RIIM3*) faltan las dos comas de esta oración.

(desacertada expresión) se refiere a la “música ligera” en un orden vocal menor, el del “cantante melódico”.

De todo lo antedicho se desprende que esta generalizada discriminación empírica y tradicional distingue con más o menos vaguedad lo siguiente:

a) Música superior. Las creaciones que se manifiesten en los niveles artísticos más elevados: las experimentales, las de vanguardia y las escuelas pasadas vigentes (modernas, centrales, clásicas o históricas), todas en relación con la *élite* sensorial y con las clases superiores (adineradas).

b) Música popular. Las creaciones menores fuertemente asociadas con la vaga idea de “pueblo”: clases medias, clases bajas, clases menos ilustradas y, por extensión de la voz “pueblo”, clases rurales, esto es, grupos folklóricos.

c) Música ligera. No define con precisión un grado jerárquico sino una selección de creaciones breves, entre superiores y populares, expresivas, amenas, alegres, sentimentales⁵.

Aunque las acepciones de las voces precedentes son las del idioma castellano, entendemos que, por lo menos en lo sustancial, coinciden con las de las principales lenguas occidentales. En cualquier caso, no pretendemos abarcar los matices de los demás idiomas, ni es fundamental aquí el ahondamiento del aspecto lingüístico.

Esse pobre vocabulario, entre cultural y social, no es suficiente ni para los especialistas, ni para los profesionales, ni para el público culto. A falta de precisión en las palabras todos se entienden mediante el auxilio del contexto. Falta una buena discriminación general de las clases de la música en sí y en sus relaciones con los grupos profesionales, las clases sociales, las clases culturales, etcétera, y la ordenación de la correspondiente nomenclatura.

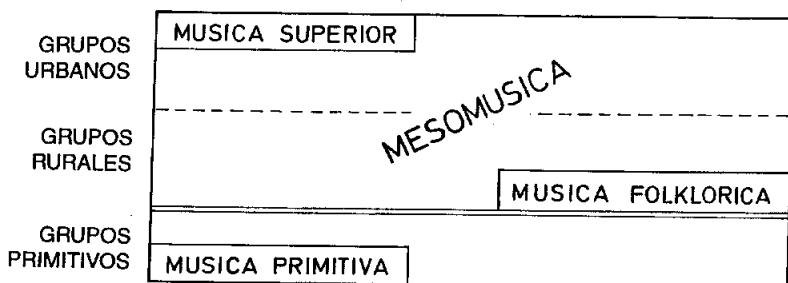
2. Mesomúsica

El autor de esta nota cree que ha logrado distinguir con cierta precisión una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexo con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria. No es un hallazgo absoluto. En cuanto nos envuelve a cada paso, todos la conocemos, la sentimos y la nombramos, pero, en general, no nos hemos detenido a pensar en ella, a determinar sus límites, a examinar sus valores, a medir su importancia, a desentrañar sus implicaciones, a conocer su historia. Nos referimos a una clase de expresiones que hemos denominado *mesomúsica* y que es ahora objeto de la presente comunicación.

⁵En *RJIM3* se lee, antes de “sentimentales”, “sin profundidad”, mecanografiado por Vega (o por quien lo asistiese a ese fin) pero luego tachado por él mismo con tinta.

La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas⁶. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos⁷ y los grupos nacionalizados que aún no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero como la mesomúsica no es una música definitivamente occidental sino una "música común", pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas.

La mesomúsica, entonces, convive en los espíritus de los grupos urbanos al lado de la "música culta"⁸ y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica. Así:



Tal como la música superior (ópera, sinfonía, cantata, oratoria, suite, *ballet*, etcétera), la mesomúsica se manifiesta en *especies*. En rigor, la música sólo se expresa en sus especies. Las especies para la danza se distinguen con el mismo nombre de la danza total (coreografía-música): contradanza, minué, vals, polca, fox trot. Las especies de canciones suelen carecer de un nombre particular de su

⁶Esta importantísima definición aparece en *RIIM3* como "la mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas". En el original de Vega, después de "oyentes", se lee "naciones", claramente mecanografiado, y sigue un renglón con correcciones (tachadura a máquina de "de Occidente", tachadura con tinta de "que participan de las expresiones", borrado de las últimas dos letras de "culturales" y su modificación manuscrita, en letra de imprenta, por ["cultural"]mente), con lo que su intención de redacción final es más que diáfana. Por otra parte, Vega introduce poco más adelante una coma manuscrita después de "una 'música común'". Por fin, *RIIM3* sustituye los "etcétera" completos de Vega, aquí y en otras seis oportunidades (páginas 6 —dos veces—, 10, 13 y 14 —otras dos veces— de la revista), por su abreviatura "etc."

⁷Corresponde aclarar que si bien el término "primitivo", varias veces utilizado en este trabajo, puede resultarnos hoy muy chocante, era usual en vida de Vega en las ciencias humanas y en la musicología en particular. Y Vega —tuviera o no, frente a esas músicas "primitivas", la postura que sentimos entre peyorativa y paternalista— escribía para sus contemporáneos.

⁸Resulta incomprensible la modificación del gráfico de Vega en la versión de *RIIM3*, que resulta en una alteración de su pensamiento. Se trata al parecer de un problema de imprenta, pero no queda consignado en ninguna fe de erratas.

floración o, mejor, se llaman simplemente “canción”, y los interesados se entienden. En muchos casos reciben denominación propia. “Tonadilla” se llamó la especie española breve de hacia 1900 que dejó varias obritas maestras, como “Mimosa”; “canzoneta” fue la canción napolitana de la misma época que pervive en joyas como “Catari”⁹. En todos los casos, la unidad —la pieza suelta— tiene su nombre particular, como es sabido, por exigencias de ejecución y consumo, primero, y después, por rigores de identificación.

Antaño hubo muchas melodías de danza que, dotadas de un texto, se desprendieron de su coreografía y circularon como canciones con el nombre de la danza total: vals, alemanda, bolero, etcétera. También las hay en nuestros días. En Sudamérica hubo especies líricas puras de dispersión continental, como el “yará-ví” y el “triste”¹⁰.

3. Dinámica

Estas especies se constituyen sobre la base de las disponibilidades circundantes —a menudo son la continuación de otras o su modificación—, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión¹¹.

Las especies de la mesomúsica obedecen al régimen de la moda —en el grado de la duración media—¹². Diversos focos de irradiación *sucesivos* en algunos casos temporalmente coetáneos, se constituyen en algunas grandes ciudades: Florencia, Madrid, Versalles, París, Nueva York. Estos focos recogen elementos propios o ajenos y, una vez cumplidos los requisitos indispensables, bautizan, adoptan y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas (gallarda, corriente, canario, zarabanda, fandango; minué, gavota; contradanza, cuadrilla, lanceros; vals, polca, mazurca, chotis; fox trot, tango, etcétera) en que resplandecen matices musicales (y coreográficos) de muchos países occidentales. París ha regido el mundo mesomusical y mesocoreográfico durante los últimos cuatrocientos años.

Un sistema de subfocos de radiación —generalmente las capitales nacionales— adopta los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. Muchas veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones

⁹ *RIIM3* escribe “tonadilla” y “canzoneta” sin comillas y en itálica y negrita, corrigiendo “canzoneta” (escrita por Vega como término castellanizado —en España se decía desde hacía décadas “canzonetista”—) por “canzonetta”.

¹⁰ Del mismo modo, *RIIM3* escribe los nombres sin las comillas de Vega, y con tipografía diferenciada en itálica y negrita.

¹¹ En el original, Vega ha escrito a máquina “requeridas por necesarias funciones de esparcimiento o evasión”, y luego ha corregido en tinta, con letra de imprenta. En *RIIM3* (página 6) parece haberse utilizado una copia sin las dos correcciones: “las mismas” en vez de “necesarias”, y “esparcimiento, complemento o evasión” en vez de “esparcimiento y evasión”.

¹² *RIIM3* no registra la corrección manuscrita de Vega, y consigna: “La mesomúsica obedece al régimen de la moda”.

nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas¹³.

4. Teoría

La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce en sus repertorios hasta hoy giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos.

El medio instrumental de la mesomúsica es, principalmente, la orquesta pequeña con o sin voces, o el cantante que produce su propio acompañamiento, pero el compositor crea por lo común para instrumentos armónicos solistas y para toda clase de conjuntos menores. Sus expresiones son melodías acompañadas mediante recursos armónicos no experimentales o avanzados, sino modernos vigentes o, más generalmente, por sencilla armonía elemental, muchas veces empírica. En la producción de Occidente suele haber modulación.

La tonalidad de la mesomúsica abarca todos los modos mayores y menores occidentales, incluso los ex orientales y los que no prosperaron en la música superior durante el período llamado clásico (1600-1900). En los continentes donde se han producido floraciones mesomusicales extraeuropeas por metástasis, el desarrollo local suele adoptar diversas escalas regionales.

La base rítmica de la mesomúsica es el pie occidental (no los modos rítmicos), en sus dos formas (pie binario, pie ternario) y en todas sus fórmulas, tal como se ve en nuestro cuadro de las fórmulas de pie.

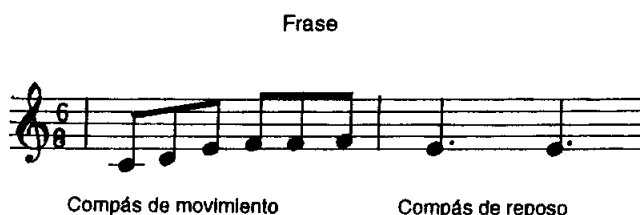
Cuadro de las fórmulas de pie



¹³En el manuscrito, "alógenos" ha sido subrayado con bolígrafo de tinta roja aparentemente por los traductores (Gilbert Chase y John Chappell), poniéndose un signo de interrogación con el mismo bolígrafo, a la altura correspondiente del margen izquierdo de la hoja.

Pero la yuxtaposición de estas fórmulas de pie en la elaboración mental de las ideas obedece, en el caso de la mesomúsica, a un riguroso sistema de estructuras simétricas. La música superior, en cambio, yuxtapone los pies con libertad y sólo por influencia de ese antiguo sistema presenta ocasionalmente melodías simétricas. Es decir que, en la música superior, la simetría es optativa u ocasional. Por eso decimos con frecuencia que la mesomúsica se manifiesta “en verso” y que la música superior se concibe cada vez más “en prosa”.

El sistema de yuxtaposiciones de la mesomúsica se funda en una clase especial de ideas. Cada idea consiste en la asociación de dos opuestos estados emocionales de ánimo¹⁴: uno es anhelo, tensión, conflicto, y tiene generalmente su manifestación rítmica en el “movimiento” producido por sonidos breves; otro es satisfacción, relajamiento, solución, y se expresa generalmente en el “reposo” que aparenta la moción pausada, los sonidos largos:



Si las notas que traducen cada estado se colocan entre dos líneas divisorias, las veremos aisladas en un espacio semejante al compás tradicional. También nosotros llamamos “compás” a ese espacio, siempre en esta nueva acepción: nuestro compás contiene elementos expresivos. Los dos compases opuestos y complementarios, casi siempre yuxtapuestos en el orden “movimiento-reposo”, constituyen la idea musical mínima, el pensamiento musical, la frase o cláusula. Y esta idea se nos presenta en ocho formas primarias y en algunas combinaciones de sus elementos, como se ve en el cuadro de las frases primarias¹⁵.

¹⁴Vega escribe al margen, con bolígrafo de tinta negra, dirigiéndose a traductores y a correctores: “OJO: mocionales, de moción, de movimiento”. A pesar de ello, *RIIM3* “corrige” sin pudor, y leemos “estados emocionales de ánimo”.

¹⁵El titulado del cuadro de las frases primarias da lugar a un extraño juego de no coincidencias. Vega escribe en su mecanoscrito “CUADRO DE LAS FRASES PRIMARIAS”, a máquina, y en el renglón siguiente titula los dos grupos de frases, en letras mayúsculas de imprenta escritas a mano, como “BINARIAS” y “TERNARIAS”, en dos columnas que permiten la comparación renglón a renglón (2x8 con 3x8, 4x8 con 6x8, etcétera), pero en la hoja de las ilustraciones o ejemplos enviada a Chase modifica el criterio y escribe en dos grupos sucesivos, uno después de otro: “PIES BINARIOS / FORMAS”, y “PIES TERNARIOS / FORMAS”, donde “FORMAS” está en cuerpo más pequeño. *RIIM3* toma estas ilustraciones, pero corrige el titulado sin explicación alguna, y así leemos: “Formas de compases binarios” y “Formas de compases ternarios”.

Cuadro de las frases primarias

Pies Binarios
Formas

Pies Ternarios
Formas

De estas ocho formas sólo se usan con más o menos frecuencia las tres primeras binarias y las dos primeras ternarias: 2x4, 4x8, 6x8 (binaria); 3x8 y 6x8 (ternaria)¹⁶. Las principales combinaciones de sus elementos son las que reproducimos en nuestro cuadro de las frases secundarias (por combinación).

¹⁶Por razones largamente explicadas en su monumental "Fraseología" (Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, 2 tomos, 1941, nunca reeditada). Vega prefiere la expresión "6 x 8 (binario)" con lo cual la usual "6 x 8" pasa a ser "6 x 8 (ternario)", y su paleta de descripciones de fórmulas rítmicas le permite mayores precisiones y diferenciaciones (que podremos o no compartir, por supuesto). Por otra parte, aquí plantea *RHIM3* un problema ético al modificar el criterio de escritura, que es coherente con la larga tradición solfeística en que se formara el propio Vega: en todos los casos, y sin aclararlo, *RHIM3* sustituye la escritura de tipo "2x4" por la de tipo "2/4", quebrado aritmético que no lo es, y que resulta mucho menos lógico, aunque sea usual en otras tradiciones solfeísticas. Obviamente, al intentar comprender a Vega, no nos resultará igual decir "seis por ocho (binario)" que decir "seis octavos (binario)".

Cuadro de las frases secundarias (por combinación)¹⁷

2/8 + 4/8 | || 3/8 + 6/8 | ||

4/8 + 2/8 | || 6/8 + 3/8 | ||

Es decir, que se unen el primer compás de una forma con el segundo compás de otra.

Debe entenderse que cada uno de los pies de todos estos modelos de frase puede ser sustituido por cualquiera de las fórmulas de pie que presentamos en el primer cuadro, pero, en todo caso, binarios con binarios y ternarios con ternarios¹⁸. La mezcla no existe. Mediante la yuxtaposición de cuatro u ocho de esas frases o cláusulas la mesomúsica construye sus períodos. A veces los hace también impares, de 3, 5, 7 y 9. Véase nuestro cuadro de períodos mesomusicales comunes.

Cuadro de períodos mesomusicales comunes¹⁹

Anónimo, Contradanza Siglo XVII. Alegro	Lully, Minué Año 1670. Moderato

¹⁷El dibujo de Vega en su mecanoscrito

2 x 8 4 x 8 4 x 8 2 x 8

3 x 8 6 x 8 6 x 8 3 x 8

es diferente del que el propio Vega envía a Chase entre los anexos de las ilustraciones, dotado de movimiento melódico. RIIM3 utiliza este último (el mismo cuadro que utilizamos en esta edición), pero omite en él la descripción de compás escrita sobre cada uno de ellos: 2x8, 1x8, etcétera.

¹⁸RIIM3 omite el subrayado.

¹⁹RIIM3 hace pequeñas modificaciones en los títulos de los cuatro ejemplos, algunas dignas de las “preciosas ridículas” de Molière: el “Minué” de Vega pasa a ser “Minuet”, y el “Rigodón” de Vega, “Rigaudon”.

Lully: Rigodón Año 1669. Allegro 	Anónimo. Paso de baile Siglo XVII. Allegretto mod. 
---	---

Todas estas formas se han escrito no sólo a base del 8 (corchea) como denominador o unidad, sino también a base del 4 (negra), de manera que siempre encontraremos en las notaciones estas dos series de cifras de compás que, a la misma velocidad, se leen de idéntico modo²⁰:

2x8, 3x8, 4x8, 6x8 ternario, 6x8 binario, 8x8, 9x8, 12x8²¹
2x4, 3x4, 4x4, 6x4 ternario, 6x4 binario, 8x4, 9x4, 12x4

Compositores del siglo pasado escribieron ocasionalmente obras con algunas cifras de la unidad 16 (semicorchea), y los antiguos usaron la unidad 2 (blanca).

Estas son las comprobaciones a que llegamos mediante el análisis musical —“musical”, no gráfico— de muchos miles de melodías mesomusicales. Casi la totalidad —el porcentaje se encontraría en la década 90/99— obedece a estas normas tradicionales prehistóricas. En nuestra obra *Fraseología* dedicamos específica atención a los fenómenos de morfología²².

La mesomúsica no comparte sus formas con la moderna música de vanguardia, ni con la arcaica música de los primitivos; en cambio, casi todas sus estructuras

²⁰ *RIIM3* modifica innecesariamente la redacción de Vega, que manejaba magníficamente bien el idioma castellano: “no sólo en base al 8” y “sino también en base al 4”.

²¹ *RIIM3* invierte el orden 6x8 ternario, 6x8 binario. En el renglón siguiente invierte el orden 6x4 ternario, 6x4 binario.

²² *RIIM3* hace la referencia bibliográfica al pie, sin aclarar que se trata de una nota del editor. Ver nota 28.

son las mismas de la música folklórica cuando sus especies realizan el descenso ciudad-campaña. De esto hablaremos aquí, en el capítulo II.

5. Educación

La mesomúsica es el medio civilizador por excelencia, no porque sea artísticamente el mejor —que no lo es—, sino porque sus funciones lo distribuyen pródiga y gratuitamente cuando y donde es más necesario y eficaz. Por otra parte, es realmente el mejor para eso, para la formación sensorial, porque la mesomúsica es, genealógicamente, un grado inferior apto para el sujeto desde los dos o tres años de edad, y absorbido del ambiente por espontánea selección del oyente. Además, hay una pedagogía doméstica empírica.

