

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA
VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0716-2790
ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LV

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2001

Nº 196

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

DECANO
LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

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

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]. Valioso 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

Información para los colaboradores	5
AURELIO TELLO. <i>Antaras</i> de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad	7
Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca	27
JORGE ARAVENA DÉCART. Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica	33
JOSÉ PÉREZ DE ARCE. Campanas metálicas santamarianas	59
DOCUMENTOS	
CERGIO PRUDENCIO. Manifiesto por la música	75
CORIÚN AHARONIÁN. El compositor y su entorno en Latinoamérica	77
EDUARDO CÁCERES. Música e identidad. La situación latinoamericana	83
CELSE GARRIDO-LECCA. Reflexiones sobre el compromiso social de los compositores	87
CRÓNICA	
Creación musical chilena	
Becerra-Schmidt 75, por Hanns Stein	89
Compositores chilenos en el país	90
Música chilena en el exterior	97
Otras noticias	
Celso Garrido-Lecca, Premio "Tomás Luis de Victoria", por Fernando García	100
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Miguel Castillo Didier. <i>Jorge Peña Hen (1928-1973). Músico, maestro y humanista mártir</i> , por Fernando García	105
Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena. <i>Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina</i> , por Patricio Hermosilla	106
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
Carlos Riesco, Próspero Bisquertt, Jorge Urrutia-Blondel, compositores chilenos. <i>Obras sinfónicas</i> , por Cristián Guerra Rojas	108
<i>Saxofones en Latinoamérica</i>	109
Miguel Letelier Valdés, compositor chileno. <i>Obras de cámara y sinfónica</i> , por Julia Grandela	110
<i>Raíces latinoamericanas. Composiciones de Juan Mouras</i> , por María Paz Valenzuela	111
<i>Collage de Jaime Barria</i> . por Carlos Retamal y Eduardo Cáceres	112
IN MEMORIAM	
Brunilda Cartes (1909-2001), por Carlos Riesco	113
Wilfried Junge (1928-2001), por Carlos Zamora	113

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)

AURELIO TELLO, CENIDIM, México
JORGE ARAVENA DÉCART, Facultad de Artes, Universidad de Chile
JOSÉ PÉREZ DE ARCE, Museo Chileno de Arte Precolombino
CERGIO PRUDENCIO, Director-Fundador de la Orquesta Experimental
de Instrumentos Nativos, Bolivia
CORIÚN AHARONIÁN, Compositor, Uruguay
EDUARDO CÁCERES, Facultad de Artes, Universidad de Chile
CELSO GARRIDO-LECCA, Compositor, Perú
HANNS STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile
PATRICIO HERMOSILLA, Programa Magíster en Artes mención Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile
ALVARO MENANTEAU, Escuela Moderna de Música
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Programa Magíster en Artes mención Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile
JULIA GRANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
MARÍA PAZ VALENZUELA P., Programa Magíster en Artes mención Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile
CARLOS RETAMAL, Programa Magíster en Artes mención Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile
CARLOS ZAMORA, Magíster en Artes mención Composición Musical,
Facultad de Artes, U. de Chile
CARLOS RIESCO GREZ, Academia Chilena de Bellas Artes, Instituto 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 socio-cultural, 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 Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

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

BÉHAGUE, GERARD

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

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

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

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

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

REIS PEQUENO, MERCEDES

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

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

En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, éstas 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, éstos 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*.

Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad

por
Aurelio Tello

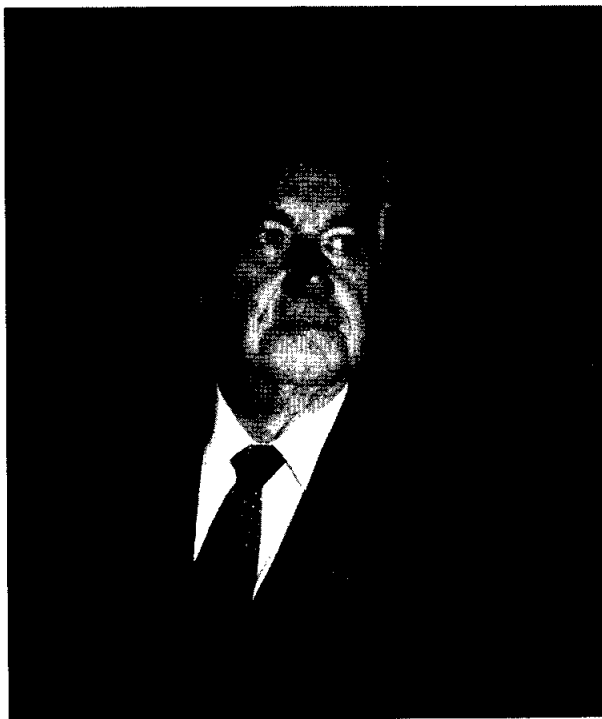
INTRODUCCIÓN

Puede considerarse a los años finales de la primera mitad del siglo XX (1948-1950) y los iniciales de la segunda (1951-1955) como los que señalan nuevos hitos y rumbos en la música peruana del siglo que acaba de concluir. Hasta ese entonces, la tendencia generalizada de la creación musical en el Perú había sido la de un nacionalismo folclorizante que tuvo fuertes lazos con el indigenismo. La obra de compositores como José María Valle Riestra (1858-1925), Luis Duncker Lavalle (1874-1922), Daniel Alomía Robles (1871-1942), José Castro (1872-1945), Luis Pacheco de Céspedes (1895-1985) o Federico Gerdes (1873-1953) se constituyó en pionera de una música de arte con color nacional. Cada uno de ellos tomó diversos elementos de la tradición musical peruana que encajaron en las más diversas formas y géneros. *Ollanta* de Valle Riestra fue el primer intento de crear una ópera nacional; las piezas para piano de Duncker Lavalle, tales como *Quenas* o el vals *Cholita*, revelaban una filiación semipopular de tintes salonescos; *El cóndor pasa* de Alomía Robles ejercía un fuerte impacto por su vena india y su denuncia antiimperialista; Castro sustentó la tesis del pentafonismo incaico; Pacheco de Céspedes plasmó evocaciones de la música inca en sus *Danzas sobre un tema inca* y Gerdes rememoró diversas leyendas indias en su música para piano. Según Carlos Raygada, la música peruana estaba situada en el terreno del *folclore-imitación*.

Más adelante, Ernesto López Mindreau (1892-1972), Theodoro Valcárcel (1902-1942), Carlos Sánchez Málaga (1904-1995), Monseñor Pablo Chávez Aguilar (1898-1950) o Roberto Carpio (1900-1986) trataron de conjugar las nuevas tendencias composicionales (entre el impresionismo francés y el pentafonismo nativo) con el sabor local en un conjunto de producciones que se distinguían por su estilización del folclore. La *Marinera* de López Mindreau parte de los aires de esta danza nacional; los treinta *Cantos del alma vernácula* expresan claramente el acercamiento de Valcárcel a la música de raíz india; las *Ocho variaciones sobre un tema incaico* de Chávez Aguilar toman el pentafonismo como punto de partida; piezas como *Yanahuara* y *Caima* de Sánchez Málaga revelan los elementos tempranos del mundo indigenista, y los mismos logros se evidencian en las tres canciones corales de Roberto Carpio: *Triste*, *Pasacalle* y *Huayno mestizo*. La música peruana se situaba en el campo del *folclore-creación*.

La presencia en el Perú de Andrés Sas (1900-1967) y Rodolfo Holzmann (1910-1992), dos grandes músicos, también compositores, pero sobre todo estupendos maestros, hizo posible que al filo del medio siglo aparecieran nuevas voces en la composición. De las canteras de Sas han llegado a brillar con luz propia Francisco Pulgar Vidal (1929), César Bolaños (1931), Edgar Valcárcel (1932) y Olga Pozzi-Escot (1931). Sobre todo, los tres primeros, cuya obra mantiene su vigencia en el panorama de la creación musical en el Perú. Pulgar Vidal abordó en su música aspectos de la cultura peruana que van de lo prehispánico (*Chulpas*) y colonial (*Barroco criollo*, *Sinfonía N° 2*) a la actualidad (*Paco Yunque*, a partir de un cuento de César Vallejo); Valcárcel, hondo experimentador de las más radicales técnicas composicionales del movimiento vanguardista internacional encontró motivaciones para su obra lo mismo en el pasado histórico (la serie *Checán*) que en el folclore (*Responso sobre un karabotas* basado en el huayno puneño *Cerrito de Huaqsapata*); Bolaños, más que expresar lo anecdótico del Perú, trató de reflejar el ambiente social en el cual surgió su obra (*Homenaje al Cerro San Cosme* o *Ñacahuazu*, ambas para orquesta, son claros ejemplos de creaciones motivadas por hechos sociales).

Entre todos estos compositores, Celso Garrido-Lecca ha desarrollado una de las carreras más prolíficas de todo el siglo en el Perú y ha adquirido una presencia internacional, por la profundidad, envergadura y calidad de su obra, que muy pocos compositores peruanos han alcanzado. Le ha tocado escribir algunas obras verdaderamente trascendentales, que han abierto cauces nuevos a la música del



Celso Garrido-Lecca, ganador del III Premio "Tomás Luis de Victoria" 2000.

país y que lo colocan entre los compositores más prominentes del continente latinoamericano. Rompiendo los esquemas preestablecidos en la obra de compositores anteriores, nutriéndose de un pensamiento verdaderamente transformador, poniéndose al día con las corrientes de composición internacionales más actuales, logró darle un vuelco a la música del Perú sin abandono de las raíces, de la tradición y de los rasgos perennes de la cultura peruana. En obras como *Elegía a Machu-Picchu*, *Intihuatana* o *Antaras*, los signos de la peruanidad están marcadamente presentes, sin que ello signifique que el compositor tenga que recurrir a fáciles citas de células rítmicas o melódicas provenientes del folclore. Garrido-Lecca se asomó a lo esencial, a lo que subyace en el fondo, a lo más ínsito, y alcanzó una suerte de “sublimación subjetiva” de los elementos peruanos que nutren buena parte de su obra. Raigambre y modernidad, tradición y vanguardia, rememoración e innovación se dan la mano en la música de uno de los compositores más decisivos de la historia musical peruana.

EL COMPOSITOR

Celso Garrido-Lecca proviene de las cálidas tierras piuranas, de esos soleados territorios de mangaches, churres y piajenos que tan admirablemente ha descrito Mario Vargas Llosa en *Los jefes* y *La casa verde*, de la dorada Piura, en el norte peruano, donde nació el 9 de marzo de 1926. Realizó sus primeros estudios en la Academia Sas-Rosay y en el único lugar donde a un aspirante a músico le es posible hacerlo en el Perú: en el Conservatorio Nacional de Música de Lima y, ya allí, fue discípulo de composición de Rodolfo Holzmänn. Hacia 1949 se vinculó a la agrupación “Espacio” que nucleaba a jóvenes arquitectos, artistas e intelectuales; entonces, junto con Enrique Iturriaga, organizó en Lima los primeros conciertos de música contemporánea.

En 1950 viajó becado a Santiago de Chile donde estudió con Domingo Santa Cruz, una especie de Carlos Chávez chileno, y con el holandés Fré Focke, con el cual entró en contacto con las técnicas más modernas de composición: atonalidad, politonalidad, dodecafonismo. Entre 1954 y 1964 se desempeñó como compositor y asesor musical del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, donde permaneció una década escribiendo numerosas partituras de música incidental: obras de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Anhouil o Buzatti subieron al escenario provistos de los sonidos de Garrido-Lecca. Viajó luego a Nueva York becado por el Instituto Internacional de Educación (1961-1962) y la Fundación John Simon Guggenheim (1963-1964). Como muchos compositores de nuestro continente (el mexicano Blas Galindo o el cubano Harold Gramatges, por mencionar dos casos) asistió en calidad de becario a los cada vez más famosos cursos de verano en Tanglewood, donde fue discípulo de Aaron Copland, el Boulanger de los Estados Unidos. En 1965 pasó a formar parte del Departamento de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la misma universidad, de la cual llegó a ser jefe. Durante sus años chilenos llegó a ser presidente de la Asociación Nacional de Compositores en dos oportunidades (1968 y 1972).

La proyección de su obra durante estos años logró ubicarlo en un plano destacado en la escena musical contemporánea. Participó en el Segundo Festival Inte-

americano de Música en Washington (1961), en el Festival de Tanglewood (1963), en el Tercer Festival Interamericano de Música en Washington (1964), representó al Perú en el Primer Festival de América y España (1965), intervino en los Festivales Bienales de Música Chilena (1966 y 1968). En los años posteriores asistió a diversos encuentros como el de Compositores Latinoamericanos organizado por la Casa de las Américas de Cuba en La Habana (1972), la Tribuna Musical de América Latina y el Caribe (TRIMALCA, 1976), al New American Music Festival de Miami (1988), al Primer Festival Latinoamericano de Música en México (1990), al Quinto Festival de Música Latinoamericana de la OEA en Caracas (1991), al Foro Internacional de Música Nueva en México (1996), al Festival Latinoamericano de Música de Caracas (2000) y al Encuentro del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte en Xalapa, México (2001).

Después de actuar activamente como compositor y maestro durante más de dos décadas en Chile, regresó al Perú en septiembre de 1973, a raíz del golpe de Estado que derrocó al presidente Allende y de la intervención militar en las universidades e instituciones culturales chilenas, e hizo una paulatina reincorporación al medio musical peruano. Primero dictó importantes seminarios sobre instrumentación y composición; al año siguiente asumió las cátedras de composición y orquestación en el Conservatorio Nacional de Música; luego fundó el Taller de la Canción Popular, donde se formaron varios de los más notables grupos de música popular urbana, como fue el caso de *Tiempo Nuevo*, *Vientos del Pueblo*, el *Dúo Adagio* y *Korillacta*, de fructífera vida artística en la década de los setenta. Entre 1976 y 1979, Celso Garrido-Lecca dirigió los destinos del Conservatorio. La orientación que le dio hizo de ésta una institución activa, vigorosa, con una vida musical propia de orden interno y un estrecho contacto con la comunidad que difícilmente ha vuelto a tener en años posteriores. Entre 1979 y 1984 se hizo cargo de la oficina del Programa de Musicología del PNUD de la UNESCO para promover numerosas acciones gubernamentales vinculadas con la conservación y el desarrollo del patrimonio musical peruano. Y en los años siguientes, su actividad se ha centrado en la pasión de toda su vida: la composición.

Su catálogo musical abarca numerosas obras de cámara y sinfónica, música para teatro, ballet y cine, las que han sido interpretadas en numerosos conciertos y en los más importantes festivales de América, Europa y Asia. Cómo no citar, pues, en un apretado recuento, *Orden* (1953) para piano, cuyo lúcido uso de la técnica dodecafónica somete el procedimiento a la invención; *Intihuatana* (1967) para cuarteto de cuerdas cuya audición ha tenido en muchos el mismo efecto revelador que los más importantes cuartetos de nuestro siglo; el *Divertimento* (1957) para quinteto de alientos, modelo de concisión, equilibrio y unidad; *Antaras* (1968) para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, que tiene la sabiduría de conjugar un lenguaje de vanguardia con reminiscencias tímbricas de origen telúrico; *Laudes*, que, escrita apenas en 1963, revela el sólido oficio de orquestador que le caracteriza; acaso la *Elegía a Machu Picchu* (1965), basada en el poema *La mano desasida* de Martín Adán, que es un fresco sinfónico de inmensa plasticidad; la cantata popular *Kuntur Wachana* (1977, cuya traducción del quechua quiere decir *Donde nacen los cóndores*), una imaginativa exploración en las sonoridades de la música tradicional andina que estrenaron los grupos del ya aludido Taller de la Canción Po-

pular; y el *Dúo concertante* para guitarra y charango (1991) que le otorga al popular instrumento andino hecho con caparazón de armadillo ("quirquincho" le dicen los músicos andinos) una dimensión concertística; el *Trío para un nuevo tiempo* para violín, cello y piano (1985), que inaugura su acercamiento al folclore urbano al citar canciones de la inolvidable Violeta Parra; su *Cuarteto de cuerdas* número 2 (1988), que es un sentido homenaje al cantor chileno Víctor Jara asesinado pocos días después que Salvador Allende; la *Sonata-Fantasia* para cello y piano (1987) y su expansión para cello y orquesta (1989), que demuestra cómo en Garrido-Lecca se han quintaesenciado ciertos elementos musicales provenientes de la cultura peruana; o las *Danzas populares andinas* para orquesta, la *Pequeña suite peruana*, para piano (1979), *Simpay* para guitarra (1988) o el *Concierto* para guitarra y cuatro grupos instrumentales (1990), en los que vuelve su mirada hacia lo más característico de la tradición popular del Perú y sintetiza muchas de sus búsquedas hacia la consolidación de un lenguaje personal; o quizá, finalmente, la cantata escénica *El movimiento y el sueño* para dos narradores, doble coro, cuatro grupos de percusión, cinta magnetofónica y orquesta (1984), que musicaliza el poema homónimo de Alejandro Romualdo Valle y en el que se recogen fragmentos de los diarios escritos por los dos héroes más característicos de nuestra sociedad contemporánea: el astronauta y el luchador social.

Los reconocimientos al valor de su obra no se han hecho esperar. En 1957 obtuvo el Primer premio de la Sociedad Filarmónica de Lima por su *Divertimento* para quinteto de maderas. En 1981 ganó el concurso del Patronato Pro-Música Clásica "Popular y Porvenir" de Lima con *Retablos sinfónicos* para orquesta. En otro concurso de la misma institución, en 1984, volvió a obtener el primer lugar, esta vez con la cantata escénica *El movimiento y el sueño*. En 1982, el gobierno español le otorgó la Orden del Mérito Civil en el grado de Comendador. En 1987, en el Concurso de Música de Cámara de la Sociedad Filarmónica de Lima, triunfó con su *Trío para un nuevo tiempo*, para violín, cello y piano. Su Cuarteto N° 3, *Encuentro y homenajes*, le valió el primer premio del Concurso de la SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor), en 1995. En 1996 la UNESCO patrocinó la edición de un disco de homenaje, con motivo del septuagésimo aniversario de su natalicio, titulado *Músicos latinoamericanos interpretan a Garrido-Lecca*, el cual fue presentado en la Sala Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes de México en enero de 1997.

El más reciente triunfo de su carrera, reconocimiento que lo consagra a nivel internacional como uno de los compositores más destacados de la comunidad musical de Hispanoamérica, y una de las voces más genuinas en el panorama internacional de la creación musical, lo constituye la obtención del Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria", otorgado por la Fundación Autor y la Sociedad General de Autores de España, que le fue concedido en octubre del año 2000 por un jurado internacional reunido en la ciudad de México.

Por la calidad de su obra ha recibido diversas comisiones y encargos: de la Biblioteca del Congreso de Washington (1961), del famoso director alemán Hermann Scherchen (1964), de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile y su director Fernando Rosas (1967), del Trío Arte de Chile (1987), del guitarrista peruano radicado en París Javier Echecopar (1988), del cellista mexicano Carlos Prieto (1990), del grupo La Camerata de México (1993).



Entrega del trofeo del III Premio "Tomás Luis de Victoria" 2001 al maestro Celso Garrido-Lecca en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid, en presencia del jurado internacional y las autoridades de la SGAE.

Celso Garrido-Lecca ha sido, a lo largo de una carrera que supera el medio siglo, creador, promotor, organizador, maestro, líder, y ha dejado una honda huella en cada una de estas facetas, lo que lo ha convertido en una de las presencias decisivas en el curso de la música peruana y latinoamericana.

TÉCNICA Y ESTÉTICA

Enrique Iturriaga, compañero de estudios y amigo de Garrido-Lecca, haciendo una recapitulación de la trayectoria creadora del compositor, señala que las de su primera época son obras que "muestran a un compositor actualizado en medios técnicos y estética... y que insinúan una búsqueda de identidad peruana. Luego viene la síntesis. Retoma lo universal, esta vez a partir del suelo propio. Sus obras nos mostrarán a un compositor en la plenitud de su maestría profesional y de su pensamiento musical. Su estilo, ahora más libre, más emotivo, parece brotar de una profunda latinoamericanidad, nacida ésta del cultivo de su capacidad de sorpresa ante la magia de antiguas culturas y la presencia del hombre americano de hoy". Y termina señalando que "Ahora todas sus búsquedas y experiencias se van a fusionar y van a producir un lenguaje que se define a través de un proceso de perfeccionamiento de las técnicas instrumentales a un nivel de total libertad, dentro

de texturas y formas también muy libres. Se diría que logra la abstracción que siempre había deseado; pero su pensamiento musical toma como pretexto composicional elementos expresivos de algunas canciones urbanas que despiertan en él impulsos creativos, los que se conjugan con sus experiencias universales y populares" (Iturriaga 1994: 28-30).

Por su parte, el propio compositor señala que se siente identificado con la pintura de Fernando de Syszlo, especialmente por la motivación común que han empleado. Esto le hace decir a Enrique Pinilla –citando a Mirko Lauer y su explicación de la Teoría de las Raíces en la obra del pintor– que esta convergencia se da entre “la serie de cuadros de Syszlo pintados en la década del 60, fundamentalmente dedicados al trabajo con formas que buscan evocar el universo del diseño preincaico en sus tensiones fundamentales y cuyo correlato histórico es –incluso a partir de los títulos de los cuadros– la naturaleza obsesiva de las relaciones entre español e indio, entre dominador y dominado, en el proceso cultural peruano”, y las partituras escritas en esa misma década como *Elegía a Machu Picchu* (1965), *Intihuatana* (1967) y, especialmente, *Antaras* (1968) (Pinilla 1985: 176).

Un desglose de las afirmaciones de Iturriaga y Pinilla nos empuja a ver el pensamiento musical de Garrido-Lecca como una totalidad conformada por sus concepciones estéticas y teórico-musicales, su comprensión de la cultura peruana, su visión de los músicos que lo antecedieron y de sus colegas contemporáneos y sus obras musicales actuando como un todo dialéctico, siempre en desarrollo y en movimiento.

Las concepciones teórico-musicales son todas aquellas que tienen un vínculo directo con el lenguaje musical del compositor y que se hacen evidentes en los aspectos técnicos, en asuntos de gramática y sintaxis musicales. Cuando Iturriaga dice que las obras de su primera época muestran a un compositor actualizado en medios técnicos y estética... se refiere a aquellas en las que la temprana madurez de Garrido-Lecca es visible: la *Elegía a Machu Picchu* (1965) *Intihuatana* (1967) y, de manera muy singular, *Antaras* (1968), que motiva el presente artículo. Estas obras, técnicamente, revelan un conocimiento profundo de los procesos composicionales que renovaron la tradición occidental hacia el inicio de la segunda mitad del siglo XX, pero no sólo reflejan asimilación, sino también aplicación de resoluciones personales.

A lo largo de la primera parte del siglo XX, e inicios de la segunda, el dodecafonismo, ciertos procesos composicionales basados en la no repetición, el aleatorismo, el ultraserialismo parecían replantear el sentido de la composición a partir no del dilema de Theodor Adorno, que polarizó la música occidental entre Stravinski y Schoenberg, sino de la oposición “entre quienes deseaban mantener el sistema tonal de una u otra manera (Mahler, Sibelius, Ravel, Strauss, Bartók, Janacek, Hindemith, Prokofiev, Shostakovich, Szymanowsky, Britten, Tippett, Copland, Villa-Lobos) y los que deseaban su reemplazo por otro nuevo (Schönberg, Webern, Berg, Hauer, Scriabin, Partch, Messiaen) o simplemente que se liberara la creación musical de las ataduras de la tonalidad (futuristas italianos, Varèse, Hába, Carrillo, Cowell, Partch y más tarde Cage)” (Padilla 1995: 172). Garrido-Lecca, en el momento que abordó la creación de las obras arriba mencionadas, se

ubicó, respecto al panorama general de la creación musical en el Perú, en la posición más iconoclasta, en la de vanguardia, entre aquellos compositores que rompieron no solamente con el sistema tonal y abordaron otros sistemas, sino también, para el caso específicamente peruano, con los clichés de un nacionalismo cimentado en aires de huayno, de cachua, de yaraví o de marinera (los compositores peruanos nunca abordaron las fuentes de la música criolla –el vals, la polka– ni de la música negra) amparado en el pentafonismo “incaico” según lo explicaron Castro, Alomía Robles o los esposos D’Harcourt, y sujeto a un mestizaje armónico que sumaba o yuxtaponía el pentafonismo melódico a la armonía heptafónica.

La música serial y la aleatoria de principios de los años cincuenta, aunque en apariencia contradictorias, compartieron algunas premisas: ambas fueron inductivas y experimentales en estricto sentido. Había cierto número de hipótesis limitadas precomposicionales –definidas negativamente por una rigurosa exclusión de posibilidades– siendo la música deducida del conjunto único de premisas. Éstas eran simples y limitadas; las deducciones eran completas, extremas e incluyentes: en cierto sentido equivalían a la pieza. Esta música afirmó el principio de que cada concepción establecía sus propias y únicas premisas: por una parte el verdadero contenido de una obra y, por otra, las relaciones de sus partes a medida que se desenvuelven, actúan, interactúan o se intersectan en el tiempo, todo lo cual es definido para cada obra en particular como su estructura individual. El efecto total fue el de la redefinición de cada aspecto del acto de creación e interpretación para hacer del alcance total de la experiencia misma (incluyendo las nuevas experiencias de forma) la materia natural de la nueva música. Tanto *Intihuatana* como *Antaras* se acogieron a esta preceptiva. En ellas, y con mayores logros en *Antaras*, cada aspecto (rítmico, melódico, armónico, textural, formal, dinámico, agógico) ha sido redefinido y su audición nos remite a una nueva forma de percepción y comprensión y a una nueva experiencia estética.

Al respecto dice Eric Salzman que lo que está involucrado en esta música “es el verdadero alcance de la percepción y la comprensión, y la nueva música trata de la calidad y la naturaleza de una experiencia, percepción, pensamiento y comprensión más elevados, comunicados a través del alcance total de las capacidades humanas. Existe en esto una nueva totalidad de formas y verdades psicológicas que nacen de una experiencia universalizada, pero que deben ser nuevamente establecidas en particular para cada obra” (Salzman 1967: 226).

A partir de *Intihuatana* y *Antaras*, Garrido-Lecca se aproximó a las experiencias de la música nueva que ya habían cobrado cuerpo en un amplio repertorio, en busca de un nuevo lenguaje y de una actitud renovadora hacia el arte. Tanto *Intihuatana* como *Antaras* representaron un decisivo aporte a la actitud de cambio radical en la creación musical peruana, del que ya eran partícipes otros compositores como Valcárcel, Bolaños, Pinilla y Pulgar Vidal. En particular, *Antaras* fue una profunda reflexión sobre varios tópicos: el sentido de la creación musical (lo que no es creación, es copia o, cuando menos, arte epigonal), el sentido de la composición musical en el Perú (o Latinoamérica, ya que Garrido-Lecca vivía a la sazón en Chile, sin abandono de estrechos vínculos con su patria), el sentido del lenguaje y de la expresión (lo que define a una obra no es qué sistema emplea,

sino qué se dice con él), el de la experiencia estética (la obra pone en tela de juicio los parámetros de apreciación establecidos y sancionados como buenos por la historia), el de la confluencia de tradición y modernidad (negación dialéctica del pasado).

En *Antaras*, Garrido-Lecca formula un juego dialéctico que obliga a intérpretes y escuchas a una asimilación inductiva y no deductiva, comprensiva en lugar de exclusiva, analítica en vez de sintética. En *Antaras* se confrontan estrictez y libertad, control racional e irracional, detalles fijos e improvisación, unidad total y estructura abierta, simetría y asimetría, periodicidad y aperiodicidad, el máximo movimiento y la completa inmovilidad, la alta y baja tensión, la transparencia y la densidad, la altura definida y el ruido, el sonido y el silencio como dos caras, términos de expresividad y de discurso, de la misma moneda, el detalle expresivo y aislado y las grandes líneas y formas, el rigor y la flexibilidad del tiempo. *Antaras* establecía el nexo entre el serialismo y el aleatorismo, trascendiendo totalmente todos los “ismos” en los que había quedado anclada la obra de los compositores de generaciones anteriores del Perú, pero sin provocar el falso dilema de “nacionalismo” o “modernidad”, sino dirigiéndose hacia un lenguaje que sintetizara genuinamente ambos aspectos.

Antaras nació cuando el movimiento internacional de la vanguardia musical, como se conoció a la corriente que, sobre todo desde los festivales de Darmstadt, estaba en auge y cambió radicalmente el curso de la música de arte, de concierto, erudita o como se le quiera llamar. Los parámetros de altura, duración, intensidad, timbre, dinámica, agógica, textura, forma, etc., son manejados en esta obra siguiendo una línea de acción que se nutre de las experiencias centroeuropeas, pero a partir de referencias culturales específicamente peruanas. En *Antaras* el pensamiento musical de Garrido-Lecca quedó consolidado por la exacta convergencia entre el qué y el cómo, entre el signo y su trascendencia sonora, entre la escritura y el hallazgo de un lenguaje, entre la música como teoría y la musicalidad como condición poética.

En este sentido, *Antaras* es de las obras que inauguran una nueva época en la música del Perú, por lo inéditas de sus propuestas en un año como 1968 –el año que llegó al gobierno el grupo de generales progresistas liderados por Juan Velasco Alvarado– cuando un renovado discurso sobre la identidad cultural apenas se ponía en boga después que las corrientes indigenistas y nacionalistas de los años 20-50 ejercieran una influencia predominante. Nuevos enfoques de discusión y creación artística aparecieron hacia finales de la década de los sesenta y mediados de los setenta. Frescas estaban entonces las ejecuciones de obras y las discusiones en torno a la música latinoamericana en diversos festivales de carácter continental. Ya desde el Segundo Festival Latinoamericano de Caracas (1957) o del Segundo Festival Interamericano de Washington (1961, en el cual Garrido-Lecca participó con su *Sinfonía en un movimiento*) se había puesto en la mesa de discusiones el asunto de la utilización de nuevas técnicas y recursos composicionales. Asimismo, estaba en el corazón del debate el Manifiesto del grupo Música Nova (1963) del Brasil que trazó sendas de orientación artística, estética y política para los compositores latinoamericanos.

Dice Juan Orrego-Salas que “Junto con haberse desprendido de la idea exclusiva de recurrir al folklore como medio de identificación, y abrirse a otras posibilidades, el compositor de América Latina se vio expuesto de golpe a un cúmulo de problemas de orden estético y técnicos, inherente al poswebernismo y a todos los desarrollos y experimentaciones subsecuentes, incluyendo la música electrónica y aleatoria, el empleo de computadoras y demás. No existió una práctica continuada que condujera en forma natural al compositor hasta esta etapa... No cesó para el compositor, sin embargo, el problema de la identidad. El serialismo, posiblemente en virtud de su dependencia de métodos inflexibles, arrastró consigo necesidades crecientes por parte de quienes lo adoptaron de encontrar medios que confirieran un sello personal a su obra... El miembro de la llamada ‘vanguardia musical’ de América Latina, cuando llegó a verbalizar sus ideas, confesó sentirse víctima de una gradual erradicación de su propio medio, ante lo cual no permaneció indiferente, a pesar de su oposición a todas las formas de nacionalismo que antes había imperado” (Orrego-Salas 1980: 185-186). El enfoque de Orrego-Salas describía una situación (que se hizo más claramente manifiesta en las décadas de los sesenta y setenta) que estaba a flor de piel en todo el continente y sobre la que se adoptaron las más encontradas posturas. Tal vez, la posición de Garrido-Lecca se situaba más cercana a la del compositor guatemalteco Joaquín Orellana, quien consideraba a la corriente nacionalista como un atributo gastado, pero, en cambio, concedía que el compositor latinoamericano podía descubrir maneras de comportamiento afines a motivaciones que surgieran de su propio medio y fueran capaces de generar elementos para representar en formas de expresión continental.

Si por una parte se consideraba superado al nacionalismo “de tarjeta postal”, como le llama Roque Cordero (Cordero 1980:163), por otra se proclamaba la vigencia del folclore como elemento sustantivo de un arte comprometido con las posturas políticas y estéticas más progresistas y con la defensa de un arte nacional (ahí están las obras de los brasileños Claudio Santoro o César Guerra Peixe o del chileno Luis Advis para ilustrarlo). Lo notable y original de *Antaras* es que su autor logró concretar sus búsquedas sonoras y de plasmación de un nuevo lenguaje, así como marcar su distanciamiento de ese nacionalismo al que aludía Roque Cordero, sin apartarse de sus raíces culturales e históricas. Esta obra es uno de los mejores ejemplos de cómo hacer un arte donde se den la mano, en lúcida convergencia, lo “nacional” y lo “moderno”.

LA OBRA

Antaras para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo (1968) fue escrita cuando el compositor vivía en Chile y entraba a una fase de escritura experimental que lo llevó a abandonar la notación tradicional para abordar una que se ajustara mejor a sus propósitos expresivos. Garrido optó por una notación que combina elementos de la notación “ortocrónica” (Locatelli 1973: 9) con grafismos que expresan de otra manera las relaciones de tiempo, duración, altura, timbre, articulación, dinámica, agógica, etc. La partitura está medida en segundos. El director debe

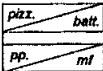
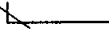
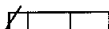
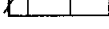
indicar las diferentes entradas de los instrumentos según el lugar gráfico que ocupen los sonidos en la partitura, dentro de los segundos señalados, aunque con cierta flexibilidad, salvo en aquellos casos específicos en que se indica el número de batutas. El compositor ha dispuesto que, para la ejecución de la obra, los cuartetos estén ubicados uno a cada lado del director y a la mayor distancia posible entre sí. El contrabajo debe colocarse al centro y frente al director y cumplir una función de enlace sonoro entre los cuartetos.

El título de la obra *Antaras* proviene del nombre con que se designa a los instrumentos prehispánicos de la cultura nazca en forma de flauta de Pan fabricados en greda, es decir de arcilla arenosa. El nombre genérico de estos instrumentos es *antara* en quechua y *siku* en aymara (D'Harcourt 1925 en 1990: 51). De *siku* deriva *sikuri*, término referido al tocador de flauta de pan (D'Harcourt 1925 en 1990: 52). Ha sobrevivido un crecido número de flautas de este tipo que han concitado la atención de estudiosos de diversas disciplinas, pero no conocemos la música que se tocó en ella. La práctica musical contemporánea, la que efectúan los tocadores de zampoñas o sikus, está fincada en un repertorio mestizo que difícilmente puede darnos una idea de las melodías que tocaron los músicos nazcas. Por ello, una obra que haga alusión a las antaras de origen nazca sólo podía partir de una reinterpretación sonora de lo único que ofrecen los instrumentos que han sobrevivido al paso del tiempo: las notas y los timbres que se obtienen de ellos. Dice Enrique Pinilla que *Antaras* está concebida como variaciones a las "gamas" o escalas musicales de las antaras nazcas que se encuentran en el Museo Antropológico de Lima (Pinilla 1985: 174).

La obra de Garrido-Lecca es, en ese sentido, una doble reflexión: de una parte, la búsqueda tímbrica que nos haga rememorar estos ancestrales instrumentos; de otra, una lúcida especulación con las posibilidades sonoras de la familia de cuerdas de arco, con su riqueza de timbres y colores, con las formas de obtener sonidos a través de diversos golpes de arco, y, también, por el empleo de recursos más contemporáneos como los *glissandi* en armónicos, los *pizzicati*, etc.

Pero hay otros dos aspectos que también deben ser tenidos en cuenta para un mayor acercamiento a esta obra. En primer lugar, *Antaras* es una reflexión sobre el tiempo, dimensión en la cual transcurre la música, y la puesta en tela de juicio de conceptos como el compás, la métrica, la división de valores, que en la música tradicional habían adquirido categoría de absolutos; ello implica un manejo flexible del tiempo y un uso privilegiado de elementos como el *accelerando*, el *rallentando* y la repetición de motivos, figuraciones o células a la mayor brevedad posible. En segundo, una concepción del instrumento como un objeto sonoro global en el cual los sonidos pueden obtenerse no sólo por frotamiento de la cuerda con el arco, sino también por articulaciones detrás del puente, mediante golpes en la caja del instrumento, etc. Para el logro de sus propósitos, Garrido-Lecca propone un conjunto de símbolos e indicaciones que explican a los intérpretes cómo debe ser resuelta la partitura¹:

¹La partitura utilizada en el análisis es la editada por el Instituto Nacional de Cultura del Perú en 1975. El cuadro de símbolos fue realizado por Raúl Donoso.

• ————— = sin vibrato		= alternar al criterio del ejecutante, las articulaciones o dinámicas indicadas
• ~~~~~ = vibrato normal		
• ~~~~~ = vibrato lento produciendo 1/4 de tono		
<i>batt</i> = col legno battuto		= sonido más agudo del instrumento
<i>tratto</i> = col legno tratto		= golpe con la mano izquierda en la caja del instrumento
<i>nat.</i> = arco en posición natural		= golpe con el arco en la parte lateral superior de la caja
<i>(pont)</i> = arco ponticello		= tocar una cuerda detrás del puente
<i>(tasto)</i> = arco sul tasto		= arpeggio de las cuatro cuerdas detrás del puente
<i>(nor)</i> = ejecución normal		
		= cambios de arco irregulares consecutivos
		= trémolo regular
		= trémolo irregular sin ritmo preciso
		= pequeña pausa o cesura
		
		
		

LA ESTRUCTURA

a) La organización del tiempo

El primer elemento que asoma en *Antaras* es el de la organización del tiempo. La partitura se mide en segundos y cada cinco de ellos hay una línea divisoria que permite organizar el discurso. Pero esto no establece una necesaria organización métrica de 5 tiempos (pulso=tiempo) ni implica una jerarquización de acentos. Las entradas de los instrumentos se dan en diferentes puntos de cada segmento de cinco pulsos con tal grado de flexibilidad que queda plasmado un nivel de aleatoriedad temporal. Empero, un elemento absolutamente controlado es la duración total de la pieza. La medida segundo=pulso está planteada para que en cada una de las 9 páginas haya 12 segmentos de 5 segundos (60"=1 min.), con lo que el tiempo total de *Antaras* alcanza un total de 9 minutos.

b) La organización interválica

1) El juego interválico deriva de la elaboración de conjuntos de notas que pretenden reproducir las organizaciones interválicas de las antiguas antaras nazcas: unas de cuatro, otras de cinco o seis, algunas más de ocho o diez sonidos. Las más importantes son las siguientes (ver ej. N° 1).

