

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LIV

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2000

Nº 194

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

SECRETARIO DE REDACCIÓN
NANCY SATTTLER

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
DEL AUTOR (SCD)

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

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

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 8.000
NÚMEROS SUELTOS EN CHILE	
PÚBLICO EN GENERAL	\$ 5.000
ESTUDIANTES	\$ 2.500

Revista Musical Chilena en microficha (on microfiche)

a) 50 volúmenes (1945-1992) [50 volumes (1945-1992)]	
Para el extranjero (All foreign countries)	US\$1.050
Para Chile	\$ 150.000
b) Números sueltos (Individual issues)	
Para el extranjero (All foreign countries)	US\$ 15.00
Para Chile	\$ 3.500

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

COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

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

1. **Romances cantados.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folclórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folclorista Gabriela Pizarro (casete).
2. **Música de la Isla de Pascua.** [CMCH-02]. Valiosos documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell (casete).
3. **Cantos de amor mistraliano.** [CMCH-03]. Selección de 15 canciones de compositores, en su mayoría chilenos, basadas en poemas de Gabriela Mistral, interpretadas por la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi (casete).
4. **El Rey David** de A. Honegger. [N°1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes (disco compacto).

Precios (incluye envío postal)

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

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

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

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

SUMARIO

Carlos Riesco. Premio Nacional de Arte	7
Editorial	9
CECILIA CARRÈRE OETTINGER. Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica	13
JUAN PABLO GONZÁLEZ. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa	26
DOCUMENTOS	
HANNS STEIN. El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica	41
GONZALO CUADRA. Como Ulises con las sirenas: el compositor institucional	49
FRANCISCO ASTORGA. El canto a lo poeta	56
EDUARDO PERALTA. Trovador y payador	65
PATRICIA DÍAZ-INOSTROZA. La poesía trovadoresca en la canción popular chilena	66
FABIO SALAS. Gritos y susurros: vocalistas y casos del rock chileno	76
GABRIEL CODDOU. El coro de los niños huilliches de Chiloé	81
GUIDO MINOLETTI. Una visión de la vida coral en Chile	87
WALDO ARÁNGUIZ. Presencia coral de Chile en América Latina	95
CRÓNICA	
Creación musical chilena	99
Compositores chilenos en el país	99
Música chilena en el exterior	107
Otras noticias	109
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>La guitarra clásica en la música chilena de salón</i> , por Fernando García	114
<i>Printemps de la guitare 1998. Carlos Pérez 1er Prix</i> , por Cristián Guerra Rojas	115
<i>Cantos de la ciudad sitiada. Música vocal chilena contemporánea</i> , por Rafael Díaz	116
<i>Música chilena del siglo XX para cuarteto de cuerdas</i> , por Vladimir Barraza	117
<i>Música ... en la frontera ... de la música. Esperando el 3000</i> , por Juan Pablo González ..	118
<i>Juan Amenábar, compositor chileno. Obras electroacústicas</i> , por Santiago Vera Rivera	119
<i>Sonidos y visiones del sur. Música electroacústica de compositores chilenos y argentinos</i> , por Cristián Guerra Rojas	120
IN MEMORIAM	
René Reyes Rojas (1930-2000). Alocución con que el orador de la Respetable Logia despidió los restos de René Reyes Rojas	122

Comité de Honor

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

Comité Editorial

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

*Colaboran en este número
(en orden de aparición)*

CECILIA CARRÈRE OETTINGER, Facultad de Artes, Universidad de Chile
JUAN PABLO GONZÁLEZ, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile
HANNS STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile
GONZALO CUADRA, Tenor, Licenciado en Artes mención Música, Universidad de Chile
FRANCISCO ASTORCA, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
EDUARDO PERALTA, Trovador
PATRICIA DÍAZ-INOSTROZA, Directora del Instituto Cultural, Banco del Estado de Chile
FABIO SALAS, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile/
Universidad Vicente Pérez Rosales
GABRIEL CODDOU, Director de la Academia Municipal de Música de Ancud/
Director del Coro de Niños Huilliches de Chiloé
GUIDO MINOLETTI, Director del Coro Sinfónico, Universidad de Chile
WALDO ARÁNGUIZ, Presidente Internacional de la Asociación Latinoamericana de
Canto Coral (ALACC)
JOSÉ MIGUEL CANDELA, Compositor
SANTIAGO VERA RIVERA, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
CRISTIAN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile
RAFAEL DÍAZ, Compositor
VLADIMIR BARRAZA, Conservatorio de Música, Universidad Austral de Chile

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

Información para los colaboradores

1. Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publica artículos acerca de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, que aborden tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de diferentes marcos disciplinarios. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.
2. Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* (Casilla 2100, Santiago, Chile). La *RMCh* sólo publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en castellano e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto, hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un disquette 3,5 en programa compatible con Microsoft Word, en formato RTF. El apellido del autor debe aparecer junto al número de página en el extremo superior de cada página del texto. Tanto los ejemplos musicales, como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.
Bolero, op. 81, cc.1-12
6. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítemes bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente. El nombre del autor, título del libro, ciudad, editor y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera.

SALGADO, SUSANA

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

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

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

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

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

BÉHAGUE, GERARD

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

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

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

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

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

REIS PEQUENO, MERCEDES

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

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

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

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

Hirsch 1988 :49-50

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

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

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

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

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

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

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

Carlos Riesco

Premio Nacional de Arte

Estando la edición del presente número de la *Revista Musical Chilena* en proceso de cierre, el Ministerio de Educación comunicó oficialmente que el compositor Carlos Riesco Grez había sido galardonado con el Premio Nacional de Arte, mención Música, 2000. El jurado que le otorgó dicha distinción estuvo conformado por la Sra. Mariana Aylwin, Ministra de Educación, Prof. Luis Riveros, Rector de la Universidad de Chile, Prof. Manfred Max-Neef, Rector de la Universidad Austral de Chile, Sra. Elvira Savi, anterior Premio Nacional de Arte, mención Música, y Sr. Santiago Vera-Rivera, representante de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

De acuerdo a nuestra tradición, el próximo número de la *Revista Musical Chilena* abordará la vida y obra del nuevo Premio Nacional de Arte en Música.

Editorial

Música vocal en Chile durante el siglo XX: retrospectiva de una polifonía a varias voces

Concluir un siglo e iniciar otro, si bien puede parecer un hecho simplemente cronológico, ya por tradición se ha transformado en un hito colectivo, que cada 100 años es causa de celebraciones y sentimientos encontrados, incluidos los buenos y malos recuerdos, junto a los logros, temores, incertidumbres y expectativas frente al nuevo siglo que comienza.

Desde muchos puntos de vista, la vida se puede considerar como un gran viaje, razón por la cual al terminar un tramo de ella surge una natural motivación para mirar hacia atrás y hacer un balance del camino recorrido. Esto obviamente involucra a las diversas manifestaciones culturales del país; mas, en este caso particular, la *Revista Musical Chilena* lo ha querido hacer en relación a la música vocal, debido a la gravitación que tiene en nuestra historia musical, en sus diferentes géneros. Cantar es tan antiguo como el ser humano, incluso más que el lenguaje hablado. De hecho, los niños cantan antes de hablar y todos los seres humanos de alguna manera tenemos la experiencia de cantar. No hay que olvidar que el instrumento musical de la voz es nuestro propio cuerpo: el canto nos sale desde “adentro”.

Existe una cierta atracción irracional en relación al canto; una atracción similar a la que sentimos con el fuego que alimenta a las fogatas, aquellas que convocan a la gente a reunirse en círculo. Se trata de un hecho primitivo, una experiencia vital que llevamos con nosotros desde los primeros días de la humanidad. De allí que el canto esté unido al rito: al rito de la danza, al rito de la fiesta, de la comida, del trabajo, de la religión, del encuentro, de la vida y de la muerte. Además, el canto tiene que ver con los profundos secretos y riquezas de la respiración, con el flujo y reflujo del aire que energiza nuestro cuerpo, instrumento orgánico de la voz. Tal vez por ello impresiona tanto escuchar cantar, pues nos hace recordar una expresión tan primitiva y vital que existe en todos nosotros desde el origen; nos hace escuchar la voz interior que late permanentemente, unido al ritmo de nuestros pulmones y pulso de nuestro corazón. Pero la impresión es aún mayor cuando el canto se desnuda y emerge *a cappella*. Es el canto puro: lo más íntimo del sonido y del silencio; el aire que vibra y se transmite de persona a persona. Y así también impresiona el canto colectivo, el canto coral, pues allí aflora otro aspecto de lo primitivo que hay en nosotros: la dimensión social, aque-

lla en que las respiraciones se unen en un solo aliento, con voces al unísono o una polifonía que da cuenta de nuestra multiplicidad.

Chile es un país de poetas y, en gran medida, la poesía es una forma de cantar. Frente a esta realidad, no es de extrañarse que compositores chilenos se hayan afanado en unir el lenguaje musical con el lenguaje hablado. De hecho, Gabriela Mistral y Pablo Neruda han sido de los poetas más recurridos para buscar, a través del canto, el encuentro entre la música y la literatura. Pero también está la poesía popular, aquella que entona sus versos a lo humano y a lo divino, desde diferentes rincones del mundo rural, muchas veces con autores anónimos, lo cual se confunde con la creación colectiva.

Mas, desde un punto de vista artístico el tema es complejo. En el canto confluyen lenguajes diferentes: sistemas de códigos sonoros y sistemas de códigos lingüísticos. Tal vez en un principio el problema no existía, pues en el lenguaje oral las palabras también son sonidos; sin embargo, cuando surge la escritura, tanto la música como la literatura adquieren un mayor nivel de desarrollo y la relación entre la palabra y el sonido se transforma en una dialéctica viva de encuentros y desencuentros. Producto de ello, el concepto del canto y el tratamiento de la voz han tenido un largo y variado recorrido a través de la historia. En ciertas épocas la relación entre música y texto ha sido un hecho natural y, en otras, un hecho confrontacional: en algunos casos por razones estéticas y/o religiosas; en otros por razones sociales, políticas o de denuncia. Y en pleno siglo XX, incluso ha habido tendencias más puristas que han optado por volver al sentido primitivo del canto, usando fonemas sin un significado idiomático. Así, el poder de la comunicación a través de la música y del habla ha sido causa de celos, pugnas, alejamientos y reconciliaciones entre ambos lenguajes. No obstante, sea como sea, y más allá de las teorías de los signos y de los significados, en los albores del siglo XXI se sigue cantando. En Santiago de Chile, por ejemplo, en medio del bullicio de las calles del centro de la ciudad, hombres y mujeres suben a los buses de locomoción colectiva –los “micros”– y les cantan a los pasajeros a cambio de una moneda. De esta manera, lo primitivo del canto permanece en nuestro diverso y tecnologizado mundo contemporáneo, acaso porque el cuerpo –lo orgánico– también permanece en nosotros.

Ahora bien, en la presente publicación se hace una primera aproximación al tema, toda vez que, junto con ser amplio y complejo, aún no existe suficiente perspectiva histórica como para tener la necesaria amplitud y rigor científico que permita interpretar los hechos y sus consecuencias reales en la cultura chilena. Con mayor razón si se considera que el siglo XX fue un siglo revolucionario en muchos sentidos. No obstante, la ciencia es búsqueda y creación de conocimiento, y el conocimiento es, antes que nada, preguntas. Y sin duda que en relación a la música vocal chilena del siglo XX hay mucho que preguntar y mucho que responder; sin embargo, hasta ahora poco se ha hecho al respecto. Ha habido valiosas publicaciones y aproximaciones desde perspectivas particulares, pero no como un trabajo de conjunto. Por tales razones, la presente publicación adquiere especial interés, pues aborda el tema de la música vocal desde diferentes perspectivas, con una mirada hacia el siglo XX que puede servir de plataforma de impulso

hacia adelante, abriendo diversas ventanas y líneas de investigación hacia el siglo XXI.

Importantes aciertos y avances hemos tenido en la música vocal del siglo XX, pero también hemos tenido conflictos y contradicciones –aún vigentes– que impiden mirar hacia atrás con una actitud de simple autocomplacencia. El análisis crítico y autocrítico es bienvenido. En efecto, si el sentido de la investigación es crear conocimiento, su utilidad está en acercarnos a una verdad que nos permita identificar nuestras fortalezas y debilidades, para así ubicarnos mejor en relación a nuestros límites y saber en qué direcciones debemos buscar, descubrir y superar-nos.

El siglo XX es especialmente relevante para la música chilena en general, ya que gran parte de su historia se desarrolló en él. Esto nos ayuda a ubicar y a asumir que nuestra música es aún muy joven y que, por lo tanto, está en pleno proceso de crecimiento y maduración. El sentido de la tradición –del patrimonio y de la herencia–, recién está comenzando a tomar cuerpo en nuestra sociedad. Esto nos permite ser más realistas, comprender mejor nuestras falencias y contradicciones y, a su vez, no vivir de falsas ilusiones y expectativas. Mas, lo estimulante es saber que tenemos mucho por hacer, lo cual nos anima a trabajar con entusiasmo.

Consecuente con ello, la *Revista Musical Chilena* invitó a varias personas relacionadas con nuestra vida musical a escribir sobre el tema en cuestión. Por cierto, existe una diversidad de manifestaciones que van desde la música de tradición oral a la música de tradición escrita. Se trata de la dualidad cultural propia de nuestro doble origen europeo/indoamericano –que no sólo influye en la música–, la cual se multiplica al enfrentarnos con la dualidad del lenguaje musical y el lenguaje hablado ya referido, además de la dualidad del mundo urbano y el mundo rural, cuyas culturas se basan en referentes y ritmos de vida muy disímiles, con códigos también diferentes. En realidad, el tema contiene muchos polos que son los que dan lugar a la dialéctica viva de su desarrollo. Efectivamente, junto a los ya mencionados, están los polos oficial/no oficial, formal/informal y académico/no académico, que se traducen en estéticas y prácticas musicales muy distintas y contrastantes entre sí. Y como si eso fuera poco, en pleno siglo XX irrumpe la tecnología, la cual es causa de una enorme y profunda revolución que, por cierto, influye considerablemente en la música. El micrófono, la radio y los fonogramas abren paso a una música mediatizada, que modifica la técnica vocal, junto con ser capaz de transmitirse a millones de personas, convirtiendo a la sociedad en una masa de consumo. Con ello, la música entra en la industria y se transforma en un lucrativo negocio, y la dialéctica encuentra nuevos polos de desarrollo, como son la música de arte y música como producto comercial, junto a la ética y estética, cultura local y globalización, diversidad y uniformidad. Paralelamente surge la música electrónica y digital, dando lugar a nuevas vertientes de creación que, probablemente, en el siglo XXI nos lleven a hablar de música de tradición oral, de tradición escrita y de “tradición tecnológica”.

Frente a todo esto, se comprenderá que las posibles entradas, cruces y salidas para abordar el tema son múltiples. De allí que la música vocal en Chile durante

el siglo XX sea una polifonía a varias voces, cuyo contrapunto ahora invitamos a conocer –en una primera aproximación–, según las perspectivas de las personas que gentilmente han colaborado en la presente publicación. El tema es amplio, complejo y apasionante. Se incluyen trabajos que son el producto de investigaciones, otros que corresponden a documentos testimoniales y otros a experiencias de campo de los propios protagonistas –información “fresca”, que constituyen valiosos referentes para futuras investigaciones.

En primer lugar se presentan dos artículos: uno sobre la problemática de la relación música-texto en la composición chilena contemporánea, otro sobre la música vocal de difusión masiva mediatizada por la tecnología, cuestión que sobrepasa nuestras fronteras.

En segundo lugar se incluyen dos documentos que se refieren al canto de tradición escrita y al problema de la educación. Se aborda su dimensión cultural y pedagógica, junto a los conflictos y contradicciones que existen entre la técnica vocal y el lenguaje musical contemporáneo, producto del desfase de los programas de estudio y de los propios profesores de “conservatorio”, que sólo enseñan música europea hasta el siglo XIX y le dan la espalda a América, a Chile y al siglo XX.

En tercer lugar se presentan cuatro documentos sobre el canto de tradición oral. En ellos se aborda el canto de la poesía popular campesina, junto a una breve reseña histórica en décimas sobre los trovadores y payadores, seguido del canto popular urbano –a veces también vinculado con la cultura rural–, para concluir con la expresión del rock chileno, el cual ya ha ganado una importante presencia en nuestro medio.

La serie termina con tres documentos sobre el canto coral que, si bien originalmente pertenece a la tradición escrita, en la práctica –en Chile– corresponde a una situación mixta escrita/oral, pues la gran mayoría de los coralistas no leen partituras y cantan gracias a su entusiasmo y memoria auditiva. El primero de los documentos hace referencia al rescate de las lenguas nativas, a partir de una experiencia práctica y pedagógica en el seno de una comunidad de niños huilliches de Chiloé. El segundo entrega una reseña histórica de la vida coral en Chile y, el tercero, hace lo propio en el contexto de América Latina.

De esta manera, la *Revista Musical Chilena* ofrece una visión amplia y diversa del estado de situación de la música vocal en el país durante el siglo XX. Si bien se pueden extraer muchas conclusiones al respecto, también surgen muchas preguntas que dejan abiertas las puertas para continuar trabajando. Es sólo el inicio de un nuevo siglo que es clave para el futuro de la música chilena, por cuanto recién comienza a esbozarse una conciencia histórica y sentido de nuestra tradición.

Gabriel Matthey Correa

Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica

por
Cecilia Carrère Oettinger

¿Qué demonio empuja sin remedio al compositor hacia la "literatura"?
(Boulez 1981: 161)

1. EL USO DEL TEXTO EN LA MÚSICA CHILENA DE TRADICIÓN ESCRITA ENTRE 1930 Y 1970

Para abordar este tema, resulta muy útil partir del trabajo de Rodrigo Torres: *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena*¹, por cuanto el autor deja instalada la necesidad de enfoques nuevos en los estudios acerca de la música latinoamericana y chilena del siglo XX. Cabe señalar que con un énfasis exagerado en la dicotomía nacionalismo vs. universalismo, de preferencia se han realizado estudios histórico-documentales y monografías sobre compositores, siendo urgente incorporar referencias más diversas para enriquecer la visión de la música chilena. Torres piensa que entre estas referencias están "la relación de la música con otras artes o con determinados movimientos culturales nacionales, y las motivaciones y concepciones estéticas, éticas, ideológicas de los compositores..."². Encontrar acercamientos nuevos y relevantes en relación a la música chilena es justamente el objetivo de su trabajo, el cual se centró en la reunión de la música con otras artes, reunión fundamental para la creación de un arte nacional global, "puesto que en la reunión más que en la dispersión es donde radica la posibilidad de síntesis"³. Específicamente, Torres encontró que la relación entre la música y la poesía en el caso chileno es la más fecunda: "La zona en que ambas se fusionan constituye uno de los repertorios más voluminosos e importantes de la producción musical docta nacional, expresivo de su evolución"⁴. A raíz de la diferencia entre ambas artes, el autor estima que ésta constituye una ventaja para la música, ya que "en el campo de la poesía, la música —arte más abstracto— encuentra una

¹Torres 1983.

²Torres 1983:1-2.

³Torres 1983:2.

⁴Torres 1983:2.

concreción más clara y 'objetiva'"⁵. Este aspecto se suma al hecho de que la poesía ha sido la primera de las artes chilenas en proyectarse, tanto nacional como internacionalmente, siendo sin duda un gran aporte a la poesía de lengua castellana. Según Torres, las dos figuras que fueron la principal fuente poética para la música chilena de tradición escrita entre 1930-1970 son Gabriela Mistral y Pablo Neruda. La música basada en sus poemas son una ejemplificación de "las tendencias motrices prevalecientes en la creación musical de la época"⁶.

2. LA RELACIÓN MÚSICA-TEXTO EN LA MÚSICA EUROPEA DE TRADICIÓN ESCRITA DEL SIGLO XX

La revisión de los principios platónicos en relación a la primacía de la palabra por sobre la música ocurrida en el siglo XIX permitió un acercamiento a posibilidades nuevas en cuanto a la relación música y texto, hecho que se sumó al desarrollo de ambas artes en forma independiente. Por sólo nombrar algunos aspectos fundamentales que cambiaron el ámbito de las relaciones de música y texto, están, en el campo de la música, la disolución de la tonalidad y las nuevas técnicas compositivas, como el serialismo, la revisión del concepto mismo de música y del material sonoro, este último relacionado con el advenimiento de las tecnologías de grabación y la innovación de las técnicas vocales. En el campo de la literatura, hay una liberación en cuanto al discurso semántico narrativo y coherente, conducente a la exploración de nuevos terrenos, como el fonético en el caso de los dadaístas. Las décadas de 1950 y 1960 fueron testigos de una explosión de innovación en el campo del uso del texto en la música, tanto en la composición de obras claves como en la realización de textos que intentan dar cuenta de este fenómeno y entregar nuevas soluciones a la relación entre las dos artes.

2.1 *Cuatro opiniones acerca de la relación música y texto*

Ante la interrogante de cuál será la necesidad de un compositor de utilizar un texto, Pierre Boulez⁷ sugiere que las razones pueden estar entre el interés en el uso de la voz, necesitando un texto que la apoye, o bien la necesidad de utilizar la voz ante la motivación de un texto. Al musicalizar un texto, surge otra interrogante en relación a su tratamiento: si se quiere cantar, recitar, o hablar el texto. En cuanto a la opción del canto, se traslada la sonoridad propia del poema hablado a una sonoridad sobre intervalos y una rítmica que son distintas, descuartizándola según Boulez, para lo cual hay que entrar en las leyes propias de una convención. Para él, el contacto inicial entre la poesía y música ocurre a nivel de la descripción, pero más allá de este nivel, la música se posesiona del poema en cuanto a su forma, sintaxis, ritmo y sonoridad, y así se pasa de un lenguaje a otro. Según Boulez, la única posibilidad de encuentro es por medio de la estructura, ya que se puede revelar el poema al mismo tiempo que respetar su autonomía original.

⁵Torres 1983:2.

⁶Torres 1983:3.

⁷Boulez 1981.

Berio igualmente considera fundamental que tanto texto como música tengan su autonomía, así como un grado análogo de complejidad y dignidad, y si a veces despedaza los textos, es porque considera que la música debe estar siempre por encima.

En cuanto a la controversia de que si una música puede entregar el sentido del texto, y por ende, si se debe buscar su comprensibilidad, Boulez afirma que la música, al no tener significación, no puede entregar ninguna, o bien puede resistir cualquier significación en forma indiferente. Además considera que, poseyendo cada una su semántica propia, basada en su estructura original, la música no puede precisar en forma directa un hecho, pero puede transmitir la determinación de este hecho, lo que en lenguaje hablado sería análogo a la entonación de la voz. Además piensa que la comprensibilidad del texto depende de la intención de denotar acción o reflexión. Por su parte, Luciano Berio⁸ a raíz de su concepto de "acción musical", en el cual la historia maneja la música y no viceversa, postula que con ella se puede dar un sentido estructural a la capacidad de filtrar el texto, creando distintas jerarquías de audición y comprensión. Así es posible decidir lo que puede ser reducido a material acústico y lo que puede ser enfatizado con su multitud de significados.

Brian Ferneyhough⁹ considera que, más allá de la comprensión inmediata del texto, una obra está necesariamente imbuida de su presencia, siendo los textos mismos frecuentemente sólo una instancia restringida de una visión mucho más amplia de la que representan. Por esta razón, según Ferneyhough, se debe enfrentar el texto como un elemento que se irradia hacia afuera, no como una frase semánticamente circunscrita que necesita de traducción compositiva; poseyendo el significado muchas caras, incluso encuentra que hay ocasiones en que entender las palabras tendría un efecto negativo para la experiencia musical. En relación a lo mismo, Arnold Schoenberg¹⁰ relata su experiencia a partir de la cual afirma que entender el texto de unas canciones de Schubert, que conocía muy bien, no le ayudó en su comprensión, sintiendo que al no tener idea del texto pudo captar el contenido real de ellas en forma más profunda, no aferrándose a la superficialidad de las palabras. Considera que es ingenuo pensar que la música debe correr en un exacto paralelismo con las circunstancias del poema, siendo ése un esquema que hay que desechar.

Pero volviendo a Ferneyhough, él considera que es más interesante emprender el proyecto de componer en forma consciente contra las palabras o echándolas abajo de alguna forma. Textos interesantes para él son aquellos que le han permitido cadenas libres de asociación que no son inmediatamente traducibles al sonido, revelándose ramificaciones detalladas en forma gradual, ya que muchas veces un poema puede reunir a su alrededor una cantidad de ideas que no están relacionadas en forma obvia, atrayendo así otros poemas para definir gradualmente un forum para su interacción mutua. En tanto Berio afirma que, conside-

⁸Berio 1989:1-8.

⁹Ferneyhough 1989:155-183.

¹⁰Schoenberg 1963.

rando que las diferencias sintácticas entre música y lenguaje son irreducibles, no se debe confiar en paralelos elementales entre palabra y música, como ocurre en la ópera lírica contemporánea, la cual no ofrece nada más después de ser escuchada.

2.2 La relación música-texto en algunas obras europeas del siglo XX

Quizás la primera obra del siglo XX que marcó un hito en este campo fue *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg (1912), quien intentó establecer en ella una notación para la voz que fuera intermedia entre el discurso hablado y el canto, llamado *Sprechgesang*¹¹. Escrita para una actriz y conjunto instrumental, Schoenberg llegó a esta técnica buscando integrar la declamación a la música, teniendo una notación igual a la voz cantada pero con una cruz en las notas que deben ser declamadas. Esta técnica ha dado lugar a una serie de interpretaciones y confusiones, en gran parte, según Boulez, porque los escritos en relación a este tema del mismo Schoenberg no son precisos, sumado al hecho de que Schoenberg tampoco estaba convencido de su técnica porque, al utilizarla en obras más tardías, su tratamiento es distinto¹². Boulez afirma que Schoenberg no reparó en el hecho de que la tesitura cantada de una persona es distinta a su tesitura hablada, siendo la primera por lo general más aguda y extensa, y la segunda más limitada y con tendencia a lo grave. En el *Pierrot* básicamente hay una notación cantada llevada en forma completa al campo de lo hablado, siendo la obra "a la vez demasiado aguda y demasiado grave"¹³. Pero sin duda que se trata de un acercamiento a nuevas posibilidades técnicas para la voz, fundamental para la coyuntura música-texto. En el *Pierrot Lunaire* se representa un texto, 21 poemas de Albert Giraud, existiendo una disposición de los instrumentos en relación a la voz que produce una acción teatral con acompañamiento. La voz posee primacía por sobre los instrumentos, permitiendo que el texto esté presente en forma directa¹⁴.

Del mismo Boulez, su obra *Le Marteau sans Maître* (1953-1955), igualmente significó un modelo en cuanto a la relación texto y música, ya que, a diferencia del *Pierrot*, no se representa un texto, sino que se propone un universo de reflexión a partir de un núcleo, el cual son tres poemas de René Char. Este núcleo está presente en forma directa y latente, existiendo piezas con y sin participación vocal y un tratamiento de la voz que va desde lo cantado, primando sobre los instrumentos, hasta la total absorción de la voz en el conjunto total. En el primer caso el texto estaría presente en forma directa y lineal, y en el segundo, estaría presente de manera latente, dando lugar a las resonancias que ésta deja en el auditor. La disposición de la voz con respecto al conjunto instrumental ayuda al proceso de metamorfosis por la cual debe pasar, desde ser solista a ser un instrumento más.

¹¹Sadie 1980: vol. 18.

¹²Boulez 1981:327.

¹³Boulez 1981:327.

¹⁴Boulez 1981:337.

En una obra de 1957, *Improvisations sur Mallarmé II*, Boulez intentó igualar en forma exacta la estructura de la composición a la estructura del poema en la cual se basó, el soneto *Une dentelle s'abolit*, el cual proporciona el esqueleto de la parte central de la composición. De esta forma, Boulez buscó captar la estructura interna del poema, estableciendo entre ella y la música una relación en un nivel semántico. Por tal razón, consideró que no era necesario seguir rigurosamente el desarrollo del poema, permitiéndose ciertas libertades, como tampoco que el texto se entendiera a cabalidad todo el tiempo. Para Boulez, el poema posee su propia belleza, bastándose a sí misma, y la única forma de asegurar la comprensibilidad del texto en todo momento es recitándolo¹⁵.

A diferencia de siglos pasados, la comprensibilidad del texto hoy en día es un factor que el compositor maneja en forma consciente, siendo una variable en su composición. Para Stockhausen, debía existir en este sentido un principio general, el cual podría ser demostrado en una sola obra, encontrando tal principio en la organización de grados de comprensibilidad, desde un rango desde el habla normal hasta la total incomprensibilidad de la música sin texto¹⁶. Este sistema, según Stockhausen, podría realizarse con medios electrónicos, porque así se podrían ordenar todos los matices en un continuo lo más gradualmente posible, para luego extraer cada uno de este continuo y componer con ellos. A partir de esto y de lo aprendido en sus clases de fonética y teoría de la información, Stockhausen creó *Gesang der Junglinge* (1955-56), obra que se instaló como una unión modelo entre música y lenguaje, invitando al auditor a atender distintos grados de comprensibilidad. Siguiendo en el ámbito de lo electrónico, una obra que siguió este ejemplo fue *Thema-omaggio a Joyce* de Luciano Berio (1958), en la cual una recitación hablada del Ulises de James Joyce está grabada y trabajada para producir distintos niveles de comprensibilidad. Cabe señalar que Joyce ha sido una figura fundamental tanto para la música como para la literatura, llevando a un acercamiento entre ambas por su tratamiento más bien musical del lenguaje, utilizando aliteración, repetición, variación, onomatopeya, que lleva a un flujo entre sonido y sentido¹⁷.

Fuera de lo electrónico, otras obras que manejan el grado de comprensibilidad del texto son *Anagrama* de Mauricio Kagel (1955-58), en el cual cantantes y oradores por medio de diversas técnicas vocales como susurros y gritos interpretan el texto en cuatro idiomas, y *Il canto sospeso* de Luigi Nono (1956), la cual, basándose en cartas de despedida de prisioneros políticos condenados, alterna movimientos en los cuales se entiende el texto con movimientos en el cual no se entienden las palabras, lo cual Nono intenta, según Stockhausen, cuando las palabras son tales que avergonzarían la interpretación musical¹⁸. Siguiendo el modelo de Kagel, el húngaro György Ligeti inventa su propio "lenguaje" de variados sonidos e inflexiones vocales en sus dos piezas para ser representadas, *Aventures* y

¹⁵Boulez 1981:137.

¹⁶Griffiths 1995: 85.

¹⁷Stacey 1989:15.

¹⁸Griffiths 1995:87.

Nouvelles aventures (1962-65), en las cuales tres cantantes y ensemble interpretan minúsculos dramas sin palabras. Instalado en la frontera entre música y lenguaje, la preocupación central de Berio en su *Sequenza III* para voz (1965-66) es el comportamiento vocal más que el significado, utilizando a propósito un poema corto y elemental de Markus Kutter. Berio realiza indicaciones psicológicas que no poseen ninguna justificación en el texto: "The music does not express a dramatic situation; it is that situation"¹⁹.

De acuerdo a las indicaciones psicológicas de Berio, otra posibilidad es utilizar la música sólo para predisponer de alguna forma al intérprete en su ejecución o ser la base para crear momentos de silencio, mientras el texto es leído por el intérprete en silencio, sin que el auditor tenga conciencia de su existencia. Es el caso del cuarteto de cuerdas de Nono *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980), el cual utiliza fragmentos de poemas de Hölderlin, y en cuya partitura el compositor indica que los fragmentos deben "nunca ser hablados en voz alta durante la interpretación y bajo ninguna circunstancia deben ser tomados como indicaciones programáticas de interpretación... los intérpretes deben 'cantarlos' interiormente, en su autonomía, en la autonomía de sonidos buscando una 'delicada armonía de vida interior'"²⁰.

3. EL USO DEL TEXTO EN LA COMPOSICIÓN CHILENA DE TRADICIÓN ESCRITA ACTUAL

En un intento de establecer ciertas líneas, hay que partir de la base de que es imposible ser exhaustivo, en el sentido de incluir los puntos de vista y opiniones de todos los compositores nacionales activos hoy día, los cuales en algún momento pueden haber utilizado texto en su composición. Por lo tanto, el siguiente intento es más bien una muestra acerca del desarrollo que ha tenido la relación música-texto en la composición de tradición escrita realizada en Chile en las últimas décadas. Por el hecho de basarse en entrevistas a compositores, hay más bien un énfasis en sus aproximaciones, motivaciones y objetivos para utilizar o no utilizar texto en su composición. En general interesa su opinión en cuanto al desenvolvimiento de la coyuntura música-texto.

No es la intención establecer una clasificación por la gran variedad de aproximaciones que existen sobre el uso del texto. Tomando además en cuenta que no intento ser exhaustiva, la variedad sin duda es infinita. Pero en forma tentativa se podría establecer una línea para determinar una especie de sucesión o cadena. Esta tendría dos extremos: el uso del texto que posee un significado y el no uso de texto, existiendo un gran número de puntos intermedios entre cada extremo. De manera general, esta línea tiene relación con las razones detrás de las cuales un compositor utiliza un texto, más allá del tipo, cantidad y tratamiento del texto o de los textos. Se basa por ende tanto en la existencia real de obras con o sin texto, como también en las aproximaciones de los compositores al tema. Puede haber

¹⁹ "La música no expresa una situación dramática; es esa situación". Griffiths 1995:192.

²⁰ Nono 1985.

una posición definida al respecto, pero no necesariamente la existencia real de una obra que ejemplifique esa posición. Los puntos intermedios entre los extremos no son rígidos ni cerrados, sino más bien abiertos, formando una especie de continuo muy gradual. Un compositor puede estar entre uno y otro punto, o haber pasado de un punto a otro en algún momento.

3.1 *La búsqueda del significado en el texto*

Prácticamente al comienzo de su carrera, Rolando Cori²¹ (n. 1954) hizo una opción consciente de componer música religiosa, opción ligada a la militancia que tuvo en el movimiento Schönstatt. Este hecho lo llevó entonces a utilizar el texto con un fin de difusión de un mensaje religioso, todos ellos del Padre Joaquín Alliende, como es su oratorio *Peldaños al Padre* (1985). El texto en su caso, entonces, siempre va a poseer una primacía por sobre la música, siendo el mensaje lo más importante, y por ende su comprensión. A Cori le atrae además el desafío de lograr que su música, a pesar de lo fundamental del mensaje, pueda sostenerse como tal en sí misma. Buscando el cumplimiento de su ideal, encuentra sin embargo que hoy día el arte y la fe corren por caminos muy diferentes, alejándose enormemente los signos y las necesidades de cada uno. Por otro lado, considera que en Europa el arte en la liturgia está más desarrollado, ya que se compone música contemporánea religiosa; en cambio en Chile no se ha alcanzado un punto muy alto en ese campo. A raíz de una reciente estadía en los Estados Unidos, lejos de su idioma y de poetas conocidos, compuso una obra con un texto propio, y descubrió que el resultado era muy convincente. Entendió que de alguna manera al trabajar con textos de otros, hay que supeditar la música propia a los textos. No obstante no está siempre de acuerdo con ciertas palabras, o encuentra que no son adecuadas para poner en música.

Al igual que Cori, la comunicación del mensaje es lo fundamental para Jorge Springinsfeld²² (n. 1953). Hace 15 años que este compositor compone espectáculos musicales interdisciplinarios, en los cuales música, danza, vestuario, escenografía e iluminación están supeditadas a una historia, incluso el mismo texto. El tratamiento de éste va a obedecer siempre a las necesidades expresivas de la narración, en el sentido de que puede contar, comentar o ser la acción misma de la historia. De esa forma puede utilizar el texto en forma literal, desintegrarlo para aprovechar la sonoridad de sus palabras o utilizar las voces como ruidos por medio de un tratamiento aleatorio. Música y texto son el resultado final de lo que Springinsfeld experimenta con una historia. Esta puede provenir de mitologías del mundo Selknam de Tierra del Fuego o de una mezcla realizada por él mismo en torno a un tema o personaje, como es el caso de la figura de Cristóbal Colón. Para este trabajo ha reunido escritos y diarios de Colón, usando su propia imaginación para realizar un libreto acerca de los días previos de la llegada de Colón a América.

²¹Entrevista realizada el 27-08-2000 en casa de Cori, comuna de Providencia.

²²Entrevista realizada el 5-09-2000 en Balmaceda 1215, comuna de Independencia.

Para el compositor Carlos Zamora²³ (n. 1968) el móvil que lo lleva a usar un texto siempre ha sido su posibilidad de comunicación, utilizando la voz como medio. Los textos incluyen una gran variedad de estilos, épocas e idiomas, pero siempre mantiene una identificación con el contenido de ellos. Las óperas son una parte importante de su obra. Ha utilizado libretos basados en leyendas de la América precolombina, como es el caso de su ópera *Los amantes de Chiu-Chiu*. Ha utilizado texto en lenguas aborígenes, como el Padre Nuestro en kunza, lengua de los atacameños, en su obra homónima para coro mixto, en la cual se mezcla con partes del Padre Nuestro en latín y en castellano. Su interés en textos bíblicos no responde a una militancia religiosa como es el caso de Cori. Para lograr el entendimiento de varios textos utilizados en forma simultánea emplea líneas vocales simples, introduciendo los textos de a uno. En el caso de las óperas ha usado un narrador que tiene a su cargo una gran cantidad de textos. Sus referentes para realizar obras corales surgen del hecho de que lleva 15 años cantando en coros, conociendo e interpretando desde canto gregoriano hasta algunos pasajes de Penderecki.

Según Rafael Díaz²⁴ (n. 1965) un compositor contemporáneo que trabaja con la voz tiene que, llegado determinado momento, hacer una opción entre la memoria o la amnesia absoluta. Al estar lejos de Chile, Díaz pudo escuchar mejor la transmisión de la cultura en forma oral de Chile. Este aspecto, sumado a la poesía de Jorge Teillier, la cual también descubrió fuera de Chile, lo hizo optar por la memoria, por ende por lo semántico en la música. Al apelar a la memoria, intenta que su música sea lo más transparente posible, como un lago tranquilo, para que el auditor pueda reflejarse en ella y así comunicarse con su yo interno, con la posibilidad de hacer una regresión y vincularse con la nostalgia, entendida con el dolor por el yo perdido en un tiempo remoto. De este modo, la música se completa después de su ejecución, en la memoria del auditor. Al utilizar la palabra construye gigantescos poemas en el tiempo, utilizando e intercalando textos o pedazos de texto de otros y propios, provenientes de poemas, sueños propios, o experiencias de otros, como es el caso de su radioteatro *El Ángel de la Guarda se le aparece a Juana Catrileo* (1999).

El significado es también una preocupación para la compositora Leni Alexander²⁵ (n. 1924). Al darse cuenta que no se comprendían las palabras de un poema al ser cantado, dejó de utilizar poemas, considerando que de esa forma se echaban a perder. Luego utilizó frases sacadas ya sea de un texto en particular, de un diario de un poeta. Con el tiempo esto tampoco la dejó satisfecha, debido a que para ella lo más importante siempre ha sido la música, por lo que no le encuentra sentido a supeditarla a un texto. En los últimos diez años ha utilizado textos inventados por ella, fonemas sin sentido, enfatizando la sonoridad. En el fondo siempre hay un significado total aunque no se entiendan las palabras, pues su intención es transmitir este significado por medio del ambiente que sugiere la

²³Entrevista realizada el 24-09-2000 vía correo electrónico.

²⁴Entrevista realizada el 22-08-2000 en la Plaza Ñuñoa, comuna de Ñuñoa.

²⁵Entrevista realizada el 29-08-2000 en casa de Alexander, comuna de Recoleta.

música. Puede en algún momento utilizar una frase determinada ya sea porque coincide con sus pensamientos o porque simplemente le gusta su sonoridad –por ejemplo una frase de Shakespeare en su idioma original– y en tal caso busca explícitamente que se comprenda. Considera que la música debe reflejar el ambiente de un poema, como su angustia o su alegría, pero lo importante es poder percibir esta angustia o alegría por medio de la música primero. De este modo ha utilizado poemas judíos en yiddish, los cuales no se entienden, pero por el ambiente se puede sentir que tienen que ver con el Holocausto.

3.2 *Entre lo semántico y lo sonoro sin sentido*

Música y texto surgían al mismo tiempo para el compositor Eduardo Cáceres²⁶ (n. 1955) cuando se enfrentó por primera vez a esta conjunción, dado que escribía poesía cuando empezó a componer. A los 15 años se enfrentó por primera vez con la cultura mapuche, y luego de conocerla de cerca, quiso unir la música de esa cultura con la música occidental de tradición escrita, la que estudiaba en la Universidad. Encontró el nexo al conocer a través de Elicura Chihuailaf la poesía mapuche. Con esta poesía no sólo pudo unir la música de dos culturas, sino que además confirmó una sospecha que tenía desde que se enfrentó por primera vez al texto, que su interés mayor radicaba en la sonoridad de la palabra. Trabajó fundamentalmente entonces la pronunciación y sonoridad de la lengua mapuche, explotando y reforzando estos aspectos. Siempre se ha interesado en sus mensajes, motivo por el cual le atrajo la obra de Chihuailaf, la cual ha dado origen a sus obras *Epigramas y Suite pehuenche*. A Cáceres le fascina el uso de la voz humana como instrumento. Él toma un verso, lo desgrana, y realiza varias posibilidades de esquemas rítmicos para cada uno, intentando no romper la fluidez de la lengua y respetando los acentos naturales de las palabras para que puedan ser comprendidas.

En cuanto al uso del texto en la música electrónica, Mario Mora²⁷ (n. 1967) opina que existe escasa música electrónica en Chile, y la que utiliza texto corresponde a una ínfima parte. Las obras electrónicas de Juan Amenábar (1922-1999) han sido importantes para el desarrollo del género en el país, y tres de ellas poseen texto. *Klesís* (1968) es una obra particularmente interesante a juicio de Mora. Está basada en el versículo 20, capítulo 3 del Apocalipsis de San Juan, recitado por un niño, grabado y puesto al revés. Aunque no se entiende el texto de esta forma, según Mora, igual la intención de Amenábar era entregar su contenido, mediante el título, el cual significa invitación. Si se pone el texto en forma directa para que se entienda el mensaje, toda la atención del auditor se desviaría a éste, pasando a ser la banda sonora un complemento. Según Mora, la división entre elementos abstractos y asociativos, y su empleo consciente, eran el principal interés de Amenábar. Siendo el texto un elemento asociativo, los utilizaba para entregar códigos que permitieran al auditor atenerse a algún elemento familiar durante la audición. Para Amenábar era fundamental el aspecto comunicacional de la música.

²⁶Entrevista realizada el 23-08-2000 en el Instituto Profesional Arcos, comuna de Ñuñoa.

²⁷Entrevista realizada el 22-09-2000 en casa de Mora, comuna de Ñuñoa.

ca, en la época en que la música electrónica era un género nuevo en Chile. Él se preocupó de acercarla al público por medio de estos códigos asociativos, como es la palabra emitida por una voz humana, más allá de su comprensibilidad.