Aunque creemos que la mesomúsica supera las posibilidades del lactante, el arrullo en su cuna —todavía incomprensible e inexpresivo para él— lo introduce al mundo de los sonidos, despierta, ejercita y desarrolla su equipo sicofisiológico²³ y deposita gérmenes en sus reservorios no conscientes. Después el niño empieza a participar, como cantante y oyente, de los repertorios musicales del jardín de infantes y de los grados inferiores. Durante el período puberal el joven siente la mesomúsica con la intensidad del adulto y, entre los catorce y los diez y seis años, por lo común, los dotados aspiran a ejecutar personalmente la mesomúsica en instrumentos y a crearla, ahora con intervención de impulsos extramusicales característicos de la edad. Sin desconocer los muchos casos de precocidad, es por entonces cuando el adolescente medio se inicia en la apreciación consciente de la “música clásica” y cuando los elegidos se consagran a ella.

Durante toda su vida el hombre común siente la influencia civilizatoria de la mesomúsica, pues, por mucho que los aficionados superiores intolerantes desdénen esta expresión media, su nivel debe considerarse extraordinariamente adecuado para esa misión y, además, ambientalmente obligatorio y socialmente inevitable.

Debemos insistir en que, genealógicamente, la mesomúsica es un grado elemental que armoniza con las posibilidades sensoriales del hombre común. La tentativa de emprender el desarrollo solamente a base de música superior (aun históricamente graduada) fracasaría por superación del nivel de recepción del espíritu común. La mesomúsica es —entre todos los de todas clases— el instrumento civilizador por excelencia.

6. Economía

La mesomúsica es la música más importante del mundo; no la mejor, desde el punto de vista occidental, sino la más importante. Es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuido un promedio histórico y actual del 80% sobre toda la música que se ejecuta. Nuestros estudios paleográficos han revelado y clasificado el enorme repertorio trovadores-

²³ *RIIM*3 sustituye la correcta escritura castellana de Vega por “sicofisiológico”.

co (siglos XII y XIII). Cierta número de las canciones líricas pertenecen a la música superior o están sobre el límite; las demás, incluso las de gesta y las danzas, son mesomúsica. Aunque no nos ha llegado en notación sino un probable 5% del repertorio total calculable, bastan las cinco mil versiones que se escribieron y conservaron para inferir la extraordinaria magnitud de la corriente musical media en estos últimos mil años.

Cualquiera sea la idea que nos formemos de ese volumen, es muy probable que haya sido mayor que el de hoy, proporcionalmente, porque cada ciudad, cada capital, cada aldea, debía crear antaño —y transmitir sin notación— buena parte de lo que consumía. Las ediciones, los discos, la radiofonía, difunden gran parte de la creación urbana y sustituyen hoy al creador de las ciudades y pueblos menores.

Tratemos de representarnos la suma y la trascendencia de la mesomúsica actual.

La mesomúsica alimenta innumerables editoriales impresoras que atienden el consumo de millones de estudiantes y aficionados y cantidad de solistas y ejecutantes de orquesta profesionales; la mesomúsica sostiene grandes industrias del disco y las fábricas de aparatos grabadores y reproductores; la mesomúsica mantiene la mayor parte de los programas de radiofonía y televisión y la correlativa producción de los fabricantes de aparatos receptores para el público; la mesomúsica sostiene la profesión de ejecutante, y son muchos los ejecutantes que integran, además, las orquestas superiores; vitaliza la profesión de pedagogos formadores de futuros concertistas que terminan en las pequeñas orquestas; sustenta las fábricas de instrumentos musicales y las editoriales de métodos de solfeo e instrumentales; requiere secciones de comentarios en diarios y periódicos; suministra el repertorio para espectáculos, cines, teatros y, como música para la danza de salón, nutre las academias de enseñanza, los bailes públicos y toda la producción auxiliar de los más diversos órdenes (incluso los reproductores monederos, las impresiones de propaganda y catálogos, los programas, los avisos, etcétera) y los servicios oficiales a que obliga el consumo público. En fin, la mesomúsica aloja en grandes edificios modernos las instituciones del derecho de autor y del derecho de intérprete, que en la Argentina recauda cerca de 300.000.000 de pesos anuales, incluido algo así como el 3% que correspondería a la música superior. El caso de la Argentina no es común, porque su teatro Colón es una de las salas líricas más grandes del mundo y mantiene temporadas regulares. Consagrado enteramente a la música superior recauda en boletería unos 50.000.000 de pesos anuales, de los cuales corresponden a los creadores por derecho de autor, unos 5.000.000 de pesos argentinos. Si a éstos se añaden unos 3.000.000 por conciertos en todo el país, podemos calcular unos 8.000.000 de pesos por derechos de autor de la música superior para comparar con los 300.000.000²⁴ de la mesomúsica por igual concepto (en ambos casos incluida una

²⁴Aquí *RIIM3* corrige bien: Vega se descuida y escribe “300.000.000 millones”.

parte indeterminable por el texto)²⁵. Estas cifras, tan vagas como se quiera, referidas solamente al derecho de autor, respaldan en cierta medida las afirmaciones anteriores sobre la importancia general de la mesomúsica. Pero no nos olvidemos de considerar lo incalculable²⁶: la música personal o mecánica que se ejecuta en privado; la del canto doméstico y el silbo callejero, que no pagan derecho.

Pero una de las consecuencias más significativas de todo este mundo musical que anima la mesomúsica es el beneficio que su potencialidad extiende a la música superior; y es tan grande ese beneficio, que nos alarma pensar en lo que hoy ocurriría si le faltara²⁷. Por otra parte, hay que valorar como corresponde el gran prestigio que la música superior confiere a toda la música, nada más que por la jerarquía que supo conquistar en el mundo como solo y puro altísimo producto de la cultura. La cantidad de creadores geniales que atrajo la música superior elevó el nivel de la grandeza humana.

II. HISTORIA

La mesomúsica está constituida por grandes corrientes de creaciones menores que vienen de la prehistoria. En música la prehistoria es general hasta el siglo XII. Fue entonces, durante el período de la lírica trovadoresca, cuando, por orden de los príncipes, se escribieron por vez primera miles de cantos y algunas danzas que pertenecen en buena parte al nivel de la mesomúsica, como hemos dicho, e ilustran el paso torrencial de la gran corriente remota. Además del género supremo que, según Grocheo, "se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del creador"²⁸, existía ya entonces una música polifónica y, por lo tanto, superior, a base de creaciones profanas polifónicas y de melodías trovadorescas extraídas de su contexto prearmónico y membranofónico tradicional y sometidas al tratamiento polifónico de la época. La polifonía superior, en razón de sus funciones eclesiásticas, demandó una notación y una historia, ambas casi enteramente excluyentes de la mesomúsica.

1. Prehistoria

Hay una Historia general de la música²⁹ que ha merecido desde hace siglos la atención de brillantes y esforzados intelectuales y el aporte de innumerables monografías; hay numerosos diccionarios musicales que han contribuido al conocimiento de nuestro arte, sus hombres y sus elementos, pero esta admirable labor

²⁵ *RIIM3* coloca aquí una nota al pie del editor: "Se han mantenido las cifras que constan en el artículo original".

²⁶ Vega intercala un "nos" manuscrito en un "no olvidemos". *RIIM3* no registra esta intercalación.

²⁷ *RIIM3* omite el "hoy".

²⁸ A partir de este párrafo, *RIIM3* introduce voluntariosamente todo tipo de referencias bibliográficas al pie, sin aclarar que se trata en todos los casos de notas del editor.

²⁹ Vega hace con tinta una H mayúscula sobre la minúscula mecanográfica de la palabra "historia". *RIIM3* no consigna esta corrección del autor, si bien pocos renglones después recoge una H similar que abre nueva oración.

se refiere sólo y únicamente a la música superior (supramúsica o altamúsica). Hay miles de teorías occidentales que se consagran únicamente a las cuestiones tonales y rítmicas de la música superior, con la sola excepción de la de Johannes de Grocheo (h. 1300). Sólo con otros propósitos, de manera colateral y ocasional, se encuentran algunas anotaciones sobre la mesomúsica, y hay que llegar a fechas recientes para contar con los repertorios que se imprimieron para la ejecución.

*Durante todos los siglos letrados la mesomúsica ha permanecido fuera de la Historia*³⁰.

Después de la Edad Media la mesomúsica sigue su gruesa vida oral —sin notación— y continúa³¹ en sus funciones líricas y coreográficas siempre ensanchando su cauce, cada vez mejor definida como una clase de música secundaria artística y técnicamente. No desconocemos las viejas selecciones —los nutridos *recueils*— henchidas de materiales muertos; pero cualesquiera sean las excepciones y su índole, el hecho concreto es que la mesomúsica no tiene una historia cabal porque faltó siempre una conciencia plena de su importancia y significación.

Como las danzas necesitan música, resulta que las Historias generales de la danza³² han dedicado a la mesodanza capítulos que, indirectamente, nos permiten imaginar la vida sorda de la música que la acompaña. Hay varias Historias; pero es necesario llegar a este siglo para encontrar en un gran libro del doctor Curt Sachs (*Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín, 1933) severa, sistemática y valiosa documentación e interpretación de la mesodanza. Y aun es posterior la novedosa obra del doctor Paul Nettl, *Die Musikgeschichte des Tanzes*, en que dedica nutridas páginas a la música en la función coreográfica. Aunque no se circunscriben a nuestro tema, estos dos ilustres autores alemanes agotan la documentación histórica disponible especialmente con respecto a Europa Central.

Nosotros pretendemos crear una conciencia histórica y actual de la mesomúsica en su trascendencia espacial y temporal y en sus diversas funciones, y para dar claridad y precisión al propósito en su aspecto histórico, vamos a tomar dos ejemplos: el primero se refiere a una danza universal; el segundo, a una canción lírica del continente sudamericano. De estos dos casos —y de algunas decenas más— nos hemos ocupado antes en varios libros. Ahora se trata de resumir las páginas y los documentos que publicamos sobre la danza y sobre la canción³³.

2. La Contradanza

Los historiadores europeos nos enseñan que la Contradanza aparece en Inglaterra poco antes de 1600 y que, al parecer, sus elementos vienen de lejanos tiempos prehistóricos³⁴. Maestros de danzar la llevan a los salones franceses y la

³⁰Nuevamente es ignorada aquí por *RIIM3* la H mayúscula de Vega.

³¹*RIIM3* escribe, al parecer atinadamente, "continúa" en vez del original "continua", y aceptamos la corrección.

³²*RIIM3* vuelve a ignorar la H mayúscula en "Historia".

³³En *RIIM3* leemos: "las páginas y los documentos que escribimos sobre la danza y sobre la canción". En nuestro manuscrito la palabra mecanografiada originariamente ha sido borrada por Vega y ha sido sustituida letra a letra con un "publicamos" manuscrito.

³⁴En *RIIM3* "Contradanza" aparece todas las veces con minúscula, en itálica y negrita.

primera difusión se inicia desde París con anterioridad a 1700. La penetración de la Contradanza hacia el oriente alcanza, por lo menos, hasta Rusia; hacia occidente llega hasta España. Este rápido traslado espacial coincide con un desplazamiento gradual a todas las clases sociales: “durante el reinado de Isabel, fue danzada juntamente por maestros y criados” (Sachs). Los historiadores europeos refieren andanzas por países inmediatos y cambios de forma y, en cuanto a la Contradanza misma, debemos suponer que muere hacia 1800-1830 como tal y con ese nombre. Sin embargo, es aquí donde empieza o donde prosigue su historia universal secreta, la historia no escrita de la mesomúsica coreográfica.

La Contradanza pasó a España con los borbones en 1701³⁵, y los documentos establecen concretamente que muchos países de América conocieron el nuevo baile. Con esta seguridad e invocando la correspondiente constante sociológica, podemos afirmar que dentro de la primera o segunda década del siglo XVIII, los altos salones de todas las ciudades de América bailaron la Contradanza³⁶.

José Martí nos dice que en los EE.UU. de Norteamérica se atribuyó el más alto rango social a quienes intervinieron en cierto sarao histórico, pues los conductores no querían “dar puesto en el cotillón de honor a quien no venga en línea recta”... “de las familias que bailaron en casa del francés Moustin la contradanza célebre de la primera inauguración, cuando salió Washington de traje de terciopelo y sin espada, a hacer paso y cadena, al son de los violines”...³⁷.

Cercana la mitad del siglo, el caballero chileno Vicente Pérez Rosales llegó a California con todas sus esperanzas puestas en el oro. Cuenta que en Monterrey, “la señora que no fuma tolera el humo con agrado. Las convidadas, después de la contradanza, tocada en piano por el sacristán de la inmediata capilla, salían de dos en dos a pasear por los corredores”... y fumaban un cigarro.

Un detalle sobre la vitalidad de la Contradanza en México nos dejó Rubén M. Campos: “Los salones de baile público de San Agustín de las Cuevas el año 1841, rebosaban a su turno en gentes que se deleitaban admirando los talles elegantes, los ojos seductores, el breve pie de las jóvenes más distinguidas y bellas, entregadas a las varias cuadrillas, la animada contradanza”... —como dice un cronista de la época—.

Numerosos datos han quedado de la antigua Cuba, donde este baile engen-

³⁵Esta coma falta en *RIIM3*.

³⁶Entre este párrafo y el siguiente parece haber una solución de continuidad. No lo habría de pasarse del párrafo anterior al siguiente. A pesar de lo señalado al final del párrafo anterior, que nos ubica en las primeras tres décadas del siglo XIX, hemos regresado aquí a los albores del siglo XVIII, para saltar con Martí siete u ocho décadas en el tiempo, sin advertencia al respecto. Sin embargo, en el mecanoscrito no hay pegadura o intercalación alguna. El mecanismo metodológico de Vega se descubre más adelante cuando, en relación con la Argentina y el Uruguay, aparecerán documentos de 1747 y 1752.

³⁷En este párrafo aparece un dato curiosísimo. A la izquierda del texto mecanografiado hay una llave en lápiz que abarca todo el párrafo, un signo de interrogación, y una anotación, todo en lápiz, en que dialogan los traductores, “delete” (borrar), rúbrica (aparentemente de Chase), y en otra caligrafía (entonces, Chappell): “probably needed to make V’s point” (quizás necesario a Vega para convencer). La traducción conserva el párrafo entero.

dró una importante floración musical pura, y hasta se cuenta con una descripción de la contradanza “larga”, el *longways* que escribió la memorialista María Dolores de Ximeno. Y el inglés W. Walton apuntó en 1810 que en Haití se bailaba en los salones una variante de la Contradanza: “they have adopted the waltz, besides the Spanish country dance, with is extremely graceful, and more complicated, but not so monotonous as our own, thought the time is slower”. Pues no será extraño para nadie que las danzas van creando variantes coreográficas y musicales por todas partes y que tales variantes suelen fundar la creación de nuevas especies. Y otro inglés que viajó de Venezuela a Colombia en 1823 nos dice que “The Spanish country dances and waltzing are most in favour with them”... (Anonymous. *Letters written from Colombia...*, London, 1824).

Hay muchos datos sobre la Contradanza en el Perú. Nos limitaremos a dar dos notas periodísticas de *El Comercio* de Lima. Una, de julio 30 de 1829, dice así: “Pocas veces se habrá presentado en Lima una concurrencia más brillante y escogida que la que se vio el sábado en el salón de la Sociedad Filarmónica. Se reunirían en él como 300 personas”... “Terminado el concierto se bailaron valeses y contradanzas hasta las doce y media de la noche”. La segunda nota revela que la Contradanza no era pasivamente aceptada, sino que engendró nuevas composiciones. Esto fue lo general en todas partes con casi todas las danzas importantes y en el doble aspecto coreográfico y musical. Dice *El Mercurio* de mayo 8 de 1832: ...“el compositor peruano Manuel Bañón ha compuesto estas obras: [Y entre otras menciona:] La contradanza peruana, la contradanza de los caminantes, una contradanza con aire del país”.

De paso por Chile en 1795, el marino inglés Jorge Vancouver escribió: “Habríamos querido ceder a las instancias del Sr. Cotapos y reunirnos con las damas para danzar³⁸, pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fue preciso confesar nuestra ignorancia y negarnos a la invitación del dueño de casa”.

Como en todos los países, la Contradanza se bailó en la Argentina, pero aquí tuvo más importantes consecuencias, como veremos. Vamos a recordar solamente un documento referente a las fiestas de la coronación de Fernando VI en 1747: ...“en las dos noches el Gobernador y Capitán General propinó un magnífico refresco a todos los circunstantes, que sirvió de paréntesis para las Contradanzas, Minuetes y Areas”.

En 1752 ya está funcionando la Contradanza en el Uruguay, y la bailan españoles del Uruguay y portugueses del Brasil cuando se encuentran cerca de la frontera por cuestión de límites. El diario de la misión española dice: “Se sirvió la mesa con toda grandeza y cerca de la noche fueron los portugueses a dar un sarao al marqués y a bailar contradanza”. Además danzaron “ocho contradanzas y muchos minuets hasta cerca de la media noche” y participaron los jefes de las misiones, un marqués y un general.

³⁸En *RJIM3* se lee “reuniéndonos con las damas para danzar”.

Estas pocas notas bastan para introducirnos a las desconocidas peripecias de la familia de la Contradanza (inglesa, francesa, española, etcétera) con variada música por todo un enorme continente durante ciento cincuenta años. Se podría pensar que con estos informes hemos abarcado toda su expansión y consecuencias, pero es el caso que, en rigor, apenas hemos comenzado. Casi todos los datos precedentes se refieren a la Contradanza en las ciudades capitales de América; es necesario recordar que, por ley de dispersión, todos los grandes bailes han penetrado hasta en las más lejanas y modestas poblaciones de origen europeo. Para no extender ahora otro muestrario continental vamos a reproducir sólo algunos testimonios expresivos.

Santa Cruz de la Sierra era en 1845 una insignificante población situada en el corazón de Sudamérica. Francis de Castelnau nos cuenta que ese año... “El perfecto”³⁹ del departamento, gran bailarín, había importado de la capital algunas contradanzas llamadas francesas, y su principal ocupación consistía después de su arribo en repartir entre sus administrados ese singular beneficio”. Y en Achaguas, modesto lugar de Venezuela en 1818, un capitán inglés, el autor de *Campaigns and Croissers* supo que el general Páez, siempre que podía procurarse aguardiente, “no dejaba de dar un gran baile a toda la población y él bailaba con asiduidad desde la primera contradanza hasta la última”⁴⁰. En fin, hacia 1876-1878, Giovanni Pelleschi vio la cuadrilla francesa en la aldea paraguaya de Humaitá⁴¹.