Esta organización interválica responde, en cierto modo, a las diversas "gamas" de sonidos que producen las antaras de la cultura nazca que fueron descritas por los esposos D'Harcourt y Andrés Sas (Sas 1938) primero, y por César Bolaños después (Bolaños 1988). Sin embargo, hay que aclarar que Garrido-Lecca no se basó en un sentido estricto en las escalas producidas por las antaras que describieron estos estudiosos, en especial Sas, sino que creó sus propias "gamas" y, en base a las diversas disposiciones armónicas de los sonidos y a sus búsquedas tímbricas,

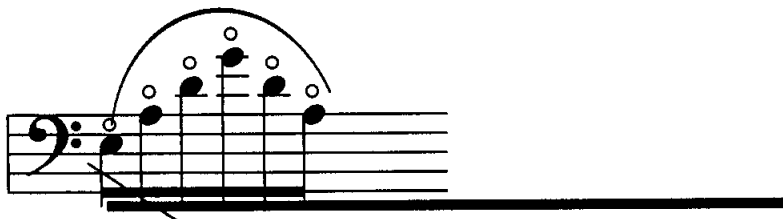


Ejemplo N° 1.

intentó recrear un mundo sonoro del cual no quedan más vestigios que los propios instrumentos y los sonidos que en ellos se producen.

2) Acorde a la naturaleza de los instrumentos para los cuales escribe, Garrido-Lecca dispone los sonidos de tal modo que permite el libre juego entre las cuerdas para tocar células de muy rápida articulación, privilegiando, por ejemplo, los

intervalos de 4ª, de 5ª o de 6ª que son muy fáciles de obtener de una cuerda a otra, como se ve en los ejemplos N° 2 y N° 3.

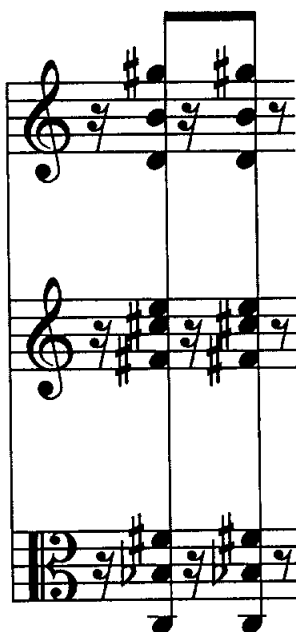


Ejemplo N° 2. Contrabajo.



Ejemplo N° 3. Cello del Cuarteto I.

3) El mismo principio se aplica a la ejecución de acordes en cuerdas dobles o triples, a veces combinando sonidos pisados con cuerdas al aire, como se observa en el siguiente ejemplo (ver ej. N° 4).



Ejemplo N° 4.

4) El desarrollo “improvisatorio” de *sets* de notas que tienen un cierto “orden serial” sobre los cuales los ejecutantes deben realizar un juego de combinación aleatorio, pero que en su planteamiento responde a un orden estricto de inversiones y retrogradaciones interválticas, a la manera de los modos de organización serial del dodecafonismo. En la sección que comienza en el minuto 5, el segundo cuarteto presenta un conjunto de elementos interválticos de la siguiente manera.

El violín I toca la sucesión que se ejemplifica (ver ej. N° 5).



Ejemplo N° 5. Violín I del cuarteto II.

y el violín II tiene los mismos sonidos dispuestos al revés, o sea en retrogradación (ver ej. N° 6).



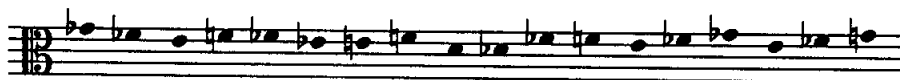
Ejemplo N° 6. Violín II del cuarteto II.

Por su parte la viola toca una inversión (en el sentido serial del término), es decir que, respecto a la serie original, los intervallos son un reflejo: si en la serie original son ascendentes, en la inversión son descendentes y viceversa. Así, el *set* de la viola es el siguiente (ver ej. N° 7).



Ejemplo N° 7. Viola del cuarteto II.

en tanto el cello tiene un *set* de notas que es la inversión del que toca el violín II (ver ej. N° 8).



Ejemplo N° 8. Cello del cuarteto II.

5) Un elemento agregado es el del universo microtonal, plasmado a través de la utilización de *glissandi*, que literalmente elimina el sentido de altura determinada. Los *glissandi* ocurren lo mismo entre intervallos cortos (el semitono) que en todo el ámbito de las cuerdas hasta alcanzar “el sonido más agudo posible” que es, *per se*, un sonido de altura indeterminada.

c) *El planteamiento tímbrico*

Un aspecto sustancial de *Antaras* lo constituye la exploración tímbrica. Para ello Garrido-Lecca se vale de varios recursos.

- c.1) Formas de emisión del sonido: con *vibrato*, sin *vibrato*.
- c.2) Golpes de arco diversos: arco normal, *col legno battuto*, *col legno tratto*.
- c.3) Obtención del sonido en diversos lugares del instrumento: *sulla tastiera*, *sul ponticello*.
- c.4) Obtención de sonidos en lugares no usuales del instrumento: atrás del puente, golpes en la caja del instrumento con la mano o con el arco.
- c.5) Uso de efectos como los armónicos (naturales y artificiales), los *glissandi* (en sonidos naturales y en armónicos), trémolos, *pizzicati*, sonidos con sordina.
- c.6) Exploración en los registros extremos de los instrumentos: sonoridades muy agudas en el contrabajo y el cello.
- c.7) Contrastes violentos de dinámica que se traducen en colores tímbricos muy específicos.

d) *El aspecto formal*

Antaras está dividida en dos grandes partes muy claramente diferenciadas, separadas por un calderón, a las que denomino A y B. En cada una de ellas hay, a su vez, dos secciones que representan puntos de tensión-distensión a los cuales llamaré a-b y c-d.

Parte A. Comprende dos secciones que aquí designo como a y b.

Sección a. Marca el inicio de la pieza con una entrada del contrabajo que propone una secuencia de armónicos naturales sobre cada una de las cuerdas del instrumento. A este elemento se agrega, en entradas sucesivas, el cuarteto II formando el acorde Do-Fa-Sib-Lab. Cuando el cello del cuarteto I toma estas notas haciendo la misma figuración que el contrabajo, el segundo cuarteto se mueve una tercera menor (un intervalo clave en muchos pasajes de la obra) hacia abajo, excepto el violín I. Rápidamente las figuraciones del contrabajo son abordadas por el cuarteto II, que al tocar *in crescendo* señala la primera acumulación de tensión, en tanto el cuarteto I ingresa tocando un acorde sostenido que llega hasta el final de la sección. Al llegar el minuto 1.15, el cello del cuarteto I presenta un elemento que será retomado más adelante: un pasaje sobre los armónicos 5-6-7-8-9-10 de la fundamental Do. El contrabajo hace al mismo tiempo una figura similar sobre los armónicos 6-7-8-9-10 de la fundamental La (III cuerda). Los acordes sostenidos del cuarteto I, los armónicos superpuestos de cello y contrabajo y los *glissandi* en armónicos del cuarteto II que empiezan lentamente para luego intensificar el movimiento en *accelerando*, crean una segunda acumulación de tensión, mayor aún que la anterior, que termina en el minuto 1'50 concluyendo la sección a.

Sección b. La figuración inicial del contrabajo aparece en violines y viola del cuarteto I sobre el *set* de notas Sol-Lab-La-Si-Re al que superpone el acorde Mi-Si-Re-Mi-Sol (de cierta connotación pentáfona) del contrabajo y el cuarteto II. Éstos dan paso a una frase melódica en el cello del cuarteto I que arranca al inicio del

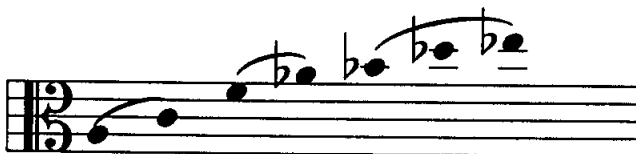
minuto 3 y alcanza hasta el minuto 3'30. La frase del cello es respondida por el violín 1º del cuarteto II, pero constreñida en su dimensión y duración. El cuarteto II introduce un nuevo *set* (Si-Do-Do#-Mi-Fa#-Sol) siguiendo las figuraciones del contrabajo, al cual el cuarteto I le opone un acorde tipo *cluster* (Mib-La-Sib-Do) que crea un movimiento ascendente, encadenando segundas y terceras menores en forma de escala (ver ejemplos N° 9, N° 10 y N° 11).



Ejemplo N° 9. Violín I del cuarteto II.



Ejemplo N° 10. Violín II del cuarteto II.



Ejemplo N° 11. Viola del cuarteto II.

a los cuales se suma el cello, una vez terminado su frase melódica (ver ej. 12).



Ejemplo N° 12. Cello del cuarteto II.

El acorde que resulta de acumular estas "escalas", Lab-Mib-Fa-Sol (de lo grave a lo agudo), que en esencia es otro *cluster*, viene a ser la transposición modificada del acorde que arranca en el minuto 2'30 y se prolonga hasta el minuto 2'54, a partir del cual queda mantenido y hacia el minuto 3'05 se mueve retomando algunos rasgos de la frase melódica del cello, complementando la frase del violín 1º del cuarteto II. A este pasaje se acopla un juego armónico del cuarteto II formado por los acordes que pueden verse en el ejemplo 3, tocado en *pizzicato* y *col legno* y con diversas articulaciones de cello y contrabajo.

Un acorde final del cuarteto I con el cello tocando la serie de armónicos 7-8-9-10 de la fundamental La se diluye en un gran *pianissimo* que sirve de conclusión a la sección b y en consecuencia a la primera parte de la pieza.

Parte B. Consta de dos secciones que aquí designo como c y d.

Sección c. Comienza en el minuto 4'00 de la pieza, luego de una breve pausa, con una improvisación sobre el *set* de notas del violín 1º del cuarteto II, como lo muestra el ejemplo 4, y que, como lo he explicado líneas arriba, es imitado, sucesivamente, por la viola, el violín 2º y el cello del cuarteto II respondiendo a una organización de tipo serial. En tanto, el cuarteto I sostiene un *cluster* integrado por las notas La-Si-Do-Re, cada una de las cuales se desplazan un tritono hacia arriba antes de tomar para sí, y de manera simultánea, los sonidos que antes tocaba el cuarteto II. El *cluster* se desplaza entonces al cuarteto II con las notas Lab-Sib-La-Si. El contrabajo por su parte despliega una serie de células rítmicas, de manera improvisatoria, combinando *pizzicati* y golpes *col legno battuto*. La tensión se acumula hasta desembocar en un intenso trémolo en el minuto 4'45 que crea un nuevo clímax hasta el minuto 4'51.

Un corte abrupto nos devuelve un nuevo *set* de notas que es imitado por los cellos, mientras violines y violas mantienen *clusters* tremolados o *glissandi col legno*. En el minuto 5'18 reaparecen en el cuarteto II las figuraciones del contrabajo, pero convertidas en valores irregulares sobre los cuales el cuarteto I impone una nueva unidad armónica, que con trémolos irregulares intensifica el movimiento que alcanza su mayor sonoridad en el minuto 5'35. Contrabajo y cuarteto II salen en el minuto 5'42, pero en el 5'50 se suman al juego de acordes que produce una de las mayores concentraciones de energía. Los acordes se mueven lentamente, el cuarteto II introduce células rítmicas derivadas del huayno, se agregan luego acordes abiertos en *pizzicati*, con lo que el punto máximo de tensión llega a un triple *fff* en el minuto 6'45. Este el punto donde concluye la sección c.

Sección d. Finalizando la sección anterior y abriendo la nueva, sólo queda un solitario Mib del cello del cuarteto I al que se le suma en unísono la viola. La sonoridad ha bajado a su nivel más tenue. Esta última sección no es sino una recapitulación de figuras, motivos o células que han aparecido antes y que proceden en un sentido inverso a las tres secciones anteriores. Si antes la suma de elementos servía para acumular tensión y llevar la música a puntos climáticos que luego se diluyen, ahora la sección entera tiene un sentido disolvente. Veamos sus elementos.

- a) El contrabajo retoma la frase melódica del cello, pero agrega armónicos naturales a las fundamentales y obtiene un nuevo trazo melódico y de distinto timbre.
- b) Las figuraciones sobre armónicos superiores en el cello y la viola del cuarteto I, que deriva de las figuraciones de cello del cuarteto I y contrabajo del minuto 1'15. Ahora las fundamentales de la serie armónica son los sonidos Sol (III cuerda del cello) y Do (IV cuerda de la viola).
- c) Los acordes del cuarteto II que combinan sonidos pisados y cuerdas al aire, derivados de aquellos que aparecen el minuto 4'56.

- d) La línea melódica del violín del cuarteto I, que es una variante de la línea del contrabajo de esta misma sección.
- e) Las figuraciones de sonidos quebrados que se tocan como armónicos, que vienen a ser una modificación de la figuración que presenta el contrabajo al inicio de la obra. Éstas constituyen el elemento que plantea la disolución del movimiento compositivo. Todo el pasaje final en armónicos es uno de los momentos más sugestivos y tímbricamente interesantes. Este elemento es iniciado por el violín 2º del cuarteto I en el minuto 8'40 y paulatinamente lo toman los demás instrumentos hasta que la sonoridad se disuelve, a cargo del violín 1º del cuarteto II, en el minuto 9.

Antaras representa un desarrollo basado en el contraste de fuerzas lineales y sonoras que acusan una intensidad plástica y una concentración máximas. En esta obra se reúnen dos concepciones aparentemente antagónicas: constructivismo riguroso y aleatoriedad. A pesar de haber sido planteada como una obra de perfiles aleatorios, no hay uno solo de los parámetros que no esté controlado y el material musical se va modificando flexiblemente según las necesidades que presenta el desarrollo del discurso musical.

- El aspecto melódico, que a simple audición parece estar ausente, se da en una conducción cuasicongelada de la melodía, pero sutilmente trabajada como parte de una complejidad polifónica.
- El aspecto armónico se presenta supeditado a la suma de sonoridades o de bloques armónicos que actúan como elementos de tensión y distensión, así como a la libre elección del orden interválico que acercan la obra a la concepción xenakiana de la nube sonora.
- El aspecto rítmico no se rige por patrones de duración e intensidad fijados de antemano, sino por una elaboración de "acciones" que, a discreción de los ejecutantes, se manejan en parámetros de tiempo, de pulso, de libre juego de acentuaciones. Casi podría decirse que *Antaras* parte de una "abstracción" del ritmo.
- El elemento tímbrico juega un papel determinante. No podría entenderse esta obra sin las propuestas que emanan de escribir todo el pasaje final en armónicos, sin considerar que los golpes de arco son fundamentales en la parte estructural, que los bloques armónicos no son un simple soporte de la melodía, sino instancias de color con rasgos expresivos, sin aceptar que los registros de los instrumentos han sido usados con propósitos tímbricos.
- El juego de texturas deja ver un tratamiento dialogístico de los cuartetos y una superposición de bloques y densidades sonoras que al acumularse producen punto de clímax. Quizá uno de los mayores aciertos de la obra es la habilidad con la que el compositor acumula tensiones, en el mismo sentido con que lo hace en la *Elegía a Machu Picchu*, incidiendo este aspecto en el resultado formal. La forma en *Antaras* está dada por la llegada a tres puntos de tensión (secciones a-b-c) y a uno de disolución (d).
- "El efecto de oponer volúmenes de diferentes densidades y texturas... -dice Juan Orrego-Salas- nos incita a una observación muy subjetiva: la de ver en ello reflejarse la imagen del macizo andino, más aun cuando el empleo del *tone cluster* es tan característico de los músicos del área geográfica expuesta

ineludiblemente a éste. Lo comparten como rasgo estilístico Celso Garrido-Lecca (1926), Edgar Valcárcel (1932), César Bolaños (1931) y Enrique Pinilla (1927) de Perú; León Schidlowsky (1931) y Gustavo Becerra (1925) de Chile, entre otros" (Orrego-Salas 1980: 191). Recojo las palabras de Orrego-Salas para cerrar esta aproximación a la obra de Celso Garrido-Lecca porque, a pesar de lo subjetivo que las encuadra, contiene una de las primeras caracterizaciones de un lenguaje que el tiempo ha confirmado como uno de los más trascendentales de la música peruana y latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

BEHAGUE, GERARD

1983 *La música en América latina*. Traducción de Miguel Castillo Didier. Caracas: Monte Ávila Editores.

BOLAÑOS, CÉSAR

1988 *Las antaras nasca*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

CORDERO, ROQUE

1980 "Vigencia del músico culto", *América Latina en su música*. Editado por Isabel Aretz. Segunda edición. México, D.F., UNESCO: Siglo XXI editores, pp. 154-173.

D'HARCOURT, RAOUL Y MARGUERITE

1990 *La música de los Incas y sus supervivencias*. Traducción de Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru.

ITURRIAGA, ENRIQUE

1994 "Celso Garrido-Lecca. Las búsquedas y los encuentros (sus composiciones entre 1983 y 1993)", *La Casa de Cartón*, II/3, pp. 28-35.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, ANA MARÍA

1973 *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi.

ORREGO-SALAS, JUAN

1980 "Técnica y estética", *América Latina en su música*. Editado por Isabel Aretz. Segunda edición. México, D.F., UNESCO: Siglo XXI editores, pp. 174-198.

PADILLA, ALFONSO

1994 *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez* [Acta Musicológica Fennica 20]. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura (Sociedad Musicológica de Finlandia).

PINILLA, ENRIQUE

1985 "La música en el siglo XX", *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir, pp. 125-213.

SALZMAN, ERIC

1967 *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.

SAS, ANDRÉS

1938 "Ensayo sobre la música nazca", *Boletín Latinoamericano de Música*, IV, pp. 221-233.

Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca

1. Este catálogo se ha confeccionado sobre la base de una revisión del publicado en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* realizado por Rodrigo Torres, del publicado por el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú, preparado por José Quezada Machiavello, de informaciones recopiladas por Aurelio Tello y de conversaciones con el compositor.
2. Se debe señalar que en el catálogo no han sido incluidas numerosas piezas populares de Garrido-Lecca, así como tampoco arreglos de otros autores, también de música popular, si bien algunas han sido coreografiadas para grupos de danza o ballet. Tales son los casos de *Ven, amigo ven*, canción con letra de Víctor Jara, que la coreógrafa Hilda Riveros empleó en una danza homónima estrenada por el Ballet Moderno de Cámara del Instituto Nacional de Cultura del Perú en 1976, en el Teatro Municipal de Lima, y de *Canción de cuna para despertar* de Maruja Browley, de la cual Garrido-Lecca realizó un arreglo para el Taller de la Canción Popular, que dirigía en el Conservatorio Nacional de Perú, y que la misma coreógrafa estrenó, igualmente en 1976 y con el mismo grupo de ballet, en la Sala Pardo y Aliaga de Lima.
3. Los rubros que se incluyen se ajustan al siguiente orden:
 - a) Título.
 - b) Año de composición.
 - c) Medio (ver abreviaturas).
 - d) Autor del texto (abreviado *Text*).
 - e) Duración aproximada (abreviada *Dur*).
 - f) Editor, lugar y año de edición (abreviado *Ed*).
 - g) Fonograma editado indicando tipo, título, intérpretes, lugar, ente editora y fecha de edición, y otra clase de registro sonoro cuando no hay edición fonográfica (abreviado *Fon*).
 - h) Lugar, año de estreno e intérpretes. En la música incidental para teatro y danza, luego del año de estreno, se indica la compañía que la estrenó (abreviado *Estr*).
 - i) Observaciones como dedicatorias, encargos, premios y otras (abreviado *Obs*).
4. Las abreviaturas empleadas son:

ANC	Asociación Nacional de Compositores, Chile
arp	arpa
BNP	Biblioteca Nacional del Perú, Lima
cas	casete
cas autor	casete en poder del autor
cb	contrabajo
CD	disco compacto
cdas	cuerdas
cfg	contrafagot
cl	clarinete
clb	clarinete bajo
comx	coro mixto

CONACULTA	Consejo Nacional de Cultura de México
CONCYTEC	Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del Perú
cor	corno francés
cor ing	corno inglés
ct	cinta magnetofónica
ct autor	cinta magnetofónica en poder del autor
cuart	cuarteto
DETUCH	Departamento de Teatro de la Universidad de Chile
dir	director
ed	edición
FAUCH ct	matriz en cinta magnetofónica conservada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile
FAUCH hel	matriz heliográfica conservada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile
fg	fagot
fl	flauta
FONDART	Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes
gui	guitarra
IEM	Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes de México
ITUCH	Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, actual Teatro Nacional Chileno
ms	manuscrito
Mz	Mezzosoprano
ob	oboe
orq	orquesta
perc	percusión
pf	piano
pic	piccolo
PUC	Pontificia Universidad Católica de Chile
qto	quinteto
S	soprano
SCD	Sociedad Chilena del Derecho de Autor
s/f	sin fecha
tbn	trombón
tim	timbales
tpt	trompeta
tu	tuba
va	viola
vc	violoncello
vn	violín
vtos	vientos

Orden, 1953, pf, *Dur*: 6'30, *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: cas ["Obras de Celso Garrido-Lecca"], Mariana Grisar, pf, Lima, ed autor, s/f; CD "Forum Música. Colección Caminos de la vida N°1", Cecilia Ramírez, Lima, OXY/ Goethe Institut de Lima/ Asociación Musical Renacimiento [1991]; CD "Músicos latinoamericanos interpretan a Garrido-Lecca", Cecilia Ramírez, pf, Ciudad de México, UNESCO/ CONACULTA-INBA, 1997, *Estr*: Santiago de Chile, Mariana Grisar, pf, 1954, *Obs*: a Mariana Grisar.

El rapto de Lucrecia, 1954, conjunto instrumental, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Santiago de Chile, 1954, ITUCH, *Obs*: música incidental para la obra homónima de André Obey.

La fierecilla domada, 1955, conjunto instrumental, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Santiago de Chile, 1957, ITUCH, *Obs*: música incidental para la obra homónima de William Shakespeare.

El ángel que nos mira, 1956, conjunto instrumental, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Santiago de Chile, 1956, ITUCH, *Obs*: música incidental para la obra homónima de Tomas Wolff.

Música para teatro, 1956, qto vtos (fl, ob, cl, cor, fg), *Dur*: 6'00, *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: cas "Música de autores chilenos", Quinteto de Vientos Pro Arte, Santiago de Chile, Alerce, 1988, *Estr*: Santiago de Chile, ca 1970, Quinteto de Vientos Pro Arte, *Obs*: es parte de la música incidental para la obra *El ángel que nos mira*.

Divertimento, 1957, qto vtos (fl, ob, cl, cor, fg), *Dur*: 12',00 *Ed*: Washington, Unión Panamericana, 1967, *Fon*: cas ["Obras de Celso Garrido-Lecca"], Quinteto Cardinal de Madrid, Lima, ed autor, s/f; CD "Quinteto de vientos Pro Arte. Compositores chilenos", Quinteto Pro Arte, Alerce, Santiago de Chile, s/f, *Estr*: Lima, 1957, *Obs*: 1er. Premio de la Sociedad Filarmónica de Lima. En el fonograma del quinteto Pro Arte la obra aparece bajo el título de *Suite para quinteto de vientos*.

Un caso interesante, 1957, conjunto instrumental, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Santiago de Chile, 1957, ITUCH, *Obs*: música incidental para la obra homónima de Dino Buzatti.

Música para seis instrumentos y percusión, 1957, cl, fg, vn, va, vc, pf, perc, *Dur*: 12'00, *Ed*: ms, *Fon*: ct, *Estr*: Santiago de Chile, 1957, *Obs*: es parte de la música incidental para la obra teatral *Un caso interesante* de Buzatti.

El alcalde de Zalamea, 1957, conjunto instrumental, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Santiago de Chile, 1957, ITUCH, *Obs*: música incidental para la obra homónima de Pedro Calderón de la Barca.

Baile de ladrones, 1958, conjunto instrumental, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Santiago de Chile, 1958, ITUCH, *Obs*: música incidental para la obra homónima de Jean Anouilh.

Mama Rosa, 1959, conjunto instrumental, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Santiago de Chile, ITUCH, 1958, *Obs*: música incidental para la obra homónima de Fernando Debesa.

Sinfonía I en tres movimientos, 1960, orq (2 fl, pic, 2 ob, cor ing, 2 cl, clb, 2 fg, cfg, 4 cor, 3 tpt, 3 tbn, tu, tim, perc, arp, pf, cdas), *Dur*: 23'00", *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: FAUCH ct, *Estr*: Washington DC, 1961, National Symphony Orchestra, dir Howard Mitchell.

Cuarteto N° 1, 1961, cuart cdas (2 vn, va, vc), *Dur*: 14'00, *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: FAUCH ct, *Estr*: Santiago de Chile, 1967, Cuarteto de Cuerdas IEM, *Obs*: esta obra fue compuesta por encargo de la Biblioteca del Congreso, Washington, estando el compositor en Nueva York.

La imagen de una feria, 1962, conjunto de cámara, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Santiago de Chile, 1962, *Obs*: música incidental para documental homónimo.

Laudes I, 1963, orq (2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 tpt, 2 tbn, timp, perc, pf, cdas), *Dur*: 14'00, *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: cas ["Obras de Celso Garrido-Lecca"], Orquesta Sinfónica de Chile, dir Juan Pablo Izquierdo, Lima, ed autor, s/f, *Estr*: Washington, 1963, Orquesta Sinfónica de Buffalo, dir Lukas Foss.

Elegía a Machu-Picchu, 1965, orq (2 fl, pic, 2 ob, 2 cl, 2 fg, cfg, 2 cor, 2 tpt, 2 tbn, tim, arp, cdas), *Dur*: 6'30, *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: CD "Música contemporánea", vol. I, Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho, dir Alfredo Rugeles, Colombia, Convenio Andrés Bello, 1996; cas ["Obras de Celso Garrido-Lecca"], Orquesta Sinfónica de Chile, dir Eduardo Mata, Lima, ed autor, s/f, *Estr*: Santiago de Chile, 1965, Orquesta Sinfónica de Chile, dir Juan Pablo Izquierdo, *Obs*: a Hermann Scherchen.

Antígona, 1966, conjunto instrumental, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Santiago de Chile, 1966, Teatro de la PUC, *Obs*: música incidental para la obra homónima de Sófocles.

Intihuatana, 1967, cuart cdas (2 vn, va, vc), *Dur*: 10'00, *Ed*: Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1975, *Fon*: cas ["Obras de Celso Garrido-Lecca"], Cuarteto de Cuerdas de la Escuela Nacional de Música del Perú, Lima, ed autor, s/f; CD "Celso Garrido-Lecca. Encuentros", Federico Britos, vn I, Juan González, vn II, Juan Meneses, va, Guarneri Rovatti, vc, Lima, OXY, 1995, *Estr*: Santiago de Chile, 1968, Cuarteto de la Universidad Católica, *Obs*: a la memoria de mi padre.

Antaras, 1968, doble cuart cdas y cb, *Dur*: 10'00, *Ed*: Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1975, *Fon*: cas ["Obras de Celso Garrido-Lecca"], Orquesta de Cámara de la PUC, dir Fernando Rosas, Lima, ed autor, s/f; cas "Música Latinoamericana. Tres compositores nacidos hacia 1925", Orquesta de Cámara de la PUC, Montevideo, Ediciones Tacuabé, 1981; CD "Conciertos en Europa 1998", Orquesta de Cámara de Chile, dir Fernando Rosas, Santiago de Chile, Orquesta de Cámara de Chile, 2000, *Estr*:

Santiago de Chile, 1970, Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, dir Fernando Rosas, *Obs:* a Fernando Rosas y la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile.

Estudio N° 1, 1970, música electrónica, *Dur:* 3'00, *Fon:* ct autor, *Estr:* La Habana, 1972.

Los siete estados, 1970-72, voz, conjunto instrumental y medios electrónicos, *Dur:* 40'00", *Fon:* FAUCH ct, *Obs:* música para la coreografía homónima de Patricio Bunster, sin estrenar. Incluye dos canciones de Víctor Jara.

Babilonia cae, 1976, medios electrónicos, *Dur:* 20'00, *Fon:* ct autor, *Estr:* Lima, 1976, Ballet Moderno de Cámara, *Obs:* música para la coreografía homónima de Hilda Riveros.

La tierra combatiente, 1977, voz y medios electrónicos, *Dur:* 35'00, *Fon:* ct autor, *Estr:* 1977, La Habana, Ballet Nacional de Cuba, *Obs:* música para la coreografía homónima de Hilda Riveros.

Kuntur wachana, 1977, conjunto de instrumentos folclóricos y voces, *Text:* Federico García-Celso Garrido-Lecca, *Ed:* ms, *Fon:* ct autor, *Estr:* Lima, 1977, *Obs:* música incidental para el largometraje homónimo de Federico García.

Donde nacen los cóndores (kuntur wachana), 1977, cantata popular (instrumentos folclóricos y voces masculinas), *Text:* Federico García-Celso Garrido-Lecca, *Dur:* 40'00, *Ed:* ms, *Fon:* LP "Antología de música popular peruana, siglo XX. Vocal-coral", vol. I, incluye *No hay respuesta* y *Un día volverán*, Taller de la Canción Popular del Conservatorio Nacional de Música, dir Celso Garrido-Lecca, Lima, Edubanco, [1979], *Estr:* Lima, 1977, Taller de la Canción Popular del Conservatorio Nacional de Música, dir Celso Garrido Lecca.

Danzas populares andinas, 1979, vn, pf, *Dur:* 10'00, *Ed:* ms, *Fon:* CD "Violín y piano en Latinoamérica", Fernando Ansaldo, vn; Frida Conn, pf, Santiago de Chile, SVR/PUC/FONDART 1013, 1993, *Estr:* Lima, 1981, Juan González, vn, Lidia Hung Wong, pf.

Pequeña suite peruana, 1979, pf, *Dur:* 8'00, *Ed:* ms, *Fon:* LP "Antología de la música popular peruana", vol II, Gustavo de la Cruz, Lima, Edubanco, 1983, *Estr:* Lima, 1979.

Retablos sinfónicos, 1980, orq (2 fl, pic, 2 ob, cor ing, 2 cl, clb, 2 fg, cfg, 4 cor, 3 tpt, 3 tbn, tu, tim, perc, arp, pf, cdas), *Dur:* 20'00, *Ed:* ms, *Fon:* cas, *Estr:* Lima, 1982, Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, dir David del Pino, *Obs:* a mis hijos Gonzalo y Ximena. 1er. Premio del concurso del Patronato Pro-Música Clásica "Popular y Porvenir" de Lima.

Danzas populares andinas, 1983, orq (fl, pic, ob, 2 cl, fg, 2 cor, tim, perc, gui, charango), *Dur:* 15'00, *Ed:* ms, *Fon:* cas "Celso Garrido-Lecca. Música de cámara", Camerata de Lima, dir Eduard Brown, Lima, CONCYTEC [1989], *Estr:* Lima, 1983, Orquesta de la Camerata de Lima, dir Eduard Brown, *Obs:* versión de la obra homónima para vn y pf de 1979.

El movimiento y el sueño, 1984, orq (3 fl, pic, 2 ob, cor ing, 2 cl, clb, 2 fg, cfg, 6 corn, 3 tpt, 3 tbn, tu, tim, perc, arp, pf, gui, charango, 2 narradores, comx, ct, cdas), *Text:* Alejandro Romualdo, *Dur:* 45'00, *Ed:* ms, *Obs:* 1er. Premio del concurso del Patronato Pro-Música Clásica "Popular y Porvenir" de Lima.

Lima, tensiones de una gran ciudad, 1985, conjunto de cámara, *Ed:* ms, *Fon:* ct autor, *Estr:* Lima, 1985, *Obs:* música incidental para el documental homónimo.

Trío para un nuevo tiempo, 1985, vn, vc, pf, *Dur:* 16'00, *Ed:* ms, *Fon:* cas "Celso Garrido-Lecca. Música de cámara", Trío Arte de la PUC, Lima, CONCYTEC [1989]; CD "Celso Garrido-Lecca. Encuentros", Trío Arte, OXY, Lima, 1995; CD "Celso Garrido-Lecca. Música para un nuevo tiempo", Trío Arte, Lima, BNP, 2000, *Estr:* Lima, 1987, Trío Arte, *Obs:* 1er. Premio de Música de Cámara de la Sociedad Filarmónica de Lima. Obra encargada por el Trío Arte.

Cuando el mundo oscureció, 1986, conjunto de cámara, *Ed:* ms, *Fon:* ct autor, *Estr:* Lima, 1986, *Obs:* música incidental para el documental homónimo.

Pequeña suite peruana, 1986, orq cdas, *Dur:* 8'00, *Ed:* ms, *Fon:* cas "Celso Garrido-Lecca. Música de cámara", Camerata de Lima, dir David del Pino, Lima, CONCYTEC [1989], *Estr:* Lima, 1986, Camerata de Lima, dir David del Pino, *Obs:* a la Camerata de Lima. Versión de la obra homónima para piano de 1979.

Las bacantes, 1987, música electrónica, *Text*: Eurípides, *Fon*: ct autor, *Estr*: Lima, 1987, Teatro Universidad Católica, *Obs*: música incidental para la obra de teatro.

Cuarteto de cuerdas N° 2 (A la memoria de Víctor Jara), 1987, cuart cdas (2 vn, va, vc), *Dur*: 23'00, *Ed*: ms, *Fon*: CD "Memorias tropicales: Tello, Álvarez, Sierra, Garrido-Lecca", Cuarteto Latinoamericano, San Francisco, New Albion Records NA051, 1992; CD "Músicos latinoamericanos interpretan a Garrido-Lecca, Cuarteto Latinoamericano, Ciudad de México, UNESCO/ CONACULTA-INBA, 1997, *Estr*: Estados Unidos, 1992, Cuarteto Latinoamericano.

Preliudio y toccata, 1988, pf, *Dur*: 7'00, *Ed*: BNP, Lima, 2000, *Fon*: CD "Celso Garrido-Lecca. Música para un nuevo tiempo", Carmen Escobedo, pf, Lima, BNP, 2000; CD "Músicos latinoamericanos interpretan a Garrido-Lecca", Carmen Escobedo, pf, México, UNESCO/ CONACULTA-INBA, 1997; CD "Celso Garrido-Lecca", Carmen Escobedo, pf, Lima, ed autor [1999], *Estr*: Lima, 1990, Carmen Escobedo, pf, *Obs*: a Juan José Chuquisengo.

Rincones interiores, 1988, técnicas mixtas, *Dur*: 10'00, *Fon*: ct autor, *Estr*: Lima, 1988, Grupo Espacio-Danza, *Obs*: música para la coreografía homónima de Patricia Awapara.

Simpay, 1988, gui, *Dur*: 12'00, *Ed*: BNP, Lima, 1999, *Fon*: cas "Celso Garrido-Lecca. Música de cámara", Javier Echecopar, gui, Lima, CONCYTEC [1989]; CD "Celso Garrido-Lecca. Encuentros", Javier Echecopar, gui, Lima, OXY, 1995; CD "3 Siglos de guitarra en el Perú. Javier Echecopar", incluye el segundo movimiento *Calmo y cantable*, Javier Echecopar, gui, París, Équateur Art-Paris, Studio Équateur CRI 95009 [1995], *Estr*: Lima, 1990, Javier Echecopar, gui, *Obs*: a Javier Echecopar.

Sonata fantasía, 1989, vc, pf, *Dur*: 18'00, *Ed*: ms, *Fon*: CD "Cello Music from Latin America", vol. III, Carlos Prieto, vc, Edison Quintana, pf, Ciudad de México, PMG Classics 092103, 1992; CD "Celso Garrido-Lecca. Encuentros", Edgar Fischer, vc, María Iris Radrigán, pf, Lima, OXY, 1995; CD "Músicos latinoamericanos interpretan a Garrido-Lecca", Carlos Prieto, vc, Edison Quintana, pf, Ciudad de México, UNESCO/CONACULTA-INBA, 1997, *Estr*: Santiago de Chile, 1992, Edgar Fischer, vc, María Iris Radrigán, pf, *Obs*: a Carlos Prieto.

Sonata fantasía, 1989, vc y orq (2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 4 cor, 2 tpt, 2 tbn, tim, perc, pf, cdas), *Dur*: 18'00, *Ed*: ms, *Fon*: video en poder del autor, *Estr*: Ciudad de México, 1994, Carlos Prieto, vc, Orquesta de Xalapa, dir Mario Morelembaum, *Obs*: versión de obra anterior.

Concierto para guitarra y cuatro grupos instrumentales, 1990, gui, orq (fl [pic], ob, cl, fg, cor, tpt, tbn, tim, perc, arp, sintetizador, cdas), *Dur*: 16'00, *Ed*: ms, *Fon*: CD "Celso Garrido-Lecca", Jaime Márquez, gui, Camerata de México, dir Jesús Medina, Lima, ed autor [1999], *Estr*: Ciudad de México, 1995, Jaime Márquez, gui, Camerata de México, dir Jesús Medina.