La preocupación central del compositor Aliocha Solovera²⁸ (n. 1963) al utilizar un texto es que éste se “desperdicie” al musicalizarlo. Por esta razón busca textos en los cuales no haya una dirección lineal, sino que se puedan leer desde cualquier punto y en cualquier dirección sin que el texto pierda sentido. De esta forma al detener el texto, volver atrás, repetir palabras en su puesta en música, no sólo se salvaguarda el flujo del texto, sino que además esta no-direccionalidad se refuerza. En el caso de un poema de Octavio Paz que utilizó en una obra para percusión, piano y voz, no importa que algunas palabras no se entiendan, hecho que incluso produce un cierto misterio que a Solovera le interesa lograr en torno al texto. La relación semántica radica en la sugerencia del ambiente o carácter del texto en la música. Pero lo más importante es la sensación subjetiva vivida a partir de la semántica que existe en el texto. A Solovera le motiva por otro lado el aspecto fonético del texto, su pronunciación. Utiliza ciertas palabras como elementos sonoros, y para este efecto le ha resultado interesante utilizar idiomas que no domina completamente, porque así no se detiene en el significado de sus palabras. Más que la utilización de un texto determinado, le interesa el trabajo con la voz.

Alejandro Guarello²⁹ (n. 1951) no posee afinidad con el texto como tal. Aparte de una obra de 1983 en la cual utiliza la voz desde lo solista hasta ser un instrumento más, ha compuesto música con textos sólo por encargo u obligación. Lo que posee interés para Guarello es el antagonismo que existe entre la música, la cual no posee significado, y el texto, el cual sí posee significado, y la búsqueda de zonas intermedias que se producen entre estos dos polos. A raíz de este interés surgió junto a una ópera de cámara, *Leches*, de 1994, la cual es una “lecto-ópera” porque está concebida para ser escuchada y leída al mismo tiempo. Partiendo de la experiencia real del subtitulado para dar a entender el texto de la ópera, en *Leches* el subtitulado es parte de la obra misma, al proyectarse los textos con elementos electrónicos expresados en el total de la escena. El texto fue trabajado con el periodista Sergio Marras. Se buscó un lenguaje no totalmente comprensible, una especie de dialecto resultante de una combinación de idiomas. Sin embargo al ser cantado, Guarello lo modificó por medio de un código riguroso, lo cual impide aún más su comprensión. Al comenzar la ópera, el auditor posee un nivel de comprensión muy bajo. Durante el transcurso va de alguna forma aprendiendo los cambios producidos por este código, ayudados por el subtitulado y los gestos corporales del cantante en escena, aumentando así progresivamente su nivel de comprensión. En este sentido el texto no está siendo musicalizado, sino que es más bien parte de la música, un instrumento para penetrar en todos los niveles en que se produce la posibilidad de comunicación de un mensaje.

²⁸Entrevista realizada el 18-08-2000 en casa de Solovera, comuna de Ñuñoa.

²⁹Entrevista realizada el 17-08-2000 en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, comuna de Ñuñoa.

3.3. Posiciones neutras y no uso de texto

El compositor Andrés Alcalde³⁰ (n. 1952) considera que si se parte de un texto literario como base para una composición, la música tiene que obedecer el texto. De igual forma, si se parte de una determinada música para escribir un texto, éste debe responder a la música. Sin un texto, cada parte de la música tiene su dominio emocional donde puede permanecer, el cual se inventa con la propia imaginación. Al utilizar texto, será éste el que dará lugar a las emociones y los mundos de permanencia en vez de la propia imaginación. Dado un punto en su recorrido, encontró que existen choques semánticos entre la música y la literatura, lo cual impide a veces realizar intenciones musicales por respeto a la forma del texto. No obstante, considera que es un asunto de obedecer y dejarse llevar, ya que en cierta forma el texto lo crea uno en la medida que compone, siendo un texto distinto para cada persona. Tiene la percepción de formar parte de una generación de compositores que de alguna manera han sido encasillados, él en particular como "un compositor que rechaza el uso del texto", hecho que ocurre ante la necesidad de establecer posiciones nuevas. Más bien cree que corresponde a una generación concentrada en la artesanía, en la construcción de herramientas. Ha experimentado un recorrido en cuanto a su relación con el texto, que ha pasado por una fase positiva (total entrega al texto) y una fase negativa (concentración en construcción de herramientas); hoy día se encuentra en una fase neutra, abierto a cualquier posibilidad.

A pesar de que le interesa la literatura, el compositor Pablo Aranda³¹ (n. 1960) nunca ha compuesto una obra con texto, ya que es un problema llevar la semántica de un texto a la música. En su trabajo compositivo se mueve en un plano de la artesanía en cuanto a la sintaxis. Al enfrentar un texto que está previamente estructurado, no sabe cómo, a partir de este plano de la artesanía, interactuar con ella, sin dialogar, destruir, negar o reconstruir esa estructura. Lo que le interesa a Aranda es el trabajo con la voz como instrumento. Posee una obra sin terminar para soprano y grupo de cámara, cuyo texto proviene de números y construcción de palabras en relación con el nacimiento de su hija. Reconoce que la motivación de este trabajo radica en el hecho de que este texto que él mismo creó tiene un inmenso sentido personal. Al ser interpretado, este sentido no se entiende, creando un juego que se relaciona con lo cotidiano, con lo que lo emociona. Un hecho que acerca a Aranda a lo sonoro de un texto es que al definir un gesto en notas se apropia de este gesto con su voz, pasando así todos los gestos creados por un plano vocal, incluso corporal. Este es un acto prácticamente de fe, lo cual le confirma su rechazo al significado en un texto. Concluye que no posee una posición tajante en cuanto al uso del texto, opinando que podría utilizar la palabra en un plano muy concreto, el de la sintaxis. Este es un terreno abierto en el que se inserta a diario en su oficio como compositor, y quizás en algún momento se encuentre con intereses en cuanto al texto.

³⁰Entrevista realizada el 2-09-2000 en casa de Alcalde, comuna de Vitacura.

³¹Entrevista realizada el 6-09-2000 en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, comuna de Ñuñoa.

4. CONCLUSIONES

A partir del trabajo de Torres, es evidente que el desarrollo de la música chilena de tradición escrita alcanzado en el período por él estudiado (1930-1970) tiene relación directa con los acontecimientos sociopolíticos que vivía el país en ese momento, los cuales fueron el motor de partida para el proceso que se desencadenó en el mundo cultural-artístico. Se instalaron dos figuras de proyección internacional de la poesía chilena, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, como representantes de dos etapas en este proceso, cuyas obras, a su vez, fueron las más utilizadas por compositores para la música vocal.

No sólo por la mayor utilización de la obra de estos dos poetas, sino también por la no utilización de poetas de generaciones más cercanas a los compositores de este período, se puede comprobar, en términos generales, que existe una cierta necesidad de basarse en poetas que han tenido ya un determinado recorrido, de alguna forma ya "probados" por el tiempo e incorporados al patrimonio cultural-artístico. Este hecho está directamente relacionado con la razón de base detrás de la cual, en esa época, el compositor se acercaba a un poema: por la identificación con su temática. Así creaba una especie de lazo profundo e íntimo entre poeta y compositor. En cierta forma, al comprometerse en forma tan íntima con el poeta y crear este lazo con él, este poeta se vuelve parte del compositor y entonces de alguna forma su posición en el mundo es también la posición del compositor.

Por otra parte, se observa que en la década de los 50 y 60 en Europa hubo una explosión en cuanto al uso del texto en la música, con un nuevo acercamiento a la definición de lo que era un texto y una apertura a novedosas técnicas vocales, y además de plantearse como variadas opiniones y controvertidos escritos sobre el tema. Todos estos factores establecieron nuevos referentes para la música vocal y el uso del texto, los cuales han llegado a Chile en forma cada vez más rápida, dados el avance de las comunicaciones y la mayor cantidad de compositores chilenos que han estudiado en el extranjero. El viejo problema de la primacía del texto sobre la música o viceversa prácticamente se ha visto desaparecer ante el sinfín de posibilidades de acercamiento y uso de un texto.

A pesar de que este trabajo no trata acerca de factores culturales en relación a Chile en las últimas décadas, no cabe duda que no ha existido, como en el período estudiado por Torres, un apoyo en las últimas décadas a la creación musical de tradición escrita. Además, el uso, o sobreuso, de las figuras de Gabriela Mistral y Pablo Neruda llegado a este punto, en alusión a las razones ya expuestas, ha quizás influido en que hoy día muchos compositores busquen figuras que sean menos expuestas públicamente para basar su obra, con el propósito de hacer nuevas propuestas sin el peso de poetas con tanta proyección mundial. El punto más importante, sin embargo, es que se puede comprobar que al compositor chileno de hoy no necesariamente le interesa la proyección de la figura del poeta, porque su razón para utilizar texto ya no es tanto, como antes, la temática. El compositor más bien posee una variedad de razones, las cuales surgen de una mezcla entre sus referentes europeos y sus búsquedas personales, llevándolo a establecer una relación ecléctica entre música y texto. Esto se traduce en la existencia de un

repertorio de obras muy diverso, que constituye una especie de "continuo" que, gradualmente, cubre los diferentes usos y no usos del texto en la música.

BIBLIOGRAFÍA

BERIO, LUCIANO

1989 "Eco in ascolto", *Contemporary Music Review*, 5, pp. 1-8.

BOULEZ, PIERRE

1981 *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

FERNEYHOUGH, BRIAN

1989 "Speaking with Tongues. Composing for the Voice: a Correspondence-Conversation", *Contemporary Music Review*, 5, pp. 155-183.

GRIFFITHS, PAUL

1980 "Sprechgesang", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Macmillan, p. 27.

1995 *Modern Music and After. Directions since 1945*. Nueva York: Oxford University Press.

NONO, LUIGI

1985 *Fragmente-Stille, an Diotima*. Partitura. Italia: Ricordi.

SCHOENBERG, ARNOLD

1963 *El estilo y la idea*. Traducido por Juan J. Esteve. Madrid: Taurus Ediciones.

STACEY, PETER

1989 "Towards the Analysis of the Relationship of Music and Text in Contemporary Composition", *Contemporary Music Review*, 5, pp. 9-27.

TORRES, RODRIGO

1983 *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena*. Tesis de grado para optar al grado de Licenciado en Musicología, Santiago, Universidad de Chile: Facultad de Artes. Profesor guía: Luis Merino.

*El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa*¹

Por
Juan Pablo González R.

Este artículo, de carácter historiográfico y analítico, pretende aportar desde la esfera de la musicología chilena a la reflexión en torno a los procesos de mediación de la música, en especial aquellos surgidos a partir de la grabación eléctrica del sonido. Para ello, se revisarán los efectos de la mediación tecnológica en la producción, interpretación y audición musical, la relación de los nuevos inventos de grabación y reproducción sonora con las prácticas sociales y musicales existentes y las características y relaciones de la industria discográfica y radial. Finalmente, se contrastan dos casos de canto mediatizado en el bolero, el de Juan Arvizu y el de Lucho Gatica.

La mediación de la música, junto con constituirse en sustituto de la escritura en cuanto a comunicación y preservación de la obra, ha servido también de base para una estrategia analítica y práctica composicional, permitiendo parte importante del desarrollo experimentado por la música popular en el siglo XX. La captura de las líneas de la textura sonora en diferentes pistas permite armar y desarmar el tejido musical, con las consiguientes implicancias analítico performativas que esto tiene para la creación aural y/o colectiva. Cuando Los Beatles comenzaron a componer en el estudio, cambió para siempre el rumbo de la música popular en Occidente.

Al mismo tiempo, la práctica musical se ha re-espacializado y destemporalizado, pues los músicos pueden grabar desde distintos lugares y en diferentes momentos: el producto final recaerá en la edición o mezcla. Asimismo, mediante la digitalización y el *sampling*, el músico de fines del siglo XX puede reutilizar y manipular todo lo que ha sido grabado, y desde internet el usuario puede tener acceso a toda la música grabada en el mundo desde fines del siglo XIX que esté en formatos vigentes.

La audición musical tampoco es la misma desde la masificación de los aparatos reproductores de sonido, y su transformación ha modificado la propia obra musical. Primero fue la entrada de la música de concierto y profesional al espacio doméstico, con los consiguientes cambios de sentido que esto produjo en la obra

¹Este texto fue escrito durante septiembre de 2000 a solicitud de *Revista Musical Chilena*.

al ser escuchada en la privacidad e informalidad del hogar. Luego fue la capacidad del auditor de influir sobre la dinámica, volumen, ecualización, espacialidad y temporalidad de la música, mediante la ubicación y balance de los altavoces, el uso de los controles del reproductor de casete (*play, stop, pause, rewind y fast forward*) y de disco compacto (*search, skip*), sin olvidar el control de las revoluciones por minuto del tocadiscos, con sus graduaciones de *pitch* (sonido).

DÍAS DE DISCO

Lo paradójico de las transformaciones mediales en los modos en que la música es producida, difundida y escuchada, es que éstas comenzaron a producirse sin que casi nadie se lo propusiera, pues, como señala Raymond Williams (1974), la invención técnica es solicitada en relación a prácticas sociales existentes, y el hecho musical había sido siempre un evento en el cual músicos y auditores se enfrentaban cara a cara². De este modo, durante los primeros veinte años desde que Thomas Alva Edison (1847-1931) descubrió la forma de guardar el sonido (1877) el fonógrafo fue visto principalmente como un recurso para la oficina, la sala de clases y el archivo, y sólo tangencialmente se consideró su utilidad como reproductor de música³.

Sin embargo, el desarrollo de instrumentos de reproducción mecánica en los siglos XVIII (cajitas de música) y XIX (organillos y autopianos) pudo al mismo tiempo haber gravitado en la idea de Emile Berliner (1851-1929) de patentar en 1887 su aparato grabador y reproductor de discos –gramófono– como un artefacto casero de entretenimiento, imaginando el disco como un producto de distribución masiva. Berliner abrió el primer estudio de grabación comercial en Estados Unidos en 1897 y ofreció su patente en Alemania en 1898, creándose la Deutsche Grammophon en Hannover (1898)⁴.

De este modo, el descubrimiento del modo de capturar y reproducir el sonido tuvo un efecto impensado que modificó la intención original de Edison, quien se mantuvo hasta las primeras décadas del siglo XX comercializando su invento principalmente como un aparato de reproducción de la voz hablada, a pesar de que no tuvo demasiado éxito en las oficinas y más bien comenzó a tenerlo como máquina de monedas en las ferias de atracciones a partir de 1890⁵.

Antes de la era del micrófono, la industria discográfica producía sus fonogramas mediante un sistema acústico de grabación, traspasando directamente las vibraciones de la voz y los instrumentos a la superficie de un cilindro o disco.

²En Middleton 1990: 84.

³Edison predijo las siguientes aplicaciones para su invento: dictado de cartas, libros fonográficos, enseñanza de locución e idiomas, reproducción musical, recuerdos familiares, cajitas y juguetes musicales, relojes parlantes, preservación de lenguas, y contestador telefónico (Gronow 1998: 1). En 1899 se construyeron 150.000 de estos fonógrafos en Estados Unidos.

⁴Ver Gronow 1998: 9; Middleton 1990: 84; y Frith 1988.

⁵Entre 1889 y la década de 1920, Edison y la Columbia Phonograph Company comenzaron a producir regularmente cilindros de cera para fonógrafos operados con monedas en parques de entretenimiento. Se ofrecían canciones "sentimentales", "temáticas", "cómic", "irlandesas" y "negras". Ver Flichy 1993: 92-93; Gronow 1998: 4; y Frith 1988: 14.

Esto se hacía por medio de un cuerno que captaba las ondas sonoras y las llevaba hacia una membrana resonante que ponía en movimiento una aguja grabadora. Para escuchar la grabación, se invertía este proceso.

Mediante la grabación acústica sólo se producían originales, y los músicos tenían que grabar una y otra vez la misma pieza para duplicarla y venderla en forma masiva. Cuando Edison decide en 1894 comercializar su fonógrafo también como aparato de diversión, pone a la venta cilindros grabados por artistas que debían hacer hasta 80 grabaciones diarias⁶.

Fueron pioneros como Berliner quienes se preocuparon de buscar una solución al problema del copiado masivo de registros originales. De este modo, en 1900 se inventan las matrices de cera reproducibles, imprimiéndose un mismo disco en fábricas instaladas en diferentes ciudades y países. La grabación de matrices permitió el desarrollo internacional de la industria discográfica, que participaba en un mundo aún dominado por poderes coloniales, donde florecía el comercio internacional⁷. Las grandes compañías se repartieron el mundo, correspondiéndole América del Sur a Victor Talking Machine (1901). Así comenzaron los *recording trips* (viajes de grabación), a cargo de agentes que instalaban sus equipos en hoteles, grabando artistas locales para el mercado local. En 1904 se graban corridos en México y trompetistas negros en Cuba⁸.

Debido a que la industria discográfica comenzó a desarrollarse mediante la grabación acústica, de baja respuesta al rango de dinámica y de frecuencia del sonido, para lograr buenas grabaciones resultaba imprescindible contar con voces que tuvieran volumen, riqueza armónica y capacidad de sostener las notas.

Las voces de tenores, barítonos y sopranos de ópera se transformaron entonces en el medio privilegiado para el desarrollo de la nueva industria. Hacia comienzos de la Primera Guerra Mundial casi todos los cantantes de ópera habían grabado discos, destacándose la voz de Enrico Caruso (1873-1921) como ideal para la grabación acústica⁹. Al grabar cantantes líricos, la industria del disco no sólo aspirará a ser masiva, sino que a ser "seria", legitimándose socialmente y expandiendo el mercado hacia el auditor acomodado¹⁰.

Según las fuentes más optimistas, hasta 1914 se habían vendido cien millones de discos en el mundo; los auditores urbanos y muchos rurales de casi todo el planeta podían ser abastecidos por las subsidiarias y agentes de un pequeño número de productores de Europa central y Estados Unidos¹¹. Emile Berliner había triunfado en su empeño de formar un repertorio amplio de música grabada para uso doméstico.

⁶Más tarde, mediante un pantógrafo se harán hasta 25 copias simultáneamente. Ver Flichy 1993: 94

⁷Ver Gronow 1998: 10-11.

⁸Ver Gronow 1998: 30.

⁹Con la aparición de la grabación eléctrica a fines de la década de 1920, los cantantes líricos que habían hecho grabaciones acústicas volvieron a grabar su repertorio con la nueva tecnología disponible (Gonzalo Cuadra).

¹⁰Ver Gronow 1998: 14-15; y Frith 1988: 16.

¹¹Ver Chanan 1995: 54; y Middleton 1990: 84.

La entrada del invento al espacio doméstico venía siendo incentivada desde fines del siglo XIX mediante campañas publicitarias donde se presentaba la imagen de una familia extasiada frente al fonógrafo. Para entrar al salón burgués, este aparato de laboratorio debió convertirse en mueble, vistiéndose de maderas finas, ocultando el altavoz, y buscando diseños clásicos, como el de Luis XVI, o de moda, como el *art deco*. Algo similar ocurriría en la década de 1920 con la radio, según veremos más adelante¹².

La ausencia de electricidad no fue un impedimento para la diseminación del fonógrafo como lo fue para la radio, permitiendo la temprana cobertura mundial del disco. Margot Loyola recuerda los paseos en carreta con su familia en el sur de Chile, señalando que sus padres "bailaban charlestón y pasodoble con una victrolita"¹³. Asimismo, Carlos Vega dudaba si algunas de las cuecas que recolectó con Isabel Aretz en diversas regiones del centro y sur de Chile en 1942 hayan llegado a oídos de sus informantes por conducto fonográfico, "pues los aparatos reproductores tienen enorme difusión en la campaña chilena", señala (1947: 2).

El invento de Edison se conocía en Chile desde fines del siglo XIX. Pereira Salas señala que hacia 1896 se abrió en el centro de Santiago una pequeña sala llamada Columbia —nombre de la compañía asociada a Edison—, con la intención de popularizar el fonógrafo. El público santiaguino podía escuchar en cilindros de cera "los melodiosos acordes de las cuadrillas de la *Fille de Madame Angot*, y los nerviosos ritmos de la *Zamacueca* del cubano José White", señala Pereira Salas (1957: 323-324).

Músicos de casas de canto y de fondas del Parque Cousiño (actual Parque O'Higgins) fueron los primeros en realizar grabaciones privadas en Chile, según señala Juan Astica (1997: 15-16). Hacia 1910, Efraín Band, dueño de "Fonografía Artística" de Santiago, con sucursales en Antofagasta, Valparaíso y Concepción, inició la producción comercial de discos de gramófono en el país. Paralelamente se importaban discos de Estados Unidos y Europa con canciones populares, cuplés, y arias de ópera y romanzas de zarzuela. En 1920 Band comenzó a comercializar copias de estos discos realizadas por él. También se ofrecían registros de artistas chilenos en gira por el extranjero, o grabados en el país por los equipos viajeros de las compañías discográficas¹⁴. De este modo, hacia 1920 la familia chilena contaba con una variedad de músicos "dispuestos a tocar para usted", como aparece en la propaganda de un sobre de discos Victor de la época.

El fonógrafo acompañará las transformaciones de la vida privada de la segunda mitad del siglo XIX, marcada por la expansión de la familia victoriana, señala Flichy (1993: 95). Asimismo, la práctica doméstica de la música, muy extendida en Europa y América a fines del siglo XIX, comenzará a ser sustituida por la audición de instrumentos mecánicos, como la pianola o el autopiano, y luego el gramófono y la radio. Al reducirse el salón de las casas chilenas por imitación de los

¹²Entre 1900 y 1920 aumentó de 500.000 a 12.000.000 la cantidad de aparatos reproductores de grabaciones en Estados Unidos. Ver Flichy 1993: 101-102.

¹³Esto debe haber sido en la década de 1930. Ver Ruiz 1995: 12.

¹⁴Ver Astica 1997: 18-19.

modelos arquitectónicos norteamericanos de la década de 1940, ya no cabrá más el piano en casa, y el *status* obtenido anteriormente por la posesión de este instrumento será reemplazado por el que otorga la presencia del equipo de música en el *living* moderno¹⁵.

DÍAS DE RADIO

La radio tampoco fue un invento concebido primordialmente para difundir música, sino que para transmitir y recibir mensajes. En Gran Bretaña se usaba como sustituto del telégrafo, y en Estados Unidos se enfatizaba su uso como transmisor de información noticiosa y comercial. Hasta comienzos de la década de 1920 los receptores de radio lucían más como aparatos de laboratorio que como objetos de salón¹⁶. Los modelos a batería norteamericanos y franceses de la época parecían radiotransmisores militares, ya que para ese fin habían sido diseñados¹⁷.

El uso civil del invento reveló su potencial comercial, logrando a fines de la década de 1920 su entrada triunfal al salón burgués, no sin antes transformarse en fino mueble de diseño, como ya había sucedido con el fonógrafo. Fábricas holandesas, alemanas, francesas y norteamericanas cubrieron de madera y baquelita controles y tubos, e instalaron un altavoz cubierto en el frente del aparato. A comienzos de la década de 1930, el mercado radiofónico ofrecía una gran variedad de diseños, destacándose las radio tipo catedral "que con sus arcos ojivales de madera custodiaban milagrosamente el invento" (Gutiérrez 1999).

Durante el mandato de Adolf Hitler, el altavoz de las radios domésticas alemanas ocupó casi todo en frente del aparato, disminuyéndose el espacio destinado a los controles, en una clara metáfora del desequilibrio dictatorial entre emisión y selección. "Sin el altavoz, nunca habríamos conquistado Alemania", señala Hitler en el Manual de Radio Alemana¹⁸.

El cambio del modelo de laboratorio al de salón produjo un aumento radical en la demanda de receptores: en Estados Unidos se fabricaron 250.000 aparatos en 1922 contra 4.500.000 en 1929. El aumento de radioemisoras fue similar, pues en 1927 ya existían cuatro cadenas radiales en Estados Unidos que transmitían los mismos programas diarios en diferentes ciudades del país, muchos de ellos auspiciados por firmas comerciales¹⁹. Hacia mediados de la década de 1920 se transmitían programas radiales en la mayor parte de los países europeos, en Japón y en India²⁰. Chile también participaba de este nuevo fenómeno, realizándose la primera transmisión radial en el país el 19 de agosto de 1922 desde el edificio del diario *El Mercurio* de Santiago²¹.

¹⁵Ver Escobar 1971: 91-92.

¹⁶Ver, por ejemplo, modelo de 1923 de la radio de 5 válvulas Atwater-Kent, fabricada en Estados Unidos, en la Colección Félix Valencia.

¹⁷Ver catálogo Colección Félix Valencia.

¹⁸En Attali 1985: V.

¹⁹Ver *The New Encyclopedia Britannica* 1995: 15: 210.

²⁰En 1922 existían 7 emisoras en Europa, y en Argentina también estaba comenzando la radiodifusión (Bonnefoy *et al.* 1988: 5)

²¹Ver Corona 1993: 87

La invención de tubos de menor tamaño en 1940 permitió la reducción de los receptores; la radio comenzaba su tránsito del salón al dormitorio. De este modo, en 1941 se triplicó el número de aparatos fabricados en Estados Unidos respecto a 1929, llegando a los 13.000.000²².

La radiodifusión se desarrollaría según el concepto de emisión pública y recepción privada, creándose un nuevo tipo de público, que participaba simultáneamente de un evento sin estar en el mismo lugar. Este hecho elevó a dimensiones insospechadas la masificación y popularización de la música, que podía llegar a millones de auditores cómodamente instalados en la privacidad de su hogar. Al mismo tiempo, la diseminación de receptores por el mundo contribuyó a la circulación de repertorios locales, que ahora alcanzaban audiencias nacionales e internacionales, produciendo los consiguientes fenómenos de homogeneización y diversificación, paradójicamente en forma simultánea.

Para los propios músicos, el estudio y el auditorio radial constituyeron hasta la década de 1950 un campo central de práctica, aprendizaje y labor artística. Las radios contaban con elencos estables que incluían cantantes, pianistas, orquestas y directores, que interpretaban, componían y orquestaban para la radioemisora. Un pianista que hacía su práctica en un auditorio radial podía adquirir una mayor capacidad de improvisación, destreza de acompañamiento, habilidad para transportar y memoria auditiva que muchos de sus compañeros de conservatorio²³.

Con la utilización comercial de la radio, el disco había encontrado un serio competidor en la penetración musical del espacio doméstico. Las ventas bajaron dramáticamente y en 1923 Columbia quedó al borde de la quiebra y Europa tuvo que reordenar el negocio. La radio, sin embargo, con sus micrófonos, amplificadores y altavoces eléctricos, permitirá mejorar sustancialmente la grabación y reproducción sonora, aumentando el rango de frecuencia y dinámica del sonido, lo que traerá un gran beneficio para el desarrollo de la industria discográfica postdepresión²⁴. Asimismo, la radio llegará a ser el principal medio difusor de las nuevas producciones discográficas²⁵, y generará la necesidad de mejorar sustancialmente el cobro y recolección de los derechos de autor.

CANTANDO SIN SOBRESALTOS

La utilización del micrófono como medio para amplificar y proyectar la voz produjo importantes transformaciones en la forma de cantar y en nuestra propia

²²Ver Colección Félix Valencia 1999.

²³En la década de 1940, hasta un 30% de los programas radiales difundidos en Chile eran en vivo, y en ellos participaba un 70% de artistas chilenos. Entre 1943 y 1950 un 30% de los artistas radiodifundidos debían ser chilenos, lo que corresponde al porcentaje histórico máximo de consumo musical nacional en el país. Ver Fuenzalida 1985: 9.

²⁴La comercialización del Wurlitzer en 1934 permitió la recuperación de las grandes compañías discográficas, e hizo que la industria comenzara a ser definida por gustos más populares. Ver Frith 1988: 17; y Gronow 1998: 37.

²⁵Surgiendo el disc-jockey y la práctica de la payola, comisión pagada al disc-jockey por el sello discográfico por la difusión de sus discos. Su generalización en Estados Unidos a mediados de la década de 1950 llevó al Congreso norteamericano a declarar esta práctica ilegal.

concepción estética del canto. Para un cantante que se iniciaba en su arte, podía no ser necesario llevar la voz a un alto grado de rendimiento en cuanto a expansión pulmonar, presión y flujo de aire, tonificación y relajación de músculos intercostales y faciales, y otras técnicas del canto lírico. Bastaba con acercar sus labios al micrófono y susurrar la letra de la canción.

Bing Crosby (1903-1977) fue el primero en explotar la nueva forma de canto con micrófono, creando un estilo marcado por lo que se denominó una "indiferencia natural", con un fraseo informal y una voz sin sobrecargos²⁶. Crosby llevó el estilo *crooning* de los cantantes de jazz al ámbito de la música popular, adoptando una expresión sensual y ondulante, con voz de garganta, entonación con "portamentos" y la necesidad de cantar a menos volumen ante el micrófono²⁷. Este estilo se vinculó con facilidad a la llamada "canción melódica", interpretada por cantantes masculinos. Junto a Bing Crosby se destacaron Al Bowlly (1898-1941) y Rudy Valee (1901-1986).

El carácter despreocupado y sentimental que al comienzo adquirió el canto con micrófono produjo el rechazo de sectores más conservadores que sentían que se estaba desnaturalizando la verdadera forma de cantar. Este fue el caso de la BBC de Londres, que al recibir los primeros discos de Bing Crosby en 1936 los rechazó por "sensibleros"²⁸.

El canto relajado era el indicado para una melodía gradual y sin sobresaltos, característica de la canción popular mediatizada, también llamada "melódica" y "romántica". No serán los grandes saltos, las tesituras extremas, las ornamentaciones cromáticas o las melodías dodecafónicas las que desafiarán a este cantante moderno, sino que la construcción de una individualidad de estilo lograda por un timbre propio, una particular manera de frasear y pronunciar, la utilización de interjecciones de la voz hablada, el uso del falsete, el manejo de la distancia y orientación del micrófono.

El desarrollo de la "canción melódica" está vinculado a la industria de la canción en Estados Unidos, en lo que se llamó el fenómeno del Tin Pan Alley de comienzos del siglo XX. Este era el apodo del callejón de Manhattan donde estaban las oficinas de las principales editoras de canciones, y hacía referencia al sonido que provocaban los pianos con que las editoras probaban la acogida de nuevo repertorio frente a distintas audiencias contratadas. Estas eran canciones "literatas", surgidas de tradiciones burguesas de música doméstica y portadoras de sentimientos individuales más que colectivos. El texto tiene un papel protagónico y será modulado cuidadosamente por el cantante, al igual que en el bolero.

Con el micrófono, el cantante tiene el oído del auditor en su mano y puede susurrarle la canción como si sólo estuviera cantándole a él. Este hecho dio pie para que se criticara la "intimidad forzada" que producía el nuevo estilo de canto. Esta intimidad sugería un tipo de relación más personal con el público, ideal para el espacio doméstico donde se difundirá la canción popular mediatizada durante el siglo XX.

²⁶Ver Clarke 1989: 300-301.

²⁷Ver Chanan 1995: 68.

²⁸Ver Frith 1988: 178.

A fines de la década de 1920 surge el cantante de música popular como un intérprete especializado. El público seguirá a su artista favorito, identificándolo con su repertorio, lo que contribuirá a la rápida difusión y aceptación de la canción popular. La fama del cantante empezará a ser creada mediante la publicidad, y la aparición de las “estrellas del disco” supondrá la creación de gustos y el manejo de la demanda, donde contribuirán el cine, la prensa especializada, el disc-jockey y las tablas de popularidad.

El cine sonoro potenció el desarrollo de la música popular tal como existía en la radio y el disco, pero también produjo la aparición de nuevos estilos performativos, como los del charro cantor o del *singing cowboy*, además de la transnacionalización del compadrito cantor, la cantante rumbera y la estrella de rock'n roll. De este modo, el cine será el medio de mayor impacto en la difusión transcultural de repertorios y cantantes entre 1930 y 1960.

La tecnología del sonido fue penetrando cada vez más en el espacio privado del auditor. Si primero fue el fonógrafo y la radio los que entraron al salón burgués como muebles, luego será el tocadiscos portátil el que entrará a la habitación del adolescente como un juguete tecnológico. Finalmente la casete y el disco compacto nos seguirán a todas partes.

La privatización del consumo del disco y de la radio produjo la diseminación de una variedad de formas musicales al hogar y su estructuración en la escena doméstica, transmutados por la privacidad y el confort del hogar, como señala Middleton (1990: 84). Si bien la audiencia aumentará enormemente, adquiriendo un peso que nunca antes tuvo, el consumo individual disminuirá nuestra participación social en torno a la música, quedando una buena parte de nuestros gustos musicales en manos del mercado.

NO ME PLATIQUES MÁS

En el ámbito latinoamericano, existían múltiples formas de canto popular que no sufrieron modificaciones por la presencia del micrófono, ya sea porque estaban circunscritas a ámbitos comunitarios, o tenían sus propias formas de colocar y proyectar la voz, como en la trova cubana, el tango argentino o la cueca chilena, por ejemplo. De este modo, donde más se puede apreciar el cambio producido por el micrófono en el estilo vocal es en el caso de géneros cuyo desarrollo coincidió con el uso de este aparato. Este es el caso del bolero, especialmente durante su auge en México y en el resto de América Latina.

El bolero había llegado a México desde Cuba mediante giras de compañías teatrales, circos y de trovadores cubanos a la Península de Yucatán a fines del siglo XIX, encontrando en Gutty Cárdenas (1905-1932) y Agustín Lara (1900-1970) los primeros exponentes mexicanos de importancia. Sin embargo Cárdenas cultivaba la canción folclórica yucateca, y Lara había iniciado su carrera como pianista de burdel, de modo que fue la incursión de cantantes líricos en el bolero la que sirvió para prestigiar y difundir continentalmente el género, “... haciendo derroche de elegancia y exigiendo de los intérpretes condiciones vocales sobresalientes”, como señala Rico Salazar (1999: 94).

El aporte de Lara al bolero se radicó más en el ámbito compositivo que interpretativo, pues, como dice Yolanda Moreno (1979), la elegancia melódica de sus composiciones sirvió de "envoltura inocua a un clima sensual y ciudadano" ajeno hasta ese entonces a la música popular mexicana.

De este modo, los primeros intérpretes mexicanos de bolero de fama continental fueron tenores de ópera que encontraron en el nuevo género una forma de proyectar masivamente sus carreras, poniendo la expresión seria y romántica del canto lírico al servicio de un género popular que también tenía raíces en la aria italiana, la canción napolitana y la romanza francesa²⁹.

Entre los tenores mexicanos del bolero más destacados están Alfonso Ortiz Tirado (1893-1960), médico y cantante; José Mojica (1896-1974), quien se convertiría en fraile franciscano en Lima; Juan Arvizu (1900-1985), "el tenor de la voz de seda", y Pedro Vargas (1906-1989), "el tenor de las Américas". Todos ellos realizaron estudios de canto con el profesor José Pierson en el Conservatorio Nacional de México y participaron en importantes producciones de ópera. Como boleristas, fueron difundidos nacional y continentalmente por el disco, la radio y el cine, y realizaron extensas giras por América Latina, llegando todos hasta Santiago de Chile entre 1934 y 1938³⁰.

La historiografía del bolero en México en las décadas de 1920 y 1930 abunda en referencias sobre la influencia del canto lírico en los primeros boleristas. Jaime Rico Salazar (1999), por ejemplo, destaca el enorme ascendiente que tuvo la voz de Tito Schipa (1889-1965) en Ortiz Tirado, Arvizu y Vargas. Asimismo, destaca que Mojica durante su carrera como bolerista siguió cantando las arias más brillantes de las óperas que le habían dado prestigio (1999: 536), y que Ortiz Tirado tenía un estilo de tenor académico limpio en sus interpretaciones, que inspiró el estilo vocal que seguirían muchos tenores de boleros (1999: 546).

El ingreso del bolero al canto declamado es identificado por Adela Pineda (1990) al analizar los primeros boleros grabados por Guty Cárdenas, donde aún se puede encontrar el cinquillo cubano en la melodía. Sin embargo, con el uso del micrófono se observará la paulatina disolución y transformación del cinquillo, en virtud de una forma de cantar que privilegiará el "decir" de las palabras.

A pesar de la disolución del cinquillo cubano en la melódica bolerística mexicana que señala Pineda, durante el canto, boleristas como Lucho Gatica desplazarán los apoyos rítmicos de la melodía hacia los contratiempos del compás, creando un movimiento rítmico sincopado, cuidando no alterar la naturalidad del canto declamado.

Según Argeliers León, el paso del cantar al decir en el canto solista con micrófono se facilitaba mediante una melodía silábica, una concepción rítmica regular y constante, motivos que se movían en progresiones por grados o terceras y un ámbito vocal reducido (1974: 221). León reconoce la influencia que ejerció el

²⁹El propio Alfonso Ortiz Tirado solicitó que sus discos grabados para RCA Victor en la categoría Sello Rojo fueran editados bajo la categoría de popular para llegar a un público más amplio, señala Rico Salazar (1999: 546).

³⁰Ver González 1982.

estilo del bolero mexicano con micrófono en el propio modo cubano de interpretar este género.

Dentro de la tradición cubana del bolero, el desplazamiento del cantar al decir, del aria al arioso, también es señalado en el caso de la aparición del *feeling* en la década de 1940. En el *feeling* se enriquece la armonía del bolero por la influencia jazzística y el intérprete adopta un estilo conversacional, como señala Helio Orovio (1995)³¹.

LA VOZ DE SEDA DE JUAN ARVIZU

Los tenores mexicanos que popularizaban el bolero en América Latina en la década de 1930, tarde o temprano tenían que enfrentarse al micrófono; el caso de Juan Arvizu constituye un buen ejemplo en este sentido. Arvizu grabó por primera vez en 1927 para el sello Brunswick, seguramente todavía en forma acústica, utilizando sus recursos vocales líricos en el canto solista y de dúo. Tres años más tarde iniciaría su carrera radial, participando de la inauguración de la emisora XEW "La voz de América Latina" en Ciudad de México, de Radio El Mundo en Buenos Aires, en 1935, y de la Columbia Broadcasting System en Nueva York en 1942, emisora desde donde consolidó su fama en el continente³². En su deambular por las radios de América, Arvizu debió adecuar su voz a recintos pequeños como son los locutorios y auditorios radiales, y especialmente al uso del micrófono, que hacía innecesaria la colocación y proyección de la voz que había aprendido en su paso por el Conservatorio.

Al analizar las grabaciones de Arvizu, se aprecia su paulatina e inteligente adecuación al micrófono. Su capacidad vocal se manifiesta en el gran volumen que puede alcanzar (*Purísima*, de Rafael Hernández) y en las notas sostenidas, especialmente en las zonas cadenciales (*Eso, la vida y más*, de Miguel Prado). En las vocales abiertas se nota más su potencia, y siempre termina las notas largas sin hacerlas desaparecer alejándose del micrófono (*Sinceramente*, de Rodolfo Sciamarella)³³.

A pesar de sus capacidades vocales, su potencia está bien dosificada, y en las notas largas siempre hace reguladores en decreciendo, lo mismo sucede en las notas agudas (*Damisela encantadora* de Ernesto Lecuona). La dicción será clara; el uso del "portamento" estará más regulado; dosificará el vibrato; intercalará gemidos, exclamaciones, susurros, respiraciones y énfasis silábicos (*Mi pecado*, de José Góes y Carlos Ulloa), y desarrollará un estilo rubato especialmente en las introducciones (*Eso, la vida y más*, de Miguel Prado). Al bajar el volumen de la voz, Arvizu se acerca más al micrófono y la dicción será más nítida aún (*Tres dilemas*, de Vicente Garrido).

³¹El *feeling* es un estilo cubano vinculado al movimiento bohemio de trovadores urbanos con guitarra, desde donde surgen compositores/intérpretes como César Portillo de la Luz (1922) y cantantes como Omara Portuondo (1930).

³²Ver Rico Salazar 1999: 374.

³³En Arvizu se aprecia una distancia mayor frente al micrófono que la que habrá en los cantantes posteriores de bolero, como si de todos modos necesitara un mayor espacio para proyectar su voz.

En el bolero *Cuando vuelvas* (1944) de Agustín Lara, Arvizu intercala una estrofa declamada, apareciendo su voz natural, donde es posible apreciar la similitud expresiva y tímbrica que existe entre su modo de hablar y su forma de cantar con micrófono.

EL CANTAR SERENO DE LUCHO GATICA

El desarrollo de la industria musical, cinematográfica y radial en los países angloparlantes, dependía del uso del micrófono. De este modo rápidamente se estandarizó la nueva modalidad de canto mediatizado, ligándose a los géneros popularizados desde el Tin Pan Alley.

En América Latina, en cambio, donde existían variados y consolidados estilos de canto popular sin micrófono, recién en la década de 1940 se aprecia la aparición de nuevos estilos vocales derivados del uso del micrófono. El caso de Lucho Gatica es especialmente relevante en este sentido.

Lucho Gatica (Rancagua, 1928) comenzó cantando con su hermano Arturo Gatica música de raíz folclórica chilena y mexicana, “en los que se le hace fácil [el uso del] falsete”, como señala Gonzalo Rojas (1992: 94), y donde podía cantar con su voz natural. Asimismo, desde los 14 años se presentaba en auditorios radiales, enfrentándose tempranamente al uso del micrófono.

En 1949 Gatica conoció en Santiago a la cantante cubana Olga Guillot (1922), quien imponía un estilo de bolero más sensual que el de los tenores mexicanos. Olga Guillot había estudiado canto, teatro y ballet en La Habana y se presentaba en radio desde niña y, de este modo, mediante el micrófono impuso un sello personal marcado por “el dramatismo y la sinceridad”³⁴. De esta escuela aprendió Lucho Gatica en Santiago, recibiendo de la cantante cubana un repertorio y un estilo interpretativo original.

Con la ayuda de una máquina grabadora, Gatica pulía constantemente sus interpretaciones, repitiendo cada frase hasta la saciedad y modulando cuidadosamente las palabras. Asimismo, el aparato grabador le servía para copiar de la radio el repertorio que más le interesaba para luego imprimirle su propio estilo³⁵.

El manejo tímbrico de la voz es uno de los rasgos más llamativos de Lucho Gatica, variando su textura armónica con facilidad, mediante la alternancia de la voz de garganta y el falsete, el contraste forte/piano y el uso del micrófono (*Espérame en el cielo*, 1954, de Paquito López Vidal). El falsete lo usa como ornamentación tímbrica (*No me platiques* de Vicente Garrido) o lo lleva a semifrases completas (*Bésame mucho*, 1941, de Consuelo Velázquez). En vez de vibrar las notas más largas, como en el canto lírico, las ornamenta (*Bésame mucho*).

A mediados de la década de 1950 Lucho Gatica estaba en la cumbre de su carrera, imponiendo un estilo nuevo en el bolero, marcado por “una serenidad en el fraseo, y una suavidad melódica acariciante en la interpretación”³⁶. Es inte-

³⁴Ver Eugenio Zabalía en Rico Salazar 1999: 467.