Sin la menor duda, todas las villas menores, todas las aldehuelas del continente —de todos los continentes— conocieron las grandes danzas que lanzó París, como hemos visto en el caso de la Contradanza. Pero hay algo más, en definitiva: los negros y los indios también bailaron la Contradanza y las demás especies coreográficas.

Emile Carrey nos describe la notable escena de africanos limeños que presencié en 1875. Cada negro ocupa un lugar para la Contradanza. “Durante los primeros momentos danzan como jóvenes primerizos que tienen miedo de arrugarse y escanden sus pasos y sus movimientos como acompasados autómatas. Es de buen tono bailar así”. ...“Pero la música, cada vez más viva, y sus propios movimientos, los embriagan”⁴². Sus miembros se agitan hasta dar la impresión de que ellos no pueden contenerlos. Una alegría sensual ilumina sus facciones. Sus dientes brillan; los ojos se les saltan. El sudor del placer apasionado baña sus caras relucientes. La orquesta apresura sus sonoros ronquidos; hombres y mujeres, todos saltan; después, casi enseguida, todos cantan y aúllan trastornados por la dicha”. Y exclama el francés: “Ce n’est pas une contredanse, c’est le galop de l’Opera. Ce n’est plus un bal d’hommes, c’est un sabbat de piossédés”⁴³.

La adopción de la mesodanza europea por los negros en América fue general,

³⁹RIIM3 agrega aquí un útil “[sic]”.

⁴⁰RIIM3 omite misteriosamente toda esta referencia, desde “Y en Achaguas” en adelante.

⁴¹RIIM3 omite el artículo: “en aldea”.

⁴²Vega yerra una tecla y escribe “embrigan”. RIIM3 yerra otra y corrige “embriaga”.

⁴³Anotación equívoca al margen, nuevamente en lápiz, pero con otra caligrafía: “un sábado”. ¿De quién?

y su práctica degeneró, o no, en las formas africanas, que también cultivaron. En plena fecha de negros, en 1790, los de Lima recurrieron al gobierno porque los empresarios del teatro quisieron impedirles “repasar el Minuet y Piezas consiguientes” porque “el uso de estos Bayles es impropio de su Baxa Calidad”...

En cuanto a los indígenas, todos los grupos de “alta cultura” más o menos próximos a las ciudades y los primitivos de las reducciones bailaron la Contradanza y las demás danzas europeas. Fray Pedro José de Parras visitó en 1750 las misiones jesuíticas de Corrientes, a mil quinientos kilómetros de Buenos Aires, y observó que... “Hay escuela de música en que con gran facilidad se instruyen los indios: son muy fáciles para danzar y bailar y lo hacen con primor; y he visto entre ellos bailar algunos minuets y contradanzas con tanto garbo como pueda verse en Madrid”.

La Contradanza, entonces, pasó de París a todas las capitales, a todas las ciudades, pueblecitos y lugares de Europa y de los otros continentes; fue adoptada por la clase media y por las clases bajas, en fin, llegó hasta los ambientes afroamericanos y hasta las poblaciones aborígenes. Todo esto en su carácter de mesodanza y de mesomúsica. Pero desde un punto de vista histórico general falta todavía lo más importante: la mesodanza es *folklorígena*⁴⁴ engendra danzas folklóricas. La Contradanza siguió viviendo como baile folklórico más de un siglo después de su deceso múltiple en los salones, y engendró en América numerosas danzas diferentes fundadas en sus principios. Muchas conservaron su nombre europeo; las demás recibieron nuevos nombres⁴⁵.

En Coatetelco, aldea de México, Efego Adán⁴⁶ estudió los bailes de un millar de sobrevivientes aztecas y mestizos. Un capítulo suyo se titula “Las Contradanzas”, y describe figuras que conservan los nombres europeos más o menos íntegros: cruz, cadena, son de arco, etcétera. Entre los bailes folklóricos de los negros de Haití, Michel Lamartinière Honorat encuentra varios que son europeos un tanto modificados: “Le Menuet”, “La Contredanse”, “Les Lanciers”, “Polka”, etcétera. En Santo Domingo la Contradanza engendró “Le Carabinier”.

En el Brasil se baila hasta hoy el “Mandado”, y Alceu Maynard Araujo dice que “é uma dança mui parecida com a quadrilha”... Víctor Navarro del Águila hizo una encuesta en poblaciones indias del departamento del Cuzco y halló sesenta bailes. La “Contradanza” —así, con su propio nombre— se ejecuta en doce pueblos. Otra danza se llama “Cuadrillas” y se ejecuta en varias localidades. En la Argentina

⁴⁴Nueva anotación en lápiz al margen del mecanoscrito: “folklorígena = generatrix / folklorgerant / ?”. La traducción de Chase y Chappel registra “folklore-generative”.

⁴⁵Lauro Ayestarán, dedicatario de este ensayo, se consideraba discípulo de Vega. Sin embargo, hacia el final de su vida (la época en que el ensayo era traducido al inglés) había llegado a la consideración de que estas danzas caracterizadas como folclóricas por Vega (ver párrafos sucesivos) no eran tales, sino reales mesodanzas. El problema parece radicar en que Vega, a pesar de su extrema lucidez, se aferra a la idea de que lo rural y lo folklórico son sinónimos. Véase su dilema en el párrafo que se inicia con “Aquí vamos a insertar un hecho común”, y, más adelante, al comienzo de las conclusiones (capítulo III). Allí aparece la contradicción esencial que Vega no logra dejar totalmente despejada antes de su muerte.

⁴⁶RIMB corrige Efego Adán, suministrando la referencia bibliográfica.

tuvieron gran dispersión y larga vida “El Cielito”, “El Pericón” y “La Media Caña”⁴⁷. Son tres Contradanzas rurales del gaucho, y el gaucho mismo llamaba a sus figuras con los nombres europeos: rueda, cadena, molinete, etcétera.

Aquí vamos a insertar un hecho común mediante el solo ejemplo que estamos tratando: *el ascenso de las danzas folklóricas de nuevo a la condición de mesodanzas de salón*⁴⁸. Las tres danzas argentinas que hemos nombrado vegetaban en las pampas de Buenos Aires hacia 1800. Fueron atraídas por la Revolución emancipadora (1810); la aristocracia las acogió en sus saraos y se difundieron por los altos salones de medio continente. En todos los países descendieron otra vez a la campaña y merecieron renovado culto por más de medio siglo.

Después de esta brevísima selección de testimonios es fácil admitir que la Contradanza no murió hacia 1800, y que la Historia oficial de la mesomúsica y de la mesodanza tiene una enorme segunda parte absolutamente inimaginada y casi enteramente desconocida. Curt Sachs escribe: ...“el cambio radical operado en las condiciones sociales a fines del siglo XVIII, terminó con el *minué*”. Y sin embargo, continentes enteros lo conservaron cerca de un siglo más, y hasta hoy es danza folklórica. Este hecho común representa la suerte común de casi todos los grandes bailes⁴⁹.

3. El Triste

Nadie habrá olvidado el propósito de nuestra expedición por los fondos sombríos de la mesodanza: es el reconocimiento de los mil cursos de mesomúsica que circulan sin rumor por todas partes más allá de las Historias oficiales⁵⁰. Y hemos elegido, como segundo ejemplo, la vida de una gran canción lírica sudamericana, el Triste⁵¹, porque ella nos permite, por una parte, el estudio directo de la mesomúsica, y por la otra, porque nos revela la existencia de floraciones extraeuropeas que se producen en continentes más grandes que toda Europa e interesan a todas las clases sociales por largo tiempo⁵².

El Triste aparece en el Perú en la segunda mitad del siglo XVIII. El Obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón (1735-1797), proyectó una Historia de su obispado y dejó más de mil trescientas láminas en nueve tomos que se

⁴⁷Respetamos siempre las comillas y las mayúsculas de Vega.

⁴⁸*RIIM3* no subraya, y redacta “el nuevo ascenso de las danzas folklóricas a la condición de mesodanza de salón”.

⁴⁹*RIIM3* agrega un innecesario “—como la *contradanza* que hemos visto—”, que no figura en el mecanoscrito de Vega.

⁵⁰*RIIM3* pierde nuevamente la H mayúscula.

⁵¹En minúscula, en itálica y negrita en *RIIM3*. Seguirá figurando así, tal como aconteciera con “Contradanza”.

⁵²He aquí un importante punto —contradictorio con la ingenua irrupción de una supuesta “aristocracia” un par de párrafos atrás— que Vega no alcanza a desarrollar antes de su muerte: en la América anterior al siglo XX, las expresiones culturales tienen un comportamiento diferente al europeo en relación con los estamentos sociales, y muy a menudo una misma música mestiza es compartida por poderosos y sometidos.

conservan en la Biblioteca de Palacio de Madrid⁵³. El segundo tomo incluye veinte páginas musicales. Una de ellas, que el propio prelado recogió en 1782, se titula “tonada” y es un Triste típico, letra y música. Es el *lied* prerromántico sudamericano. Técnicamente, combina un mayor que tiene la cuarta aumentada con un menor⁵⁴, su forma es con frecuencia audaz, debido a las exigencias del sistema poético andino que adopta.

El renombrado naturalista Félix de Azara anota a fines del siglo XVIII que los campesinos del Río de la Plata y Paraguay “cantan *yarabís o tristes*, que son cantares inventados en el Perú, los más, monótonos y siempre tristes, tratando de ingrati-tudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos”⁵⁵.

Hacia 1800 el Triste se encontraba en toda la Argentina conquistada. El ingeniero español José María Cabred⁵⁶, por entonces vecinos de Buenos Aires, recuerda la afición de las mujeres de la ciudad y añade que ejecutaban canciones de la península y americanas, todas de amor, “con algunos tristes (nativos del Alto Perú) que a más de lo dulce, patético y suave de su música, la letra que componen suele ser algún paso de historia”... No es necesario decir que también llegó el Triste a Chile desde el primer momento. La escritora inglesa María Graham lo oyó en una hacienda próxima a Santiago en 1822: “Después del baile sentose don Lucas en un rincón de la sala sobre un escaño bajo y acompañó con su guitarra algunas baladas y *tristes*”... Por obra de la misma expansión inicial se encuentra en el Ecuador. En Quito, corriente el año 1810, ponderó su belleza W.B. Stewenson⁵⁷: “Los mestizos aman apasionadamente la música”... “Nada puede sobrepasar la dulzura melodiosa de algunos de sus *tristes* o aires melancólicos”. Con o sin testimonios directos de aquella fecha, es muy fácil admitir que el Triste se extendió por toda Sudamérica, por América Central y aun que llegó hasta las poblaciones de habla española de Norte América. El gran naturalista francés Alcide d’Orbigny⁵⁸, que sintió el Triste en Potosí (Bolivia), observa hacia 1830⁵⁹: “Yo había oído muchas veces esos *tristes* o cantos peruanos, tan difundidos en toda América”...

Y no se trataba de una dispersión realizada por la simple dinámica del prestigio limeño, no; los americanos acogieron el Triste con devoción apasionada y sus acentos los conmovían profundamente. “Nada tan seductor —comentaba el viajero francés Arsène Isabelle hacia 1830/1833— como una porteña diciendo a otra en confidencia: *‘este triste me lleva el alma’*”⁶⁰. Y no interesó durante un solo momento superficial de los espíritus. En 1853 el escritor argentino Vicente G. Quesada, oyó en la provincia de Santiago del Estero a un gaucho que ejecutó “un

⁵³ *RIIM3* no registra las dos comas, ni la H mayúscula.

⁵⁴ En *RIIM3* “que tiene la cuarta aumentada” va, arbitrariamente, entreguionado.

⁵⁵ Vega escribe “desiertos”, y *RIIM3* corrige sensatamente “desiertos”.

⁵⁶ *RIIM3* escribe “Cabrer”, suministrando la referencia bibliográfica.

⁵⁷ Una anotación en rojo (¿de los traductores?) sugiere que podría ser Stewenson.

⁵⁸ Vega escribe “d’Orbigni”.

⁵⁹ *RIIM3* modifica la redacción de Vega aquí: “El gran naturalista francés Alcide d’Orbigny observa hacia 1830, cuando oyó el *triste* en Potosí (Bolivia)”.

⁶⁰ Entre signos de admiración en *RIIM3*.

triste canto profundamente sentimental”, y añade que los impresionó por la “manera sentida y la expresión tristísima del cantor”. Una noche de 1875 el escritor Carlos Walker Martínez pasó por el río de las Piedras y oyó “uno de los *tristes* más bellos y románticos”. Agrega lo siguiente: “He oído magníficos conciertos en Europa y en nuestras capitales: pero nada como el *triste* de esta noche de viaje en los campos argentinos”...

El Triste conservó su capacidad de penetración durante el siglo entero. Ernesto Quesada, ensayista argentino, anotaba en 1902: “Hay tristes que hacen vibrar dolorosamente el alma”. En las últimas décadas el autor de estas líneas ha grabado en la Argentina, Bolivia y el Perú varias decenas de Tristes. No se cultivan más en los altos salones de las grandes ciudades; son todavía recordados en las poblaciones menores y en la campaña plena. Su belleza es penetrante aun en el estado actual de los espíritus. Quiere decir que el Triste, eminente expresión de la primera conmoción del Romanticismo sudamericano, clamor concebido en el nivel de las fibras más profundas, cumplió altísima constelación de funciones espirituales y sociales e interesó a más de cien millones de personas a lo largo de todo un continente en que cabe dos veces Europa durante cerca de un siglo y medio, y la Historia de la música ignora su existencia⁶¹. La desaparición definitiva de tantas y tan bellas melodías es una pérdida irreparable para la documentación del espíritu⁶².

III. CONCLUSIONES

La mesomúsica no sirvió a una o más clases determinadas; no a sectas; no en tal o cual época o región; ni fue exclusiva de ciudadanos o campesinos. Fue y es la música de todos, única en las urbes, invasora de las aldeas folklóricas —donde convive con la música local—, extraña a los primitivos.

Lo significativo de la mesomúsica, lo que determina su posición y su actividad, no es un grado jerárquico, aunque forzosamente deba tener uno; esta música media no figura en una escala de valores estéticos puros bajo la música superior y sobre otras más primitivas. Las composiciones mesomusicales para la danza conviven y alternan con las superiores en los planos sensoriales más elevados sin que se confundan sus niveles. Mozart, por ejemplo, las oyó y utilizó, sin duda, cuando bailó minués y contradanzas, y hasta las compuso con independencia de sus altas creaciones. Las canciones mesomusicales conviven también con las creaciones cultas, toleradas o admitidas, ya en funciones complementarias diversas, ya para la satisfacción específica de una necesidad de goce menor que excluye la alta concentración sensorial e intelectual.

La mesomúsica se caracteriza en este sentido especial porque, desplazada a segundo plano su condición de obra artística, podemos considerarla principalmente como entidad funcional en armonía con exigencias de esparcimiento, evasión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etcétera, con las indus-

⁶¹ *RIIM3* vuelve a escribir “Historia” con minúscula.

⁶² *RIIM3* omite esta última oración por completo.

trias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción. Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor cómo la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de Occidente o tienen semejantes necesidades y análoga apetencia por este tipo de giros y estructuras. Y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios.

Parece evidente la analogía de la mesomúsica con varias otras clases de productos culturales: la poesía didáctica, la prosa periodística. Las artes plásticas intervienen en la creación de las artesanías. Las piezas de artesanía son objetos de uso elaborados, conformados o decorados artísticamente⁶³; en su plano inmaterial, la mesomúsica —en parte funcional, en parte artística— se asemeja a estas creaciones serviciales.

⁶³ Hay en *RIIM3* una última errata. Dice “Las piezas de artesanía son objetos de arte, elaborados, conformados o decorados artísticamente”.

TRIBUNA

Música y sociedad en el Chile actual

La presente versión de esta nueva sección de la revista está dedicada a complementar y profundizar el tema abierto en la Tribuna del número anterior; esto es, las relaciones entre música y sociedad que actualmente prevalecen en el país, tomando como base los puntos de vista, comentarios y experiencias referidas por cuatro figuras destacadas en la gestión y administración cultural en el campo de la música.

Música(s) en el Chile de hoy

El tema de la música nacional no puede tratarse correctamente sin hacer las diferencias entre música popular, música folclórica o de tradición oral y música clásica o de concierto. Estas tres ramas de la música tienen distintos grados de inserción en la sociedad chilena, y por consiguiente, distintas situaciones, distintos problemas que enfrentan y distintas perspectivas hacia el futuro. Por supuesto, estas diferencias no significan una total falta de integración entre ellas y no excluyen una política de desarrollo unitario particularmente en todo lo que se refiere a la iniciativa estatal sobre la música.

Con respecto a la música popular, ella se presenta como la rama de la música que hasta ahora ha tenido un mayor grado de integración en la sociedad chilena. Ello ha ocurrido así, porque es la que se integra de manera más directa al proceso de modernización que ha vivido el país en las últimas décadas. No ha tenido grandes problemas para comercializarse, ha aprovechado de manera muy directa los progresos de la industrialización, fonografía, y los avances en las comunicaciones. Durante largo tiempo fue protagonista en los medios radiales y televisivos. Su integración social se debe a que está directamente ligada al baile, a la expresión de sentimientos, al perfilamiento de la juventud como instancia nueva que comienza a tener su propia cultura, diferente a la de otras edades y a la posibilidad de acompañar casi todas las actividades humanas (música de "fondo", como se dice).

El gran problema de la música popular nacional se inicia a partir de los cambios culturales que conlleva el mismo proceso de modernización en los últimos años, el cual, por causas históricas múltiples, se traduce en un desinterés por lo nacional y en un consumo masivo de lo extranjero, principalmente norteamericano, inglés, español, mexicano, argentino y afrocubano. Esto destierra a los artistas nacionales de la difusión radial, de la difusión televisiva, y de la producción fonográfica, creando graves problemas de fuentes de trabajo y de medios de subsistencia. En la actualidad, sólo muy pocos artistas nacionales pueden sostenerse con su propio trabajo artístico y muchos menos todavía pueden llegar a los medios de difusión masiva.