Cuarteto de cuerdas N° 3, "Encuentros y homenajes", 1991, cuart cdas (2 vn, va, vc), *Dur*: 19'00, *Ed*: ms, *Fon*: CD "Celso Garrido-Lecca", Cuarteto de Cuerdas Lima, Lima, ed autor [1999], *Estr*: Frutillar (Chile), 1995, Cuarteto Nuevo Mundo, *Obs*: homenaje a Beethoven, Bartók, Dvorak y Violeta Parra. 1er. Premio del Concurso de la SCD.

Dúo concertante, 1991, charango, gui, *Dur*: 8'00, *Ed*: BNP, Lima, 1999, *Fon*: CD "Celso Garrido-Lecca. Encuentros", Italo Pedrotti, charango, Mauricio Valdebenito, gui, Lima, OXY, 1995; CD "Celso Garrido-Lecca. Música para un nuevo tiempo", Italo Pedrotti, charango; Mauricio Valdebenito, gui, Lima, BNP, 2000; CD "Celso Garrido-Lecca", Italo Pedrotti, charango; Mauricio Valdebenito, gui, Lima, ed autor [1999]; CD "Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte", Italo Pedrotti, charango; Mauricio Valdebenito, gui, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, *Estr*: Santiago de Chile, 1992, Italo Pedrotti, charango; Mauricio Valdebenito, gui, *Obs*: a Italo Pedrotti.

Soliloquio I, 1992, fl, *Dur*: 6'30, *Ed*: BNP, Lima, 2000, *Fon*: CD "Celso Garrido-Lecca. Música para un nuevo tiempo", César Peredo, fl, Lima, BNP, 2000; CD "Músicos latinoamericanos interpretan a Garrido-Lecca", Marisa Canales, fl, México, UNESCO/CONACULTA-INBA, 1997, *Estr*: Lima, 1992, César Peredo, fl, *Obs*: a César Peredo.

Eventos, 1993, orq cámara (fl, 2 ob, cl, fg, 2 cor, cdas), *Dur*: 10'00, *Ed*: ms, *Fon*: cas, *Estr*: Xalapa, 2000, Orquesta Juvenil de Xalapa, dir Luis Herrera de la Fuente, *Obs*: a la Orquesta de Cámara de Chile, que dirige Fernando Rosas.

Antígona, 1993, conjunto instrumental, *Dur*: 15'00, *Ed*: ms, *Fon*: ct autor, *Estr*: Lima, 1993, Grupo Espacio-Danza, *Obs*: música para la coreografía homónima de Patricia Awapara.

Laudes II, 1994, orq (fl, pic, ob, cor ing, cl, clb, fg, cor, tpt, tbn, tim, perc, arp, pf, cdas), *Dur*: 16'00, *Ed*: ms, *Fon*: cas autor, *Estr*: Ciudad de México, 1996, Orquesta de la Camerata de México, *Obs*: a la Camerata de México.

Amaru, 1994, cl, 2 vn, va, vc, *Dur*: 12'00, *Ed*: ms, *Estr*: Ciudad de México, 1994, Luis Ramos, cl, Cuarteto Latinoamericano.

Soliloquio II, 1996, vc, *Dur*: 8'00, *Ed*: BNP, Lima, 2000, *Fon*: CD "Azul y verde. Obras iberoamericanas", Carlos Prieto, vc, México, URTEXT JBCC004, 1999, *Estr*: Ciudad de México, 1997, Carlos Prieto, vc, *Obs*: a Carlos Prieto.

Soliloquio III, 1997, cb y perc, *Dur*: 5'00, *Ed*: ms.

Canciones de hogar, 1997, Mz, gui, 2 vn, va, vc, *Text*: César Vallejo, *Dur*: 15'30", *Ed*: BNP, Lima, 2000, *Fon*: CD "Celso Garrido-Lecca. Música para un nuevo tiempo", Magdalena Matthey, voz; Luis Orlandini, gui, Cuarteto de Cuerdas Sur, Lima, BNP, 2000; CD "Celso Garrido-Lecca", Magdalena Matthey, voz; Luis Orlandini, gui, Cuarteto de Cuerdas Sur, Lima, ed autor [1999], *Estr*: Santiago de Chile, 1998, *Obs*: a la memoria de mis padres.

Sinfonía II, "Introspecciones", 1996-97, S, comx, orq (3 fl, 2 ob, cor ing, 3 cl, clb, 3 fg, 6 cor, 3 tpt, 3 tbn, tu, tim, perc, arp, pf, cdas), *Text*: Luis Borges, *Dur*: 20'00, *Ed*: ms, *Estr*: Madrid, 2001, Irene Badiola, S, Coro Nacional de España, Orquesta Nacional de España, dir. Pedro Ignacio Calderón, *Obs*: el estreno se realizó en un concierto monográfico en homenaje al compositor efectuado con ocasión de recibir el III Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" 2000.

Secuencias, 1998, vn, orq (2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 4 cor, 2 tpt, 2 tbn, tim, perc, arp, pf, cdas), *Dur*: 12'00", *Ed*: ms.

Cuarteto N°4, 1999, cuart cdas (2 vn, va, vc), *Dur*: 15'00, *Ed*: ms, *Fon*: CD "Cuarteto Nuevo Mundo", Cuarteto Nuevo Mundo, Santiago de Chile, FONDART, 2001, *Estr*: Santiago de Chile. 2000, Cuarteto Nuevo Mundo, *Obs*: al Cuarteto Nuevo Mundo.

Danzas populares andinas, 1999, fl, gui, *Dur*: 10'00, *Ed*: BNP, Lima, 1999, *Fon*: CD "Música chilena del siglo XX", vol. IV, Hernán Jara, fl; Luis Orlandini, gui, ANC, Santiago de Chile, 1999; CD "Celso Garrido-Lecca. Música para un nuevo tiempo", Hernán Jara, fl; Luis Orlandini, gui, Lima, BNP, 2000, *Obs*: versión de la obra homónima para vn y pf de 1979.

Poéticas, 2000, 2 gui, *Dur*: 8'30, *Ed*: ms, *Obs*: a Luis Orlandini.

Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica¹

por
Jorge Aravena Décart

1. INTRODUCCIÓN

Indudablemente la tarea de estudiar cualquier aspecto de la obra de Violeta Parra conlleva, como era de esperar, desafíos y problemas particulares. En efecto, a las dificultades inherentes al análisis del género canción –con toda una multiplicidad de planos en juego– y al complejo propósito de indagar en un trabajo de ineludibles y vigentes proyecciones, se debe agregar el extra que significa centrarse en torno a una figura cuya presencia y discurso han debido pasar, quíerese o no, por el cedazo del mito.

Como tal, entonces, cualquier acercamiento a la obra de esta compositora debe tomar en cuenta la particular dualidad que se establece entre su trabajo en sí –por cierto que incluidas las respectivas interrelaciones contextuales– y la poderosa carga simbólica que éste ostenta. Evidentemente bifurcaciones de este tipo constituyen, con toda seguridad, una característica propia de cualquier personalidad creativa; no se pretende, por lo tanto, hacer creer que la obra de Violeta es única en tal sentido. Sencillamente deseamos apuntar aquí que, en su caso, las características de dicho excedente –y sobre todo la proyección del mismo– adquiere rasgos singulares, tanto en instancias colectivas como en un plano más bien individual.

¹El presente estudio originalmente fue presentado, en su primera versión, como trabajo final del curso de Estética impartido por el profesor Gabriel Castillo en el Magíster en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es preciso agregar, además, que éste se inscribe dentro del marco de una investigación de mayor envergadura relacionada con la obra integral de Violeta Parra –en cuanto canciones–, emprendida junto con el profesor Luis Advis. En tal sentido, debemos indicar también que buena parte de las interpretaciones y conclusiones incluidas en este artículo –fundamentalmente las referidas a las clasificaciones armónicas de la música típica y de las canciones de Violeta– pudieron llevarse a cabo gracias a un trabajo previo en conjunto, que consistió en la revisión, reducción armónica y ordenamiento general de las canciones en cuestión.

Los dibujos musicales fueron realizados por Ingrid Santelices.

En tal sentido, es probable que una primera y significativa particularidad se muestre precisamente en este último ámbito, donde por lo demás obstáculos y velos pasan generalmente inadvertidos. Cuando hablamos de la obra de Violeta Parra, muchas veces lo hacemos desde el lugar del admirador incondicional. Razones para serlo, por cierto, sobran, y de hecho quizás su obra poética bastaría por sí misma para justificar cualquier fascinación. Sin embargo, y pese a la potente gravedad que nos arrastra cómodamente hacia un centro incuestionable, la adopción de dicho punto de vista no sólo nos invita a asomarnos en una ventana para observar y disfrutar del objeto hacia el cual nos sentimos atraídos, sino además nos induce la necesidad de encontrar allí también un espejo y un espejismo. Un espejo, en la medida en que mirando hacia afuera muchas veces deseamos también ver reflejadas nuestras propias aspiraciones y convicciones; un espejismo, en cuanto a que los límites de cualquier ventana nos parecen ofensivos e indignos, y decidimos entonces inventarnos un marco que no interfiera, más aún, que no esté en ninguna parte. Si bien es verdad que son estos impulsos los que quizás den un sentido individual y único a nuestra respuesta frente a un fenómeno creativo –de una manera que no lo puede hacer “ni el más claro proceder ni el más ancho pensamiento”–, no es menos cierto que también nos alejan de la posibilidad de apreciar el objeto, reconociendo en él los posibles agregados impuestos por el mito. O mejor dicho, observándolo tal cual se nos presenta a través de dicha ventana, aceptando esta última no como una delimitación engorrosa de aquello que nos atrae, sino como el cauce de su particular infinitud.

Por otra parte, nos encontramos además con un problema de carácter más bien metodológico que, si bien es también común al estudio de un buen número de manifestaciones musicales, adquiere especial importancia al enfrentarse con la obra de un creador de tantas y tan variadas inquietudes como lo fue Violeta Parra. En términos generales esta dificultad se relaciona, por un lado, con la facilidad con que diversos géneros y estilos artísticos estimulaban el quehacer creativo de nuestra compositora y, por otro, con la singular interpretación que Violeta Parra haría de ellos; todo lo cual redundaba en la difícil tarea de definir límites para los diversos géneros musicales directa o indirectamente involucrados. Para abordar el presente estudio, entonces –y sólo en cuanto a la estructuración de una primera aproximación al tema–, la obra de Violeta Parra será analizada bajo una división convencional de géneros, vale decir, abordando primero sus relaciones con el mundo musical folclórico y de raíz folclórica, y después –seguramente en un futuro trabajo– sus entrelazos con la música conocida como “docta”, “cultura” o “de arte”. Hacemos hincapié, eso sí, en que la adopción de este esquema se ve justificada también por la relativa familiaridad y facilidad con que, aun en la década de los cincuenta y entrados los sesenta, dichos estereotipos funcionaban dentro de la sociedad musical chilena, en una etapa previa a la eclosión de las formas o géneros intermedios desarrollados fundamentalmente dentro de la nueva canción chilena (NCCH)².

²El término “Formas intermedias” es empleado por el profesor Gabriel Castillo (1997) en el cap. V de la III parte de su tesis de doctorado.

Por último, es preciso aclarar que el presente trabajo pretende entregar solamente una primera y contenida aproximación al estudio musicológico de la obra de Violeta Parra. Como tal, entonces, muchos de los temas o alcances sugeridos no pasarán de ser breves comentarios o hipótesis quizás no plenamente justificadas, pero al menos puestas sobre el tapete y abiertas, en consecuencia, a la discusión. Además, se ha decidido privilegiar aquí el análisis de algunos aspectos del quehacer compositivo de Violeta Parra tan fundamentales y estructurales como poco estudiados –tal es el caso de la armonía– por sobre otros –como tal vez sea el caso de la interpretación– que, no obstante su gran peso como elementos de diferenciación y renovación estilística, adquieren su total dimensión una vez abordados los aspectos antedichos. Es importante señalar, en todo caso, que esta desagradable economía se debe no tanto a los límites “administrativos” en cuanto a la extensión requerida para este artículo en particular, sino más bien a la amplitud y profundidad que el tema exige. En cualquier caso, confiamos en que los temas omitidos en el presente estudio –o bien sólo enunciados– serán adecuadamente contemplados en un futuro trabajo que, dedicado esta vez al conjunto de la labor creativa de Violeta Parra, esperamos llevar a cabo junto con el profesor Luis Advis.

2. ESTILO, ESTILIZACIÓN Y MÚSICA DE RAÍZ FOLCLÓRICA: LO MODAL Y LO TONAL COMO ENCRUCIJADA ESTÉTICA DENTRO DEL CONTEXTO MUSICAL DE LOS AÑOS 50 Y 60

Consideraciones previas

Tal como lo señaláramos anteriormente, en el presente estudio asumiremos las comunes convenciones que sugieren la existencia de una música “popular” en contraposición, o paralelismo, a una música “docta”. Por este motivo, el atrayente tema de la pertinencia de las nociones de lo “popular” y lo “docto” –y dada la complejidad y amplitud del mismo– no será abordado de una manera directa, ni tampoco con la profundidad que merece. Se intentará, eso sí, reflexionar en torno al uso y la aceptación de estas clasificaciones dentro del ámbito musical chileno de los años 50 y buena parte de los 60, tratando de descifrar, de paso, algunos de los principios que podrían haber sustentado dicha dicotomía.

Pese a los vínculos establecidos entre ambas esferas, se podría señalar que el universo compositivo de la época estaba organizado fundamentalmente sobre la base de una sólida división que distinguía, en lo esencial, entre aquellos creadores “analfabetos” en cuanto a un conocimiento académico de herramientas teórico-musicales más complejas, y aquellos que poseían una formación musical “ilustrada”, o mejor dicho, de conservatorio. Ahora bien, no obstante que en un ámbito técnico éste sea quizás el parámetro de diferenciación más exacto aplicable al universo de compositores de ese entonces –y en buena medida de hoy en día–, lo cierto es que en un plano más cotidiano y visible, esta segmentación se traducía en el uso y aceptación de aquellas antiguas y comunes categorías estéticas que contraponen la existencia de una “gran música”, o música “de arte”, a una actividad musical amplia y vagamente definida como “popular”. Así, dentro de este

último grupo tenía cabida un sinnúmero de manifestaciones que iban desde el folclore más sedimentado hasta estilos y géneros más “internacionales” –como el bolero, el tango, etc.– y cuyo único punto en común, al margen del “analfabetismo” ya mencionado, parecía ser el uso cotidiano, masivo, al cual podían ser sometidas o bien abiertamente aspiraban. Por su parte, la música proveniente de la academia, a diferencia de ese otro mundo al cual conceptos como “moda” o “masivo” parecían impedirle cualquier posibilidad de trascendencia valedera, se fortalecía en su papel de único camino posible para obtener las ansiadas y sublimadas recompensas vinculadas casi siempre a una concepción sacralizada de la creación artística.

No obstante esto, y al margen de las validaciones que ambas partes realizaran de este ordenamiento, es posible que una de las características más atrayentes de dicha dicotomía esté dada por el hecho de que, en un plano subyacente, las lecturas recíprocas entre ambos polos se guardarían de poner en riesgo el fundamento esencial de sus discursos. Tal vez el ejemplo más claro de esta prevención tácita lo constituyan las búsquedas que, dentro de lo “popular”, habrían de realizarse desde la academia, y que acabarían restringiéndose casi exclusivamente a la veta de tradición folclórica. En efecto, las composiciones “cultas”, en sus escasas relaciones con el mundo fuera del conservatorio, frecuentemente se desplegarían echando mano sobre todo de los elementos que, con seguridad, los compositores doctos habrían de considerar más trasplantables de la música no académica; aquellos que, de un modo u otro, podrían resultar especímenes “dignos” de ser considerados por el ilustrado círculo del conservatorio. Éstos serían, en la práctica, ciertas melodías y ritmos “típicos”, provenientes mayoritariamente de un imaginario folclórico no urbano.

Esta actitud, que en cierta forma se contradice con la invulnerabilidad aparente de las fronteras establecidas para lo “docto” y lo “popular”, seguramente había comenzado a intensificarse desde la aparición de la difusión radial y discográfica –*masiva*, si se quiere– y de hecho se mantendría durante gran parte de las décadas en cuestión. Lejos de considerar manifestaciones musicales de influencia foránea, pero muy “populares” en Chile en cuanto a su difusión y consumo –como el bolero o el cha-cha-cha, menos aún el rock’n roll o, en los años 60, la nueva ola–, el mundo de la música “culta” continuó con una tradición que consideraba a “lo folclórico” como su único enlace con el ámbito de “lo popular”. No se está planteando aquí, por supuesto, que en la desestimación de esas otras expresiones admitidas también como populares no interviniesen los habituales afanes nacionalistas, o bien el apego irrestricto a una posición más universalista, entre otras posibilidades. Sencillamente se quiere puntualizar que con dificultad se podría pensar que, dentro del ambiente académico de la época, la incorporación de elementos de la tonada, la cueca o bien de músicas indígenas, hubiese sido leído como más vulgar, “de mal gusto”, que la realización de una obra inspirada en un mambo, una conga, o en un corrido mexicano, independientemente del origen no chileno de estas últimas manifestaciones.

Por otra parte, es bien conocido el hecho de que en términos generales, y desde la perspectiva de la academia, la lectura que se haría del folclore chileno

sería bastante aséptica, en cuanto a que los rípios menos traducibles de dicho lenguaje permanecerían casi inexplorados o, a lo menos, limados en su intención expresiva más vernácula³. Dejando a un lado las conocidas “irregularidades” métricas, rítmicas, o interpretativas de ciertos géneros folclóricos –bastante indescifrables por cierto– el acercamiento académico a este mundo implicó un discurso composicional que ante todo contemplaba el empleo parcial, fragmentario, de determinados esquemas formales (como la cueca o la tonada), o bien el uso de aquellos módulos rítmico-melódicos más conocidos e inventariables del folclore. En ningún caso se pretende con esto dar una valoración superficial y apriorística de este complejo fenómeno –menos aún un juicio generalizado– sino más bien se quiere llamar la atención acerca del desbrozar que se halla implícito en este enfoque. Esto, porque de alguna manera –o al menos como se suele señalar– esta visión depuradora se repite también en el plano de las composiciones populares de inspiración folclórica realizadas por músicos “iletrados”.

Pese a que el análisis estilístico de la así llamada música típica se ha realizado en términos bastante vagos –al menos en lo que se refiere al material musical en sí– siempre ha existido la impresión de que su acercamiento a un folclore más sedimentado también pasó por el tamiz de la estilización. No obstante esta similitud inicial, es probable que la depuración del elemento vernáculo obedeciese, en el caso de las composiciones salidas de la academia, a una búsqueda completamente distinta de la observada en la música típica. Aunque en el caso del compositor “docto” las alusiones folclóricas generalmente terminan constituyéndose en posibilidades de diferenciación estilística, la verdad es que cualquier acercamiento de este tipo supone casi siempre una subordinación de la cita folclórica a los procedimientos técnicos aprendidos en el conservatorio. Michel Zink (1994) aborda sugestivamente este fenómeno, esta vez, claro, analizando las lecturas que poetas “letrados” de diferentes épocas del medievo hacían de una poesía rústica y ya arcaica para ellos. En tal sentido, y refiriéndose a fragmentos rudimentarios, remotos, incorporados en poemas arabe-andaluces posteriores y más “cultivados”, Zink señala que “...ellos [los aditamentos arcaizantes] encuentran su lugar al interior de una poética que los utiliza explotando la cita fragmentaria y la distancia cultural para darles la coloración de un arte tradicional que contrasta con un arte culto”⁴. Es decir, la lejanía temporal –real o imaginaria– de dichos fragmentos no sólo favorece su incorporación dentro de un lenguaje “culto” como componente *colorístico*, diferenciador, sino que además no pone en peligro el carácter ilustrado de la obra. De ahí, seguramente, su uso, y de ahí también su atractivo. Ahora bien, en el caso de la música “nacionalista” chilena docta de la época y sus relaciones con el folclore, parece ser que el acercamiento obedece a principios similares a los expuestos por Zink, lo cual explicaría, de paso, el porqué de la mayoritaria prevención de los compositores “cultos” hacia aquellas músicas reconocidas como

³Me parece que la problematización de este último asunto, en todo caso, va más allá de establecer grados más o menos felices de aprehensión y manipulación del imaginario folclórico. Más adelante se pretende tratar algunos aspectos poco comentados del manejo de dicho excedente.

⁴Zink 1996: 33.

“populares”, pero carentes del carácter arcaico –y en ese sentido ennoblecedor– generalmente atribuido al folclore.

En el caso de la música típica, en cambio, el asunto es en cierto modo a la inversa, pues en ella la depuración no está dada por el consecuente empleo de elementos técnicos complejos heredados de la academia –como ocurre con los compositores doctos– sino que es más bien aquí donde la refinación adquiere un sentido de mejoramiento, de *estilización*.

Pero, ¿cuáles son, entonces, los parámetros musicales que determinan el rasgo de “estilizado” atribuido a esta corriente? Y en definitiva, ¿hacia dónde apunta esa estilización?

Antes de intentar dar respuestas a estas interrogantes, es importante hacer notar que, al margen de la importancia de la puesta en escena y de los factores interpretativos que singularizan a la música típica –los más estudiados, por lo demás–, es imprescindible emprender también el análisis más pormenorizado de los componentes estrictamente musicales de dicha corriente. Al menos éste es un requerimiento básico en lo que concierne al presente estudio sobre Violeta Parra, pues sólo a partir de ese examen se podrán individualizar y evaluar tanto las contribuciones de nuestra compositora dentro del contexto musical de esta época como también los espacios comunes que pudo haber compartido con otras corrientes más estilizadas. En este sentido, y tomando en cuenta las dimensiones y el objeto de este trabajo en particular, se ha optado por concentrar el análisis básicamente en uno de estos elementos, el armónico, pues a nuestro juicio constituye uno de los factores de diferenciación más claros del estilo musical de Violeta Parra.

Para tal efecto, se hace necesario establecer algún principio de distinción que sirva de manera consistente, y a la vez sencilla, como plataforma general de análisis. Es por eso que se ha ordenado el universo armónico “folclórico” considerando dos de sus ramificaciones más claras y técnicamente identificables: por un lado, aquella relacionada más estrechamente con una tradición tonal occidental, y por otro, la que se halla más cercana a las tendencias modales de nuestro acervo euroamericano. En relación con esta división, es necesario aclarar desde ya que ésta no se ha establecido tomando en cuenta su remoto nacimiento ni sus variadas y complejas ramificaciones, sino más bien dándole importancia al panorama y la percepción intuitiva que al respecto podía tener, en los años 50 y 60, una compositora como Violeta Parra⁵. Además –tal y como se podrá apreciar más adelante– tanto el elemento modal como el tonal serán considerados básicamente en cuanto macroplan armónico, de manera que el elemento melódico no será, por el momento, directamente abordado.

La opción tonal y sus vínculos de estilo con la música típica y el neofolclore

Hasta entrados los años sesenta, casi la totalidad del imaginario folclórico radial o de consumo masivo de la época –en la práctica, la música típica y posteriormente

⁵Si bien éste es un problema que va más allá del presente objeto de estudio, esperamos abordar más adelante algunas orientaciones e interpretaciones dadas a dicha división.

el neofolclore⁶– fue construido sobre la base de un esquema armónico tonal, lo que en definitiva significó la difusión de solamente uno de los componentes de nuestro acervo folclórico. Esta especie de paradigma tonal se hace evidente ante cualquier análisis de los recursos armónicos empleados habitualmente por los compositores de la música típica. Tomando como muestra la significativa recopilación que constituyen las 64 canciones recopiladas en el primer volumen de los *Clásicos de la música popular chilena*⁷, encontramos, por ejemplo, que los procedimientos armónicos ahí desarrollados son absolutamente clasificables dentro del universo tonal. A lo sumo, tal y como especificaremos a continuación, la complejidad de este elemento se relacionará con prácticas vinculadas a lugares comunes más o menos agotados ya en la música europea de la primera mitad del siglo XIX, o bien por la música popular de raíces no chilenas, como el bolero, el tango, etc. Del análisis de dicha muestra, entonces, se desprenden los siguientes principios y recursos armónicos de uso corriente dentro de la música típica.

i) *Empleo del núcleo tónica-dominante como exclusivo eje de tensión armónica.* En tal sentido, no sólo nos referimos al enlace I-V-I sino también a cadencias del tipo I-IV-V-I o I-II-V-I, donde la tensionalidad armónica continúa evidentemente ligada a la resolución tradicional del quinto grado. De alguna manera –y siguiendo la interpretación que hace G. Castillo⁸ de las aplicaciones de módulos ársico-téticos en la armonía, realizadas por L. Advis⁹– esto significa que el sostén tensional básico de la estructura tonal, aquel que genera las más evidentes y en cierto modo eficientes sensaciones de suspensividad y reposo, lo constituye ante todo el complejo ársico-tético V-I. Es importante recalcar, eso sí, que la condición *sine qua non* de esta característica vendría dada por la presencia de la sensible (séptima nota de la escala, a un semitono de la tónica) dentro del acorde de dominante, seguida, por supuesto, de su resolución más usada –esto es válido tanto para composiciones en modo mayor como para aquellas en modo menor¹⁰–. Como es dable esperar, ejemplos de este uso abundan dentro del repertorio de la música típica. Podemos citar, a modo de muestra, la conocida tonada *Ende que te vi*, de Luis Bahamonde (ver ejemplo N° 1), donde la estructura armónica de la pieza se sostiene exclusivamente sobre la base del módulo tónica-dominante, ya sea en una relación de I-V o bien como función transitoria o acorde de paso a otros grados (ver también el siguiente ejemplo).

⁶Pese a que el término neofolclore ha estado siempre sujeto a discusión, pensamos que, para efectos de este trabajo, es posible adoptarlo sin mayores complicaciones.

⁷Entre los autores más conocidos citados en dicha antología se encuentran Luis Aguirre Pinto, Clara Solovera, Vicente Bianchi, Nicanor Molinare y Osmañ Pérez Freire. La mayoría de las partituras se basan en los “arreglos” –esta denominación en sí misma es muy reveladora– más conocidos de dichas composiciones. Las consideramos, de todas formas, pues por una parte éas eran las versiones más difundidas en la época, y por otra, porque no alteran en absoluto la tendencia armónica original.

⁸Castillo 1997: cap. V, III parte.

⁹Advis 1978: cap. II.

¹⁰Gracias a lo cual es posible formar el intervalo de tritono.

Le di - je punto m'hi - ji - la no sa - be cuanto la quie - ro - yo soy un ha - so sin -
 ce - ro que sug - me le so - li - ci - la yes - pe - ro que al per - mi - ta que se a sug - me prime - ro

Ejemplo N° 1. *Ende que te vi...* de Luis Bahamonde.

ii) *Uso de la las dominantes séptimas del IV, V, VI y ocasionalmente el II grado, ya sea como función transitoria o como acorde de paso.* Es bastante corriente en este tipo de composiciones el llegar a dichos grados mediante sus respectivas dominantes séptimas, ya sea como acorde de paso o bien para establecerles como nuevo eje tonal de una sección intermedia (V7 del IV; V7 del V, etc.). En el modo menor, evidentemente también se emplea este recurso para trasladarse a la relativa mayor (III grado). Se puede apreciar este uso en los compases 9-10 (V7 del IV) del ejemplo N° 1, o bien en los compases 2 al 4 (V7 del III), del ejemplo N° 2 a; situación similar se aprecia en los ejemplos N° 2 b y N° 2 c (V7 del IV), los últimos tres pertenecientes a las *Tonadas de Manuel Rodríguez* de Vicente Bianchi.

a)

Se - ño - ra, di - cen que don - de, mi madre di - ce, di - je - ron el a - ga - re vi - en - to di - cen

b)



c)

Ejemplo N° 2. *Tonadas de Manuel Rodríguez* de Vicente Bianchi.

iii) *Utilización de la sensible séptima disminuida.* Nos referimos fundamentalmente a su uso como acorde de paso; es decir, a la aparición relativamente frecuente de este acorde en función de VII grado, ya sea de la tonalidad principal o de grados secundarios –sobre todo del V– y cuya resolución obedece a los cánones tradicionales. También se ocupa como II grado en el caso del modo menor. Una muestra de esta práctica la encontramos en el segundo tiempo del compás citado en el ejemplo N° 3, donde la sensible séptima disminuida aparece de paso como VII 7d del V.

Ejemplo N° 3. *Tonadas de Manuel Rodríguez* de Vicente Bianchi.

iv) *Cambio de modo mayor a menor (o viceversa) al comenzar una nueva sección;* usanza que constituye una de las características más definitorias y amplias del concepto de tonada. Se puede observar claramente este recurso en *Tonadas de Manuel Rodríguez*, cuya introducción instrumental se desarrolla claramente en la tonalidad de Sol mayor, que al comenzar el canto se transforma en Sol menor. Posteriormente, la tonalidad de Sol mayor se restablece al iniciarse la segunda sección.

v) *Empleo de armonías provenientes de la escala menor melódica.* Esta práctica se lleva a cabo sólo acompañada del usual cambio métrico de 6/8 a 3/4 de muchas tonadas, y se podría decir que constituye una especie de complejo cadencial. La secuencia de funciones sería la siguiente: [I-VII (m.n)- VI (m.n.)- V(3#)- I]¹¹ (ver ejemplo N° 2 a, compases 5-6).

¹¹La denominación de "tetracordio frigio descendente" que suele recibir este conocido y característico recurso puede inducir a error: si bien autónomamente la secuencia descendente T-T-s/t del bajo (La-Sol-Fa-Mi, por ejemplo) se puede considerar como un giro cadencial frigio, está claro que melódica y armónicamente dicha secuencia obedece al usual empleo de las funciones de la escala menor melódica. Esto se evidencia, en primer lugar, al observar que la resolución por semitono

A estas cinco posibilidades de uso más difundido habría que agregar el empleo de la cadencia rota y, en menor escala, el uso del acorde napolitano y de algunas breves progresiones de dominante; todos ellos elementos que si bien no siempre constituyen una tendencia mayoritaria, son útiles para resaltar aún más la orientación armónica de este tipo de música. La revisión de esta muestra de música típica permite advertir fácilmente la raíz tonal occidental de los recursos armónicos empleados. De esta forma, y en lo que concierne al aspecto armónico, parece ser que la “estilización” de esta corriente musical venía de la mano con el empleo de verdaderos “lugares comunes” tonales, o, mejor dicho, con determinados recursos europeo-occidentales decimonónicos que generaban, a ojos de cultores y seguidores de la música típica, la percepción de una depuración del género folclórico.

En relación con la proyección y el desarrollo de esta tendencia tonal y “refinadora” de la música típica, ésta hallaría su directo heredero en el neofolclore. Pese a las discrepancias que en algún momento se originaron entre estas dos corrientes –a causa de los aportes del neofolclore–, la verdad es que dichas novedades no harían sino consolidar la tendencia estilística de la música típica. Si bien el elaborado carácter vocal de agrupaciones como Los Cuatro Cuartos se constituyó rápidamente en todo un sello interpretativo, lo cierto es que esto no siempre se tradujo en un “riesgo” mayor en cuanto a la estructura armónica de base. De este modo, sobre un fundamento armónico semejante, en lo substancial, al empleado por la música típica, comenzaron a desplegarse recursos vocales onomatopéyicos particulares (los inconfundibles *bom, bom, bom* de los bajos, por ejemplo), que evolucionarían hacia un embrionario manejo polifónico de las voces. Según se señala anteriormente, en un plano inmediato el desarrollo vertical del elemento armónico y también la aparición de un trabajo polifónico se tradujeron en una especie de “querella” entre los partícipes de una interpretación más sencilla del folclore –pero siempre dentro los parámetros de la música típica– y aquellos preocupados por innovar en sus acercamientos a un imaginario “típico”. Los grupos habitualmente inventariados dentro del neofolclore formaban parte, por supuesto, de estos últimos, y de hecho fueron ellos los que iniciaron un verdadero clima de efervescencia por la música de raíz folclórica, el famoso “boom” de la nueva ola folclórica, como lo denominaba la prensa musical de los primeros años de los 60.

Desde ya, dos preguntas surgen en relación con este último asunto: ¿Cómo evaluar técnicamente estos aportes? Y por otro lado, ¿cuál fue el impacto de mayor trascendencia de este desarrollo?

Al caracterizar como “lugares comunes” los procedimientos armónicos predominantes en la música típica y en cierto modo también en el neofolclore, no se está implicando necesariamente un enjuiciamiento estético de su empleo. Pensa-

descendente del bajo (Fa-Mi, en el ejemplo anterior) conduce siempre a un acorde en función de dominante (Mi o Mi7) y no hacia el reposo en una supuesta tónica. Además, en este tipo de giro cadencial, a la bajada “natural” T-Ts/t del bajo (La-Sol-Fa-Mi) le sigue, explícita o implícitamente, una subida “melódica” del bajo T-Ts/t (Mi-Fa#-Sol#-La), combinación característica de la escala menor melódica. Con esta aclaración se buscó evitar cualquier confusión en cuanto a las características ambiguas, en relación con las categorías tonal y modal de este recurso.

mos que es difícil —o al menos dudoso— que la adscripción o no de una canción a algún esquema armónico recurrente determine, por sí sola, un valor o un menos-cabo. Si bien el éxito en difusión y la idea de una profunda novedad está ligada al aporte armónico y polifónico del neofolclore, lo cierto es que dicho desarrollo obedeció más a un proyecto ornamental que a un afán substancialmente transformador u original, por lo menos en cuanto a los ejes fundamentales que sustentan su estructura armónica. En tal sentido, el nuevo brillo aportado por el neofolclore no sólo mantenía inquebrantables los patrones armónicos fundamentales de la música típica, sino que se avenía bastante con algunas características atribuidas por T.W. Adorno a cierto tipo de música “popular”. En su artículo “Sur la musique populaire”, Adorno señala que, a su juicio, “[...] en la música popular aquello que es complicado no funciona nunca por sí mismo, sino sólo como encubrimiento o embellecimiento, detrás de los cuales siempre se puede percibir el esquema [...] Confrontado a la complejidad, el auditor en realidad no escucha sino la simplicidad ahí sugerida, percibiendo aquello que es complicado como una distorsión paródica de la simplicidad”¹². Si bien esto último está dirigido especialmente a la música de jazz, es posible que tal observación sea perfectamente aplicable al fenómeno aquí tratado. En este caso, el *esquema* correspondería a un mapa armónico bastante tradicional desde el punto de vista del lenguaje tonal adoptado, manteniendo intactas las relaciones de tensión-distensión derivadas de los más comunes usos tonales del núcleo I-V o I-IV-V. De hecho, rara vez hay una explotación aventurada de la disonancia, del cromatismo o del elemento modulador, algunos de los aspectos más atractivos y “audaces” que se pueden desarrollar dentro del ámbito armónico tonal. En definitiva, no existe un quiebre, una innovación substancial en relación con las estructuras armónicas fundamentales de la música típica y, de algún modo, es posible que esto haya colaborado en la impresión de transitoriedad e insignificancia que, posteriormente, se atribuiría a esta primera “querella”. Sobre todo cuando en torno al año 1965 las aguas de esta nueva ola folclórica comenzaron a reorganizarse, y al llegar los años 70 la gran separación y el gran litigio se daría entre las propuestas de la entonces ya bautizada nueva canción chilena, y el resto de la música de raíz folclórica.

Es probable que el cariz con mayores consecuencias de todo este desarrollo tonal y “depurador” de la música típica y el neofolclore haya sido precisamente el haber puesto sobre el tapete el problema de cómo disponer y encauzar la influencia del folclore y junto con esto, el de haber generado, entre algunos círculos artísticos de la época, la idea de un tipo de música de inspiración folclórica cuyo embalaje musical, y no sólo la puesta en escena, estaba ligado a un imaginario folclórico particularmente estereotipado. Lo interesante de este fenómeno es que ya a fines de los años 50 Violeta Parra será una pieza fundamental en estos primeros esbozos de conflicto entre los refinamientos de la música típica —y posteriormente el neofolclore— y una aproximación alternativa al acervo folclórico, conce-

¹²Adorno 1991:185. Pese a nuestras discrepancias en cuanto a otras aplicaciones y también a las generalizaciones de lo expuesto en la cita, nos parece que esta afirmación es pertinente en este caso.

bida como mucho más “auténtica”. Trataremos de ver, entonces, cómo esta oposición se tradujo en la elección de componentes musicales específicos –en este caso se continuará abordando sólo la concepción armónica– y también intentaremos analizar cómo dichos elementos contribuirían tanto en la determinación de parte fundamental del estilo musical de Violeta Parra como en la construcción identitaria subyacente a su trabajo creativo.

3. LA ARMONÍA MODAL Y EL APOORTE DE VIOLETA PARRA

Aproximación al plan armónico de sus canciones

Según ya se señalara, este verdadero paradigma tonal sustentado por la música típica y el neofolclore daría paso, en el transcurso de los años 60, a una especie de encrucijada en la cual se encontrarían dos concepciones estéticas distintas. Adelantamos también que el antecedente de esta disyuntiva hubo de ser introducido por la propia Violeta Parra ya a fines de la década anterior. Por último, ya el título del presente punto insinúa que dicho germen vendría de la mano del rescate, ilusorio o no, de un patrimonio armónico modal por parte de nuestra compositora.

El aporte de Violeta Parra en relación con la propuesta tonal de la música típica y el neofolclore estaría, entonces, formulado.