³⁵Ver Rojas 1992: 27.

³⁶Ver Rico Salazar 1999: 446.

resante observar que la cualidad de acariciante o aterciopelada de la voz es uno de los rasgos del canto mediatizado más destacados por la media³⁷. Se trata de una cualidad esencial del espacio doméstico de audición del canto mediatizado: la intimidad.

El canto declamado lleva a tomar distancia del propio canto; el intérprete parece consciente de lo que está haciendo, sereno, como dice Rico Salazar (1999: 446). Esto le permite adoptar una actitud "inteligente" frente al auditor, desde donde surgirá parte de la atracción que provoca.

En el canto declamado se produce un fraseo escalar, donde las palabras se apuran o se retardan con independencia entre ellas. En Lucho Gatica este fraseo está plenamente incorporado a su estilo vocal, pareciendo tanto en el bolero (*Historia de un amor*, de Carlos Almarán) como en géneros de raíz folclórica (*Yo vendo unos ojos negros*, con Humberto Campos y su grupo)³⁸.

Las largas notas tenidas del canto dramático ya no están presentes en el canto declamado. Las notas concluyen pronto en un *feed out* producido al alejar el micrófono o realizado durante la mezcla de canales. De este modo, la voz se sumerge en la orquesta hasta desaparecer por completo. Lo mismo sucede con la frase musical, pues permanentemente se corta con silencios que disminuyen la duración de las notas de reposo rítmico (*Ansiedad*, de José Enrique Saravia).

A diferencia de los tenores, que mantenían una distancia "natural" frente al micrófono, Lucho Gatica manejará esta distancia, separándose más del aparato en momentos de mayor dramatismo, como el quiebre o el ruego amoroso, y aumentando la resonancia de su voz de garganta (*Sabrá Dios*, de Álvaro Carrillo), para expresar mejor el sufrimiento y la amargura (*Échame a mí la culpa*, de José Ángel Espinoza). En algunos casos este dramatismo es apoyado por la reverberación en la grabación (*La barca*, de Roberto Cantoral).

La desmesurada comercialización de la industria musical en América Latina a partir de la década de 1970, sumada a la creciente desterritorialización de la música en Occidente, dejó al bolero sumergido bajo torrentes de baladas románticas y rodeado de pop y de rock. Armando Manzanero (1935), a nuestro juicio, representa el fin del bolero como género compositivo en América Latina. Los fenómenos producidos posteriormente corresponden más a manifestaciones de *revival* que de renovación³⁹.

PALABRAS FINALES

La historia de la mediación tecnológica del sonido es también la historia de la modificación de los hábitos de práctica, producción y audición musical ocurridas

³⁷A Juan Arvizu, conocido en Chile como "la voz de seda y terciopelo", y a Pedro Vargas, de quien se destaca su forma discreta y dulce de "decir" las canciones, se suma Leo Marini (Mendoza, 1920-2000), bolerista surgido desde el micrófono, que será presentado como "La voz que acaricia".

³⁸Más sobre la relación de Lucho Gatica con la tonada en González 1997.

³⁹El propio Manzanero considera que será muy difícil superar a las canciones que le dieron éxito en la década de 1960, refiriéndose a boleros como *Adoro*, *Esta tarde vi llover* y *Somos novios*. Ver Rico Salazar 1999: 514.

a lo largo del siglo XX. Esta ampliación del campo de atención de la historiografía musical ha requerido la búsqueda de nuevas fuentes y el desarrollo de nuevas estrategias de interpretación de ellas. El siglo XX aparece como un período especialmente apropiado para esta tarea, debido no sólo a la cercanía de los actores sociales, sino que a la completa documentación que nos entrega la propia industria de las transformaciones producidas por los fenómenos de mediación de la música.

El ámbito de la música doméstica parece decaer en la atención historiográfica a partir de la década del 1920, al ser sustituida la práctica musical por la mediación técnica. Sin embargo, desde el ámbito privado y cotidiano del mundo doméstico, se resignificarán géneros y prácticas performativas surgidas fuera de este espacio, lo que afectará nuestro concepto de audición y contexto en la historia de la música, y finalmente de la propia obra. De este modo, la historiografía musical del siglo XX tiene un amplio campo semántico desde el cual (re)significar la música del presente y del pasado, ya sea del espacio público o de las elites⁴⁰.

Las transformaciones ocurridas en el canto por el uso del micrófono resultan altamente ilustrativas del proceso de mediación sufrido por la música durante el siglo XX. Estas transformaciones llegarán a alterar nuestra propia concepción estética de la voz, permitiendo el desarrollo de nuevos géneros, ligados a la aparición de nuevos estilos de canto con micrófono. De este modo queda ilustrada una vez más, ahora con ejemplos del siglo XX, la dependencia que poseen los géneros musicales de las prácticas performativas y de los entornos sociales donde éstas se realizan⁴¹.

BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

ARVIZU, JUAN

1996 *Mi sueño eres tú*. Barcelona: Alma Latina, ALCD-044.

ASTICA, JUAN, CARLOS MARTÍNEZ Y PAULINA SANHUEZA

1997 *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica*. Santiago: FONDART.

ATTALI, JACQUES

1985 *Noise. The Political Economy of Music*. Traducido por Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BONNEFOY, JOSIANE, PAULA EDWARDS Y MARÍA CRISTINA LASAGNI

1988 *La radio en Chile. Historia, modelos, perspectivas*. Santiago: Ceneca.

⁴⁰Ya sea en el caso de una sinfonía de Mozart, compuesta, interpretada y escuchada en palacio, y más tarde sintonizada durante una excursión a la montaña, o una mazurka de Chopin, escuchada por pequeños círculos de intelectuales, para luego ser transmitida en un ascensor en Manila, la mediación ha producido nuevos contextos significativos para la audición y el estudio de la música del pasado durante el siglo XX.

⁴¹Para un estudio sobre prácticas performativas en el desarrollo de la música popular chilena, ver González 1996.

- CLARKE, DONALD ED.
1989 *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*. Londres: Penguin Books
- COLECCIÓN FÉLIX VALENCIA MARCOS
1999 *La radio: nuestros receptores*. Catálogo de exposición. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- CORONA, ERNESTO
1993 "La radio en el entorno de la música popular chilena" en *¿Silencio en la Música Popular Chilena? Seminario sobre los problemas actuales de la música popular en Chile*. Santiago: Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Facultad de Artes de la Universidad de Chile: 87-89.
- CHANAN, MICHAEL
1995 *Repeated takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*. Londres: Verso.
- ESCOBAR, ROBERTO
1971 *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire.
- FLICHY, PATRICE
1993 *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FRITH, SIMON
1988 *Music for Pleasure*. Nueva York: Routledge.
- FUENZALIDA, VALERIO ED.
1987 *La producción de música popular en Chile*. Santiago: Ceneca.
- GATICA, LUCHO
1991 *La magia de Lucho Gatica*. Santiago: EMI Odeon, 218. 797132 2.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
1982 *Música popular escuchada en Chile en la década de 1930*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes. Prof. guía: Samuel Claro.
1996 "Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la *performance*", *Revista Musical Chilena*, L/185 (enero-junio), pp. 25-37.
1997 "Música popular chilena: entre lo propio y lo ajeno" en *América Latina: continente fabulado*. Editado por Rebeca León. Santiago: Dolmen Ediciones, pp. 157-169
- GRONOW, PEKKA E ILPO SAUNIO
1998 *An international history of the recording industry*. Traducido por Christopher Moseley. Londres: Cassell.
- GUTIÉRREZ, LUIS
1999 Texto del catálogo de la exposición *La radio: nuestros receptores* de la colección Félix Valencia Marcos. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- MIDDLETON, RICHARD
1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes/Filadelfia: Open University Press.

MORENO RIVAS, YOLANDA

1979 *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial.

OROVIO, HELIO

1992 *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas. Primera edición, 1981.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

PINEDA, ADELA

1990 "La evolución del bolero urbano en Agustín Lara", *Heterofonía*, 21/102-103: 4-23.

RICO SALAZAR, JAIME

1999 *Cien años de boleros*. Bogotá: Jaime Rico Salazar editor.

ROJAS DONOSO, GONZALO

1992 *Contigo en la distancia. Lucho Gatica, El Rey del Bolero*. Santiago: Ediciones Cerro Huelén.

RUIZ, AGUSTÍN

1995 "Conversando con Margot Loyola", *Revista Musical Chilena*, ILIX/183 (enero-junio), pp. 11-41.

DOCUMENTOS

El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica

por
Hanns Stein

El arte del canto nació con el hombre mismo, con su primera expresión vocal. En sus orígenes fue una forma más elevada del lenguaje, probablemente inspirada por el culto primitivo. Hay incluso quienes afirman que el canto existió antes del lenguaje hablado, así como existe en especies inferiores al hombre, por ejemplo las aves.

Más adelante el canto respondió a las necesidades de las religiones y las estéticas, condicionadas naturalmente –por ejemplo por diferentes lenguas–, las que llevaron a distintas maneras de emitir la voz (nasalización y elevación artificial de la laringe en las culturas del Oriente Medio).

En la antigüedad mediterránea el arte del canto tuvo influencia en la retórica; en Grecia los discursos debían ser rendidos en un determinado tono. Para la tragedia y comedia griegas se necesitaban cantantes formados, que junto con el drama ofrecían secciones cantadas.

El aporte más importante de la Iglesia Católica al arte del canto es, posiblemente, el canto litúrgico, y su desarrollo polifónico en siglos posteriores, antes de concluir la Edad Media. A fines de este mismo período, en Europa, aparece un tipo de canto profano que se podría denominar de arte y que practican los *troubadours*, *trouvères* y *minnesänger*. La improvisación libre del siglo XVI sentó las bases técnico-vocales para el amplio y diferenciado desarrollo que tuvo el arte del canto a partir de 1600, con el florecimiento de la ópera, el oratorio, la cantata y el aria. En ese período, en el cual el canto tuvo un desarrollo musical tan grande, la principal preocupación era la expresión y la comprensibilidad del texto.

El virtuosismo vocal se desarrolló a la par con el instrumental, y sus grandes cultores fueron los *castrati* con su enorme habilidad en la ejecución de *coloraturas*. Recién el nuevo dramatismo del clasicismo restauró la relación original entre música y declamación y reemplazó al *castrato* por el cantante dramático, así como permitió la integración de las mujeres, que fueron excluidas del canto desde el siglo VII por la Iglesia Católica.

En el siglo XIX apareció la canción artística (*Lied*, *Kunstlied*), la que con sus exigencias técnicas y expresivas enriqueció el arte del canto. En el arte vocal francés, en todas las épocas, el acento estaba puesto en la declamación de la palabra.

La escuela belcantística italiana, en cambio, enseñaba el libre desarrollo del *melos* vocal, en detrimento de lo declamatorio. Los alemanes y otras naciones centroeuropeas encontraron un cierto equilibrio entre los dos extremos. Posteriormente, incluso maestros como Verdi y Puccini exigían unidad orgánica entre palabra y sonido musical.

Hoy en día, gracias al acortamiento de las distancias y la integración de culturas, es absurdo hablar de “escuela italiana” o “escuela alemana”. Es cierto que los idiomas influyen de alguna manera la emisión vocal, pero al cantante de hoy se le exige expresarse de manera correcta en los diversos idiomas y estilos, lo que lleva a lo que podría llamarse una globalización de las escuelas de canto. Es necesario, por lo tanto, abordar la problemática de la técnica y la enseñanza del canto con gran amplitud, en forma abierta y sin dogmatismo.

A fines de la década de 1970 apareció en Berlín un libro, *Die Sängerstimme*, que se publicó más tarde traducido al español bajo el título de *La voz del cantante*¹. Sus autores, los doctores foniatras Seidner y Wendler, no sólo atendían a los cantantes y actores de Berlín, sino que además dirigían —en el departamento foniátrico del hospital universitario *Charité*— uno de los laboratorios importantes de Europa dedicado al estudio de todo lo relacionado con el canto. A raíz de una estrecha colaboración con los autores, especialmente con el Dr. Seidner, al abocarme a traducir y adecuar al castellano el mencionado libro, pude conocer una gran parte de las investigaciones que se realizaron en ese campo desde comienzos de este siglo y la multiplicidad de resultados obtenidos, muchas veces de muy diferente índole. Admiré el enfoque abierto, exento, justamente, de dogmatismo con el que los autores daban a conocer posiciones muy diferentes, a veces incluso contradictorias, pero que al final contribuían dialécticamente a llegar a nuevas vías de conocimiento.

Los primeros reconocimientos del aparato vocal se remontan a la antigüedad, y los cartílagos de la laringe hasta hoy llevan los nombres griegos que les diera Galeno. También Leonardo da Vinci se interesó en la emisión de la voz y contribuyó a un mayor conocimiento de su fisiología. Pero el verdadero comienzo de una investigación científica en ese campo se puede situar recién en la mitad del siglo XIX. En esa época el gran maestro de canto Manuel García logró, con un espejito de dentista y con la ayuda de otro espejo, ver funcionar sus labios vocales mientras cantaba, inventando de esa manera la laringoscopia. De allí en adelante algunos médicos comenzaron a interesarse en la especialidad y a investigar la voz desde el punto de vista fisiológico. El gran auge y avance en la investigación se produjo en los últimos decenios, gracias al desarrollo de los medios técnicos y electroacústicos puestos al servicio de la foniatría. Es muy importante integrar todo ese conocimiento científico en permanente desarrollo a la labor de formación de cantantes y a una cuidadosa higiene vocal, o sea a la mantención de voces sanas. Sería altamente aconsejable fomentar en forma organizada la colaboración entre foniatras y profesores de canto.

¹Seidner y Wendler 1982.

En nuestra profesión cantora está muy difundido el concepto de que algún poder sobrenatural dotó al cantante de una bella voz, la que tiene que ser desarrollada para emitir hermosos sonidos, largos agudos, destinados a deslumbrar al público. Esta malformación es fomentada por muchos teatros de ópera y desde luego por la publicidad de las empresas fonográficas. Lamentablemente, también por algunos profesores de canto. Frente a ello se plantea la posición de los cantantes músicos, los que a través de su labor de intérpretes y de pedagogos tratan de presentar la voz como instrumento al servicio de la obra interpretada, y de despertar en las jóvenes generaciones de cantantes la necesidad de realizar su vocación por medio de la música y no de la acrobacia vocal.

Por cierto que para lograr una verdadera interpretación o recreación es necesario un perfecto dominio del instrumento vocal, lo que significa un trabajo técnico de muchos años, pero nunca sin aplicar cada avance a la literatura musical, al conocimiento profundo, teórico y práctico de los problemas estilísticos, las diferencias de fraseo, de articulación, incluso de emisión que eso conlleva.

Cada cantante, cada alumno de canto, es una personalidad diferente, que además lleva el instrumento inserto en su cuerpo, con características fisiológicas y psicológicas propias. Por eso, tratar de aplicar un sistema en forma dogmática es imposible, yo diría fatal. El pedagogo debe tratar de sentir en su propio organismo los problemas, por ejemplo las tensiones que afectan al alumno. Esto requiere por un lado una enorme concentración y por el otro una mente muy abierta de ambos participantes, profesor y alumno. Y requiere también un grado de confianza y de amistad.

La técnica de canto y por lo tanto también la formación de cantantes, se basa en dos grandes verdades. La respiración baja, abdominal o costoabdominal y la relajación de las musculaturas desde las costillas hacia arriba, vale decir las musculaturas torácicas, claviculares, de la garganta y faciales. Todo lo demás varía mucho, de acuerdo a las características de las personas. Incluso varía la manera de acercarse a las verdades mencionadas y de hacerlas funcionar correctamente. La respiración, el apoyo, la presión de aire subglótica, el flujo de aire que lleva el sonido a los resonadores, el manejo de la cavidad de emisión, etc., son nociones muy difíciles de definir. Para explicarlas y llevarlas a la práctica, hablamos de sensaciones, que no siempre corresponden a la realidad fisiológica. Por ejemplo, la sensación durante una correcta respiración, es la del ensanchamiento de la musculatura abdominal. Hablamos, por eso, de respiración abdominal, siendo que esa sensación es consecuencia de la completa expansión de los pulmones, único verdadero órgano respiratorio, el que sin embargo no sentimos. Hablamos entonces de respiración abdominal, intercostal o clavicular, de acuerdo a la mayor o menor utilización y expansión de los pulmones. Y estas sensaciones varían mucho de una persona a otra.

Yo creo por lo tanto que un profesor de canto debe ser un guía que ayude al alumno a explorar caminos hasta encontrar finalmente el correcto, el que le permita a ese joven cantante desarrollar su voz hacia un rendimiento máximo en belleza, agilidad, capacidad de modulación, proyección, dinámica, siempre sin forzar el instrumento, cantando con los intereses de la voz, sin gastar el capital.

Eso significa una presencia extremadamente concentrada del maestro durante las vocalizaciones que el alumno realiza, particularmente cuando se trata de alumnos principiantes.

Pero, ya lo he mencionado antes, no basta que el profesor sea un guía en lo referente a la formación vocal. Para que un cantante transforme su habilidad vocal en arte ha de adquirir una vasta cultura y una clara conciencia sobre su papel en la sociedad. El arte, tanto para el que lo produce como para el que lo recibe, es, desde luego, una vivencia estética. Si se reduce a eso nomás, produce sólo lo que Felsenstein llamaba "un goce culinario del arte"². No es poco, pero el arte puede cumplir un papel mucho más importante, entregando conocimiento, en un nivel diferente y con otra proyección que la ciencia. Y aún más, siendo la elaboración más característica de la especie, es capaz de despertar los impulsos más humanos, que ennoblecen y llevan a la humanidad por la senda del progreso. Un artista, ya sea creador o intérprete, tiene la posibilidad de dar expresión a sus ideas a través del mensaje artístico. Ejerce así un papel formativo y por lo mismo tiene la obligación moral y social de actuar con el mayor rigor. Pero además el arte en general, la música en nuestro caso, siendo una expresión cultural, tiene su valor propio. Es una de las grandes riquezas del género humano en su totalidad. Es, en conjunto con todas las expresiones artísticas, un factor importante en la toma de conciencia del ser humano. Lo grande y lo bello del mensaje artístico induce al ser humano a rebelarse contra todo lo que lo oprime, contra lo pequeño y sucio. Es un factor de emancipación y de desarrollo hacia la esencia humana. Todo eso, evidentemente, siempre que sea realmente Arte, con mayúscula. Claro, surge la pregunta: ¿qué es realmente arte?, ¿quién es el juez?... La historia desde luego, con un juicio bastante certero. Pero también la verdad, la verdad que el arte contiene. La verdad artística, a la que hay que llegar a través del rigor académico y de la honestidad y sinceridad personales. Para expresar ideas —me refiero a ideas contemporáneas que pueden influir incluso en el acontecer contingente— no necesariamente hay que recurrir al mensaje directo. Toda obra de arte que perduró, que la historia nos legó, es un producto social; de alguna manera lleva dentro de sí problemas humanos y sociales. La búsqueda de verdad por parte de un intérprete consiste en penetrar la problemática de la obra y poner al servicio de la interpretación de la misma su técnica y un gran conocimiento estilístico, para poder revelar las verdaderas intenciones del autor. El conocimiento estilístico permite desentrañar las particularidades de cada época. Así, con rigor académico, pero sin falsos academicismos y formalismos, el cantante se hace intérprete; vale decir, podrá traducir la obra a un lenguaje que comprenda el público de hoy, arrancándole toda la verdad que contiene. Un intérprete que se exige a sí mismo veracidad y honestidad en la búsqueda de los contenidos de la obra interpretada y la entrega con modestia, sin pretender un superficial lucimiento personal, sino agregando a la partitura las ideas, sensaciones y emociones que la obra en él despiertan, sin duda contribuye a producir un cambio en el oyente. Un cambio que puede redundar en una elevación de la calidad de vida del que escucha.

²Felsenstein 1976:41.

Siempre he pensado –y he actuado acorde a ese pensamiento– que es deber de un intérprete incluir obras contemporáneas en sus programas y en el caso de un intérprete chileno, especialmente obras de autores chilenos; si es posible, también de su propia generación. Se plantea entonces la pregunta acerca de la problemática de la especialización. No me compete pronunciarme en forma taxativa sobre el caso de los instrumentistas, sobre el uso de instrumentos de época, tan en boga hoy día en el gran mundo musical. Seguro que han hecho una gran contribución al mejor conocimiento de épocas y estilos. En el caso de la interpretación vocal creo que es aconsejable no especializarse totalmente. Hay, desde luego, voces y temperamentos predestinados, por ejemplo, para la música antigua. Pero son las excepciones. Para la mayoría es sano hacer de todo. Según mi experiencia la música contemporánea ayuda a entender el arte renacentista y viceversa. La música contemporánea demanda de las voces efectos mucho mayores que los normalmente imaginables y que en ocasiones son perfectamente usables en la interpretación de la música antigua, incluso barroca. La música antigua plantea problemas de afinación o de vibrato cuya solución es extraordinariamente útil en la interpretación de muchas obras de nuestra época. Lo importante es no conformarse con el *standard* generalmente entregado por la academia.

De primordial importancia para la formación de un cantante es la interpretación de música de cámara, la que obliga a la fineza y al máximo control vocal, a la expresión a través de una clara e intencionada declamación, una acentuación, una agógica y una dinámica extremadamente sutiles. Existe un inmenso y riquísimo caudal de música vocal de cámara, desde el Renacimiento y barroco temprano hasta nuestros días. Practicando este género, tanto en lo solístico como en conjuntos, desde dúos hasta grupos mayores, el joven cantante aprende a distinguir las pequeñas diferencias composicionales y de práctica interpretativa entre épocas, pero a veces también entre creadores de la misma época. Esto puede enriquecer enormemente su potencial como intérprete.

El hacer ópera, desde el punto de vista vocal, es la pincelada amplia que contribuye al desarrollo del volumen y de la proyección de las voces, como también a la capacidad dramática, a la encarnación de personajes y situaciones. Pero en todos los géneros es indispensable la búsqueda y la expresión de la verdad. En el género ópera o teatro musical eso es particularmente importante, ya que ese género musical-teatral fácilmente cae en el ridículo y se transforma en un concierto con disfraces, dejando a un lado la parte teatral en la que se ha inspirado el compositor. Al respecto vale la pena recordar una cita de una charla del Prof. Walter Felsenstein, fundador y director, hasta su muerte, de la Ópera Cómica de Berlín, un teatro que ha sido y es ejemplo de realización de teatro musical moderno en su verdadero sentido. Dice el Prof. Felsenstein que debe llegarse a un resultado que “involucre al espectador en el drama y la poesía del acontecer escénico a través de la comprensibilidad, credibilidad y absoluta veracidad de un arte de la representación creador”³.

³Felsenstein 1976:41.

Se insiste mucho –particularmente en nuestra Facultad de Artes– sobre la formación de artistas integrales, que no sólo sepan tocar su instrumento, sino que dispongan además de una amplia cultura y de conocimientos acerca de una serie de elementos propios de la modernidad. Estando en principio de acuerdo con estos preceptos, me asalta la duda de si se trata de algo nuevo en la formación de un músico. La literatura y documentación de que disponemos nos indican que a los creadores e intérpretes de antaño se los formaba de acuerdo con grandes exigencias; naturalmente, a los niveles de sus respectivas épocas. Sucede que en los tiempos pasados no había una separación tan tajante entre la cultura de la vida diaria y la formación artística, llamémosla académica. Nuestros antepasados europeos, desde niños aprendían a conocer música, a leerla y tocarla en sus casas, en la escuela, en la iglesia. Recién con el advenimiento del capitalismo y la industrialización surgió también la producción de un arte de entretenimiento, cada vez más masivo y comercializado, cada vez más banal y ordinario y más diferente del arte de estirpe académico. En la música esto ha sido extremo, y con el desarrollo de los medios de comunicación, éstos se han hecho portadores y difusores de este tipo de música, en forma casi exclusiva, al margen de toda ética. Tanto es así, que las jóvenes generaciones prácticamente no conocen otra manifestación.

Esto significa ciertamente un problema para la educación musical, sobre todo considerando que el sistema escolar se preocupa cada vez menos de ella. Significa que resulta necesario suministrar al alumno una cantidad de información, que antiguamente era aportada por el *modus vivendi* familiar y social: éste es actualmente el importante papel de las asignaturas complementarias. Pero subsiste, a mi juicio, la asignatura principal, el del instrumento que el alumno escogió como su vocación; en nuestro caso, la voz. Esta asignatura tiene que estar a cargo de una persona poseedora a su vez de una formación integral, capaz de formar al joven intérprete en el aspecto musical, técnico e interpretativo. Pero también tiene que ser capaz de despertar el interés por todos los aspectos culturales, la profundización de la historia de la música y de la historia en general, de los problemas sociales y psíquicos. Tiene que hacerle ver la importancia de las otras asignaturas y de la contribución que su estudio hace a sus posibilidades interpretativas. Pero será siempre el profesor de la asignatura principal el orientador, el que determine el desarrollo, el verdadero **maestro** del alumno. Entre profesor y alumno se desarrolla una relación humana especial, basada en un conocimiento mutuo muy profundo, ya que la materia que el alumno estudia trata de la expresión espiritual, o sea de la esencia humana de ambos. Quisiera no banalizar esta reflexión, pero tengo que decir que todo esto no se logra en una hora y media semanal. Antiguamente los alumnos convivían con sus maestros. Pero aún hoy, en países que son la cuna de la cultura occidental, la relación entre maestro y alumno es prácticamente diaria y es el maestro el que recibe los informes de los profesores de las asignaturas complementarias. En síntesis: es el profesor de la asignatura principal, el maestro, el fundamental actor en la formación artística integral del joven músico. Las demás asignaturas, técnicas y teóricas, son indispensables como complemento para lograr tal objetivo.

Acerca del comienzo de la enseñanza del canto en Chile no hay antecedentes detallados. Alguna información nos da, sin embargo, Mario Milanca Guzmán en

su artículo "La música en el periódico chileno El Ferrocarril, 1855-1865"⁴. La primera profesora de canto mencionada es Clorinda C. de Pantanelli, cantante italiana que llegó al país como parte de la compañía lírica Pantanelli; su director, Rafael Pantanelli, era esposo de la cantante. Arribaron a Chile en 1844 y junto con realizar presentaciones de ópera en el viejo Teatro de la Universidad, comenzó su actividad pedagógica, primero con clases particulares y desde el año 1861 hasta 1873 como profesora del Conservatorio Nacional de Música. Otros maestros de canto mencionados en el artículo citado son: Federico Lutz, que estudió en el Conservatorio de París, Guido Antonielli, Inocencio Pellegrini y la cantante chilena Isabel Martínez de Escalante. Tal como señala el título del artículo la información se reduce a la década 1855-1865.

Además de los mencionados cantantes y profesores de canto, en el Conservatorio Nacional de Música del siglo XIX oficiaron varios profesores, tanto chilenos, como franceses, italianos y españoles, como Adolfo Desjardins, Juan Carlos Bayetti, Margarita Caviedes, Ramón Galarce, Pedro Bajas, Francisco Valderrama, Eloísa de Contardo, Alfonso Altavilla, Octavio Benedetti, Luisa P. de Gervino y Rosa Vaché⁵.

Comenzando nuestro siglo hubo en Santiago algunos maestros de canto importantes. Los nombres más conocidos: Adelina Padovani, el tenor dramático Angelo Querze, quien fue el profesor del afamado tenor chileno Renato Zanelli y el bajo Gaudio Mansueto. Este último se radicó en Chile en 1928, fue profesor del Conservatorio Nacional y sus alumnos fueron los cantantes chilenos más importantes de los años 30 hasta 50. Y no podemos dejar de mencionar a Clara Oyuela, quien llegó a nuestro país a fines de la década del 40 y sigue enriqueciendo la vida musical chilena entregando la rica experiencia de su larga vida de cantante.

Con la voz humana comenzó la música y la voz humana sigue siendo el instrumento de máxima capacidad expresiva. Son muchos los géneros: ópera, oratorio, música de cámara en sus diversas expresiones, Lied, canción, diversos tipos de conjuntos vocales, música antigua, música contemporánea y también música popular y folclórica. Todo tiene su vigencia y su importancia. Claro que hay una diferencia grande entre un sofisticado Lied de Hugo Wolff o una delicada melodía de Debussy y los complejos mecanismos técnico-vocales y estilísticos necesarios para interpretar estas piezas, tanto desde el punto de vista musical, como el literario, y una sencilla canción estrófica folclórica, que requiere justamente una gran naturalidad y espontaneidad. Pero seguramente es posible determinar un denominador común que haga que todos tengan un resultado artístico. Este denominador común podría ser el buen gusto –resultado del conocimiento, la sensibilidad y la experiencia–, la honestidad, la verdad. La cultura, en buenas cuentas. La pregunta es ¿cómo se logra? Robert Schumann acuñó una frase que nos puede señalar el camino: *Es ist des Lernens kein Ende* –el estudiar no tiene fin.

⁴Milanca Guzmán 1998:1-77.

⁵Los datos acerca de profesores de canto mencionados fueron proporcionados por el Museo Archivo del Teatro Municipal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FELSENSTEIN, WALTER

- 1976 "Ist das Musiktheater eine Angelegenheit des Volkes?" [¿Es el teatro musical asunto del pueblo?]. Charla para introducir una discusión en la Volksbühne de Berlín en 1951. *Schriften*. [Escritos]. Editado por Stephan Stompor, colaboración de Ilse Kobán, Berlin: Henschel Verlag-Kunst und Gesellschaft, pp. 41-47.

MILANCA GUZMÁN, MARIO

- 1998 "La música en el periódico chileno El Ferrocarril, 1855-1865", *Revista Musical de Venezuela*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, CONAC, XVIII/ N°37 (mayo-agosto), pp.1-77.

SEIDNER, WOLFRAM Y JÜRGEN WENDLER

- 1982 *La voz del cantante*. Traducido por Hanns Stein. Berlín: Editorial Henschel.

Como Ulises con las sirenas: el compositor institucional chileno y la idiomatidad del canto

Por
Gonzalo Cuadra

PRÓLOGO A LOS BENIGNOS LECTORES

El siguiente escrito tiene su origen en una conferencia que me tocó realizar para las Juventudes Musicales de Chile en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura en septiembre de 1994. Al parecer mi temática, que versaba sobre observaciones que en esa época parecían pertinentes, causó interés en algunos docentes que allí se encontraban, lo que se tradujo en una invitación a integrar el presente número de la Revista Musical Chilena. ¡y cómo me complicó!, ya que no sólo no recordaba con propiedad lo que había dicho en esa ocasión, alejada a distancia de seis años, sino que me ha obligado a legar impresas en un medio citable unas opiniones que tenían el beneficio de la impunidad que da la ausencia de registros. Dejando así pues claro que un porcentaje de esta culpa cae en quienes creyeron interesantes mis palabras, comienzo a desenvolverlas.

1. EN EL QUE SE PARTE CONTANDO UNA HISTORIA

—¿Y esto Aslepiades, qué es ?

—Esta indicación aquí pide que des la nota más alta que tengas.

—Ah... ¿y esta ?

—(miraba un signo compás y medio más adelante)

—Esto, Gonzalo, es un símbolo que te pide la nota más grave que tengas en tu registro.

—Mmm... Sabes, Aslepiades, esto no lo puedo cantar. O sea, trataría pero no creo que resulte de la manera que imagino que te lo imaginas.

—Pero cómo no vas a poder...

Este diálogo, verídico, tuvo lugar en algún pasillo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el año 1990. Aslepiades, por cargarle con tal nombre, era uno de nuestros compañeros más talentosos y estaba teniendo una sólida formación como compositor. Es más, creo que hoy por hoy realiza una promisoriosa carrera en el exterior. Esta pequeña historia no pretende minimizar ni busca mofa de su quehacer, sino que viene a ejemplificar un poco el rumbo que tomará este escrito.

Lo que planteo es que el lenguaje musical contemporáneo docto en nuestro país, aun cuando ha tenido piezas vocales en su repertorio, no estaría histórica-

mente predispuesto a conocer las características idiomáticas del canto solista, comportamiento que muchas veces se ha construido sobre la base de prejuicios históricos, sociales y un voluntario alejamiento. (Esta frase excluye ciertamente el mundo coral, ampliamente servido por nuestros compositores durante todo el siglo XX). Obstinadamente me referiré en mis opiniones a lo que veo en Chile, dejando en claro que puede que estos comentarios reflejen no sólo una idea de lo que pasa en nuestro país sino en, por ejemplo, América Latina. Vamos por puntos.

2. UNA NARRACIÓN –Y RÁPIDA– DE NUESTRA VOCALIDAD DOCTA

En Chile este alejamiento vocal se inicia en los orígenes de la práctica musical docta. En realidad no tuvimos barroco y nuestro clasicismo, no obstante eminentemente vocal, fue modestísimo en comparación con la producción eclesiástica del resto de las urbes de los virreinos. Ni qué hablar de componer profanamente para la voz : si bien este material –observando los archivos catedralicios de América– no es generoso, en nuestra capitania es aún más modesto, con algunos himnos para eventos cívicos y una *bolera*¹. La ópera llegó en el segundo tercio del siglo XIX, pero a pesar de su inmediata popularidad no creó escuela vocal: nuestra sociedad veía con pésimos ojos el que una dama se subiera a las tablas y, oh paradoja, eran las damas de la sociedad chilena las que recibían clases de canto. Sólo como pasatiempo, Isidorita². Con este romanticismo sin mucho despliegue vocal criollo, nos perdimos del segundo período histórico tradicionalmente visto como altamente vocal: baste recordar mis clases de piano en la Facultad y cómo mi maestra pedía “cante esa melodía de Schumann” o cómo los pianistas comentaban que sin “cantar” esas líneas intermedias Brahms perdía por completo su sabor de milhojas. O el “lirismo” hallado en los conciertos para, digamos, violín, citando un adjetivo *cantabile* que se forja en toda su acepción en el análisis musical impresionista nacido en el siglo pasado.

Llegado el siglo XX, la actividad vocal era muy nutrida en nuestro Teatro Municipal pero con cantantes extranjeros, incluso en los papeles más pequeños, debido al sistema de compañías itinerantes. El repertorio era notable; teníamos estrenos con poquísimos años de diferencia con Europa, pudiéndose decir que nuestra cartelera privilegiaba la música contemporánea, aunque básicamente italiana y francesa. Que este Teatro y este repertorio fueran prácticamente un único foco musical docto (musical y social, en rigor), marcando incluso el perfil del Conservatorio Nacional de Música³, trajo una saturación y rechazo en nuestros primeros compositores institucionales. Reacción que al parecer tuvo sucesos como aquella mítica quema de partituras de óperas italianas, triunvirato de Ars Poética, *performance* y exorcismo, en la que participó el quizá más destacado a nivel

¹Pereira Salas 1978.

²Supuesta y apócrifa respuesta a Isidora Zegers, soprano y compositora española avencidada en nuestro país en el siglo XIX y que fuera uno de los pilares fundamentales tanto en la vida músico-social como en la fundación de la institucionalidad musical en Chile. Referencia en tono farsesco característico del autor. De pésimo gusto.

³Meléndez, Peña, Torres 1988: 39.

institucional de los compositores chilenos. Seguramente se trata de una mentira o acaso de una vil exageración difamatoria pero, recurriendo al refrán italiano: *se non e vero è ben trovato* (si no es verdad, está buena la ocurrencia).

Debe hallarse en las tertulias musicales de comienzos del siglo XX (como las del Cuarteto de Peñalolén o las de Arrieta Cañas) y la creación de la Sociedad Bach el nacimiento, no sólo de nuestro compositor docto institucional, sino el perfil inicial, visto lo dicho anteriormente, de todo un repertorio, que privilegiará la música de cámara instrumental y los compositores germanos y, en menor medida, franceses. En el caso de la Sociedad Bach, su interés se centró en Bach, Wagner y también Palestrina y sería poco apropiado desconocer su influencia en el mundo musical chileno, sobre todo teniendo en cuenta que su labor pedagógica fue señera en nuestro país, tanto a nivel de formación de compositores como de pedagogía en escuelas primarias, y considerando además su "actitud de lucha [...] en lo que consideró como verdaderas obras de arte"⁴.

Este aprecio a este repertorio se apoyó además en una historia de la música imperante en la época (e incluso hasta hoy, con exponentes máximos en populares colecciones de música con nombres tales como *Los grandes maestros* o similares) que avanza (quizá debiéramos decir "progresar") de "genio" en "genio", de novedad en novedad, cual travesía de isla en isla, pudiendo estudiarse su proceso como independiente del entorno histórico y social, hermanado a conceptos de "originalidad", "vanguardia" y "él lo hizo antes que nadie".

3. TRES INVITADOS A NUESTRA IDENTIDAD.

Tomemos a Bach como primer modelo, su sentido instrumental, comparable a las partes vocales. De él se tomará la premisa de que la voz es un instrumento más. (Las sopranos, contraltos, tenores y bajos que se enfrentan a una partitura de Bach casi invariablemente deben resolver técnicamente difíciles frases de larguísimo aliento, intervalos inesperados o tensas tesituras hacia el agudo en el caso de las voces agudas –claro que no todos pensaban hace varias décadas que el diapasón universal 440 y la intrasportabilidad del repertorio barroco eran una convención de fines de siglo XIX e inicios del XX).

Otro modelo fue Beethoven (que en otros países latinos es simplemente Betóven. Aquí se oiría mal, pruébelo con sus amigos músicos). Si bien Beethoven jamás en su escritura sobrepasó las tesituras habituales de su época (véase más adelante Mozart), pocos compositores, salvo en su escritura de *Lied*, han escrito tan incómodamente para la voz como él: "En Bach y en Beethoven, por el contrario [...] el interés se polariza ante todo sobre la orquesta y no sobre el canto", nos comenta Albert Schweitzer en su libro *J.S. Bach, el músico-poeta*⁵. Y una digresión: recuerdo una clase de Análisis en la Facultad en la que, frente a mi observación, por respuesta se me dijo que "Beethoven escribía para que los intérpretes supera-

⁴Meléndez, Peña, Torres 1988: 62.

⁵Schweitzer 1955:85. Aquella página en la que el autor trata a J.S. Bach de "traidor" por haber sucumbido a las influencias formales italianas.

ran dificultades técnicas y buscaran nuevos caminos". Ninguna explicación de análisis o histórica. Lo que podía aplicarse a su obra para piano (por ejemplo "los constructores debieron perfeccionar el instrumento para responder a las exigencias de las nuevas composiciones" puede ser una frase verosímil) no sirve para la voz, si pensamos que nuestra laringe (el soporte físico) es la misma desde hace milenios. El dogma de la infalibilidad del genio.

El tercer modelo de interés fue Wagner. "Qué tanto Mozart o Haendel, pásele a sus alumnos varias veces seguidas el *Tristán e Isolda*", díjole uno de los más destacados compositores que ha tenido nuestro país a un docente de la Facultad de Artes. El caso de Wagner es diferente. Nos hallamos frente a un compositor que forjó un modelo de canto que llevó a sus extremos la vocalidad del romanticismo apoyado en el más: más volumen, más resistencia y ha tenido decenas de cantantes sobresalientes e ideales. Cuando a una destacadísima intérprete de Wagner de comienzos del siglo XX le preguntaron qué era lo que se necesitaba para cantar sus obras, respondió "zapatos cómodos". Esta será la vocalidad heredada por Richard Strauss y luego tendrá directa relación con la vocalidad expresionista alemana de, por ejemplo, un Berg. La observación de que ya no hay cantantes wagnerianos en cantidad y calidad es una opinión verosímil sólo desde mediados de la pasada década del 70 y, en rigor, aplicable más que nada a los tenores. Lamentablemente en nuestro país ha habido sólo dos: Renato Zanelli y Ramón Vinay. Salvo una o dos voces por década, nuestro país no hubiera podido afrontar una producción vocal heredera de Wagner.

Cualquier otro compositor de línea germana del siglo XIX, aparte de los citados, será tradicional en su escritura vocal (obviamente hablo en el sentido de la "exigencia muscular", no en cuanto a complejidad musical o refinamiento interpretativo: por ejemplo, Schubert, Schumann, Wolf) y no pueden ser tomados como un ejemplo para conocer todas las posibilidades vocales.

Una extensa generación de compositores nacionales se formaron bajo este criterio y a su vez han ejercido la docencia.

4. EN DONDE SE COMIENZA POR HABLAR DE LAS DISTANCIAS Y DIFERENCIAS Y SE TERMINA PLANTEANDO LA ÚNICA PERSONALIDAD DEL CANTO

Pero el "caso vocal contemporáneo en Chile" tiene dos puntas en este equilibrio creadores-"usuarios". Primero he planteado que los compositores chilenos, históricamente, no conocieron el instrumento vocal como el resto de los instrumentos y que a su vez los alumnos de composición a nivel docto ni conocen ni se les ha instruido en el fenómeno vocal. En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, si bien era razonable escuchar cosas como "no es violinístico" o "eso no se puede tocar en guitarra" o "anda a conversar con un tubista", nunca me toco oír de un profesor un símil referente a la voz. Muchos alumnos aprendían primeramente que "la tesitura de un oboe es la siguiente... y un arpeggio suena..." según comentaba la grabación de apoyo organológico; pero esto es relativísimo referente a la voz y una grabación no sirve. Por ejemplo, ¿qué compositor o alumno que

haya compuesto para la voz solista sabe lo que es “el pasaje” o la “voz de pecho” (por citar un elemento físico y un color, respectivamente)? y el desconocerlo y componer doctamente equivale a no saber qué es ese pedal izquierdo y escribir para piano.

A modo de ejemplo, considerándolo importante debido a la gran cantidad de material que nos muestra, podemos citar estadísticas de lo que fue el Tercer Encuentro de Compositores Latinoamericanos realizado en Santiago en 1989, organizado por Anacrusa. De un total de 17 obras presentadas por compositores nacionales, 3 requirieron el uso de la voz solista. De igual manera sucedió en los encuentros para creaciones contemporáneas realizados en 1991, 1992 y 1993 en la Universidad de Chile, en los cuales de un total de 73 obras hubo 13 para cantante solista. Quizá la cifra no cause extrañeza, pero no hay que olvidar que estamos hablando de un instrumento que ha sido fundamental en la creación musical docta occidental, desde Monteverdi, Dowland y Caccini hasta Webern, Dallapiccola, Glass o Stockhausen, por citar algunos.

En el canto hablamos de un proceso muscular de fisiología compleja, no mecánico puro, y está a merced de elementos extramusicales. Cuando un cantante estudia una obra, fija muscularmente un intervalo (sobre todo aquellos que le son más difíciles), la dinámica o la afinación general de una pieza si hablamos de alguna afinación histórica; una memoria que no es tan sólo auditiva, repito, sino muscular. Esta fijación, que en el lenguaje cotidiano del canto algunos llaman “poner en voz”, permite el cantar sin contratiempos o tensiones sorpresivas. De allí que la llegada del lenguaje dodecafónico, con la nueva lógica auditiva de su interválica o la nueva lógica dinámica y de ataque de la música serial, encuentre al cantante constantemente “leyendo” y el proceso de memorización muscular sea muy lento, muchas veces más que el tiempo disponible. Es agotador. Como si a un maratonista se le exigiera rendimiento óptimo en un recorrido desconocido. No es raro que termine con un desgarró, cosa que en el canto tendría muchos similares, todos ellos igualmente disuasorios.