La música folclórica o de tradición oral, a pesar de ser la música que marca con mayor fuerza el sello de lo nacional, rara vez ha tenido el reconocimiento que se merece. Su inserción en la sociedad, en su origen, tiene que ver con ritos, ceremonias y situaciones de vida que le aseguran su autenticidad y su espontaneidad creativa. A partir del proceso de modernización, ella comienza a vivir transformaciones de importancia que hacen depender su existencia en buena parte de la difusión. Así sale del marco de vida preciso en que ella nace, para entrar en los circuitos de difusión masiva, radio, televisión, festivales folclóricos, etc. Este proceso de difusión tiene consecuencias negativas y positivas. Por una parte se logra que un país multicultural, como es el nuestro, alcance un cierto conocimiento de su real variedad y pueda escucharse música nortina en Punta Arenas, o música mapuche en Arica. Se logra además que, en una cierta medida, los artistas folclóricos entren también a los circuitos comerciales y se incorporen al proceso de industrialización y de avances comunicacionales (graben discos, participen en programas radiales y televisivos, actúen en espectáculos, etc.). Pero, por otra parte, en algunos casos todo esto genera problemas de transculturización, de distorsión de lo auténtico y de falsificación con fines comerciales.

Los más graves problemas de la música folclórica se producen en el momento en que, por las mismas razones analizadas en el caso de la música popular, la música folclórica deja de interesarles a los medios de comunicación y pierde su espacio en la comercialización y en la difusión. Esto ocurre en los últimos años, llegándose en la actualidad a una situación crítica, en la cual este tipo de música subsiste en medio de una gran indiferencia y gracias al trabajo esforzado y pionero de sus cultores.

Es verdad que el folclore siempre tendrá su lugar privilegiado en los espacios culturales en que se origina, los que aseguran su supervivencia a largo plazo, pero una sociedad que desee desarrollarse en forma integral y en la cual la cultura cumpla un papel protagónico debe abrirle espacios nuevos a la difusión del folclore y preocuparse de todos los factores en que se juega la preservación de su patrimonio.

Finalmente, la música de concierto tiene una presencia importante en la sociedad chilena, a pesar de que ésta tiene lugar en grupos minoritarios que la cultivan y la difunden. Esta área de la música ha tenido históricamente un trato preferencial de parte del Estado, debido a las evidentes dificultades de que sean la sociedad civil o la empresa privada las que asuman los costos que implica su mantenimiento. A pesar de ello, se observan notorias falencias en su integración a la sociedad en su conjunto. Esto es particularmente grave en las regiones, que en la actualidad todavía no cuentan con la infraestructura básica para su desarrollo y, muchas veces, ni siquiera con los medios de formación adecuados.

En la actualidad, se han desarrollado importantes iniciativas como la formación de orquestas juveniles en Santiago y algunas regiones, pero éstas funcionan con presupuestos mínimos y con grandes dificultades de infraestructura. Por otra parte, la difusión de música de concierto se ha hecho cada vez más difícil y se ha circunscrito a las iniciativas que han tomado las orquestas existentes y los músicos que tesoneramente han cultivado este género. La difusión televisiva nacional es casi nula y la difusión radial, sometida a exigencias económicas y publicitarias, es muy limitada, sin que, por ejemplo, existan programas suficientes de educación musical o programas de difusión de música nacional o de música contemporánea.

Resumiendo, podríamos afirmar que la verdadera integración de la música en la sociedad chilena es todavía una tarea pendiente, que requiere de la colaboración de todas las instancias que participan en ella: la empresa privada, la sociedad civil y el estado. Sólo una política que reúna los esfuerzos de todos podrá llevar a cabo esta gigantesca pero urgente tarea de transformar la música en una oportunidad de vida para los chilenos, que abra a nuestro país a la creación mundial, al mismo tiempo que asiente nuestra identidad y nos permita expresar a través de la música nuestra alma profunda. Tal vez un paso hacia esta realización sea la Ley de Fomento a la Música Nacional, que la División de Cultura del Ministerio de Educación, en conjunto con todos los actores involucrados en el desarrollo de música nacional, ha elaborado como propuesta del Ejecutivo al Parlamento.

Eduardo Carrasco

Música y sociedad

El tema es largo y complejo. Pensando en ello, estoy escribiendo un libro. De sus páginas en barbecho, les cuento algunos pensamientos, hijos de lo masticado en estos años. Alguien querría que me engolfara sólo en la "sociedad". Pero ello no es posible en forma aislada. La vida del músico, en sus puntos, comas y circunvalaciones, se encuentra tan almacenada en la sociedad que lo cobija, que no es lícito arrancarlo de esa órbita artificialmente. Él, como testigo de su tiempo y de su ámbito, debe estar presente allí con sus glorias y sus miserias. La madeja no puede deshilararse.

Vamos andando y hablando de lo vivido. La música es un arte exigente e inflexible, ya lo sabemos. Ella urge a sus seguidores a entregarle la vida y el porvenir. Por eso, no hay criatura más inocente y menos realista que el músico. Todavía no quiere entender que siempre fue poco valorado. Ésa es la marca de quienes trabajan por vocación, dentro del género humano. Si los médicos o los ingenieros hubieran sido tratados como los músicos, hoy no existirían ni médicos ni ingenieros. No obstante, los ingenuos músicos existen. Su vocación los salva.

Quien pregunta "¿cómo voy a vivir de la música?", ya no sirve para esta misión. Esa sola consulta significa que, en un momento de apuro, la abandonará. La música es celosa. Esta actitud no nos otorga derechos excepcionales. Nuestros problemas son idénticos a los que sufren quienes siguen otras carreras. No somos privilegiados, ni acreedores a un salario mejor que el que merece nuestro personal valer, y aún eso... La vida puede ser injusta con nosotros, como lo es con cualquier mortal. Lo he sentido.

Ahora, entremos en sociedad. Vivimos, al finalizar el siglo, dentro de un ambiente muy diferente de aquel que me vio nacer hace ochenta años. Entonces, apenas asomaba el cine; nada de radio; nada de T.V. ¡qué suerte!; nada de grabaciones; nada de sintetizador. De jazz, balbuceos; de rock, ni en la mente de Dios. Un poquito de música en casa, en la iglesia vecina y en la escuela con la señorita Filiberto.

Hoy, en cambio, estamos en una sociedad que bebe música por todos sus poros. Nunca hubo más música que hoy. Nunca más dinero para ella, entre los ricos y los pobres. Ella nos sacude, nos aprisiona, hasta nos hastía. Es como el aire. El oído está siempre abierto. Sin él no existiría la música y, por consiguiente, sus compositores e intérpretes. Por eso, estoy pensando en hacer una campaña para que se paguen derechos por el uso de mis oídos, así como se perciben los derechos del autor o el intérprete que me los aprovecha gratis.

Esta música se desplaza en dos campos muy claros. Hay algunos demagogos que se empeñan en convencernos que la música es una sola y que únicamente existe la opción entre "buena o mala música". ¿Quién puede explicarme en qué consiste tal dilema? Durante toda mi vida he topado con ambas. En esta esquina está la que yo llamo académica. Otros le dicen: clásica, docta, selecta o seria. Esa que, generalmente, exige escritura. En este otro ángulo, la popular, la folclórica, la de moda. En fin, la no académica. Yo me ocupo de la primera, con mucho respeto y aun admiración por las demás, hasta por la última.

De inmediato, nos parece el primer producto de esta música por nacer: el compositor y su turiferario, el intérprete. Una alianza inseparable, aunque el primero suele desempeñar ambos papeles. Dentro de la música académica, ambos olvidaron sus orígenes: esa enorme generación de eminentes improvisadores de música, aquella que iba naciendo mientras se hacía. Ahora regresaron esos juglares con el jazz, el rock y el pop y la gente se fue tras ellos y tras su magia, como ocurrió siempre. Mientras tanto, nuestros doctos intérpretes nunca fueron preparados para improvisar frente a un teclado. Los sufro cada semana en las bodas y funerales.

Se encuentran tan endiosados y aislados con sus sabios embelecos que ya se han olvidado de la sociedad en que nacieron. Unos están aún embobados en el pasado; otros delirando con aullidos marciánicos. Pocos con los pies en este Chile de fin de siglo, su gente y sus ansias. Por eso, componen o ejecutan, como decía Stravinsky, "unos para los otros, en lenguajes añejos o esotéricos" que no se entienden, ni emocionan. Para ellos no hay porvenir alguno.

Pregunto a una muchacha: ¿Por qué manifiestas tanto entusiasmo por concurrir al estadio, sumida entre otros 60.000, para escuchar a los Soda Stéreo? Me responde: "Cuando ellos cantan, se me pone la carne de gallina, porque sé que lo están haciendo para mí y me están dando todo lo que tienen. Inclusive, cuando me distraigo o parezco cansada, se dirigen a mí misma, y me hacen participar, con mi voz o con palmas, dentro de su propio canto". Es que la música no es manjar reservado sólo a los paladares académicos. La música es herencia y derecho de todos. Esos todos están esperando que salgamos de las páginas de esta revista y vayamos hacia sus propias vidas con nuestro don.

Una nación musical es una nación de aficionados. Muchos de ellos poco saben de música; pero la intuyen, les gusta escucharla. Pueden ser desafinados y hasta analfabetos musicales, como algunos académicos los llaman porque no manejan sus códigos; pero, en su momento, son definitivos para la supervivencia de la música. Sin estos maravillosos aficionados, la música quedaría a muy mal traer. Es, al menos, lo que he visto.

La existencia del aficionado, del auténtico "amateur", es tan importante que debe iniciarse en la misma propia formación del músico académico, como el "mejor de los aficionados"; es decir, el mejor y más fiel amante de la música. Yo soy uno de esos aficionados.

Nuestro medio, para acercarnos a ese oyente que nos espera, es el llamado "concierto" o algo semejante. En él, lo hemos palpado, el elemento sorpresa es vital, como en el teatro o en el cine. Allí

el auditorio espera el “qué será” y el “cómo será”. Conciertos que no tengan tanto que ver con la academia, cuanto con la vida. Opinión de un pianista importante: “¿Por qué los conciertos son una cosa tan solemne y ridícula?”. Otra agregaba: “Estamos dando las mismas cosas viejas y cansadas, a la misma gente vieja y cansada, de la misma manera vieja y cansada”. Efectivamente, el rito de los “conciertos” cuenta ya con más de doscientos años. Los académicos, impertérritos, continúan sometidos a esa misma irrisoria liturgia. Hasta la iglesia católica, tan tradicionalista, reformó sus ritos. ¿Por qué la música de conciertos no ha de reformar los suyos?

Nuestros auditores menores de treinta años irán donde haya acción. Los conciertos académicos ¿qué acción pueden ofrecer? Por mi parte desde hace cuarenta años vengo experimentando en diversas formas que unan la música netamente auditiva a elementos que se dan corrientemente en un escenario. Ejemplo típico de nuestro sistema es el concierto “Cantos para la masa, para la mesa, para la misa, para la moza y para la musa”. Ya sé que los tradicionalistas y serios sonríen socarronamente y, recelosos, sacuden su cabeza. “Circo”, dicen. No pienso discutirlo; pero, la música llega y entra en su memoria emocional.

Hasta hoy, que yo sepa, todos los conciertos, con alguna minúscula excepción, han sido siempre pasivos. La música académica lanza su sabiduría desde lo alto del escenario, separada del resto del mundo. En los míos, todos los asistentes salen con una canción auestas. Inclusive les proporcionamos impresos con el texto y su música. No la saben leer, la ven, y eso es más que la reiterada languidez del monólogo musical.

En este drama, el joven músico o intérprete, no tiene culpa. Así lo hicieron: académico; pero, frío; autosupervalorado; con los pies en las nubes y la cabeza en su propio éxito personal. Decía un maestro: “¿Qué quieren que haga? Me siento frustrado y hasta culpable. Las limitaciones de mi propia formación me vuelven demasiado inflexible. Mucho de lo que anda mal se debe a que tratamos de proteger nuestra propia ignorancia”. Terribles palabras, corroboradas desde el ángulo del discípulo: “Ellos han fracasado, lo saben. Nosotros lo sabemos. Ellos saben que lo sabemos”. Horrible también.

Las escuelas de música, casi todas, funcionan con mentiras congeladas acerca de la historia y la técnica, con lo que preparan robots musicales más bien que seres inteligentes y alegres que hacen música. Tanteo, desde hace muchos años, en mi trabajo diario, el peso de esta situación. Una escuela que no cambia está llamada a perecer. Ese cambio comenzará el día en que sus dirigentes se encuentren suficientemente seguros de sí mismos, como para admitir que se discutan sus métodos y acepten hasta la necesidad de su propia renuncia. Su actitud pesa fuertemente en nuestra sociedad que espera la verdad, la humanidad y la emoción de sus músicos.

El día que los compositores, los intérpretes, los decanos, los musicólogos y los doctores pétreos se comprometan a fondo con la educación musical, desde el infante hasta el anciano, habremos llegado a la plenitud de la vida musical en Chile. Cada músico está llamado a ser un apóstol para conseguir amantes para la música. No debemos olvidar, aun por nuestra propia conveniencia, que la muchachada de una escuela, de una universidad, de los 70.000 que ven un partido de fútbol y los miles que rasguean una guitarra son presuntos músicos aficionados que aguardan a nuestra puerta. Con nuestro programa “Todos los estudiantes cantan” ya hemos conseguido que cuatrocientos cincuenta mil niños participen de la música con sus propias partituras en sus manos. Es nuestra respuesta a la sociedad infantil, esa por donde se hacen los primeros remiendos de las naciones.

La temática de lo que he vivido excede, con mucho, la capacidad de estas páginas. Me quedan asuntos tan cercanos, cuya sola enumeración constituiría un fascinante estímulo para continuar aferrado a esta TRIBUNA. Gracias por darme la ocasión de ocuparla.

Mario Baeza Gajardo

Mi experiencia musical en el Chile de hoy

Pienso que las personas de mi generación tienden a recordar sus años de juventud como años de una época dorada de la actividad musical en Chile. En efecto, en la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, nos enfrentábamos a una vida musical en expansión, caracterizada por un ente musical

que era la Universidad de Chile en pleno desarrollo y que en torno a ella se comenzaban a generar otras instituciones tanto en Santiago como en provincia, cuyos objetivos eran en alguna forma hacer cosas parecidas o complementarias con lo que hacía dicha universidad.

Pienso que el haber denominado época de Domingo Santa Cruz a dicho período, es hacerle justicia al más importante de los ideadores de instituciones musicales que tuvimos en Chile. Sin embargo, no se han recalcado suficientemente dos proyectos musicales que calaron muy profundamente en nuestra realidad musical. El primero de dichos proyectos fue el de Mario Baeza que, con palabras de él, pretendía "que todo Chile cante". Tengo la impresión que el objetivo se cumplió en una parte muy importante y para mí la última gran realización de este proyecto fue el notable festival internacional de coros que se realizó en 1965 en Viña del Mar, en el cual por única vez en Chile, junto con encontrarse los principales coros chilenos y muchos de otros países, se juntaron en Viña del Mar todas las orquestas del país desde Antofagasta hasta Concepción, participando orquestas de La Serena, Valparaíso, la Orquesta de la Universidad de Concepción y todas las de Santiago.

Posteriormente, por razones que todavía no han sido suficientemente estudiadas, las agrupaciones corales se convirtieron en agrupaciones folclóricas y dichas agrupaciones se convirtieron en agrupaciones políticas, no faltando aquellas que pasaron a la actividad política directa con acciones de violencia, características del fin de los años sesenta.

El otro gran movimiento paralelo al de Mario Baeza, podemos definirlo como "para que todo Chile toque". El autor de este igualmente notable programa fue el recordado maestro Jorge Peña, padre del Programa de Orquestas Juveniles en La Serena y que por su influencia directa fue seguido en Antofagasta, Copiapó y otros lugares.

La violenta muerte de Jorge Peña, el 16 de octubre de 1973, como asimismo el retiro de Mario Baeza de sus cargos, nos llevaron a una grave crisis musical después del golpe militar.

El autor de estas líneas, quien en la segunda mitad de los sesenta con ilustres colaboradores había ideado un desarrollo musical alternativo a nivel de grupos musicales pequeños de gran calidad, pudo cosechar notables éxitos con conjuntos tales como el Quinteto Hindemith, Cuarteto Chile, Conjunto Pro-Música, Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica y Orquesta de Cámara de la Universidad Católica. Los grupos chilenos de reducido número de personas, pudieron viajar por todo el mundo mostrando la existencia de una importante realidad musical de nuestro país.

Del mismo modo, la Universidad Católica de ese período pudo crear festivales de música contemporánea, sucesores de los festivales de música chilena de la Universidad de Chile, con notable éxito. Recordemos los estrenos a cargo de Juan Pablo Izquierdo de la *Orestíada* de Xenakis, la venida a Chile de Gunther Schuler de Estados Unidos, la primera venida de Astor Piazzolla, la venida de Duke Ellington. Paralelamente, los festivales de la nueva canción chilena, organizados por notables compositores con la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica, marcaron un hito en el desarrollo musical chileno.

Los años posteriores, con el gobierno militar, complicaron las cosas. Lentamente fue apareciendo una nueva realidad, el renacimiento de la ópera en el Teatro Municipal, que con los años fue logrando un nivel de desarrollo nunca antes alcanzado.

En la etapa que fue llamada "el apagón cultural" la ópera fue una brillante muestra de vida cultural. Sin embargo, la ópera desde los primeros años se caracterizó por una organización que ha pretendido traer muchos artistas extranjeros a Chile. La labor del Teatro Municipal en ese sentido no ha sido primariamente una impulsora de los valores culturales nacionales, sino que eso ha resultado como consecuencia de una labor realizada en gran parte por extranjeros que han venido de paso a Chile. Sin embargo, estos extranjeros, en muchos casos, han efectuado una trascendente labor docente que ha contribuido en forma importante al desarrollo de valores nacionales.

La vuelta al régimen democrático nos colocó en una situación nueva. El estado dejó de invertir cifras importantes en el desarrollo cultural a través de las universidades como lo había hecho antes. El ejemplo del Teatro Municipal de Santiago no fue seguido por otras municipalidades.