Sin embargo, lo verdaderamente interesante no radica tanto en la constatación de este hecho –bastante citado, por lo demás–, sino más bien en su calibración. No deja de llamar la atención el hecho de que las canciones de Violeta Parra prácticamente no hayan sido objeto de un análisis musical profundo¹³. La apreciación que sitúa a lo modal como componente innovador o novedoso de las canciones de Violeta Parra se debe a una lectura intuitiva acertada en lo general, pero más bien periférica en lo particular. Juan Pablo González, en su estudio “Música popular chilena de raíz folclórica”¹⁴, entrega uno de los pocos comentarios directos al respecto: “Muchas de sus canciones [de Violeta] –dice González– tienen rasgos arcaicos, pues utilizan el sistema modal medieval y la poesía española folclorizada”. La verdad es que para romper con la cómoda aceptación de este hecho, debemos afinar desde ya nuestra búsqueda. Si la investigación se consagra a los orígenes más profundos del elemento modal presente en la obra de Violeta Parra, ésta no debiera limitarse a la mera enunciación de dicho origen. Sí, pues en último caso –y dada la composición misma del universo latinoamericano–, resulta predecible el hecho de que varias facetas de nuestro acervo folclórico más sedimentado se hallen atadas a vestigios provenientes del universo euro-occidental. En sí mismo este aserto no debiera constituir una conclusión, sino más bien el punto de partida de diversos objetos de estudio. ¿Cómo se anidaron estos vestigios modales en nuestra compositora? ¿Fueron aplicados de una manera purista o bien sufrieron modificaciones? Y, en último caso, ¿explicaría esta ascendencia

¹³En cuanto a la música instrumental –en particular sus *Anticuecas*– el artículo “Violeta Parra compositora” de Olivia Concha (1995) rompe con esta curiosa omisión.

¹⁴González 1997: vol. II, p. 13.

arcaica, por sí sola, todo el excedente modal presente en las canciones de Violeta Parra.¹⁵

Si bien no se pretende aquí dar respuesta definitiva a todas estas interrogantes, el intentar responderlas puede llevarnos, al menos, a profundizaciones que nos permitan comprender más fructíferamente el estilo musical de nuestra compositora. En vez de iniciar este estudio admitiendo, o aspirando descubrir una génesis inmemorial de los recursos armónicos presentes en las canciones de Violeta Parra, comenzaremos con el análisis detallado de estos últimos, y continuaremos con el examen de los elementos inmediatos que pudieran haber estimulado la producción armónica más novedosa de Violeta –ya sea como fuente directa o bien como imaginario¹⁶.

En cuanto a canciones atribuidas con certeza a su producción, el universo de nuestra compositora comporta 68 composiciones. De este universo, una gran cantidad corresponde a las orientaciones armónicas de la música típica. Aproximadamente 33 canciones explotan sobre todo recursos armónicos “tradicionales”¹⁷. Entre ellas se encuentran la totalidad de las cuecas y conocidas canciones como *Gracias a la vida*, *Cantores que reflexionan*, *Casamiento de negros*, *Parabienes al revés*, *La jardinera*, *Rodríguez y Recabarren*, etc. En todo caso, estas composiciones emplean sólo algunos de los procedimientos característicos de la música típica. De hecho serán utilizados únicamente dos de ellos: el empleo del núcleo tónica-dominante como exclusivo eje de tensión armónica y el uso de las dominantes séptimas de grados secundarios. Este último recurso fundamentalmente será empleado para llegar al V o al IV grado; sólo en cuatro casos se ocupa para ir a algún grado secundario: en *Ecoute-moi, mon petit* y *Por la mañanita* al II, en *Los pueblos americanos* y *Gracias a la vida* al VI. No aparecen, por lo tanto, en ninguna canción de Violeta Parra la sensible séptima disminuida, la minorización del IV grado, ni tampoco el recurrente complejo cadencial [I-VII (m.n.)- VI (m.n.)- V# - I]. Dentro de este grupo de canciones –con la sencillez de recursos que esto implica– ya se pueden apreciar algunos rasgos estilísticos particulares de Violeta Parra, y que prácticamente no aparecen en la música típica. Tal es el caso de la secuencia V-IV, sugerida en temas como *Casamiento de negros*, y de una manera mucho más clara en canciones como *La Juana Rosa* y *Parabienes al revés*¹⁸.

¹⁵Un buen ejemplo de este tipo de profundización lo podemos encontrar en el trabajo *The Chilean Verso*, de María Ester Grebe (1967), dedicado al estudio del elemento modal en el *Canto a lo pueta*.

¹⁶Reiteramos aquí la acotación hecha para el caso de la música típica y el neofolclore, en cuanto a que la adscripción de composiciones a tal o cual categoría no implicará en sí una valoración estética.

¹⁷En la formulación de esta división se ha considerado fundamentalmente el macroplan armónico de las canciones. Es decir, las variantes que implican agregaciones de notas (sextas, séptimas, etc.) estarán más bien supeditadas a la función o grado armónico correspondiente. Esto, por supuesto, es válido también para el V grado con todas sus posibilidades, por lo que, por ejemplo, cuando se hable de una cadencia I-V-I, se está considerando a ese V con cualquiera de sus variantes más recurrentes (V7, V9 o V13).

¹⁸Según veremos más adelante, este recurso, que en definitiva sugiere la utilización de dos acordes mayores a distancia de un tono, adquiere una gran importancia cuando es tratado modalmente, pues de alguna manera es una efectiva forma de desestabilizar la relación I-V-I.

Si bien los procedimientos tonales aludidos estarán presentes en casi toda la obra de Violeta Parra, en la mitad de su repertorio (33 canciones) éstos coexisten o abiertamente ceden paso a fórmulas armónicas no tonales. Estas últimas constituirán el excedente que diferenciará el estilo armónico de Violeta Parra del empleado por compositores de música típica y del neofolclore. Pueden agruparse, en términos generales, en torno a cuatro tipos de prácticas, tres de las cuales son directamente atribuibles al empleo de elementos armónicos modales¹⁹. Éstas son las siguientes.

i) *Empleo parcial o total del modo mixolidio*. Aparece fundamentalmente en tres canciones: *Arauco tiene una pena*, *La carta* y *Arriba quemando el sol*. En el caso de *Arauco tiene una pena* (ver ejemplo N° 4) y *Arriba quemando el sol* (ver ejemplo N° 5) este recurso se traduce fundamentalmente en agregar la sensible bemolizada a la tríada de tónica. No obstante, esto no debe confundirse con el uso del I(7b) como dominante séptima del IV, pues lo característico es que precisamente ese acorde no resuelve en el grado secundario que en términos tradicionales le correspondería, sino que simplemente se mantiene en el mismo acorde (con o sin la séptima bemol). En el caso de *Arauco tiene una pena* (ver ejemplo N° 4, compases 1-4) el uso del modo mixolidio puede deberse al giro melódico de tritono atribuido al canto mapuche, y comparte su aplicación con uno de los procedimientos que explicaremos más adelante. Por su parte, *Arriba quemando el sol* presenta la aplicación más castiza y efectiva del modo mixolidio, ya que no sólo está construido sobre la base de dicho modo, sino que de hecho el único cambio que presenta es pasar de la tónica en tríada a la tónica con séptima bemolizada²⁰.



Ejemplo N° 4. *Arauco tiene una pena* de Violeta Parra.

¹⁹Hemos dejado de lado algunos casos especiales como *Qué te trae por aquí* y *La vispera de San Juan*, en donde más bien hay un uso especial de la disonancia. Para no alejarse del sujeto del presente trabajo, pueden estudiarse separadamente de los aspectos armónicos estructurales. En el caso de *El gavilán* y sobre todo la versión inconclusa de *La cueca larga*, la verdad es que deben abordarse con parámetros distintos del género canción.

²⁰Esta última composición—así como otros que ya hemos mencionado o mencionaremos—merece una atención particular, sobre todo desde el punto de vista de la relación texto música. Dejaremos dicho análisis para un estudio posterior.

Ejemplo N° 5. Arriba quemando el sol de Violeta Parra.

ii) Empleo parcial del modo lidio. Se puede apreciar con cierta claridad en canciones como *Arranca arranca* y *Yo canto la diferencia*, adquiriendo una efectividad particular en *Porque los pobres no tienen* (ver ejemplo N° 6). En los primeros ejemplos mencionados, este recurso se aplica alternadamente con giros tonales tradicionales o bien con otros procedimientos aquí enunciados. En el caso de *Porque los pobres no tienen* —que también puede considerarse como una especie de alternancia entre el modo mayor tradicional y el lidio— la verdad es que, como detallaremos después, la ambigüedad entre estas opciones resulta singularmente atractiva.

Ejemplo N° 6. Porque los pobres no tienen de Violeta Parra.

iii) *Empleo del modo dorio*. Su aplicación más pura, desde un punto de vista armónico, se advierte en *La Pericon se ha muerto* (ver ejemplo N° 7), donde no sólo se presenta su característico IV grado mayor, sino donde además aparece el VII grado con su fundamental medio tono abajo, que da como resultado una triada mayor (VIIb). En la canción *Qué dirá el Santo Padre* se alterna con el V(♯) de la escala menor armónica.



Ejemplo N° 7. *La pericon se ha muerto* de Violeta Parra.

iv) *En el tono mayor tradicional, paso al tercer grado bemolizado mayor* (por ejemplo, en la tonalidad de Do Mayor, pasar a Mib mayor). Si bien este procedimiento puede explicarse como un cambio por relación de terceras (*terz verwandschaft* en alemán) se explica mejor como un intercambio modal entre el modo mayor tradicional (jónico) y el menor natural (modo eolio) a partir de la misma tónica. Curiosamente este recurso, que a simple vista puede considerarse extraño a causa del cambio de armadura, no se percibe como un cambio violento. Esto quizás se deba a que dicho paso implica una nota común y una que desciende cromáticamente, como sucede si consideramos la tonalidad de Do mayor.



Ejemplo a.

Por ese motivo citamos también la nomenclatura alemana *terz verwandschaft*, pues ésta se aplica, por ejemplo, cuando esta relación se establece, en la música renacentista, después de una cadencia (y que implica un cambio de modo en la

relación de una tercera menor). También es posible que la “naturalidad” con la cual es percibida esté relacionada con su particular empleo cadencial (precisaremos esto más adelante). El procedimiento en cuestión se presenta en las canciones *Arauco tiene una pena* (ejemplo N° 4, compases 5-6), *El día de tu cumpleaños*, *Mañana me voy p'al norte* y *Según el favor del viento*.

A la luz de las categorías tonales explotadas por los movimientos de música de raíz folclórica estudiados, el examen de estos tipos de recursos modales señala a los tres primeros como aquellos que socavan, más profundamente, la base del lenguaje armónico empleado en la música típica. Pese a que la presencia del paso al tercer grado bemolizado mayor (caso [iv]) se percibe como un distanciamiento importante en relación con los cánones de la música típica, la verdad es que corresponde a un procedimiento que en sí mismo no altera el bastión fundamental de dicha opción; a saber, la característica tensión del complejo I-V(#). De hecho, tal y como ya vimos, ese recurso es empleado por Violeta Parra exclusivamente como preparación del acorde de dominante, sustituyendo, en cierta forma, lo que Gabriel Castillo describe como “la función de iniciación del gesto de tensión”²¹, atribuida en un lenguaje tonal al IV grado o a sus variantes²² (ver ejemplo N° 4, compases 5 al 8).

En el resto de los casos, en cambio, el módulo I-V desaparece como sostén ársico-tético del plan armónico general, dando paso a otros tipos de relaciones generadoras de tensión y distensión. Como sugiriéramos antes, este quebrantamiento resulta especialmente notable en composiciones como *Y arriba quemando el sol*, *La carta* o *Porque los pobres no tienen*. En esta última canción, la primera semifrase (compases 1-4) comienza de inmediato con la alternancia de dos acordes mayores, ReM y MiM. En los siguientes 4 compases este complejo se repite armónica y melódicamente, pero está transpuesto a la distancia de una cuarta justa descendente; o sea, los dos acordes mayores ahora corresponderían a LaM y SiM. Lo sobresaliente de este sencillo juego es que hasta ese momento –y en estricto rigor hasta el final de la frase musical y de cada estrofa poética– no se percibe ningún eje “tonal” predominante; no se podría decir si la pieza está construida en tal o cual tonalidad. Esta ambigüedad es la base de una tensionalidad sustentada no en una dialéctica de tónica y dominante, sino más bien en una indeterminación armónica no esperada, no inventariable, desde el punto de vista tonal. De hecho sólo hacia el final de la frase se define una tónica en términos tradicionales, cuando se formula un claro IV-V-I en “favor” de la tonalidad de La mayor. Recién a partir de esta resolución cadencial, y con una mirada retrospectiva, es que se puede “inventariar” el ReM y el MiM de los primeros cuatro compases como IV y V grados, respectivamente; y, a su vez, el LaM y el SiM de los siguientes cuatro compases como I y II(3#), considerando ese II grado mayor como una especie de intercambio modal con el modo frigio.

²¹Castillo 1997: cap. V, III parte.

²²En este sentido es equiparable, por ejemplo, al uso cadencial del acorde napolitano. En ese caso, las notas alteradas tampoco son percibidas como una violenta contravención a la tonalidad.

La opción modal como construcción identitaria: por la recuperación de un imaginario folclórico "auténtico"

Hemos visto que la significativa presencia de la opción modal en las canciones de Violeta Parra aparece como un elemento autónomo, y aun contrapuesto, al camino tonal seguido por la música típica y posteriormente el neofolclore. Es a partir de esta dicotomía, entonces, que debemos plantear algunas interrogantes tanto acerca del origen inmediato como de las posibles causas de dicha elección armónica.

La primera pregunta es si existe o no algún antecedente que explique el uso armónico modal de Violeta, y de haberlo, debiéramos tratar de revisar la dimensión exacta de dicho ascendiente. La hipótesis de un vínculo con las capas más subterráneas de nuestro folclore –donde se habrían sedimentado aquellos *rasgos arcaicos* mencionados por J.P. González– probablemente sería la presunción más razonable, o, en último caso, la menos cuestionada. Si bien en términos generales concordamos con este supuesto, lo cierto es que se hace imprescindible concretar y calibrar dicha afirmación. Al contrario de lo esperado, el universo musical al cual tenía acceso nuestra compositora no presentaría, al parecer, una gran asistencia de elementos armónicos modales. De hecho, tal y como se detallará más adelante, éstos se reducirían fundamentalmente a tres: algunos recursos modales provenientes del imaginario musical altiplánico, ciertos usos armónicos presentes en algunos *toquíos* del *canto a lo pueta*, y una canción en particular recopilada por Violeta Parra en la zona central de Chile.

Antes de abordar más específicamente esta materia, eso sí, es preciso recordar que el acercamiento de Violeta Parra a un acervo poético y musical "virginal" surge con claridad alrededor del año 1953. Hasta esa fecha, y paralelo a una entusiasta aproximación a la música y el baile español, el trabajo como intérprete de Violeta Parra se había orientado al más apelado repertorio popular de la época, que incluía, por cierto, estilos populares foráneos –sobre todo mexicanos– de gran difusión y aceptación en los barrios periféricos de Santiago y en provincia. El testimonio de su hermana Hilda, con quien Violeta formaba el Dúo de las Hermanas Parra, es bastante claro en describir la actividad musical de Violeta Parra en ese entonces: "Comenzábamos en el boliche más chico y terminábamos con el más grande. Siempre cantando lo que estaba más de moda en esos años. Todavía no éramos profesionales. Cantábamos de todo"²³. Por su parte, el recuerdo de su hija Isabel nos ilustra un poco más en detalle este acercamiento. "Violeta y sus hermanos –comenta Isabel– vuelven a cantar en los boliches de barrios [...] Cantaban valeses peruanos, huainitos, cuecas y tonadas de gusto y tono comerciales, mientras se insistía en el canto y baile españoles [...] Ángel, a los cinco o seis años, ya cantaba, subido a una silla, boleros de Leo Marini"²⁴.

Recién en 1953 –estimulada por su hermano Nicanor– Violeta Parra comienza un trabajo de recopilación musical en aquellos estratos más sedimentados del

²³Hilda Parra, citado en Subercaseaux 1976: 46.

²⁴Isabel Parra 1985: 34.

mundo folclórico rural, incluyendo la poca difundida manifestación folclórica conocida como *canto a lo pueta*. “Cuándo me iba a imaginar yo –dice la propia Violeta en un famoso testimonio– que al salir a recopilar mi primera canción a la comuna de Barrancas, un día del año 1953, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclore que se haya escrito. Cuando aparecía en la comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir ese libro”²⁵. En el mediano plazo, Violeta vertería los frutos de este trabajo en Radio Chilena –entidad que ya en 1954 la había contratado para realizar un programa de información acerca del folclore nacional (*Canta Violeta Parra*)– y sobre todo en los primeros cuatro volúmenes de la serie *El folclore de Chile*, grabados para el sello ODEON²⁶. Su trabajo, además, sería reconocido por la Asociación de Redactores de Teatro, Cine y Radio, quienes en 1955 decidieron otorgarle el premio Caupolicán como la folclorista más destacada del año anterior.

Es bastante posible que la aproximación a una actividad poético-musical “autóctona”, recóndita, que realizara Violeta Parra –y por supuesto otros connotados investigadores y folcloristas²⁷– obedeciera o bien haya incidido de manera importante en la gestación misma de un imaginario folclórico centrado en la representación de lo “auténtico”. Al transcurrir los años, este imaginario acabaría siendo la contrapartida más enconada del imaginario folclórico propuesto por la música típica y posteriormente el neofolclore. Contrariamente a lo que pudiera esperarse, esta incipiente querella tuvo una entusiasta recepción dentro de los medios de comunicación radial y escrita –aquellos mismos que habían incidido en el asentamiento de la música típica–, adoptándose rápidamente la idea de una autenticidad folclórica oculta, o mejor dicho, en espera de ser develada. “*Descubriendo nuestro Chile Musical*” o “*Descubriendo el rico folclore del Norte*”²⁸ son algunos de los títulos con que las revistas de espectáculos de la época solían enmarcar a las incursiones con parámetros distintos de los de la música típica. Evidencian, por una parte, la intención de algunos de realizar y hacer visible una actividad folclórica “oculta”, y por otro, la atención que comenzaba generar esta especie de sacar a la luz. En el marco de este embrionario proceso, la figura de Violeta Parra desde el comienzo acreditó un especial interés, hecho que se ve reflejado en la siguiente columna publicada en la revista Ecran de la primera quincena de octubre de 1957, y firmada por *Hablador*²⁹:

“La música popular chilena –y no hablemos de música folclórica, porque ésa no existe entre nosotros– carece de variedad, es poco ingeniosa y, salvo la alegría que pueda producir la cueca, y sólo cuando se está en ánimo de aceptarla, no atrae a nadie [...]

²⁵Violeta Parra, citada en Subercaseaux 1976: 51.

²⁶Los años exactos de publicación de estos L.P. no están completamente determinados. En todo caso, las grabaciones se habrían realizado entre los años 1955 y 1959.

²⁷No podemos dejar de mencionar, en tal sentido, la labor de Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Héctor Pavez; y en un plano universitario, los trabajos de Juan Uribe Echevarría, Raquel Barros y Manuel Dannemann, entre otros.

²⁸Las cursivas son nuestras.

²⁹Desconocemos, hasta el momento, el verdadero nombre del articulista.

La opinión antedicha corresponde al pensamiento generalizado en todos los centros de diversión para el público y en los medios de entretenimiento popular, como la radio, el teatro y las boites, pensamiento que no ha variado mucho en los últimos tiempos, a pesar del incremento que han tenido el interés y el estudio de nuestro folclore [...]. Fue entonces, y tal vez en el peor momento, cuando Violeta Parra hizo su aparición en el ambiente. Sin influencias extrañas, con una voz y un acento de *pureza popular*, pocas veces oído por el público, Violeta Parra *redescubrió un folclore que estaba arrinconado en los campos* y que sólo interesaba a unos pocos y que a otros servía como medio para “componer” canciones originales que no eran sino remedos de las que en alguna ocasión habían oído cantar a las gentes de nuestro campo. Violeta Parra aparecía, entonces, como una intérprete *auténtica*, como la trasplantación de una cantora campesina o pueblerina a la fructífera tierra del *bien cuidado y aderezado campo* de la radiotelefonía y el teatro [...].

Con respecto a su primer L.P., *Hablador* agrega, en el mismo artículo, lo siguiente:

“La música folclórica chilena no había logrado tal categoría, como para merecer esta distinción [la de sacar un L.P.], porque, fuera de ‘no gustar’, carecía de atributos comerciales [...] Hasta que en este mes de septiembre de 1957 salió a la calle un ‘long play’ con más de doce temas interpretados por Violeta Parra y recogidos de auténticos cantores populares. La edición de este disco se convirtió en uno de los acontecimientos más importantes en la historia de la investigación y divulgación del folclore musical chileno, el nuevo camino abierto a nuestra música popular, el justo orgullo para la casa editora, y el franco triunfo de Violeta Parra y su pasión *por la música auténtica de nuestro pueblo*”³⁰.

No cabe duda de que, al margen de los posibles intereses comerciales detrás de esta apreciación de “lo auténtico”, en comentarios de este tipo se percibe claramente no sólo una nueva disposición hacia una búsqueda folclórica más subterránea, sino aun la defensa de dicho acercamiento.

Cuáles eran exactamente los elementos musicales que daban cuerpo a esta impresión, a este sello de autenticidad del trabajo de Violeta Parra. Existe bastante acuerdo en que la interpretación constituye un factor de diferenciación esencial del trabajo de nuestra compositora. Efectivamente, desde temprano la “rusticidad” de su voz y su interpretación guitarrística contrastaron con el material folclórico divulgado, hasta entonces, por el *bien cuidado y aderezado campo de la radiotelefonía*. Ricardo García, quien fuera director del programa “Canta Violeta Parra” de Radio Chilena, alude en el siguiente testimonio a este hecho:

“[...] Yo no la había escuchado cantar [año 1954], no tenía idea de quién era ni cómo era. Fuimos al estudio. Ella había dejado allí su guitarra y empezó a tocar y la gente que estaba en la sala de control se fue acercando: algunos un poco espantados, asombrados. Era un canto totalmente distinto, nadie conocía ese estilo, esa forma de cantar.

³⁰Revista *Ecran*, primera quincena de octubre de 1957 (las cursivas son nuestras).

Unos se reían, otros decían 'cómo es posible que deje cantar a una persona que todavía no sabe emitir la voz', etc. Toda clase de comentarios adversos por parte de algunos y, por parte de otros, una gran admiración e interés"³¹.

Violeta Parra no sólo tendrá plena conciencia de este importante factor de diferenciación, sino que además legitimará su uso, en cuanto elemento expresivo, basándose en la ascendencia "pura" atribuida al mismo. Al menos así lo deja entrever en una de sus cartas enviadas desde París a Luis Marcos Stuenkel, donde expresa que "[...] mi sinceridad en la interpretación es natural, y procede de una raíz poderosa e innegable: la raíz folclórica de nuestro campo chileno. Esto lo ha comprendido el público europeo de todos los sectores sociales y culturales, ya cansado de intérpretes superficiales y *ansioso de lo verdadero*[...]"³². Por otra parte, al menos en el caso de Violeta Parra, esta percepción y necesidad de lo genuino se abrirá espacio dentro del imaginario folclórico de la época, obteniendo un grado de visibilidad, aceptación y difusión de no poca magnitud. "[...] Lo curioso –según un artículo aparecido en *Ecran*– es que la voz y las canciones de Violeta Parra, sin hacer concesión alguna a lo comercial, ni a lo 'bonito', han conquistado también un público fervoroso y convencido a una casa grabadora –Odeon–, que le ha contratado dos long-plays, tres discos 45 y uno 78"³³. Finalmente, otros elementos –como la instrumentación y el "rescate" de danzas y ritmos "olvidados"³⁴– irán engrosando el vínculo de Violeta Parra con lo "auténtico", y poco a poco su trabajo compositivo acusará el influjo de estas aspiraciones.

¿Qué lugar le cabe, dentro de esta construcción identitaria, al componente armónico y cuáles serían los antecedentes legitimados, ante los ojos de Violeta Parra, de dicho componente?

Considerando la importancia sustantiva del aporte modal dentro del lenguaje musical de nuestra compositora, nos parece que éste es un punto de particular relevancia. Según anticipáramos al inicio de esta sección –y según lo que hasta el momento hemos podido verificar³⁵– los elementos armónicos modales "sedimentados" a los cuales tenía acceso nuestra compositora no eran, contrariamente a lo esperado, demasiados. Al respecto, mencionábamos únicamente a aquellos recursos modales provenientes del imaginario musical altiplánico, y ciertos usos armónicos presentes en determinados *toquios* del *canto a lo pueta*, y una recopilación en particular.

En el primer caso mencionado, los vínculos directos con el lenguaje modal de Violeta Parra estarían dados sobre todo en relación con el recurso iv) analizado en la sección precedente (aquel en el cual, partiendo de un tono mayor tradicional, se emplea el tercer grado bemolizado mayor). No tenemos una respuesta

³¹Ricardo García, testimonio recogido en *El Libro Mayor* (Isabel Parra 1985: 40).

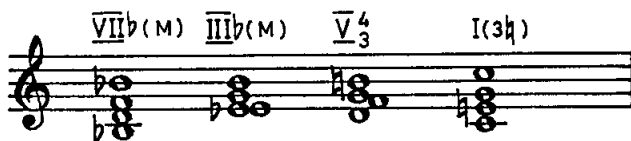
³²Extracto de la carta dirigida a Luis Marcos Stuenkel, ingeniero de sonido de Radio Chilena, y publicada en la revista *Ecran* del 11 de diciembre de 1956 (las cursivas son nuestras).

³³Marina de Navasal, en un artículo publicado en la revista *Ecran* del 14 de octubre de 1958.

³⁴Por lo pronto, y dado que deben ser tratados por separado y en detalle, estos componentes sólo quedarán enunciados, en espera de un análisis más completo.

³⁵Falta realizar, eso sí, una exhaustiva revisión de la música chilota recopilada en los años 60, que incluya sus posibles vinculaciones con la obra de Violeta Parra.

concluyente en cuanto a todos los probables orígenes de este procedimiento en Violeta Parra. No obstante, al menos sabemos que quizás una de las posibilidades más factibles la constituya su referencia a ciertos giros cadenciales del imaginario armónico altioplánico. Consideramos que el siguiente complejo cadencial,



Ejemplo b.

—empleado por Violeta Parra— y que habíamos atribuido a un intercambio modal entre el modo mayor tradicional (jónico) y el menor natural (modo eolio) a partir de la misma tónica, pueda estar inspirado en el siguiente uso cadencial,



Ejemplo c.

común a ciertas composiciones de referencia altioplánica. El único cambio que, en relación con este módulo realiza Violeta Parra, es la resolución en una tónica mayor en vez de una tónica menor. Es probable, entonces, que nuestra compositora haya transformado de esa manera —conscientemente o no—, algunos ecos cadenciales seguramente escuchados en el marco de sus viajes de recopilación folclórica por el norte de Chile³⁶. Paralelamente a esto, tenemos certeza de que una de las variantes de este uso ya había sido anteriormente empleada por compositores como Atahualpa Yupanqui. Nos referimos a la versión IIIb-V-I, que se puede encontrar, por ejemplo, en la canción *El pampino*, y que Violeta Parra utiliza en *Según el favor del viento*. No descartamos que Violeta Parra haya podido conocer dicho recurso a través de la obra del célebre compositor argentino. De cualquier modo, y dada la cercanía de Yupanqui con manifestaciones musicales altioplánicas, lo más probable es que se trate de una concordancia surgida a raíz de un imaginario en común, seguramente identificable también en otros repertorios a él vinculados³⁷. No deja de ser interesante el hecho de que, en caso de que este recurso obedezca a la incorporación consciente o no de una alusión armónica “nortina”, Violeta Parra lo emplee solamente una vez en una canción con temática afín (en *Mañana me voy p'al norte*), mientras que de las tres canciones res-

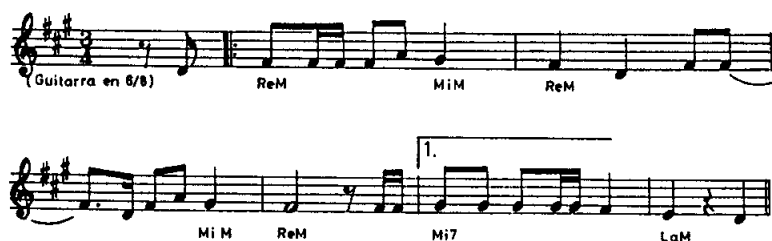
³⁶No descartamos completamente la posibilidad de que lo haya escuchado durante su primer viaje a Europa (1955-57), pero por el momento no existe ninguna información que permita al menos sugerirla.

³⁷Se debe consignar que, al menos en Chile, la variante aludida comenzó a ser empleada con mayor frecuencia a partir del “boom” del neofolclore.

tantes, dos hagan referencia a temáticas propias del sur (*Arauco tiene una pena, El día de tu cumpleaños, y Según el favor del viento*).

La segunda referencia directa a un acervo folclórico modal sedimentado –aquellos usos armónicos presentes en *canto a lo pueta* y una canción “desenterrada” por Violeta– sería un poco más difusa. En términos generales, y sólo en cuanto a un plano armónico, las manifestaciones del *canto a lo pueta* emplean una estructura tonal tradicional, condicionada al empleo de los núcleos I-IV, I-V, o I-IV-V. Es bastante usual, también, la utilización de la dominante del V y su resolución tradicional en dicho grado. Así lo confirma, de hecho, la serie de canciones campesinas seleccionadas e interpretadas por Violeta Parra en los discos ya mencionados. No obstante esta clara tendencia, dentro de esa misma muestra –alrededor de 50 canciones– existen algunos pocos ejemplos de procedimientos que se alejan, en mayor o menor grado, de un concepto de tensión armónica tonal. Tales son los casos de *Verso por el rey Asuero* y *Los padres saben sentir*. En el primero de ellos el elemento modal se presenta de una manera bastante vaga, pues sólo aparece en la introducción guitarrística de cada décima y sugerido únicamente por la voz del bajo. En dicha introducción se muestra un acompañamiento que alterna el acorde de tónica (SiM) con la repetición de una nota a la distancia de un tono descendente (La). Así, se está eliminando la característica séptima “sensible” (a un semitono de la tónica) del lenguaje tonal habitual, generando la sensación de modalidad. Al cantar los versos de la décima, sin embargo, el lenguaje vuelve a ser absolutamente tonal, utilizando el acorde de dominante habitual –o sea, con su “sensible” a un semitono de la tónica³⁸–.

Con respecto a *Los padres saben sentir* (ver ejemplo N° 8), el asunto es bastante más ambiguo y atrayente, pues se presta a varias interpretaciones. Por una parte, esta canción puede ser completamente entendida como una composición en Re lidio (de hecho la pieza termina en Re mayor), alternando con su II y su V grados mayores. De esta manera, y pese a que en los versos 3 y 9 de cada décima hay un claro núcleo dominante-tónica (Mi7-La), lo cierto es que el polo definitivo de atracción lo constituye el ReM. No obstante esto, es difícil no percibir la resolución Mi7-La como un reposo tonal momentáneo, aunque es posible que esa sensación de “descanso” obedezca también a otros factores.



Ejemplo N° 8. *Los padres saben sentir* de Violeta Parra.

³⁸En todo caso, este tipo de sugerencias modales en la introducción es bastante recurrente y común, por cierto, a varios *toquíos* del *canto a lo pueta*. Cf. Grebe 1967.

Por otra parte, lo más probable es que en esta canción sea aplicable también el concepto de “para-tonalidad” empleado por Castillo³⁹, en cuanto a que ella no manifiesta una tensionalidad armónica en los parámetros usuales, pero tampoco constituye obligatoriamente una pieza modal. Desde este punto de vista, esta canción, más que girar en torno a La mayor –tonalidad en favor de la cual hay una cadencia V7-I–, presenta un curioso juego en torno a ReM. No sólo porque la pieza termina en esa tonalidad, sino porque el rasgo más característico está dado por la casi constante alternancia del ReM y el MiM, o sea, dos acordes mayores a un tono de distancia (de hecho, ese MiM se transforma en Mi7 y cadencia en LaM únicamente en los versos 3 y 9 de cada décima). De esta manera –y en el sentido de un ordenamiento funcional y tensional alternativo– se podría decir que la ambigüedad se sustenta en el constante deambular entre dos vértices, ReM y MiM, que sólo se detiene cuando a este último se le agrega la 7^am y resuelve como dominante de LaM. Después de eso, nuevamente se vuelve al sugestivo juego entre ReM y MiM. Creemos que el reposo que implica la resolución Mi7-LaM no sobreviene tanto por la conclusión de ese breve núcleo V-I, sino más bien por la interrupción del pertinaz ir y venir entre el ReM y el MiM, verdadero impulso tensional de la pieza. Cabe señalar, por último, que desde este punto de vista la indeterminación se hace más intensa cuando el acompañamiento de guitarra, después de terminar cada décima, realiza un Mi7 que no resuelve en LaM, sino que vuelve a Re. La expectativa de reposo que “demanda” esa dominante, entonces, se ve frustrada por retorno al obstinado módulo ReM-MiM.

En todo caso, consideramos que en cualquiera de las dos interpretaciones –como ordenamiento modal o “para-tonal”– es ineludible el hecho de que el núcleo ársico-tético de V-I (Mi7-La) se ve horadado en cuanto a ser el principal y único foco de suspensividad y reposo. Con eso se altera, por lo tanto, la base misma del ordenamiento funcional de la estructura armónica tonal.

En mayor o menor grado, dos de los recursos modales empleados por Violeta Parra pueden remitirse directamente a un antecedente armónico “auténtico”, o, por lo menos, poco explorado (como en ese entonces lo era el universo folclórico altiplánico). No obstante esto, si comparásemos las recopilaciones recién analizadas con las canciones de Violeta Parra en donde se sugieren elementos modales aparentemente similares, notaríamos que las diferencias entre ambos son probablemente mayores que las semejanzas. Por otro lado, quedan sin “legitimación” aparente otros dos importantes procedimientos modales.

No se pretende subrayar aquí, ni menos descubrir, que Violeta Parra es una creadora de excepción, y que como tal, algunos aspectos de su obra presentan una calidad, una efectividad y un grado de trascendencia fuera de lo común. Lo que sí interesa es haber explicado –acaso parcial e insuficientemente– algunos carices de dicho excedente composicional. Parece interesante constatar, ahora con un mayor grado de certeza, que parte importante del aporte modal de Violeta Parra haya sido construido, muy probablemente, como la elaboración de una

³⁹Castillo 1997: cap. V, III parte.

imagen personal de “lo auténtico”. A nuestro juicio, esta primera verificación constituye un punto esencial del presente estudio, pues posiblemente es a partir del trabajo de Violeta Parra que el acercamiento modal, con todas sus posibles variantes, comienza a mostrarse con mayor fuerza y a situarse definitivamente como el componente “auténtico”, “arcaico”, del imaginario musical de raíz folclórica de nuestro país. La confirmación o no de esta última afirmación necesita, por cierto, un estudio mucho más acabado y completo, que profundice, por lo pronto, en la orientación de nuestra compositora en cuanto recopiladora, en sus relaciones con un círculo intelectual de vanguardia, o bien en sus imaginarios en torno a la música “cult”. En tal sentido, confiamos en poder abordar esos puntos en el futuro trabajo aludido en la introducción del presente artículo. De esa manera podremos seguir con este intento de contemplar, sin espejos ni espejismos, la fascinante labor creativa de Violeta Parra.

BIBLIOGRAFÍA

A. Antologías

1993 Cancionero *Virtud de los elementos*. Santiago: Fundación Violeta Parra.

B. Libros, artículos y tesis

ADORNO, THEODOR

1991 “Sur la musique populaire”, *Revue d'Esthétique*, N° 19. París, pp. 181-204.

ADVIS, LUIS

1978 *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago: Ed. Universitaria.

1998 “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”, *Clásicos de la música popular chilena*. Vol. II. Santiago: SCD, Ed. Universidad Católica de Chile, pp. 29-41.

BIANCHI, SOLEDAD Y OTROS

1978 “Discusión sobre la música chilena”, *Araucaria*, N° 2. París, pp. 111-173.

CARRASCO, EDUARDO

1988 *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: Ed. Ornitórrinco.

CASTILLO, GABRIEL

1997 *Identité et altérité dans la musique américaine du XX^e siècle au sud du Río Bravo*.

Tesis de doctorado. París: Universidad de París I Panthéon Sorbonne.

CERTEAU, MICHEL DE

1990 *La Culture au pluriel*. Editado por Christian Bourgois. París: Gallimard, Serie Folio.

CONCHA, OLIVIA

1995 “Violeta Parra compositora”, *RMCh*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 71-106.

EPPLÉ, JUAN ARMANDO (ENTREVISTA A OSVALDO RODRÍGUEZ)

1985 “Reflexiones sobre un canto en movimiento”, *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, IX/33-34. Madrid/Los Ángeles, pp. 42-46.

EPPLÉ, JUAN ARMANDO

1977 “Violeta Parra y la cultura popular chilena”, *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, N° 2. California, pp. 4-11.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1993 "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 78-113.

1997 "Música popular chilena de raíz folclórica", *Clásicos de la música popular chilena*. Vol. II. Santiago: SCD, Ed. Universidad Católica de Chile, pp. 9-27.

GREBE, MARÍA ESTER

1967 *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*. Los Ángeles: Universidad de California.

MANNS, PATRICIO

1986 *La guitarra indócil*. Concepción: LAR.

ORREGO SALAS, JUAN

1980 "La nueva canción chilena: Tradición, espíritu y contenido de su música", *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, IV/2. California, pp. 2-7.

1985 "Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena", *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, IX/33-34. Madrid/Los Ángeles, pp. 5-13.

PARRA, ISABEL

1985 *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Editorial MICHAY.

PARRA, VIOLETA

1965 *Poésie populaire des Andes*. París: Maspero.

PARRA, VIOLETA Y SOUBLETTE, GASTÓN

1979 *Cantos folclóricos chilenos*. Santiago: Editorial Nascimento.

RODRÍGUEZ, OSVALDO

1984 *Cantores que reflexionan*. Madrid: LAR.