Es por eso que el sistema tonal, aún en sus últimos y más postreros ejemplos, por su lógica que nos es históricamente más familiar, permite alardes de virtuosismo con mayor rapidez. Bátese recorrer cualquier partitura barroca plena (Bach, Haendel, Vivaldi, Bononcini), en especial aquellas compuestas para los *castrati* y sus arsenales pirotécnicos o efectos de sinuosos cromatismos. Mozart, un compositor que *a priori* nadie tildaría como “antivocal”, se permitía pedirles a sus sopranos saltos de dos octavas y una tercera (Aria: *Vorrei spiegarvi, oh Dio*, K. 418) registros de dos octavas y una quinta (personaje de Blonde en *El rapto del Serrallo*) o remontarlas a la nota más aguda pedida para una soprano hasta el momento (Sol sobre agudo, aria: *Popoli di Tessaglia*, K. 316). Pero, y aquí llegamos a un punto importante, Mozart y en general la mayoría de los compositores hasta bastante entrado el siglo XIX, más que a una clasificación determinada le escribían a cantantes determinados y conocían sus virtudes y falencias. “Escribo arias que calzan como guantes”, dijo en una de sus cartas. El pensamiento es en verdad inverso a como podría ser hoy. Mozart no hizo cantar así a las sopranos de su tiempo exigiéndoles tales alardes técnicos, sino que los cantantes le permitieron una escri-
tu-

ra tal. Sus arias no son de dominio público, sino que tienen nombre y apellido. En el fondo, una variedad vocal infinita: Ricardo Cocciante, Beniamino Gigli, Alfred Deller, Udo Dirkschneider de ACCEPT o Lucho Barrios son todos intérpretes musicales de occidente de voz medio-aguda y no hay paralelo en una primera audición. Esta flexibilidad se perdió llegado el siglo XX, en que la visión de la obra como un todo personal y original del compositor, producto de un sofisticado proceso compositivo, firmemente heredada del romanticismo y anacrónicamente vigente hoy en día para algunos como premisa absoluta, se estableció.

5. DE CÓMO ESTA LÍNEA TIENE OTRA PUNTA QUE HAY QUE TRAZAR Y DEL FINAL DE LA HISTORIA

Y quizá por todo lo antes dicho llegamos a la segunda punta del equilibrio que hablábamos y que atenta contra el fluido proceso de creación vocal contemporánea en nuestro país: la formación del cantante.

Para enfrentar una partitura vocal de vanguardia se necesitan dos cosas: una lectura musical altamente eficiente (o en su defecto una memoria musical prodigiosa y un amigo lector) y una técnica a toda prueba (el aspecto muscular del que hablé). Es decir, un esfuerzo extra para la mayoría de los cantantes, quienes preferirán invertir su tiempo y energías en aprender un repertorio que les significará conciertos inmediatos, repeticiones, asistir a concursos y clases magistrales internacionales. La mayoría del repertorio estudiado por los alumnos empieza en el barroco y termina en un siglo XX que no se desliga de la tonalidad: Guastavino, Orrego-Salas, Richard Strauss, el joven Schönberg, Weill, Gershwin o el Grupo de los Seis francés, por mencionar algunos, lo que difícilmente podría llamarse "contemporáneo" hoy en día. En este punto no sólo hablo del cantante formado institucionalmente; recordemos que quizá la mitad de los cantantes de nuestro país ha estudiado con clases particulares, sin el apoyo que da una formación general, la que en este caso debe ser reemplazada por la cultura musical del profesor y las iniciativas de inquietud que tenga el alumno. No se enseña a enfrentar las dificultades técnicas de una partitura de vanguardia. ¿Es que no es importante en la formación del repertorio de un alumno o se la considera como verdaderamente sin trascendencia para una carrera? Además recordemos que algunos maestros pueden mostrarse reticentes al repertorio: cualquier ejecución no tradicional de un instrumento, básicamente implica la manera de tocarlo o al instrumento mismo (procesar su sonido, piano preparado, tirarlo de un segundo piso, cortarlo con una sierra) pero no al instrumentista (a lo más un "pero no lo toque" o cosas así, nunca poniendo en peligro la integridad quizá no psicológica, pero al menos física del intérprete, y luego úrese con él, córtese con él). Pero los cantantes indivisiblemente son instrumento e instrumentistas, sin posibilidad de lutería, de ahí el cuidado. Salvo los pocos cantantes activamente vigentes que en este momento recuerdo (sin duda alguna Carmen Luisa Letelier) y en algún momento de su carrera Paula Elgueta, Francesca Ancarola, Claudia Virgilio, Magdalena Amenábar, sin olvidar el fenómeno fugaz que fue Fernanda Meza (¿los compo-

tores las prefieren ellas o las cantantes son mejores para la música contemporánea? Tema de debate), no se da hoy en Chile el caso de cantantes que dediquen una parte fundamental de su carrera a estudiar y difundir el repertorio contemporáneo, no sólo nacional sino mundial, tal como pasa en otros países (pienso en Dorothy Dorow, Mario Basiola Jr., Anja Silja, Cathy Berberian, Stefanía Woytowicz, entre otros).

INQUIETUDES Y COMENTARIOS. UN BOSQUEJO DE ANÁLISIS

En esta cuerda de dos puntas tendremos que resolver la situación de un universo de creadores que quizá no le fue dado ni ha pensado en hallar el camino para comprender e interesar a un universo de "usuarios" que no sólo le desconoce sino que por el momento no cuenta con las herramientas y el interés de hacerlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MELÉNDEZ, PABLO, CARMEN PEÑA Y RODRIGO TORRES

1988 *Enciclopedia temática de Chile*. Tomo 21. *Música*. Santiago: Sociedad Editora Revista Ercilla.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1978 *Biobibliografía musical de Chile. Desde los orígenes a 1886* [Serie de Monografías, Anales de la Universidad de Chile]. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

SCHWEITZER, ALBERT

1955 *J.S. Bach, el músico-poeta*. Traducido por Jorge D'Urbano. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

El canto a lo poeta

Por

Francisco Astorga Arredondo

El canto a lo poeta es un frondoso árbol que tiene más de 400 años. Es una de las tradiciones más antiguas de Chile y goza de plena vigencia en nuestra zona central. Es la poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela. Se divide en dos grandes grupos: canto a lo divino y canto a lo humano. Su origen se remonta a la época de la Conquista (siglo XVI).

Los primeros misioneros jesuitas enseñaron a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima) y así se generó el canto a lo divino. Este abarca los temas —o fundamentos— bíblicos o de carácter religioso, por ejemplo: la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María, los Santos, etc. Con respecto al origen del canto a lo divino en Chile el padre Miguel Jordá nos dice lo siguiente:

“Tengo la firme convicción de que los padres Jesuitas que se establecieron en Bucalemu y Convento en el año 1619 implantaron este método. Ellos fueron los primeros que utilizaron el Canto a lo Divino para evangelizar y difundieron la ‘Bendita sea tu pureza’, que fue como matriz de todos los versos a lo Divino. Dice el historiador P. Hanisch en el libro ‘Historia de la Compañía de Jesús en Chile’ que ‘en el año 1919 don Sebastián García Garreto (en el colegio de Bucalemu hay un cuadro colonial que representa eso) fundó en Bucalemu una casa de misioneros que recorrieran todo el país, desde el Choapa hasta el Maule, predicando a los indígenas. Esta misión circulante se hizo, desde entonces, cada año y duraba varios meses’; esto se hizo desde 1619 hasta 1770, año en que los Jesuitas fueron expulsados de Chile. Por tanto, fueron 150 años de misiones itinerantes en que los misioneros iban, de norte a sur, predicando a indígenas, españoles y mestizos y les enseñaban a ‘cantar y rezar la Doctrina Cristiana en versos’, como consta en muchos documentos de la época. Bucalemu, por lo tanto, habría sido el epicentro desde donde se irradió esta tradición. Además tenemos otra coincidencia: aquella zona de misiones comprendía la región entre el Choapa y el Maule, que es la zona donde actualmente se conserva la tradición del Canto a lo Divino”¹

¹Jordá 1993:5.

Bendita sea tu pureza
y eternamente lo sea,
pues todo un Dios se recrea
en tan graciosa belleza.
A ti, celestial princesa,
Virgen sagrada María,
yo te ofrezco en este día
alma, vida y corazón;
mírame con compasión,
No me dejes, Madre mía.

Entre los españoles venían trovadores y juglares que suplieron textos religiosos por textos profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, desarrollando el canto a lo humano. Este incluye los temas o fundamentos que no son bíblicos ni de carácter religioso, por ejemplo: ponderaciones, literatura, historia humana, amor, contrapuntos, etc.

Los doce pares de Francia
dentraron a la Turquía,
el Almirante Balán
sus estados defendía.

El muy noble emperador
Carlomagno y sus vasallos
cayeron como unos rayos
destruyendo al gran señor.
Allí reinaba el error
la estupidez, la ignorancia;
triste fue la circunstancia
al verse en aquella tierra,
sufriendo una cruda guerra
LOS DOCE PARES DE FRANCIA...

Dentro del canto a lo humano encontramos la paya, que es un duelo improvisado entre dos cantores a lo poeta. Paya es una voz quechua que significa "dos". El abate Juan Ignacio Molina, en su obra *Historia civil del Reino de Chile*, escrito en el siglo XVIII, habla de "los compositores de repente, llamados en su lengua Payadores"². Esta evidencia sugiere, ya en este siglo, la existencia de "puetas" auténticamente chilenos.

Es famoso el contrapunto entre el arribano Mulato Taguada y el abajino Javier De la Rosa (siglo XIX), paya recogida y recompuesta, en partes, por Nicasio García y otros "puetas", de la que se transcribe un fragmento:

De la Rosa:	En la villa 'e Curicó, estando en una ramada, me ha venido a desafiar el mulatillo Taguada.
-------------	--

²Citado en Uribe Echevarría 1947:7.

- Taguada: Señor poeta abajino,
ya podemos principiar:
afirmese en los estribos
que el pingo lo va a voltiar
- Taguada: Mi don Javier De la Rosa,
yo le voy a preguntar,
contésteme sin demora:
¿cuántas onzas pesa el mar?
- De la Rosa: Habéis de saber, Taguada,
yo te voy a contestar:
dame luego la romana
y quien lo vaya a pesar.
- De la Rosa: Yo te pregunto, Taguada
si a tanta altura te subes,
me podrías hoy decir:
¿dónde se paran las nubes?
- Taguada: Mi don Javier De la Rosa,
se lo diré por mi maire:
por la permisión de Dios
se sujetan en el aire...

1. ESTILO LITERARIO

Tanto el verso a lo divino como el verso a lo humano son una composición poética de cuatro décimas glosadas de una cuarteta, más una quinta décima de despedida.

La cuarteta es una estrofa de cuatro "vocablos" octosílabos, cuyas posibilidades de rima pueden ser:

- A Separando a los siameses
B se luce la medicina;
B por la permisión divina
A la fe y esperanza crece.
- A Tanto que yo te he querido,
B ¿por qué no me quieres?, di;
A tengo el corazón herido
B sólo por quererte a ti.
- A Salve, escala de Jacob,
B de pecadores consuelo,
C por donde el arrepentido
B ha de subir hasta el Cielo.

La décima es una estrofa de diez "vocablos" octosílabos, cuya rima es la siguiente:

A	El que nace pa' cantor
B	y quiere ser afamao
B	necesita buen cuidao,
A	estudiar más y mejor.
A	Encomendarse al Señor
C	y saber muy bien vivir,
C	nunca tratar de afligir
D	a otro humilde cristiano;
D	con el guitarrón en mano
C	cantando me hei de morir.

1.1. Clasificación de los fundamentos del canto a lo poeta

a) Canto a lo divino

- *Antiguo Testamento*: Creación, Adán y Eva; Caín y Abel; Noé, Torre de Babel; Abraham, José, Moisés; Tabernáculo; David, Salomón; Sansón; Elías, Daniel, Isaías; profetas.
- *Nuevo Testamento*: Anunciación, Virgen María, San José; Nacimiento; Bautismo; Jesucristo; La Biblia; Los Evangelios; Padre Nuestro; Rosario; Confesión, Comunión; La Misa; Doctrina Cristiana; Hijo Pródigo; El pobre Lázaro; Padecimiento; La Cruz; Apocalipsis; Muerte, Juicio, Infierno, Gloria.
- *Temas de inspiración bíblica*: San Francisco; Santa Rosa; San Antonio; Salutación y Despedimento de Angelito.
- *Temas no inspirados en la Biblia*: Genoveva de Brabante; Judío errante; Ponderaciones a lo divino; Verso autorizado a lo divino.

b) Canto a lo humano: Historia; Acontecimientos sociales y políticos; Astronomía, Geografía, Aritmética y otras ciencias; Literatura; Ponderación; Por el Amor; Esquinazos; Parabienes a los Novios; Brindis; Payas; Contrapuntos; Verso autorizado.

- *Algunas facetas de la paya*: Canto a dos razones; Canto con pie forzado; Canto de contrarresto; Contrapunto en cuartetos (personificación); Paya por preguntas y respuestas (banquillo); Contrapunto en décimas.

2. ESTILO MUSICAL

Las melodías que se usan para cantar a lo poeta se denominan *entonaciones*. Existen *entonaciones* que se cantan en todo el valle central, como "La común" y *entonaciones* que son propias de cada pueblo o rincón, como "La codeguana", de la localidad de Codegua.

El toquío es la pulsación rasgueada y/o punteada del instrumento que acompaña el canto a lo poeta. Cada *entonación* tiene su propio *toquío*.

3. INSTRUMENTOS MUSICALES

El rabel es un instrumento parecido al violín, de sólo tres cuerdas, que se toca apoyándolo en las rodillas y frotando sus cuerdas con un arco. Es posible que el rabel se haya conocido en toda América, como lo demuestra la existencia del rabel panameño y la rebecca brasileña, pero el instrumento con las características antes descritas sólo tiene vigencia en Chile, especialmente en la zona central.

La primera referencia literaria del rabel en Chile data de 1665: en los funerales de La Quintrala, "dos rabelistas y cinco cantores asistieron a la ceremonia"³. En el siglo XVIII "Fray Antonio Sors menciona el rabel utilizado por manos indígenas, con tan sólo una cuerda"⁴.

El rabel chileno es descendiente directo del rabel español de mediados del siglo XVI. Desde entonces ha tenido tres cuerdas, generalmente de tripa; además ha conservado, hasta hoy, "las mismas maneras de afinación descritas por Bermudo en 1555, es decir, por quintas (novena entre primera y tercera cuerda) y por quintas y cuarta (octava entre primera y tercera cuerda)"⁵.

En el canto a lo poeta se utilizaba (y se sigue utilizando) el rabel como apoyo a las *entonaciones*, llevando la melodía y la expresión de ésta; además interpreta preludios e interludios con motivos derivados de la melodía.

Otro instrumento es el guitarrón. Nace con la historia del canto a lo poeta y es uno de los instrumentos más representativos de nuestra tradición musical.

Carlos Lavín, en su obra *El rabel y los instrumentos chilenos*, nos dice: "En concreta referencia al más complicado de los instrumentos chilenos, puede calificarse el guitarrón como uno de los más originales del Nuevo Mundo. [...] En virtud de su voluminosa caja y la curiosa dotación de 25 cuerdas, cuatro de las cuales actúan solamente por simpatía y se les llama 'diablitos', exige una virtuosidad en el ejecutante, en orden a destacar sus grandes recursos tanto de timbre como de matices. Sus 'bajones' y 'tiples' son de gran fuerza. Puede dominar el 'trémolo' (las cuerdas están muy juntas y algunas afinadas al unísono o a la octava). Puede dominar el punteo y asocia y funde todos esos procedimientos en una técnica sonora absolutamente característica que sugiere el conjunto instrumental. Es tan sensible su superioridad que ha llegado a destacar ciertos pasajes típicos de su técnica, introduciéndolos en la frase vocal que domina en los 'Cantos de Velorio' o en el 'Canto a lo Divino', haciéndolos, asimismo, adoptar por la guitarra, simulando sus propios y peculiares sistemas de acompañamiento. Se comprende, de esta manera, que los laudistas chilenos [fabricantes de instrumentos] se hayan empeñado en decorar este 'instrumento madre' "⁶.

La tradición del canto a lo poeta y el guitarrón es una tradición familiar, transmitida de generación en generación; por eso creemos que merecen mención especial los puetas y cantores Arnoldo Madariaga padre, hijo y nieto; ellos son de Casablanca (V Región).

³Rondón 1982:189.

⁴Rondón 1982:190.

⁵Rondón 1982:194.

⁶Lavín 1955: 23.

Arnoldo Madariaga padre, al hablar del sonoro instrumento, nos dice: "Cómo no va ser chileno el guitarrón; tiene 4 diablitos, que vienen a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso más la despedía y 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocablo; tiene 21 clavijas en su pala, que son los 21 *toquíos* que debe saber el poeta; los dos puñales del guitarrón nos dan a entender lo que es la paya: desafío, duelo improvisado entre 2 cantores poetas; muchos guitarrones llevan tallada en su brazo una cruz o las naves de una iglesia, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino y un espejo, lo que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente como el agua cristalina"⁷. Hermosa descripción que sólo puede hacer un hombre de la tierra.

En el canto a lo poeta se emplea también la guitarra traspuesta, que es la guitarra chilena por excelencia, y se utiliza con otras afinaciones: "Son cuarenta afinaciones, ninguno las sabe todas" (Santo Rubio)⁸. La totalidad de los poetas populares trasponen la guitarra.

Existen afinaciones para 5 y 6 cuerdas. Algunas de estas afinaciones derivan de la usadas por la vihuela española en el siglo XVI.

Ejemplos:	<i>La Común por dos</i>	<i>La Común por tres</i>
	Sol-Do-Sol-Si-Re	Sol-Re-Sol-Fa-La-Do
	5 4 3 2 1	6 5 4 3 2 1

Los acompañamientos en guitarra del verso son técnicas que están enraizadas sólidamente en la tradición y principios que fueron transmitidos oralmente de maestro a discípulo.

4. REALIDAD ACTUAL DEL CANTO A LO POETA

Para hablar de la vigencia de *nuestro canto y poesía* queremos referirnos a parte de lo conversado en el Segundo Congreso Nacional de Poetas Populares y Payadores, organizado por la Asociación Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile, AGENPOCH, en Curicó (VII Región), los días 10, 11 y 12 de octubre de 1994.

Síntesis de trabajos grupales:

a) Los peores momentos del canto a lo poeta en el pasado:

- La rivalidad que existía entre los cantores de lo divino en los años 1930, 40 y 50, ya que no se midieron las consecuencias negativas al hacer competitiva la poesía popular. Además, en ese mismo período la Iglesia no aceptaba esta manifestación de religiosidad popular en los templos.
- El período comprendido entre 1973 y 1987, en que se reemplazó a los auténticos poetas y payadores por pseudoexponentes que tergiversaron los verdaderos valores de nuestra cultura: los "payadores designados".

⁷Citado en Astorga 1996:17.

⁸*Cuatro payadores chilenos*, casete, 1990.

b) Los mejores momentos del canto a lo poeta en el pasado:

- El período comprendido entre 1886 y 1891 –durante el gobierno de Balmaceda– en que hubo una alta producción poética, relacionada con los acontecimientos de la época, en la que se inscribe el renombrado contrapunto entre el Mulato Taguada y don Javier De la Rosa. Desarrollo de la *Lira Popular*, el diario de los poetas.
- El Congreso de 1954, al que convocaron los catedráticos de la Universidad de Chile, que contó además con el importante apoyo de Diego Muñoz y Pablo Neruda. Éste fue el primer Congreso Nacional de Poetas Populares y Payadores.
- En 1987, cuando el Papa Juan Pablo II vino a Chile y el canto a lo divino y sus cultores fueron dados a conocer a través de Chile y el mundo.

c) Lo que tenemos en el canto a lo divino:

- Encuentros Nacionales, que ya se han hecho tradicionales desde hace unos 20 años a esta fecha, en el Templo de Maipú y en el Santuario de Lourdes, ambos en la Región Metropolitana. En dichos Encuentros participan entre 60 y 100 poetas, hombres y mujeres, de las distintas regiones del centro del país, considerando desde la IV hasta la VII Región, principalmente.
- Diversas ocasionalidades, tales como: Novenas a la Virgen, a la Santa Cruz, a los Santos y Velorios de angelitos. Se realizan en distintas localidades, algunas en fechas fijas, otras convocadas por los propios cantores a lo divino.
- Nuevos fundamentos en el canto a lo divino: por la Venida del Papa, por Santa Teresa de Los Andes y por el Padre Hurtado. Actualmente se están creando por el Jubileo, es decir, por los dos mil años del nacimiento de Jesucristo.

d) Lo que tenemos en el canto a lo humano:

- Nació del canto a lo divino y es similar en su estilo poético y musical; la diferencia radica en el “fundado”. El canto a lo humano nació “al otro día del canto a lo divino”.
- Está naciendo una nueva generación de poetas y payadores, gracias a las enseñanzas de los antiguos maestros, especialmente a través de los Talleres de Poesía Popular, donde participan niños, jóvenes y adultos, especialmente de las comunidades rurales.
- Existen, aproximadamente, diez mil poetas y cantores, hombres, mujeres y niños, del campo y de la ciudad, cuyas edades fluctúan entre 10 y 90 años. Es frecuente que participen abuelos, padres e hijos en un mismo encuentro.
- Tenemos una organización, la AGENPOCH, nacida en 1992, cuyo principal propósito es la difusión de la poesía popular, especialmente el canto a lo humano.
- Encuentros Nacionales en Teno (Curicó, VII Región) y Portezuelo (Chillán, VIII Región). A partir de 1994 han nacido otros Encuentros Nacionales: Casablanca (V Región) y El Rincón (La Punta de Codegua,

VI Región). En 1995 se inició el Ciclo Nacional de Payadores en el Instituto Cultural del Banco del Estado (Santiago).

5. ACTUALES ENCUENTROS DEL CANTO A LO POETA⁹

8 de Enero: Canto a lo Divino al Niño Dios. Loica Abajo, San Pedro de Melipilla.

5 de Febrero: Encuentro Nacional de Cantores a lo Divino. Santuario de Lourdes, Santiago.

4 de Marzo: Encuentro Nacional de Poetas y Payadores. El Rincón, La Punta de Codegua.

25 de Marzo: Encuentro Nacional de Poetas y Payadores. Casablanca.

6 de Mayo: Canto a lo Divino a la Santa Cruz. Los Marcos, Codegua.

27 de Mayo: Canto a lo Divino a la Cruz de Mayo. Los Hornos, Aculeo.

8 de julio: Encuentro Nacional de Poetas y Payadores. Portezuelo, Chillán.

16 de Julio: Canto a lo Divino a la Virgen del Carmen. El Prado, San Pedro de Melipilla.

22 de Julio: Canto a la Virgen del Carmen, Peralillo, Aculeo.

Mes de Agosto: Ciclo de Payadores. Instituto Cultural del Banco del Estado, Santiago.

14 de Agosto: Canto a lo Divino a la Virgen del Tránsito. Parroquia de Las Cabras.

23 de Septiembre: Encuentro Nacional de Cantores a lo Divino. Templo de Maipú, Santiago.

11 de Noviembre: Canto a lo Divino a la Purísima. Chancón, Rancagua.

7 de Diciembre: Canto a lo Divino a la Purísima. Santuario La Compañía, Graneros.

En lo Humano y lo Divino
cuidemos la Tradición:
suene fuerte el guitarrón,
que acompaña el buen camino.
Que siempre se oigan los trinos
de la guitarra traspuesta
y la Paya, siempre fresca,
nunca deje de brotar;
así vamos a lograr
que la poesía crezca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTORCA, FRANCISCO

1996 *Renacer del guitarrón chileno*, FONDART. Rancagua: Imprenta Dhelos.

JORDÁ, MIGUEL (EDITOR)

1993 *Miguel Galleguillos: el patriarca del canto a lo divino*, FONDART. Santiago: Imprenta Pía Sociedad de San Pablo.

⁹Calendario de referencia, válido para año 2000.

LAVÍN, CARLOS

1955 "El rabel y los instrumentos chilenos", *RMCh* X/48 (enero), pp. 15-28.

RONDÓN SEPÚLVEDA, VÍCTOR

1982 "Contribución al estudio del rabel chileno", *Academia*, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago, N° 4 (cuarto trimestre), pp. 181-197.

URIBE ECHEVARRÍA, JUAN

1947 *Flor de canto a lo humano*. Santiago: Editora Gabriela Mistral.

Trovador y payador

Por
Eduardo Peralta

El Trovador es artista
que "encuentra" (verbo occitano:
trobar) laúd en la mano
o guitarra siempre lista.
Al cantar sigue la pista
del verso querido y fiel
que en el aire o el papel
es Hallazgo magistral...
(ya en el tiempo medieval
lo sabía Arnaud Daniel)

Y como Pancho Quevedo
con su irónica sonrisa,
el Trovador improvisa
si alguno le sale al ruedo.
No vale duda ni miedo
hay que amar la poesía
y jugar con maestría
en la métrica formal,
para rimar "a señal",
como Apolonio quería.¹

Y qué "encuentra" el trovador?
Pues la rima bien lograda,
en su corazón hallaba
como en el jardín la flor.
Y si es librepensador,
también hallará la idea,
en recuerdo de Atenea,
la Idea nueva que alumbra
la conformista penumbra
fría, oscura, torpe y fea!

Eso es algo universal:
el Hallazgo es lo primero
en el oficio trovero,
es su clave espiritual.
Por coincidencia genial
"Payador" en quichua es
"alguien que encuentra" —otra vez—:
¡la Décima se remata
con una rima de plata,
una "trouvaille", en francés!²

Los "rimadores" baratos
que ensucian nuestra pantalla
son un insulto a la Paya
y ofician de mentecatos.
Maúllan peor que gatos
y asustan al Universo,
no saben medir un verso,
es burdo lo que improvisan
y para mí simbolizan
la Ley del Mínimo Esfuerzo.

Por eso es extraordinario
que en la Selva de Cemento
haya un reconocimiento
al Cantor de Campanario.³
Treinta años de escenario,
hondo talento en la entrega,
en la payadora brega
me parece una delicia
constatar que la Justicia
se demora, pero llega!

²Pienso en la estrofa llamada "dizain" de ciertos poemas de Paul Valéry. Ver poemas *Aurore*, p. 107 y *Palme*, p. 198, de su libro *Poésies* (París: Ed. Gallimard, 1936).

³Pedro Yáñez, payador de Campanario, provincia de Nuble, Chile. Premio Nacional de Música Presidente de la República 1999 y Premio Altazor 2000.

¹Ver verso 495c, p. 68, en el *Libro de Apolonio* (Madrid: Ed. Planeta, 1991), anónimo del siglo XIII, que incluye una recopilación de manuscritos originales de diferentes trovadores.

La poesía trovadoresca en la canción popular chilena

Por

Patricia Díaz-Inostroza

Referirse a los contenidos poéticos del canto popular chileno es una ardua tarea que indudablemente no es posible abordar en estas breves páginas; sin embargo es posible intentar trazar algunas pistas para una reflexión. Al considerar la canción como un género poético-musical el aspecto literario pasa a ser esencial en su composición. Si bien la lírica es una expresión del lenguaje cuyo condicionante va íntimamente ligado al sentimiento de su autor conjugando todo aquello que implica la experiencia artística, en el caso de la música popular su sentido estético es de una fragilidad o vulnerabilidad abrumante, puesto que el producto o bien musical está profundamente invadido y contaminado por los intereses del mercado expresado en la industria cultural. La canción popular moderna flota entre las aguas tormentosas de los criterios y gustos que exige una audiencia mediatizada y las corrientes internas sensibles de los autores-compositores que ven en este género una legítima forma de expresión musical seria. Desde esta última perspectiva tratará este artículo y dice relación con el sentido poético trovadoresco de la canción chilena.

El dramaturgo y ensayista Antonio Acevedo Hernández, en su libro *Canciones populares chilenas*, en 1939, señala que nuestro pueblo aprendió tarde a expresarse en sus cantos, y que sólo cuando se vio dueño de una personalidad –aunque no totalmente definida por su falta de libertad– compuso y cantó sus sentimientos¹. Refiriéndose evidentemente a las canciones de autor, no a las que provienen del folclore, agrega con vehemencia que Chile se limitaba a repetir canciones españolas, luego peruanas y que –a propósito del furor del tango de Gardel en esos años– se encontraba entregado nuevamente a los aires venidos de Argentina, todo a causa de la incomprensión de los músicos chilenos al sentir de la gente, no quedándole más remedio al público local que sumergirse en lo que provenía del extranjero: “Chile es un país que por causa de sus artistas sin personalidad, tiene el alma estrangulada”². Si bien por esos años ya la radiotelefonía comenzaba a marcar las pautas de lo que sería el gusto de las masas, aún sus artistas se desenvolvían en clubes nocturnos, teatros y espectáculos en vivo cuya audiencia era la elite

¹Ver Hernández 1939.

²Hernández 1939: 17

de la sociedad chilena. Los discos también estaban reservados para un público con cierto poder adquisitivo que viajaba y gustaba de estar al día con la moda. Sin embargo, hubo compositores que se atrevieron a marcar pautas con lo que provenía de nuestra cultura tradicional como Diego Barros Ortiz, Jorge Bernales, Luis Bahamondes y Osmán Pérez Freire, entre otros. Su temática estaba inspirada en "paisajes costumbristas", es decir, los motivos recurrentes serían todos aquellos elementos consignados en la vida campesina intuida desde la mirada citadina. Los ritmos y las estructuras musicales corresponden generalmente a tonadas y cuecas; luego, adaptándose a las nuevas preferencias populares utilizarán el bole-ro y el tango. No obstante, estas composiciones responden a un estereotipo de canción popular chilena que, si bien se incorporan legítimamente al repertorio de canciones representativas nacionales, no obedecen al criterio de lo que denominaríamos trovadorescas.

Arriba, mi manco, arriba
que ya ha empezado el rodeo
y la fiesta en la ramada
está en su alegre apogeo.
Apura, mi manco, apura
que ya empezó la corrida
y en todos los corazones
palpita alegre la vida.

(De *Fiesta linda*, Luis Bahamondes)

Lloren las cuerdas sentidas
de mi guitarra chilena
En cada arpeggio,
La vida puso un poco de pena.
Llore la ingrata que escucha
mi apasionado cantar
Que hasta han llorado las fieras
y ella no quiere llorar.
No hay perro sin su ladrido
ni lomaje sin quiscal
Por eso cuando hay más penas
Sólo me da por cantar.

(De *Guitarra, mujer y penas*, Diego Barros O./Jorge Bernales V.)

Posteriormente la canción popular chilena seguirá los pulsos mediales y las modas correspondientes. No obstante, a finales de los cincuenta surge una propuesta de canción diferente: una "nueva" canción que no es trivial ni posee intereses comerciales. En oposición al simplismo melódico, el ritmoailable y la temática amorosa, reaparecerá una de las formas primigenias del arte de trovar, aquella contestataria e irreverente, irónica, denunciante y significativa donde la poesía cumplirá un rol fundamental, un género musical donde el jinete será la palabra. En América Latina quien marcará la pauta será Violeta Parra. Crítica,

sensible, audaz y voluntariosa, esta múltiple artista venida de auscultar la tradición oral se yergue sólida y desafiante con un lenguaje poético que conjuga la memoria colectiva con rasgos vanguardistas, que sólo serán reconocidos como tales varios años después de su trágica muerte.

Yo canto a la diferencia que hay
de lo cierto a lo falso
De lo contrario no canto

(De *Yo canto a la diferencia* [La chillaneja], Violeta Parra)

Violeta es, sin duda, una legítima trovadora del siglo veinte. Su obra musico-poética utiliza varias formas del trovar provenzal: la *chanson* o canción, de contenido amoroso; el *sirventés* o sirventencio, forma para la denuncia política o la acusación de corte moral; el *debate* y el *entredicho*, en contestación a otro cantor, etc. Recordemos, por ejemplo, su *Mazúrica moderna* que es una respuesta, a través de la canción, de aquella "guerra de las refalosas" que se desató entre intérpretes del denominado movimiento del Neofolklore³. Su delicada forma de hacer canciones utilizando métricas establecidas por la tradición, el encadenamiento de las estrofas, la elección de las melodías y el rigor en la función de cada canto, entre otras características de los troveros, si bien la sitúa como *cantora*, según su funcionalidad en tanto representativa de la comunidad chilena, específicamente campesina, se evidencia fuertemente como figura central de una nueva forma de concebir la canción en concordancia con la primigenia representación del género.

Me han preguntádico varias persónicas
Si peligrósicas para las músicas
Son las canciónicas agitadóricas
Ay que preguntica más infantilica
si un piñúflico la formulárica
Pa' mis adéntricos y momentárica.
Le ha contestádico y al preguntónico
Cuando la guática pide comídica
Pone al cristiánico firme y guerrérico
Por sus poróticos y sus cebólicas
No hay regimiéntico que los deténguica
Si tienen hámbrica los populáricos.

(De *Mazúrica moderna*, Violeta Parra)

³A mediados de los sesenta, los cantantes populares del Neofolklore y de la Nueva Canción estaban entusiasmados con el ritmo de la refalosa para componer sus canciones. Gitano Rodríguez había creado una en contra de la guerra de Vietnam mencionando a unos soldados. Otro compositor pensó que se refería a los soldados chilenos y le contestó con otra refalosa, la que tuvo réplica de Rodríguez y así sucesivamente.

Del mil cuatrocientos
Que el indio afligido está
A la sombra de su ruca
Lo pueden ver lloriquear,
Planta de cinco siglos
Nunca se habrá de secar.
Levántate Callupán.

Arauco tiene una pena
Más negra que su chamal,
Ya no son los españoles
Los que le hacen llorar
Hoy son los propios chilenos
Los que le quitan su pan.
Levántate, Pailahuán.

(De *Arauco tiene una pena*, Violeta Parra)

Evidentemente la incorporación del tema social en lo poético no es una exclusividad de Violeta Parra. Ya lo venían haciendo los poetas populares en el siglo diecinueve con el uso de los versos para expresar malestar, delatar una injusticia o narrar un acontecimiento épico como la Guerra del Pacífico. La diferencia está en que ella concibe la canción como un instrumento de expresión artística, otorgándole una dimensión trascendente y concediéndole dicha facultad al género desde una categoría popular.

Volver a los diecisiete
Después de vivir un siglo
Es como descifrar signos
Sin ser sabio competente
Volver a ser de repente
Tan frágil como un segundo
Volver a sentir profundo
Como un niño frente a Dios
Eso es lo que siento yo
En este instante fecundo.

(De *Volver a los diecisiete*, Violeta Parra)

La poesía de Violeta Parra interpreta su propia esencia. Es pureza, alegría, violencia o desgarró según sus propios vaivenes existenciales. La canción es parte de sí misma, es su lenguaje, su forma de conectarse con el mundo. Sus canciones son su intimidad: esa es la distancia y el extremo que marca con los otros, su propio signo. Tal vez en Víctor Jara se puede apreciar algo similar. No obstante, es difícil vislumbrar quién de igual forma entronice su vida en el canto popular.

¿En qué quedó tu palabra,
ingrato mal avenida?
Por qué habré puesto los ojos
En amor tan dividido dicho dividido sí, sí, sí...
Tanto que me decía la gente
Gavilán me sacó las entrañas,
En el monte quedé abandonada,
Me confunden los siete elementos
Ay de mí, ay de mí, ay de mí, ay de mí.
De mi llanto se espantan las aves
Mis gemidos confunden el viento
Ay de mí, ay de mí, ay de mí, ay de mí.

(De *El gavilán*, Violeta Parra)

A mediados de los sesenta surgirán nuevos autores que continuarán la senda trazada inconscientemente por la Parra, pero esta vez con fuerte presencia latinoamericanista incorporando otros instrumentos musicales y fusionando ritmos tradicionales de distintos países de América. Es el gran aporte de este movimiento, a diferencia de la cantautora quien *ex profeso* tiene a Chile como su único referente musical. Ellos conformarán lo que se denominará Nueva Canción Chilena, movimiento que traspasó fronteras y del cual se ha escrito y analizado profusamente en los últimos tiempos.

Su cabeza es rematada
Por cuervos con garra de oro
Todo lo ha crucificado
La furia del poderoso.
Hijo de la rebeldía
Los siguen veinte más veinte
Porque él regala su vida
Ellos le quieren dar muerte.

(De *El aparecido*, dedicada a E. Che Guevara, Víctor Jara)

La temática de estos cantautores de la Nueva Canción pone énfasis preferentemente en lo épico y en todo aquello que signifique un cambio de realidad de un pueblo oprimido, una aspiración de libertad para el obrero, el minero y el campesino muy inspirado en la revolución cubana y en los aires de rebelión que brotaban tanto en América Latina como en diversos países de Occidente. A finales de los sesenta bullía la crítica social en lo político, lo sexual, lo cultural. Nuestros cantores se encontraban inmersos en los acontecimientos y la canción se hace contingente invadida de poesía dramática, idealista y revolucionaria. Es allí donde la canción chilena cobra sentido, se funde en el pueblo, se hace cómplice de sus sueños y esperanzas. Es diálogo permanente con el acontecer, la memoria y el porvenir.

En Lota la noche es brava
para el que a la mina baja
En Lota la noche acaba
Con sangre en el mineral
El mar y el grisú están cerca
Y es de vida o muerte el pan.
¿Para quién será esta noche la muerte
bajo el mar?

(De *En Lota la noche es brava*, Patricio Manns)

Yo no he sabido nunca de su historia
Un día nací allí sencillamente
El viejo puerto vigiló mi infancia
Con rostro de fría indiferencia
Porque no nací pobre y siempre tuve
Un miedo inconcebible a la pobreza.

(De *Valparaíso*, Osvaldo Gitano Rodríguez)

Paralelos a ellos se encuentran quienes, más cerca de lo musical que lo poético, buscan en la canción un instrumento para la paz y la convivencia en armonía con la naturaleza. Ellos son una especie de ensoñación utópica planetaria. Su propuesta es manifestada grupalmente en un trabajo colectivo. En ellos este género representa una forma de vida comunitaria más cerca de lo místico que de lo contestatario y beligerante. Su trabajo está más en sintonía con Los Beatles que con la propuesta musical de la izquierda chilena, pero a la vez también representan una forma de Nueva Canción donde su valor estético y comunicacional está por sobre el valor comercial del género como producto.

Cada uno aferrado a sus dioses
producto de toda una historia
los modelan y los destruyen
y según eso ordenan sus vidas,
en la frente les ponen monedas
y en sus largas manos
les cuelgan candados,
Letreros y rejas.

(De *Los momentos*, Eduardo Gatti/ *Los Blops*)

Si vivimos todos separados
para qué son el cielo y el mar,
para qué es el sol que nos alumbra,
si no nos queremos ni mirar.

(De *Todos juntos*, Los Jaivas)

A finales de los setenta y después del traumático silencio impuesto por el régimen militar, surgen espontáneamente los compositores que recogerán el sentimiento colectivo y lo codificarán en sus versos cantados. Nuevamente la canción se hace contingente, pero a través de una poesía hermética y a veces compleja. Sus receptores están en complicidad con el mensaje y, al igual que en el fenómeno de la Nueva Canción Chilena, el género se hace visible respondiendo a los requerimientos de una comunidad que exige del cantor una respuesta a los acontecimientos, un cambio radical y una esperanza en el devenir. La canción se hace arte conjugando poesía y testimonio, interpretación de los tiempos, un respiro de libertad en un tiempo de opresión. Reaparece el sentido trovadoresco en la canción chilena, es decir, la aparición del cantor en funcionalidad con la realidad.

El hombre es la materia convertida
en duda y en anhelo
el hombre es un perdón y una embestida
un volcán y un deshielo
el hombre es una flecha dirigida
al corazón del cielo.

Y si el hombre es flecha
Por qué lo vigilan
Por qué le mutilan
su carrera loca
por qué le tapan la boca
por qué le apagan la Fe
las almas llenas de roca
¿por qué?
¡díganme por qué!

(De *El hombre es una flecha*, Eduardo Peralta)

Una de las características de estos artistas es que, no constituyéndose como movimiento –no obstante se les etiqueta como tales, específicamente como Canto Nuevo–, evidencian aspectos comunes: preocupación por lo musical, especialmente lo armónico, búsqueda constante de lenguaje poético y simpleza en su puesta en escena. También muestran desavenencia con los medios oficiales de comunicación y apatía por el medio artístico en general.

Simplemente que estas cosas
son de todo el que las siente
y es mi voz la que las dice
más valiente en estas horas.
Simplemente las verdades
se van haciendo una sola
y es valiente quien las dice
más valiente en estas horas.

(De *Simplemente*, Luis Le-bert / *Santiago del Nuevo Extremo*)

En las soñadas gavillas
el tiempo que es nuestro espera
tantos hacia allá caminan
entre espinos que laceran.
Ábranse los nuevos surcos
y que crezca la floresta.

(De *La semilla*, Luis A. Valdivia/ Grupo Abril)

En contradicción a esta postura existen paralelamente otros cantautores de índole trovadoresca que trabajan más el tema amoroso y la existencia personal, sólo a veces cuestionan la realidad contingente. La diferencia con el Canto Nuevo radica en que su creación está en función del éxito comercial de la canción como producto más que en su sintonía con la comunidad como depositario de un referente cultural.

Dime amigo en qué lugar
del mundo te hallarás
tomando un café junto a Platón.
Yo sé bien que tú estarás
hablando de la paz, de la paz.
Tú siempre dijiste que
la paz se escapa por entre los dedos
de la humanidad,
si los pretendes juntar
son tantas manos que
no alcanzarás.

(De *Un café para Platón*, Fernando Ubierno)

A mediados de la década de los ochenta desaparece la Nueva Canción como práctica masiva dejando el camino libre a cantautores como los descritos en el párrafo anterior. La función de crítica social se traslada al pop y al emergente rock nacional en un ámbito juvenil, con ausencia de lírica y evidentemente sin el estigma de sospecha que imponen los medios oficiales de comunicación, por lo cual dicha rebeldía no llegará nunca a ser evidencia de contracultura ni de contingencia al régimen imperante.

Me aburrió tu postura intelectual
Eres una mala copia de un gringo jipi
Tu guitarra, oye imbécil barbón
Se vendió al aplauso de los cursis conscientes
Contradices tu protesta famosa
Con tus armonías delicadas y hermosas
Eres un artista y no un guerrillero
Pretendes pensar y sólo eres una mierda buena onda
Nunca quedas mal con nadie.