Lentamente apareció un nuevo elemento, derivado del concepto que ha pretendido reducir el rol del estado en la vida nacional. El aporte privado hacia la cultura ha contado con personas pertenecientes a ese sector, que han tomado conciencia de la necesidad que éste sea un importante artífice en la actividad cultural. Debemos mencionar algunas de estas personas que han tenido una actividad particularmente relevante. Entre ellas don César Sepúlveda, quien desde

distintas instituciones ha estado muchos años trabajando en esta materia, Mary Rose McGill de Jarpa y muchos otros.

Sin embargo, a pesar de la inmensa energía desplegada por éstas y muchas otras personas, el aporte privado todavía es inferior a lo que antes gastaba el Estado en actividades culturales. Por esta razón nuestra situación en este momento dista de ser satisfactoria.

Por nuestra parte, a través de la División de Cultura del Ministerio de Educación y la Fundación Beethoven hemos impulsado un plan de desarrollo de la música orquestal, siguiendo la inspiración de Jorge Peña en los años sesenta y la realización venezolana del Programa de Orquestas Juveniles durante los últimos 22 años, con las innovaciones derivadas de nuestra particular situación. Hemos llegado a tener una Orquesta de Cámara del más alto nivel nacional y un Programa de Orquestas Juveniles con dos orquestas en Santiago y colaboramos directamente con programas similares de Viña del Mar y Rancagua. Indirectamente colaboramos con las otras orquestas juveniles del país que se originan en municipalidades, universidades, escuelas experimentales e instituciones de muy diversa índole. Pese a nuestro gran empeño todavía no hemos concitado un apoyo económico masivo para llevar esta actividad al nivel que nos parece adecuado. Del mismo modo pienso que los esfuerzos de Mario Baeza y los programas que en alguna forma son continuadores del suyo, como es Crecer Cantando a cargo del talentoso director Víctor Alarcón y respaldado por el Teatro Municipal, todavía no han obtenido los recursos suficientes para constituirse en programas consolidados en nuestra vida cultural.

En resumen, en la actividad cultural el gran respaldo público ha sido, en principal medida, para las actividades extranjeras que han venido ocasionalmente a Chile. Nuestro gran público todavía no concibe una actividad artística realizada por chilenos desde Chile. Es evidente que no se trata que rechacemos lo extranjero, si lo que viene a nuestro país es de primera calidad; de lo que sí se trata, como tarea principal, es potenciar al máximo lo propio, ya que es esta actitud la que permitirá que la actividad cultural alcance a grandes sectores de la comunidad nacional que en estos momentos están ausentes e indiferentes a nuestro desarrollo cultural.

Concebimos un desarrollo cultural equilibrado, lo que significa que éste debe abarcar la mayoría del territorio nacional, con la creación de instituciones culturalmente fuertes en las regiones, debidamente equipadas y que sean focos iluminadores del quehacer cultural de norte a sur del país. Esto logrará que la cultura tenga un carácter nacional y no esté dirigida todavía en forma principal a pequeñas elites, como ocurre generalmente entre nosotros.

Fernando Rosas

Que el bosque deje ver los árboles

Es un hecho curioso para quien escribe estas líneas ser invitado a participar en un foro escrito sobre música y neoliberalismo, a propósito de las notas publicadas en la *Revista Musical Chilena*, N° 187, del primer semestre de 1997. Como también es curioso el hecho de que, siendo un sociólogo especialista en problemas sociales de la vida de pescadores y marinos, haya sido invitado a trabajar como Director de Extensión de la Universidad de La Serena, puesto en que he debido asumir algunas tareas de lo que hoy en día se ha dado por llamar "gestión cultural" o "administración de la cultura". Es decir, organizar el trabajo sucio del arte en general, y de los conciertos y exposiciones en particular. Lo he llamado así, pues se debe asumir la "venta" de un producto, debiendo lidiar no sólo con los músicos y aceptar sus "requiebros", sino también poner la cara ante las instancias de financiamiento, como pueden ser las agencias gubernamentales de apoyo al arte, las fundaciones, los consejos regionales y las vilipendiadas empresas privadas.

La experiencia puede servir como testimonio para realizar una reflexión y, a la vez, un comentario fundamentado acerca de las ideas expuestas por los autores de las notas mencionadas, las que en sus líneas generales se centran en una crítica muy dura contra la carencia de políticas culturales de parte de los estados y contra la tendencia dominante en lo económico, social y cultural: el neoliberalismo, el que llevaría a considerar la música como un producto regido por las leyes del mercado y no como una expresión estética y fuente de la identidad de un pueblo.

La acusación mencionada es cierta, pero puede ser a la vez terriblemente tramposa, pues puede ocultar algunas verdades que se esconden en el bosque de la ideología neoliberal. Al revés del proverbio tradicional, "los árboles no dejan ver el bosque", aquí podría ocurrir que el bosque no dejara percibir la inmediata realidad de los árboles.

El bosque es una abstracción, un conjunto, una escala de percepción. Pero los árboles son su base. Como lo es también su medio ambiente, el suelo, el clima, el ecosistema. De igual modo, me parece importante mirar a la música, en sus árboles, en su ecosistema, en su clima. La música nace en el impresionante climax de la creatividad, que se provoca en las pasiones de la confrontación humana, las que pueden explicarse parcialmente por el ambiente del neoliberalismo, pero no sólo allí. Algo más está detrás de la necesidad de cada persona de encontrar las notas que interpreten y expresen sus sentimientos, su dolor, sus angustias, sus partos, sus abortos.

Es deber del estado asignar los recursos para que los músicos y los artistas puedan llevar a cabo sus obras, para que puedan "vivir" de su trabajo, y de esta manera, la cultura de un pueblo sea la base de la identificación de sus ciudadanos. Parece cierto. Pero puede convertirse también en una nueva trampa del paternalismo. ¿Qué estado puede, con todo el dinero del planeta, constreñir a sus "artistas" para que produzcan cultura, si acaso en ellos mismos no arde el fuego de la pasión creativa?

En la cultura del Tercer Reich o la cultura de los estados socialistas pro-soviéticos existía una cultura subterránea que emergía de los campos de concentración o de los ghettos de perseguidos. No es necesario ser muy ducho para evaluar estos tipos de cultura.

Los árboles son la unidad productiva del bosque. El ecosistema les permite encontrar los elementos para su desarrollo. Los músicos deben ser los productores y la sociedad debe aportarles la luz, el oxígeno y los nutrientes para que sigan adelante en su crecimiento. Pero esa luz y esos nutrientes no son necesariamente dinero, fondos, proyectos. Me parece que esos nutrientes debieran ser la vida real de cada pueblo, de cada persona, sus misterios, sus mitos, sus utopías, sus creencias, los ocultos deseos de sus corazones, sus pasiones. Hace falta que los músicos se miren en su pueblo, que sufran con él, que lo levanten más allá y no importa que sea con un tango, un bolero, una ópera o una sinfonía.

Me parece que el hambre de nuestra sociedad no es consumir ni comprar cualquier tipo de belleza. Los hombres buscan aquello que les llegue de acuerdo a su edad, su situación social, su modo de vida, su aldea o ciudad. Más aún, estoy seguro que desean expresarse por ellos mismos a través de ritmos y compases que les nazcan de su experiencia, de cómo sienten el nacer de un amor, el canto de las aves, el amanecer en la montaña, el chillido rutinario del metro santiaguino, la angustia de sus bajos salarios.

Quizás desearían aprender a cantar, a jugar con algún instrumento, a conocer las reglas básicas de la técnica musical o de la historia de este arte. Las culturas ancestrales se han expresado musicalmente y muchas de sus canciones han pasado, a través del folclore o de la religión, a las partituras de la música perenne, clásica. Es preciso recuperar esa experiencia ancestral.

Mi drama personal es que un teatro se llena con motivo de la inauguración de un mariachi y se queda vacío durante la presentación de una sinfonía. No sé si la culpa proviene de la pobreza cultural del pueblo o del exceso de riqueza artística de los músicos y directores de la orquesta. Sin embargo, se llena un estadio con una obra de ballet, acompañada de orquesta y coros. Digo en un estadio, pues en La Serena no hay un teatro adecuado; hubo uno, pero fue demolido para hacer un estacionamiento, algo más rentable; no se ha construido uno nuevo porque las autoridades y los notables no se han puesto de acuerdo en dónde y con qué fondos. Esto lleva a pensar que, de todas maneras, la música bella, si es bien presentada y promovida, no solamente vendida como si se vendieran hamburguesas, gusta a toda la gente. No sólo a los doctos gusta la música docta o a los charros la música charra.

Al fin de cuentas, esta gestión, que no debería ser un negocio de dineros, es un terrible negocio humano, en su amplia acepción, en el que una gran necesidad de las personas puede ser satisfecha a través de piezas que interpreten sus sentimientos y su vida. La misión social y ética del músico y del artista es hacer obras bellas; la del estado, el aportar la infraestructura y la educación para que la cultura musical se integre en la vida de la gente; y la de los agentes o administradores culturales, el encontrar los espacios, mecanismos y recursos para que esas obras sean puestas al alcance de cada grupo y sector, no necesariamente vendidas como un producto, aunque deba ser un negocio el realizarlo.

Ojalá el bosque deje ver los árboles y que se sienta el olor del humus creativo. Que los músicos, todos, les den la mano a las masas y a las élites, que sientan su pulso y su temperatura, que traduzcan los ciegos impulsos de la especie en bellas cantatas y sinfonías. Éstas serán el alimento de utopías, una invitación a la vida, un camino bello hacia la muerte, un testamento para la cultura de su descendencia.

Héctor Morales

CRÓNICA

Creación musical chilena

Compositores chilenos en el país

Según las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena*, entre el 1 de abril y el 30 de septiembre del presente año, se han interpretado las obras de los compositores que se mencionan a continuación:

En Santiago

Academia Chilena de Bellas Artes

El 28 de julio, en el Auditorio del Instituto de Chile, la Academia de Bellas Artes ofreció un concierto a cargo del Dúo Andino, integrado por Valene Georges (clarinete) y Susana Szlukier (piano). En la ocasión se interpretaron las siguientes obras de autores nacionales: *Añoranzas* de Carlos Riesco, *De los sueños* de Fernando García y *Pierrot* de Gonzalo Martínez. Esta última obra es para clarinete solo.

Biblioteca Nacional, Sala América

El 14 de abril, en el recital ofrecido por la guitarrista Tatiana Muñoz, ésta presentó *Evocación* de Pablo Délano. El 24 de abril María Angélica Casteblanco realizó un concierto con obras de compositores nacionales; en la ocasión interpretó: *Sonata* N° 2 de Alfonso Leng, *Sonatina* de René Amengual, *Suite* N° 2, op. 32, de Juan Orrego-Salas, *Sonata* de Carlos Riesco y *Sonatina* de Federico Heinlein. El concierto presentado el 11 de junio por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en la Sala América, contempló las siguientes obras de autores chilenos: *Caminando a Salzburgo* de Juan Amenábar; *Tres preludios* de Carlos Botto; *Sensemaya* de Hernán Ramírez; *Suite grotesca* de Alfonso Letelier; *Tres preludios* de Luis Advis; *Suite modo tonal* de Santiago Vera; *Berceuse trágica*, *Trasparencias* y *Homenaje a Ravel* de René Amengual; *Tonada* N° 4 y N° 8 de Pedro H. Allende; *Preludio* N° 1 de Darwin Vargas; *Zamacueca* de Enrique Soro, y *Canción doble* de Jaime González. Los intérpretes fueron: Elizabeth Rosenfeld, pianista; Erika Vöhringer y Ana María Cvitanic, flautistas, y Claudio Zurita, guitarrista.

En los días 23 y 27 de junio se celebró el vigésimo aniversario de la creación del dúo de guitarras formado por Iván Barrientos y Juan Mouras con dos conciertos de estos guitarristas-compositores y algunos invitados. En el primer recital, dedicado a obras de Barrientos, se interpretaron: *Romanzas* para guitarras (Iván Barrientos y Juan Mouras, guitarras) y *Suite Aisén* (Jaime Kächele, flauta; Guillermo Millas, oboe, Juan Mouras, guitarra; Marisol Ramírez, piano). En el segundo concierto se incluyeron: *Tres valsés latinoamericanos* (J. Mouras, guitarra) y *Poemas de la Trapananda* con textos de Mario Miranda y Oscar Aleuy (J. Mouras, guitarra; grabación y diapositivas), de Juan Mouras, y *Tres escenas de Aisén* (J. Mouras, guitarra), *A un rosal de Coyhaique*, *Vals del sur* N° 3 y *Vals del sur* N° 4 de Iván Barrientos.

El 28 de julio, en un concierto de alumnos de la Escuela Moderna de Música, se interpretó *Chorinho* de Javier Farías para cuatro guitarras (Alejandro Caro, Javier Farías, Fernando Parra, Ignacio Vilches).

El viernes 29 de agosto el conjunto Madrigalistas de la Universidad de Santiago de Chile (USACH) presentó un programa constituido por la obra de Tomás Lefever *Romances iberoamericanos*, conformada por los siguientes romances: *La Serena*, *El nacimiento*, *Conde Lino*, *Día sábado por cierto*, *Los sueños del esposo*, *Los celos*, *Sufrir callando*, *Las señas del marido* y *Delgadina*. En el último de estos romances, así como en *Conde Lino* y *Las señas del marido*, participó la pianista Leonora Letelier. Guillermo Cárdenas, director titular del conjunto, estuvo a cargo del concierto.

Centro Cultural de España

El 15 de abril se presentó el dúo formado por Jaime Kächele (flauta) y Juan Mouras (guitarra), en su actuación interpretaron *A una mujer* de Iván Barrientos, *Cuatro proposiciones* de Fernando García y *Suite latinoamericana* de Juan Mouras. El 27 de mayo ofreció un recital el guitarrista Romilio Orellana, durante el cual presentó *Alabanzas por la guitarra* de Rolando Cori. El 2 de septiembre actuaron la soprano Gabriela Lehmann y el guitarrista Juan Mouras, ocasión en la cual interpretaron *Sabellíades para Ruiseñor Rojo* de Fernando García, en versión para guitarra y piano de Juan Mouras, *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara y *Miniaturas sobre canciones infantiles* de Juan Mouras.

Centro Cultural Montecarmelo

El 27 de mayo, durante la VII Temporada de Conciertos de Cámara del Centro Cultural Montecarmelo, realizada en la Sala la Capilla, a cargo del Dúo Kächele-Mouras e invitados, se programaron las siguientes obras de autor chileno: *A una mujer* para flauta (Jaime Kächele) y guitarra (Juan Mouras) de Iván Barrientos, y *Suite Latinoamericana* para flauta (Jaime Kächele), guitarra (Juan Mouras) y contrabajo (Marcos Álvarez) de Juan Mouras. En un concierto extraordinario, dedicado a compositores jóvenes chilenos, realizado el 21 de agosto en la Sala la Capilla, se estrenaron las siguientes obras: *Poema XV* (texto de P. Neruda) para barítono (Nelson Durán) y guitarra (Víctor Padilla), *Paz para todos aquellos que...* para piano (P. García Huidobro), *Arcoiris* y *De tarde y tedios*, y *renacer* para piano (Camilo Brandi) de Pablo García Huidobro; *Suite* para flauta (Carolina Caverro), clarinete (Andrea Mourges) y fagot (Montserrat Miranda) de Jorge Aravena; *Fuga* para violín (Raúl Orellana), viola (Alberto Castillo), violoncello (Hugo Arriagada) de Andrés Ferrari; *Trío* para dos flautas (Florángel Mesko y Jorge Valdebenito) y violoncello (Hugo Arriagada) y *Sonata* para piano (María Paz Santibáñez) de Antonio Carvallo; *Cuarteto* de vientos para flauta (Paulina Haydn), oboe (Diego Villela), clarinete (Pedro Guiridi) y fagot (Paulina González) de Raúl Céspedes; *Sexteto* para flauta (Carlos Miranda), clarinete (Alejandro Ibarra), dos guitarras (Ignacio Ugarte y Ernesto Pérez), zampoñas (Rodrigo Pérez y Jorge Lillo) y violoncello (Javier Estrada) de Daniel Osorio; *Pianotrio* para violín (Ximena Águila), violoncello (Cristián Peralta) y piano (Fernanda Ortega) de Miguel San Martín C., y *Ausencias* (texto de Cecilio Carmona), ciclo para soprano (Claudia Trujillo) y piano (Marta Montes) de Oscar Carmona.

Corporación Cultural de Lo Barnechea

Los días 4, 5, 7 y 8 de agosto, la Corporación Cultural de Lo Barnechea ofreció conciertos educativos para niños a cargo del trío formado por el flautista Jaime Kächele, el violinista Davor Miric y el guitarrista Juan Mouras. En el programa de dichos recitales se contemplaron las siguientes obras de autor chileno: *Llamada* y *Tonada* de la *Suite Aisén* de Iván Barrientos y la *Suite infantil* con sus partes, todas basadas en canciones tradicionales, *Caballito blanco*, *Arroz con leche*, *Mandandirum dirun dan* y *Villancico del norte de Chile* de Juan Mouras.

El domingo 7 de septiembre, a las 13 hrs se realizó el preestreno de *Misa la chilena: En lo humano y lo Divino* de Fernando Carrasco, con letra de Fidel Sepúlveda, en el Patio de la Cosmovisión de la Corporación Cultural de Lo Barnechea. La interpretación musical de la obra estuvo a cargo del grupo *Aranto*, bajo la dirección de su autor. Carrasco emplea en su obra un grupo numeroso de instrumentos, varios de ellos de uso popular: arpa, rabel, charango, guitarra, guitarrón, tiple, guitarrilla, guitarra eléctrica, bajo fretless, violín, viola, violoncello y percusión. El estreno oficial de la obra se hizo el 28 de septiembre en el Templo Votivo de Maipú.

Escuela Moderna de Música, Sala Elena Waiss

El 23 de mayo ofreció un recital el guitarrista Eugenio González en la Sala Elena Waiss. Dentro del programa ofrecido incluyó el estreno de *Tres preludios* para guitarra de Carlos Botto, obra dedicada por su autor al intérprete.