1989 *La Nueva Canción Chilena*. La Habana: Casa de las Américas.

SUBERCASEAUX, BERNARDO Y OTROS

1976 *Gracias a la vida*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

VICUÑA, MAGDALENA

1958 "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", *RMCh*, XII/60 (julio-agosto), pp. 71-77.

ZINK, MICHEL

1994 *Le Moyen Âge et ses chansons: ou un passé en trompe l'oeil*. París: Éditions de Fallois.

*Campanas metálicas santamarianas*¹

por
José Pérez de Arce

1. INTRODUCCIÓN

Entre los objetos sonoros de metal de los Andes sobresalen las grandes campanas de bronce descubiertas en el noroeste argentino. Ellas representan objetos privilegiados en su relación entre el metal y el sonido en el mundo prehispánico. A través de este trabajo presentaré algunas evidencias acerca de la importancia de estas campanas como objetos sagrados y, en especial, lo referido al carácter metálico de su sonido.

Los estudios previos mencionan brevemente las campanas, sin que existan hasta el momento investigaciones específicas en torno a estos objetos. La primera campana salió a luz en 1877 durante una excavación liderada por Inocencio Liberani y Rafael Hernández. Muchos hallazgos similares ocurrieron luego en lugares alrededor de Salta, cuya área de dispersión cubre desde Jujuy hasta Catamarca. El valle de Yocavil parece ser el centro metalúrgico más importante durante esa época (González 1977: 344). Las campanas son citadas en numerosos trabajos de arqueología de la región, tales como los de Boman (1908), Aretz (1946), Vega (1946), Puppo (1979) y Goyena (1988). Gudemos (1998) presenta un buen resumen de los trabajos anteriores y describe los diferentes tipos de sonajeros y campanas halladas en la región². Alberto Rex González ha hecho una gran contribución a la materia al publicar en 1992 el más completo estudio acerca de los platos metálicos prehispánicos del noroeste argentino. Heather Lechtman, en 1991, nos proporciona una hipótesis de la factura de las campanas dentro de un resumen de la historia general de la metalurgia en América. Desafortunadamente, salvo una excepción hecha en el sitio de la Paya, ninguna de las campanas que conocemos proviene de una excavación hecha con métodos científicos. Por lo tanto, carecemos de los datos de los contextos donde fueron encontradas.

¹Un resumen de este trabajo se presentó en el IX International Symposium of the Study Group of Music Archaeology, Michaelstein, Blankenburg, Alemania, 1998.

²Gudemos describe campanillas piramidales y troncocónicas de pequeño tamaño y generalmente encontradas sin badajo en la región (campanillas de entrechoque).

Conocemos alrededor de veinticinco de estas campanas metálicas de diferentes colecciones y museos, referidas a la cultura Santamaría (1000-1470 d.C.). Gudemos (1998: 129) sugiere, por análisis iconográfico, que ellas se ubican en el período tardío, hacia el 1480 aproximadamente. Algunas han sido halladas en contextos Belén (ver fig. 2), pero González (1977: 344) cree que éstas son de origen santamariano y llevadas allí como objetos de intercambio. Tienen entre 15 y 32 cm. de alto. No han sido encontrada con badajos (los colgantes internos que producen sonido en la campana occidental), salvo una que muestra Gudemos (1998: lámina 6, fig. A). Este ejemplar conserva un badajo de metal, el cual se adelgaza en la porción superior y se dobla sobre sí mismo, dejando una abertura donde pasa una atadura, al parecer original también, con apariencia de cuero (la autora no la describe).

Un análisis de la campana de la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP 0957) reveló que fue hecha con una aleación de bronce estañífero³. El metal líquido se vació a un molde que, según Lechtman (1991), se compone de tres secciones: dos valvas idénticas que se juntan en su axis mayor y una parte basal que cierra el molde. Estas tres secciones se unen en torno a una pieza central sólida que forma el corazón, mantenida rígida respecto al molde externo mediante dos bloques que salen por dos huecos cuadrados en la parte superior del molde. El espacio libre entre el corazón y las murallas del molde permite al metal líquido correr durante la hechura. Tres pequeños agujeros redondos en la parte superior sirven para introducir el metal líquido. Lechtman nota la ausencia de líneas de molde laterales, producidas por el metal líquido al llenar las junturas entre las mitades del molde exterior. Esta ausencia, según la autora, se debería a un proceso de emparejado interior de ambas mitades del molde luego de unidas. Por otra parte, en todos los ejemplares que he tenido a la vista he podido observar una línea de molde que corre por la base de la campana. Además existe un grueso reborde en la parte inferior interna, presente en todos los ejemplares y cuya función discutiremos más adelante, que impide que un bloque interior pueda salir luego de solidificado el metal, como propone Lechtman. Esto obliga a pensar en una solución distinta, tal vez la rotura y fragmentación de este bloque interior para su remoción.

La decoración cerca del borde inferior fue hecha por líneas que sobresalen de la superficie lisa de la campana y debieron ser cortadas como negativo en el molde. Si bien similares, no se han encontrado dos campanas idénticas hasta ahora, que permita suponer que se ha reutilizado un molde.

2. HISTORIA

La apariencia general de estas campanas es similar a la *cancahua*, una campana de madera con varios badajos, que fue usada en el desierto de Atacama siglos antes

³Acerca de las aleaciones encontradas en otras campanas, ver Gudemos 1998. La autora insinúa que el conocimiento de aleaciones exactas y de su implicancia sonora estaba presente en la cultura santamariana.

de que existiese la cultura santamariana⁴. Esta campana de madera se usaba colgada al cuello de las llamas y estaba asociada al intenso tráfico de caravanas que caracterizó ese período de intensa relación entre distantes regiones de la gran alianza Tiwanaku que abarcaba el noroeste argentino, el desierto de Atacama, Tarapacá y Arica y la gran metrópolis altiplánica. La llama fue el animal doméstico más importante en los Andes y formaba parte de los ciclos rituales de la gente y de las comunidades. Además fue un elemento clave para la expansión de la cultura Tiwanaku. La *cancahua* era la señal sonora de las caravanas y también de los rituales que funcionaban alrededor de la actividad de los caravaneros. La *cancahua* tenía sonido de madera por ser ese su material de construcción.

A través del sistema de caravanas se extendió la *cancahua* hacia el sur de Perú, al altiplano boliviano y al noroeste de Argentina, según lo demuestran innumerables ejemplares de diferentes museos y colecciones. Muchos tienen sus badajos originales, hasta diez, y también las cuerdas para colgarlos. Muestran huellas que sugieren su empleo durante largos períodos. Al ser examinadas atentamente, estas huellas aparecen como resultado de la abrasión dejada en la parte inferior interna, donde golpean los badajos al sonar el instrumento. La forma de esta campana de madera es muy estable en el tiempo y el espacio.

A través de este tráfico de caravanas circulaban muchos bienes; entre los más preciosos se contaban los objetos de metal y las semillas de *vilca*, ambos de carácter ritual. Los objetos de metal eran principalmente pequeñas campanillas o cascabeles para ser empleadas en trajes y ornamentos, hachas relacionadas con el culto al *sacrificador* y platos grabados con figuras simbólicas. Las semillas de *vilca* eran inhaladas, fumadas o bebidas para aprovechar sus propiedades psicotrópicas en rituales en torno a la deidad panandina del *sacrificador*. Ambos tipos de objetos, los de metal y las semillas de *vilca*, provenían de la misma región en la que posteriormente se desarrollaría la cultura Santamaría.

Luego de la declinación del imperio Tiwanaku viene el llamado período de los desarrollos regionales (850-1480), caracterizado por la disgregación de las entidades políticas y culturales, sin los nexos de origen Tiwanaku, pero aún manteniendo fuertes lazos entre sí de carácter político-militar y de comercio, además de una lengua común. Una de estas entidades regionales fue la conocida como Santamaría. El pueblo santamariano vivía en grande poblados basados en agricultura intensiva⁵. El *cacicazgo* era el sistema de gobierno, bajo un régimen de jefes dual. Diferentes comunidades se articulaban por vínculos de parentesco, con una clara concepción territorial. Esto definía una tensa relación entre las diferentes

⁴Utilizamos la voz *cancahua* siguiendo la nomenclatura empleada por la mayoría de los autores consultados para describir la campana de madera con varios badajos reseñada en el presente trabajo. Para una bibliografía de la *cancahua* ver Izikowitz 1935, Motsny 1952 y Ryden 1944. Aretz (1946: 26) piensa, erróneamente, que los badajos son un aporte español. El uso de campanas con varios badajos en animales domésticos no es exclusivo de las llamas prehispánicas; también ocurre en lugares tan distantes como el África del Norte, Liberia y Bali con propósitos semejantes. Quizá el uso de numerosos badajos se prefiere por la pequeña cantidad de movimiento necesario para hacer sonar la campana. Además, el patrón irregular de movimiento provee a los múltiples badajos más posibilidades de sonar.

⁵Para una referencia a la cultura Santamaría, ver González 1992 y Raffino 1988.

comunidades, lo que se evidencia en los sistemas defensivos comunes a esos poblados. Además, alcanzaron un alto nivel de especialización en el metal fundido, representando una culminación de este arte en el área de los Andes sur.

En alguna parte, probablemente de la misma región Santamaría, se produjo la transformación de la *cancahua* de madera en la nueva campana de metal o *tantan*⁶. La evidencia prehispánica no nos permite de ver este cambio como un simple traspaso de un material a otro; ese cambio debió significar un objeto distinto porque incorpora los atributos del nuevo material⁷.

3. SIGNIFICANCIA DEL METAL

De los estudios de Lechtman (1991) sabemos que la principal función del metal en los Andes prehispánicos está radicada en el dominio de lo religioso y de lo político, más que en las áreas de subsistencia y de la guerra, como ocurre en el Viejo Mundo. El metal no fue usado por su dureza, sino por su color. El oro representaba el sol y la plata la luna. Estos metales sagrados eran parte de los atributos de las dinastías reales.

En diferentes culturas del norte de Perú, tales como Moche, Vicus o Chimú, encontramos bastones de mando, literas u ornamentos reales que tienen campanillas o cascabeles que producen sonido cuando son movidos. En general, la evidencia etnohistórica demuestra que el movimiento asociado a la realeza y a los dioses es un asunto muy delicado y de cuidado en los Andes. En tiempos prehispánicos este movimiento estaba acentuado con el sonido del metal sagrado. Esta asociación entre el color y el sonido del metal con el movimiento de las autoridades sagradas y políticas se extendió hacia el sur y el norte de los Andes, siguiendo la ruta de dispersión de la tecnología metálica, y perdurando hasta nuestros días⁸.

La gran mayoría de los objetos metálicos sonoros prehispánicos que conocemos son idiófonos, es decir, el cuerpo del instrumento es el elemento vibrante. Esto quiere decir que su sonido depende enteramente de las características del material. El sonido metálico de los idiófonos es su marca sonora, a diferencia de los instrumentos aerófonos hechos de metal, cuyo sonido depende de la configuración de la columna de aire. La impronta sagrada y política de estos instrumen-

⁶Este traspaso es descrito por Rex González en un artículo de 1979, según lo describe Gudemos (1998: 121).

⁷Hay innumerables evidencias de la estrecha relación que existe entre un tipo de material y un determinado tipo de instrumento musical en los Andes prehispánicos. Esta relación sugiere que la elección del material dependía en gran medida de una determinación de tipo conceptual, probablemente de tipo mágico. Los ejemplos más claros al respecto son los instrumentos hechos de partes del cuerpo humano (flautas, tambores, sonajas), que poseen una clara intención sustentada en el carácter mágico de los materiales, y las flautas de cerámica con forma de caracol, que ejemplifican la copia de una forma natural en otro material, sin que esa forma cumpla un objetivo sonoro ni pretenda ser una réplica identificable visualmente.

⁸Esta asociación se conserva hasta hoy en las fiestas religiosas de la región, que típicamente contemplan el "paseo" de una imagen sagrada en medio de la música y el ruido.

tos se traduce en su manufactura metálica, la que es reforzada en el ámbito acústico por el sonido del metal. El sonido metálico refuerza esta misma noción en el ámbito acústico. Y el sonido metálico se diferencia claramente del de otros materiales⁹, abarcando desde el suave tintineo de una campanilla adosada al traje hasta el tañido de las grandes campanas santamarianas. La voz de estas campanas representa una culminación en la búsqueda del sonido metálico para el mundo andino, en el sentido que allí alcanzó su mayor potencia sonora.

En términos de contexto social, la transformación de la antigua *cancahua* de madera en el *tantan* metálico debió significar un cambio desde el territorio de los caravaneros de llamas hacia otro más privilegiado y selecto segmento social. El nuevo instrumento creció en tamaño y peso, señalando así su alejamiento desde el cuello de una llama hacia una locación más estable. También adquirió una fina ornamentación y cambió la proporción de su cuerpo, haciéndose más cuadrado, más estable y rígido respecto al de la *cancahua*.

En resumen, los datos señalados hasta aquí nos permiten suponer que las campanas santamarianas, con su cuerpo dorado brillante y su movimiento asociado a su potente voz metálica, eran importantes objetos sagrados y de poder

4. LA VOZ DEL METAL

¿Cómo podemos saber si las campanas santamarianas fueron efectivamente tocadas en su tiempo? Para contestar esta pregunta realicé un detenido examen a cinco campanas provenientes del Museo Chileno de Arte Precolombino de Santiago (MCHAP), Santiago, del Museo Etnográfico y de la Colección Di Tella de Buenos Aires, así como del Museo de La Plata. La conclusión no deja dudas respecto a que fueron usadas intensamente para producir sonido. Todas ellas muestran el mismo tipo de huella de desgaste en el borde inferior interno que presenta la *cancahua*, dejada por los múltiples badajos en su movimiento rotatorio al chocar con ese borde. La intensidad de la abrasión es tal que nos permite concluir que ellas fueron muy usadas¹⁰. Pero, más notable aún, esta abrasión ocurre sobre un reborde ubicado a un centímetro por sobre el borde inferior interno, cuya función es absorber este desgaste sin deteriorar el sonido de la campana. Dicho de otra manera, sin ese reborde las campanas se habrían rajado en una de sus caras y perdido el sonido. Todas las campanas estudiadas tenían ese reborde bastante desgastado, de lo que se desprende que fueron concebidas para un intenso uso sonoro.

⁹El sonido metálico puede confundirse a veces con el sonido del cristal, que no era conocido en la América precolombina, y el de la piedra, que apenas fue usado en la región del actual Ecuador y un poco más al norte. Es decir, el sonido metálico era más distintivo del mundo santamariano que del nuestro.

¹⁰El hallazgo de una campana con un badajo original de bronce (Gudemos 1998) permite suponer una abrasión en un tiempo menor que si los badajos fuesen de madera, como hemos supuesto en el experimento que detallaremos más adelante.

De este examen se desprende además que las campanas santamarianas eran usadas al igual que la *cancahua*, colgadas y con varios badajos¹¹.

Para conocer más acerca de este sonido le puse al ejemplar del MCHAP cuatro badajos de madera. Como no se conocen los badajos originales, elegí la madera debido a que ese es el material de la *cancahua*¹², y considerando que las condiciones climáticas en la zona santamariana no han permitido conservar objetos de madera. El número de cuatro badajos obedeció a un concepto más arbitrario, cual es elegir un número crucial a toda la cosmología andina y que a su vez se adapta perfectamente a las dimensiones interiores de la campana.

Cuando agité esta campana, produjo un sonido persistente con un patrón rítmico dado por la cuádruple percusión de los badajos. Este patrón rítmico podía variar según la posición y el movimiento del instrumento, de la misma manera como ocurre con la *cancahua*. Como la campana es pesada, la até a un palo que me permitiera agitarla con mayor facilidad. Probé varios tipos de movimientos, surgiendo de cada uno un patrón rítmico diferente. Los mejores resultados los obtuve con un movimiento que correspondía a un trote rápido, como asido de un palo que sostenían dos personas. También obtuve un sonido interesante y hermoso al golpearla suavemente con el puño sobre una de las caras. Descubrí que uno de los rostros en relieve sobre su superficie mostraba un desgaste como si hubiera sido producido por esa acción. El desgaste correspondía al lugar donde sonaba mejor, lo cual abre la posibilidad de la existencia de dos tipos de percusión utilizados en el mismo instrumento.

5. EL CONTEXTO CULTURAL

La ornamentación de las campanas nos entrega algunas claves acerca de su significado cultural. La ornamentación más común es un par de cabezas humanas muy estilizadas y simples, presentadas en forma invertida. La pareja ha sido interpretada como la representación del régimen dual de cacicazgo (Museo Chileno de Arte Precolombino 1991: 24). Algunas de estas cabezas presentan líneas que corren del cuello hacia abajo (hacia arriba respecto al observador). Estas líneas han sido interpretadas como las cuerdas que eran usadas para colgar las cabezas cortadas (González 1992: 175). Considero que también pueden ser explicadas como la sangre, la cual a su vez es representada en la forma de serpientes¹³. Otras

¹¹Puppo (1979) piensa, debido a la presencia de caras invertidas, que las campanas eran usadas en posición invertida. Gudemos, por su parte, señala que eran percutidas exteriormente, basándose en huellas observadas. Sin embargo, el ejemplo que proporciona es de dos ejemplares que muestran pronunciadas deformaciones, plegamientos y roturas en todo el cuerpo, no sólo en la región que se podría esperar de una percusión intencional para sacar sonido. El nivel de las deformaciones y roturas sugiere, más que golpes intencionales, fuertes presiones capaces de distorsionar y hasta quebrar este tipo de objetos, como ocurre con uno de sus ejemplos. Por otra parte, esta misma autora se refiere a la única campana que conserva su badajo descrita hasta el momento.

¹²Se conocen excepcionales badajos de hueso (Izikowitz 1935: 87) o de caracol marino (MCHAP 2650), provenientes del área norte de dispersión.

¹³Confrontar con la cabeza cortada que aparece en un hermoso vaso de piedra condorhuasi (Pérez Gollán 1994).

cabezas tienen ornamentos a ambos costados, los que han sido interpretado como peinados, un importante emblema de autoridad de la época; asimismo la ausencia de peinado significaría la ausencia de atributos en la cabeza cortada del enemigo, privado así de su poder (González 1992: 174).

González (1992) supone que las campanas fueron usadas junto a las hachas y los platos, también de metal, dentro de rituales alrededor de sacrificios humanos con decapitación. Estos objetos eran parte de una compleja estructura de objetos rituales usados en el culto de una deidad de la mayor jerarquía. A diferencia de las hachas y de los platos, densamente decorados, las campanas presentan la mayor parte de su superficie vacía y pulida, plana, sólo con pares de cabezas humanas invertidas en el borde inferior de la campana. Las hachas y platos, por el contrario, presentan una variedad de representaciones, tales como serpientes, "dragones", espirales y otros.

Pienso que la campana misma representaba la o las cabezas cortadas, como colgadas de su cuerda. Esta explicación tiene su base en otro instrumento utilizado también dentro del ritual del *sacrificador* y la cabeza cortada, en la región de Atacama. Ese instrumento, la *antara* (una clase de flauta de pan), sustituye explícitamente la cabeza cortada en varias representaciones conocidas. Aparece en ellas el *sacrificador*, quien, en vez de sostener la cabeza cortada, sostiene la *antara*¹⁴. Asimismo, existen numerosos aerófonos y tambores de la región de Arica que presentan asas de pelo humano, lo cual puede indicarnos que esta asociación se puede extender a un amplio rango de instrumentos.

Una cantidad de evidencia iconográfica y etnográfica recogida por Ambrosetti (1907), Aretz (1946: 46) y González (1992) les permite concluir que las campanas santamarianas estaban relacionadas con un tipo de ritual de fertilidad agrícola que aún perdura en la zona, conocido como las fiestas del "Chiqui", donde las campanas han sido reemplazadas por latas y tarros y las cabezas humanas por cabezas de animales.

Por otra parte, tenemos la evidencia etnográfica actual de los aymaras del norte de Chile que usan campanillas metálicas atadas al cuello de las llamas. Esta costumbre, herencia de la *cancahua* prehispánica (y tal vez también del cencerro europeo), sirve para identificar el animal guía de la tropa¹⁵. Mamani (1996) menciona su uso durante la ceremonia de marca de ganado, sin precisar más datos.

Podemos suponer que en los tiempos santamarianos el *tantan* seguía estando de alguna manera relacionada con la llama, de donde provenía su ancestro, la *cancahua*.

¹⁴La relación entre la *antara*, su sonido y el ritual en Atacama ha sido expuesto en varios artículos a los cuales remito al lector (Pérez de Arce 1989, 1992, 1995).

¹⁵Este uso es común con el cencerro europeo y los instrumentos similares de otros continentes. Carecemos de antecedentes para establecer las posibles relaciones entre estos instrumentos.

6. CONCLUSIONES

Las campanas santamarianas corresponden a uno de los objetos metálicos más grandes del mundo precolombino y, por lo tanto, los más difíciles de producir. Representan en cierto sentido una culminación del proceso metalúrgico en el mundo andino. Estaban imbuidas del poder del metal, de su color y su sonido. Su gran superficie convexa reflejaba los rayos del sol con un intenso brillo dorado y su sonido metálico potente sobresalía por sobre todo otro sonido conocido.

Debido a su origen llevaba consigo algo de los atributos de la antigua *cancahua*, asociada a la llama y a las caravanas. Pero su rango metálico la proyectaba a un status superior. Probablemente era usada dentro de los rituales de agricultura y de fertilidad anual que incluían sacrificios humanos por decapitación e ingestión de la sagrada *vilca*. Dentro de estos rituales, el *tantan* representaba la cabeza decapitada, transformada en voz y luz del metal de los dioses del sol y del felino.

Para que sonara esta campana debía ser movida. En los Andes el movimiento sagrado por excelencia es el de la procesión que saca a "pasear" las imágenes sagradas. Hoy día, como ayer, este movimiento procesional es una parte central de la ritualidad andina y permite crear complejas estructuras sonoras formadas en torno a la competencia musical¹⁶. No podemos saber si las campanas fueron usadas en este tipo de contexto, pero bien puede haber ocurrido así, ya que existían centros ceremoniales que operaban de modo no muy diferente de los grandes santuarios de peregrinación andinos, y es en estos centros donde precisamente ocurren hoy en día estas grandes polifonías multiorquestales. La inclusión de la campana santamariana en este contexto debió corresponder a la incorporación de un sonido sagrado, lo cual tiene mucho sentido.

Es de esperar que en el futuro aparezcan nuevas campanas metálicas en excavaciones arqueológicas que nos permitan completar nuestra distante visión de estos notables objetos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AMBROSETTI, JUAN BAUTISTA

1907 "Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de La Paya", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Tomo VIII. Buenos Aires: Imprenta de M. Biedma e hijo.

ARETZ, ISABEL

1946 *Música tradicional argentina*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

BOMAN, ERIC

1908 *Antiquites de la Region Andine de la Republique Argentine et au désert de Atacama*. Tomo I y II. París: Imp. National.

GONZÁLEZ, ALBERTO REX

1975 "Pre Columbian Metallurgy of Northwestern Argentina: Historical Development and Cultural Process", *Precolumbian Metallurgy of South America, a Conference at*

¹⁶Para una descripción de estas complejas estructuras, ver Pérez de Arce 1993, 1996.

- Dumbarton Oaks*. Editado por Elisabeth Benson. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, pp. 133-202.
- 1977 *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- 1992 *Las placas metálicas de los Andes sur*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- GOYENA, HÉCTOR LUIS
- 1988 *Los instrumentos musicales arqueológicos del Museo "Dr. Eduardo Casanova" de Tilcara, Jujuy*. Trabajo presentado en las Cuartas Jornadas Argentinas de Musicología realizadas en Buenos Aires.
- GUDEMOS, MÓNICA
- 1998 "Campanas arqueológicas de metal del noroeste argentino", *Anales* 6. Madrid: Museo de América, pp. 111-146.
- IZIKOWITZ, KARL GUSTAV
- 1935 *Musical and other Sound Instruments of the American Indians. A Comparative Ethnography Study*. Gotemburgo: Elanders Bocktryckeri Aktiebolag.
- LECHTMAN, HEATHER
- 1991 *America's Vanished Metalsmiths*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- MAMANI, MANUEL
- 1996 "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual, marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", *Cosmología y música en Los Andes*. Editor Max Peter Baumann, Frankfurt am Main: International Institute for Traditional Music, pp. 221-246.
- MOTSNY, GRETE
- 1952 "Una tumba en Chiu Chiu", Separata del *Boletín del Museo de Historia Natural*. Santiago: Museo de Historia Natural. Tomo XXVI, N°1, 43 pp.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ
- 1989 *La flauta de Pan precolombina en el área surandina: revisión del problema y antecedentes acerca de su inserción cultural*. Trabajo presentado en la Tercera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (AAM) realizado en Buenos Aires.
- 1992 *Música, alucinógenos y arqueología*. Trabajo presentado en el Congreso sobre plantas, chamanismo y estados de conciencia realizado en San Luis Potosí, México.
- 1993 *Sonido y espacio en fiestas rituales de Chile central. Trabajo presentado en el III Congreso Internacional de Etnohistoria* realizado entre el 19 y 23 de julio 1993 en El Quisco.
- 1995 *Música en la piedra*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 1996 "Polifonía en fiestas rituales de Chile central", *Revista Musical Chilena*, L/185 (enero-julio), pp. 38-59.
- PÉREZ GOLLÁN, JOSÉ A.
- 1994 *Los sueños del jaguar. Imágenes de la puna y la selva argentina*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- PUPPO, GIANCARLO
- 1979 *Arte argentino antes de la dominación hispana*. Buenos Aires: Hualfin Edicolor S.A.

RAFFINO, RODOLFO

1988 *Poblamientos indígenas en Argentina*. Buenos Aires: TEA.

RYDEN, STIG

1944 *Contributions to the Archeology of the Rio Loa Region*. Gotemburgo: Erlanders Bocktryckeri Aktiebolag.

VEGA, CARLOS

1946 *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Centurión.

VON HAGEN, VICTOR WOLFGANG

1965 *The Dessert Kingdoms of Peru*. Londres: Eidenfeld and Nicholson.



Figura 1. El metal, el movimiento y lo sagrado en los Andes. Cuchillo ceremonial Chimú de metal dorado con hoja de piedra. Nótese que el metal no cumple la función de cortar, sino que es el cuchillo de piedra el que cumple este papel. Representa una divinidad con campanillas en su atuendo, que a su vez representan el sonido de su movimiento. De Von Hagen 1965, fig. 63.



Figura 2. Las regiones culturales de los Andes centro y sur con los nombres mencionados en el texto.

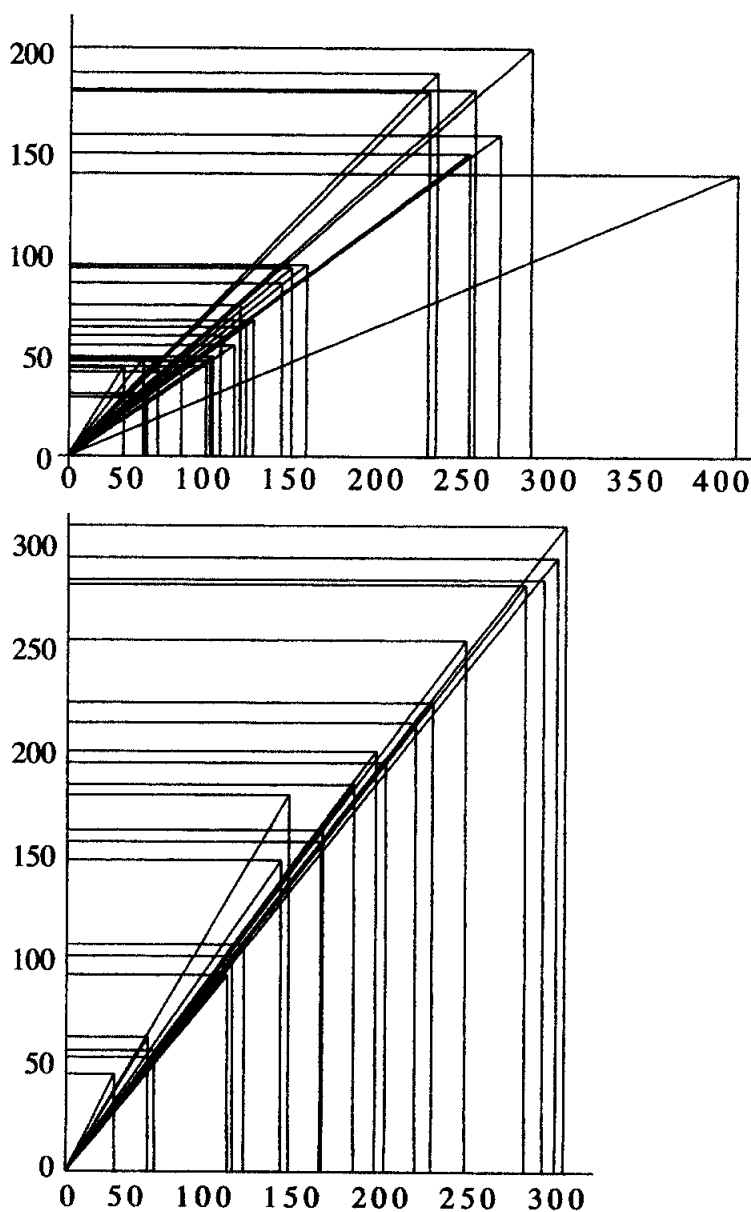


Figura 3. Diagrama de la proporción entre ancho y alto de 26 *cancahuas* (arriba) y 21 *tantanes* (abajo). Las *cancahuas* son más antiguas que los *tantanes* santamarianos, excepto la *cancahua* más grande que fue producida después de las santamarianas y se aleja de la media en sentido horizontal, como buscando acentuar la diferencia. La influencia santamariana se observa en la decoración exterior.

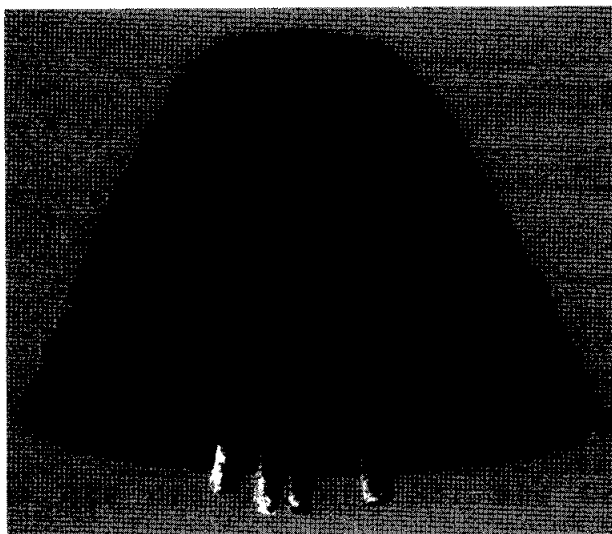


Figura 4. Cancahua de madera usada al cuello de las llamas. San Pedro de Atacama. Alto: 16 cm. Museo Arqueológico de San Pedro N° 8545.



Figura 5. Campana Santamaría con badajos de madera reconstruidos. Museo Chileno de Arte Precolombino N° 957. Alto: 29 cm.

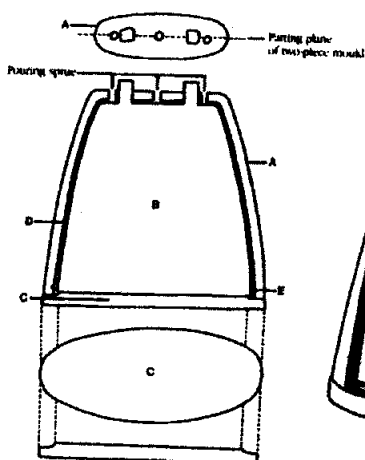


Fig. 3: Mold and core assembly.

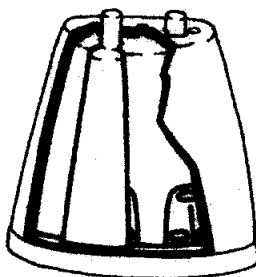


Fig. 4: Illustration of bell inside the mold.

Figura 6. Diagrama del molde y del proceso de fundido, de Lechtman 1991. La hipótesis de este molde no explica la existencia de una línea de molde en la base de la campana, ni tampoco cómo se pudo producir el grueso reborde interior.

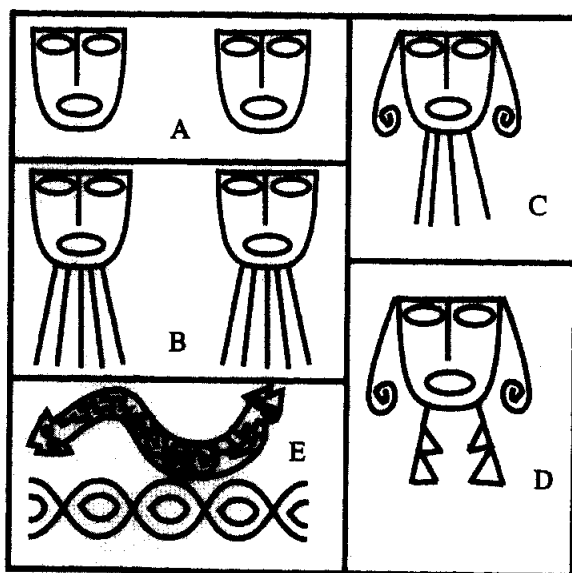


Figura 7. La ornamentación en el borde exterior queda a la inversa cuando la campana cuelga; las mostramos en su posición recta para apreciarlas mejor. A: par de cabezas simples; B: las mismas, con "cuerdas"; C: cabeza simple con "cuerdas" y "peinado"; D: la misma, con "cuerdas" complejas, y E: la serpiente y el símbolo que la representa también parece representar la sangre que sale de la cabeza cortada.

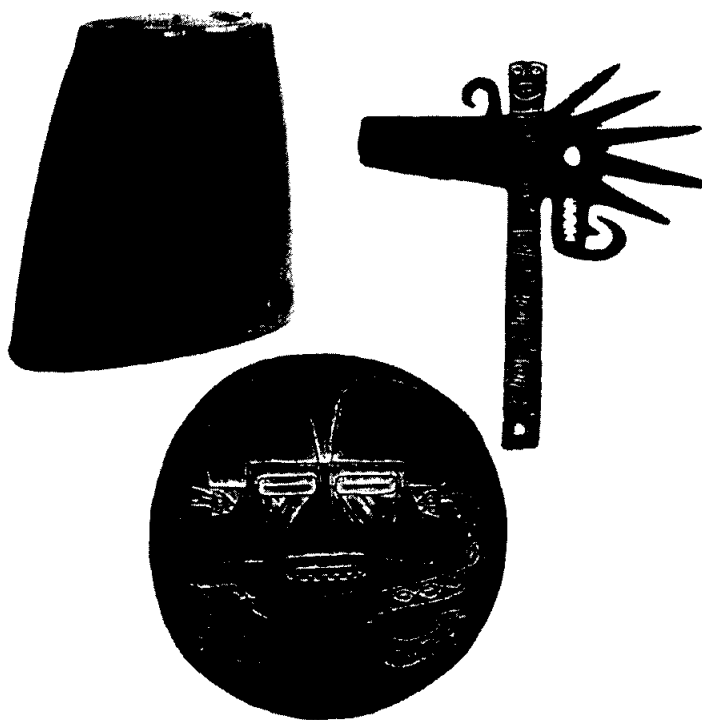


Figura 8. Campana Santamaría de metal (Museo Chileno de Arte Precolombino N° 957); hacha (Museo de La Plata N° 3313), 31 cm. de alto, y plato (col. Guido di Tella N° 1), 39 cm. de diámetro. Los tres elementos usados en el contexto de sacrificios humanos rituales.

DOCUMENTOS

Manifiesto por la música¹

por
Cergio Prudencio

Los 20 años de vida de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) se pueden explicar de diferentes maneras. La OEIN –lo venimos diciendo desde siempre– es una respuesta alternativa a los abrumadores y excluyentes predomios culturales. Es una afirmación en lo natural y en lo propio. Es una reacción casi instintiva de sobrevivencia.

Los 20 años de historia de la OEIN demuestran que lo hegemónico es ilusorio; no es real. Con estas entrañables cañas de la tierra, con estos arcaicos tubos tan sencillamente cortados y perforados, con estas maderas exclamatorias y estos poderosos tambores, es hoy posible darnos nombre y representarnos ante el universo tal como queremos ser. He ahí el desafío. Para nosotros, lo mismo que para gran parte del planeta, los modelos predominantes no son la vía hacia el futuro. El futuro será sólo para las culturas capaces de aceptarse a sí mismas y de dialogar con otras, sin complejos ni temores.

Sin embargo, hay que dejar en claro que no basta con recibir la herencia de nuestros ancestros y analizar dialécticamente la historia, para darle sentido a nuestro tiempo y trascenderlo. Nuestra proyección ha de sustentarse necesariamente en la creatividad; en la capacidad de renovarnos, de renombrarnos en concordancia con las naturales transformaciones de toda colectividad dinámica. El ensimismamiento irreflexivo sobre el folclore, la imitación como valor y el desconocimiento y la negociación del otro, son actitudes tan comunes como peligrosas entre nosotros. Por eso la OEIN no se ha limitado sólo a recibir el legado histórico, sino que se ha planteado la necesidad de crear nuevas expresiones sonoras y nuevas formas de análisis de la cultura.

En tiempos en que la música no es más música; en tiempos en que la música subsiste apenas como factor de subordinación a otros lenguajes; en tiempos en que la música ha perdido su vital lugar porque el hombre ha empobrecido su interioridad; en estos tiempos, la OEIN es un manifiesto vivo por la música. Por la música como lenguaje puro. Por la música como representación esencial del espíritu. Por la música como necesaria abstracción del pensamiento.