(De *Nunca quedas mal con nadie*, Jorge González/ *Los Prisioneros*)

Sin embargo, en los suburbios de Santiago está presente un canto juglaresco que mantiene vivo aquel rasgo contestatario genuino en empatía con su medio, canto que poco a poco con la fuerza de su sencillez va cobrando brío y se impone subterráneamente en las preferencias juveniles populares.

A esta hora, justamente a esta hora
en que empiezas a sentir
que nada pasa y todo pasa
quisiera sacarte a caminar
en un largo tour.

A esta hora, justamente a esta hora
en que empiezas a mirar
TV mentiras por minuto
quisiera sacarte a caminar
en un largo tour.

Por Pudahuel y La Bandera
por Pudahuel y por La Legua
y verías la vida como es
y verías la vida como es.

(De *El largo tour*, Amaro Labra/ *Sol y Lluvia*)

Los trovadores que sobreviven a los tiempos del mercado impuesto por los neoliberales chilenos quedan sumergidos en el *underground*. El público que le es fiel no alcanza a ser significativo para el pequeño mercado discográfico chileno. A diferencia con lo que ocurre en países como Francia y España donde su trova es claramente un patrimonio de uso cotidiano (Jacques Brel, Georges Brassens, Luis Eduardo Haute, Paco Ibáñez, Raimon, Joan Manuel Serrat, etc.), nuestros clásicos trovadores son marginados y relegados en una especie de autoexilio musical, ya que para acceder a los circuitos del medio artístico nacional deben transar su propuesta propiamente tal, es decir, producir la paradoja de renegar de su función de trovador. Sin embargo, su canto siempre estará presente, no sólo en la memoria colectiva de la gente, sino en cada ocasión que precise de aquella expresión significativa que les interpreta.

Señores, denme permiso
pa' decirles que no creo
lo que dicen las noticias,
lo que cuentan en los diarios,
lo que entiendo por miseria,
lo que digo por justicia,
lo que entiendo por cantante,
lo que digo a cada instante,
lo que dejo en el pasado,
las historias que he contado,
algún odio arrepentido.

(De *El viaje*, Nelson Schwenke)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO HERNÁNDEZ, A.

1939 *Canciones Populares Chilenas*. Santiago: Ediciones Ercilla.

Gritos y susurros: vocalistas y casos del rock chileno

por
Fabio Salas Zúñiga

Abordar el desarrollo vocal de los cantantes solistas y voces grupales del rock chileno a lo largo de tres décadas exigiría un espacio mayor y un despliegue más exhaustivo que el dispuesto en este artículo. No obstante trataremos de referir aquí algunas características generales de la fisonomía vocal que los testimonios disponibles a la fecha nos brindan. La pregunta de rigor en este planteo inicial es ¿existe un estilo vocal, detectable e identificadorio, en nuestros músicos de rock?, y si es así ¿ha habido una reflexión creativa que deslice el análisis focal hacia una continuidad cantoral?, ¿se puede inferir el trabajo de los vocalistas locales en términos estilísticos? Como es de suponer, interrogantes como éstas exigirían un planteo analítico y una investigación más profunda para dar con una adecuada solución. Mencionaremos entonces ciertos datos concretos para dar una pequeña medida de los hechos y situaciones que este tema nos sugiere.

Si comenzáramos nuestro recuento con una referencia al período de la Nueva Ola, de inmediato saltaría a la luz una conclusión evidente en el espectro del entonces incipiente rock nacional: existe un efecto reflejo (denotado por un carácter imitativo) en nuestras primeras generaciones de rockeros tanto en el plano vocal como en el terreno de la composición. Ya hemos sostenido en otro lugar que los artistas de la Nueva Ola se establecieron dentro de una propuesta baillable/baladística que en suma ofrecía una versión blanda y endulzada del rock and roll estadounidense, aquel de los *Pretty Faces* (Paul Anka, Fabian, Everly Brothers) en vez del rock más agresivo y erotizado (tipo Gene Vincent o Johny Burnette). Así pues, el estilo vocal de un Buddy Richard puede remitir indirectamente, sin plagio pero claramente afiliado, al de un Buddy Holy o un Roy Orbison, mientras que Pat Henry puede considerarse émulo de Billy Cannon o de Ricky Nelson, o bien se puede sugerir el evidente paralelo entre Zapata y el mexicano Enrique Guzmán, sin por eso degradar el valor modernizador que el legado musical de la Nueva Ola impuso a la música popular chilena a comienzos de los 60.

Lo curioso es constatar cómo este efecto reflejo se mantiene en los primeros grupos beat nacionales posteriores a 1965. En efecto, los registros discográficos de esos años nos muestran a unos coléricos muy imbuidos en la influencia sonora del pop inglés, como puede apreciarse en el single "She'll never know I'm Blue"

(1966) del grupo Los Vidrios Quebrados, donde la impronta vocal del combo inglés *The Dave Clark Five* es evidente. También asoma aquí la incipiente influencia del rock argentino planteando desde ya su paternidad musical: el parecido entre Rhino González, solista de los Beat 4, y el líder de Los Gatos, Lito Nebbia, es más que coincidente.

En suma, durante los 60 el registro cantoral de los rockeros chilenos se subordinaba indistintamente al estilo predominante en los polos líderes del pop. No sería hasta inicios de los 70 que surgirían voces inscritas en una búsqueda cultural más exigente, donde los ímpetus imitativos serían superados y se alcanzaría la primera cota de originalidad en la continuidad vocal del rock chileno.

El perfil identitario en el que se funde el referente vernáculo y la electrónica cosmopolita del pop se presenta a nivel vocal en la figura del primer solista chileno de rock claramente reconocible: Eduardo "Gato" Alquinta de Los Jaivas. El registro de Alquinta es de los más originales y precisos de toda la historia de nuestro rock. Su altura, su uso del falsete y otros recursos nos muestran a una voz que supo dotar a la música del grupo un carácter y presencia propios. Este mismo elemento de engarce entre sonido lo presentan también otros artistas de los 70, reforzados además por una impresionante fuerza letrística y poética: Francisco Sazo de Congreso; Raúl Alarcón "Florcita Motuda" y en menor medida, Juan Carlos Duque, voz líder del grupo Miel.

No es casualidad que estas figuras accedan al primer plano desde cierta periferia musical (el rock chileno post-73 representa una alteridad musical en cierto sentido) en una época dominada por el influjo del rock progresivo, pues en tales artistas hallamos un sofisticado afán estilístico a la vez que instrumental (la labor de Sazo en el álbum *Congreso*, EMI 1977, también conocido como *Disco Café*, es excepcional).

Tal vez este concepto de "rock con raíces", hibridación o fusión transgresora, sea el pivote sobre el que descansan la mayor parte de los testimonios rockeros pre y post-73, donde se apunta en forma global a la autoconciencia creativa, lo moderno y lo nacional, que nos remite a convergencias transfronterizas como las voces de Antonio Smith, de los chilenos Congregación y Gustavo Santaolalla, de los argentinos Arco-Iris; o bien citar al parecido vocal del argentino Ricardo Soulé (de Vox Dei) y el solista chileno Sergio del Río. Sin embargo no deben apreciarse estos ejemplos en el sentido de una uniformidad homogénea, cosa que no sucede, sino que deben enfocarse al interior de la crispación cultural (con todo su rango de convergencia y desencuentro) de una era cruzada por vivencias limítrofes. Todo esto hizo que el rock chileno aspirara lógicamente a una reemergencia pública en los años 80, fuera ya del culturalismo universitario o desde la sordidez discotera para regenerarse en una zona auténticamente popular y juvenil.

Los años 80 representan en primer lugar dos hechos fundamentales: el extrovertido escape hedonista y la conformación de diversas pluralidades segmentadas. Respecto al plano cantoral, sobreviene una necesaria estilización sonora alimentada por el acortamiento de la brecha tecnológica frente al pop trasnacional. ¿Qué mueve a pensar en un distintivo local en las voces de los 80? Más que nada una indeterminada cualidad sonora transversal a todos los segmentos parciales. Can-

tantes pop como Jorge González, Pablo Ugarte, Igor Rodríguez o Alvaro Scaramelli suenan diferentes entre sí, pero vinculados frente a sus homólogos argentinos o españoles. Y es posible realizar esta extrapolación a todos los restantes subgéneros del rock chileno. Metaleros, solistas folk, neoprogresivos o cantautores de diverso cuño pueden ubicarse en un espectro común porque "suenan a chileno". Si se audicionan sucesivamente discos de cantautores como Eduardo Gatti, tras de otros como el argentino Víctor Heredia o el uruguayo Jaime Roos, se podrá comprobar que estamos frente a registros locales, diferentes pero comunes, remitidos a cierta "latinidad" común. Esto de ser iguales en la diversidad es aplicable a todos los testimonios grabados por músicos chilenos de rock durante los años 80.

Los años 90 marcarán el camino hacia la estilización definitiva de la artesanía musical. La internacionalización de algunas bandas, el peso acumulativo de otras en el plano interno, la aparición de nuevas tecnologías sonoras sumadas a otros nuevos recursos de montaje y edición y, sobre todo, la interrelación con otras bandas y solistas del ámbito latinoamericano, alentaron en nuestros músicos la necesidad de un mayor profesionalismo y una enfática rigurosidad a la hora del trabajo en los estudios de grabación. Algunas de estas voces realizaron una verdadera travesía hacia el refinamiento enunciativo. Alberto "Beto" Cuevas de La Ley es el ejemplo más nítido: dueño de un gran carisma expresivo, Cuevas es el mejor ejemplo local de "performer", un artista donde se conjugan la expresión corporal y la dote interpretativa, lo que no lo exculpa de cierta edulcorada afectación sobreactuada. En un rango de menor despliegue podríamos ubicar a Alvaro Henríquez, de Los Tres, y a Claudio Valenzuela, de Lucybell, cuyos efectos tienden a la cita o al "intertexto" como sucede en el acercamiento de Henríquez a la cueca chilenera o en la distante aproximación de Valenzuela a la frialdad expresiva de artistas ingleses post-punk como Peter Murphy, de los *Jesus and Marychain*.

En este punto hay que mencionar, aun a riesgo de la insuficiencia, el caso de los vocalistas chilenos de hip-hop. Aquí el espacio se abre a interpretaciones de mayor alcance que la mera referencia vocal. El hip-hop es una actitud social. Su mensaje posee una discursividad propia que se sustenta exclusivamente en la creatividad oral del rapper. La capacidad para conjugar rimas de fuerte contenido social se conjuga con el procedimiento instrumental de la voz, que llega a lo filogutural en algunos casos, junto con venir por sí sola a postular una identidad vocal y artística ensamblada en una cosmogonía de clase, verdadera suerte de juglaría popular urbana propia de la posmodernidad. Dentro del hip-hop chileno podemos encontrar posiciones de marcado radicalismo como el caso de Eduardo "Lalo" Meneses, de Los Panteras Negras, o de un concepto más adaptado como el caso del grupo Tiro de Gracia e inclusive se puede citar la espléndida labor vocal de Pedro Foncea, más cercana al soul y al latin-pop.

Si se mencionan los vocalistas chilenos relacionados con la vertiente del rock afroamericano, se debe considerar la trayectoria del cantante chileno-brasileño Joe Vasconcellos. Surgido desde la transición hacia el pop fusión del grupo Congreso, Joe se atrevió a encarar un proyecto solista que recupera el carácter rítmico heredado de su cultura mestiza. Su potencia vocal, su acento castellanizado y su habilidad para calzar sus inflexiones orales en la métrica rítmica de sus canciones

han provocado un resultado explosivo de popularidad e identificación masiva. Pero esta situación no debe desviar la atención de un hecho poco notado por la prensa musical: Vasconcellos ha elaborado una propuesta de mestizaje artístico a la par y simultáneamente que otros ilustres colegas suyos como el francogitano Manu Chao, el grupo Corazón Rebelde, radicados en el círculo del exilio chileno en París, o los mismos hermanos Carmona, trío de músicos gitano-andaluces que han revitalizado el estado del flamenco pop bajo el nombre de "ketama". La figura de Joe resalta de entre sus compañeros de ruta, puesto que no surgió de una influencia retardataria, sino desde el sentimiento musical de world beat, ese pulso planetario que recorre la sensibilidad de la música popular en esta entrada al año dos mil.

Para finalizar, no queremos que el pasaje siguiente se interprete como una suerte de discriminación positiva, pero quisiéramos referir algunos aspectos esenciales del contingente femenino de vocalistas del rock chileno, tan minusvalorado y subestimado por la crónica oficial.

Denisse, vocalista del grupo Aguaturbia, viene a ser la voz fundacional del rol femenino en nuestro rock nacional. Nos referimos a Denisse (de nombre verdadero Climene Puleghini con filiaciones ítalo-brasileñas en su rama familiar) porque su figura encajó de lleno en la liberación sensual que el hard rock sicodélico de Aguaturbia impuso en 1970. Sensual, erotizada y dueña de unos recursos expresivos tan drámaticos como susurrantes, Denisse apareció en la misma época que otras grandes artistas del cono sur como la brasileña Rita Lee o la argentina Gabriela, lo que realza aún más su figura de estandarte y precursora del rock chileno.

Y si Denisse tuvo una aparición fulgurante, no menos importante fue el papel desempeñado por su digna sucesora: María Soledad Domínguez, vocalista del grupo En Busca del Tiempo Perdido (1972-73) y que después de un breve flirtío con el pop comercial de Los Monstruos (1974) reforzara el folk progresivo de Sol y Medianoche en los años 80. Letrista, compositora y vocalista de indudable talento, Domínguez supo integrar en su persona el carisma sensual con apelaciones directas a la cultura de los pueblos originarios de Chile en las intensas presentaciones de su grupo durante la década pasada. No podríamos resumir en este espacio a todas las vocalistas chilenas sin caer en exclusiones involuntarias o rezagos disculpables, pero no podemos dejar de mencionar el aporte realizado en los 80 por solistas del calibre de Catalina Telías, María José Levine, Alba Salamina, Laura Concha, la española Chía Arbulú y muy especialmente la figuración de Arlette Jequier, la voz más intelectualizada y sofisticada de todo el rock nacional previo a la transición a la democracia, junto a su grupo Fulano. Durante los años 90 el aporte femenino ha continuado junto a figuras como Sara Ugarte (del grupo Venus), Nicole, Evelyn Fuentes, Javiera Parra o la cantante y actriz Ema Pinto, representantes todas de un estilo que podría introducir los estudios de género en el rock chileno más allá de la militancia feminista y de la superficial condescendencia que el polo masculino dominante le atribuye a la creación realizada por mujeres.

De este modo, articulando un estudio dentro de la continuidad histórico temporal del rock nacional en la cultura chilena, sería posible pretender un análisis musicológico de los antecedentes testimoniales y discográficos que los/las vocalistas del rock chileno han pauteado hasta el presente. Siendo éste un terreno particularmente virgen en el campo de los estudios musicales, cabe esperar futuros intentos de abordaje de un tema que por ahora sólo podemos dejar enunciado: los gritos y susurros de un género de nuestra música popular cruzado por aciertos y desconciertos propios del camino a un nuevo mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORNOZ, CÉSAR

- 1999 "El tiempo de volar de las palomas", *La música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres, FONDART. Santiago: Dolmen Ediciones, pp. 310-319.

ESCÁRATE, TITO

- 1999 *Canción telepática. Rock en Chile*. Santiago: LOM Ediciones

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

- 1971 "Llamando al otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena", *Resonancias*, N° 1 (noviembre), pp. 60-68.

SALAS, FABIO

- 1993 *Utopía. Antología lírica del Rock chileno*. Santiago: Bravo y Allende Editores.
- 1998 *El grito del amor. Una actualizada historia temática del Rock*. Santiago: LOM Ediciones.
- 1999 "El rock chileno y el poder: génesis de un proyecto inconcluso", *La música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Editado por Rodrigo Torres, FONDART. Santiago: Dolmen Ediciones, pp. 250-255.
- 2000 *El Rock: su historia, autores y estilos*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago.

TORRES, RODRIGO (editor)

- 1999 *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, FONDART. Santiago: Dolmen Ediciones.

El coro de los niños huilliches de Chiloé

por
Gabriel Coddou Espejo

En Quellón, la más austral de las diez comunas de la Isla Grande de Chiloé, a ciento cincuenta kilómetros al sur de Ancud, donde vivo desde hace veinte años, está la escuela rural Molulco, la más grande de la comunidad huilliche, donde estudian los niños que integran el coro, único hasta la fecha, y allí ensayamos dos y eventualmente tres veces a la semana.

Gracias al apoyo del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), en 1993 pude crear el Coro de Niños Huilliches. En 1992, realizando un ciclo de conciertos educacionales en las escuelas rurales más apartadas de las diez comunas de Chiloé, en un primer proyecto FONDART, llegué a una de las escuelitas de la comunidad huilliche y detecté la gran sensibilidad de estos niños y su interés por cantar y hacer música. En ese momento surgió fuertemente mi interés por trabajar musicalmente con ellos. El FONDART, desde el principio, ASHOKA Innovadores Sociales¹, durante tres años y, desde hace un año, la Municipalidad de Quellón han apoyado esta iniciativa, haciendo posible desarrollarla e irla consolidando.

Cuando llegué por primera vez a la comunidad huilliche ya se estaba intentando, en forma extracurricular, enseñar la lengua mapuche o mapudungún a los alumnos de las cuatro o cinco escuelas rurales existentes. El yerno del cacique mayor de los huilliches de Chiloé, Gabino Curihuentro, que es mapuche oriundo de Temuco, hacía clases de esa lengua a alumnos que se inscribían voluntariamente. Los resultados no eran, según me informaron, muy satisfactorios. Este hecho incentivó aún más mi interés. ¡Quizás si con la música pudiera yo colaborar a ese propósito de rescate! Soy de los que están convencidos que se cometió un desastre al destruir las culturas originarias de América.

Los huilliches son mapuches venidos al sur. Como se sabe, mapuche viene de mapu=tierra y de che=gente. A los mapuches que empezaron a venirse ¡quizás cuando! hacia el sur se les llamó huilliches de huilli=sur y de che=gente. Entonces y allí se empezó a generar lo que hoy conocemos como el dialecto huilliche, que tiene, según dicen algunas personas huilliches, claras diferencias con el mapudungún, la lengua madre.

¹ASHOKA Innovadores Sociales es una asociación sin fines de lucro fundada por Bill Drayton en Estados Unidos en 1980, dedicada a la promoción y apoyo de emprendedores sociales de todo el mundo.

En Chiloé, hace más de doscientos años, se les prohibió a los huilliches hablar su lengua, exigiéndoles el español. Los huilliches, sumisos a excepción de raros casos, a diferencia de su hermanos de más al norte, acataron la orden y hoy no quedan más que unas cinco personas en todo Chiloé que hablen el huilliche². Algo curioso, el árbol sagrado del pueblo mapuche es el canelo, los huilliches adoptaron al laurel; mientras el canelo prolifera y es el primero que resurge en los renovales con gran fuerza, el laurel se está extinguiendo. Quizás estos bellos árboles autóctonos, sagrados para estos pueblos originarios, reflejen lo que les está pasando.

Una de mis intenciones, al crear el Coro de Niños Huilliches, fue la de difundir con él canciones huilliches y no encontré ninguna. Las que había eran todas con letra en español y algunas en huilliche, pero de tipo rural con textos cristianos, no muy aptas para ser cantadas por un coro de niños. Ante este panorama, de común acuerdo con el cacique y con Gabino Curihuentro, empezamos a traducir textos de canciones del repertorio coral tradicional del español al huilliche. El resultado fue notable, las canciones, sencillas, se embellecían con el cambio de idioma de los textos y los niños se divertían con eso que parecía casi un juego. De esta manera estábamos reforzando el aprendizaje del mapudungún y haciéndonos un repertorio novedoso. Empezaba a surgir así el Coro de Niños Huilliches. Vino la primera invitación, a cantar a Ancud, pasando por Castro. La mayoría de los niños no conocía ninguna de estas dos pequeñas ciudades que son las más importantes de Chiloé y estaban felices. Era esta nuestra primera gira, casi a fines de 1993, y el primer problema serio también. Hasta la fecha todo había sido alegría y ganas de cantar en los ensayos canciones en español y algunas, las que íbamos traduciendo, en mapudungún. La pequeña gira, con alojamiento en Ancud, fue para los niños un acontecimiento. Cantamos en dos escuelas grandes de Ancud, y personal de la Radio del Obispado de Chiloé quiso grabarnos en la Catedral las canciones en mapuche para difundirlas por ese medio que se escucha en todo Chiloé y en la Región. Y me entrevistaron entusiasmados con este coro de niños que cantaba algunas canciones en mapudungún, por primera vez en la historia de Chiloé, que se recuerde al menos. Y yo dije, por primera vez también, públicamente, que se trataba de un coro integrado por niños de ascendencia huilliche. Y esto ocasionó el problema. Estos niños y sus padres no querían que se les tratara de huilliches, sentían que de esa forma se les discriminaba, se les menoscababa. ¡Claro, cinco siglos tratando de convencerlos de que ser huilliches era algo así como un pecado había surtido su efecto! Muchos huilliches, lo mismo que muchos de otras etnias de Chile, se han cambiado sus apellidos o los han modificado para no delatar lo que son: descendientes de los más antiguos habitantes de estas tierras, poseedores de culturas diferentes a la judeocristiana invasora, que ganó la guerra. Culturas como la mapuche y la huilliche que eran respetuosas del medio ambiente, hombres y mujeres que no se creían dueños de la tierra, sino parte de ella, que no depredaban, sino que utilizaban de la naturaleza lo necesario para su

²Cárdenas, Montiel y Hall 1991:204-205.

supervivencia, a diferencia de los conceptos de la cultura judeocristiana. La autoestima de los huilliches es muy baja. Puede ser que la condición de isleños haya influido también en esto. Cuando yo dije públicamente que los niños eran huilliches, se molestaron. Yo les hice ver, les di a conocer otros puntos de vista al respecto, que difieren con los que ellos estaban acostumbrados a escuchar.

Muchas invitaciones a realizar conciertos, a interpretar las canciones traducidas al mapudungún primero y después al huilliche por Hugo Antipani, profesor básico de origen huilliche, que aprendió el huilliche con posterioridad al español y que es el que actualmente hace las clases de huilliche en las escuelas de la comunidad. Muchos aplausos emotivos en diversas ciudades, incluyendo Santiago, entrevistas en diarios y radioemisoras y luego en televisión³, fueron convenciendo primero a los niños y luego a sus padres que no es malo ser huilliches y que mucha más gente de la que pudiera pensarse los estima por ser tales. Y los padres de los niños formaron un centro de padres del Coro para colaborar y apoyar las actividades.

El Coro de Niños Huilliches se convirtió en una especie de pequeña institución dentro de la comunidad huilliche y más allá de ella.

Con las canciones traducidas al huilliche, que rápidamente fueron muchas, edité un libro con financiamiento del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura y que ha sido distribuido gratuitamente en escuelas y colegios⁴. En la comunidad huilliche ha servido de material de apoyo para la recuperación de la lengua y en otras partes para conocimiento de ésta. En Chile, en nuestras escuelas y colegios, se canta en español, inglés, alemán, francés y otras lenguas extranjeras, pero nunca o casi nunca en alguna de nuestras hermosas lenguas originarias... ¡Así pasa en este maravilloso país nuestro!

Fray Félix José de Augusta, como se conoce a August Sthephan Kathan, misionero capuchino, judío bávaro, quien elaboró el primer gran trabajo sobre la lengua mapuche, el *Diccionario araucano*⁵ y una *Gramática araucana*, así llamados por él, escribió sobre el mapudungún: "No se conoce ninguna lengua como el mapuche que tuviese más derecho a llamarse el lenguaje primitivo de la Humanidad, el que habló el hombre con Dios en el Paraíso"⁶. Este hombre, de gran cultura, que vivió entre 1860 y 1935, pasó gran parte de su vida entre los mapuches y llegó a conocerlos bien y a admirarlos. Ziley Mora Penroz, investigador y ensayista sobre la cultura mapuche –autor de un libro que encanta, llamado *Verdades mapuches de alta magia para reencantar la Tierra*⁷, entre otros– en el prólogo al *Diccionario araucano* mencionado, escribe sobre Félix de Augusta: "Llama la atención que nunca calificó de paganas las tradiciones sagradas del mapuche"⁸. Más aún, el hecho de que

³Artículos y entrevistas en diarios como *La Tercera* y *El Mercurio* de Santiago, *La Crónica* de Concepción, *El Llanquihue* de Puerto Montt, y canales de televisión como Canal Nacional, Canal 13, Megavisión de Santiago, Canal 3 de Castro y Canal 4 de Ancud, en programas como "Tierra adentro", "Bellavista 0990" y otros.

⁴Coddou 1997.

⁵Augusta 1991.

⁶Citado por Ziley Mora Penroz en prólogo de Augusta 1991.

⁷Mora Penroz 1990.

⁸Citado por Ziley Mora Penroz en prólogo de Augusta 1991.

a su lengua la considerase la más perfecta de todas, exactamente como la calificara otro alemán, el jesuita Bernardo Havestadt (siglo XVIII), "Como los Andes sobrepujan todas las demás montañas, así la lengua mapuche supera a todas las demás..."⁹. Curiosas coincidencias las de estos misioneros.

En el año 1996 el musicólogo Víctor Rondón ubicó el *Cancionero jesuita mapuche* o *Chilidúgú* del padre Havestadt, el que se publicó como número especial de la *Revista Musical Chilena*¹⁰ y después me propuso hacer una grabación de esta obra con el Coro de Niños Huilliches y el conjunto Syntagma Musicum, del que es integrante. Hicimos dicha grabación en la Capilla de Yaldad —donde termina la Isla hacia el sur— con grandes dificultades, entre el 17 y el 19 de enero de 1998. La grabación a juicio de muchos quedó bella, yo creo que es así pero con algunas desafinaciones del Coro, producto del cansancio y del apuro por terminarla. Esta grabación y los conciertos posteriores de la obra han hecho que este pequeño Coro sea más famoso.

En enero de 2000 se grabó una casete con una selección de las canciones contenidas en el libro *Aprendamos cantando algo de la hermosa lengua de los Huilliches*, siempre con apoyo del FONDART, fundamentalmente para ser utilizado junto al libro como material de apoyo para el conocimiento y recuperación del huilliche¹¹. ¡Lástima que no tengamos para grabar obras musicales verdaderamente huilliches y en lengua huilliche!

El solo hecho de cantar y cantar a coro, es sabido, produce efectos muy benéficos. Sumado a esto, todas las demás actividades que se van suscitando paralelamente han ido cambiando de alguna manera, positivamente, la vida de estos niños. Todos los niños que han ido pasando por este pequeño Coro, durante estos años, han querido seguir estudiando en la enseñanza media una vez terminado su séptimo año de enseñanza básica; ya hay varios estudiando carreras técnico profesionales y uno en la Universidad, estudiando Ingeniería Comercial. Y detrás vienen los otros con similares inquietudes. Lo normal ha sido, desde siempre y con pocas excepciones, que una vez terminando el séptimo año básico no siguieran estudiando y empezaran a trabajar inmediatamente, o lo que es peor, ¡a buscar trabajo! El hecho de ser reconocidos, de viajar, de conocer otras realidades, les ha despertado a estos niños una inquietud y les ha ido abriendo posibilidades. Directores de colegios y rectores de universidades han ofrecido becas de estudio para estos niños, obviamente si su condición académica lo amerita, y este es otro aspecto importante, todos estos niños cantores son excelentes alumnos.

El canto coral, sencillo en este caso, puesto al servicio, en alguna medida, de la recuperación de una lengua ancestral o, al menos, de su conocimiento, está produciendo efectos interesantes; los niños cantores se han vuelto más pacíficos, más solidarios, más sociables, más capaces y más inquietos a la vez. Y la influencia está llegando hasta sus hogares, a la comunidad toda. El 2 de noviembre de 1999

⁹Citado por Ziley Mora Penroz en prólogo de Augusta 1991.

¹⁰Rondón 1997.

¹¹La grabación se realizó en la Iglesia de Campu, localidad rural ubicada en la comuna de Quellón, al sur de la Isla Grande, donde está el Cacicado Mayor de los huilliches de Chiloé.

el Ministerio de Educación, basándose en los informes de la División de Cultura y de la Secretaría Regional Ministerial (SEREMI) de Educación de la X Región, determinó que la Escuela Rural de Molulco, en consideración al trabajo musical-vocal allí realizado por el Coro de Niños Huilliches fuera considerada escuela especializada en disciplinas artístico-musicales, una de las pocas que hay en el país. Por haber logrado esta condición se ha podido acceder a una línea de proyectos de desarrollo artístico y ya se ganó uno que ha hecho posible la adquisición de diversos instrumentos musicales además de otros. Así se inicia un nuevo ciclo de trabajo en la escuela rural de Molulco, con mayor énfasis en lo artístico, en lo musical en una primera instancia, con clases de instrumento a los alumnos con más talento, ramos teóricos-musicales, formación de conjuntos, perfeccionamiento a profesores y el Coro.

Un aspecto fundamental y un apoyo para este trabajo musical en una escuela rural ha sido el trabajar con el profesor o profesora que imparte la asignatura de Educación Musical en la Escuela. El profesor de enseñanza básica que se encarga de hacer las clases de música en las escuelas es, generalmente, el que tiene mejor oído y al que le gusta más la música. Consciente de su carencia de conocimientos musicales, está siempre ávido por aprender y perfeccionarse. En el caso especial de Molulco, ha sido la profesora Antonieta Mardones un apoyo fundamental para mi trabajo. Ella empieza a preparar a los alumnos que integrarán el coro formando otro coro, el "coro chico", que es siempre más numeroso... Todos quieren ingresar al "coro grande".

En todo Chiloé hay comunidades huilliches. Directores y profesores de varias escuelas, insertas en esas comunidades, han solicitado que desarrolle un trabajo similar al de Molulco en las suyas. Ya hemos empezado a replicar esta experiencia con gran éxito. En este momento hay muchos niños y niñas de Chiloé que cantan canciones en lengua huilliche, las que aparecen en el libro *Aprendamos cantando algo de la hermosa lengua de los Huilliches*. Desde muchos otros lugares de Chile y de otros países nos han pedido este libro que además sirve, por la forma en que está hecho, como un rudimentario diccionario huilliche-español.

Quisiera señalar que lo más relevante de esta experiencia me ha parecido el hecho de que ha servido para levantar la autoestima de los niños huilliches y de sus padres. Hace un par de años, en Santiago, en un lugar sofisticado capitalino, donde paseábamos después de un concierto, algunas personas les preguntaron a los niños quiénes eran ellos y la respuesta fue inmediata y clara: somos el Coro de Niños Huilliches de Chiloé.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTA, FRAY FÉLIX JOSÉ DE

1991 *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Temuco: Editorial Kushe.

CÁRDENAS, RENATO, DANTE MONTIEL Y CATHERINE HALL

1991 *De los chonos y los veliche*. Santiago: Ediciones Olimpho.

CODDOU ESPEJO, GABRIEL

1997 *Aprendamos cantando algo de la hermosa lengua de los huilliches*. Ancud: Imprenta Cóndor.

Mora Penroz, Ziley

1990 *Verdades mapuches de alta magia para reencantar la tierra*. Temuco: Editorial Kushe.

Rondón Sepúlveda, Víctor

1997 *19 canciones misionales en mapudungún contenidas en el Chilidúgú (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)*. Santiago: Revista Musical Chilena y FONDART.

Una visión de la vida coral en Chile

por
Guido Minoletti S.

Con los conquistadores llegó a América la música coral que se cultivaba en Europa durante el siglo XVI. Se trataba principalmente de música ligada a las ceremonias litúrgicas de la Iglesia, y que incluía tanto el "canto llano", que conocemos hoy como "canto gregoriano", como el "canto de órgano", como le llamaban los españoles a la polifonía vocal. Para esto se formaron coros en los que participaban también indígenas a quienes se les había enseñado a cantar y leer música. Los repertorios corales de las catedrales de España, especialmente de las de Sevilla y Toledo, llegaban con rapidez a México desde donde se difundían hacia las demás ciudades del continente. En algunos lugares como Bogotá, Lima, La Plata, Cuzco, Quito y, desde luego, México, la música coral religiosa alcanzó un alto grado de esplendor.

En nuestro Reino de Chile se cultivó también este tipo de actividad coral, pero en forma mucho más modesta. Hay algunos testimonios escritos que nos hablan, ya en el siglo XVI, de oficios divinos celebrados con canto llano y polifonía. Desde mediados del siglo XVII, la música se centró principalmente en la Catedral de Santiago, en la de Concepción y en otros templos importantes del país, que contaban con coros e instrumentistas. El repertorio provenía de la Catedral de Lima y se componía de obras de compositores europeos, junto con otras, escritas por maestros de capilla de Latinoamérica. A estas se agregaban las compuestas por los maestros locales.

Fuera del ámbito eclesiástico, sabemos que hubo participación coral dentro de las representaciones teatrales, que se contaban entre las principales y más populares formas de entretenimiento durante el período colonial.

A partir de 1830, aparecen en Chile las primeras representaciones de ópera italiana, ejecutadas por cantantes italianos. En 1844 se realizan nuevas presentaciones de ópera y es con esta verdadera temporada con lo que se da inicio a un gran auge de este género que acaparó el interés del público y prácticamente monopolizó la vida musical por un largo tiempo.

Todo lo mencionado hasta ahora en relación con el canto coral se refiere a una actividad realizada en su mayor parte por grupos profesionales especializados. El canto coral de aficionados va apareciendo lentamente en el país durante el siglo XIX, como reflejo tardío de una tendencia europea producto de los cambios sociales posteriores a la Revolución Francesa. El desarrollo de una burguesía

democrática europea de altos ideales propició la transformación del canto coral en un fenómeno de masas que dio como resultado el surgimiento de una gran cantidad de coros de aficionados. Muchos de estos eran grupos de grandes dimensiones que se asociaron a las orquestas sinfónicas y se dedicaron al cultivo de las obras sinfónico-corales contemporáneas apropiándose, además, de obras de siglos anteriores, lo que, dicho sea de paso, dio lugar a equívocos estilísticos aún hoy en día no del todo superados.

Tenemos noticias, en Chile, de la existencia, en 1877, de una Sociedad Italiana Musical de Copiapó, que adquirió fama por sus conciertos corales en la Iglesia de la Merced. Sabemos también de una Sociedad Musical que se presentó, el 12 de diciembre de 1881, en el Teatro Nacional de Valparaíso con una orquesta de aficionados de 61 instrumentistas y un coro de 74 voces. No tenemos noticia del repertorio. En 1895, en ese mismo puerto, la Sociedad Británica de Beneficencia estrena *El Mesías*, de Haendel, y en Santiago se presenta *La Creación*, de Haydn, en el Conservatorio Nacional.

En 1912 se funda en Santiago la Sociedad Orquestal de Chile, que presenta al año siguiente el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven. La primera ejecución en Chile de este ciclo se había realizado ya en Valparaíso en 1905. Todo esto supone la existencia de grupos corales de aficionados.

Hacia 1915, el incipiente movimiento coral chileno tiene un ferviente impulsor en don Ismael Parraguez, quien propicia la idea de la formación de un Orfeón Coral Chileno. Pero la iniciativa no fructifica. Sin embargo, por esos mismos años, aparece la Sociedad Coral Santa Cecilia, creada por la familia Canales Pizarro, cuyas actividades son el antecedente más directo de la Sociedad Bach, organismo que iniciará su labor pública en 1924 y tendrá importantes repercusiones futuras en el desarrollo de la música en Chile, y de la cual la música coral recibirá un impulso significativo.

La Sociedad Bach, que nació como un pequeño coro de estudiantes universitarios que tenía como finalidad cantar coros a voces solas, comenzando con las *Lamentaciones*, de Palestrina, alcanzó en poco tiempo a convertirse en un centro musical que llegó a contar con un coro, un conservatorio y una revista. De su acción y planteamientos se derivó la reforma, en 1928, del Conservatorio Nacional el que, en 1929, fue incorporado a la Universidad de Chile al crearse la Facultad de Bellas Artes.

La actividad musical más permanente de la Sociedad Bach hasta que entró "en receso indefinido", en 1932, fue un coro formado por sus socios y dirigido por Domingo Santa Cruz. Podemos decir con propiedad que fue este coro el que, en la práctica, dio origen al movimiento coral chileno al difundir un repertorio hasta entonces desconocido, especialmente la música de los grandes maestros del Renacimiento, que hasta hoy ha sido cultivado en forma permanente por los coros chilenos, además de estimular y promover la formación de otros conjuntos corales.

Un hito importante en la historia de la Sociedad fue la presentación, en primera audición, del Oratorio de Navidad de Bach, cantado en castellano, llevada a efecto en diciembre de 1925 en el Teatro Municipal de Santiago.

En 1934 nació la institución llamada Coros Polifónicos de Concepción, Sinfónica de Concepción que, bajo la dirección de Arturo Medina, alcanzó con el tiempo una altísima jerarquía y un sólido prestigio nacional e internacional. Su actividad estimuló la creación y el funcionamiento de numerosas iniciativas corales tanto privadas como oficiales, a partir de las cuales se ha generado un importante movimiento coral en esa región.

En La Serena, la Orquesta Sinfónica, creada por Alfredo Berndt en 1927, estableció en esa ciudad una orientación musical y preparó la fundación de la Sociedad Bach, dirigida por Jorge Peña Hen, maestro que si bien es conocido principalmente por su notable aporte al desarrollo de las orquestas juveniles, realizó también con su Coro de la Sociedad Bach una significativa labor y sentó las bases para el valioso movimiento coral que existe en esa zona. La llegada, en 1984, de Eduardo Gajardo, proveniente de Concepción, donde ya había realizado una importante labor, significó la activación de un foco de irradiación coral sobresaliente, gracias a su notable labor como director y profesor, cuyos efectos y proyecciones se han dejado sentir mucho más allá de los límites de su región.

En la capital, en 1945 Mario Baeza Gajardo fundó el Coro de la Universidad de Chile, bajo el alero del Instituto de Extensión Musical de esa Universidad, organismo que se financiaba mediante la ley 6696 que establecía un impuesto a los espectáculos. Las actividades de difusión de este coro junto a la mística, el entusiasmo y la incansable labor de su director y fundador, con su lema "para que todo Chile cante", fueron los que dieron un impulso decisivo al movimiento coral chileno, principalmente por la cantidad de coros y directores que surgieron gracias a su estímulo a lo largo de todo el país. La masificación del canto coral chileno alcanzó en los años 50 y 60 proporciones sin precedentes, incluso probablemente dentro de Latinoamérica.

En 1949 se inició una nueva etapa de este Coro al cantar por primera vez junto a la Orquesta Sinfónica de Chile en la interpretación de *El Mesías*, de Haendel, en una versión en castellano. A partir de ese momento, ha actuado en forma permanente en las temporadas de conciertos de la Orquesta Sinfónica, dando a conocer una enorme cantidad de oratorios, cantatas, misas y otros géneros corales-orquestales, muchos de los cuales fueron estrenos nacionales y otros, como es el caso de las obras de los compositores chilenos, fueron estrenos absolutos.

Desde un principio la Universidad consideró la necesidad de que junto al tronco principal del Coro hubiera también grupos más pequeños de voces seleccionadas que se hicieran cargo de la música coral de cámara, grupos que a través del tiempo recibieron distintos nombres: coro *a cappella*, coro de cámara, coro de madrigalistas. Hacia los años setenta, las exigencias del medio musical hicieron necesaria la separación de ambos conjuntos, pasando el tronco principal a llamarse Coro Sinfónico.

Guiado por sus sucesivos directores: Mario Baeza, Marco Dusi, Hugo Villarroel Cousiño, Guido Minoletti y Hugo Villarroel Garay, y en sus versiones de cámara también por Ricardo Kistler y Gilberto Ponce, el Coro de la Universidad de Chile ha difundido la música coral por todo el país, de Arica a Tierra del Fuego. Numerosas giras lo han llevado, además, por Latinoamérica, los Estados Unidos y Euro-

pa. Silencioso pero efectivo y persistente ha sido su aporte al desarrollo del movimiento coral chileno a lo largo de sus 55 años de vida. Muchos coros han sido creados gracias a su apoyo y estímulo. Muchos directores se formaron dentro de sus filas. Varios cantantes profesionales, algunos de fama internacional, dieron sus primeros pasos en él. Numerosos coros se surtieron en él de partituras corales antes de la aparición de la fotocopia. Muchos conjuntos corales tomaron al Coro como modelo adoptando la idea de su infraestructura y de sus métodos de trabajo. Innumerables eventos culturales, cursos, seminarios, charlas, conciertos, congresos y encuentros musicales tuvieron lugar dentro de su recinto de trabajo.

Un papel similar en la difusión de obras corales-orquestales dentro de su medio desempeñaron los Coros Polifónicos de Concepción en los tiempos de Arturo Medina, papel que asumió posteriormente y hasta hoy el Coro de la Universidad de Concepción, fundado en 1954 por Heles Contreras.

En Valparaíso, con su larga historia de interesantes logros e iniciativas corales, merece destacarse en forma especial el alto grado de excelencia artística que llegó a alcanzar, en la década del sesenta, el Coro de Cámara de ese puerto, bajo la dirección de Marco Dusi, quien lo fundara en 1955, y que recibiera un merecido reconocimiento nacional e internacional.

Un coro de la capital que cosechó grandes éxitos nacionales e internacionales fue el Coro de la Universidad Técnica del Estado, fundado en 1957 por Mario Baeza Gajardo y dirigido por él hasta 1974, fecha en que crea el Grupo Cámara Chile, agrupación independiente que se abocó, más allá de una intensa labor de cultivo y promoción del canto coral, a hacerse cargo de una amplia y variada gama de actividades culturales: seminarios, exposiciones, concursos, encuentros, publicaciones y otros.

Otros grupos independientes, de destacada trayectoria nacional e internacional por más de dos décadas, es el Coro Ars Viva. Fundado y dirigido hasta la actualidad por Waldo Aránguiz, este coro ha abordado repertorios de variada naturaleza, desde piezas *a cappella* hasta obras sinfónico-corales, incluyendo una cantidad de primeras audiciones.

Dos jóvenes maestros de la generación siguiente de directores han sobresalido en su trabajo con coros autónomos: Alejandro Reyes, reciente Premio de la Crítica, con sus grupos Collegium Josquin y Ludus Vocalis, con los que ha presentado versiones estilísticamente depuradas de obras medievales, renacentistas y barrocas, y Víctor Alarcón con su Coro Bellas Artes, que ha abordado repertorios antiguos y modernos, y que entre sus múltiples logros, se cuenta el de haber estrenado en Chile, junto a la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Fernando Rosas, varios oratorios de Haendel.

El Teatro Municipal de Santiago, consagrado por tradición principalmente a la ópera, ha entregado también valiosos aportes a la música coral. En la década del sesenta, el Coro Filarmónico Municipal de ese teatro, dirigido por Waldo Aránguiz, presentaba, junto a la Orquesta Filarmónica, obras sinfónico-corales, constituyendo una alternativa frente a las presentaciones del Coro de la Universidad de Chile y la Orquesta Sinfónica. En 1983 el Teatro fundó el primer Coro Profesional de tiempo completo de Chile, que, bajo la dirección de Jorge

Klastornick, vino a reemplazar a su tradicional Coro Lírico, y que, además de participar en forma regular en las Temporadas de Opera, ha ido incursionando en forma creciente en el campo sinfónico-coral. Al Teatro Municipal se le debe, también, la implementación de dos proyectos de trascendencia para el desarrollo coral: los programas Crecer Cantando y Trabajar Cantando, dedicados al fomento del canto coral en el medio escolar y en las empresas, respectivamente.