El 6 de junio se realizó una presentación del guitarrista Javier Farías, en la que estrenó sus *Cinco fachadas* para guitarra. De este mismo autor se estrenó, en el concierto del 12 de junio, *Quinteto* para dos guitarras (Alejandro Caro, Eugenio González), dos flautas (Florángel Mesko, Milén Godoy) y fagot

(Susana Jofré), y *Chorinho* para cuatro guitarras (Alejandro Caro, Javier Farías, Ignacio Vilches, Fernando Parra).

El 8 de julio se presentó el libro *Creadores musicales chilenos* del compositor Roberto Escobar. En esa oportunidad se presentó la obra *Sonata del verano* para flauta (Milén Godoy) y guitarra (Alejandro Caro) de Pablo Délano.

Teatro Municipal

En la sala Claudio Arrau del Teatro Municipal de Santiago, el 21 de abril, ofreció un recital la soprano Patricia Vásquez, al cumplir 30 años desde su primera aparición en dicho Teatro. Le acompañó en el concierto conmemorativo la pianista Elvira Savi. En el programa las mencionadas artistas incluyeron obras de Federico Heinlein (*Dame la mano*, texto: G. Mistral), Juan Orrego-Salas (*La gitana*, texto: R. Alberti) y Enrique Soro (*Storia d'una bimba*, texto: S. Bignotti).

El 16 de julio en el mismo teatro, dentro del ciclo "Conciertos de mediodía", se presentó la joven cellista argentina Sol Gabetta. En su recital contempló *Entre lunas* de Eduardo Cáceres.

Universidad Católica, Centro de Extensión

El 25 de abril, en la Sala Juan Francisco Fresno del Centro de Extensión de la Universidad Católica, se inició la V Temporada de la Orquesta de Cámara de Chile, dependiente de la División de Cultura del Ministerio de Educación, que dirige Fernando Rosas. En este primer programa de la agrupación musical mencionada se incluyó la cantata *Crónicas americanas* de Fernando García, con textos de Pablo Neruda, para recitante (Pedro Sánchez) y orquesta. Este mismo concierto se repitió en la Parroquia Nuestra Señora del Carmen, Ñuñoa, el 30 de abril. Nuevamente en la Sala J. F. Fresno, el 2 de julio, la Orquesta de Cámara de Chile se presentó en un nuevo programa que contemplaba, entre otras obras, *Per Bahco* del compositor nacional Andrés Alcalde. Esta creación se estrenó el día anterior, 1 de julio, en la Parroquia Nuestra Señora del Carmen.

En el segundo concierto de la Temporada Oficial de Conciertos del Instituto de Música de la Universidad Católica 1997, realizado en el Aula Magna del Centro de Extensión de dicha universidad, el 11 de junio, el dúo de guitarristas Oscar Ohlsen y Luis Orlandini programó *Toccata* (1986) de Wilfred Junge. Por otra parte, el 18 de junio, figuró en el programa del Grupo de Percusión de la Universidad Católica, dirigido por Carlos Vera, *Fragments* (1983) de Guillermo Rifo.

El 12 de agosto, en el Salón Fresno, se presentó la pianista Japonesa Noriko Ohtake. En su recital interpretó obras de compositores del Japón y de Chile. Los chilenos fueron Juan Amenábar (*Tríptico*), Alejandro Guarello (*Domus*) y Juan Orrego-Salas (*Rústica*).

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

En la ceremonia de inauguración de la temporada de actividades musicales de 1997 del Departamento de Música de la Facultad de Artes, realizada el 27 de mayo, se presentaron las siguientes obras de autor nacional: *L'absence* y *Romance* de Isidora Zegers, para soprano (Claudia Trujillo) y piano (Elvira Savi); *Serenatella* de Enrique Soro, para violín (Alberto Dourthé) y piano (Jorge Hevia); *Tonada* N° 7 y *Tonada* N° 8 de Pedro Humberto Allende, para piano (Gonzalo Paredes); *Cima* de Alfonso Leng (texto de G. Mistral), para contralto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Elvira Savi); *Jazz Window* de Pablo Garrido, para saxofón (Miguel Villafruela) y piano (Clara Luz Cárdenas); *Esquinas* de Juan Orrego-Salas, para guitarra (Luis Orlandini); *Cuatro cantares quechuas* de Carlos Botto (textos anónimos), para contralto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Elvira Savi); *Tres estáticas* de Fernando García, para piano (Leonora Letelier), y *Pinares* de Alfonso Letelier (textos de G. Mistral), para coro mixto (conjunto coral dirigido por Silvia Sandoval). El acto se cerró con el *Himno de la Universidad de Chile* de René Amengual, con textos de Julio Barrenechea.

El 7 de julio, organizado por la Comisión "La Toma", se realizó un acto universitario de entrega del edificio de la Facultad de Artes a sus autoridades, con la participación artística de estudiantes de dicha Facultad. En el acto el Grupo Werkén interpretó las siguientes obras de autor nacional: *Medianoche* de Horacio Salinas, *El rin del angelito* de Violeta Parra, en arreglo de Luis Advís, *Mi patria* de Eduardo Carrasco y *El aparecido* de Víctor Jara. El 18 de julio se realizó un concierto en homenaje

al profesor Ramón Hurtado. En esa ocasión se presentó, dentro del programa interpretado por sus alumnos de percusión, *Ronda*, de la que Hurtado es autor. El 24 de julio, dentro de su examen de título de interpretación superior, la guitarrista Tatiana Muñoz ejecutó *Evocación* de Pablo Déllano.

El 21 de agosto ofreció un recital la pianista japonesa Noriko Ohtake. La primera parte del concierto estuvo dedicada a compositores chilenos y se escucharon las siguientes obras: *Tríptico* de Juan Amenábar, *Domus* de Alejandro Guarello y *Rústica* de Juan Orrego-Salas. El 29 de agosto, en la presentación hecha por el curso de música de cámara que dirige la profesora Elmma Miranda, se presentó el sexteto *Lautaro* de Enrique Soro, para flauta (Carolina Ramírez), oboe (Víctor Astorga), clarinete (Lorena Vergara), fagot (Paulina González), corno (Alejandro Meléndez) y piano (Jaime Alcántara).

El 1 de septiembre se presentó un concierto titulado "La guitarra en las tertulias chilenas del 900". En la ocasión se interpretaron las siguientes obras de autores que participaron en las referidas tertulias: *La bella santiaguina* de Nicolás Castillo, *Con sentimiento de ti me alejo* de Carlos Pimentel y *Rosita* de Hermosilla, interpretadas por el guitarrista Jorge Rojas Zegers; *Gavota* y *Schotis* de Manuel Ramos, *Me entusiasmo bailando* de P. Fernández, *Viva Chile* de V. Peris, *Vals* N° 2 de Alberto Orrego Carvallo, *Vals español serenade* de Antonio Alba y *Artillería de costa* de Francisco Rubi, ejecutados por Jorge Rojas Zegers y Juan Mouras en guitarras; *Colomba* de Francisco Rubi; *La más pícara* y *Zamacueca White* N° 1 de Antonio Alba, y *Jota* de Joaquín Zamacois, interpretadas por Jorge Rojas Zegers, Juan Mouras y Francisco Obregue. El 9 de septiembre, en el recital ofrecido por el guitarrista Juan Mouras, interpretó las siguientes obras de autor chileno: *Tres vals latinoamericanos* de Juan Mouras; los movimientos primero y segundo de *Sonata* N° 1 de Pedro Núñez Navarrete; *Zamacueca* de Nicolás Castillo; *Con sentimiento de ti me alejo* de Carlos Pimentel, y *Vals* en Re mayor de Alberto Orrego. El concierto concluyó con *Poemas de la Trapananda* de Mouras (textos de Mario Miranda y Oscar Aleuy) para guitarra (J. Mouras), recitante (Mario Miranda) y voz ona grabada. El 16 de septiembre el guitarrista Marcelo Vidal ofreció un concierto, en cuyo programa incluyó *Son* de José Miguel Tobar. El 30 de septiembre se realizó un concierto de homenaje a Carlos Botto, Premio Nacional de Arte en Música 1996, y se presentó al público la *Revista Musical Chilena* N° 187. El programa estuvo conformado con obras del compositor Carlos Botto, interpretándose las siguientes: *Cuatro cantares quechuas* op. 11 (textos anónimos), para canto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Cirilo Vila); *Invocación* op. 46, para dos flautas (Gisela Mornhinweg, Pedro Meneses) y piano (Bárbara Perelman); *Scherzo* N° 2 op. 40, para piano (Dafna Barenboim); *Fantasia* N° 2 op. 37, para guitarra (Luis Orlandini), y *Sonata* N° 2 op. 49, para piano (María Iris Radrigán).

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

Durante el I Festival Somos Latinoamérica, organizado por el Centro de Extensión de la Universidad de Chile, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y la Escuela Moderna de Música, se presentó, el 6 de mayo, el Cuarteto Latinoamericano de México (Saúl y Arón Bitrán, violines; Javier Montiel, viola; Alvaro Bitrán, cello) con un programa que incluyó el *Cuarteto* N° 1 de Gustavo Becerra y el *Cuarteto* N° 2, op. 110, de Juan Orrego-Salas. Esta última obra, que el compositor dedicó al Cuarteto Latinoamericano de México, se presentó en estreno mundial. El 8 de mayo, en el mismo I Festival, la Orquesta Sinfónica de Chile estrenó *Variaciones* para orquesta ("El sexto desconocido") de Hernán Ramírez, obra ganadora del III Concurso SCD de Música Docta (1996) para compositores nacionales. Además, la agrupación sinfónica, que en esta ocasión fue dirigida por Marcelo Fortín, interpretó *Pukará* para tuba (Carlos Herrera) y orquesta y *Cueca del cerro* de Guillermo Rifo.

El 26 de septiembre la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Yoshikazu Fukumura, en un concierto de homenaje a la amistad chileno-japonesa, presentó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng.

Universidad de Santiago de Chile

El 22 de agosto, en el Aula Magna de la Universidad de Santiago, se presentó la pianista japonesa Noriko Ohtake. Entre las obras que interpretó estuvieron *Tríptico* de Juan Amenábar, *Domus* de Alejandro Guarello y *Rústica* de Juan Orrego-Salas.

El 27 de agosto, en el Aula Magna de la USACH, se celebró el XII Concierto de la Temporada 1997. En esa ocasión se estrenó *Romances iberoamericanos* para coro mixto y piano de Tomás Lefever,

obra que fue presentada por el conjunto Madrigalistas de la Universidad de Santiago de Chile, que dirige Guillermo Cárdenas. En los tres romances, de los nueve que conforman la obra, que tienen acompañamiento de piano, actuó la concertista Leonora Letelier.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

En el Salón de Honor de la UMCE se realizó el tercer encuentro de compositores, intérpretes y público que, en torno a la música chilena, realiza anualmente dicha Universidad. El encuentro se inició el 6 de mayo con un homenaje al compositor Carlos Botto, Premio Nacional de Arte 1996. En este concierto monográfico en su honor se ejecutaron las siguientes obras: *Tres preludios* op. 52, para guitarra (Claudio Zurita); *Cuatro preludios* op. 47A (1ª serie), para piano (Ana María Cvitanic); *Cuatro preludios* op. 47B (2ª serie) para piano (Daniela Costa), en estreno; *Instantáneas* op. 39, para flauta dulce (Víctor Rondón), viola da gamba (Miguel Ángel Aliaga) y piano (Ana María Cvitanic); *Partita* op. 22, para piano (Elvira Savi); *Dos canciones corales* op. 44 (textos: Andrés Sabella), *Edicto en la Plaza de Trapala*, a 5 voces, y *Fábula boba*, a 4 voces (Coro de Madrigalistas de la UMCE, director: Ruth Godoy), en estreno; *Décima* op. 16 N° 3 del ciclo *Academias del Jardín* (texto: Polo de Medina) para soprano (Patricia Vásquez) y piano (Elvira Savi), y *Humorada* op. 54, para piano a cuatro manos (Ana María Cvitanic y Daniela Costa), en estreno. En la ocasión se entregó a Carlos Botto la Medalla Institucional de la UMCE y un diploma. El 13 de mayo el compositor Iván Barrientos dio una conferencia titulada *Luigi Stefano Giarda, una luz en la historia de la música chilena (1868-1905, Italia. 1905-1952, Chile)*, que ilustró con grabaciones del maestro italo-chileno.

El 20 de mayo se efectuó un concierto de autores nacionales con las siguientes obras: *Cuatro vales campesinos* para dos guitarras (Iván Barrientos, Juan Mouras), *Romanza chilota* para dos guitarras (I. Barrientos y J. Mouras) y bombo legüero (Ángel Araos) y *Finale (de la Suite Aisén)* para dos guitarras (I. Barrientos y J. Mouras) de Iván Barrientos; *Paisajes de la Patagonia*, música incidental para el documental homónimo (basado en "Desolación" de Gabriela Mistral), de Fernando Antireno. El recital concluyó con un grupo de piezas de Fernando Carrasco: *Lejanías* (textos: Omar Oherens) para canto y conjunto instrumental, *Kirihuana* para tres guitarras, *Todo bien* (textos: Fernando Carrasco) para canto y conjunto instrumental, *Guitarrosa* para conjunto instrumental, *Yo no sé* (textos: F. Carrasco) para canto y conjunto instrumental y *La ilusión del pensamiento* (textos: Omar Oherens) para canto y conjunto instrumental. Los instrumentistas participantes fueron: Iván Moya (guitarra), Juan Antonio Sánchez (guitarra), Fernando Carrasco (guitarra y voz), Nina Rojas (arpa), Hernán Arriagada (tiple), Alejandro Soto (bajo), Camilo Zorrilla (percusiones).

El 27 de mayo se rindió un homenaje a Elvira Savi, quien recibió la Medalla Institucional de la UMCE y un diploma. En la ocasión se escuchó el *Himno de la UMCE*, recientemente compuesto por Cirilo Vila, interpretado por el Coro de Madrigalistas de esa universidad dirigido por Ruth Godoy; la misma agrupación presentó *Dos canciones corales* op. 44 (textos: Andrés Sabella) de Carlos Botto y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo de Santiago Vera.

Otras salas

El 25 de abril, en el antiguo comedor del convento de la Recoleta Franciscana, el guitarrista Romilio Orellana ofreció un recital en el que interpretó *Alabanzas por la guitarra* de Rolando Cori.

El 8 de mayo, en la presentación hecha por el curso de percusión de la Facultad de Artes en el Centro Cultural de la Caja de Compensación Los Andes, se escuchó *Estudio* N° 36 de Ramón Hurtado, interpretado por Rafael Soto.

En la sede única de los colegios Padre Hurtado y Juanita de los Andes, en junio, se realizó la cuarta versión de "Concierto para todos", con la participación de la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Fernando Rosas, y un coro de 120 estudiantes de ambos colegios. En esta oportunidad se estrenó *Credo* de Gonzalo Pinedo Thayer. La obra, además de coro y orquesta, requiere de tres solistas, que fueron: la alumna Francisca Amenábar (soprano), el profesor Alvaro Espoz (tenor) y el profesor Gonzalo Pinedo (bajo). El año pasado, en la tercera versión de "Concierto para todos", el profesor Pinedo estrenó *Salve Regina*, oportunidad en la que el coro también fue acompañado por la Orquesta de Cámara de Chile, pero bajo la dirección de Alejandro Reyes.

El 12 de agosto, en la Casa de la Cultura Manuel Magallanes Moure, de San Bernardo, organizada por el Centro Cultural de esa localidad, se realizó una tertulia para presentar el libro *René Amengual, un enamorado de la música*, del escritor Raúl Besoain Armijo. Asistieron a la reunión, además del autor del libro, Galvarino Mendoza, pianista, Fernando Amengual, sobrino del compositor, y Roberto Escobar, compositor, entre otros. En la ocasión se escuchó *Suite* para flauta (Hernán Jara) y piano (Jorge Hevia) de René Amengual.

El 26 de agosto, en el Teatro del Colegio San Ignacio El Bosque, en el 3er Concierto de la Temporada Internacional de Música Padre Hurtado S.J., actuó el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano). En su programa este conjunto musical incluyó las siguientes obras de compositores nacionales: *Queridas aguas* de Federico Heinlein, con textos de Raúl Zurita; *Cueca y Rin* de Luis Advis; *Epigramas*, de Eduardo Cáceres sobre versos de Elicura Chihuailaf, y *Pasión y muerte* de Fernando García sobre un poema de Vicente Huidobro.

En la SCD, el 30 de agosto, el compositor Cristián Morales Ossio presentó una serie de obras de música electroacústica, luego de haber dictado un curso en el Centro de Música y Tecnología de la SCD. El programa, que estaba conformado por creaciones de autores de España, Japón, Holanda, Argentina, Alemania y Madagascar, comenzó con el estreno de una creación colectiva, compuesta durante el curso mencionado por los compositores chilenos Eleonora Coloma, José Miguel Fernández y Ricardo Escobedo, titulada *Composición 1.1*.

El 30 de septiembre en el acto de conmemoración del 24º aniversario del fallecimiento de Pablo Neruda, realizado en el Museo de Santiago, se representó *Cantata por la vida de Neruda*, obra poético musical de Oscar Aguilera.

En las Regiones

II Región

Homenaje a Claudio Arrau

Como parte de las actividades de conmemoración de la muerte del pianista Claudio Arrau en Antofagasta, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Irwin Hoffman, actuó en esa ciudad los días 6 y 7 de junio. En el programa presentado se incluyó *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

IV Región

Gira del Dúo Kächele-Mouras

El guitarrista Juan Mouras, el oboísta Guillermo Milla y el flautista Jaime Kächele realizaron una gira de conciertos por la IV Región. Se presentaron en Andacollo y Paihuano (30 de abril), La Serena (1 de mayo), y Vicuña (3 de mayo). En el programa se incluía *Suite Aisén* de Iván Barrientos, y *Milonga perpetua* y *Valses latinoamericanos* de Juan Mouras.

V Región

Estreno de Rolando Cori

En el concierto inaugural de la XVI Temporada de Conciertos de la Universidad de Valparaíso se estrenó la cantata mariana *Redemptoris Mater* o *El amor es más fuerte* de Rolando Cori, con textos de Joaquín Alliende Luco, bajo la dirección general de Boris Alvarado. Este concierto, que conmemoró los 10 años de la venida del Papa a Chile, se efectuó en el Teatro Municipal de Viña del Mar el 3 de agosto.