¹Texto leído en el acto de establecimiento de la Fundación Arca-Ira, presentación del nuevo discocompacto de la OEIN y celebración de los 20 años de creación de la *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos*.

Desde la OEIN proclamamos el valor del sonido como energía, como ánima. Más allá de la condicionalidad a la que la música ha sido condenada en las sociedades modernas, proponemos una música para escuchar; para el mágico acto ritual de sentarse a escuchar. Una música para el goce de sus códigos intraducibles e intransferibles. Una música para apreciar el valor de las sutilezas audibles: de la soledad de un sonido y su desnudez, por ejemplo; de la inexplicable envoltura de una atmósfera; la maravilla de una textura; el vértigo de una superposición de planos; la gratificación de la justa intensidad; el sentido lógico de la forma; la diversidad del factor tímbrico, y hasta la emoción del silencio. Es decir, música como un fin en sí mismo.

Sabemos que en esto de reivindicar lo propio frente a lo hegemónico, en esto de ser creativos en vez de burdos repetidores y en esto de recuperar a la música de su drástico extravío, no estamos precisamente navegando sobre la corriente del proceso globalizante. No importa. Éste no es el fin de la historia –como se anuncia–, no de la nuestra, al menos. Cuando los hijos de nuestros hijos nos hayan escuchado o leído –estoy seguro– habrá valido la pena esta locura de zafar los límites del sistema. Y, además, habrá sido tarde para arrepentirse.

La Paz, 16 de noviembre de 2000.

El compositor y su entorno en Latinoamérica

por
Coriún Aharonián

Casi prólogo

Latinoamérica no constituye una unidad en materia de medio ambiente. Ninguno de los países de Latinoamérica constituye una unidad en materia de medio ambiente. Pero puede ser conveniente recorrer el continente a vuelo de pájaro, a fin de establecer algunos rasgos comunes y muchos rasgos diferenciales, y, sobre todo, a fin de establecer los numerosísimos puntos de necesario desacuerdo con las confortables y evasivas visiones ecologistas predominantes en el Lejano Norte, en el así llamado Primer Mundo.

El Primer Mundo que utiliza una vez más la mentira para comernos mejor. El Primer Mundo que hace un congreso mundial ecologista en Brasil para esconder su culpabilidad en la depredación del mundo, que hace un congreso mundial sobre población en Egipto para disimular su culpabilidad en la muerte minuto a minuto de niños en todo el Tercer Mundo, que hace conferencias sobre desarme para armarse más que nunca, que hace conferencias sobre paz para atacar e invadir con impunidad.

Uno

Los rasgos comunes de nuestras sociedades son a veces fáciles de enumerar: la miseria, la dependencia colonial, la explotación. Otras veces son verdaderamente difíciles, porque al poder no le interesa el conocimiento –y por tanto el estudio– de las cosas que no sirvan específicamente para dominar.

Hay rasgos comunes de identidad cultural en Latinoamérica, labrados silenciosamente durante milenios por los pueblos que confluyen en el continente a partir de 1492, y labrados también silenciosamente durante medio milenio por esos pueblos interactuando entre sí y –al mismo tiempo– con el poder colonial. Hay específicamente rasgos comunes de identidad musical. Musical en el sentido más amplio y extenso. Musical con todo el cuerpo, musical con todas las voces, musical con todos los timbres y gestos instrumentales, musical con todos los sonidos y sobre todo con todos los silencios, humanos y no humanos, del continente.

“–¿Qué es? –me dijo”, cuenta Juan Rulfo en *Luvina* (y nos recuerda la revista mexicana *Pauta* en cada uno de sus números).

“–¿Qué es qué? –le pregunté”, continúa.

“-Eso, el ruido ése”.

“-Es el silencio...”

El músico es un receptáculo particularmente sensible de esos rasgos comunes, y un reestructurador de ellos, por definición de oficio. La música es la estructuración expresiva de sonidos y silencios. Pero yo sólo puedo estructurar aquello que conozco, aquello que he conocido y reconocido.

Dos

Los rasgos diferenciales tampoco los tenemos catalogados. Podemos, sin embargo, reconocer la diferencia en la experiencia de un músico creador, de la incidencia de silencios tan diferentes entre sí, como los de la noche en el Altiplano boliviano, en la del Puerto Rico del coquí, en la de Río de Janeiro de las ventanas siempre abiertas (Noche estremecedora, noche bullanguera, noche casi promiscua). Auditivamente, pero también visual, olfativa, térmicamente. ¿Es igual la noche de una casa urbana en esa Río de Janeiro a orillas del océano que la noche llena de desaforados bichos en la montaña de espesa vegetación tropical del poblado de Mendes, a cien kilómetros al oeste de la misma ciudad de Río de Janeiro? Los primeros estudios de paisaje sonoro de R. (Raymond) Murray Schafer ya nos ayudaban a redescubrir estos entornos cotidianos, y aun a entender su permanente variabilidad a través del día, de la semana, del mes, del año.

Cumplida ya hace tiempo aquella tarea esclarecedora, Schafer nos abre los ojos respecto a las músicas de piano frente a las músicas de guitarra. Es un muy buen punto de partida para repensar nuestro acontecer creativo en relación con nuestros condicionamientos de espacio de acción latinoamericana, es un continente lleno de guitarras. Es inimaginable la infinita variedad de guitarras, vihuelas, bandolas, laúdes y demás familiares inventada a cada paso por el hombre común de nuestro continente. Los músicos serios no estudiamos este fenómeno. Esa infinita variedad no existe porque no está en los libros del colonizador.

Tres

Pero la problemática del compositor tiene más bemoles. No se trata simplemente de tomar conciencia, sino de actuar después de haber tomado conciencia.

Y el músico creador está inserto en un proceso histórico que hace parte del fenómeno colonial, proceso en el cual hay categorías de comunicación ya establecidas. Y por tanto códigos ya enseñados por centurias, e incorporados por los destinatarios de las músicas que ese creador decida hacer. El compositor puede rechazar algunas reglas de juego –de hecho, todo creador verdadero rechaza algunas reglas de juego, y es en ello que le va su pequeña cuota de originalidad–, pero no todas. Ni siquiera la mayoría. Si no, no se comunica.

Ergo, la música de puertas adentro existe. Y no es pecaminosa. Y la de puertas afuera también existe, y tampoco es pecaminosa. Yo puedo optar como creador por una u otra, o por alguna ingeniosa mezcla de ambas –y ojalá me vaya bien en la aventura química–, pero no puedo saltarme el conocimiento de cómo funcionaban antes de mi advenimiento.

Y tampoco puedo saltarme –y he aquí un punto nuevo– la existencia de situaciones no previstas en la praxis estatuida pero propias de mi aquí y ahora. En Puerto Rico, en la zona de San Juan, ciudad del coquí omnipresente, no puedo prescindir del continuo friso del martilleo tintineante del canto de este pequeño batracio. Si no cierro mis puertas, los silencios de mi música sonarán a alegre coro de coquís. Si cierro mis puertas, el calor me asfixiará. O quizás el edificio esté tan bien construido que prevea ese peligro, y no tenga posibilidad –como en casi toda América tropical– de cierre total de vanos. No podré silenciar los coquís. Si persevero y triunfo, y venzo el calor asfixiante con aire acondicionado, el ruido de éste también se hará omnipresente, y los silencios de mi música sonarán a motor asordinado.

En buena parte del América Latina no hay posibilidad de “silencio total”, ese silencio de sala de conciertos. De sala de conciertos en silencio, claro está. O de estudio de grabación. Salvo en los estudios de grabación. Aunque el silencio total sea en realidad una ilusión sicoacústica. Un silencio relativo, entendido como tal por mis mecanismos perceptivos condicionados por tal o cual estímulo. Es decir que, en todos los casos, los silencios totales serán silencios virtuales que yo percibo como reales.

Yyo, compositor, tengo derecho a querer usar silencios así de silenciosos para significar tal o cual estado de ánimo, después de haber experimentado su presencia –física o imaginada– alguna vez. Entonces, ¿no tengo derecho a hallar o a fabricar un espacio que me permita silencios así de silenciosos –o la ilusión, astutamente provocada, si soy capaz de ello, de silencios así de silenciosos–?

Cuatro

Veamos algunos casos tipo de relación del compositor –nos ocuparemos en esta oportunidad sólo del compositor de música culta– con el medio que lo rodea. El medio físico y el medio espiritual, el medio de la naturaleza y el del artificio humano. El de los minerales, el de los vegetales, el de los animales. Y sobre todo el de los hombres.

Porque el hombre es el primer eslabón de nuestra relación con el medio. El hombre igual. El hombre entendido como semejante. El hombre escuchado como semejante. No el hombre visto como cucaracha interesante a ser estudiada. No el hombre como bicho inferior a ser iluminado por nuestra antorcha divina. El hombre –nosotros–, el hombre que me refleja y a quien me reflejo, quiera o no. Y sobre todo, el hombre a quien reflejo porque realmente así lo quiero hacer.

¿Qué oigo en la ciudad de La Paz, Bolivia, si enciendo la radio? Puede ser *eso* mismo que escucho en Montevideo, o en Buenos Aires, o en San Pablo, o en Nueva York. Pero puede ser, de pronto, un *eso* otro, que yo puedo escoger como más mío: una transmisión radial en aimara, con música de comunidades de la zona, por ejemplo. ¿Qué oigo en los alrededores de la ciudad de La Paz, si tengo el oído atento? Puede ser *eso* mismo que escucho en Montevideo, o en Córdoba, o en Bogotá, o en París. Pero puede ser, de pronto, un *eso* otro, que yo puedo escoger como más mío: una fiesta en una de las comunidades indígenas que cercan la

ciudad de La Paz, por ejemplo. Mi composición podrá reflejar, voluntariamente, eso que he escogido como más mío. Eso que, quizás, estoy ayudando –por alguna razón– a que pelee por ser más de nosotros todos, de nosotros-latinoamericanos. Mi ciudad de La Paz, Bolivia. *La ciudad* de Cergio Prudencio, una fascinante obra compuesta en 1980. Dice Prudencio: “*En la América Latina debemos aprender a trabajar con los sonidos que tenemos a mano, casi siempre mucho más ricos que la orquesta sinfónica o el cuarteto de cuerdas anhelados por deformaciones académicas*”. Mi entorno sonoro boliviano, el de su *Tríptica*, de 1986, o el de dos obras más recientes que completan con *La ciudad* una trilogía: *Cantos de piedra* (1989) y *Cantos de tierra* (1990). “*Música de las calles, cordillera y fiesta. Música espontánea, dinámica. Música diversa y múltiple*”. Escribe: “*Se nos ha enseñado a no establecer vínculos con la sociedad, a no formar parte real de ella. Y eso puede cambiar. Cambiará cuando en vez de sentirnos víctimas, nos reconozcamos cómplices de esa situación estéril*”.

¿Qué oigo en la ciudad de Guatemala si no soy insensible a las gentes que me rodean? “*En su mayoría, sonidos producidos por seres humanos, tales como algarabías, gritos, llanto de recién nacidos, lamentaciones, improperios, murmullos de rezos, vocablos indígenas, súplica de mendigos y voceadores de periódicos*”, dice Joaquín Orellana. “*El ser humano y su condición en conflicto*”. ¿No será algo parecido a lo que aparece en su emocionante *Humanofonía*, de 1971, o en su *Imposible a la equis*, de 1980, o en su *Evocación profunda y traslaciones de una marimba*, de 1984? Se trata, tan simplemente, de “*colocar el instrumento marimba dentro de un contexto de solemnidad y de magia*”, explica Orellana.

¿Qué oigo en las calles de Puerto Rico, o en la prolongación de éstas en el barrio puertorriqueño de Nueva de York? ¿Se parecerá a *Música de la calle*, compuesta en 1980 por William Ortiz, o a *Llegó la banda*, de 1984, o a *Urbanización*, de 1985? Dice Ortiz: “*La mayor parte del material musical en ‘Música de la calle’ ... es generado del canto de una pandilla de las calles de Brooklyn... El canto es usado... para transmitir una actitud callejera y es un motivo estructural del cual emanan los ritmos de las secciones rápidas*”. “*Como compositor*”, señala en otro trabajo, “*siempre he tenido el interés de relacionar mi música con la vida que me rodea. Cómo se puede lograr esa integración en la sociedad hoy en día, ... es un reto*”. El primer texto citado explica, en relación con la dialéctica entre “*el tema o motivo de la calle*” y “*el material nuevo compuesto*”: “*La síntesis resultante, análoga a las contradicciones de la vida, origina la composición comunicando una actitud hacia la experiencia original (tema) –una manera no sólo de escuchar sino también de responder, sentir, relacionar y pensar*”.

Cinco

El hombre y su hábitat. El hombre y su lugar vivenciado. El hombre y su cotidianeidad. El hombre y su entorno musical real, el del hombre común de su comunidad. Como en los casos históricos de Fabini, Gallet, Revueltas, Roldán, García Caturla.

Recuerden *Campo* o *Isla de los ceibos* de Eduardo Fabini, compuestas entre 1910 y 1922 y entre 1924 y 1926, respectivamente. Escribe Fabini al comienzo de su partitura de *Mburucuyá* (1932/1933), con cristalina franqueza, casi de niño: “*...y al amanecer, el bosque, con sus distintas voces: grillos, sapitos, pájaros...*”.

Y Silvestre Revueltas escribe a propósito de *Esquinas* (de 1931, reorquestada en 1933): *"Esquinas' de ayer con mi emoción de hoy, observadas desde otros caminos del corazón con una nueva mirada, más comprensiva, más fiel, por más experimentada; modeladas con nuevo material, dejando intacta su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado, fecundo en rebeldías que ahora siento un poco extraño dentro del alentador optimismo de mi deseo actual, alegre y fuerte como una clara mañana de nueva energía y esperanza nueva. / Sólo quedó lo esencial de esas 'Esquinas' tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconsuelo, y su dura consistencia de pueblo forjado en todos los dolores"*. Ese mismo año 1933, dice a propósito de *Janitzio*, en un gesto de humor entre irónico y amoroso: *"La posterioridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos pro-turismo"*. Escribe Revueltas sobre una obra hecha un año más tarde: *"Planos'. Arquitectura 'funcional' que no excluye el sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción que los de otras obras del mismo autor; cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha: dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. / Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a / construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión"*.

Seis

Claro que si yo —compositor o escucha— no puedo vivenciar mi lugar porque no lo oigo, porque me destruyeron la capacidad física o sicofísica de escucharlo, todo lo dicho anteriormente pasa a ser ficción optimista. R. Murray Schafer también hablaba, recientemente, de la necesidad de crear una sociedad para la supresión de la música que nadie pidió escuchar en los lugares públicos.

Cuando es violada mi relación con un entorno producto de interacciones más o menos libres, cuando mi simple viaje en ómnibus constituye un ataque a mi libertad por la imposición vociferante de músicas que no quiero escuchar, cuando mi estadía en un bar o un restorán o un supermercado o un comercio común y corriente me somete a una violenta presencia auditiva de música de intención manipuladora que yo no pedí escuchar y que no tengo posibilidad alguna de escoger, cuando mi opción de vida urbana me somete a un bombardeo de contaminación sonora que altera mi salud mental, cuando mi lugar de trabajo me lleva casi inexorablemente a un deterioro auditivo¹, cuando mi vecino tiene derecho a poner en su auto una alarma antirrobo enloquecedora que me sacude con regularidad a las tres de la madrugada por un error en su funcionamiento, cuando los funcionarios de los aeropuertos son protegidos —para que puedan continuar siendo de utilidad de su explotación diaria— del peligroso decibelaje de los aviones a reacción de los que no se nos protege a los miles de viajeros situados a igual distancia de los motores, cuando mi condición de peatón es sometida al también

¹Hipoacucia neurosensorial en un tercio de los trabajadores de las acerías de Huachipato, en Chile (informe del Dr. Rodrigo Benavides, 1972), por ejemplo.

peligroso decibelaje de una perforadora de hormigón –que de paso deja sordos y estériles a sus operadores–, cuando mi libertad cotidiana es condicionada por la agresión visual y auditiva de los anuncios televisivos, cuando el poder de la música es así banalizado segundo a segundo por el sistema socioeconómico del que somos prisioneros, entonces todo lo que podamos pensar acerca de la relación entre compositor y hábitat se relativiza. Porque está enferma.

Y la enfermedad también puede producir música. Música que surja de esa enfermedad y que la refleje. Pasiva o activamente. Sufriéndola en la derrota, o combatiéndola.

Pero no por la técnica del avestruz. No se trata de evadirse de la violación diaria. Quien se evade, sólo salva egoístamente su propia soledad. O se engaña acerca de la posibilidad de salvarla, creyendo que existen soluciones individuales al margen de las comunitarias. No se trata de hacer música de denuncia que sea sólo eso. La simple denuncia es sólo denuncia y no necesariamente música.

Deben existir caminos para la posibilidad de enfrentar la realidad que en cada momento histórico nos toque en suerte, amar lo querible, detestar lo odiable, combatir lo que consideremos nocivo para la comunidad, ayudar a afirmar todo lo que de bueno y positivo asome aquí y allá, y comunicar nuestro mensaje a través de un producto musical hecho a conciencia y con responsabilidad social. A través de música que intente ser buena música. Culta o popular.

Y esa buena música, consciente y responsablemente sensibilizadora, será una invalorable arma docente en la lucha diaria. Al ayudar a potenciar la sensibilidad auditiva del escucha, esa música se estará convirtiendo en un arma con la cual continuar defendiéndose del embotamiento de los sentidos que conspira contra la relación afectiva con el medio ambiente. Esa relación afectiva que nos hace más plenamente seres humanos.

¿Soy demasiado optimista? ¿Utópico, quizás? Una vez más, entonces, ¡viva la utopía!

Música e identidad. La situación latinoamericana

por
Eduardo Cáceres

La educación sistemática del músico en nuestros países ha estado fundamentalmente centrada en los llamados Conservatorios de Música. Casualmente, el nombre de éstos alude al hecho de conservar la música en su estado original. Esta palabra ha tenido tal fuerza, sobre todo en nuestra Latinoamérica, que remover mínimamente aquello que con tanto esmero “se conserva” es realmente una tarea de titanes. *Al parecer, los colonizados no pueden cambiar lo que inventaron los colonizadores.*

La música llamada docta, por ejemplo, se ha manifestado en nuestro continente como una bandera de la cultura, cosa que no es mentira, pero está claro que con los años, aunque se creyó otra cosa, este monstruo de la cultura musical docta ha pasado a ser una anécdota histórica, que se manifiesta en museos de música llamados salas de concierto, o nos da una señal auténtica de su fuerza que nos pone inevitablemente frente a un paisaje sin objetos, en donde sólo dentro de su marco debemos dibujar nuestros ideales creativos.

Creo que no podemos olvidar algunas cuestiones básicas dentro de lo que ha sido tradición política en nuestro país y que nos trae de regalo una música que en su origen es revolucionaria y tremendamente contestataria. Sin embargo, se introduce en Latinoamérica con un ropaje que adquirió en su viaje por el Atlántico y que se convirtió en placeres de las clases sociales que mantienen aún el poder económico.

Esta idea puede sonar a resentimiento, a pesar de que es indiscutible para todos por sus hechos. Uno de ellos es que va a generar toda una línea cultural que con el tiempo nos condujo a la difícil situación de tener a un estudiante de último año en una carrera de música, en un conservatorio, con nociones *casi* nulas de lo que ha acontecido, por ejemplo, con la música del siglo XX, y si lo aprendió –por eso digo *casi*– fue gracias a un curso, seminario u otra actividad extraprogramática. Y no voy a mencionar la ausencia del estudio de la música compuesta en los últimos 50 años entre los intérpretes, por ser generoso y no entrar en polémicas absurdas, puesto que el solo hecho de que no se enseñe ya es lo suficientemente absurdo.

Lo paradójico de esta situación es que nos esmeramos por mantener un arte que no inventamos, nos esmeramos por invertir miles de dólares en difundir un

arte musical de hace más de 100 años que a esta altura se defiende solo, que lo apoyan sus propios países de origen, los que, además, se preocupan de salvaguardar el arte que generan hoy, el que seguramente deberemos sostener nosotros en el futuro, puesto que al no haber una preocupación real por lo que se crea e inventa en nuestros países actualmente, el destino inevitable de nuestras creaciones será permanecer en un armario o en una biblioteca muy prestigiosa, pero sin sonar.

Por otro lado, el riesgo también nace de los mismos músicos, especialmente intérpretes de música clásica, que su máxima ambición es interpretar muy bien a Mozart y que ansían viajar a Europa a “perfeccionarse” en alguna escuela de Alemania o Francia y así poder tocar bien ese repertorio. Desde aquí les digo: por favor vayan; por favor viajen a Europa y comprueben cómo el músico en los países europeos se convierte, actualmente, en materia dúctil que busca, que promueve otra música y que la alternativa de sólo tocar muy bien a los clásicos es una opción de algunos que no desean que el mundo pueda ser otra cosa. Además, para el bien de la humanidad, en los últimos 100 años han nacido también otros compositores en África, Latinoamérica y Asia.

Desde nuestra ubicación geográfica, Chile ya no se puede quejar de aislamiento ni de no tener acceso a la información que circula por el planeta. Si bien, ésta puede haber sido la bandera de lucha de algunos, en las condiciones actuales, con TV Cable e Internet, el acceso a la integración y al concepto “aldea global”, sólo para mencionar dos ejemplos, se hace cada vez más elocuente.

En este mar los músicos podemos navegar día a día recogiendo visiones sonoras, no sólo de lo cercano tangible, sino, también, de lo cercano intangible. El músico creativo busca permanentemente, *investiga, se arriesga* a lo que no conoce, *escucha lo que no acepta, acepta lo que no conoce*, se crean caminos de integración global, sin ignorar la globalidad del pensamiento vernáculo. El acercamiento a nuevas propuestas nace de esta globalidad, que adquiere su localismo o proyección planetaria, en una actitud de apertura permanente a aquello que resuena y trasciende.

Nuestros oídos están expuestos como nunca a la variedad sonora, a la saturación y a la imposición de lo que no queremos escuchar, ya sea viniendo de vecinos, en un bus, en el supermercado u otro lugar que no permita la opción del silencio. Como nunca el hombre moderno tiene la opción de poder construir *su propio discurso musical* proveniente de soportes como la radio, la televisión y el compact disc, asimismo, se nos ofrece la alternativa del “zapping sonoro” que construye y deconstruye la música, cualquiera sea su estética, tendencia, origen, época y calidad. De esta manera cualquier auditor se convierte en el artífice de una continuidad, que es la propia, y relega a la creación, en su forma original, al capricho del auditor.

En la construcción y deconstrucción permanente, músicos y auditores ortodoxos y liberales nos movemos sin escapatoria, más que de una reclusión, “del mundanal ruido”, lo más lejos posible. Estamos entonces ante una problemática mucho más amplia que la de la música, estamos ante la problemática del sonido, del sonido como fenómeno que contiene a la música en su interior.

Cualquier intento de identidad no resultará muy real si no partimos de resultados comprobados que nos ha dejado el pasado y el presente, por una parte, y, por otra, intentos, riesgos, nuevas ideas y otros caminos en la educación de nuestros músicos que nos puedan conducir idealmente a un artista con una mejor visión de su entorno y sus posibilidades potenciales. Cualquier intento de identidad significa abolir, de una vez por todas, aquellas prácticas musicales –o lo diré de una manera mejor–, aquellas teorías de la música que producen en el alumno la sensación del embotellamiento; es decir, que tiene la impresión de estar lleno de no se sabe qué y a la vez encerrado, no se sabe dónde, sin poder “hacer la música”, usarla, crearla y vivirla a partir de sí mismo, a pesar de ya haberla estudiado por más de cinco o seis años, en otras palabras, sentirse músico sin poder sentirlo. Cualquier intento sólo pasará con el cambio radical de los maestros que han y hemos tenido una educación en gran porcentaje muerta y estática, repetidora de fórmulas, llena de santos, de recetas y prejuicios, como si estudiáramos religión en vez de música.

Cualquier cambio no tendrá mayores resultados en la educación sistemática en escuelas e instituciones, si los medios de comunicación no nos acompañan a diario instalando modelos, modas, calidad y rutas en la música. No olvidemos que la educación es un fenómeno activo que está presente en toda nuestra vida en tanto seamos perceptivos, receptivos y/o críticos con aquello que ingresa cada día por nuestros oídos, sin poder controlarlo con el simple hecho de cerrarlos o cambiar su dirección, como podemos hacerlo con los ojos. La radio y la televisión, en un intento de futuro, podrían replantearse eventualmente que el efecto de “bombardeo” permanente hacia el espectador y el auditor generará, como ya está sucediendo, tal cantidad de saturación por la gran información que se recibe, que, finalmente, la indiferencia frente a lo que se ve o a lo que se escucha puede provocar, a la larga y como una medida de autodefensa del organismo y del cuerpo humano, un rechazo cotidiano y continuado a seguir viendo o escuchando programas y se opte por la alternativa de escuchar discos y casetes recomendados o arrendar tres o cuatro videos para el fin de semana.

Los medios de comunicación nos dan la posibilidad de lo diverso, lo que en nuestro mundo es positivo, mas la dosificación en todo también es positiva, ya que nos permite madurar la información e internalizarla.

Con todos los aportes de los medios de comunicación dosificados y una apertura de la institución educativa hacia otras realidades musicales que no sean las propias, nos podremos acercar a una educación del músico, de nuestro músico que habita geográficamente donde el planeta se acaba, pero si lo vemos revertidamente y con optimismo, éste habita en donde todo puede comenzar. Nuestra situación de país *latinoamericano, colonizado y tercermundista* nos da culturalmente *más ventajas que desventajas*. No olvidemos que estamos hablando desde hoy en adelante. Tal vez el pasado ha sido con nosotros un poco despectivo en el escenario mundial, pero nada de lo que ha sido tiene el deber de seguir siéndolo como norma general.

Los localismos cuando son propios, *son*, porque ahí se han generado, ahí nacieron. Si tenemos que justificar el *folclore*, por ejemplo, en la actual globalización,

es porque naturalmente todo tiene un lugar en donde nació. Lo que provoca la crisis es aquello que viene a asumir la careta de lo auténtico en otro lugar, así como dijo un alcalde: “Es en este teatro en donde nace, vive y se desarrolla la cultura chilena”. No mencionaré el alcalde ni el teatro donde sucede toda nuestra cultura nacional, pero aunque fuera cualquier teatro, ¿no les parece que es una percepción muy desgraciada de nuestra cultura? Creo que nuestra ubicación en el planeta nos deja en una gran ventaja para acceder a todas las culturas. Como músicos no tenemos que rendir de manera ortodoxa cuentas a nadie, pues como nación no tenemos nada en particular que nos haya definido hasta hoy, no tenemos una música de país que nos haga reconocible en cualquier lugar del mundo. El no tener ningún peso de alguna tradición musical fácilmente identificable sobre nuestros hombros, nos plantea el mejor de los desafíos en la música.

Nuestra educación hacia el músico –y consecuente con esta postura– nos pondrá en la situación de asumir de una vez por todas nuestra *hibridéz cultural*, nuestro todo, de lo que llega y se queda y asienta como si fuera propio; mas nada ha tenido la fuerza suficiente para constituirse como totalidad, porque nuestra totalidad necesaria e históricamente está en todo lo ecléctica que pueda ser nuestra música, así como lo ecléctico que nosotros somos.

La posmodernidad, como conducta asumida, estará de nuestro lado si la vivimos plenamente y hacemos intentos para disfrutarla, puesto que en Chile se presenta casi sin reparos, *la tenemos en pleno*. Aquello que por años nos ha penado como ausente y ha sido tema de grandes polémicas, “¿qué es y cuál es nuestra identidad cultural?”, estará en nuestras manos después de elaborarle con todo lo *heterogéneo* que se nos haya presentado en la vida cotidiana. Con esa misma materia podremos estructurar nuestro arte musical.

No es de lamentar que Chile sea tan largo. Lo largo de su *geografía climática* nos regala trotes, décimas, kultrunes y periconas. No es de lamentar que tengamos casi doscientos años de Bach, Mozart y Beethoven, así como tampoco lo es la fuerza con que han ingresado en las últimas décadas la música caribeña, el jazz, el rock y la música de oriente. Todo esto, sumado a los aportes que la electrónica y la computación son capaces de dar –si las instituciones lo permiten y se lo permiten, junto con maestros dispuestos a renovar su condición de tales–, se podría ofrecer una educación al músico a partir de nuestra realidad musical y sociocultural, en una educación musical que para existir no pase por ser proselitista y religiosa. Nuestro músico –y aceptémoslo de una vez por todas– no es, ni será Beethoven, ni mapuche, ni Violeta, ni genio del rock o del pop, sino el conjunto de lo que nos pueda entregar toda esa música y nos dará la visión de un creador que ha partido desde su propia realidad, identidad, tiempo, condición y geografía.

Reflexiones sobre el compromiso social de los compositores

por
Celso Garrido-Lecca

En general a los músicos se nos acusa de estar ajenos a los acontecimientos políticos y sociales del mundo en general y de vivir de espaldas a la realidad. Vivimos abstraídos en nuestro mundo, a veces demasiado demandante del rigor técnico y de las exigencias del propio oficio musical.

Pero en esta ocasión deseo referirme a aquello que en América Latina afecta a los artistas creadores de manera singular; es decir, a las convulsiones sociales y las relaciones con el mundo desarrollado en la hora actual. A mí me tocó vivir en Chile, país donde radiqué por cerca de 25 años, el golpe militar de Pinochet. Pasé la experiencia de ver y sentir a un ejército de ocupaciones en su propio país, con todos los agravantes de exterminio de un enemigo nacional. Luego, en el Perú, donde hubo una guerra contra el terrorismo, por circunstancias imprevisibles, casi surrealistas, estuve involucrado en un acontecimiento, por cierto totalmente ajeno a mí. Ello porque en nuestros países puede ocurrir lo inverosímil en cualquier momento. Es así, por ejemplo, como en el Perú, sin saberlo y a pesar de la Constitución, hemos tenido un presidente de nacionalidad japonesa, el ingeniero Alberto Fujimori, que en estos diez últimos años entronizó una dictadura solapada de facinerosos y narcotraficantes que se apoderaron de todas las instancias del gobierno.

Hoy día, con un resquicio de esperanza todavía incipiente, deseamos recuperar el sentido de los valores cívicos y no caer en el escepticismo, por no decir pesimismo. Nuestra crisis es profunda. No se trata de esperar hombres salvadores de futuros: no creo en ellos. Lo primordial es ver cómo se restituyen los valores espirituales de un pueblo engañado y desmoralizado. Y es necesario un tiempo muy largo para restañar una herida tan profunda. Hasta hace muy poco el trastruque de valores en mi país era tan grande que se podía resumir en la frase "todo se compra y todo se vende". Es la deformación materialista del mundo contemporáneo, en especial de los países desarrollados, preocupados excesivamente por su bienestar y con una praxis eminentemente economicista, de formación que ejerce una influencia negativa en el tercer mundo al imponernos políticas económicas de tabla rasa.

Uno de los factores que se ahonda en nuestros países pobres con estas políticas impuestas es la nula disposición de los gobiernos latinoamericanos para apo-

yar a la cultura y al arte, elementos primordiales para la elevación espiritual de sus pueblos. No ven que, en buena cuenta, nuestras crisis son, sobre todo, crisis espirituales, de valores éticos. Con esto no niego el atraso ni la pobreza inmisericorde que nos golpea día a día. Pero ¿qué hacen los dirigentes al dilapidar o enriquecerse a costa de los escasos recursos de un país pobre?, ¿cuál es su escala de valores? Como escribe el escritor Soljenitsyn: "El declinar del valor es particularmente sensible en la clase dirigente y en la intelectual dominante, y de ahí la impresión de que el valor ha desertado de toda sociedad". ¿Qué puede hacer un compositor cuya función es crear valores culturales en sociedades con crisis morales y económicas tan agudas, donde los gobiernos soslayan lo cultural dentro de un espejismo fáctico? A mi modo de ver sólo le queda seguir en su tarea creativa cotidiana, olvidada en forma consciente que su función social es crear futuro. Sí, señores; desde hace tiempo pienso que un artista debe contribuir, tratando de dar lo mejor de sí en sus creaciones, a la restitución de una dignidad perdida. Porque, reitero, el problema es esencialmente un problema del espíritu. Y el Arte es el aprendizaje para de nuevo ser humanos.

Creación musical chilena

Becerra-Schmidt 75

Nuestro gran compositor, musicólogo, profesor emérito de la Universidad de Chile, Gustavo Becerra-Schmidt cumplió 75 años. La reseña que sigue dará cuenta de la extraordinaria importancia y calidad de los homenajes recibidos por el maestro de parte de la Universidad de Oldenburgo, con la colaboración de colegas y alumnos de Becerra.

Los festejos consistieron en un importante ciclo de conciertos realizados en Alemania, precisamente en la ciudad de Oldenburgo, donde el maestro Becerra enseña y reside desde hace casi tres decenios. Junto con los conciertos se publicó un interesante folleto que contiene los programas de los mismos, además de comentarios de Becerra sobre las obras de su autoría presentadas en el ciclo. También contiene un currículo-catálogo que detalla la prolífica vida y la importante obra del compositor, más opiniones de ex alumnos alemanes sobre su maestro y una entrevista con Becerra sobre su trabajo con el conjunto chileno Quilapayún.

La portada del folleto lleva una fotografía del homenajeado con el título *Becerra-Schmidt 75* y un resumen del contenido: programas, comentarios, textos, facsímiles de notas musicales, fotos, fechas. El texto del folleto comienza con las siguientes palabras: "Un cordial agradecimiento a Gustavo Becerra-Schmidt, quien ha escrito tanta música maravillosa".

El ciclo-homenaje constó de tres conciertos, el primero y el segundo realizados en el Aula de la Universidad de Oldenburgo, los días 20 y 21 de abril de 2000, y el tercero en la Sala de Música de Cámara de la misma universidad, el día siguiente. Este último fue un recital a cargo del cellista chileno Eduardo Valenzuela. El segundo concierto estuvo dividido a su vez en tres partes —música de cámara, música coral y música espacial—, cada una de las cuales era un concierto completo. En estos tres, o si se quiere, cinco conciertos, se tocaron y cantaron 15 obras de Becerra, más varias dedicadas a él por diferentes autores. También se incluyeron obras de los compositores chilenos Roberto Falabella, Eduardo Valenzuela, Gabriel Brncic, Sergio Ortega y Melikof Karaian. Eduardo Valenzuela tocó sus propias *Trois miniatures* para cello solo, la *Partita* N° 1 para cello solo y la *Sonata* N° 4 para cello y piano de Becerra, *Tonada larga a Recabarren* para cello y piano de Brncic, *Luna piena* para cello solo de Karaian y *Quiriván* para cello solo de Ortega.

Del propio Becerra se interpretaron, aparte de las obras ya mencionadas, las siguientes: *Ballet sobre un cuento de brujas*, para dos pianos (Lyuba Markova y Werner Barho) y percusiones (Axel Fries), de 1953; *Tasten* (*Teclas*), para piano, de 2000 (estreno); *Preludio y Balistocata*, para piano y computador, de 1981; primer movimiento de la *Sonata* N° 3, para guitarra (Axel Weidenfeld), de 1973; tres canciones de cuna para canto (Gertraude Spier) y guitarra (Axel Weidenfeld): *Sanft-mütigkeit* (*Mansedumbre*), de 1972; *Ocho perritos*, de 1972, y *Willkommen Säugling* (*Bienvenido lactante*), de 1988; tres canciones para coro (Coro Bundschuh de Oldenburgo, dir. Robert Brüll): *Singer wann* (*Cuando cantar*), texto de Erich Fried, de 1988; *Revolución*, texto de Gustavo Becerra-Schmidt, de 1980, y *Wie das politische Singen geschieht* (*Cómo sucede el canto político*), texto de Rüdiger Härtlein-Erich Fried, de 2000 (estreno); *Ist da jemand?* (*¿Hay alguien aquí?*), para conjunto instrumental (oh-ton-Ensemble, de Oldenburg), de 2000; *Spiel* (*Juego*), para conjunto instrumental (*Ensemble l'art pour l'art*, de Hamburgo), de 2000 (estreno), y *Holzfaller, wach auf!* (*¡Que despierte el leñador!*), para conjunto instrumental (*Ensemble l'art pour l'art*), de 1981.

Tres músicos alemanes expresan en el folleto su aprecio y admiración hacia Gustavo Becerra. La pedagoga y compositora Gertrud Meyer-Denkman, el compositor Kai Leinweber y el compositor y musicólogo Roland Schmenner. De lo escrito por este último, reproducimos a continuación algunos

conceptos referentes al maestro Becerra, que a nuestro juicio inciden de manera muy precisa y acertada en lo sustantivo de su quehacer. Roland Schmenner, al describir de manera muy crítica el panorama musical europeo, particularmente el alemán con su eurocentrismo y dentro de él las encarnizadas luchas entre los diferentes dueños de verdades composicionales absolutas, hace resaltar la manera inusualmente abierta que practica Becerra en sus clases, al enfocar tanto sus propias obras como las de sus alumnos y las de otros compositores. Predomina –dice Schmenner– una mirada benevolente, sin presuposiciones dogmáticas, pero sin que por eso pierda rigor el análisis. Así como se muestra abierto hacia el punto de partida de la concepción composicional, se comporta consecuentemente crítico en su examen de la estructura inmanente. Esta actitud nunca se agota en un acercamiento al material musical, siempre va más allá y recurre al cuestionamiento estético o filosófico de la obra comentada. Un signo particular de la manera de reflexionar de Becerra es su imperturbable, si bien a veces insondable, humor. Rara vez uno se encuentra con personas que no sólo unen intelectualidad y humor, sino que despiertan la sensación de que el humor es parte *sine qua non*, si no el motor, de un esfuerzo intelectual extremo. Eso no quiere decir que las obras de Becerra o las de sus alumnos sean obras “just for fun”. Esto lo prohíbe en última instancia su procedencia y su destino políticos. El emparejamiento de humor e intelecto representan más bien una libertad de pensamiento, que hace que él, el compositor “marxista”, defienda tanto obras formalistas, aleatorias, como las comprometidas. Porque para él la dignidad del individuo reside en su libertad de decisión exenta de dogmatismo.