Un papel particularmente relevante les ha correspondido, dentro del movimiento coral chileno, a los coros universitarios, muchos de ellos de muy alta calidad, los que en forma incesante han estado difundiendo la música coral cumpliendo con la misión de extensión que les asignan sus respectivas universidades. A lo largo de todo el país encontramos coros que representan ya sea a Universidades o bien a Facultades dentro de ellas. Muchos están integrados exclusivamente por estudiantes, otros aceptan personas ajenas a las casas de estudio. Entre los coros de Facultades ha destacado por su larga trayectoria el Coro Lex, de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, que dirige Juan Gutiérrez. Fundado en 1957 por Mario Baeza, ha tenido entre sus directores a Jaime Donoso, Guido Minoletti, Guillermo Cárdenas y Víctor Saavedra.

En las regiones han sobresalido especialmente los trabajos corales universitarios realizados en Arica (Gustavo Morales), Iquique (Carlos Morales), Antofagasta (Juan Jusakos, Gabriel Rojas), La Serena (Eduardo Gajardo), Valparaíso (Marco Dusi, Belfort Rus, Carlos Hernández, Silvio Olate, Eduardo Silva), Talca (Mirta Bustamante), Concepción (Eduardo Gajardo, Mario Cánovas), Temuco (Alejandro Arroyo, Ricardo Díaz), Valdivia (Hugo Muñoz) y Osorno (Gonzalo Burgos).

De Santiago, ya hemos hablado de la actividad coral en la Universidad de Chile y en la Universidad Técnica del Estado (hoy Universidad de Santiago). Nos referiremos ahora a la actividad en la Universidad Católica.

El más antiguo grupo universitario del que tenemos noticias es un coro que fundara, en la década de los treinta, Juan Orrego Salas en la Universidad Católica de Santiago. Posteriormente funcionaron en ese plantel en forma intermitente varios grupos corales que tuvieron entre sus directores al propio Juan Orrego Salas, a Waldo Aránguiz, Ricardo Rosales, Hugo Villarroel C. y Eduardo Vila. La actividad coral de la Universidad Católica se estabilizó a partir de la fundación, en 1980, por Guido Minoletti, del Coro de Cámara, que tuvo después como maestros a Ricardo Kistler y a Jaime Donoso, su actual director. Hoy en día y desde varios años existen, además, en ese centro de estudios varios conjuntos corales. Las últimas dos décadas han presenciado la aparición (y desaparición), en nuestro medio musical, de algunas agrupaciones corales semiprofesionales. El coro masculino Solistas de Santiago (director, Guido Minoletti), fundado en 1981 y financiado por el empresario Jorge Razmilic, mantuvo una existencia de 7 años dando a conocer un repertorio coral para voces iguales exigente y poco conocido. El Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, fundado en 1988 y también dirigido por Guido Minoletti, realizó, hasta su disolución, en 1995, una labor coral de alto nivel que le valió ser distinguido, durante su corta existencia, con dos Premios de la Crítica. Este conjunto fue restituido en 1999, bajo la denominación de Camerata Vocal. La presencia de este Coro en el medio estimuló la creación de otros dos

conjuntos similares, de alta excelencia artística que, afortunadamente, subsisten hasta hoy: el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Santiago, que dirige Guillermo Cárdenas, y el Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, que dirige Ruth Godoy. Ambos grupos representan la culminación artística de una larga tradición coral en sus respectivas universidades.

Entre los elementos que han contribuido al desarrollo del canto coral chileno, merecen una mención particular las agrupaciones de coros que, durante años, han estado coordinando actividades y estableciendo vínculos entre los conjuntos corales.

De estas, la más antigua es la Federación de Coros de Chile, fundada en 1957 por Mario Baeza, Waldo Aránguiz y otros directores. Entre sus principales aportes se cuentan la publicación de la revista coral *Voces*, la organización de festivales nacionales e internacionales, cursos, seminarios y congresos, y la realización de concursos de composición y arreglos corales. En 1996 publicó, con el auspicio del FONDART, una antología coral chilena.

La Sociedad Coral de Profesores de Chile, que agrupa a más de cuarenta coros a lo largo de todo el país, ha realizado una labor ininterrumpida desde su fundación en 1958, organizando cada año un Festival Nacional de Coros de Profesores en una ciudad distinta de Chile.

De más reciente formación son la Sociedad Coral Universitaria de Chile (1986) y la Asociación Nacional de Coros Municipales de Chile (1996). Ambas realizan festivales nacionales anuales en diversos puntos del país.

Entre las iniciativas regionales destaca la labor de asociaciones corales en Antofagasta, Concepción y en la X Región, con una especial mención para el programa de coros en la Carretera Austral, impulsado desde la Universidad Austral de Chile.

Imposible nos resultaría mencionar a todos los coros que han surgido, de existencia actual o desaparecidos, a lo largo del país y de su historia coral: coros de niños, juveniles, de adultos, de adultos mayores, dependientes e independientes, coros escolares y de la educación superior, coros de padres y apoderados, coros laborales, coros de iglesia, coros de las colonias residentes. Entre estos últimos merecen señalarse en forma primordial dos grupos pioneros del movimiento coral chileno: el Orfeo Català, cuyos orígenes se remontan a 1918, y coro Jadran, de la colonia (ex) yugoslava, con trayectoria ininterrumpida desde 1932. Junto a estos debemos citar las actividades corales de la colonia alemana, que, desde su asentamiento en Chile a mediados del siglo XIX, ha sido un poderoso motor en el desarrollo musical de nuestro país y ha hecho sentir su presencia en forma permanente en la vida coral chilena.

Varios de nuestros compositores han dedicado parte de su producción a la música coral. Entre ellos han destacado especialmente Pedro Humberto Allende, Juan Amenábar, Gustavo Becerra, Roberto Falabella, Federico Heinlein, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Domingo Santa Cruz y Sylvia Soublette. También algunos directores han incursionado en el campo de los arreglos y adaptaciones para coro, de canciones populares y folclóricas. Waldo Aránguiz, Eduardo Gajardo,

Ernesto Guarda, Alejandro Pino y Hugo Villarroel C. se encuentran entre los maestros que han entregado los aportes más valiosos en este sentido.

De lo expuesto aquí hasta ahora, se puede deducir que en Chile hemos tenido un interesante movimiento coral durante el siglo veinte, con antecedentes que se remontan a los siglos anteriores. No obstante, el panorama actual dista bastante de ser satisfactorio, por diversas razones, algunas de las cuales expondremos a continuación.

Estamos lejos todavía de la existencia de un reconocimiento generalizado de los coros como instituciones que representan verdaderos focos de irradiación cultural. Muchas iniciativas culturales, especialmente artísticas, y no sólo musicales, surgen a partir de los coros en los lugares en que estos existen. Tampoco hay suficiente conciencia acerca de los aspectos formativos y de desarrollo armónico de las personas, que encierra el canto coral. Lo más común es que se le considere como una forma más de entretenimiento que, además, resulta útil para la amenización y solemnización de actos institucionales, desconociéndose el hecho de que, más allá de estos fines, el canto coral, entre otros beneficios, proporciona a los que lo practican una posibilidad de desarrollo de sus sensibilidades artísticas y, lo que resulta muy importante en la época en que vivimos, en la que predomina un espíritu de competitividad individualista, de la capacidad de trabajo solidario. Este papel formativo se encuentra presente en el canto coral en todos sus niveles, desde los aficionados hasta los profesionales, pero adquiere una relevancia extraordinaria en los medios educacionales. Esto ameritaría la implementación de políticas masivas de desarrollo coral, las que, salvo algunas iniciativas aisladas, aún no existen.

Otro terreno en el que queda todavía mucho por hacer es el de la elevación del nivel artístico de los coros, el que depende primordialmente de la formación y el perfeccionamiento de los directores. Hasta ahora no se ha dado en Chile una carrera de Director de Coros. En algunas carreras musicales se imparte la asignatura de Dirección Coral como una más. El Teatro Municipal de Santiago ofrece cursos para los directores de coros escolares. En la Escuela Moderna de Música se está iniciando un Diplomado en Dirección Coral, con énfasis en el trabajo escolar. La Universidad Católica ofreció en 1993 y 1994 Cursos de Postítulo en Música con Mención en Dirección Coral. Muchos cursillos y seminarios, a cargo de maestros nacionales y extranjeros, se han dado sobre esta materia en el país. Es decir, se han brindado algunas oportunidades de perfeccionamiento para los maestros corales en ejercicio, en su mayor parte en Santiago, pero hacen falta muchas más, sobre todo en las regiones, y también se hace necesario crear instancias para la formación de nuevos directores a lo largo del territorio. Todo esto, por supuesto, en íntima relación con políticas globales de apoyo a la creación y mantención de nuevos conjuntos corales.

Otro aspecto importante es el repertorio. Hoy en día, con el avance de la tecnología y de las comunicaciones, es posible conseguir, con bastante facilidad, material coral de los países desarrollados, y esperamos que mejore el hasta ahora lento intercambio con los países latinoamericanos. Pero, desde luego, lo principal es contar con una buena cantidad de obras corales de autores chilenos. Cual-

quier programa de desarrollo coral debería incluir formas de estimular la creación de composiciones y arreglos corales, especialmente de obras apropiadas para coros de niños y adolescentes, junto a planes coherentes de publicaciones y grabaciones.

En resumen, tenemos una vida coral importante, con un futuro promisorio en la medida en que seamos capaces de superar las actuales deficiencias y alcanzar metas superiores.

Presencia coral de Chile en América Latina

por

Waldo Aránguiz Thompson

El movimiento coral latinoamericano vive, en estos días, una etapa de gran vitalidad: abundan las giras de conciertos, se celebran numerosos festivales, profesores y maestros intercambian visitas para dictar seminarios, circulan varios boletines que mantienen una fluida información y surgen nuevas organizaciones para coordinar actividades y ajustar calendarios de acción.

Pareciera que por fin Latinoamérica hubiera tomado conciencia de su común raíz y destino, y de la importancia de subrayar su identidad ante el resto del mundo. Un nuevo espíritu de colaboración ha reemplazado a antiguas apatías y malentendidos nacionalismos, y el vertiginoso progreso de las comunicaciones ha despejado uno de los mayores obstáculos que obstruían el camino de encuentro entre países separados por enormes distancias geográficas. Porque no ha sido la geografía la única barrera; persiste aún el abismo insalvable de la limitación económica con la que deben lidiar los hombres de la cultura. Ésta, en todo caso, nunca ha conseguido frenar el entusiasmo de estos incansables apóstoles y de seguro no lo hará en el futuro.

En la búsqueda de una integración continental por medio del canto coral, Chile ha jugado desde hace mucho tiempo un destacado papel como creador de instancias de encuentro. Fue el primero en organizar a sus coros en una Federación Nacional y también el primero en asomarse por encima de sus fronteras buscando dar a América Latina una bandera de unidad a través del canto.

El lema *Para que todo Chile cante*, acuñado por Mario Baeza Gajardo, fue la consigna que movilizó a los nueve fundadores de la Federación de Coros de Chile. Bajo su inspiración, centenares de coros conjugaron su acción y dieron dinamismo a la vida coral del país. Se concretó así la labor pionera que Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach, Pablo Vidales y Laura Reyes con los conjuntos del magisterio, Arturo Medina y el Coro de Concepción, el Orfeo Catalá y muchos otros, habían realizado en años precedentes.

CONFEDERACIÓN DE COROS DE AMÉRICA

En 1959, apenas dos años después de fundada, la Federación de Coros de Chile ya celebraba su Primer Festival Nacional, y en 1963 convocaba al Primer Festival Internacional de Coros de América, organizado en Antofagasta con el apoyo de la

Asociación Coral de esa ciudad. Ante la presencia de 65 coros del continente se constituyó la Confederación de Coros de América, cuya responsabilidad directiva quedó en Chile a cargo de Mario Baeza y Waldo Aránguiz.

Sin pérdida de tiempo se citó a un II Festival de Coros de América, celebrado en 1965, esta vez en la ciudad de Viña del Mar. Fue éste un acontecimiento de dimensiones hasta ahora no igualadas, que reunió a 164 conjuntos corales provenientes de diez países latinoamericanos. Eran éstos tiempos de entusiasmo desbordante al calor del cual se esbozaron ambiciosos planes de cooperación. Planes que bien pronto, sin embargo, quedaron en el camino porque, en verdad, la Confederación de Coros de América no pasó de ser un laudable intento anticipado a su época; faltaban en los países estructuras a niveles nacionales y, en los directores, una mayor conciencia americanista.

Una afortunada circunstancia vino, sin embargo, a favorecer estos ideales de integración. Fueron los cursos dictados por Robert Shaw—durante los años 1966 y 1967— en la Oakland University de Michigan (Estados Unidos), a los que asistieron cuatro chilenos becados por el Departamento de Estado y la Fundación Rockefeller, junto a seleccionados directores de doce países latinoamericanos. A la experiencia decisiva que significó para cada uno de ellos el estudiar con este insigne maestro, se sumaron lazos de amistad entonces hilvanados, que han sido gravitantes para mantener hasta hoy intercambios y programas permanentes de trabajo en conjunto.

ASOCIACIÓN INTERAMERICANA DE DIRECTORES DE CORO (AIDC)

Con la inquietud siempre viva de estrechar los vínculos corales latinoamericanos, se promovió desde Chile una nueva reunión continental en 1979, esta vez en la ciudad de Rubio, Venezuela. Se fundó entonces la Asociación Interamericana de Directores de Coros (AIDC) que, a diferencia de la anterior Confederación, agrupaba a directores y no a entidades corales. Al frente de ella quedó la destacada musicóloga brasileña Cleofe Person de Matos, secundada por un equipo multinacional de directores. La AIDC trabajó eficientemente durante varios años alcanzando su máxima meta al concurrir, en representación de América Latina, a la Asamblea Constitutiva de la Federación Internacional para la Música Coral (FIMC) celebrada en Namur (Bélgica) en 1982, con la participación de representantes de 47 países.

La amplia delegación que presentó la AIDC, le valió ser declarada institución fundadora y conseguir una de las vicepresidencias en el directorio. Éste quedó integrado por Paul Wehrle (Alemania) como Presidente; Royce Saltzman (Estados Unidos), Waldo Aránguiz (Chile) y Kan Ishii (Japón) como Vicepresidentes; Gene Brooks (Estados Unidos) y Claude Tagger (Francia) en la Secretaría General; y delegados de Europa, Asia y África en otros cargos, hasta completar quince.

La representación de América Latina en cargos directivos de la FIMC se ha mantenido a lo largo de estos años, con la presencia de maestros tales como Lutero Rodrigues (Brasil), Ricardo Denegri y Oscar Escalada (Argentina), Waldo Aránguiz (Chile), Alberto Grau y María Guinand (Venezuela), quienes siguen hasta hoy al

frente de importantes programas internacionales de intercambio. Se están cosechando así los frutos de una siembra de muchos años, que ha ido abriendo camino a un entendimiento cada vez más fecundo entre los actores de la vida coral internacional.

No podemos dejar de consignar lo importante que fue la labor del Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), que desde 1962 hasta hace poco capacitó a centenares de becarios de todo el continente para una mejor tarea pedagógica al frente de los coros estudiantiles. Los nombres de Cora Bindhoff, Elena Breitler, Florencia Pierret al frente de la institución, y de Blas Emilio Atehortúa, Carlos Botto, Guido Minoletti, Marta Sánchez y otros impartiendo docencia, son dignos de destacarse.

Otro tanto ocurre con la labor desarrollada por directores chilenos de coros que se acercaron en países vecinos. La mayoría de ellos enfilaron rumbo hacia Venezuela: Sylvia Soubllette, fundadora del Instituto de Investigaciones Musicales y de la Camerata de Música Antigua de Caracas; Ernesto Ortiz, fundador del Orfeón Universitario "Juan Bautista Plaza" del Instituto Pedagógico de Caracas de la UPEL; Humberto Sagredo, académico de la Universidad Simón Bolívar y autor de importantes trabajos de investigación sobre la música venezolana; sin olvidar a Eduardo Jaramillo, Clemente Córdoba, Sergio Miranda, Ricardo Cortés y otros que han trabajado —o aún lo hacen— en ese país. Así también Guillermo Cárdenas, durante varios años director del Coro Nacional del Perú y luego, por largo tiempo, del Coro de Loja de Ecuador; Mario Baeza G., en Santiago del Estero (Argentina); o Marco Dusi en San José (Costa Rica), todos los cuales enriquecieron con su acción la vida coral de esos países. La influencia de estos maestros, en muchos casos, marcó rumbos durante esa época en que Chile aparecía con una organización coral más avanzada en el continente.

Hoy esta situación se ha revertido. En estos últimos 20 años muchos países han experimentado un crecimiento admirable: Brasil cuenta con más de veinte Federaciones Estaduales y una cifra aproximada de 25.000 coros; Argentina es sede de importantes festivales internacionales estables y de eficientes instituciones tales como la Asociación Argentina "America Cantat" (AAMCANT) y CANTAPUEBLO; Venezuela tiene en su Schola Cantorum un semillero de directores y está siempre presente en el ámbito internacional.

ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE CANTO CORAL (ALACC)

El liderazgo que Chile mantuvo en el pasado es hoy día felizmente compartido con estos pujantes movimientos musicales que, hermanadamente, buscan una misma meta. Ello ha permitido poner en marcha una nueva institución coordinadora a nivel continental: la Asociación Latinoamericana de Canto Coral (ALACC).

Fundada en julio de 1996 en la ciudad de Novo Hamburgo RS, Brasil, ha cumplido una labor significativa en estos cuatro primeros años de vida. Una de sus principales realizaciones, y clave para el desarrollo de la música coral latinoamericana, ha sido la organización de la llamada Escuela Itinerante, ciclo de cur-

sos de perfeccionamiento para directores de coro, que funcionan rotativamente en los países del continente.

Cuatro son sus versiones hasta el momento: Colonia del Sacramento (Uruguay); Santiago (Chile); Novo Hamburgo (Brasil), y Caracas (Venezuela). Los cursos han recibido una entusiasta respuesta, que se refleja en la numerosa asistencia multinacional de directores y cantantes de coro. Los talleres que se imparten han alcanzado un alto nivel de interés y calidad, al contar con la presencia de prestigiosos docentes internacionales. John Arnold (Estados Unidos), Néstor Andrenacci (Argentina), Digna Guerra (Cuba), Guntars Gedulis (Venezuela), Luis Olivieri (Puerto Rico), y Néstor Wennholz (Brasil) son los nombres de algunos de ellos.

Gracias a las Escuelas Itinerantes se ha generado una rica multiplicidad de giras de conciertos, festivales regionales e internacionales, encuentros con jóvenes compositores, asambleas de directores, intercambios de repertorios, coordinación de agendas de trabajo, difusión de nuevas técnicas, etc.

En suma, toda una gama de actividades que han sacado a la luz la variedad y riqueza de la vida coral de América Latina –sorprendente aún para los propios latinoamericanos– y darle un perfil más acusado ante el mundo coral internacional.

La ALACC, que nació con la participación de cuatro países –Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay– cuenta hoy con representantes en Argentina, Bolivia, Colombia, Guatemala, México, Panamá, Puerto Rico y Venezuela. Ha establecido también contacto con una decena de países del área del Caribe, coordina sus actividades con organizaciones afines y continúa creciendo velozmente con la adhesión de nuevos afiliados.

El día 10 de septiembre de 1999, según lo estipulan los Estatutos, se realizó la Asamblea General de Socios, donde Chile fue elegido como país sede del Directorio Internacional, presidido por Waldo Aránguiz T. De esta manera, nuestro país está asumiendo una dura pero estimulante tarea que, ciertamente, los directores nacionales de coros están encarando con entusiasmo y responsabilidad.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Compositores chilenos en el país

Según las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena* desde el 1 de abril al 30 de septiembre de 2000, se han interpretado en el país las obras de compositores nacionales que se mencionan a continuación:

Biblioteca Nacional

En la Sala América de la Biblioteca Nacional se presentó el 15 de octubre de 1999, dentro del III Ciclo de Conciertos de académicos del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, Universidad de Chile, el guitarrista Romilio Orellana. En su programa contempló *Ecos australes* de Pablo Délano. El 29 de noviembre el Cuarteto de Guitarras Chordae (María Luz López, Ximena Matamoros, Andrés Rosson, Héctor Sepúlveda) interpretó el *Cuarteto* N° 1 de Mario Arenas. El 13 de diciembre, en un concierto organizado por el Departamento de Música y Sonología, se escuchó *Preludio de septiembre* para piano de Mario Feito, *Pieza* para violín solo de Francisco Silva, *Dos piezas* para piano de Daniel Osorio, *Cuasi fantasía en cuasi trío* para flauta (Paula Barrientos), cello (Alejandro Tagle) y piano (Mario Feito) de Mario Feito, *Cuarteto* para flauta (Claudia Riquelme), violín (Alvaro Arredondo), cello (Miguel Arredondo) y arpa (Jeannette Espinoza) de Antonio Carvallo.

El 10 de mayo de 2000, siempre en la Sala América, se presentó el guitarrista Sergio Sauvalle con un programa que incluía *Las Pascualas* de Gustavo Becerra. El 17 del mismo mes, dentro de la VI Temporada Oficial de Música y Ciclo de Conferencias "Educación y Cultura" organizada por la Universidad de Ciencias de la Educación (UMCE), se presentaron la soprano Claudia González y la pianista Erika Vöhringer. Interpretaron *Alma no me digas nada* (texto: Juan Guzmán Cruchaga) de Ramón Campbell, *Madrigal* (texto: Gutierre de Cetina) de Alfonso Letelier, *Gracias a la vida* (texto: Violeta Parra) de V. Parra-Santiago Vera-Rivera, *Balada* (texto: Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón, *Barrio sin luz* (texto: Pablo Neruda) de Juan Lémann, *Madrigal del peine perdido* y *La gitana* (ambos con texto de Rafael Alberti) de Juan Orrego-Salas. El 21 de junio, el Coro de Madrigalistas de la UMCE dirigido por Ruth Godoy cantó las siguientes obras de autor chileno: *Hallazgo* de Alfonso Letelier, *Meciendo* de Gloria López, *El corro luminoso* de Eduardo Gajardo, *Dos canciones de Elqui* de Pablo Délano, *La lluvia lenta* de Roberto Escobar y *¿En dónde tejemos la ronda?* de Erasmo Castillo, todas con textos de Gabriela Mistral; además, *Cinco canciones (Corranda de la gacela, El burro en camiseta, Poema con gallardetes, Cantata para campanil y tambor, Nuevo bucabel de Maricastaña)* de Gustavo Becerra, sobre poemas de Andrés Sabella. En la VI Temporada, el 28 de junio, se presentaron las siguientes obras: *Variaciones* para piano (Ana María Cvitanic) de Jaime González; *Caminando a Salzburg* para piano a 4 manos (Ana María Cvitanic y Erika Vöhringer) de Juan Amenábar; *Préambulo* y *antiprosas* para soprano (Patricia Vázquez) y piano (Ana María Cvitanic) de Santiago Vera; *Zahir* para flauta dulce (Octavio Hasbún) y piano (Ana María Cvitanic) de Edgardo Cantón; *Instantáneas* para flauta dulce (Jorge Montero), viola da gamba (Gina Allende) y piano (Ana María Cvitanic) de Carlos Botto, y *Motivos del son*, con textos de Nicolás Guillén, para tenor (Pedro Espinoza) y piano (Ana María Cvitanic) de Hernán Ramírez.

El 27 de septiembre, en el segundo concierto del ciclo Intérpretes del Siglo XXI, se presentó en la Sala América, entre otros, la pianista Carla Sandoval, quien incluyó en su actuación *Rústica* de Juan Orrego-Salas.

Centro Cultural Montecarmelo

En la sala La Capilla, el 9 de mayo, el Cuarteto de Guitarras de Chile, formado por Luis Orlandini (director), Rodrigo Guzmán, Sebastián Montes y Luis Mancilla, ofreció un recital en que incluyó *Q-E-K* de Fernando Carrasco.

El 13 de junio se presentó en la sala La Capilla del Centro Cultural Montecarmelo el Cuarteto de Cuerdas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, correspondiendo este concierto al séptimo de la X Temporada de Música de Cámara "Federico Heinlein", Montecarmelo 2000. El cuarteto formado por Marisol Infante (I violín), Javier Reyes (II violín), Julia Soto (viola) y Marisol García (cello) interpretó, dentro de su programa, *Cuarteto* N° 1, op. 20, de René Amengual. En el noveno concierto de la misma temporada, realizado el 27 de junio, actuó el Cuarteto de Cuerdas de Ciudad del Cabo (Patricio Cádiz, violín I; Roelof Swart, violín II; Renette Swart, viola; Cheryl de Havilland, cello) presentando, entre otras obras, *Chile en cuatro cuerdas* de Luis Gastón Soublette.

El 8 de agosto, siempre en el marco de la X Temporada Montecarmelo 2000, se presentó el arpista Manuel Jiménez. En este recital se interpretó *Chiloé* de Guillermo Rifo, para arpa (Manuel Jiménez), violín (Alberto Dourthé), cello (Celso López), flauta (Max Echaurren), clarinete (Andrea Márquez) y piano (Guillermo Rojas).

El 28 de septiembre actuó el Trío de Cámara Latinoamericano (Hernán Jara, flauta; Marinho Boffa, piano, y Silvert Silva, percusión). En la ocasión se escucharon *Luchín* de Víctor Jara y *Tonada para un niño triste* y *Arrayán* de Guillermo Rifo.

Escuela Moderna de Música

El 21 de junio de 2000, en el Teatro de la Escuela Moderna de Música, dentro de la Temporada de Música de Cámara de la institución, se presentó el conjunto de guitarras Ritmato (Patricio Araya, Alejandro Caro, Javier Farías y Eugenio González). En el programa presentado se incluyeron las siguientes obras de autores chilenos: *Danza* de Horacio Salinas; *Almas gemelas* de Sebastián Rehbein; *Cueca del cerro* de Guillermo Rifo; *La partida* de Víctor Jara; *Chilena mía*, estreno de Alejandro Caro, y *Ritmato* de Javier Farías. El 28 de junio, en el mismo local, actuó el Dúo Alhambra, formado por el flautista Alexis Gallardo y la guitarrista Eugenia Rodríguez. En el programa se incluyó *El chamán del chungará* de Alexis Gallardo.

El 31 de agosto, siempre en el mismo teatro, la Orquesta de la Escuela Moderna de Cámara, bajo la dirección de Luis José Recart, estrenó el *Concierto* para cuatro guitarras, percusión y orquesta de cuerdas del compositor y guitarrista Javier Farías. Como solista participó el conjunto de guitarras Ritmato, al que pertenece Javier Farías, y como percusionista actuó Nicolás Láscar.

Instituto Chileno Norteamericano de Cultura

El V Ciclo de Jóvenes Intérpretes 2000, evento en que participan el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Escuela Moderna, se realizó en el Auditorio del Instituto Norteamericano con la participación de numerosos instrumentistas. El 29 de agosto actuó el ensemble de guitarras Ritmato (Javier Farías, Patricio Araya, Alejandro Caro, Eugenio González), conjunto que interpretó *Cueca del cerro* de Guillermo Rifo en arreglo de Javier Farías. El 31 de agosto se presentó el flautista Juan Pablo Aguayo quien, junto al percusionista Rodrigo Araya, interpretó *Jarana* para flauta y percusión, también de Guillermo Rifo. El 5 de septiembre se escuchó *Partita* N° 2 para cello solo de Gustavo Becerra, interpretada por Cristián Peralta; y el 15 de septiembre se presentó nuevamente *Cueca del cerro* de Guillermo Rifo y *Concierto* para cuatro guitarras de Javier Farías.

Instituto de Chile

El 15 de mayo de 2000 se rindió un homenaje al compositor Juan Lémann con motivo del segundo aniversario de su fallecimiento, en el auditorio del Instituto de Chile. En esa ocasión se puso en circulación el CD *Juan Lémann, un espíritu de amor por la música* con obras del compositor (*Obertura de concierto* para orquesta sinfónica, *Variaciones* para piano, *Cuarteto* para flautín, dos flautas y clavecín, *Dúo* para violín y violoncello y *Leyenda del mar* para orquesta sinfónica). En el acto de homenaje hablaron el presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes, compositor Carlos Riesco, el decano de la

Facultad de Artes, musicólogo Luis Merino, y se interpretaron las siguientes obras de Lémann: *Homenaje a Alfonso Leng y Resonancia*, ambas para piano (Erika Vöhringer) y *Barrio sin luz*, con texto de Pablo Neruda, para soprano (Claudia González) y piano (Erika Vöhringer). En la presentación del disco compacto se escuchó la *Obertura de concierto* y se entregaron fonogramas a diferentes personalidades del ámbito cultural nacional. La señora María Luisa Herreros, vda. de Lémann, expresó sus agradecimientos por los homenajes rendidos al compositor fallecido.

El 12 de junio en el auditorio del Instituto de Chile se presentaron tres discos compactos de música de autores chilenos editados por la Academia Chilena de Bellas Artes y aportes del FONDART, y partituras para guitarra correspondientes a uno de los discos, editadas por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El acto se inició con palabras del presidente de la Academia, compositor Carlos Riesco. A continuación intervinieron el compositor Santiago Vera, para comentar los CD, y el decano de la Facultad de Artes, doctor Luis Merino, para presentar las partituras que acompañan al fonograma dedicado a la guitarra. En la ocasión se escucharon las siguientes obras interpretadas por el guitarrista Luis Orlandini, pertenecientes a uno de los discos: *Anagógica* de Santiago Vera, *Tres piezas breves* de Fernando García y los números 1, 2, 3 y 7 de *Siete preludios breves* de Miguel Letelier. A continuación se escuchó *Los peces* de Juan Amenábar, que figura en otro fonograma que contiene la totalidad de su música electroacústica. El 30 de junio, en el mismo lugar, se efectuó un concierto del Cuarteto de Cuerdas de Ciudad del Cabo (Sudáfrica) formado por Patricio Cádiz (violín I), Roelof Swart (violín II), Renette Swart (viola) y Cheryl de Havilland (cello). En el programa presentado se contempló *Chile en cuatro cuerdas* de Luis Gastón Soublette.

Instituto Goethe

En la sala de conciertos del Instituto Goethe el 12 de julio, se presentó el CD *Cantos de la ciudad sitiada* del cantante José Quilapi y del pianista Cirilo Vila. En la presentación del fonograma, se interpretó música de los compositores nacionales incluidos en el disco. Ellos fueron: Andrés Alcalde (*El agua*, texto de G. Mistral, y *Pedro Cortés*, texto de N. Guillén), Rodrigo Cádiz (*Vé. Te.*, texto de E. Lihn), Cecilia Cordero (*El monte y el río*, texto de P. Neruda), Pablo Garrido (*Capitanía*, texto de C. Miranda), Alejandro Guarello (*Romancey Reyerta*, ambos sobre poemas de F. García Lorca), Jorge Hermosilla (*Soneto 52*, texto de P. Neruda), Carlos Isamitt (*Canción mapuche*, texto anónimo), Alejandro Pino (*Cueca*, texto anónimo), y Cirilo Vila (*Tango*, texto anónimo, *Oda a la esperanza* y *El fugitivo*, ambos con poemas de P. Neruda).

En la misma sala, el 2 de agosto, en la serie de conciertos "Música para todos" organizada por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se tocó *Tango* y *Rumba* para flauta alta y lata de Víctor Rondón y *Madala* para flautas alta y soprano preparadas de Jorge Martínez. Ambas obras fueron interpretadas por Víctor Rondón.

El 9 de agosto como parte del mismo ciclo, ofreció un recital el Dúo Barría-Vila, formado por el cellista Patricio Barría y el pianista Cirilo Vila. De este último se estrenó su reciente obra *Del Diario de viaje de Johann Sebastian: Sarabanda londinense* (2000). (*Conversaciones con la sombra de John Lennon*) para cello y piano. Siempre dentro del ciclo "Música para todos" se presentó, el 23 de agosto, el Ensemble Música Contemporánea dirigido por Aliocha Solovera. En el programa se incluyó *Horizon carré* para voz (Carolina Robleros), percusiones (Pablo Soza, Marcelo Espínola) y piano (Edwin Godoy), con textos de Vicente Huidobro, de Oscar Carmona.

El 28 de agosto en el Instituto Goethe, como parte del Festival "Aspectos de las músicas actuales" organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Corporación Síntesis, se presentó el concierto "Músicas actuales de América Latina". En el programa figuraron las siguientes obras de autores chilenos: *Mimetis* para cuatro flautas de Aliocha Solovera, *Angelus* para cinco flautas de Rafael Díaz y *Ceremonial II* para piccolo, flauta en Sol y zampoña cromática de Leonardo García. Las obras fueron interpretadas por el Ensemble Antaras que dirige el flautista Alejandro Lavanderos, profesor del Instituto de Música de la Universidad Católica.

El Instituto Goethe de Santiago invitó al compositor chileno radicado en Alemania, Juan Allende-Blin, para realizar tres presentaciones a fines de septiembre. Allende-Blin viajó a Santiago acompañado del director y compositor Klaus Linder y del pianista Thomas Günther. Los que, junto a intérpretes chilenos, actuaron en el auditorio del Instituto Goethe. El 26 de septiembre presentaron obras de Erich Itor Kahn, Anton Webern, René Leibowitz, Klaus Linder (estreno mundial de *Música para diez instrumentos y violoncello concertante*) y del chileno Juan Allende-Blin *Testamento* (texto de P. Neruda)

para tenor (Héctor Calderón), flauta (Guillermo Lavado), clarinete (Marcelo González), trompeta (Cristián Muñoz), corno (Scot Hohannon), trombón (Jorge Cerda), saxo (Miguel Villafruela) y piano (Thomas Günther), que dirigió Klaus Linder. El día 28 se realizó una presentación, a cargo de Klaus Linder, de "poesía fonética-musique verbale-poesía al borde de la música". Linder recitó poemas fonéticos de Aleksandr Tufanov, Boris Ender y Rudolf Blümer. Finalmente, el 30 de septiembre, se presentaron obras de René Leibowitz, Juan Carlos Paz, Gerd Zacher, Erich Itor Kahn y de Juan Allende-Blin, *Cinco canciones yiddish* para tenor (Hanns Stein), flauta (Carolina Caveró), clarinete (Marcelo González), trompeta (Cristián Muñoz), trombón (Jorge Cerda), violín (Denis Kolobov), cello (Celso López), percusión (Rodrigo Kanamori) y piano (Thomas Günther). Dirigió la obra Klaus Linder. Previo a la presentación de las obras, en cada concierto, el compositor Juan Allende-Blin entregó interesantes informaciones sobre las mismas y los compositores, dentro de su contexto histórico.

Sala SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor)

El martes 4 de julio de 2000, en la sala SCD, se realizó un concierto de música electroacústica chilena, evento producido por el compositor José Miguel Fernández, y patrocinado por el Centro de Música y Tecnología (CMT) de la SCD. En la ocasión se escucharon las siguientes obras: *Attract* (proyecto FONDART 1999) de José Miguel Fernández, para clarinete (Jorge Levín), computador y sistema cuadrafónico con los softwares "C-sound", "Audiosculpt", "Pro-Tools" y "Max/msp"; *Fuego fatuo* de Mario Arenas, realizado con el software "Punto y Tono", creado por Miguel Jander y por el propio Arenas; *Tiempo real* de Juan Carlos Vergara, obra basada en sonidos de arpa y voz, ambos interpretados por Tiziana Palmiero, y realizada en "Cool Edit Pro"; *Memorias de los Andes* de Edgardo Cantón, realizada con el software "C-sound"; *Clarinet Concert* de Gabriel Brncic, para clarinete (Francisco Gouet) y banda electroacústica; *Gato en el agua* de Federico Schumacher, realizado con el sintetizador Ensoniq SQ y con los softwares "Logic Audio" y "Sound Forge", *A-Polo* de Paola Lazo, obra basada en sonidos de saxofón (Rodrigo Santic, más ediciones sobre improvisaciones de Antony Braxton), y realizada íntegramente en "Pro-Tools", y *Bajan gritando ellos* de José Miguel Candela, basada en el poema homónimo de Leonel Lienlaf, realizada con sintetizador Ensoniq TS-12 y "Pro-Tools" y dedicada "al pueblo mapuche en su lucha por la recuperación de sus tierras y de su dignidad". Estas dos últimas obras fueron creadas en el mismo CMT de la SCD. Las creaciones de José Miguel Fernández (*Attract*), Mario Arenas (*Fuego fatuo*) y Paola Lazo (*A-Polo*) se presentaron en estreno mundial y las obras de Gabriel Brncic (*Clarinet concert*) y José Miguel Candela (*Bajan gritando ellos*) se interpretaban por primera vez en Chile.

J.M.C.

El 28 de septiembre, siempre en la sala de conciertos de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), se efectuó el recital de despedida del Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Edgardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano), antes de iniciar su gira a Europa, que comprendió Polonia, Hungría, República Checa y Francia. En el programa, conformado por obras que la agrupación llevó en su gira, se consideraron las siguientes de autor chileno: *Antártida* (texto: Alonso de Ercilla), para contralto, clarinete, violín, cello y piano, de Miguel Letelier; *Rapa Nui* (texto: tradicional pascuense), para igual combinación sonora, de Santiago Vera; *Autorretrato*, para clarinete, violín, cello y piano, de Nino García; *Rosa perfumada entre los astros* (texto: Vicente Huidobro), para contralto, clarinete, violín, cello y piano, de Fernando García; *Nocturno* (texto: Alfonso Letelier), para igual quinteto, de Alfonso Letelier y *Epigramas Mapuches* (texto: Elicura Chihuailaf), para la misma combinación, de Eduardo Cáceres.

Teatro Municipal

Los días 21, 23 y 24 de junio la Orquesta Filarmónica de Santiago, bajo la dirección de Rodolfo Fischer, se presentó en el Teatro Municipal. Dentro de su programa incluyó *Variaciones* para orquesta de Alejandro Guarello.

El 23 de julio, siempre en el Municipal se realizó un recital en que participaron los pianistas Roberto Bravo y Karina Glasinovic, el bandoneonista Enrique Tellería, el contrabajista Rodrigo Salas, la soprano María de la Luz Martínez y un coro de 12 voces. En esta ocasión se presentaron *Doloras* de Alfonso Leng, junto a los textos escritos por Pedro Prado sobre éstas, recitados por Humberto Duvauchelle, y *Guárdame en ti* de Edgardo Cantón, sobre texto de Raúl Zurita. Este mismo programa fue presentado el día anterior en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

El jueves 24 de agosto de 2000, en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal de Santiago, se realizó el penúltimo concierto de la Temporada Coral Crecer Cantando 2000. En la primera parte del concierto participó el coro de la Escuela Básica Luis Undurraga, de Talagante, dirigido por Guillermina Olivares Dysli, interpretando un repertorio de diversos períodos. Al coro del Liceo Profesional Abdón Cifuentes, dirigido por Pilar Medrano Zúñiga, le correspondió finalizar esta parte del programa, interpretando obras clásicas y tradicionales latinoamericanas, sobresaliendo *Luchín* de Víctor Jara y *Arranca arranca* de Violeta Parra. "Paisaje Musical Chileno", se denominó a la segunda parte del concierto, aludiendo al nombre del disco compacto grabado por el Coro de Cámara de la Universidad Católica de Temuco en 1999. El coro dirigido por Ricardo Díaz Arcos interpretó las siguientes obras: *Hallazgo* (1981) de Ernesto Guarda (1933); *De las montañas baja la nieve* (1950) del ciclo *Seis canciones de primavera* de Domingo Santa Cruz (1899-1987); *Corderito* (1950), *Canción de los pinos* y *La palomita* (1934-1942) del ciclo *Ocho canciones para coro mixto* de Alfonso Letelier (1912-1994); *De las montañas vengo* (1945) de *Romances pastorales* para coro mixto de Juan Orrego-Salas (1919); *Las cañas* (1953) de Pedro Núñez Navarrete (1906-1988); *Paisaje chileno* (1913) de Pedro Humberto Allende (1885-1959), y *Aleluya* (1958) de Juan Lémann Cazabon (1928-1998). Ante los reiterados y afectuosos aplausos de la audiencia que repletaba la sala, el coro cantó el *Ave María* de Ernesto Guarda.

S.V.R.

El 20 de septiembre, en la Temporada Conciertos de Mediodía, se presentó el grupo italiano Quinteto Bibiena. En su programa incluyó *Quetinto* en Alejandro Guarello.

Universidad Católica, Centro de Extensión

Entre el 4 y el 6 de abril de 2000 se realizó en el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica la Tercera Temporada Coral UC. El día 4 actuó el Coro Adulto Mayor de la Universidad Católica de Chile bajo la dirección de Gabriela Martínez, en cuyo programa se incluyó *Run-run* de Violeta Parra, en arreglo de Guillermo Cárdenas, y *La infancia*, también de Violeta Parra, en arreglo de Luis Advis. En la segunda parte del concierto participó el Coro de Estudiantes de la Universidad Católica de Chile, dirigido por Víctor Alarcón. Esta agrupación cantó *El niño quiere una rosa*, anónimo chileno en versión coral de Luis Gastón Soublette; *La noche del nacimiento*, otro anónimo chileno; *Vuelvo*, del grupo Illapu, en arreglo de Carlos Zamora, y *El aparecido* de Víctor Jara, en versión de William Child. En la primera parte de concierto del 5 de abril participó el Coro de la Escuela de Ingeniería de la Pontificia Universidad Católica de Chile dirigido por Juan Carlos Torres, que incluyó *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, en arreglo coral de Eduardo Gajardo. En la segunda parte actuó el Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, que conduce Ruth Godoy. Esta agrupación interpretó las siguientes obras: *En los bosques* (soneto de Pablo Neruda) de Sylvia Soublette, *Piececitos* (texto de G. Mistral) y *El maizal* (texto de G. Mistral) de Pablo Délano, *Lluvia lenta* (texto de G. Mistral) de Roberto Escobar, *El corro luminoso* (texto de G. Mistral) de Eduardo Gajardo y *¿En dónde tejemos la ronda?* (texto de G. Mistral) de Erasmo Castillo. El 6 de abril se presentó el Coro de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Chile dirigido por Mauricio Cortés, y cantó las siguientes obras: *Mi novia, madre, mi novia* (texto: Zlatko Brncic) de Juan Amenábar, *Canción de luna* (texto: Federico García Lorca) de Cirilo Vila y *La naranja nació verde*, cueca chilena recogida por Margot Loyola, en versión coral de Alejandro Pino.