VIII Región

Música chilena en el coro universitario

Dentro del ciclo "Domingos en el barrio universitario", el 11 de mayo, en la Casa del Arte, se presentó el Coro de Cámara de la Universidad de Concepción que dirige Mario Cánovas. En el programa se

contemplaron las siguientes obras de autores nacionales: *Romance de rosa fresca* de Gustavo Becerra, *Tórtola amante* de René Amengual, *Cuando Valparaíso* de Demetrio Arenas, *Opa opa*, canto tradicional pascuense, *Ay, ay, ay* de Osmán Pérez Freire, *Run run se fue p'al norte* de Violeta Parra y *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara. Las dos últimas piezas en arreglo para coro de Mario Cánovas.

IX Región

El 22 de julio, organizado por los Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco, se presentó en la Sala de Conciertos de esa agrupación el dúo formado por Jaime Kächele (flauta) y Juan Mouras (guitarra). En el programa se incluyó *Serenata Lago Verde* de Iván Barrientos, *Tres duettinos* de Pedro Núñez Navarrete y *Suite latinoamericana* de Juan Mouras.

XI Región

Gira del Dúo Barrientos-Mouras

Invitados por la Secretaría Regional Ministerial de Aisén, el dúo de guitarras formado por Iván Barrientos y Juan Mouras realizó una gira de conciertos por la XI Región, entre el 16 y el 24 de agosto. El programa incluyó las siguientes obras para dos guitarras de Iván Barrientos: *Lluvia de día*, *Vals del sur* N° 2, *Vals del sur* N° 6 ("A un amigo del Baker"), *Laguna escondida*, *Vals del sur* N° 1, *Vals del sur* N° 4 ("El campesino"), *Romanza chilota*, *A un rosal de Coyhaique* y *A una mujer*. Las actuaciones se realizaron en los siguientes lugares y fechas: Salón Municipal, Puerto Aisén (16 de agosto); Casa de la Cultura, Chile Chico (17 de agosto); Escuela Básica (concierto educacional), Chile Chico (18 de agosto); Salón de Actos del Liceo Austral "Lord Cochrane", Cochrane (19 de agosto); Salón de Actos del Liceo Austral "Lord Cochrane (concierto educacional), Cochrane (20 de agosto); Casa de la Cultura (inauguración), Puerto Guadal (21 de agosto); Salón de Actos de la Escuela Básica, Murta (22 de agosto); Salón de Actos de la Escuela Básica, Puerto Tranquilo (22 de agosto); Salón de Actos de la Escuela Básica, Cerro Castillo (22 de agosto); Salón de Actos de la Escuela N° 18 (concierto educacional), Coyhaique (23 de agosto); Cine Municipal, Coyhaique (23 de agosto), y Salón de Actos de la Escuela Básica, Taperá (24 de agosto).

Música chilena en el exterior

Se ha tenido noticias de presentaciones de obras y otras actividades realizadas por compositores chilenos en diversos lugares.

Los peces, de Juan Amenábar en Argentina y EE.UU.

El compositor Ricardo dal Farra, en una audición que tiene en la Radio Municipal de Buenos Aires, el 18 de marzo difundió *Los peces* de Juan Amenábar. Anteriormente, el 5 octubre de 1995, la misma obra salió al aire por Radio Nacional de la capital argentina. Además, en dos conferencias ofrecidas por Dal Farra en las sedes de la University of South Florida en Tampa y Sarasota, Estados Unidos, dio a conocer *Los peces*, de Juan Amenábar. El compositor Dal Farra ha difundido otras obras de creadores chilenos por Radio Nacional Argentina: *Vade retro* (Diálogo N° 4) de Gabriel Brncic, el 26 de diciembre de 1994, *Metalmambo* de Eduardo Cáceres y *Fiesta* de Rolando Cori, ambas el 5 de octubre de 1995, y *Cirrus* de Santiago Vera, el 15 de diciembre de 1995.

Música de Jaime González en Colombia

El Coro Magnificat, conjunto vocal de cámara que dirige Marcela Canales y que es acompañado por la pianista Maribel Adasme, se presentó los días 26 y 27 de marzo pasado en la Catedral Santander de

Quilichao y en la Iglesia de la Encarnación, respectivamente. Estas actuaciones se realizaron en el marco del XXXIV Festival de Música Religiosa de Popayán, Colombia, y en el programa se incluyó el *Gloria* de Jaime González Piña.

Estreno de Celso Garrido-Lecca

El 16 de abril, en la Sala del Centro de la Universidad Católica de Lima, se estrenó el *Cuarteto* N° 3 para cuarteto de cuerdas, titulado "Encuentros y homenajes", de Celso Garrido-Lecca. La interpretación de la obra estuvo a cargo del Cuarteto Lima. Anteriormente, el 11 de abril, en la Sala del Instituto Peruano-Norteamericano de Lima, el violinista Alejandro Ferreira y la pianista Marina de Ferreira presentaron *Danzas populares andinas* de Garrido-Lecca.

Obras de Allende-Blin en Europa

El 22 de abril de 1997 Radio Colonia difundió *Au bord des espaces*, obra radiofónica de Juan Allende-Blin compuesta sobre un poema de Jean Cébron. A finales del mes de agosto esta misma obra fue presentada por Allende-Blin en el festival de Lucerna; además, en dicho festival, el organista Gerd Sacher interpretó *Mein blaues Klavier* de Juan Allende-Blin.

Obras chilenas en Freiburg

El 27 de mayo, en la Konzertsaal de la Escuela de Música de Freiburg, se presentó un concierto de música contemporánea de autores de Uruguay, Argentina y Chile, a cargo del Ensemble SurPlus dirigido por James Avery, organizado por el compositor uruguayo Coriún Aharonián. De Chile se interpretaron las siguientes obras: *Seco, fantasmal y vertiginoso* para piano (Sven Thomas Kiebler) de Eduardo Cáceres, *Tierras ofendidas* para flauta (Nicolai Jaeger), oboe (Peter Veale) y clarinete (Erich Wagner) de Fernando García, y *Mikado* para violín (Clemens Merkel), violoncello (Beverley Ellis) y piano (Sven Thomas Kiebler) de Francesca Ancarola. Este concierto, así como otro de música de Bolivia, Perú y Ecuador y uno anterior con obras de compositores venezolanos y colombianos fueron parte del ciclo vorEcho, auspiciado por el Institut für Neue Musik y la Saatlische Hochschule für Musik de Freiburg.

Ximena Cabello presenta obras chilenas en Europa

El 2 de junio, en la Salle des Fêtes en el Hôtel de Ville de Dudelange, Luxemburgo, organizado por el Instituto Chileno Luxemburgués y la Embajada de Chile en ese país, se presentó un concierto de la pianista Ximena Cabello. La artista chilena incorporó en su programa las siguientes obras de autores nacionales: *Tonada* N° 6 de P. Humberto Allende, *Doloras* de Alfonso Leng, *Oposiciones* de Fernando García, *Preludio para recordar a Liszt* de Juan Amenábar y *Temporaria* de Santiago Vera. Y el 20 de junio, en la Flügel-Saal de Firma Piano-Flöck, de Koblenz, Alemania, organizado por la Sociedad Mozart de la mencionada ciudad, Ximena Cabello realizó un recital de piano en que incluyó: *Tonada* N° 6 de P. Humberto Allende, *Doloras* de Alfonso Leng, *Preludio para recordar a Liszt* de Juan Amenábar y *Tres temporarias* de Santiago Vera. El mismo programa ofrecido en Koblenz lo repitió en Trier, Alemania.

Música chilena en Brasil y Japón

En sus giras internacionales el guitarrista Luis Orlandini continuó mostrando el repertorio creado por los compositores chilenos para su instrumento. El 30 de julio, en el Teatro San Pedro de Porto Alegre, Brasil, interpretó *Anagógica* de Santiago Vera; y el 1 de septiembre ofreció en Tokio, junto a Oscar Ohlsen, un recital en la Sala de Conciertos de "Gendai Guitar". Se presentaron las siguientes obras para dos guitarras: *Tonadas* V, VI y VII de Pedro Humberto Allende en transcripción de Luis Orlandini, *Toccata* de Wilfried Junge y *La malahaña y El tortillero*, canciones tradicionales chilenas, en arreglo de Oscar Ohlsen.

Gira de Romilio Orellana con Violeta Parra

Auspiciada por el Mercosur, el guitarrista Romilio Orellana realizó una gira por Paraguay, Uruguay,

Argentina y Brasil, entre el 13 y el 26 de septiembre. En todos los conciertos ofrecidos incluyó la *Anticueta* N° 4 de Violeta Parra. Orellana actuó en los siguientes lugares: Auditorium de la Embajada de Argentina en Paraguay, Asunción (13 de septiembre), Salón de Lectura de la Biblioteca de la ciudad de Rosario, Argentina (22 de septiembre), Basílica de Nuestra Señora de la Merced de Buenos Aires, Argentina (24 de septiembre) y Auditorium del Palacio Legislativo de Porto Alegre, Brasil (26 de septiembre).

Villafruela estrena a Carlos Silva en España

El saxofonista cubano Miguel Villafruela, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, estrenó *Entorno II* de Carlos Silva en el XI Congreso Mundial de Saxofón Valencia '97, España, al que Villafruela fue invitado. La presentación se efectuó el 30 de septiembre en el Palau de la Música i Congressos de Valencia. Villafruela también interpretó *Cuando el áurea es áurea* del compositor cubano Juan Piñera. Anteriormente, entre el 21 de julio y el 1 de agosto, el profesor Villafruela fue invitado como profesor de saxo al II Festival Internacional de Buenos Aires y como jurado del II Concurso Internacional de Buenos Aires. Además, participó en el concierto de clausura del festival realizado el 1 de agosto en el Salón Dorado del Teatro Colón. El referido evento contó con los auspicios de las Secretarías de Cultura de la Nación y de la Ciudad de Buenos Aires, la OEA y la Embajada de Brasil en Argentina. Por otra parte, el 19 de febrero de 1997, el saxofonista cubano dio un concierto en la Basílica Menor de San Francisco de Asís de La Habana, acompañado en el piano por María del Henar Navarro.

Editan música de Cintolesi en Alemania

Recientemente se publicó en Alemania (R. Keller Edition, Hohen Neuendorf) una partitura del compositor Vittorio Cintolesi, con texto del poeta alemán Dieter Wahl, titulada *Lenz ein Liederzyklus*, para voz y piano.

Otras Noticias

Distinciones y homenajes a nuestros músicos

A comienzos de mayo el joven compositor Mauricio Córdova, alumno de Eduardo Cáceres, recibió en Málaga, España, el Premio Concurso del Campo de Composición, Interpretación e Información de la Música 1997 por su *Suite chilota (danzas de Chiloé)* para cuarteto de cuerdas, corno, percusión y bajo eléctrico con efectos.

A fines de junio el compositor Celso Garrido-Lecca recibió, en una ceremonia realizada en la Embajada de Chile en Lima, Perú, la condecoración de la Orden Bernardo O'Higgins en el grado de Capitán, por su importante participación en el desarrollo de las actividades culturales entre Chile y Perú.

En julio, el compositor León Schidlowsky obtuvo el primer premio de una competición auspiciada por la Orquesta Filarmónica de Israel con motivo del sexagésimo aniversario de su fundación en Tel Aviv, con su obra *Absalón*, inspirada en la tragedia bíblica protagonizada por los hijos del rey David, Absalón y Amnón.

El Instituto Chileno-Norteamericano, con la finalidad de estimular la creación musical, mantiene desde hace varios años el programa "Encargo de una obra musical Charles Ives". Este año el encargo

recayó en el compositor Cirilo Vila por su "incuestionable talento y genio creativo"; por lo tanto, con ocasión de las celebraciones del Día de la Independencia estadounidense del próximo año, Cirilo Vila entregará la composición comisionada.

Del 20 de agosto al 2 de septiembre se efectuó, en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, un ciclo en homenaje al recordado musicólogo Samuel Claro Valdés, titulado "Oyendo a Chile". Dicho ciclo contó con una serie de actividades de carácter folclórico realizadas por diversas instituciones. Simultáneamente al referido ciclo, se efectuó una exposición de instrumentos tradicionales chilenos.

El jurado formado por los compositores Federico Heinlein, Cirilo Vila y Eduardo Cáceres y el director de orquesta Fernando Rosas, declaró desierto el primer premio del concurso de obras musicales sinfónicas convocado por la Municipalidad de Providencia. El segundo premio lo obtuvo Rafael Díaz con su obra *El sur comienza en el patio de mi casa*, la primera mención honrosa fue para Fernando García con *Dos paisajes urbanos* y la segunda mención honrosa la recibió Eleonora Coloma con *Orquesta en la Luna*. La tercera mención honrosa se declaró vacante.

Compositores chilenos en el ballet

El Ballet Nacional Chileno ha puesto en escena nuevamente *Milagro en la Alameda* de Ernst Uthoff, en recreación coreográfica de su hijo Michael. Esta obra se presentó en el Teatro de la Universidad de Chile los días 12, 13, 20 y 27 de julio. La música es de Héctor Carvajal y Joseph Bayer.

Publicaciones nacionales

En la *Revista Musical Chilena* se han recibido los ejemplares de *Música*, boletín informativo del Consejo Chileno de la Música, correspondientes al N° 8 (abril), N° 9 (mayo), N° 10 (junio), N° 11 (julio) y N° 12 (agosto), con noticias del acontecer musical nacional.

También se recibió el N° 3 (marzo-abril de 1997) de la revista *Matiz*, editada por el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En este número aparecen colaboraciones de Guillermo Rifo ("Recordando", editorial), Álvaro Menanteau ("El programa radial de Juventudes Musicales"), Doris Ipinza ("El sonido") y "Génesis de la música docta chilena en el archivo de la Catedral de Santiago: II parte", entre otros. Además, en esta edición de *Matiz* se publica la partitura de *Tobalaba 567* de Sebastián Rehbein C. para flauta, clarinete, dos guitarras, contrabajo y batería.

Libros sobre música

El 11 de julio de 1997 se realizó el lanzamiento del libro *Víctor Jara: cancionero tradicional*, editado por la Fundación Víctor Jara y financiado por FONDART. En la sección "Reseñas de publicaciones" del presente número de la *RMCh*, aparece un comentario sobre este libro.

A comienzos de julio, en la Sala Elena Waiss de la Escuela Moderna de Música, se presentó el libro *Creadores musicales chilenos* de Roberto Escobar. Próximamente la *Revista Musical Chilena* publicará una reseña de este nuevo estudio del compositor Roberto Escobar.

Fonogramas con música chilena

El 8 de mayo, en el Auditorio del Instituto de Música de la Universidad Católica, se presentó el disco compacto "Música del Viejo Mundo en los años cincuenta" del dúo formado por Fernando Ansaldi (violín) y Frida Conn (piano), producido por la Universidad Católica de Chile y SVR Producciones. En dicho fonograma se incluye *Pastorale y scherzo* op. 47 de Juan Orrego-Salas.

El 19 de mayo, en la Sala Elena Waiss de la Escuela Moderna de Música, se realizó la presentación de los discos compactos "Alfonso Letelier, una luz del tiempo y del espacio" y "René Amengual, un enamorado de la música", producidos por SVR Producciones, gracias al apoyo económico de FONDART. En la ceremonia se interpretó: *Canciones antiguas* para voz (Carmen Luisa Letelier) y piano (Cirilo Vila) de Alfonso Letelier, así como *Suite* para flauta (Hernán Jara) y piano (Jorge Hevia) de René Amengual.

El 10 de junio, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, se presentó un CD del Cuarteto Latinoamericano de Saxofones (Alejandro Vásquez, Raúl López, Jaime Atenas y Oscar Moya o José

Gutiérrez) titulado "Rodaje de un sueño", fonograma financiado por FONDART. La presentación consistió en un concierto del conjunto en el que interpretaron las obras incluidas en el CD, entre ellas *Cuarteto* para saxofones de Alfonso Letelier y una versión de *El gavilán* de Violeta Parra.

El 5 de agosto, en la Gran Sala del Museo de la Iglesia de San Francisco, se dio a conocer el primer disco compacto grabado y editado por la Universidad de Santiago de Chile, titulado "Del barroco al clasicismo en América Virreinal" y que estuvo a cargo del conjunto universitario de música antigua Syntagma Musicum. En el CD aparecen cuatro piezas del Libro VI de M. Antonia Palacios, encontrado en forma fortuita por el musicólogo Guillermo Marchant.

Archivo Víctor Jara

La Fundación Víctor Jara ha puesto a disposición de los interesados su archivo referente a la vida y obra del recordado músico, poeta y director de teatro. El archivo contiene 160 manuscritos de canciones; documentos; fonogramas con grabaciones de Víctor Jara, editados en Chile y en el extranjero; 100 grabaciones inéditas de testimonios, recitales solidarios, etc.; 1.000 recortes de prensa, desde 1965 a la fecha, sobre Víctor Jara y el movimiento solidario internacional; 700 fotografías; libros y artículos: biografías, cancioneros, música popular, etc.; afiches; creaciones artísticas en homenaje a Víctor Jara: literatura, música, pintura; y videos.

Olivia Concha visita Bélgica

En febrero de 1997 la pedagoga y pianista Olivia Concha, académica de la Universidad de La Serena efectuó una visita profesional, apoyada por su Universidad, a Bélgica. La profesora Concha ha trabajado en la renovación de la educación musical sobre la base del uso y la apropiación creativa por los niños del material sonoro-instrumental de América. Esto la ha llevado a la creación en la Universidad de La Serena de un Taller de construcción de instrumentos de Chile, como parte del plan de estudios de los futuros pedagogos. En su viaje a Bélgica, Olivia Concha visitó el Musée Instrumental de Bruselas, donde hizo entrega de cuatro instrumentos de la cultura mapuche (dos wadas, un kultrún y una trutuka) a la conservadora del Museo y profesora de la Universidad Libre de Bruselas, Malon Haine. Éstos son los primeros instrumentos musicales chilenos que llegan a dicho museo.