Hanns Stein

Compositores chilenos en el país

Según las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena*, desde el 1 de abril al 30 de septiembre de 2001 se han interpretado en el país las obras de los compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Centro Cultural Montecarmelo

El 18 de abril, en la Sala La Capilla del Centro Cultural Montecarmelo, se presentó el flautista Juan Pablo Aguayo acompañado por el pianista Pablo Morales, quienes interpretaron *Sonatina* de Nino García. Y el 26 de junio la cantante Marisol González y la pianista Patricia Rodríguez ofrecieron un recital que contemplaba, entre otras obras, *Meciendo*, *Dame la mano*, *Quietud*, *Lluvia*, *Die Wiese*, *Das Schifflein*, *Vida mía* y *Balada matinal* de Federico Heinlein. Además, Patricia Rodríguez interpretó *Despedida de invierno*, del mismo autor.

Escuela Moderna de Música

La Orquesta de la Escuela Moderna de Música dirigida por Luis José Recart ofreció el 28 de junio, en la sede de la Escuela Moderna, un concierto donde se estrenaron *Tres melodías para King Teto* de Sebastián Vergara y *Música fúnebre* (in memoriam Claudio de la Melená) de Sebastián Errázuriz. El 30 de agosto, en el mismo lugar, la Orquesta de la Escuela Moderna bajo la dirección de Luis José Recart presentó *Escenas andinas* de Javier Galeas y *Concierto* para cuatro guitarras, percusión y orquesta de Javier Farías.

Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile

El 23 de mayo se inauguró la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile que preside la señora Luisa Durán de Lagos y cuyo director ejecutivo es el maestro Fernando Rosas. El acto contó con la presencia del Presidente de la República, señor Ricardo Lagos, y la ceremonia concluyó con un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil bajo la dirección de Fernando Rosas. En el concierto se interpretaron, entre otras obras, *Andante* de Alfonso Leng y obertura de la ópera *La Cenicienta* de Jorge Peña.

El 13 de septiembre se presentó la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil dirigida por Guillermo Rifo en el Teatro Municipal de Ñuñoa. El programa, conformado sólo por obras de autores chilenos, incluyó la obertura de la ópera *La Cenicienta y Tonada* de Jorge Peña; *Andante appassionato* de Enrique Soro; *Concertino* para flauta y orquesta de cuerdas de Pablo Garrido, en el que actuó como solista Juan Pablo Aguayo, y el estreno de *Pullay* de Carlos Zamora.

Instituto Chileno Norteamericano de Cultura

En el VI Ciclo de Jóvenes Intérpretes 2001, ciclo que anualmente organiza el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, realizado en el Auditorio del Instituto, se presentaron las siguientes obras de autor chileno: *Zahir* para flauta dulce (Andrés Bralic) y piano (Gabriel Arroyo) de Edgardo Cantón, el 14 de agosto; *La bailarina favorita de Sigmud* para viola (Alberto Castillo) y piano (Sergio Mazardo) de Sebastián Errázuriz, el 16 de agosto; *Divertimento* para vientos (Sexteto Aldebarán: Favio Villarroel, flauta; Francisco Naranjo, oboe; Fernando Saavedra, clarinete; Javier Aguilar, corno; Daniel Espinoza, fagot) con piano (Luis Velasco) de Luis Advis, el 21 de agosto; *Esquinas* para guitarra (Renato Serrano) de Juan Orrego-Salas, al día siguiente; *La gitana y Pregón* para soprano (María José Brañes) y piano (Christoph Scheffelt) también de Orrego-Salas, el 23 de agosto; *Cuatro diálogos* para flauta (Claudia Riquelme) y violín (Elías Allendes) de Juan Amenábar, el 28 de agosto, y un arreglo de *La rosa y el clavel* para cuatro clarinetes realizado por Jorge Rodríguez e interpretado por los clarinetistas David Barrientos, José Chacana, Carlos Valdebenito y David Navarro, que forman el Cuarteto Chileno de Clarinetes "Viento Sur", que se presentó el 30 de agosto.

Instituto Goethe

El 25 de abril actuó el Coro de Bellas Artes dirigido por Víctor Alarcón. En el programa interpretado se incluyeron las siguientes obras de compositor chileno: *Qué he sacado con quererte* de Violeta Parra, en arreglo coral de Javier Zentner; *Tenebrae factae sunt* de Carlos Zamora (textos: Evangelios y Gabriela Mistral), *Tè recuerdo Amanda* de Víctor Jara, en versión coral de Eduardo Gajardo; *La vida total* de Eduardo Carrasco (texto: Patricio Manns), arreglado para coro por Jorge Sharp; *El aparecido* de Víctor Jara, en arreglo de William Child, y *La cueca larga* de Gustavo Becerra (versos: Nicanor Parra). En esta última obra participaron, además, el pianista Cirilo Vila y los percussionistas Sergio Menares y Joaquín Etcheгойen.

Entre el 5 de junio y el 17 de julio, en el Instituto Goethe, se realizó la I Temporada Coral de Invierno, que comprendió cinco conciertos de diferentes coros. En el segundo concierto (27 de junio) el Coro Madrigalistas UMCE, dirigido por Ruth Godoy, interpretó de Juan Amenábar, *Voz marinera* (texto: Rafael Alberti) y *Viernes Santo* (texto: Gabriela Mistral) y de Javier Bustos, *Zutaz* (texto: Josune López). Por su parte, el Coro de Bellas Artes dirigido por Víctor Alarcón presentó, de Carlos Zamora, *Tenebrae factae sunt*; de Violeta Parra, *Qué he sacado con quererte*, y de Gustavo Becerra, *Cueca larga*. En el tercer concierto (3 de julio) el Coro Universitario de Santiago que dirige Pablo Carrasco presentó de Víctor Jara, *Tè recuerdo Amanda* y de Gustavo Becerra, *Romance de rosa fresca*.

Dentro del II Encuentro Internacional de Guitarra, el 23 de agosto, actuó en el Instituto Goethe la Orquesta de la Escuela Moderna dirigida por Luis José Recart e interpretó el *Concierto* para cuatro guitarras de Javier Farías, actuando como solistas el Ensemble Ritmato.

Ministerio de Educación, Orquesta de Cámara de Chile

La Orquesta de Cámara de Chile, que dirige Fernando Rosas, en el segundo programa de su Temporada de Conciertos 2001, el 8 de mayo, efectuó el estreno mundial de *Evocación* de León Schidlowsky, que compuso en memoria de su esposa en el año 2000. Schidlowsky, que está radicado en Israel desde fines de la década de 1960, fue invitado al estreno de su obra. Como es tradicional, la presentación del programa se hizo con la Corporación Cultural de Las Condes en la Parroquia de San Vicente Ferrer. En esa oportunidad la Orquesta de Cámara de Chile nombró a Schidlowsky Miembro Honorario de la agrupación. Se realizó una primera repetición del programa en el Teatro Oriente el 9 de mayo y una

segunda en el Teatro Municipal de Ñuñoa el 10 de mayo. En el corto tiempo que estuvo León Schidlowsky en Chile fue invitado a dictar clases magistrales y conferencias en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Dentro de la Temporada de Conciertos 2001, la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Alejandro Reyes interpretó en el Teatro Municipal de Ñuñoa, el 20 de junio, *Croma* de Alejandro Guarello. La obra se repitió el 21 en la Parroquia San Vicente Ferrer y el 22 en el Teatro Oriente.

Teatro Municipal de Santiago

El 7 de julio se realizó en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal el segundo concierto del Primer Festival de Música Contemporánea Francia-Chile-Argentina. El concierto anterior se efectuó en la Sala Isidora Zegers. En el programa de este segundo concierto se contemplaron las siguientes obras de autores chilenos: *Cuarteto* para flauta (Ensemble Antaras) de Fernando García y *Epigramas mapuches* para voz e instrumentos (Ensemble Bartók) de Eduardo Cáceres.

El 23 de julio, en los Conciertos de Mediodía del Teatro Municipal de Santiago, se presentó la soprano Carolina Robleros acompañada del pianista Cirilo Vila. En el programa se contempló *Cueca* de Luis Advís.

El 28 de agosto, en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, el Cuarteto de Guitarras de Chile interpretó *Puelche* de Rafael Díaz.

Universidad Católica, Centro de Extensión

El 9 de abril, como parte del Encuentro de Coros en Semana Santa, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica actuó el Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación dirigido por Ruth Godoy. En el programa se contempló *Voz marinera* y *Viernes Santo* de Juan Amenábar y *Zuatz* de Javier Bustos. Siempre dentro de este mismo encuentro, el 10 de abril, se presentaron el Coro Universitario de Santiago dirigido por Pablo Carrasco, que interpretó *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en versión de Alejandro Pino, y la Camerata Vocal de la Universidad de Chile, que cantó *Sé bueno* de Pedro Humberto Allende y *Gracias a la vida* de Alejandro Pino, sobre la canción de Violeta Parra.

En la XXXVII Temporada Oficial de Conciertos UC 2001, presentada por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y realizada en el Salón Fresno del Centro de Extensión, actuó el 28 de junio el Grupo de Percusión UC dirigido por Carlos Vera. En la ocasión se interpretaron obras de Eduardo Cáceres (*Cuarteto antiguo*), Guillermo Rifo (*El reencuentro*), Carlos Zamora (*Percusión N° 3*) y Marcelo Espíndola (*Camino*). Estas dos últimas composiciones se estrenaron ese día. En el concierto realizado el 9 de agosto actuó el Cuarteto de Guitarras UC que interpretó, entre otras piezas, *Tonada sin nombre* y *Cuarteto N° 1* de guitarras de Alejandro Peralta.

Universidad de Chile, Sala Auditorio Radio Universidad de Chile

El Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile todos los domingos a medio día, a partir del 1 de abril, ha presentado recitales de cámara en el Salón Auditorio de la Radio Universidad de Chile (102.5 F.M.). El 22 de abril se presentó el Grupo Cántaro, conjunto de música latinoamericana dirigido por Claudio Acevedo. En el programa se incluyeron piezas de los chilenos Diana Rojas (*Peso ancestral*, *Para que no existas*, *La primavera*), Claudio Acevedo (*Soneto*, *Ay señora mi vecina*), Marcelo Vergara (*Al encuentro*, *Son*), Josefina Echenique (*Lucina*) y una obra de Seves y Vergara (*Va y ven*). En el concierto del 29 de abril actuó el dúo para saxofón y percusiones conformado por Miguel Villafruela y Rodrigo Kanamori. Éste interpretó *Trayectoria* de Tomás Lefever y *Tres movimientos* de Carlos Zamora. El 27 de mayo se presentó *Otros Blues* de Carlos Silva, interpretado por el Ensemble de Percusión de la Universidad de Chile que dirige Patricio Hernández. El 17 de junio el Jazz Avant-Garde incluyó en su programa las siguientes composiciones de Ramiro Molina: *Soliloquio*, *Dialéctica para dos Syntagmas* y *Un minuto feliz*. El 24 del mismo mes el Trío Lecaros presentó: *Smae*, *Lamento mapuche* y *Gotas de agua mineral* de Mario Lecaros, y *Mister Master*, *Como tocan son*, *Black Jacket's* y *Tonada a la Pachamama* de Pablo Lecaros. En el programa *Picnic Suite*, del 5 de agosto, se interpretó, entre otras piezas, *Tonada para despedida* de Juan Antonio Sánchez. El 19 del mismo mes, en el recital

ofrecido por la soprano Carolina Robleros y el pianista Cirilo Vila se escuchó *Luchín y Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara; *El viento en la Isla* de Sergio Ortega y *Cueca* de Luis Advis. La Agrupación Musicámara de Chile ofreció el 26 de agosto un programa de música de autores chilenos. Éste contempló las siguientes obras: *Aires chilenos* de Próspero Bisquertt, *Tonada N° 5* de Pedro Humberto Allende y *Tonada II: Quiéreme chinita mía* de Enrique Soro, las tres obras interpretadas por la pianista Lila Solís; *Qué bellos ojos tenía* de Roberto Puelma; *Vos sois la estrella más linda* de Jorge Urrutia Blondel y *Balada matinal* de Federico Heinlein, composiciones interpretadas por Viviana Mella Espinoza (canto) y Lila Solís (piano); *Anticueca N° 2* y *Anticueca N° 4* de Violeta Parra, ejecutadas por el guitarrista Héctor Sepúlveda; *Canción de cuna* de Pedro Núñez Navarrete y *Espiral* de Pablo Délano, presentadas por la cantante Viviana Mella y el guitarrista Héctor Sepúlveda; y las obras para canto, guitarra y piano de Jaime González Piña *Antivísperas* y *Soñé que estaba entre flores*, a cargo de los mismos intérpretes. El 9 de septiembre se realizó otro recital de autores nacionales con obras para guitarra. El dúo formado por María Luz López y Héctor Sepúlveda presentaron *Suite popular* de Edmundo Vásquez y *Por diversos motivos* de Jaime González Piña. En la segunda parte María Luz López interpretó *Suite transitoria* de Edmundo Vásquez; Héctor Sepúlveda tocó *Anticueca N° 1* de Violeta Parra y Andrés Rosson *Mo-men-tos* de Eduardo Cáceres. La tercera parte del programa estuvo formada por tríos de guitarra: el estreno de *Cantores que reflexionan*, *Ausencia* y *Mazúrquica moderna* de Violeta Parra en arreglo de Pablo Ulloa y *Cueca-Variationen* de Gustavo Becerra. El concierto del 30 de septiembre estuvo dedicado a música coral y popular de raíz folclórica de Luis Alberto Velásquez. Las obras corales fueron: *Encantamiento* y *Canción amarga*, interpretadas por el Coro de Niñas de la Escuela Arturo Toro Amor que dirige Teresa Alfageme; *Meciendo*, *Estrella de Navidad* y *Noche buena*, cantadas por la Coral Femenina de San Ramón dirigida por Guillermo Cárdenas, y *Atlántida*, *Caminito alegre*, *Una mirada* y *En San Lorenzo*, presentadas por el Coro de Cámara Mozart bajo la dirección de Teresa Alfageme. En la segunda parte, dedicada a la música popular de raíz folclórica, se escucharon: *Pareciera* para canto (Ana Muñoz) y guitarra (Roberto Valenzuela), *El don de la palabra* para canto (Flavio Millar) y guitarra (Roberto Valenzuela); además, *Laura* y *Primavera* que fueron ejecutadas por la Estudiantina Filarmónica Cal y Canto.

Universidad de Chile, Sala Ignacio Domeyko

El 27 de abril se hizo la entrega oficial de los diplomas que acreditan la jerarquía de Profesor Titular a un grupo de académicos de distintas facultades e institutos interdisciplinarios de la Universidad de Chile, rauficados durante el año académico 2000. En esa oportunidad actuó el Cuarteto de Saxofones Villafruela y en su programa incluyó *Cinco piezas* para cuarteto de saxofones de Luis Advis.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

En la Sala Isidora Zegers, el 6 de junio, se presentó el grupo de cámara del curso de percusión de la profesora Elena Corvalán. En el programa se incluyó *Estudio 39* de Ramón Hurtado. El 18 del mismo mes el joven guitarrista Luis González interpretó *Estudio N° 2* de Pablo Délano; y el 21 de junio el Cuarteto de Clarinetes Viento Sur ofreció un recital en que contempló arreglos para la agrupación de *Plegaria de un labrador* de Víctor Jara y de *La rosa y el clavel* de J. Martínez.

El 6 de julio se ofreció el concierto inaugural del Primer Festival de Música Contemporánea Francia-Chile-Argentina. En este recital se incluyeron las siguientes obras de autor chileno: *Tres mo-men-tos* para guitarra (Luis Orlandini) de Eduardo Cáceres; *Hojas de otoño* para flauta (Alejandro Lavanderos) de Cirilo Vila y *Antara* para aereo-antarófonos (Ensemble Antara, de la Universidad Católica); un segundo concierto se realizó en el Teatro Municipal de Santiago. Además, el 31 del mismo mes se presentó en la Sala I. Zegers el guitarrista Rodrigo Guzmán y en su programa contempló *Barcarola* de Rafael Díaz, sobre texto de Jorge Teiller.

El 2 de agosto se ofreció un recital de Patricio Barría (cello) y Cirilo Vila (piano). En la ocasión interpretaron *Del diario de viaje de Johann Sebastian: Sarabanda londinense (Conversaciones con la sombra de John Lennon)* de Cirilo Vila. El 8 de agosto el Grupo de Cámara de Percusión que dirige la profesora Elena Corvalán acompañado por la pianista Lila Solís, interpretaron *Cueca quinchimalí* y *Vals y ronda* de Ramón Hurtado, además presentaron *La palomita*, tonada tradicional. El 9 del mismo mes, en el recital del guitarrista Romilio Orellana, se escuchó *Tonada por despedida* de Juan Antonio Sánchez. El 20 de agosto, en una presentación de la joven cellista Francisca Reyes, ésta interpretó *Pieza* para cello solo,

de Gustavo Becerra. El 23 del mismo mes se presentó el Grupo Cántaro, dirigido por Claudio Acevedo. Entre las obras interpretadas figuraron: *Camino del sol, Luz y penumbra* y *Al vuelo* de Claudio Acevedo; *Peso ancestral* y *Para que no existas* de Diana Rojas; *Al encuentro* y *Son* de Marcelo Vergara; *Soneto, Ay señora mi vecino* y *Meme negrito* de Sebastián Seves; *Paloma negra* y *Lucía* de Josefina Echenique y *Va y ven* de Sebastián Seves y Marcelo Vergara; y el 27 de agosto el guitarrista Leonardo Apolonio interpretó *A un bosque de ñires* de Iván Barrientos y el guitarrista Matías Inzunza, *Preludio N° 1* de Darwin Vargas.

El 20 de septiembre ofreció un recital el violinista Nelson Ángel Gallardo acompañado de la pianista Verónica Torres, oportunidad en que se escuchó la *Sonata N° 2* de Ramón Campbell.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

Los días 13 y 14 de junio se realizó en el Teatro de la Universidad de Chile la IV Audición de Nuevas Obras Chilenas. Este año se presentaron bajo seudónimos seis obras y, luego de ser leídas por la Orquesta Sinfónica de Chile, el jurado seleccionó para ser estrenada en enero del año 2002, durante el Concierto de Aniversario de la Orquesta Sinfónica, la composición de Fabrizio de Negri titulada *Pacífico*. La lectura de las obras fue dirigida por los maestros invitados Markus Poschner y Guillermo Rifo.

El 27 de julio, en el cuarto programa de la Temporada Internacional 2001, la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Roland Melia, de Inglaterra, interpretó *Transcurso* para cello y orquesta de Alejandro Guarello, actuando como solista Eduardo Valenzuela. El concierto se repitió al día siguiente en la misma sala. El viernes 3 de agosto la Orquesta Sinfónica fue dirigida por Eduardo Díazmuñoz, de México, y en el programa se incluyó *Andante appassionato* de Enrique Soro. El programa fue repetido el día 4. En el último concierto de la Temporada Internacional 2001, la Orquesta Sinfónica de Chile fue dirigida por David del Pino Klinge. Éste se realizó el 15 de septiembre y en la ocasión se interpretaron *Al sur del mundo*, suite orquestal, de Guillermo Rifo y uno de los *Aires chilenos* de Enrique Soro.

Otras salas

El 22 de abril, en Paine, se presentó el Quinteto de Bronces de la Orquesta Sinfónica de Chile (Luis Durán y Cristián Flores, trompetas; Jaime Ibáñez, corno; Sergio Bravo, trombón, Carlos Herrera, tuba). En la ocasión interpretaron *En el parque* de Fernando García.

El 3 de mayo, en el CineHoyts La Reina, se ofreció un recital de la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Erika Vöhringer en que interpretaron *Madrigal* de Alfonso Letelier; *Vida mía* y *Quietud* de Federico Heinlein. El 31 del mismo mes actuó el pianista Felipe Browne, que, entre otras obras, presentó *Doloras* de Alfonso Leng.

En el Aula Magna de la Universidad de Los Andes, el 15 de mayo, se presentó el pianista Felipe Browne, quien interpretó *Doloras* de Alfonso Leng.

El 18 de mayo, en el auditorio de la Universidad Tecnológica Vicente Pérez Rosales, el Coro de Bellas Artes dirigido por Víctor Alarcón ofreció un concierto en el que se incluyó *Tenebrae factae sunt* de Carlos Zamora; *Té recuerdo Amanda* de Víctor Jara y *Qué he sacado con quererte* de Violeta Parra.

En los salones del Centro de Eventos del Club Manquehue, organizado por la Liga Chileno-Alemana, actuó, el 26 de junio, el Coro de Voces Femeninas del colegio Las Ursulinas de Santiago, dirigido por Marcela Canales. En el concierto se interpretaron obras de Juan Lemann (*Ojitos de pena*) y Santiago Vera (*Villancico espacial*).

El 28 de junio el Coro de Voces Femeninas del colegio Las Ursulinas ofreció otro concierto en el colegio Santa Ursula de Vitacura, Santiago. En éste se presentaron las mismas obras de Juan Lemann y Santiago Vera que en el Club Manquehue.

En su Temporada de Conciertos 2001 la Universidad de las Américas ofreció, el 26 de junio, un recital del Quinteto de Bronces de la Orquesta Sinfónica de Chile (Luis Durán, trompeta; Cristián Flores, trompeta; Jaime Ibáñez, corno; Sergio Bravo, trombón; Carlos Herrera, tuba), en cuyo programa incluyó un arreglo de *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

En el Teatro La Cúpula del Parque O'Higgins, el 18 de agosto, se estrenó la ópera *Colón y Colón* de Jorge Springinsfeld en una puesta en escena de Claudio Pueller, interpretada por el Coro y las compañías de Danza y Teatro de la Corporación Cultural Balmaceda 1215. La ópera se repitió varias veces en el mismo escenario.

En la Sala Pau Casals del Centro Catalán se presentó, el 22 de agosto, el Cuarteto de Guitarras de Chile (Luis Orlandini, Rodrigo Guzmán, Sebastián Montes, Luis Mancilla). En el programa incluyeron *Puelche* de Rafael Díaz.

En el Auditorium del Instituto Cultural de Providencia, el 29 de agosto, se celebraron los 20 años de existencia del Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Sebastián Leiva, violín; Valene Goldenberg, violín; Eduardo Salgado, cello; Cirilo Vila, piano). Se interpretaron las siguientes obras de autores nacionales: *Antártida, prólogo* (texto: Alonso de Ercilla) de Miguel Letelier; *Cinco canciones a seis* (sobre poemas españoles del siglo XX) de Juan Orrego-Salas; *Autorretrato* de Nino García; *Parrianas* (texto: Nicanor Parra) de Gabriel Matthey; *Rosa perfumada entre los astros* (texto: Vicente Huidobro) de Fernando García; *Talagante* de Darwin Vargas, y *Epigramas mapuches* (texto: Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres.

El 12 de septiembre, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, se realizó un concierto del flautista Juan Pablo Aguayo y del guitarrista Patricio Araya. En el programa figuraron *La jardinera* de Violeta Parra; *Cai-cai-vihú* de Víctor Jara; *Arrayán* de Guillermo Rifo y *El diablo suelto* de Heraclio Fernández.

El 12 de septiembre se realizó en el Centro Cultural los Andes un concierto del Quinteto de Bronces del departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile que dirige el profesor Eugene King. En esa ocasión, entre otras obras, el Quinteto de Bronces interpretó *Conflictos* de Edward Brown.

El 23 de septiembre, en el Teatro Oriente, se ofreció un recital el pianista Óscar Gacitúa. En su programa incluyó dos *Tonadas de carácter popular chileno* de Pedro Humberto Allende.

El 24 de septiembre, dentro de su ciclo de extensión, la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por David del Pino Klinge se presentó en el gimnasio, en la localidad de Curacavi. En el programa figuró *Andante appassionato* de Enrique Soro y *Concierto para cello y orquesta* de Guillermo Rojas. El concierto se repitió al día siguiente en el gimnasio Catecu, en Peñaflor.

En las Regiones

V Región

El 4 de julio, con ocasión de celebrarse los 190 años de vida del Congreso Nacional, en el Salón de Honor del edificio legislativo en Valparaíso, actuó la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por David del Pino Klinge. Dentro del programa ofrecido figuró *Andante* de Alfonso Leng.

El 24 de agosto, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, actuó el Cuarteto de Guitarras de Chile y presentó la obra *Puelche* de Rafael Díaz.

Entre el 27 de agosto y el 1 de septiembre se realizó el I Encuentro Internacional de Música Contemporánea de Valparaíso, que contó con una importante delegación de músicos italianos. En este I Encuentro, que fue organizado por la Universidad de Valparaíso y cuyo director artístico fue Jorge Martínez Ulloa, se efectuó una serie de conciertos, en los que se interpretó música de autores europeos —en especial italianos—, latinoamericanos y chilenos, además se organizaron conferencias y una exposición de arte joven que fue sonorizada. La exposición se realizó en la Sala de Exposiciones del Centro de Extensión de la Universidad de Valparaíso y en la sonorización realizada por el Estudio CMT (Centro de Música y Tecnología de la SCD) se incluyeron las composiciones electrónicas de autor nacional que a continuación se mencionan: *Bajan gritando ellos* de José Miguel Candela; *Nocturno* de Roque Rivas; *Ápolo-23* de Paola Lazo y *4 Atrac* de José Miguel Fernández. El 29 de agosto se ofreció en la Sala Musicámara un programa en que se interpretaron las siguientes obras de autor chileno: *Preludio I* para flauta de Felipe Rubio, que fue ejecutada por su autor; *Leruleru... lá* para piano y medios electrónicos de Eduardo Cáceres, quien actuó como pianista, y se estrenó *Paisaje holofónico*, música para computador, de Jorge Martínez Ulloa. El 1 de septiembre se realizó el concierto de clausura en el Teatro Municipal de Viña del Mar. En la primera parte del programa se presentó *Para flauta* de Andrés Pollak, que interpretó Andrés Cabrera, y *Sonata* para violín solo de Juan Lemann, que tocó Felipe Hidalgo. El concierto finalizó con el estreno de *Obertura de cámara*, op. 118, de Hernán Ramírez, que estuvo a cargo de la Orquesta Filarmónica Regional dirigida por Felipe Hidalgo.

El 22 de septiembre, en el Aula Magna de la Universidad Federico Santa María, la Compañía Pilcomayo ofreció un concierto en el cual se interpretaron *La reina de los cielos* para flauta, clarinete, temple blocks, piano, guitarra, narrador, violín y cello de Verónica Prieto y *PC525* para corno inglés y piano de Andrés Alcalde.

VI Región

La Asociación Latinoamericana de Canto Coral que *preside* Waldo Aránguiz realizó en el Teatro Municipal de Rengo, los días 29 y 30 de septiembre, un encuentro de coros donde sólo se interpretaron obras de compositores nacionales o arregladas por músicos chilenos, en lo que constituye el Primer Festival de Música Coral Chilena. La bienvenida a los coros y compositores asistentes al evento la ofreció el Coro de Niños Belén de Rengo, que dirige M. Eliana Villalobos.

El 29 de septiembre se presentaron los siguientes coros con las obras y autores que se indican: 1. Coro Polifónico de San Vicente de Tagua-Tagua (dir: Ricardo Hinojosa): *La gotera*, tradicional, arreglo de Waldo Aránguiz; *Corazón de mujer* de Mercedes Pérez Freire; *El cautivo de Til-Til* (letra: Pablo Neruda) de Patricio Manns; *El rin del angelito* de Violeta Parra, e *Himno a Chile* de Franklin Thon. 2. Coro Armonía de Peñaflor (dir: Waldo Aránguiz): *Casamiento de negros* de Violeta Parra, arreglo de Eduardo Vila; *Sinfonía de la trilla* (letra: Pablo Neruda) de María Luisa Sepúlveda; *Mi cutral*, tradicional, arreglo de Hugo Villarroel C.; *Palomita callejera* de Nicanor Molinare, arreglo de Waldo Aránguiz, y *Reina del tamarugal* de grupo Calichal, arreglo de Álvaro Subiabre. 3. Coro Municipal de Maipú (dir: Rossana Osses): *Buenas noches, Manuelito*, recopilación de Norma Pomar, arreglo de Ernesto Guarda; *Vamos a Belén*, pastores, villancico chilote; *Según el favor del viento* de Violeta Parra, arreglo de Pablo Ulloa; *Arrullo* de Ernesto Guarda; *Arriba en la cordillera* de Patricio Manns, arreglo de Eduardo Gajardo, y *Amor violento* de Álvaro Henríquez, arreglo de Pablo Ulloa. 4. Coro de Profesores Fernando Rosales de Rancagua (dir: Hilda Ruz): *De los montes vengo* de Juan Orrego-Salas; *Reyes de Belén*, tradicional, arreglo de Jorge Peña Hen; *Rocio* (letra: Gabriela Mistral) de Carlos Zamora; *Elegía del retorno* (letra: Ignacio Verdugo) de Eduardo Gajardo, y *Blanca Azucena*, tradicional, arreglo de Gloria López. 5. Coro de Profesores de Valparaíso (dir: Soledad Tuesta): *La libertad es ancha* de Horacio Salinas y Patricio Manns, arreglo de Horacio Salinas; *Angelita Huenumán* de Víctor Jara, arreglo de Fernando Ortiz; *Entre nosotros* de Horacio Salinas y Patricio Manns, arreglo de Fernando Ortiz; *Arriba en la cordillera* de Patricio Manns, arreglo de Eduardo Gajardo, y *La fiesta de la Tirana*, recopilación de Horacio Salinas, arreglo de Fernando Ortiz.

El 30 de septiembre actuaron las siguientes agrupaciones: 6. Coro de Estudiantes de la UMCE (dir: Ruth Godoy): *A la orilla del estero* (letra: Miguel Arteche) de Juan Amenábar; *El burro en camiseta* (letra: Andrés Sabella) de Gustavo Becerra; *Cantata para campanil y tambor* (letra: Andrés Sabella) de Gustavo Becerra; *Lo único que tengo* de Víctor Jara, arreglo de Carlos Acevedo, y *El aparecido* de Víctor Jara, arreglo de William Child. 7. Coro de la Escuela de Ingeniería (dir: Juan Carlos Torres): *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, arreglo de Eduardo Gajardo; *Volver a los 17* de Violeta Parra, arreglo de Franklin Thon; *Pinares* (letra: Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier; *Ronda del fuego* (letra: Gabriela Mistral) de Renán Cortés, y *Cantata del 31 de mayo*, del *Coral de las usinas* (letra: Juan E. Coeymans) de Rolando Cori. 8. Coro Ars Viva (dir: Waldo Aránguiz): *Ayuntuluwün*, mapuchina, arreglo de Jeremías Zúñiga; *Opa-opa*, tradicional pascuense, arreglo de Marco Dusi; *Sí* de Rolando Cori; *Enigma* de Carlos Botto; *La blanca azucena*, tradicional, arreglo de Gloria López, y *Si vas para Chile* de Chito Faró, arreglo de Waldo Aránguiz. 9. Coro Braden (dir: Nolberto González): *Misa a la chilena* (selecciones) de Vicente Bianchi; *El agua rompe la piedra*, tonada, arreglo de Nolberto González; *La consentida* de Jaime Atria, arreglo de Nolberto González, y *Bebamos, si podemos*, brindis (interrumpido por arrebatos líricos), arreglo de Nolberto González. 10. Coro Madrigalistas de la UMCE (dir: Ruth Godoy): *Piececitos de niño* (letra: Gabriela Mistral) de Pablo Délano; *Sabrás que no te amo* (letra: Gabriela Mistral) de Sylvia Soublette; *Sensemayá* (letra: Nicolás Guillén) de Hernán Ramírez, y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, arreglo de Santiago Vera Rivera. 11. Coro de Estudiantes de la USACH (dir: Rodrigo Díaz): *Arranca, arranca* de Violeta Parra, arreglo de Alejandro Pino; *Canciones de Natacha* (letra: Juana de Ibarborou) de Pablo Délano; *Entre nosotros* de Horacio Salinas y Patricio Manns, arreglo de Manuel Huerta; *Amor violento* de Álvaro Henríquez, arreglo de Pablo Ulloa; *El tortillero*, tradicional, arreglo de Waldo Aránguiz, y *Pequeña consagración* de Rolando Cori.

VII Región

El 10 de julio, en el Salón Municipal de Curicó, el dúo de guitarras formado por Juan Mouras y Guillermo Ibarra ofreció un concierto. En el recital se interpretaron *Me entusiasmo bailando*, polca de Fernández; *La popular*, zamacueca de autor anónimo; *Vals brillante* de Orrego Carvallo; *Canción Nacional de Chile* de Ramón Carnicer, en un arreglo de Valdecantos; además, *Milonga perpetua*, *Tango argentino* y *Tonada del mar* de Juan Mouras.

El 16 de agosto el guitarrista Juan Mouras realizó un concierto educacional en el Colegio Martín Abejón, en Constitución. En la oportunidad interpretó *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo de Mouras; *A un bosque de ñires* de Iván Barrientos; *Orden* de Fernando García; *Milonga Perpetua* y *Tonada del mar* de Juan Mouras.

El 22 de agosto se presentó en San Fernando el Quinteto de Bronces de la Orquesta Sinfónica de Chile y en su programa, de carácter didáctico, incluía *En el parque* de Fernando García.

IX Región

En el Gimnasio Municipal de Temuco, el 27 de abril, se realizó un concierto con la participación del conjunto Inti-Illimani, la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile y los coros de la Universidad Católica, Universidad de la Frontera de Temuco y el Coro de Cámara de la Universidad de Santiago de Chile, todos bajo la dirección de Santiago Meza. Se escuchó en esa oportunidad *La rosa de los vientos* de Horacio Salinas, con arreglos de José Miguel Tobar y textos de Patricio Manns.

El 22 de mayo el dúo de guitarras formado por Juan Mouras y Guillermo Ibarra, con motivo de celebrarse el 55 aniversario de la Sociedad Musical Santa Cecilia de Temuco, ofreció un recital en la sala de conciertos Santa Cecilia en el que interpretó, entre otras obras, *Me entusiasmo bailando*, polca de Fernández; *La popular*, zamacueca de autor anónimo; *Vals brillante* de Orrego Carvallo y, para terminar esta selección de piezas chilenas del siglo XIX, *Canción Nacional de Chile* de Carnicer, en adaptación de Valdecantos para dos guitarras. También el dúo interpretó de Juan Mouras *Milonga perpetua*, *Tango argentino* y *Tonada del mar*.

En la sala Santa Cecilia de Temuco, el 17 de julio, actuaron la soprano Patricia Vásquez y el pianista Alfredo Saavedra. En el programa presentado se incluyeron *Romance* de Isidora Zegers; *La engañosa* de Eustaquio Segundo Guzmán; *Zamacueca* de María Luisa Sepúlveda; *Plenilunio* de Domingo Santa Cruz; *Lass meine tränen flissen* de Alfonso Leng y *Il canto della luna* de Enrique Soro.

La Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por David del Pino se presentó el 28 de septiembre, en el marco de su gira por el sur, en el Teatro Municipal de Temuco. Dentro del programa se ofreció *Andante appassionato* de Enrique Soro.

X Región

En la gira al sur realizada por la Orquesta Sinfónica de Chile, el conjunto dirigido por David del Pino actuó el 27 de septiembre en el Teatro Municipal de Valdivia. En el programa interpretado figuró *Andante appassionato* de Enrique Soro. La Orquesta viajó luego a Temuco.

XI Región

El Quinteto de Bronces de la Orquesta Sinfónica de Chile, en su tarea de difusión musical por el país, ofreció el 21 de septiembre en Coyhaique un concierto didáctico en el que se contempló *En el parque* de Fernando García.

XII Región

El 5 de septiembre, en el Salón Gabriela Mistral de la Secretaría de Educación de la XII Región, el dúo formado por los guitarristas Juan Mouras y Ariela Caripán ofreció un concierto en que se figuraron *Milonga perpetua* de Juan Mouras y dos piezas latinoamericanas (*Amarraditos* y *El diablo suelto*) en arreglo del mismo guitarrista y compositor.

Música Chilena en el exterior

Se han tenido noticias de presentaciones de obras y actividades de compositores chilenos en el extranjero, que se resumen a continuación.

Estrenos de Gustavo Becerra en Europa

El 2 de febrero de 2001, en la sala de audiciones de la Cäcilien-schule, Oldenburgo, bajo la dirección de Jean-Philippe Wurtz, se estrenó *Ist da Jemand?* (¿Hay alguien ahí?) de Gustavo Becerra. La obra fue encargada por la sociedad de música contemporánea "oh ton" de Oldenburgo. Anteriormente, en el festival anual *Two Days and Nights of New Music*, realizado los días 3 y 4 de mayo en 1999 en los salones de la academia P. Stoliarkov de Odessa, el pianista alemán Werner Barho estrenó la *Sonata Sekunda* de Gustavo Becerra. Esta misma obra fue presentada por Barho en la sala Mica del ateneo Román de Bucarest, el 27 de mayo, en el marco de la XI Edición de la Saptamana Internationala a Musicii Noi (Semana Internacional de Música Nueva).

Estreno europeo de Aliocha Solovera

El 26 de abril de 2001, dentro del XXI Festival Internacional Bial de Zagreb de Música Contemporánea, realizado entre el 19 y 29 de abril, se estrenó, en el Museo Mimara de esa ciudad, *InVerso* para orquesta de cámara de Aliocha Solovera.