El 1 de junio, en la Sala Fresno, se inauguró la XXXVI Temporada Oficial de Conciertos de la Pontificia Universidad Católica, en la que se celebró los 40 años de su Instituto de Música. Este primer concierto de la Temporada fue de homenaje a la Orquesta de Cámara UC, por lo que se reunieron varios de sus integrantes originales, los que, bajo la batuta de su fundador, Fernando Rosas, presentaron, entre otras obras, *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng. El 29 de junio, siempre dentro de la XXXVI Temporada Oficial de la UC, se escuchó *Véto* para violín (Rubén Sierra), cello (Celso López) y clarinete (Luis Rossi) de Alejandro Guarello.

El 20 de julio, también como parte de la XXXVI Temporada, se presentó el Coro de Estudiantes de la Universidad Católica dirigido por Víctor Alarcón. Se presentaron las siguientes obras de autor chileno: *Soné que nació un día*, *La noche del nacimiento*, *El niño quiere una rosa*, *En Belén nació una estrella* y *Que cante el cielo y la tierra*, canciones religiosas tradicionales chilenas, con textos de Fidel Sepúlveda, en versión coral de Luis Gastón Soublette; *Vuelvo*, del grupo Illapu, en arreglo de Carlos Zamora; *El aparecido*, de Víctor Jara; en versión de William Child; *Bodas*, de Hernán Ramírez y textos de Pablo

Neruda; *Canción de luna*, de Cirilo Vila y textos de F. García Lorca; *Mi novia, madre, mi novia*, de Juan Amenábar y textos de Zlatko Brncic, y *La naranja nació verde*, cueca recogida por Margot Loyola, en versión coral de Alejandro Pino.

El 3 de agosto se presentó en la XXXVI Temporada de Conciertos de la Universidad Católica el Ensemble XXI (Alejandro Lavanderos, flauta; Jorge Postel, oboe; Francisco Gouet clarinete; Jorge Espinoza, fagot; Edward Brown, corno). Esta agrupación interpretó *Suite latinoamericana* para quinteto de vientos, de Carlos Zamora. El 10 de agosto actuó, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, el dúo formado por los guitarristas Oscar Ohlsen y Luis Orlandini. Entre las obras interpretadas figuró *Evecciones* de Santiago Vera-Rivera. El 24 del mismo mes ofreció un concierto el Conjunto de Percusión de la U.C. dirigido por Guillermo Rifo, quien interpretó, entre otras, su obra *Invenções* para seis percusionistas.

Universidad de Chile, Casa Central

El 30 de mayo se presentó el Coro de Madrigalistas de la UMCE dirigido por Ruth Godoy, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en el acto de premiación del Consejo Nacional de Seguridad del Estado. El coro cantó en esa ocasión *Canción de los pinos* (texto: Manuel Arellano) de Alfonso Letelier.

El 11 de julio, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, se realizó un acto académico para celebrar el 55° Aniversario del Coro de la Universidad de Chile, así como un concierto. En esa oportunidad actuaron el Coro Sinfónico y la Camerata Vocal, conducidos por Guido Minoletti (director titular) y Hugo Villarroel (director asociado). La Camerata Vocal cantó *Sé bueno* de Pedro Humberto Allende; *Romance de rosa fresca* de Gustavo Becerra; *Tres paisajes* de Aliocha Solovera, y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en versión coral de Alejandro Pino.

Universidad de Chile. Sala Isidora Zegers

El 7 de junio de 2000 se presentó el guitarrista Sergio Sauvalle en la Sala I. Zegers. En el concierto que ofreció incluyó *Las Pascualas. Variaciones eclécticas para guitarra* de Gustavo Becerra. El 12 de junio el dúo de guitarristas formado por Miguel Fuentes y Julio Quiroz interpretó *Vals* de Pedro Núñez Navarrete. El 28 de junio se presentó un concierto de música electroacústica con las siguientes obras: *Pachamama* de Carmen Aguilera, *Inflexiones* de Andrés Ferrari, *Nueva mente* de Antonio Carvallo; *Cornos vemos, ballenas no sabemos* de Oscar Carmona y Andrés Ferrari y *Memoria de los Andes* de Edgardo Cantón. El 29 del mismo mes, en un concierto de jazz, blues y estándar se escucharon piezas de Carmen Aguilera (*Suspiro*), Cristóbal Valenzuela (*Blues in C*), Cristián González (*Furirubuschuz*) y Miguel Lazo (*Jarana Blues*).

El 21 de junio se presentó el disco monográfico del compositor Eduardo Cáceres denominado *Música... en la frontera... de la música. Esperando el 3000*. En la ocasión usaron de la palabra el compositor Santiago Vera, el Decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino, el musicólogo Dr. Juan Pablo González y el compositor Cirilo Vila. Se escucharon también las siguientes obras de Eduardo Cáceres: *Entrelunas* para cello (Ángela Acuña) y piano (Karina Glasinovic); *Las máscaras* (texto: P. Neruda) para tenor (Víctor Alarcón), percusión (Gerardo Salazar) y piano (Cirilo Vila); *Metalmambo*, obra electroacústica, que se presentó como sustento sonoro de una creación coreográfica en que participaron Francisca Silva, Daniela Castro, Rosalía Fuentes y Francisco Osorio, y, finalmente, *Epigramas mapuches* (texto: E. Chihuailaf) interpretada por el Ensemble Bartók.

El 5 de julio se escuchó, por el grupo del Curso de Cámara de Percusión que dirige la profesora Elena Corvalán, *Ronda* de Ramón Hurtado y *Tonada N° 5* de Pedro Humberto Allende. El 6 de julio la soprano Cecilia Barrientos, acompañada por la pianista Virna Osses, cantó *Tres canciones* de Federico Heinlein. El 27 del mismo mes se presentó la soprano Ilse Simpendörfer con la pianista Kenya Godoy e interpretaron *Umaq ñ pichichen* de Carlos Isamitt y *Cultivo una rosa blanca* de Estela Cabezas.

El 16 de agosto, en la Sala Isidora Zegers, se presentaron dos CD proyectados, elaborados y realizados por el saxofonista cubano, profesor del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, Miguel Villafruela. En dicho acto se dirigieron a los asistentes el Decano de la Facultad, Dr. Luis Merino, la Directora del Departamento, Prof. Clara Luz Cárdenas y el Prof. Fernando García. Además, se escuchó *Partita* op. 100, de Juan Orrego-Salas, interpretada por Miguel Villafruela (saxofón alto), Jaime de la Jara (violín), Patricio Barría (violoncello) y Cirilo Vila (piano), obra incluida en el CD *Saxofón en concierto (1988-1998)*. Luego, el Cuarteto de Saxofones Villafruela (Miguel Villafruela, saxofón; Cristián Mendoza, saxofón alto; Rodrigo Santic, saxofón tenor; Alejandro Rivas, saxofón

barítono) presentó *Cinco danzas breves* de Luis Advis perteneciente al CD *Saxofones en Latinoamérica*. El primer CD se completa con obras de Fernando García (*Retrospecciones*), Carlos Silva (*Entorno II*), Hernán Ramírez (*Divertimento*, op. 107), Gabriel Matthey (*Siete estudiantes*) Aliocha Solovera (*Contraluz*), Mario Mora (Sax) y Andrés Ferrari (*Zuytt*). El otro CD contiene la obra de Advis mencionada, *Tres aires latinoamericanos* de Jean Pierre Karich y otras piezas de música latinoamericana.

El 29 de septiembre se presentó en la Sala Isidora Zegers el cornista Alejandro Méndez. En su programa incluyó *Canon en Modo Lidio*, para corno y grabación, de Edward Brown.

Universidad de Chile. Teatro Universidad de Chile

El 20 de abril, en el Teatro de la Universidad de Chile, dentro de su Temporada Internacional, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Mika Eichenholz, presentó *Per Bahco* de Andrés Alcalde. El programa que incluía esta obra se repitió los días 24 y 25 de ese mismo mes.

El 26 de mayo la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta de Yeruham Scharovsky, presentó un programa que contemplaba *In memoriam Bela Bartok* de Cirilo Vila. Este mismo programa se interpretó los días 27 y 29 de mayo.

La Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Juan Pablo Izquierdo, junto con el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile y la Camerata Vocal, realizaron un concierto de solidaridad con los damnificados por las lluvias e inundaciones, organizado por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), el Centro de Alumnos de la Facultad de Artes y el Centro de Extensión de la Universidad de Chile. En dicho concierto la Camerata Vocal dirigida por Guido Minoletti interpretó *Sé bueno* de Pedro Humberto Allende y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo para coro de Alejandro Pino.

El Quinteto de Vientos Ensemble XXI de la Universidad Católica (Alejandro Lavanderos, flauta; Jorge Postel, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Edward Brown, corno; Jorge Espinoza, fagot) se presentó en el Teatro de la Universidad de Chile el 21 de septiembre, dentro del Primer Ciclo de Música de Cámara del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile. En el programa la agrupación de vientos incluyó *En-trance* (de la obra *Estaciones*) de Edward Brown y *Tango y Trote* de Carlos Zamora.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

El 12 de abril el Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) bajo la dirección de Ruth Godoy, participó en la inauguración del año académico del Campus Rancagua de la UMCE. En esa oportunidad el coro cantó el *Himno de la UMCE* (texto: Fidel Sepúlveda) de Cirilo Vila, *Meciendo* (texto: G. Mistral) de Gloria López y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo de Santiago Vera. El 14 del mismo mes, en el Salón de Honor de la UMCE, el Coro de Madrigalistas de esa casa de estudios actuó en una ceremonia de titulación, donde interpretó el *Himno de la UMCE* (F. Sepúlveda) de Cirilo Vila, *Corranda de la Gacela*, *El burro en camiseta* y *Poema con gallardetes* de Gustavo Becerra y textos de Andrés Sabella. El 27 de abril el Coro de Madrigalistas, siempre bajo la dirección de Ruth Godoy, ofreció un concierto en el Salón de Honor de la UMCE, en cuyo programa figuraban: *Hallazgo* de Alfonso Letelier, *Apegado a mí* de Pedro Núñez Navarrete, *Piececitos* y *Canción de maizal* de Pablo Délano, *Lluvia lenta* de Roberto Escobar, *El corro luminoso* de Eduardo Gajardo y *¿En dónde tejemos la ronda?* de Erasmo Castillo, todas obras con textos de Gabriela Mistral, y *Cinco canciones* (*Corranda de la gacela*, *El burro en camiseta*, *Poema con gallardetes*, *Cantata para campanil y tambor* y *Nuevo bucabel de Maricastaña*) de Gustavo Becerra y textos de Andrés Sabella.

En el Salón de Honor, el 26 de mayo, el Coro de Madrigalistas de la UMCE actuó en una ceremonia de graduación cantando el *Himno de la UMCE* (Fidel Sepúlveda) de Cirilo Vila, *Meciendo* (G. Mistral) de Gloria López y *Canción del maizal* (G. Mistral) de Pablo Délano.

Otras salas

El 8 de mayo, en el Salón Plenario del Edificio Diego Portales, en ocasión de la ceremonia aniversario de la Cruz Roja de Chile, se presentó el Coro de Madrigalistas de la UMCE a cargo de Ruth Godoy e interpretó *Himno Nacional* (Eusebio Lillo) de Ramón Carnicer, *En el bosque* (Pablo Neruda) de Sylvia Soublette, *Piececitos* (G. Mistral) de Pablo Délano, *Himno de la Cruz Roja* de María Luisa Sepúlveda.

Los días 10 de mayo, 7 de junio y 5 de julio de 2000, en el Instituto Cultural de Providencia, se presentó el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano; Cirilo Vila, piano) para ofrecer un ciclo de conciertos didácticos, bajo el título de "De Bach a Bartók". En el último de ellos, dedicado al siglo XX, se interpretó *Epigramas mapuches* de Eduardo Cáceres. Los comentarios sobre la música presentada durante el ciclo estuvieron a cargo de Cirilo Vila.

El 19 de mayo, en el Auditorium de la CTC, el Coro de Madrigalistas dirigido por Ruth Godoy interpretó *Sabrás que no te amo* y *Dos amantes dichosos* de Sylvia Soublette, con poemas de Pablo Neruda, y *Poemas con gallardetes* y *Cantata para campanil y tambor* de Gustavo Becerra, basado en poemas de Andrés Sabella.

El 30 de mayo, en la Vitivinícola Cremaschi, se presentó el dúo de guitarras formado por Juan Mouras y Guillermo Ibarra. En esa ocasión interpretaron *Me entusiasmo bailando* de P. Fernández, *Vals brillante* de Alberto Orrego Carvallo, *Marcha a Verdi*, anónimo del siglo XIX, *La popular*, zamacueca anónima del siglo XIX, *Tonada del mar*, *Milonga perpetua* y *Tango* de Juan Mouras, y *Sonatina 86* de Rodrigo Díaz Pastén.

El 27 de junio, en el Centro Cultural de España, se presentó el dúo formado por la soprano Gabriela Lehmann y el guitarrista Juan Mouras. En el programa se contempló el ciclo *Sabelliades para ruiseñor rojo* (textos: Andrés Sabella) de Fernando García e *Hijo del planeta* de Joaquín Bello, ambas para voz y guitarra, y *Preludio y Allegro en tempo de giga*, para guitarra sola, de Juan Mouras.

El 28 de junio se realizó, en la iglesia de San Francisco, un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dirigida por Guillermo Rifo. En este concierto, dedicado a rendir un homenaje al músico chileno y organizado por la División de Cultura del Ministerio de Educación y la SCD, se presentaron cuatro obras de autor nacional: *Sinfonía democrática* (estreno) de Nino García, actuando como solistas Pablo Morales y Romilio Orellana; *Anticueca N° 5* (estreno) de Violeta Parra en arreglo para orquesta de Guillermo Rifo; *Se unen la tierra y el hombre* de Fernando García, con la voz grabada de Pablo Neruda recitando sus textos, y *Suite latinoamericana* de Luis Advis. Este mismo programa se repitió en el Teatro Municipal de Ñuñoa el 3 de julio y el día 1 en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

En las Regiones

V Región

El 1 de julio actuó en el Teatro Municipal de Viña del Mar la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil dirigida por Guillermo Rifo. Se interpretaron las siguientes obras: *Sinfonía democrática* de Nino García, *Anticueca* de Violeta Parra en arreglo de Guillermo Rifo, *Se unen la tierra y el hombre* de Fernando García y *Suite latinoamericana* de Luis Advis.

El 22 de julio de 2000 actuaron en el Teatro Municipal de Viña del Mar los pianistas Roberto Bravo y Karina Glasinovic, la soprano María de la Luz Martínez, el bandoneonista Enrique Tallería, el contrabajista Rodrigo Salas y un coro de 12 voces, además, el actor Humberto Duvauchelle. Este grupo presentó un programa que denominaron "De Bach a Piazzolla", que incluía *Doloras* para piano de Alfonso Leng, con los textos de Pedro Prado recitados por Humberto Duvauchelle, y *Guárdame en ti* para canto y piano de Edgardo Cantón, con textos de Raúl Zurita.

VI Región

El 2 de junio, en el Teatro Club ANKO de Rancagua, se presentó el Coro de Madrigalistas de la UMCE bajo la dirección de Ruth Godoy. En el programa figuró *¿En dónde tejemos la ronda?* de Erasmo Castillo y *Meciendo* de Gloria López, ambas obras con poemas Gabriela Mistral, y *Gracias a la vida* de Violeta Parra en arreglo coral de Santiago Vera.

IX Región

El 30 de mayo el dúo de guitarras formado por Juan Mouras y Guillermo Ibarra se presentó en la Sala de Conciertos de la Sociedad Santa Cecilia de Temuco. En el programa incluyeron obras chilenas

del siglo XIX, *Me entusiasmo bailando* (P. Fernández), *Vals brillante* (Alberto Orrego Carvallo), *Marcha a Verdi* (anónimo), *La popular* (zamacueca anónima) y del siglo XX, *Tonada del mar*, *Milonga perpetua* y *Tango* (Juan Mouras), y *Sonatina 86* (Rodrigo Díaz Pastén).

El 13 de septiembre, en la sala de conciertos de la Universidad de la Frontera de Temuco, realizó un concierto el Trío Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra). El programa contemplaba las siguientes obras de autor nacional: *Tonada y Finale* (de la *Suite Aisén*) de Iván Barrientos, *Vals y aguinaldo* y *Viejo bandoneón* de Juan Mouras y un grupo de arreglos de autores latinoamericanos, realizado por Mouras.

X Región

El Conjunto Vocal Jubilate de Viña del Mar, que dirige Marco Dusi, realizó una gira por la X Región los días 28, 29 y 30 de abril, actuando en la Iglesia San Francisco y en la Iglesia Luterana de Valdivia, en la Iglesia de Corral y en el Instituto Alemán de La Unión. En el programa que la agrupación coral presentó figuraban *Dos amantes dichosos* (textos de Pablo Neruda) de Sylvia Soublette y *Ayñtuluwün*, mapuchina de Jeremías Zúñiga.

XI Región

El 19 de agosto realizó un recital el guitarrista Juan Mouras en el Salón Auditorium del Liceo San Felipe Benicio de Coyhaique. En el concierto programó su *Fantasia latinoamericana* (*Fantasia brasileira*, *Tango*, *Vals*, *Aire del altiplano*, *Tonada del mar*, *Milonga perpetua*). El 31 del mismo mes Mouras ofreció un concierto en que incluyó *Poemas de la Trapananda* (*Patagonia*, poema de Mario Miranda, *Los primeros y los últimos*, poema de Oscar Aleuy, *Allegro final*). El recital se efectuó en el Salón Auditorium del Ministerio de Obras Públicas de Coyhaique.

Música chilena en el exterior

Se han tenido noticias de presentación de obras y actividades de compositores chilenos en el extranjero, las que se señalan a continuación.

Obra de Edgardo Cantón en EE.UU

En recitales ofrecidos por el cellista Pablo Mahave-Veglia acompañado por la pianista Paulina Zamora en los Estados Unidos, Mahave-Veglia incorporó al programa la obra para cello solo de Edgardo Cantón titulada *Dualidad para uno*, obra compuesta en 1989. Los conciertos se realizaron el 16 de abril de 2000, organizado por la School of Music de la University of Wisconsin-Madison, en el Morphy Hall; el 20 de abril, organizado por el School of Music de la Southern Illinois University at Carbondale, en el Old Baptist Foundation Recital Hall, y el 21 del mismo mes en el Musichaus de San Luis, Missouri, organizado por la Early Music Saint Louis.

Giras del guitarrista Luis Orlandini y del Cuarteto de Guitarras de Chile

El 14 de mayo se presentó en el Teatro Amadeo Roldán de La Habana, Cuba, el Cuarteto de Guitarras de Chile que dirige Luis Orlandini y que cuenta además con los guitarristas Rodrigo Guzmán, Sebastián Montes y Luis Mancilla. Esta actuación se realizó en el marco del X Festival Internacional de Guitarra de La Habana y en ella se incluyó el estreno en Cuba de la obra de Fernando Carrasco titulada *Q-E-K*. El 15 de junio, el mismo conjunto, presentó nuevamente la obra del compositor Fernando Carrasco en otra de las actividades celebradas durante el X Festival de Guitarra, que se desarrolló entre el 13 y el 20 de mayo de 2000. Este concierto se efectuó en la Sala Che Guevara de Casa de las Américas.

El 3 de junio Luis Orlandini ofreció un recital de música latinoamericana para guitarra en la Gewölbekeller de Stadtsbücherei, en Weimar, Alemania. En dicho recital, entre otros autores, figuraron Miguel Letelier (*Siete preludios breves*), Santiago Vera-Rivera (*Anagógica*), Pablo Aranda (*Algop-6*) y Celso Garrido-Lecca (*Simpay*).

El Cuarteto de Guitarras de Chile, en una gira al Perú, ofreció un concierto en el Centro Cultural ESAN, Lima, el 19 de junio, en cuyo programa se incluyó *Q-E-K* de Fernando Carrasco. El día 21 Luis Orlandini se presentó en el Centro de Extensión de la Universidad Católica del Perú, Lima. En el programa Orlandini contempló *Anagógica* (Santiago Vera-Rivera) y *Algop-6* (Pablo Aranda).

En su gira a Uruguay, Luis Orlandini actuó como solista en el *Concierto* para guitarra y cuatro grupos instrumentales de Celso Garrido-Lecca, junto a la Orquesta Filarmónica de Montevideo, bajo la conducción de Bernardo Teruggi. Este concierto se realizó el 4 de septiembre con oportunidad de la celebración del III Festival de Guitarra de Montevideo. El 6 septiembre Orlandini se presentó dentro del III Festival con la obra *Simpay* de Celso Garrido-Lecca, entre otras.

Coro de Madrigalistas de la UMCE en Argentina

El 18 de agosto se presentó el Coro de Madrigalistas de la UMCE dirigido por Ruth Godoy en el II Festival Internacional de Coros San Juan 2000, en la República Argentina. La actuación se realizó en el Colegio Fray Mamerto Esquiú y el Coro cantó las siguientes obras: *Hallazgo* de Alfonso Letelier, *Meciendo* de Gloria López, *Apegado a mí* de Pedro Núñez Navarrete, *El corro luminoso* de Eduardo Gajardo, *Canción del maíz* de Pablo Délano, *¿En dónde tejemos la ronda?* de Erasmo Castillo y la *Lluvia lenta* de Roberto Escobar, todas con textos de Gabriela Mistral, *Cantata para campanil y tambor* y *El burro en camiseta* de Gustavo Becerra, con textos de Andrés Sabella, y finalmente *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en la versión coral de Santiago Vera. Al día siguiente, en el Auditorium Ingeniero Juan Victoria, el grupo chileno cantó nuevamente *Gracias a la vida* de Violeta Parra y el 21 de agosto, en el mismo Auditorium, el Coro de Madrigalistas interpretó *En los bosques* (P. Neruda) de Sylvia Soublette y *Arranca, arranca* de Violeta Parra en arreglo de Santiago Vera.

El flautista Hernán Jara estrenó obra de Rífo en Venezuela

El flautista Hernán Jara participó en el Primer Encuentro Latinoamericano de Flauta efectuado en Caracas, Venezuela, entre el 10 y el 18 de junio. En dicho encuentro Hernán Jara se desempeñó como jurado de un Concurso de Interpretación para Niños y Jóvenes, realizando clases magistrales y conciertos de cámara. Además, participó como solista junto a la Orquesta Gran Mariscal de Ayacucho, dirigida por Rodolfo Saglimbeni, para estrenar en la clausura del evento *Tobalahue* de Guillermo Rífo.

Juan Mouras estrenó música chilena en Venezuela

El 12 de julio de 2000 el guitarrista Juan Mouras interpretó, junto a la Orquesta Sinfónica del Estado de Yaracuy dirigida por Edgar Quiñonez, su *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de cámara. El concierto, realizado en el marco del II Festival Internacional de Guitarra Alirio Díaz, se efectuó en el Teatro del Complejo Cultural Andrés Bello de la ciudad de San Felipe, Estado de Yaracuy, Venezuela. Siempre dentro del II Festival de Guitarra, el 13 de julio, Mouras ofreció un recital en cuyo programa contempló su *Fantasia latinoamericana*. Este concierto se realizó en el Ateneo de Aroa. El 25 del mismo mes actuó en el programa de TV "Clásicos. Maestro Carlos Mendoza" de Red Tele-Centro, Barquisimeto, Estado de Zulia. Allí interpretó su *Fantasia latinoamericana*, entre otras obras. Juan Mouras se presentó el 27 de julio en la X edición de EXPOSUCRE, en San Felipe, Estado de Yaracuy. Entre las obras que figuraron en el recital estuvieron *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo para guitarra de Mouras, *Vals campesino* de Iván Barrientos y su *Fantasia latinoamericana*. El 1 de agosto en el Teatro Municipal de Valencia, Estado de Carabobo, Juan Mouras realizó un concierto en que se escuchó su *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de cámara, con la participación de músicos de la Orquesta del Teatro Municipal de Valencia. Además, interpretó *Gracias a la vida* de Violeta Parra- Mouras y *Vals campesino* de Iván Barrientos. La última aparición de Juan Mouras en Venezuela fue el 6 de agosto, cuando se retrasmirió por Televisa el concierto ofrecido por el guitarrista en el Teatro Municipal de Valencia.

Estreno de Mouras en Buenos Aires

El 12 de agosto, en el Teatro Colón de Buenos Aires, con ocasión del congreso de la Asociación Internacional de Dobles Cañas (IDRS), el oboísta Jorge Postel y la pianista Valentina Díaz-Frenot estrenaron *Sonata* para oboe (oboe d'amore, corno inglés) y piano de Juan Mouras.

Música de Leng en Europa

El 13 de agosto, en el ciclo de conciertos Serenatas de Verano, de Stockach (Lago Constanza), Alemania, organizado por la Sociedad Mozart, se presentaron la soprano Claudia González y la pianista Erika Voehringer. En el programa incluyeron obras de Alfonso Leng. El mismo programa se repitió el 25 de agosto en la Iglesia St. James Spanish Place de Londres, y el 1 de septiembre en el Foro de Hamburgo.

Estrenos de Andrés Maupoint en Europa

En Colonia, Alemania, en marzo de 2000, se estrenó en el Concurso Messiaen la obra *Apocalypsis Ioannis*, para coro y conjunto instrumental, de Andrés Maupoint. Este joven compositor también ganó el Concurso "Bach 2000" organizado por la MDR (Radio Central de Alemania) con su obra *Al Bechi*, para dos flautas, dos clarinetes, cuarteto de cuerdas, piano, vibráfono y tam tam, que fue estrenada por la Orquesta de la Radio Central. Maupoint ganó el premio Franz Lizst, que otorga la Escuela de Música de Weimar y que permite al ganador trabajar exclusivamente en composición durante un semestre. Como resultado de ese trabajo pudo escribir y estrenar su *Cuarteto* para clarinete.

Otras Noticias

Premio Nacional de Arte, mención Música 2000

El día 31 de agosto de 2000, se informó que el galardonado con el Premio Nacional de Artes Musicales del año 2000 era el compositor Carlos Riesco, por su muy extensa labor en el campo de la música. El jurado que le otorgó el Premio estuvo constituido por las siguientes personalidades de la cultura nacional: Sra. Mariana Aylwin (Ministra de Educación), Sr. Luis Riveros (Rector de la Universidad de Chile), Sr. Manfred Max-Neef (Rector de la Universidad Austral de Chile), Sr. Santiago Vera-Rivera (Representante de la Academia Chilena de Bellas Artes) y Sra. Elvira Savi (Premio Nacional de Arte, mención Música 1998).

Homenaje a Pedro Humberto Allende

El jueves 27 de julio el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile realizó una ceremonia en homenaje al compositor y Premio Nacional de Artes, Pedro Humberto Allende. En dicho acto, que contó con la presencia de las hijas del maestro Allende, Tegualda e Ikela, se dirigió a los presentes la directora del Departamento de Música y Sonología, pianista Clara Luz Cárdenas, y también se escucharon las palabras del decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino. La ceremonia se realizó en la sala que recibió el nombre de Pedro Humberto Allende, lugar donde se ha colocado el piano que perteneció al Maestro. En este instrumento la pianista Elmma Miranda interpretó tres de las *Doce tonadas de carácter popular chileno* de Allende luego de este breve concierto, la directora del Departamento de Música y Sonología y el Director Académico de la Facultad de Artes, Enrique Matthey, descubrieron la placa que desde ese día da nombre a la sala.

Encargo de Obra Musical Charles Ives

El "Encargo de Obra Musical Charles Ives" que anualmente realizan el Comité de Música del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura y la SCD, recayó este año 2000 en el compositor Fernando García. En la ceremonia en que se oficializó dicho Encargo, el compositor Alejandro Guarello, agraciado con el Encargo Charles Ives 1999, hizo entrega al Instituto de la obra escrita por él.

II Premio de Musicología Samuel Claro

El Jurado de la segunda versión del Premio de Musicología Samuel Claro, se reunió en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica el 18 de septiembre de 2000 y confrontó sus evaluaciones

realizadas en forma independiente con tres meses de antelación, discutiendo las virtudes y defectos de cada trabajo recibido.

Los juicios resultaron altamente coincidentes, lo que facilitó la decisión del tribunal, que fue tomada en forma unánime, otorgando el Premio de Musicología Samuel Claro Valdés 2000 a la monografía *Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología* de Bernardo Illari, de Argentina. El Premio consiste en un Diploma de honor, US\$2000, y la publicación del texto en el número 7 de la revista *Resonancias* del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile que saldrá a circulación en noviembre de este año.

El Jurado decidió declarar desiertas las dos menciones ofrecidas; sin embargo recomendó para su publicación las siguientes monografías: *Las sonatas para piano de Alberto Ginastera como textos neomitológicos*, de Julio Ogas, de Argentina; *Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX*, de Juan Francisco Sans y Mariantonieta Palacios, de Venezuela, y *Federico Smith, las claves de su sombra, la música de su silencio. Una propuesta musicológica para el enfoque de la personalidad artística*, de Liliana González, de Cuba. Estos textos serán publicados en los números 8 y 9 de *Resonancias*, que saldrán a circulación durante los meses de mayo y noviembre de 2001, previa conformidad de sus autores.

III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular, IASPM

Gracias al extraordinario apoyo brindado por la Alcaldía Mayor de Bogotá, la Academia Superior de Artes de Bogotá, y el Ministerio de Cultura de la República de Colombia, la Rama Latinoamericana de la Asociación de Estudios de Música Popular (IASPM) realizó su tercer congreso en las mejores condiciones humanas, técnicas, y de organización.

Congregados en el Centro de Eventos de la Biblioteca Luis Angel Arango, de Bogotá, más de un centenar de ponencistas, público especializado y estudiantes, reflexionaron intensamente entre el 23 y el 27 de agosto de 2000 sobre las problemáticas que rodean y han rodeado a las músicas populares latinoamericanas. Se consideraron aspectos de su producción, circulación y consumo, su condición mediática y su globalización. Asimismo, se abordaron problemas de identidad y patrimonio, y aspectos epistemológicos y pedagógicos.

Cerca de 70 ponencias y conferencias inaugurales fueron presentadas y debatidas por el público asistente. Participaron estudiosos de Colombia, Venezuela, Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Bolivia, Ecuador, Brasil, El Salvador, México, Cuba, Puerto Rico, Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña, Suiza y España, provenientes de una o más de las siguientes disciplinas: etnomusicología, musicología, interpretación musical, composición, educación musical, antropología, sociología, sociosemiótica, historia, literatura, estudios latinoamericanos, teoría del arte, ciencias de la comunicación y periodismo. Éste ha sido un congreso donde ha quedado demostrado una vez más que la música popular es la música más interdisciplinante, donde converge un mayor número de miradas, todas válidas, por cierto.

El campo de estudio de la música popular, una música marcada por la mediatización, la masividad y la modernización, aparece en este congreso cruzado tanto por músicas paramediales, locales y tradicionales, como de elite. Se trata de un campo que parece resistirse a ser acotado y que permanentemente romperá los marcos que le pretendamos imponer.

Como resultado de un proceso de transculturación musical, intensificado en América Latina estos últimos 20 años, este congreso marca la llegada definitiva del rock a la selva. Si bien podemos lamentarnos de la vulgarización, simplificación y estandarización producida por la media en su afán de masificar audiencias, tendremos que reconocer que la media también ha desempeñado funciones musicales, como son la influencia en la aparición de nuevos géneros; su capacidad de ser vehículo de memoria y su participación en la construcción de identidades. A fines del siglo XX estamos frente al firme posicionamiento del sonido grabado como vehículo de transmisión y redefinición de la tradición musical.

A pesar de la mayoritaria participación de músicos y musicólogos en este Congreso, hubo preocupación por la baja presencia de una dimensión de estudio que enfatizara lo textual por sobre lo contextual. En todo caso, quedan abiertas las preguntas sobre la acotación de lo textual en música popular y sobre su articulación con lo contextual, con el hacer y con el percibir.

Durante el congreso se realizó la asamblea constitutiva de la Rama Latinoamericana IASPM. Esta rama quedó formada por 80 miembros de: Chile, Argentina, Uruguay, Bolivia, Perú, Ecuador, Colom-

bia, Venezuela, Brasil, El Salvador, México, Cuba, Puerto Rico, Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña, Francia, España y Suiza.

La asamblea eligió una directiva formada por Juan Pablo González, del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, Presidente; Adrián de Garay, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco de México, Secretario; Ana María Ochoa, etnomusicóloga colombiana, Editora; y Martha Ulhoa, del Instituto Villa-Lobos de la Universidad de Río de Janeiro, Tesorera.

El III Congreso Latinoamericano IASPM contribuyó plenamente al proyecto de renovación de la academia intensificado hoy día por el avance de las redes interdisciplinarias de investigación y docencia, y por la democratización del acceso a la información. El IV Congreso, planeado para marzo de 2002 en Ciudad de México, permitirá avanzar en las respuestas a las preguntas surgidas y en la formulación de nuevos interrogantes.

J.P.G.

V Seminario Internacional de Investigación Sub-Regional

Entre el 27 y el 29 de septiembre de 2000 se llevó a efecto, en la Sala de Convenciones ZOFRI, el V Seminario Internacional de Integración Sub-Regional, organizado por el Consejo de Rectores por la Integración Centro Oeste de Sudamérica (CRISCOS), Universidad Arturo Prat de Iquique, Instituto de Estudios Internacionales (INTE), Instituto de Estudios Andinos ISLUGA y Universidad Nacional de Jujuy. El día 28, en la Universidad Arturo Prat, se reunió la Mesa N° 5 "Arte y música en la Sub-Región". Participaron los académicos Beatriz Rossel de la Universidad Mayor de San Andrés ("Año 2000, continuidades y cambios en la cultura andina"), Olivia Concha de la Universidad de La Serena ("Itinerario de una propuesta sono-vernacular"), Lina Barrientos de la Universidad de La Serena ("Música andina en la composición chilena"), Bélgica Watts de la Universidad de Santiago de Chile ("Cimena Utopía: dos miradas en el tiempo") e Iván Guerra de la Universidad Arturo Prat ("Reseña de espacios acústicos musicales vernaculares en las fiestas patronales de la I Región de Chile").

Compositores chilenos en el ballet, teatro y cine

El 2 de abril, en el Teatro Municipal, el Ballet de Santiago ofreció una función que incluyó, entre otras obras, la coreografía de Hilda Riveros *Tiempo de percusión*, con música de Alejandro García.

En el Centro Cultural Mistral, en el mes de mayo, actuó la *Compañía Movimiento*, grupo que presentó *Mistral* de la coreógrafa Teresa Alcaíno, con música de Humberto Onetto. En el mes de junio la *Compañía Movimiento* puso en escena, en el Teatro Providencia, *Altazor* de la coreógrafa Isabel Croxatto, con música de Cury Aste, y *Mistral* de Teresa Alcaíno-Humberto Onetto.

El Ballet Nacional Chileno estrenó la coreografía de Luis Eduardo Araneda *Al Sur*, en el Teatro de la Universidad de Chile, el 2 de junio. Esta obra de Araneda, que tiene música creada por el grupo Bordemar, se repitió los días 3, 7, 8, 9 y 10 de junio, quedando incorporada al repertorio de la compañía universitaria.

El 23 de junio, en el Centro de la Cámara de la Construcción Los Andes, se presentó el Ballet de Cámara del Teatro Municipal. En su programa se incluyó *Andino* y *Fuegos del hielo*, ambas coreografías pertenecen a Jaime Pinto. La música de la primera es de Alfredo Sauvalle y el segundo ballet tiene música de Sergio González. Este mismo programa se repitió al día siguiente.

El 15 de julio, en el frontis del Museo de Arte Contemporáneo, se estrenó la coreografía de Vicky Larraín *El principito*, con música de Manuel Becerra.

El 22 de septiembre debutó en el Teatro de la Universidad de Chile el taller coreográfico "El nuevo milenio", integrado por jóvenes estudiantes y egresados del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La dirección coreográfica de este nuevo taller está en manos de Hilda Riveros, siendo el coordinador artístico Vladimir Guelbet y la asistente de coordinación María Elena Pérez. Para su primera presentación pública se montaron coreografías de Hilda Riveros, entre las cuales figuró *Canción de cuna para despertar* con música de Maruja Browley, en arreglo de Celso Garrido-Lecca. El programa se presentó nuevamente el día 23 de septiembre.

El 13 de mayo, en el Centro de Extensión Balmaceda, se reestrenó *Krá (La luna)* relato musical-coreográfico con libreto y música de Jorge Springinsfeld y regie de Claudio Pueller. La presentación estuvo a cargo del Coro, la Compañía de Danza y la Compañía de Teatro Balmaceda, todos de la Corporación Cultural Balmaceda. La dirección del coro fue de Cecilia Barrientos, la dirección

coreográfica de Paulina Mellado y la dirección teatral de Orlando Contreras. La obra se repitió varias veces durante mayo para establecimientos educacionales y público general.

Durante la LX Temporada 2000 del Teatro Nacional Chileno, realizada en el Teatro Antonio Varas, se presentaron las obras *Flores de papel* de Egon Wolff, con música incidental de Patricio Solovera, y *Chañarillo* de Antonio Acevedo Hernández y música de Luis Advis.

Entre las obras cinematográficas estrenadas durante el año 2000 figura la película *Coronación* de Silvio Caiozzi. En esta cinta, basada en el libro de José Donoso, Caiozzi contó con la colaboración del compositor Luis Advis, autor de la música.

Plan para desarrollo de la cultura

El 16 de mayo de 2000 el Presidente de la República, don Ricardo Lagos, dio a conocer en el Museo Nacional de Bellas Artes, a los trabajadores del arte que asistieron en forma masiva, el Plan de Infraestructura Cultural que impulsará el gobierno. En la ceremonia actuó la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Fernando Rosas, que interpretó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng y *Misterios* de Fernando García.

Nuevo libro sobre el rock

La Editorial Universitaria de Santiago puso en circulación el libro *El rock: su historia, autores y estilos* del estudioso de esta expresión popular, Fabio Salas. La presentación de este nuevo trabajo de Salas sobre el tema, se realizó el 11 de mayo en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Santiago de Chile.

Nuevos fonogramas en circulación

El 20 de abril la Orquesta de Cámara de Chile, que dirige Fernando Rosas, presentó en el hall central del Ministerio de Educación, el CD grabado en la Academia de Música de Detmold, Alemania, durante la gira realizada a Europa en 1998. El fonograma incluye, entre otras obras, *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng y *Antaras* de Celso Garrido-Lecca.

El 4 de mayo, en la sala de conciertos "Sergio Pineda" del Conservatorio de Música de Valdivia, se presentó el disco compacto doble *Música chilena del siglo XX para cuarteto de cuerdas*, con obras de compositores chilenos para cuarteto. En el álbum se incluyen las siguientes composiciones: *Tres caracteres* op. 53 (Carlos Botto), *Cuarteto de cuerdas* N° 3 (Gustavo Becerra-Schmidt), *Tres introspecciones* (Fernando García), *Cuarteto de cuerdas* N° 1 (Juan Orrego-Salas), *Cuarteto de cuerdas* (Eduardo Maturana), *Aires chilenos* (Próspero Bisquertt) y *Glipticas* (Santiago Vera-Rivera). Estos dos CD fueron grabados por el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile (Anatoly Charov, violín I; Patricio Contreras, violín II; Osvaldo Urrutia, viola; Héctor Escobar, violoncello). En la ocasión el Cuarteto interpretó la obra de Carlos Botto. El 12 del mismo mes, en la sala América de la Biblioteca Nacional de Santiago, se lanzó a la circulación capitalina el álbum del cuarteto valdiviano. El fonograma fue presentado por el compositor Santiago Vera-Rivera y comentó las obras grabadas el musicólogo Cristián Guerra; finalmente, el Cuarteto del Conservatorio de la Universidad Austral interpretó algunos fragmentos de las obras de Bisquertt, García, Botto y Orrego-Salas. Este CD contó con el apoyo del FONDART. (Ver en esta edición de la *RMCh*, *Reseñas de fonogramas*, pp. 117 y 118).

El 15 de mayo, en el auditorio del Instituto de Chile se presentó el CD *Juan Lémann, un espíritu de amor por la música*. (Ver en esta edición de la *RMCh*, *Compositores chilenos en el país*, pp. 100 y 101). En el mismo lugar, el 12 de junio, la Academia Chilena de Bellas Artes puso en circulación tres CD de compositores nacionales, uno con la obra electroacústica completa de Juan Amenábar, otro con música sinfónica (*La candelaria*, ballet de Carlos Riesco; *1945*, poema sinfónico de Próspero Bisquertt; *Pastoral de Alhué*, homenaje a Ravel de Jorge Urrutia Blondel) y un tercer CD con música para guitarra interpretada por Luis Orlandini. (Ver en esta edición de la *RMCh*, *Compositores chilenos en el país*, p. 101).

El 29 de mayo en la Sala Isidora Zegers, la Asociación Nacional de Compositores (ANC) presentó el CD *Música chilena del siglo XX* (volumen IV). En la ocasión usaron de la palabra el decano de la

Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Dr. Luis Merino, el compositor Alejandro Guarello, profesor del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, y el compositor Fernando García, miembro de la directiva de la ANC. Además, se escuchó *Ábaco* de la compositora Cecilia Cordero, que es una de las obras incluidas en el fonograma. También en la Sala Isidora Zegers, el 21 de junio, se presentó el CD *Música... en la frontera... de la música. Esperando el 3000* con obras del compositor Eduardo Cáceres (Ver en esta edición de la *RMCh, Compositores chilenos en el país*, p. 104). El día 16 de agosto, en la misma Sala, se pusieron en circulación los CD *Saxofón en concierto. Compositores chilenos (1988-1998)* y *Saxofones en Latinoamérica*, ambos proyectos fueron elaborados, propuestos y realizados por el profesor Miguel Villafruela (ver en esta edición de la *RMCh, Compositores chilenos en el país*, pp. 104 y 105).

El 5 de julio, en la Escuela Moderna de Música, se presentó el álbum *Andanzas* del Cuarteto Latinoamericano de Saxofones (Alejandro Vásquez, saxo soprano; Ricardo Álvarez, saxo alto; Raúl López, saxo tenor; Jaime Atenas, saxo barítono). *Andanzas* contó con el apoyo de FONDART y en dos discos recoge obras compuestas especialmente para la ocasión por autores chilenos. Ellos son Maurice Le Cerf (suite *Chiloé mitológico*), Andreas Bodenhofer (*Cueca del flaco*), Ernesto Holman (*Aires de retorno*) y otros.

El día 12 de julio, en el Instituto Goethe, se lanzó el disco compacto *Cantos de la ciudad sitiada* del cantante José Quilapi y del pianista Cirilo Vila, con los auspicios de FONDART. (Ver en esta edición de la *RMCh. Compositores en el país*, p. 101, y *Reseña de fonogramas*, p. 116 y 117).

Recientemente han sido lanzados a la circulación otros CD con música de compositores chilenos, entre ellos los siguientes: *Proteo, objeto para armar, oír, ver e interpretar* con música de Jorge Martínez, con diseños e ilustraciones de M. Bethánia Rodrigues A., editado con la ayuda del FONDART, y *La guitarra clásica en la música chilena de Salón*, con obras de diversos autores del siglo XIX (ver en esta edición de la *RMCh, Reseñas de fonogramas*, p. 114).