Simposio sobre cultura quechua

Entre el 4 y el 6 de septiembre, en la Universidad de California, Santa Cruz, se realizó el simposio "Arte expresivo quechua: creatividad, análisis y actuación". Participaron especialistas de ocho países, quienes intercambiaron experiencias en el canto, la poesía, las adivinanzas y la narrativa de los quechuas.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Víctor Jara. *Cancionero tradicional*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1997, 106 pp.

Esta obra da a conocer textos del cancionero tradicional chileno de diversa procedencia y estilo, copiados y reunidos por Víctor Jara a lo largo de su tronchada vida. El material se presenta en el siguiente orden y los siguientes títulos: *Canto por amor*; *Canto por travesura—Adivinanzas y copias*; *Canto a lo poeta—Canto a lo humano—Canto a lo divino*.

Toda eficiente selección, antología o clasificación implica —previa determinación del universo seleccionado— distinguir cosas distintas de acuerdo a un criterio más o menos consistente. En el presente caso no resulta claro cuál es el criterio que rige la selección. Si cada grupo lleva el nombre de “canto”, entonces podemos suponer que está dividido según su temática; así, éstas serían sólo “por amor”, “por travesura”, “a lo humano” y “a lo divino”, ya que las adivinanzas y las coplas no son temáticas, sino más bien especie y forma, respectivamente. Según lo anterior, la aplicación de la tradicional dicotomía profana—religiosa, hubiera podido agrupar todo el material en dos grupos homogéneos y distintos. Al revisar las variadas formas literarias, musicales y dancísticas incluidas en las distintas secciones, se encuentran tonadas, vales, mazurcas, cuecas, décimas, cuartetos, brindis, etc. Quizás este aspecto —las formas—, hubiera sido otra posibilidad de ordenamiento del *Corpus* de manera consistente, ya que ciertas formas, como la cueca por ejemplo, se encuentran en más de un grupo.

Como es de general consenso, el valor del aporte de Víctor Jara a nuestra cultura, imbrica estrechamente su producción artística al contexto sociopolítico en que ésta se produjo. En la publicación que comentamos lamentamos esta descontextualización, ya que en el prólogo se nos informa que, entre los papeles revisados para hacer la selección, se encontraban materiales recogidos por otros recopiladores e investigadores, además de canciones de autores y folcloristas latinoamericanos de la década del sesenta. Al respecto, para quienes se interesan en conocer mayormente los aspectos de la vida y obra de nuestro más famoso cantautor popular, habría sido de gran interés saber cuáles eran esas otras creaciones y creadores entre las que se encontraban las piezas seleccionadas, ya que sin duda tales datos hubieran permitido ampliar el conocimiento, por ejemplo, sobre las influencias en la actividad creadora de Víctor Jara. Tal proceder podría justificarse, entonces, si todas las piezas incluidas en este cancionero fuesen de la autoría del cantautor, mas, una simple revisión hace evidente que éstas representan una proporción mínima del total. La mayoría son canciones tradicionales recogidas y copiadas por Jara, las que utiliza como modelos sobre los cuales se ejercita escribiendo versiones personales. El repertorio de la última parte, dedicada al canto a lo divino, es evidente que proviene íntegramente de la libreta de un anónimo cultor, una de cuyas páginas originales se muestra en la página 61. En relación a esta fuente, al comparar el facsímil presentado con la transcripción de esa poesía, se evidencia que el arbitrario criterio de modernizar o corregir el original da por resultado una versión que no es ni la del autor ni la que probablemente hubiera interpretado Víctor Jara.

En relación al aspecto musical, poco o nada se dice, ya que el trabajo revisado centra su interés exclusivamente en la lírica. Este tipo de enfoque ha sido más o menos común en algunos trabajos referidos a la música popular en el área y es justificable en tanto se aboque el análisis de aspectos formales, a la contextualización o al menos a la determinación cronológica de un determinado universo. Nada de esto encontramos en este cancionero, por cuanto los breves párrafos introductorios a cada texto constituyen más bien un ejercicio de hermenéutica que un lector inadvertido puede dar como único e inequívoco. Leemos por ejemplo en la nota que presenta a los versos titulados *Yo me subí a un alto pino...* “siendo el pino la imagen de un alto amor, el aroma, la imagen del encuentro y viento el elemento que trae y lleva el ser amado” (p. 15); y en *Chincolito se voló* se señala que “identifica al amante travieso con el chincol que, en su calidad de pájaro, igual sexo masculino, permite sugerir la tunantería y al mismo tiempo ejemplificar alguno de los estilos de seducción masculinos” (p. 30).

En las palabras de presentación del libro por la Fundación Víctor Jara se indica que en el proyecto trabajaron dos investigadores más dos ayudantes y que el proyecto fue apoyado por el FONDART. Siendo así, no nos explicamos cómo no se lograron ampliar las limitaciones y despejar las dudas

reconocidas por quienes llevaron a cabo esta tarea. Frases como "poco sabemos de las fuentes precisas", "no hay fechas", "no tenemos certeza" las encontramos en el prólogo de Carlos Martínez Miranda, mientras que en comentario final, escrito por Gabriela Pizarro Soto, en la que esboza la trayectoria y las etapas de formación e influencia de Víctor Jara, no se incluye ningún dato cronológico que permita aprovechar las informaciones que proporciona.

La impresión y diagramación es buena, aunque la evidente correspondencia semántica de los colores rojo y negro con la figura de Víctor Jara ya ha sido más que utilizada. En suma, pensamos que la fundación que perpetúa la memoria del cantautor, nos permite con la edición de este cancionero tradicional, conocer algo más pero no algo mejor.

Victor Rondón

Compositores colombianos: vida y obra (Catálogo N° 1). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Centro de Documentación Musical, 1992, 128 pp.

La producción musical de quince compositores colombianos, desde la primera mitad del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX, se encuentra reunida en este interesante catálogo publicado por el Instituto Colombiano de Cultura, el que cuenta, además, con la característica de ser el primero publicado en su país. La información acerca de los diversos autores está ordenada cronológicamente de acuerdo con su fecha de nacimiento, e incluye una reseña biográfica, además de un catálogo de obras y otro de registros fonográficos. Los autores de la publicación advierten, sin embargo, que no se trata de un catálogo de obras completas, sino sólo de aquellas recopiladas por el Instituto, pues en los casos más tempranos la información disponible es escasa.

Los compositores reseñados son: Manuel María Párraga, Julio Quevedo Arvelo, José María Ponce de León, Gonzalo Vidal Pacheco, Andrés Martínez Montoya, Santos Cifuentes Rodríguez, Guillermo Uribe Holguín, Jesús Bermúdez Silva, Guillermo Quevedo Zornoza, Daniel Zamudio, José Roza Contreras, Antonio María Valencia Zamorano, Pedro Biava Ramponi, Adolfo Mejía Navarro y Carlos Posada Amador. En la segunda parte del texto, las obras de todos los compositores están minuciosamente ordenadas en un índice general según las categorías: obras para orquesta sola; música de cámara; obras para un instrumento; música vocal; obras para banda; guiones melódicos; obras para otros conjuntos instrumentales; oratorios; óperas; zarzuelas; arreglos, transcripciones y/o adaptaciones; libros, artículos y ensayos.

Finalmente, debemos mencionar y destacar un objetivo adicional de este trabajo, cual es allanar el camino a los investigadores y, al mismo tiempo, estimular la interpretación de un patrimonio cultural poco conocido.

César Quezada

RESEÑA DE FONOGRAMAS

Alfonso Letelier, *Una luz del tiempo y del espacio*. CD digital. SCD 3006-2/SVR. Intérpretes varios. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1996.

Tres obras reflejan dos instantes de la creación del compositor: *Vitrales de la Anunciación*, *Canciones antiguas* para voz y piano y *Sinfonía "El hombre ante la ciencia"*. Las dos primeras nacidas entre fines de 1949 y comienzos de 1950, con muchos puntos de relación. *Vitrales...* se enmarca en el género "cantata", en cambio las *Canciones...* se circunscriben al género "de cámara". Ambas obras acusan una estructura "en partes", pero en el caso de los *Vitrales...* esas partes siguen secuencialmente un texto eje, cosa que no ocurre en las *Canciones...* donde no hay compromiso textual entre ellas. La obra *Vitrales...* fue concebida para soprano solista, coro femenino y orquesta de cámara; se estructura en cinco partes que conllevan múltiples y complejas asociaciones simbólicas de carácter místico. Se trata de representaciones sonoras de la visión de unos hipotéticos vitrales góticos referidos al Ministerio de la Encarnación del Verbo, los que representan fragmentos de la liturgia de Adviento. Los textos sustentan la liturgia, su representación en vitrales se reconoce por una feliz y sabia conjunción de elementos tanto compositivos como históricos; vitrales, frágiles, coloridos y translúcidos se pueden identificar en el uso mayoritario de técnicas de contrapunto como símbolo de la unión de lo diverso (cristales), con interpolación de homofonía como símbolo de soporte (rieles de plomo e intercolumnios de sustentación), lo gótico se presenta en citas de canto gregoriano, una fuerte implicancia modal y el empleo de un "tropo" como "cantus firmus" de un "organum quadruplum"; acentúa esta intención lo diverso del manejo instrumental. Las *Canciones...* es un pequeño ciclo sobre textos españoles de los siglos XV y XVI, su contexto nos desplaza hacia una cámara palaciega evocada; ahora percibimos ecos renacentistas. Las *Canciones...* son tres, su técnica compositiva se refiere efectiva y renovadamente a aquellas canciones para ser acompañadas por "tecla, harpa o vihuela...", lenguaje que el autor evidentemente conoce y nos permite reconocer. El polo opuesto lo constituye la *Sinfonía "El hombre ante la ciencia"*, concebida entre 1983 y 1985, su última creación sinfónica. Podemos escuchar concepciones que se distancian en más de treinta años de las anteriores, pero se engarzan con ellas en cuanto reflejan sus preocupaciones y sentimientos en un sentido de reflexión mística; ya no se trata de sentimientos puramente religiosos, sino una íntima meditación humanista frente a un devenir que aparece con un disfraz de frialdad científica. Acude a un esquema formal de sinfonía en tres movimientos; allí explota un universo cambiante que incluye múltiples manifestaciones de lenguaje musical, entre las que encontramos tonalidad armónica libre, utilización de series dodecafónicas rigurosas y recursos aleatorios. El último movimiento incluye el canto, para contralto solo, de un texto poético del mismo compositor.

Guillermo Marchant

Suite Aisén. Obras de Iván Barrientos Garrido. CD, digital audio. CD-1582. Intérpretes varios. Columbia, Sony Music Entertainment Inc., 1991.

Con ocasión de celebrarse los veinte años de formación del dúo de guitarras formado por Iván Barrientos y su discípulo Juan Mouras, ambos coyhaiquinos, ha circulado nuevamente el CD con obras del también compositor Iván Barrientos, que se comenta.

El mencionado fonograma incluye las siguientes creaciones de Barrientos: *Suite Aisén* (16'20") –que da su nombre al disco–, *Serenata Lago Verde* (2'53") y *Escenas de Aisén* (16'35"). Sin lugar a dudas, la primera de estas obras es la que mayor aceptación ha tenido entre el público seguidor de la estética del compositor sureño, quien se ha mantenido fiel a un lenguaje directo y sin rebuscamientos, que se afina en un espíritu romántico de buena ley, sin olvidar sus ancestros. "La *Suite Aisén* nació una otoñal y lejana mañana en Aisén cuando luego de un tiempo perdido –recuerda el autor–, encontré la raíz profunda del amor, de ese amor que todos buscamos y anhelamos desde siempre". La obra integra

está imbuida de ese sentimiento que para su creador, según propia declaración, "es la virtud más noble del ser humano". La suite, compuesta para flauta (Alberto Almarza), oboe (Jorge Galán), guitarra (Iván Barrientos) y piano (Mario Lobos), está conformada por cinco movimientos: "Trémolo", "Llamada", "Preludio", "Tonada" y "Finale". El compositor, como es usual en las suites, emplea en cada una de las partes estructuras musicales simples, y, en este caso, en los distintos movimientos utiliza la combinación instrumental que le resulte más adecuada a su mensaje. La necesidad que le imponen sus bellas y sencillas melodías de sonidos largos, mantenidos, le hacen preferir la flauta y el oboe para cantar. La *Suite Aisén* fue dedicada por su autor a Lany Neumann S.

La segunda obra de Barrientos que contiene el fonograma *Serenata Lago Verde*, es una breve y amable pieza para flauta (Alberto Almarza) y guitarra (Iván Barrientos) que conserva los mismos rasgos estilísticos de la *Suite Aisén*. En esta composición el autor muestra una vez más su fluida y característica vena melódica.

El CD concluye con otra suite, *Escenas de Aisén*. Ésta es una serie de seis movimientos para guitarra sola y para dos guitarras. Los títulos de las partes son: "A un bosque de ñires", "Estudio frente a un lago", "A un suave atardecer de estío", "A una mujer: Marianela", "A un amigo del Baker" y "A un rosál de Coyhaique". De estas hermosas piezas, la cuarta, "A una mujer: Marianela", y la sexta, "A un rosál de Coyhaique", son para dos guitarras. En ambas se suma a la primera guitarra de Iván Barrientos una segunda guitarra que interpreta Juan Mouras. En los seis movimientos de la suite se trasluce el dominio del instrumento que posee Barrientos, no sólo como guitarrista, sino, también, como compositor.

Esta selección de obras del creador coyhaiquino tiene la virtud, además de ser representativa de su estilo, estar bien grabada y excelentemente interpretada. La dirección artística del fonograma estuvo a cargo de Iván Barrientos, factor que naturalmente influyó en la adecuada manera como fueron abordadas las obras por los ejecutantes.

Fernando García

IN MEMORIAM

Laurencia Contreras Lema (1907-1997)

El 22 de julio del presente año falleció en Concepción la destacada maestra Laurencia Contreras Lema, formadora de innumerables músicos y figura fundamental en la vida artística de la ciudad de Concepción, que la distinguió en 1968 con el Premio Municipal de Arte.

Laurencia Contreras nació en Lota el 13 de julio de 1907 y recibió sus primeras lecciones de piano de su madre Elena Lema. Su maestro de piano, en el Conservatorio Enrique Soro, fue don Alfonso Izzo.

Laurencia Contreras obtuvo su título de Enseñanza del Curso Superior de Piano en el Conservatorio Nacional de Música el 28 de mayo de 1928.

En marzo de 1940 fundó el Conservatorio de Música Laurencia Contreras, que en la actualidad pertenece a la Universidad del Bío-Bío. A partir de enero de 1941 los alumnos de este Conservatorio rindieron exámenes válidos ante comisiones del Conservatorio Nacional de Música.

El 20 de diciembre de 1985 el Ministerio de Educación la distinguió con la Orden al Mérito Docente y Cultural.

Laurencia Contreras hizo del amor a los niños la finalidad máxima de su vida y su conservatorio acogió sin ninguna limitación a todos los músicos que lo visitaron.

Miguel Aguilar Ahumada

Donald Little (1914-1997)

Más que un profesor, Donald Little fue un artista. Su finura de alma le permitió rayar a gran altura en el arte musical que cultivó durante toda su vida, excepto en los últimos años en que fue abatido por una cruel enfermedad. Aunque fue un violinista de primer nivel, no tuvo, en nuestra ciudad, muchas oportunidades para integrar o dirigir orquestas, aun cuando en muchas ocasiones lo hizo. Fue en el arte de la dirección coral donde pudo realizarse plenamente. Formó muchos grupos corales, prácticamente en todos los liceos y colegios en los que trabajó como profesor de Educación Musical. Recordemos, por ejemplo, el Coro Mixto del Liceo de Hombres y la Escuela Técnica Femenina, sin duda uno de los mejores coros juveniles que se hayan dado en Valdivia. Sin embargo, me atrevo a afirmar que, en el ámbito de los coros estudiantiles, fue con el Coro del Liceo de Niñas con el que alcanzó las más altas cimas. Creo que nadie ha hecho cantar tan bien a las niñas de esta ciudad.

Donald tenía una voz pequeña por lo que recurría a su inseparable violín y a un casi inaudible falsete para sus indicaciones melódicas. Con esos elementos él lograba verdaderos milagros de sonido, afinación, trabazón armónica y riqueza de matices. Siempre tuvo tiempo para preparar y presentar varios coros juveniles, incluso cuando creó su obra mayor, el Coro Polifónico de Valdivia, al que atendía en horario vespertino, luego de finalizada su larga y agotadora labor de profesor. Es con este coro de adultos con el que Donald escribirá hermosas páginas de la historia musical de Valdivia. Lo formó con sus mejores ex alumnos cantores y con escogidos aficionados de la ciudad, más el respaldo vocal y material que por muchos años le brindara el matrimonio Beltrán-Vives, ex integrantes del Orfeo Catalá de Barcelona, en la que fuera sede del Coro, la Sociedad Protectora de Empleados de Comercio, donde funcionaba. Todos los logros que jalonaron la nutrida vida artística de Donald Little fueron posibles por su gran talento musical, oportunamente reconocido por dos grandes maestros europeos, su profesor alemán en la Normal de Chillán, don Otto Schaeffer, y luego en Valdivia, el maestro Roberto Mahler, de quien fue alumno predilecto y depositario de su obra musical.

El actual predominio de la cultura televisiva y los medios de reproducción musical electrónicos ha alejado al común de la gente de las prácticas musicales que encontraban en el coro el lugar adecuado para su afirmación. Esos treinta años, entre las décadas del 40 al 70, constituyeron la época

de oro de la actividad coral valdiviana. Nuestra ciudad brilló junto a Concepción y Santiago por la cantidad y calidad de sus coros. Los festivales en el Teatro Cervantes y los cursos de dirección coral involucraban a toda la ciudad y provincia. Allí campeaban los coros de Donald Little, quien aún tenía tiempo para acercarse a muchos de los que nos parábamos frente a un coro, siempre con el consejo y la enseñanza oportuna, con su proverbial modestia y su finura de trato, regalándonos sabiduría y brindándonos confianza. Sus cantantes, sus discípulos, sus colegas y amigos preferimos recordarlo en esa etapa de su vida, en esos sus mejores años, cuando derrochaba vida y amistad, cuando prodigaba su arte. Porque su prolongado ocaso nos entristeció a todos.

Leonardo Mancini