Nuevas ediciones impresas

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile ha puesto en circulación las siguientes colecciones de partituras: *Colección de música para guitarra de compositores chilenos*, editada por Luis Orlandini. Contiene *Tonadas* 4, 5 y 6 de Pedro Humberto Allende y *Sugerencias de Chile*, op. 1, N° 1, de Jorge Urrutia; *Música para guitarra de compositores chilenos*. Contiene *Fantasia*, N° 2, op. 37, de Carlos Botto, *Imágenes de Chile* de Jaime González, *Tres piezas breves* de Fernando García, *Sugerencias para el tema: "Otra cosa es con guitarra..."* de Cirilo Vila, *Anagógica* de Santiago Vera, *Sugerencias de Chile*, op. 1, N° 1, de Jorge Urrutia y *Rapsodia* para guitarra de Juan Lémann. Además se ha editado la partitura de la obra para piano *Seco, fantasmal y vertiginoso*, de Eduardo Cáceres.

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

La guitarra clásica en la música chilena de salón. CD digital. Juan Mouras, Guillermo Ibarra y Jorge Rojas Zegers (guitarras), Katia Miric (soprano y violín), Héctor Viveros (violín), Mauricio Valdebenito (mandolina), Gonzalo García (flauta) y Juan Ángel Muñoz (cello). Metrópolis Intercom S.A., 2000.

Los primeros meses del año 2000 han sido muy fecundos en poner a disposición de los auditores nuevos fonogramas de música de tradición escrita de compositores nacionales. Se ha podido observar en los últimos tiempos que son cada vez más numerosas las instituciones y personas que, interesadas en el progreso de la vida musical chilena, han llegado a comprender que una de las tareas fundamentales para que esa vida musical alcance algún desarrollo, es intensificar la actividad de difusión de la música nacional por medio de grabaciones fonográficas. Afortunadamente, en esta tarea se ha contado en muchos casos, particularmente a partir de mediados de la década pasada, con el apoyo financiero del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación (FONDART). Esto ha facilitado la participación de los propios compositores en la labor de edición de casetes y discos compactos, de entidades que agrupan a los creadores —como la Asociación Nacional de Compositores (ANC) y la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile—, o de conjuntos musicales universitarios que, de otro modo, hubiera sido imposible su contribución a dar a conocer nuestras creaciones musicales por medio del disco.

Lo dicho arriba queda corroborado con la aparición, últimamente, de dos CD del Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Valdivia; tres CD editados por la Academia Chilena de Bellas Artes de una serie comenzada el año pasado; el cuarto volumen de *Música chilena del siglo XX*, colección que ha puesto en circulación la ANC; un CD con composiciones de Federico Guzmán interpretadas por la pianista Bárbara Perelman, profesora del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música; dos CD del saxofonista Miguel Villafuella con música de autores chilenos, otro CD de Eduardo Cáceres con nueve de sus obras —ambos músicos son académicos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile—, finalmente, un “objeto para armar, oír, ver e interpretar” del compositor Jorge Martínez —también profesor de la Facultad de Artes—, y de la diseñadora gráfica M. Bethânia Rodrigues. Todos los proyectos mencionados han recibido premios FONDART. A lo anterior se debe agregar la edición de un CD realizado en Viña del Mar por el compositor nacido en esa ciudad, Agustín Alberti, que contiene nueve de sus creaciones. Los 11 CD a los que hemos hecho referencia contienen 70 obras de 32 compositores nacionales.

En lo señalado anteriormente se observa un muy positivo esfuerzo para avanzar en el conocimiento de nuestros compositores; sin embargo, este afán posiblemente se vea frustrado, pues aún no existen mecanismos eficientes para distribuir los fonogramas que se editan. Pero un hecho nuevo ha ocurrido: al panorama discográfico de música docta puesta en circulación en el primer semestre del año 2000, que se acaba de reseñar, se debe agregar el CD *La guitarra clásica en la música chilena de salón*. Este es un disco elegantemente editado por Metrópolis Intercom S.A. en forma de un pequeño libro de tapas duras, que la empresa distribuyó a 5000 de sus subscriptores, estableciendo de esta manera un mecanismo que permite que los fonogramas de música chilena docta lleguen masivamente al público. Ese esfuerzo que ha hecho Metrópolis Intercom en favor de la difusión de la música nacional al asumir la distribución de los CD editados, es tal vez lo más significativo de esta experiencia y esperanzadamente se debe esperar que sea imitada por otras empresas interesadas en la música chilena.

En el disco *La guitarra clásica en la música chilena de salón*, que se subtitula “Investigación musical chilena del siglo XIX”, se recoge un repertorio propio de una de las prácticas más importantes en el desenvolvimiento de nuestra música de tradición escrita de esa centuria: la tertulia, actividad heredada de los Borbones y que se realizaba en los salones de vecinos ilustres de nuestras ciudades decimonónicas. Junto con el CD, el pequeño libro editado contiene una serie de notas muy breves, pero suficientemente esclarecedoras del contenido del fonograma, así como hermosas ilustraciones de la época y dos reproducciones de manuscritos de las obras incluidas.

La selección que se presenta se inicia con la polca *Me entusiasmo bailando* de R. Fernández, en una versión que pretende recrear la sonoridad de la Estudiantina de Temuco, que dirigió don Vicente

Hernández Maldonado, agrupación que contaba con guitarras, mandolinas, violín, violoncello y flauta. La *Zamacueca White*, del guitarrista español Antonio Alba, es la segunda pieza que contiene el CD comentado; dicha pieza fue publicada por Alba en Valparaíso. A continuación se incluye *Vals brillante* de Alberto Orrego Carvallo, partitura manuscrita encontrada entre los papeles de don Vicente Hernández Maldonado y facilitada por su hija, la conocida directora de coros de Temuco, señorita Lucía Hernández, a Juan Mouras. Una jota, *El guitarrico*, de Antonio Alba, una de las más de 200 obras que compuso este autor, continúa la selección. La quinta pieza es la habanera *El marinero*, canción recopilada en la costa central de Chile en 1889 por Albert Friedenthal. Sigue la cueca *La japonesa*, de la cual Antonio Alba hizo un arreglo para canto y piano, el mismo que sirvió de base para la versión de violín con guitarra realizada por Juan Mouras para el CD. *El vértigo*, vals op. 119 para dos guitarras de Alba, es la séptima obra contemplada en el programa del disco, y la octava es *Marcha a Verdi*, de autor anónimo, arreglada para dos guitarras por Vicente Hernández Maldonado. La selección continúa con *El tortillero*, tonada vals de autor desconocido, en versión para dos guitarras y canto, *Curro cucharos*, paso doble de Metallo en arreglo para tres guitarras de Manuel Ramos, *Incandescente*, polca de Becucci, en arreglo para dos guitarras de Vicente Hernández y *Enamorada*, mazurca para guitarra de P. Pimentel, destacado guitarrista y fecundo compositor. Sigue la antología con el *Himno de Yungay*, marcha de José Zapiola de 1839, que fue la primera obra musical editada en Chile y que el pueblo chileno aún conserva en su memoria. La versión presentada, para dos guitarras, violín, mandolina, flauta y violoncello, es de Juan Mouras y se basa en una de Tomás Veldecantos para guitarra sola, conservada en la colección de Vicente Hernández. El programa sigue con *Ni el tiempo ni la distancia* de Eustaquio Segundo Guzmán, tonada arreglada para dos guitarras y canto por Mouras. *La chilena*, de Federico Guzmán, hermano del anterior, basada en una melodía tradicional, se presenta a continuación en un arreglo para violín y dos guitarras, también de Juan Mouras. La polca brillante *Irma* de Pirani, en arreglo de Vicente Hernández para dos guitarras, es la decimosexta pieza incluida en el CD que se reseña. La obra siguiente es una habanera de Théodore Ritter que denomina equivocadamente *Zamacueca*; ésta es sucedida por *La popular*, zamacueca anónima, igualmente arreglada para mandolina, dos guitarras, 2 violines y violoncello, por Mouras. La breve antología del siglo XIX continúa con *El ruiseñor*, vals lento, anónimo, para dos guitarras. La penúltima pieza contenida en el CD es una polca brillante de Pirani titulada *La befana*, que se escucha en un arreglo de Mouras, quien trata también de restaurar el mundo sonoro de la desaparecida Estudiantina de Temuco. La selección concluye con una versión de la *Canción Nacional* de Ramón Carnicer, en arreglo para tres guitarras de Tomás Valdecantos.

La edición de *La guitarra clásica en la música chilena de salón* es de mucha utilidad para conocer lo que ocurrió en el salón decimonónico. Esta antología sonora adquiere más valor por el cariño e inteligencia musical que muestran los intérpretes para abordar las obras elegidas. Ellos son los guitarristas Juan Mouras, Guillermo Ibarra y Jorge Rojas Zegers, la violinista y soprano Katia Miric, el violinista Héctor Viveros, el mandolinista Mauricio Valdebenito, el flautista Gonzalo García y el cellista Juan Ángel Muñoz. Se deben mencionar también los arreglos realizados por Juan Mouras, a través de los cuales hace retroceder en el tiempo al auditor, trasladándolo a fines del siglo XIX o a comienzos del XX.

Fernando García

Printemps de la guitare 1998. Carlos Pérez. 1er Prix. CD digital. Carlos Pérez (guitarra). Printemps de la Guitare International Productions. SABAM-CYP 5651, Concours International de Guitare Clasique, 1998.

Para nadie debiera resultar una sorpresa el alto nivel alcanzado estos últimos años por las nuevas generaciones de guitarristas chilenos. Los nombres de jóvenes intérpretes de este instrumento han aparecido en el podio de los ganadores de prestigiosos concursos internacionales. ¡Y pensar que, a principios del siglo veinte, en los sectores altos de la sociedad chilena no era bien visto que un varón tocara guitarra! Gracias a Dios y a la esforzada labor de maestros como Albor Maruenda y Liliana Pérez-Corey, los tiempos han cambiado y hoy se pueden ver, escuchar y apreciar los frutos de un largo trabajo, especialmente de aquellos profesores vinculados al Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes. Es el caso del maestro Ernesto Quezada, varios de cuyos estudiantes han iniciado una exitosa trayectoria tanto nacional como internacional. Entre ellos destaca Carlos Pérez González, el cual estudia con el maestro Quezada desde 1991.

A sus veinticuatro años, Carlos Pérez ha obtenido numerosos premios y reconocimientos a su calidad interpretativa. Uno de los más recientes ha sido el primer lugar en la sexta edición (1998) del concurso internacional "Printemps de la Guitare" en Bélgica. Cerca de cincuenta postulantes procedentes de más de veinte países se presentaron ante un jurado compuesto por Rafael Iturri (presidente), René Bartoli, Oscar Cáceres, Álvaro Company, Alexander Frauchi, Josep Henríquez y Raphaëlla Smits, todos ellos músicos de alto prestigio internacional. Carlos Pérez resultó vencedor y como parte del premio, ha tenido la oportunidad de grabar el presente disco compacto.

El repertorio que encontramos aquí es conocido en el mundo de la guitarra clásica y resulta accesible para un amplio sector de público. Se trata de piezas para guitarra sola del paraguayo Agustín Barrios "Mangoré" (1885-1944: *Caazapá*, *Mazurka apasionata* y *Maxixa*), del mexicano Manuel Ponce (1882-1948: *Thème varié et Finale*), del español Emilio Pujol (1886-1980: *Cubana* y *Scottish madrileño*), del francés Roland Dyens (1952: ciclo *Homenaje a Villa Lobos*), del belga Claudy Frederic (1950: *Deux regards sur un passé présent*). A este conjunto de piezas se añade el *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta de Manuel Ponce, grabado en vivo durante la jornada final del concurso en el Théâtre Royal de Namur, con la Orquesta Real de Cámara de Valonia bajo la dirección de Jean-Pierre Haec.

Las críticas que se han publicado acerca de este fonograma hacen eco a los aplausos que se pueden escuchar al final del *Concierto del Sur*. La interpretación de Carlos Pérez reúne todas las características que se esperan para abordar y comunicar este tipo de repertorio: un sonido limpio, una técnica capaz de afrontar piezas de alta exigencia virtuosística y un manejo sensible e inteligente de los matices expresivos (dinámica, agógica, articulación, fraseo, juegos timbrísticos y colorísticos). Sin duda, Emilio Pujol se habría sentido orgulloso de este "tataranieta" suyo (Pujol fue maestro de Liliana Pérez, la cual fue maestra de Luis López, el cual a su vez fue maestro de Ernesto Quezada).

Finalicemos mencionando un peculiar detalle gráfico. En la carátula del disco aparece la reproducción de una acuarela original entregada a Carlos Pérez por Michèle Ruquoy. En ella se observa a un ángel guitarrista, con aves a su alrededor que lo escuchan. Seguramente este artista intuyó algo especial en el toque de Carlos Pérez, algo que remite a un particular mundo de tradiciones y motivaciones que este joven guitarrista conoce muy bien desde su niñez, y del cual, en última instancia, debe proceder la fuerza que lo ha llevado al nivel donde se encuentra y lo llevará a nuevas cimas en su carrera.

Cristián Guerra Rojas

Cantos de la ciudad sitiada. Música vocal chilena contemporánea. C.D digital. José Quilapi (voz) y Cirilo Vila (piano). Obras de Andrés Alcalde, Rodrigo Cádiz, Cecilia Cordero, Pablo Garrido, Alejandro Guarello, Jorge Hermosilla, Carlos Isamitt, Alejandro Pino y Cirilo Vila. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000.

Hace más de diez años, en un puesto de libros y revistas viejas de un "persa" santiaguino, encontré un disco de vinilo arrumbado en una pila de long plays polvorientos. Era un disco con Vila y Stein como intérpretes de un repertorio que incluía, si mal no recuerdo, canciones de Eisler. El disco significó un valioso hallazgo para mí, ya que me hablaba de un tiempo casi cercenado de la memoria colectiva de mi país. "Cuán contingentes pueden resultar algunas cosas aparentemente del pasado", pensé después de oír el disco. Esta casualidad me permitía, a su vez, conocer algo del quehacer musical de quien comenzaba a ser mi maestro de composición por aquel año: Cirilo Vila.

Muchos años después, como una sutil coincidencia, como si la vida gustara de las pequeñas simetrías, llegó a mis manos otro disco, también con canciones aguerridas, nuevamente con Cirilo Vila al piano, y esta vez con José Quilapi como compañero de música.

Este segundo disco me retrotrajo a aquellos años de finales de los setenta. Por aquellos años, ignoraba del todo el papel que ya estaba jugando el *lied* chileno en aquel Santiago sitiado.

No fui testigo de esta especie de resistencia artística, que se generaba en diversos centros culturales de Santiago, sino hasta principios de los ochenta. Y para entonces, estos dos intérpretes llevaban largo tiempo en la tarea de recuperar un espacio para un arte libre de oficialismos.

Recuerdo bien la primera vez que oí cantar a José Quilapi. El timbre y la fuerza de su voz me hizo pensar en la textura y el color de las maderas del sur. De inmediato se hizo presente en mi memoria la primera vez que oí a un ser humano cantar en directo frente a mi persona. Era el solista de una agrupación musical mapuche que, sin micrófono, amplificación ni otro artilugio, lanzó a la multitud

un torrente poderoso de música que más parecía un temblor de tierra. Los niños que estábamos allí sólo atinamos a agarrarnos de las sillas, porque aquel poderoso temporal que venía del escenario amenazaba con voltearnos de ellas. Por supuesto que es la impresión exagerada de un niño de cinco años con los oídos limpios, listos para recibir toda la música del mundo. Y qué bueno que lo primero en venir haya sido la música de la naturaleza indómita de mi país.

Cuando oí a Quilapi, recordé ese vendaval, pero esta vez estaba bien sentado en mi silla. Sin embargo, no había razón para parapetarse, ya que se trataba de un caudal muy bien controlado y capaz de unos *pianissimos* como los que se pueden oír en la *Canción mapuche* de Carlos Isamitt.

El piano de Cirilo Vila lo oí por primera vez en un concierto para dos pianos de Mozart. Tiene que haber sido a principios de los ochenta. El sonido del maestro Vila resultaba fácilmente reconocible. Me pareció increíble que pudiera cambiar tanto el sonido de un piano de unas manos a otras, si al fin de cuentas se trataba de un instrumento mecánico en que los dedos nunca hacen contacto con las cuerdas. Años más tardes, en la clase de composición, pude apreciar de cerca esa inconfundible sonoridad del piano de Cirilo Vila.

Con los años tuve la gracia de oír a muy buenos pianistas en ambos hemisferios, pero jamás he vuelto a oír el sonido que es capaz de producir este maestro, ni creo que el sonido de este registro le haga justicia. Nada es comparable con la audición directa.

Creo que el disco sí le hace justicia a la calidad y persistencia que ha tenido la canción chilena de arte en nuestra historia musical. También creo que el disco salda una deuda con la memoria. Sin él, creo que un período particularmente difícil de nuestra historia humana se perdería. Y no es sólo un rescate para los musicólogos del futuro, no es sólo para comprobar que no somos precisamente músicos sin pasado (ni necesariamente músicos sin futuro), sino también es el rescate de la canción pura, un género que resiste a los ismos y a las dictaduras.

Resulta impresionante escuchar una obra como *El fugitivo* (antologada en el disco) y entender que cantar algo así a fines de los setenta les pudo costar a sus intérpretes algo más que el trabajo de interpretarla. De la misma canción y su poema (Neruda) vuelvo a pensar en lo contingente que puede volverse el pasado. Parece que en mi patria un poema contra un traidor siempre estará escrito y sólo será menester que aparezca el destinatario. Otro verso de Neruda se queda en la memoria después de oír el disco... "las olas dicen a la costa firme... todo será cumplido".

Todas las cosas regresan a nosotros. También el espíritu de Alejandro Pino que el disco de algún modo homenajea al incluir su *Cueca*.

El disco también incluye a un joven compositor, Rodrigo Cádiz, con la única obra de esta antología escrita en los noventa. Esta conjunción generacional es casi un símbolo, pues las últimas generaciones pudieron no haber tenido la oportunidad de ser la tradición, sin la fraternidad de la generación anterior. La fraternidad que nace porque alguien que no conozco, que no es necesariamente mi amigo, tuvo la valentía de defender principios y derechos, y esto tuvo como consecuencia que mis propios derechos no fueran atropellados y así tuviera la oportunidad de la educación, del trabajo y de un espacio para la creación allí donde antes no había nada.

Rafael Díaz

Música chilena del siglo XX para cuarteto de cuerdas. 2 CD digital. Cuarteto de cuerdas del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. HE-SVR-3006-10. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000.

El Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile lo integran los músicos y académicos Anatoly Charov (violín I), Patricio Contreras (violín II), Osvaldo Urrutia (viola) y Héctor Escobar (violoncello). Desde sus comienzos el cuarteto ha desarrollado una intensa labor de difusión de la música chilena de forma mayor, especialmente en la Décima Región de los Lagos, Chile. Importantes obras de compositores chilenos de música académica del siglo XX han sido estrenadas por este cuarteto en los Encuentros de Música Chilena Contemporánea que se realizan desde 1996 en la Universidad Austral de Chile en la ciudad de Valdivia.

Estos dos CD puestos en circulación oficialmente el día 4 de mayo a las 20:00 horas en la sala de conciertos "Sergio Pineda" del Conservatorio de Música, General Lagos N° 1107, nos presentan música profesional de concierto compuestas por chilenos del siglo XX.

Los fonogramas están ordenados de la siguiente manera: CD1 Carlos Botto (Viña del Mar, Chile, 1923), *Tres caracteres*, op. 53 (1997). Este cuarteto de un gran desarrollo paramétrico fue dedicado a

Alejandro Tagle. Sus movimientos son: 1. *Enérgico*, 2. *Doliente* y 3. *Burlesco*. Gustavo Becerra-Schmidt (Temuco, Chile, 1925), *Cuarteto de cuerdas N° 3 (Del Viejo Mundo)* (1995). Este cuarteto neoclásico fue dedicado "Al Cuarteto del Conservatorio; a Miguel Aguilar; a Roberto Falabella". Sus movimientos son: 1. *Agitato*, 2. *Andante con moto*, 3. *Presto* y 4. *Allegro energico*. Fernando García (Santiago, Chile, 1930), *Tres introspecciones* (1997). Este cuarteto serial fue compuesto por encargo del cellista Héctor Escobar para el "Cuarteto del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile". Sus movimientos son: 1. *Rápido*, 2. *Lento*, 3. *Rápido* y 4. *Muy Lento*. Juan Orrego-Salas (Santiago, Chile, 1919), *Cuarteto de cuerdas N° 1*, op. 46 (1956). Este cuarteto de flexible orientación neoclásica fue escrito por encargo de la International House de Nueva Orleans. Sus movimientos son: 1. *Adagio espressivo*, *Allegro*, 2. *Grazioso*, *quasi allegretto*, 3. *Assai lento e espressivo* y 4. *Presto energico*. CD 2 Eduardo Maturana (Valparaíso, Chile, 1920), *Cuarteto de cuerdas* (1962). Este cuarteto dodecafónico fue compuesto por encargo del Departamento de Música de la Pan American Union de la Organización de Estados Americanos (OEA). Sus movimientos son: 1. *Allegro, vigoroso*, 2. *Recitativo, lento e rubato* y 3. *Presto, appassionato e violento*. Próspero Bisquertt (Santiago, Chile, 1881-1959), *Aires chilenos* (1931). Este cuarteto basado en estilizaciones del folclore chileno fue escrito por motivación propia cuando estaba en París (Francia). Sus movimientos son 1. *Allegretto, allegro*, 2. *Andante quasi adagio*, *Andantino*, *Adagio* 3. *Andantino*. Finalmente Santiago Vera-Rivera (Santiago, Chile, 1950), *Glípticas* (1999). Este paramétrico y serial cuarteto fue compuesto por encargo del cellista Héctor Escobar a quien está dedicado. Tiene un solo movimiento y posee tres secciones con *tempo ad libitum*.

En suma, se trata de una valiosa e histórica cocreación de música para cuarteto de cuerdas de los más renombrados compositores chilenos de música de arte contemporánea, por este cuarteto valdiviano, que representa a la Universidad Austral de Chile y al Conservatorio de Música de la Corporación.

Vladimir Barraza

Música... en la frontera... de la música. Esperando el 3000. CD digital. Composiciones de Eduardo Cáceres. Ensemble Bartók; Luis Orlandini (guitarra), Ángela Acuña (cello); Karina Glasinovic (piano), Cecilia Plaza (piano), Quinteto de Vientos Pro Arte; Víctor Alarcón (tenor); Raimundo Garrido (percusión); Luis Hernán Angel (tuba); Virna Osses (piano); Francesca Ancarola (voz acústica y electroacústica); Claudia Virgilio (voz procesada); Merly Donoso (tablas hindúes); Silvio Paredes (bajo eléctrico) y Eduardo Cáceres (dirección). SVR-ECR-3006-11. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000.

Este se trata del primer disco monográfico de Eduardo Cáceres, uno de los más importantes compositores americanistas chilenos de la década de 1980. En efecto, su plena inserción en el mundo que le toca vivir lo ha hecho relacionarse sin tapujos con la pluralidad sonora que lo rodea, dejando su música abierta a todas las músicas. El diálogo que Eduardo Cáceres emprende con la tradición es múltiple, pues son múltiples las tradiciones que convergen en un compositor que vive en un país llamado de "músicos sin pasado", que más bien ha resultado ser el país de todos los pasados posibles.

La apertura de Eduardo Cáceres a la multiplicidad del fenómeno musical contemporáneo y su cuestionamiento a las jerarquías preservadas por nuestros conservatorios, lo ha llevado a no adscribirse a ninguna poética musical en particular, permaneciendo inmune a procedimientos compositivos preexistentes, definidos por Cáceres como hipertextos que fatalmente reproducen normativas formales de una obra a otra. Para Cáceres, cada obra merece una estrategia compositiva diferente. Se puede afirmar entonces que en la obra de Eduardo Cáceres impera la diversidad, pero al mismo tiempo existen rasgos comunes que le otorgan unidad y consistencia.

Predominan en este disco los formatos de cámara con y sin procesamiento electrónico, destacándose el uso del piano y de la voz. Es habitual la ordenación tripartita de las composiciones y el uso de la recapitulación variada en ellas. También es recurrente la búsqueda de gestos performativos y expresivos que definen el carácter de cada una de sus partes, como cauteloso, audaz y obsesivo, en *3 momentos*; o seco, fantasmal y vertiginoso, en su obra homónima, recientemente editada en partitura por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Otro hilo conductor en la música de Cáceres lo constituye el renovado interés por los instrumentos, la música, y el espacio sonoro del mundo indígena. Podemos encontrar elementos musicales mapuches en tres obras de este disco: *Epigramas mapuches*, *3 momentos* y *Entrelunas*.

La fascinación de Cáceres por el sonido lo ha llevado a experimentar con múltiples procedimientos acústicos, electroacústicos y electrónicos. En su disco encontramos la voz amplificada por un megá-

fono en *Las máscaras*, y tratada electrónicamente en *Metalmambo* y en *La otra concertación*. Así mismo, en *3 mo-men-tos* se desfigura el sonido de la guitarra y en *Zig-zag*, se explotan pequeños ruidos que se pueden producir durante la ejecución de instrumentos de viento.

Música en la frontera de la música no es sólo el primer disco monográfico de Eduardo Cáceres, sino que es un disco antológico de sus dos primeras décadas como compositor. Resulta fundamental en la discoteca latinoamericana del siglo XX.

Juan Pablo González

Juan Amenábar, compositor chileno. Obras electroacústicas. CD digital audio. SVR Producciones. ABA-SVR-900000-4. Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, 2000.

La inquietud por incorporar la tecnología a la música data de principios del siglo XX, pues ya en 1911 el manifiesto literario de Filippo Marinetti (1876-1944) dentro del movimiento futurista (1906- 1916) proclamaba la adopción de principios estéticos relacionados con el impacto de la electricidad en el arte. Sin embargo, su desarrollo definitivo sólo se produjo a partir de los estudios y experiencias de Pierre Schaeffer y Pierre Henry en el laboratorio acústico de la Radio y Televisión Francesa en París entre 1948 y 1949, el invento de la cinta magnética y la creación de laboratorios acústicos de la Radio de Colonia, en Alemania, y de la Universidad de Illinois, en Estados Unidos, en 1953.

En Latinoamérica esta nueva tendencia musical tuvo un gran impulso con la visita que realizaron en 1954 los compositores europeos Pierre Boulez y Werner Meyer-Eppeler que trabajaron en el GRM (Groupe de Recherches Musicales) de París. En Chile, un año antes, Juan Amenábar (1922-1999), compositor, profesor universitario e ingeniero civil, inició sus primeras pruebas sonoras en cinta magnética y en 1957 organizó, junto con otros compositores, el Taller Experimental del Sonido en la Pontificia Universidad Católica de Chile de Santiago. En septiembre de ese mismo año, Amenábar compone la obra *Los peces*, considerada la primera en su género en el país y Latinoamérica, por encargo del escritor chileno Enrique Durán. *Los peces* es un estudio monódico sobre un diagrama rítmico-espacial según proporciones determinadas por series "Fibonacci" (Leonardo de Pisa, 1202) del arquitecto Pedro Burchard. El aporte que realizó Juan Amenábar al desarrollo musical de la nación le proporcionó merecidos reconocimientos y distinciones tanto en Chile como en el extranjero.

El día lunes 19 de junio a las 19 horas, en el auditorio del Instituto de Chile, se presentaron tres discos compactos y partituras de la serie *Música de concierto chilena*, constituyendo el disco compacto Juan Amenábar, compositor chileno su cuarto número. En el acto de presentación del disco intervinieron el autor de esta reseña (Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes y Director del sello SVR) y Eliana Folch de Amenábar, viuda del compositor. Además, se audicionó la obra electroacústica *Los peces* que recibió largos y cariñosos aplausos de parte de la gran cantidad de asistentes a la señalada presentación.

El disco compacto presenta siete obras de un total de ocho que posee la producción de música electroacústica de Amenábar (solo se excluyó *Música continua de 1969*). El propio compositor dio la aprobación de la nueva matriz digital y determinó el siguiente orden de las obras: *Ludus vocalis* (1973), *Klesis* (1968), *Juegos* (1976), *Los peces* (1957), *Amacatá* (1972), *Sueño de un niño* (1970) y *Contratempo* (1976). Esta selección de trabajos abarca un período de 19 años de labor composicional en el género electroacústico, iniciado con *Los peces* en 1957 y finalizado con *Juegos* de 1976. El fonograma refleja la seriedad y rigor de los postulados artísticos del compositor, recordando que el maestro Amenábar compuso sólo lo que realmente quiso componer, sin compromisos con ningún procedimiento, técnica o marco estético.

Acompaña a este fonograma un librito de 23 páginas en español e inglés, cuyo texto con información del compositor y de las obras fue escrito por el compositor y licenciado en música Mario Mora López, y en su portada se incluye la fotografía de la pintura *Té devuelvo tus cerros del norte* (Putre), 1978 del artista chileno Ramón Vergara Grez. La producción ejecutiva de este disco compacto estuvo a cargo de Santiago Vera, su fabricación fue hecha enteramente en Estados Unidos y su edición fue posible gracias al aporte de FONDART y de la Academia Chilena de Bellas Artes, Academia que tiene el propósito de difundir el legado musical de los compositores chilenos, buscando la excelencia en la producción, edición y difusión.

Santiago Vera Rivera

Sonidos y visiones del sur. Música electroacústica de compositores chilenos y argentinos. CD digital. Universidad Nacional de Lanús (Argentina) y Universidad de La Serena (Chile), 2000.

Un querido profesor ya desaparecido nos contó durante una clase, hace algunos años, que cuando el compositor Igor Stravinsky visitó Chile en 1960, alguien le preguntó su opinión sobre la música electrónica. El célebre músico ruso / francés / estadounidense respondió con otra interrogación: "¿Usted llama a eso 'música'?" Obviamente, el autor de *Le sacre* no tuvo interés en esta nueva expresión del arte sonoro tan propia del siglo XX, pero en el Cono Sur de Latinoamérica ya desde la década del 50 habían existido compositores que han explorado este terreno. Tan solo un año después que Karlheinz Stockhausen presentara su obra *Gesang der Jünglinge*, obra señera en la historia de la música electrónica, creadores chilenos como José Vicente Asuar, Juan Amenábar y otros fueron pioneros dentro de este campo en Latinoamérica con la fundación del Taller Experimental del Sonido de la Universidad Católica de Chile en 1957. Un año después se fundó el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires en Argentina y en 1959, mientras en la Universidad de Córdoba (Argentina) se llevaban a cabo también experiencias en este ámbito, en el teatro Antonio Varas de Santiago (Chile) se realizaba el primer concierto público de este nuevo tipo de música. Han pasado los años, se han sucedido distintos nombres para denominar a esta expresión o a algunos de sus matices (música electrónica, música concreta, música electroacústica, música acusmática) y los resultados de sus exploraciones han sido aprovechados en estratos vinculados a la música popular.

Ahora tenemos la oportunidad de escuchar algo de los aportes que nuevas generaciones de compositores chilenos y argentinos han realizado en música electroacústica, uno de los términos que actualmente disfruta de mayor consenso para denominar a esta expresión, gracias a la iniciativa conjunta de la Universidad Nacional de Lanús, Argentina, y la Universidad de La Serena, Chile. Esta muestra nos permite vislumbrar la diversidad de sonoridades que podemos encontrar en este mundo, así como la diversidad de poéticas que sustentan estas propuestas, acercamiento que se facilita gracias a las notas explicativas que aparecen en el librito que acompaña al disco.

De este modo, y con el fin de proponer una aproximación a una expresión mayoritariamente desconocida, podemos plantear que las poéticas de estas obras oscilan, al igual que gran parte de la música docta occidental "tradicional", entre los polos de la música concebida como estructura sonora autónoma y de la música vinculada a elementos extramusicales. *Intramuros II* del argentino Daniel Schachter (track 3) es definida como una construcción sonora en tiempo real en base a ocho objetos sonoros, cuyo control es explicado en detalle y cuyas particularidades de generación sonora permiten ofrecer distintas re-creaciones en el momento de su ejecución en vivo. *Attract* del chileno José Miguel Fernández (track 4) está compuesta para clarinete en Sib y computador, concebida originalmente para un sistema cuadrafónico y también se define en términos de organización sonora, sin referencias extramusicales. En esta grabación participa el clarinetista Jorge Levin.

Sax del chileno Mario Mora (track 6) es una pieza para saxofón alto y cinta magnetofónica, dedicada al saxofonista cubano Miguel Villafruela, maestro vecindado en Chile desde 1993 y el cual participa en este registro. Concebida como un trabajo sobre las posibilidades del instrumento conjugado con un trabajo sobre muestras sonoras elaboradas en forma digital, se puede considerar como un gran estudio electroacústico para saxofón.

Con la pieza *Para Bla (un saludo para Bárbara Belloc)* del argentino Enrique Belloc (track 1) aparece un vínculo extramusical. El título alude a la aparición en 1992 del primer libro de poesía de la hija del compositor y la obra de éste es la expresión de la alegría que le provocó este hecho. Por su parte, *Marina - de un tiempo de verano* - del argentino Luis María Serra (track 7) nos lleva al ámbito de música intencionadamente evocativa. En este caso, sonoridades caracterizadas por la diversidad y la fugacidad han sido estructuradas como parte de una obra colectiva dedicada al mar, según declara su compositor, con sus correspondientes resonancias psicológicas y filosóficas.

La historia y la realidad contemporánea de nuestro continente se hacen presentes en las dos piezas restantes del disco. *Días después...* del argentino Raúl Minsburg (track 5) presenta mayor violencia sonora, característica que corresponde a la intención declarada por el compositor, en cuanto a expresar la sensación que produce la violencia, especialmente aquella derivada de las dictaduras latinoamericanas y cuyas consecuencias aún inciden en nuestra realidad. Además, la tensionalidad y el dramatismo en esta pieza se intensifican con la inclusión de sonidos de llantos y gritos. Finalmente, *Búsqueda y Retorno* del chileno Mario Arenas (track 2), obra para flauta dulce contralto y cinta magnetofónica, se nos presenta como una pieza programática de resonancias berliozianas: un flautista cami-

nante representa a un latinoamericano contemporáneo, sometido a diversidad de estímulos y emociones que lo conducen a una búsqueda que no es otra más que la búsqueda de su propia identidad. Se trata de una obra estipulada para ser representada y vista, no sólo escuchada, pero al igual que las grandes obras de música programática, posee la coherencia estructural necesaria para ser apreciada como organización sonora.

En suma, en este disco encontramos una estimulante diversidad de propuestas generadas por compositores latinoamericanos en un campo que todavía suscita el cuestionamiento sobre su rango "musical". Pero para responder a este cuestionamiento, a aquella pregunta / respuesta que Stravinsky formulara ya hace cuarenta años, sólo es legítimo un camino: escuchar estas propuestas y con especial cuidado si provienen de creadores nacidos en nuestras tierras.

Cristián Guerra Rojas.

IN MEMORIAM

René Reyes Rojas (1930-2000)¹

Hoy, en esta lánguida mañana otoñal, nosotros, los pasajeros de la vida, nos reunimos con nuestras conciencias conturbadas y nuestros espíritus entristecidos para despedir de la vida terrenal al que fuera nuestro muy Querido Hermano René Reyes Rojas, paradigma de espíritu selecto y ejemplo de pulcritud de vida.

Hoy las Musas están de duelo y su lira apagada, porque ha muerto un artista... las notas musicales de la alegría han dado paso a las notas del dolor.

Duro languidecer será para todos nosotros –y en particular para todos los Queridos Hermanos de la Respetable Logia “Justicia y Libertad” N.5, del Valle de Santiago– soportar la ausencia del Querido Hermano René, cuyas virtudes, cuya vivencia toda, será desde ahora, un ejemplo que debemos seguir en cada uno de sus Hermanos.

René Reyes Rojas nació en Traiguén el día 30 de enero del año 1930. Sus estudios primarios los realizó en Traiguén. Sus estudios secundarios en el Colegio Bautista de Temuco.

Desde temprana edad, fue hechizado por la musa de la música y, para admiración de todos, dio su primer concierto a los cinco años. Comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de Temuco, para proseguirlos después en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile.

Obtuvo el título de Profesor de Educación Musical y el grado de Licenciado en Interpretación Superior, con mención en Piano. Siguió un curso de postgrado becado por el Gobierno Italiano, entre los años 1960 y 1961, en la Academia Santa Cecilia de Roma, bajo la dirección del profesor Cecchi. Posteriormente, fue becado en Munich, Alemania, en la Academia Claudio Arrau, estudiando bajo la dirección del Profesor Rafael de Silva.

Radicado en Chile, se desempeñó, siendo muy joven, como catedrático de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y profesor del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

En el campo de la interpretación musical, son memorables sus recitales a través de todo Chile, representando al Instituto de Extensión Musical y al Ministerio de Educación.

En el extranjero se recuerdan sus recitales en Italia, Alemania, Argentina, Brasil, Bolivia y Paraguay. En Chile, en varias oportunidades dio conciertos de piano en las Jornadas Musicales de Frutillar. Obtuvo el Premio Nacional “Universidad de Chile Orrego Carvallo”, en 1955 y el Premio Nacional “Universidad de Chile Rosita Renard”, en 1958.

Fue miembro del Jurado en los Concursos Chopin y Schubert.

Pero si su vida artística fue prolifera, no lo fue menos el paso de René Reyes Rojas en las lides de la Francmasonería.

A la temprana edad de veinticuatro años, el día 2 de noviembre del año 1954, golpeó ilusionado y con gran decisión las puertas de nuestra Respetable Logia “Justicia y Libertad” N.5. El día 15 de octubre del año 1957, obtuvo el Segundo Grado. En fecha 20 de septiembre del año 1960, ascendió al excelso Grado de Maestro. En el período comprendido entre los años 1962 y 1963 se desempeñó como Secretario del Taller. En el lapso de los años 1981 a 1987 fue Director de la Columna de la Armonía de la Gran Logia de Chile y del Taller. En estas últimas tareas se destacó al componer la música del Himno Oficial de la Respetable Logia “Justicia y Libertad” N.5.

El día 11 de diciembre del año 1990, le fue conferido el Título de Miembro Honorario del Taller, honor del que muy pocos pueden vanagloriarse.

Pero las tareas masónicas del Querido Hermano René Reyes Rojas eran inagotables: en el período comprendido entre los años 1991 y 1993 integró la Comisión de Acción Masónica de nuestro Respetable Taller.

¹Allocución con que el orador de la Respetable Logia despidió los restos de René Reyes Rojas.

Sólo su enfermedad, causada por dos fatales accidentes, vino a poner una pausa en las arduas labores profanas y masónicas del Querido Hermano René Reyes Rojas.

Sus últimos años de injusta postración para el hombre pletórico de virtudes e ilusiones, los pasó en compañía de su distinguida hermana Eliana. Y, aún así, en más de una ocasión, logró levantarse de su lecho de enfermo, para compartir con sus hermanos un aniversario más del querido Taller.

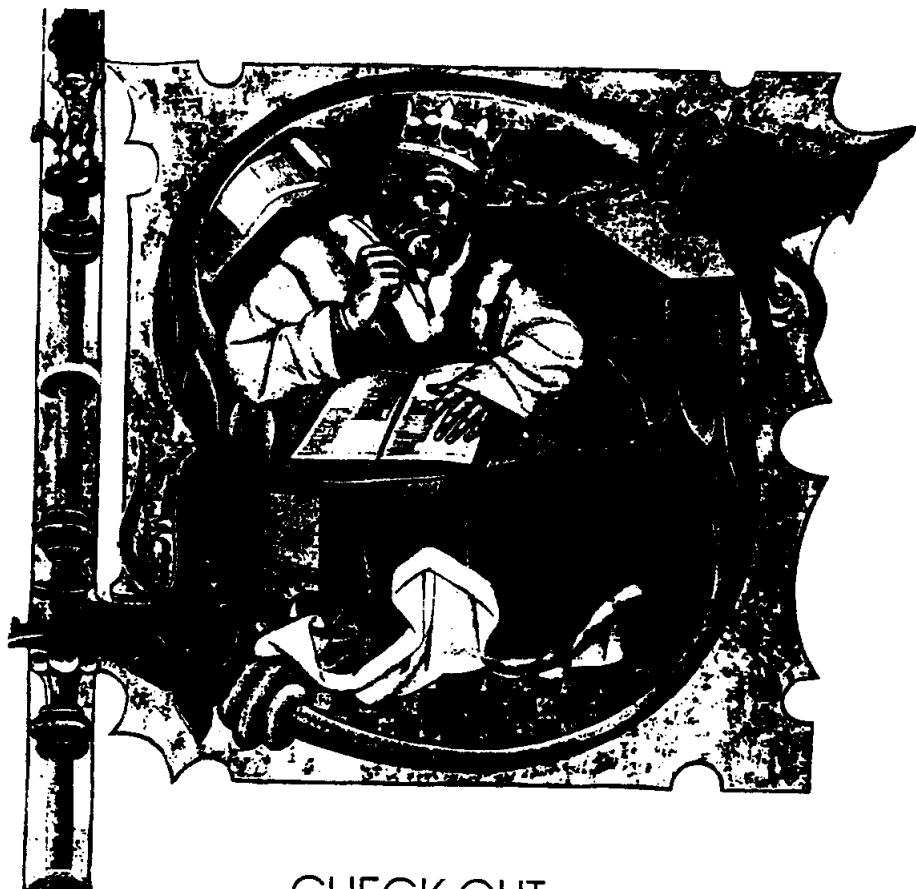
Hoy, la muerte, con su insondable misterio, nos arrebató la presencia física del Querido Hermano René Reyes Rojas.

René, tus hermanos de la Respetable Logia "Justicia y Libertad" N.5 te lloramos con honda sinceridad. Echaremos de menos tu espíritu selecto y tus palabras calmadas y sabias. A esta altura de nuestra Oración Fúnebre, no nos queda en nuestra actitud frente a tu partida, sino recordar al poeta egregio, cuando nos dice:

"Yo quisiera pasar ante la vida
con la pupila impávida y serena,
y en el semblante una sonrisa buena.
Pero, a veces, como ahora, me siento cohibido
Y mis ojos se bajan lentamente...
Como cansados de mirar de frente...
Ahora transitas por el ORIENTE ETERNO, pero
Tu paso por la vida ha dado luz al sendero, que con afán recorremos".

Adiós René, Hermano Querido.

STILL USING
RILM
THE OLD-FASHIONED WAY?



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

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



RADIOEMISORAS
Beethoven

TEMUCO: 104.7 MHz FM

VALPARAISO Y VIÑA DEL MAR: 107.1 MHz FM

SANTIAGO: 96.5 MHz FM

VALDIVIA, en conjunto con Radio de la

Universidad Austral: 90.1 MHz FM

<http://beethovenfm.cl>