Asunción Claro interpreta música chilena en Alemania

El 30 de abril la arpista Sofía Asunción Claro ofreció un concierto de arpa en la Sala de la Cámara de Seguros de Bavaria, dentro del ciclo *Studio Für Neue Musik* de la Asociación de Artistas del Sonido de Múnich. En el programa incluyó *Apra'r Bo* de Alejandro Guarello; *Dichos y alcances* de Fernando García y *Variations on a Chant*, op. 92, de Juan Orrego-Salas.

Coro chileno en Alemania y República Checa

El 6 de julio el Coro de Voces Femeninas del colegio Las Ursulinas de Santiago, dirigido por Marcela Canales, obtuvo Medalla de Plata en el II Festival y Concurso Internacional de Coros Johannes Brahms de la ciudad alemana de Wernigerode. En esa oportunidad la agrupación interpretó un programa que incluía *Ojitos de pena* de Juan Lemann. El 4 de julio el mismo grupo coral había actuado en la Klosterkirche de la ciudad de Drübeck, Alemania, interpretando *Ojitos de pena* de Juan Lemann y *Villancico espacial* de Santiago Vera. Un programa igual a éste ofreció en las ciudades alemanas de Berlín, el 10 de julio, en la Mathiaskirche; de Múnich, 17 de julio, en la sala de la Clínica Universitaria, y de Reimsbach, el 21 de julio, en la Mehrweckhalle, así como de Praga, capital de la república checa, el 12 de julio, en la Iglesia del Convento San Martín.

Obras de Juan Mouras en Venezuela y Argentina

En el marco del Festival Internacional de Guitarra Alirio Díaz, el 20 de julio, en el Teatro de Yaritagua, Estado de Yaracuy, el guitarrista y compositor Juan Mouras interpretó como *bis* en su actuación el *Allegro* de su *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de cámara. Fue acompañado por la Orquesta Sinfónica del Estado de Yaracuy dirigida por Edgar Quiñónez. Al día siguiente, en un recital ofrecido por el compositor y guitarrista en la Iglesia de Guana (Estado de Carabobo) interpretó *Vals del sur* y *Vals campesino* de Iván Barrientos; *Sonata* de Gustavo Becerra; *Tres vals latinoamericanos*, *Milonga perpetua* y *Tonada del mar* de Mouras y *El diablo suelto* de H. Hernández, en arreglo de Juan Mouras. Finalmente, el 25 de julio, en el Teatro Pueblo de la Mar, Isla Margarita, debió nuevamente interpretar como *bis* el *Allegro* de su *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de cámara y su arreglo de *El diablo suelto* de H. Hernández. En el concierto lo acompañó la Orquesta Sinfónica del Estado de Nueva Esparta bajo la dirección de Ecbert Lucena.

El 18 de septiembre el dúo de guitarras formado por Juan Mouras y Guillermo Ibarra actuaron en la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de la Universidad de Cuyo. En el programa se contemplaron cuatro piezas del siglo XIX, la polca *Me entusiasmo bailando* de Fernández; la zamacueca *La popular*, *Vals brillante* de Alberto Orrego Carvallo y la *Canción Nacional de Chile* de Ramón Carnicer en arreglo de Valdecantos. Además, interpretaron *Sonatina 86* de Rodrigo Díaz Pastén; *Milonga perpetua*, *Tango argentino* y *Tonada del mar* de Juan Mouras.

Cuarteto Latinoamericano de Saxofones en Argentina

El 31 de julio viajó a Buenos Aires el Cuarteto Latinoamericano de saxofones para participar en el IV Concurso Internacional de Música de Buenos Aires, Argentina. En su programa el grupo incluyó *El gavián* de Violeta Parra, en una adaptación de Toly Ramírez.

Garrido-Lecca en la Filarmónica de Lima

El 19 de agosto, en el Zoom de la Universidad de Lima, la Orquesta Filarmónica de esa capital bajo la dirección de Eduardo García Barrios interpretó *Yaraví* y *Tondero* de los *Retablos sinfónicos* de Celso Garrido-Lecca.

Ensemble Bartók en Buenos Aires

El 11 de septiembre, en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires, se presentó el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Sebastián Leiva, violín; Eduardo Salgado, cello; Cirilo Vila, piano, y los invitados Valene Goldenberg, violín, y Edwin Godoy, piano). En el programa figuraron: *Parrianas* de Gabriel Matthey; *Rosa perfumada entre los astros* de Fernando García; *Prólogo a la Antártida* de Miguel Letelier; *Autorretrato* de Nino García; *Cinco canciones a seis* de Juan Orrego-Salas y *Talagante* de Darwin Vargas.

I Festival de Música Contemporánea Chilena en Europa

En la Iglesia Sorgenfri de Copenhague, Dinamarca, los días 22 y 23 de septiembre se realizó el I Festival de Música Contemporánea Chilena en Europa. Éste fue impulsado por la arpista chilena radicada en ese país Sofía Asunción Claro, y contó con el apoyo de la Embajada de Chile en Dinamarca, la Facultad de Artes y el rector de la Universidad de Chile. Las dos reparticiones universitarias permitieron la presencia en Copenhague del guitarrista Luis Orlandini y del violinista Alberto Dourthé, quienes conformaron con la arpista Asunción Claro, el flautista y compositor danés Lars Graugaard y la pianista brasileña Valeria Sanini el elenco artístico que actuó en dicho festival. Varios compositores chilenos escribieron obras especialmente para ser estrenadas en la ocasión. Ellas fueron: *Silence, please...* para violín, arpa, guitarra y piano de Aliocha Solovera; *Una flor lanzada a la fosa de los desaparecidos* para flauta, arpa, guitarra y piano de Rafael Díaz; *Cuarteto de la Asunción* para flauta, violín, guitarra y arpa de Gabriel Matthey; *Losxtolekas* para violín y guitarra de Santiago Vera Rivera; *Movimiento* para flauta, violín y arpa de Carlos Zamora, y *Suite Ruiziana N°1* para flauta, violín, arpa, guitarra y piano de Jorge Arriagada, que se estrenaron el 22 de julio, y *Solitario VI* para flauta, de Alejandro Guarello, que se estrenó el 23 de ese mes. Además, ese día se estrenó *Nueve relatos* para piano de Fernando García. El día 22 también se tocó *Glosas* para violín y guitarra de Juan Orrego-Salas; *Jetzt* para flauta y guitarra de Pablo Aranda, y *Comentarios breves* para flauta y arpa de Fernando García. El 23 el programa se completaba con *Variations on a Chant*, op. 92, para arpa de Juan Orrego-Salas; *Rapsodia chilensis* para piano de Cirilo Vila; *Travesuras* y *Qué dirá el Santo Padre*, en arreglo para guitarra sola, de Violeta Parra; *Música innecesaria* para piano de Fernando Torm; *Tres mo-men-tos* para guitarra de Eduardo Cáceres; *Sonata* para arpa de Juan Lemann; *Aria* para violín solo de Ramón Campbell; *Seco, fantasmal y vertiginoso* para piano de Eduardo Cáceres; *Suite transistorial* para guitarra de Edmundo Vásquez; *Solo por el Ande* para flauta de Juan Amenábar, y *Preludio y Balistocata* para piano de Gustavo Becerra-Schmidt.

Chilenos en el festival Aspekete Salzburgo 2001

En Salzburgo, entre el 28 de febrero y el 4 de marzo, se efectuó el mencionado festival de música, que el año 2001 estuvo orientado hacia el nuevo mundo de la guitarra y la percusión. El 28 de febrero se interpretó *Concierto* para guitarra y grupo instrumental de Javier Farías, obra que obtuvo el Tercer Premio del Concurso de Composición XICÔATL para guitarra "Agustín Barrios Mangoré". En esa misma ocasión se dio a conocer *Tres paisajes* para guitarra, tiple, flauta, oboe, cello y contrabajo de Rodrigo Durán, que recibió mención honrosa en ese mismo concurso. En la noche de ese día, Javier Farías ofreció un recital de guitarra en que, entre otras obras, interpretó sus piezas *Que me guarde, Isamar, Calmo y Arena gruesa*.

Otras Noticias

Celso Garrido-Lecca, Premio "Tomás Luis de Victoria"

El viernes 8 de junio de 2001, a las 19:30 hrs., en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música, en Madrid, España, se realizó la ceremonia de entrega del III Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" 2000. El galardonado fue el conocido compositor Celso Garrido-Lecca, nacido en el Perú, radicado durante muchos años en Chile y permanente impulsor de las relaciones culturales entre ambos países, labor que fue reconocida por el Gobierno chileno al concederle, en 1997, la Orden Bernardo O'Higgins en el grado de Oficial.

La ceremonia de premiación estuvo presidida por el señor Eduardo Bautista, Presidente del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores, quien dijo las palabras de bienvenida; el señor Francisco Galindo, director general de la Fundación AUTOR y el maestro Manuel de Elías, quien leyó el acta del Jurado del premio "Tomás Luis de Victoria" en que se establece el ganador. A continuación se le entregó el galardón al maestro Celso Garrido-Lecca, quien agradeció el premio. Con este acto culminó un proceso que había comenzado en Ciudad de México, cuando, en octubre de 2000, se reunió el jurado –presidido por Manuel de Elías (México) e integrado por José Augusto Mannis (Brasil), Victoria Eli (Cuba), Fernando García (Chile), Agustín Bertomeu (España), Jaime R. Ingram (Panamá) y Alfredo Rugeles (Venezuela)– el que analizó la labor de un total de 55 compositores provenientes de 15 países iberoamericanos –todos ellos de reconocidos méritos– y, luego de un detenido estudio, declaró como triunfador al maestro Garrido-Lecca, lo que se comunicó públicamente el jueves 18 de octubre en una ceremonia realizada en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México.

Terminado el acto de entrega del III Premio Iberoamericano de la Música, la Orquesta Nacional de España, con la participación del Coro Nacional de España, preparado por su director, Reiner Steubing-Negenborn, bajo la dirección general de Pedro Ignacio Calderón, director invitado, presentó un Concierto Extraordinario conformado por obras del compositor premiado. En el programa figuraron las siguientes obras de Celso Garrido-Lecca: *Elegía a Machu Picchu*, de 1965, para orquesta; *Concierto* para violonchelo y orquesta (Lento-veloz; Calmo, sin rigor; Muy rápido, como movimiento perpetuo), de 1989, en que actuó como solista Carlos Prieto, y el estreno mundial de la *Sinfonía II*, *Instrospecciones*, para gran orquesta, coro mixto y soprano, gestada entre 1999 y 2000, en la que participó la soprano solista Irene Badiola.

Esta última obra de Garrido-Lecca es una nueva demostración de sus capacidades como compositor. La sinfonía, con sus cuatro movimientos (I. Lo ancestral. Andante; II Lo ignoto. Lento; III. El devenir. Muy rápido, y IV. El eterno retorno. Andante), "no es sino –en palabras de Aurelio Tello, quien comenta la obra en el programa de mano– una expresión de emociones y sentimientos antes que una descripción de lo filosófico". La partitura muestra en su portada, a manera de epígrafe, el siguiente *Poema* de Jorge Luis Borges:

"El porvenir es tan irrevocable como el rígido ayer.
No hay una cosa que no sea letra silenciosa
de la eterna escritura indescifrable cuyo libro es el tiempo.
Quien se aleja de su casa ya ha vuelto.
Nuestra vida es la senda futura y recorrida.
El rigor ha tejido la madeja. No te arredres.
La ergástula es oscura, la firme trama es de incesante hierro,
pero en algún recodo de su encierro,
puede haber una luz, una hendidura.
El camino es fatal como la flecha.
Pero en las grietas está Dios que acecha".

El público madrileño, poco habituado a escuchar música latinoamericana, reaccionó con sorpresa y entusiasmo ante el estreno de Celso Garrido-Lecca y sin duda percibió la calidad de su autor, representante genuino de la cultura americana, y lo trascendente de su obra. Con razón Tello cierra



Miembros del jurado y autoridades de SGAE. De izquierda a derecha: Francisco Galindo (secretario general de Fundación Autor), José Augusto Manis (jurado, Brasil), Claudio Prieto (vicepresidente de Música de la SGAE), Alfredo Rugeles (jurado, Venezuela), Manuel de Elías (presidente jurado, México), Victoria Eli (jurado, Cuba), Celso Garrido-Lecca (ganador del III Premio TLV), Eduardo Bautista (presidente del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores), Jaime Ingram (jurado, Panamá), Agustín Bertomeu (jurado, España) y Fernando García (jurado, Chile).

su comentario escribiendo: "*Introspecciones* es un gran fresco sinfónico, un mural sonoro de múltiples matices y facetas y una suerte de testimonio personal de ese gran músico al que ahora se le honra con el premio máximo de la música iberoamericana".

F.G.

Distinciones para nuestros músicos

En un acto celebrado el 9 de mayo, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile nombró Profesor Honorario al distinguido compositor León Schidlowsky, radicado en Israel desde hace 28 años y actual académico del Conservatorio de Música de la Universidad de Tel Aviv. El Dr. Luis Merino, decano de la Facultad de Artes, recibió al nuevo Profesor Honorario. Por otra parte, el 10 de mayo, durante el concierto ofrecido por la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Fernando Rosas en que se interpretó *Evocación* de Schidlowsky, la ministra de Educación le confirió al compositor la condecoración Gabriela Mistral en el grado de Caballero.

Como ocurre anualmente desde 1992, en julio, mes de la independencia de los Estados Unidos de América, el Comité de Música del Instituto Norteamericano de Cultura, contando con el auspicio de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), dio a conocer el nombre del compositor distinguido el año 2001 con el Encargo de Una Obra Musical Charles Ives. El seleccionado en esta ocasión fue el compositor Guillermo Rifo, quien deberá entregar en el plazo de un año dicha obra que, "atendiendo a la personalidad artística de Ives, la composición deberá observar, preferentemente, un carácter experimental y mantener una relación con sus obras o con aspectos del universo cultural de Estados Unidos".

El 13 de septiembre, en el Castillo Hidalgo, ubicado en el Cerro Santa Lucía de Santiago, se realizó la ceremonia en que se entregó el Premio a lo Chileno 2001 a la folclorista Margot Loyola. Este galardón fue instituido en 1998 por Empresas Iansa, tiene el patrocinio de la Corporación del Patrimonio Cultural de Chile y busca distinguir a las entidades o personas que contribuyen a preservar y promover los valores y tradiciones nacionales.

La bailarina y coreógrafa Malucha Solari, ex directora de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y miembro de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, recibió el Premio Nacional de Arte 2001. El jurado presidido por la ministra de Educación, Mariana Aylwin, se reunió a fines de agosto y le otorgó el Premio por unanimidad.

Compositores chilenos en el ballet, teatro y cine

El 12 de abril se estrenó en la Sala Fech la coreografía *Ciudades invisibles* de Claudio Vicuña con música de Marcela Moreno y con la colaboración del director teatral Iván Sánchez. Después de las funciones en la Fech la obra se mostró en otras salas. El 16 de abril, en la misma sala, se estrenó *Roundtrip* del coreógrafo José Luis Vidal con música del grupo Supernova.

El 21 de abril, en la sala Santa Elena 1332, se estrenó *Lugar del deseo* de la coreógrafa Paulina Mellado con música de Miguel Miranda, así como la coreografía *El saco* de Marcela Escobar con música de Marcelo Aedo. Este espectáculo se exhibió nuevamente, en varias ocasiones, en el mismo lugar.

El 28 de abril la Corporación Cultural de Lo Barnechea, en el Teatro Municipal de esa localidad, ofreció un programa dedicado al Día Internacional de la Danza. En la función actuaron varios grupos de danza, entre ellos la compañía Generación del Ayer, que presentó *Tiempo de amor* de Gastón Baltra con música de varios autores, entre ellos Iván Barrientos, y el grupo La Vitrina, que mostró *Polvo en la oreja* de Daniela Marini con música tradicional chilena organizada por José Miguel Candela.

El Ballet Nacional Chileno estrenó en el Teatro Universidad de Chile, el 28 de abril, la coreografía *20 poemas y una canción* de Luis Eduardo Araneda con música de Claudio Araya y Marcelo Nilo. Esta obra se repitió en varias fechas de mayo.

El 8 de mayo, en el Teatro Oriente, el grupo Generación del Ayer ofreció una función escolar con la coreografía de Carmen Aros *Latidos inertes* con música de Fernando García, Rodrigo Cepeda, Cristián Morales, Andrés Alcalde, Patricio Rossi, Guillermo Rifo, Santiago Vera Rivera y Juan Carlos Leal.

El 31 de mayo, en el Teatro de la Universidad de Chile, realizó una función el Ballet Juvenil Universitario. En el programa presentado se incluyó el estreno en Chile de *Tal vez* de la coreógrafa Hilda Riveros y música de Horacio Salinas.

El 16 de junio, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, se estrenó *Alto contraste* de Daniela Marini. Esta coreografía, que se presentó varias veces más en el local, cuenta con música de José Miguel Candela.

El 1 de agosto se estrenó en la Sala Fech la coreografía *Fuertes latidos* de Marisol Vargas con música de Felipe Rojas.

El Ballet Juvenil Universitario de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile se presentó en la ciudad de Talca los días 29 y 30 de agosto invitado por la Universidad Católica del Maule y la Fundación Juan Piamarta. Se realizaron dos funciones, una educacional y otra para público general; en ambas se presentó, entre otras coreografías, *Canción de cuna para despertar* de Hilda Riveros con música de Maruja Bromley en versión de Celso Garrido-Lecca.

Crónica de una muerte anunciada, en adaptación y dirección de Marcela Terra, de Gabriel García Márquez, se estrenó a comienzos de mayo en la Sala Sergio Aguirre. La música para esta puesta en escena estuvo a cargo del compositor Patricio Solovera.

El 24 de mayo, en la Sala Galpón 7, comenzó a representarse *Las peregrinas de Concepción*, obra escrita y dirigida por Jaime Silva y con música de Luis Advis.

En la Sala América de la Biblioteca Nacional, el 7 de junio, se ofreció el espectáculo músico-teatral "a Neruda", como una forma de homenajear al poeta en los treinta años de recibir el Premio Nobel. Allí se escucharon los siguientes poemas que han sido puestos en música por autores nacionales: *Poema 15* con música de Víctor Jara; *Farewell* con música de Danai Stratigopoulos y otra versión con música de Ricardo Aguilera; *Me peina el viento los cabellos* musicalizada por Rodrigo Durán y *Manuel Rodríguez* con música de Vicente Bianchi.

El 19 de junio se resentó, en el Teatro Apoquindo, *La ratonera* de Agatha Christie dirigida por Alejandra Guíúerrez y música de Andreas Bodenhofer.

Los siguientes filmes con banda sonora de autor nacional se anunciaron en el período: *Un ladrón y su mujer* de Rodrigo Sepúlveda y música de Cristián Freund; *Time's Up* de Cecilia Barriga y música de Isabel Montero; *La fiebre del loco* del director Andrés Wood con música de Carlos Cabezas y Jeanette Pualman; *Antonia* de Marinao Andrade con música de Jorge Aliaga; *Negocio redondo* del director Ricardo Carrasco con banda musical de Carlos Cabezas y *Tendida mirando las estrellas* de Andrés Racz y música de Angel Parra hijo.

Nuevos fonogramas en circulación

El 24 de abril, en la Sala Isidora Zegers, se presentaron los volúmenes V, VI, VII y VIII de la colección de discos compactos de la Asociación Nacional de Compositores titulada *Música chilena del siglo XX*, editada con el apoyo del FONDART. En la ceremonia, que fue presidida por el decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino, se escucharon las siguientes obras: *Preludio en septiembre* para piano, de Mario Feito, quien interpretó su obra; *Toto* para violín de Franklin Muñoz, que interpretó Julio Retamal; *Sendero* para piano de Samuel Negrete, que ejecutó Patricia Rodríguez, y *Suite* para dos flautas de Ariel Vicuña, obra que fue ejecutada por Karina Fischer y Guillermo Lavado.

El 25 de abril en el Instituto Goethe el Coro de Bellas Artes que dirige Víctor Alarcón lanzó su CD, con aportes del FONDART. En la ocasión el coro cantó algunas de las obras grabadas, entre ellas *Tenebrae factae sunt* de Carlos Zamora; *Qué he sacado con quererte* de Violeta Parra (arreglo de J. Zentner); *Té recuerdo Amanda* (arreglo de E. Gajardo), y *La cueca larga* (texto de N. Parra) de Gustavo Becerra.

En la sala SCD, el 9 de mayo, el Cuarteto de Cuerdas Nuevo Mundo lanzó su CD, que contó con financiamiento del FONDART. En este fonograma se incluyen *Chile en cuatro cuerdas* de Gastón Soublette y *Cuarteto N° 4*, de Celso Garrido-Lecca.

El 4 de junio se puso en circulación el CD *Música electroacústica en el GEMA*, proyecto D.I.D. dirigido por el académico del Departamento de Música y Sonología, profesor Eduardo Cáceres. La ceremonia se realizó en la Sala Isidora Zegers. El CD contiene obras de Rolando Cori, Jorge Martínez, Gabriel Brncic, Juan Carlos Vergara, Boris Alvarado, Andrés Ferrari, Edgardo Cantón, Fernando Carrasco y Eduardo Cáceres.

El 18 de junio, en el Instituto Goethe, se presentó el CD *Raíces latinoamericanas. Composiciones de Juan Mouras*. Este fonograma, como otros, fue posible gracias a la colaboración del FONDART. El contenido del mismo se conoció en parte en el acto de su presentación, al interpretarse las siguientes obras de Juan Mouras: *Músico negro* para corno inglés, flauta, guitarra y conjunto de cámara, pieza basada en un poema de Ariel Vicuña; *Fantasia latinoamericana* para flauta, guitarra y cello; *La parábola del brujo* (texto de Mario Miranda) para soprano, violín y guitarra, y *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de cámara. Los solistas que actuaron fueron Juan Mouras (guitarra), Gabriela Lehmann (soprano), Hernán Jara (flauta), Guillermo Milla (corno inglés), Héctor Vivero (violín) y Celso López (cello).

La Academia Chilena de Bellas Artes, con aportes del FONDART, editó el CD *Miguel Letelier, compositor chileno* que fue presentado en el auditorio de la Academia el 25 de junio. En el acto de presentación se escuchó *Raveliana* para flauta travesa (Hernán Jara) y guitarra (Luis Orlandini). El CD contiene además las siguientes obras de Letelier: *Pequeño libro* para piano, *Tres canciones*, *Sonata* para clavecín e *Instantes* para orquesta.

El 13 de septiembre, en el Instituto Goethe, se presentó el CD *Obras en vivo* de Roberto Escobar y se estrenó su video musical *Prometeus* con textos de Goethe. Además de *Prometeus*, en el fonograma figuran: *Las campanas de la sal*, *Torre de los vientos*, *Monodía de la soledad*, *Impresiones de Balabán* y *Cuarteto estructural*.

El 27 de septiembre, en la Sala Isidora Zegers, se lanzó el CD *Secuencias. Saxofones y percusiones* del dúo formado por el saxofonista Miguel Villafrauela y el percusionista Rodrigo Kanamori. Las obras contenidas en el fonograma fueron encargadas expresamente a sus autores; ellas son: *Orión y los cuatro jinetes* de Eduardo Cáceres; *K.V.C* de Fernando Carrasco; *Tres movimientos* de Carlos Zamora; *Trayectoria* de Tomás Lefever; *Vikach I* de Alejandro Guarello y *Secuencias* de Juan Orrego-Salas. Estas dos últimas obras fueron estrenadas en público el día en que se presentó el CD. El disco fue el resultado de un proyecto que el profesor Villafrauela presentó al concurso de Creación Artística 1999 realizado por el Departamento de Investigación y Desarrollo (DID) de la Universidad de Chile.

Publicaciones recibidas

En la redacción de la *Revista Musical Chilena* se ha recibido *Aisén, sonidos musicales*, libro que contiene una importante información de la vida musical y de los músicos de la XI Región. Esta edición es parte del programa "Aplicación y recopilación bibliográfica cultural regional 1998/1999" auspiciado por el Gobierno Regional de Aisén, División de Cultura del Ministerio de Educación y el Departamento de Educación de la Ilustre Municipalidad de Coyhaique. El material que contiene está referido a la música tradicional, a la música latinoamericana y a la música docta o de tradición escrita. La muy cuidada edición cuenta con numerosas fotografías de los actores de la vida musical de la región, así como la reproducción de partituras de autores locales. En consideración al escaso conocimiento que tenemos de lo que pasa en y con la música en el país, la iniciativa tomada en la XI Región debería ser imitada. Esta información es absolutamente indispensable para el desarrollo de la vida musical chilena de manera coherente.

El 19 de abril de 2001, en la Sala Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, se dio a conocer el libro de la notable concertista y maestra Flora Guerra (1918-1993) *Cuaderno de ejercicios pianísticos* que presentó el pianista Miguel Ángel Jiménez. En la ceremonia del lanzamiento del mencionado libro de Flora Guerra, el decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino, finalizó sus palabras expresando: "Con este último trabajo que se presenta hoy día por el profesor y pianista Miguel Ángel Jiménez, Florita se inserta en una línea que se inicia con figuras decimonónicas del calibre de Czerny y Liszt. A partir del estudio de este tratado, nuestros jóvenes pianistas podrán sacar provecho no sólo para su práctica musical propiamente tal, sino que poder apreciar un paradigma de artista universitario, que no sólo crea (en el sentido de *techné*) y enseña, sino que investiga, sistematiza y reflexiona, a un nivel que nuestra Universidad de Chile reconociera en 1993, al investirla con la jerarquía de Profesora Emérita de la institución".

El 28 de agosto, en la Sala Isidora Zegers, se presentó el libro *Método de Charango* de Horacio Durán e Italo Pedrotti, conocidos charanguistas de nuestro medio. La ceremonia estuvo presidida por el decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Dr. Luis Merino, quien señaló la importancia que tenía el poner a disposición de los muchos interesados un método de charango con la calidad y característica del elaborado por Durán y Pedrotti. Éste debería ser un primer paso para acercar las prácticas instrumentales populares a las aulas de nuestras escuelas de música.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Miguel Castillo Didier. *Jorge Peña Hen (1928-1973). Músico, maestro y humanista mártir*. Santiago: Edición del autor, 2001, 296 pp.

La música chilena tenía una deuda. Con la publicación del trabajo de Miguel Castillo Didier que aquí comentamos, se comienza a pagar. Esta deuda era con Jorge Peña, académico de la Universidad de Chile, director de orquesta, compositor e importante organizador de la vida musical de nuestro país, en particular del norte de Chile. En las 296 páginas de la biografía del músico escrita por Castillo Didier se recupera para nuestra historia la enorme labor que aquel realizó durante toda una vida dedicada al arte musical, vida y obra que fueron tronchadas en forma bárbara en octubre de 1973, en los inicios de la dictadura militar del general Pinochet. Pero aún quedan pendientes algunas deudas, tales como dar a conocer las composiciones de Jorge Peña, que desaparecieron de los escenarios, o como colocar una placa recordatoria en la Casa Central de la Universidad de Chile en la que su nombre aparezca junto a los otros 77 académicos, funcionarios y estudiantes mártires de la dictadura. Se trata de un deber ético elemental.

El libro *Jorge Peña Hen (1928-1973)* confirma que para escribir una biografía que suscite interés en el lector el autor debe abordar su tarea con objetividad, pasión y respeto por el biografiado y su obra. Esta es la actitud que se percibe en Castillo Didier en el transcurso de su trabajo. Otra peculiaridad que caracteriza al biógrafo es la búsqueda minuciosa de información, lo que le permite entregar un grupo importante de datos desconocidos u olvidados de la vida musical chilena. Esto, en el caso de un estudio sobre Jorge Peña es particularmente valioso, ya que como consecuencia de la situación que vivió Chile luego del golpe militar muchos de los aportes que el músico hizo se cubrieron con un manto de olvido y se pretendió tergiversar su importante labor en favor de la música nacional, especialmente en el ámbito del trabajo con los niños y jóvenes.

Castillo Didier organizó su libro en trece capítulos y un anexo documental, además de un pequeño grupo de fotos y un índice onomástico. En el primer capítulo, "La música en Chile en la década de 1940", hace un análisis somero de la realidad musical chilena del período. En el segundo, "Infancia y primeros estudios", pone al lector en contacto con un niño que muestra desde temprano su amor por la música. En los cinco capítulos siguientes –III. "En el Conservatorio Nacional", IV. "La Sociedad Juan Sebastián Bach", V. "La Orquesta Sinfónica de Niños", VI. "Enseñar la pasión más hermosa" y VII. "Dirigiendo coros y orquestas"– se perfila al promotor musical que luchará por dar a conocer a los compositores chilenos –ya sea desde el atril de instrumentista o desde el podio del director de orquesta– así como de obras capitales de la música universal. Se debe recordar que dirigió el estreno en Chile de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach. Y tan importante como lo anterior, también en esos capítulos se ve surgir y madurar al líder organizador, que fue adalid de la descentralización de la vida musical chilena, tarea que se plasmó con el transcurrir del tiempo en la creación de la Sociedad Juan Sebastián Bach de La Serena en 1950, de la Orquesta de Cámara de dicha sociedad en 1952, del Coro Polifónico de esa misma institución en 1955, del Conservatorio Regional de Música de La Serena –en un comienzo dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile– en 1956, de la Orquesta Filarmónica de La Serena en 1959, de la Orquesta de Cámara de Antofagasta en 1961, de la Escuela Experimental de Música de La Serena en 1964 –de la cual ese mismo año nació la Orquesta Sinfónica de Niños, la primera en Iberoamérica, experiencia que se proyectó luego a Copiapó, Ovalle y Antofagasta– y de la Orquesta Sinfónica de Chile de La Serena en 1966. Al año siguiente, en esa ciudad, nació una segunda orquesta sinfónica de niños y en 1968 surgió la tercera orquesta sinfónica infantil. El notable avance que se logró en la formación de jóvenes instrumentistas, que pasaron a integrar los diversos conjuntos juveniles e infantiles, se debió a la gran creatividad de Jorge Peña en el campo de la docencia musical, la que le llevó a proponer nuevos y revolucionarios cambios en la enseñanza de la música.

En el octavo capítulo, "El creador", Castillo Didier hace un recuento de las composiciones de Jorge Peña y comenta aquellas obras de mayor relevancia. El catálogo de Peña incluye composiciones para orquesta, para la escena, para conjuntos de cámara y solistas, así como obras corales y música

incidental para el teatro y el cine. El capítulo siguiente, "La persona del artista", muestra un retrato de la significativa personalidad de Jorge Peña y en los capítulos X. "La obra tronchada: en La Serena fue el crimen: en su ciudad", XI. "La vía crucis de la familia Peña-Camarda" y XII. "El acto final de la tragedia: los funerales de un Maestro", el lector se enfrenta al horrendo, incomprensible e injustificable asesinato de Jorge Peña Hen en manos de un grupo de militares. En el último capítulo se leen los reconocimientos y homenajes de que ha sido objeto el músico por su extraordinaria labor, de parte de las más diversas instituciones –desde el Senado de la República hasta el organismo gremial de los académicos de la Universidad de Chile– y personas –del Rector de la Universidad de Chile a jóvenes estudiantes de música de La Serena– expresiones que se complementan con documentos contenidos en el correspondiente anexo.

Jorge Peña Hen (1928-1973) de Miguel Castillo Didier es una biografía que debía ser leída no sólo por los lectores interesados en la música, sino por todos los chilenos. Tal vez eso ayudaría no sólo a conocer lo que pasó en Chile entre 1973 y 1989, sino, también, a evitar que ello se repita. Desafortunadamente, el limitado tiraje de esta edición –50 ejemplares– impide que lo dicho se pueda realizar. Esperemos, por tanto, que alguna editorial se interese en dar a conocer este excelente y conmovedor aporte de Castillo Didier a la musicología nacional.

Fernando García

Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1993, 63 + 17 pp.

Sugerente trabajo organológico es el que nos presentan los destacados investigadores argentinos Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena bajo los auspicios de la Secretaría de Estado de Cultura y el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. La síntesis de datos obtenidos en investigaciones de campo entre los años 1931 y 1992, datos de primera mano que complementan, corrigen y aumentan una publicación anterior (1931-1980) en el propio sentido, constituye un panorama actualizado de los instrumentos musicales argentinos en los órdenes aborígen y tradicional. En efecto, el trabajo (que *per se* deviene propuesta), pretende abarcar sesenta años de estudio; lapso durante el cual la dinámica propia de los hechos culturales ha sido incidiendo por un intenso proceso de a y transculturación que, en ciertos casos, ha significado la modificación, sustitución o franca desaparición de algunos de los bienes organológicos estudiados, coludiendo, correlativa y proporcionalmente en el propio sentido, importantes aspectos de su cultura de adscripción. Tal situación, común por lo demás a la música aborígen y tradicional de América Latina en su conjunto, determinó que en el trabajo en cuestión se evitara operar metodológicamente con arreglo a perfiles inductivos, que arrancando de muestras no relevantes (datos aislados, antiguos o no, constataciones, también aisladas, de prácticas instrumentales individuales) pudieran conducir a generalizaciones organológicas sin un claro fundamento *in res*. Así, el criterio rector del estudio que se nos propone aparece concebido en función de los grados de vigencia con que los instrumentos musicales consignados tributan en sus respectivos universos geoculturales. La convención clasificatoria fue la siguiente.

1. Denominación genérica, a secas, para los instrumentos del ámbito indígena; especificaciones adjetivas puntuales para diferenciar especies pertenecientes a un mismo género, v.gr. sonajero de cascabeles, sonajero de uñas.
2. Denominación genérica, nombre de la etnia, y denominación entreparentizada en lengua vernácula, para los instrumentos aborígenes privativos de algún complejo cultural determinado, v.gr. timbal mapuche (kultrún), tambor chiriguano-chané (anguaguásu).
3. Denominación genérica para los instrumentos del ámbito criollo cuya acepción coincidiera con la dada por el diccionario de habla castellana (arpa, bombo, violín); denominación técnica general, morfológicamente acotada y localmente especificada, para aquellos que no participaban de tal condición, v.gr. flauta de pico (pinkullo), trompeta travesera (corneta). Constituyen excepciones a los criterios expuestos los casos de la flauta tucumana y la flautilla, consignadas, la primera para el ámbito criollo, mientras que la segunda para los ámbitos criollo (flautilla jujeña) e indígena (flautilla chaqueña), denominaciones, ambas, propuestas con antelación por Carlos Vega. En el caso de la guimbarda, idiófono de punteo en forma de marco (conocido también como birimbao, arpa judía y trompa), se optó por tal denominación genérica para diferenciarla del berimbau brasileño (arco musical); su presencia en los órdenes aborígen y criollo es signada nominalmente como trompa (guaycurúes y maticos), trompe (mapuches) y trompo, respectivamente.

La terminología técnica, basada en la fuente productora de sonido, y el marco general de análisis propuesto, responden, por último, al modelo taxonómico decimal desarrollado por Hornbostel y Sachs, dejando entrever, sin embargo y no obstante la evidente flexibilidad de tal diseño, la posibilidad de un nuevo enfoque en lo que refiere al carácter del estudio del corpus organológico indoamericano, dadas sus innegables peculiaridades.

Breves alcances contextuales

La función social, que con mayor o menor énfasis aparejan los instrumentos estudiados en el marco de sus culturas de referencia, constituye un rasgo permanente y sintomático, que intenciona la vigencia operativa de los mismos y el subsecuente tributo con que tercian en la trama significacional de sus respectivos universos simbólicos. Sin duda, los niveles de mayor profundidad y fuerza expresiva en tal dirección aparecen concentrados en el ámbito aborígen, razón por la cual he decidido abocarme a él.

El tema de la atracción sexual que entre guaycurúes (tobas y pilagaes) y maticos (chorotes y nivaklés) ejercen la llamada flautilla chaqueña (aerófono de soplo, longitudinal, sin canal de insuflación) y la trompa –ejecutada ésta por jóvenes de ambos sexos y aquella sólo por hombres– aparece contemplado en la base de importantes ritos de pasaje y apareamiento vigentes hoy en ambas etnias chaqueñas. Los mapuches, que con el nombre de trompe asignan al segundo de aquellos poderes similares, lo circunscriben, por su parte, a un ámbito genérico privativamente masculino, en tanto que en su acepción criolla (trompo) y en un radio de dispersión geográfica acotado sólo al departamento de Valle Grande (provincia de Jujuy), su uso, esencialmente recreativo, resulta preferentemente femenino. La medularidad de la dimensión sociosimbólica de los instrumentos musicales presentados en la investigación transversaliza indistintamente ambos ámbitos de estudio y se erige, en consecuencia, en el criterio fundante de la permanencia temporal de éstos; la funcionalidad, de esta manera, aparece connotada por un eje extrapolante que desplaza la mera praxis musical hacia el intrincado mundo de los sentidos. Así, la distinción que tobas y pilagaes hacen respecto de la modalidad de ejecución del tambor de agua (membranófono de golpe directo, de un solo parche) entre “música para tambor parado”, variedad sacra para ritos ligados al culto de la algarroba, y “música para tambor sentado”, vinculada a cantos profanos de convocatoria a bailes para la formación de parejas, remite claramente a dimensiones simbólicas que, compartamentalizadas, inteligibilizan la función de ambas modalidades justificando socialmente su uso y recreando importantes aspectos cosmovisuales. La inspiración ornitológica, que para la composición de melodías reconocen tales etnias, no sólo corrobora, por su parte, el indefectible carácter basal que dichas dimensiones ostentan en el universo cultural de las mismas, traduce, además, un modelo ecoexistencial que fundamenta el concepto de geocultura propio de la vida social de asentamientos humanos en los que paisaje y pensamiento se intersectan de manera dialéctica, implicándose mutuamente e interdeterminándose. Finalmente, y en una casuística inductiva que resulta pertinente para efectos de una hermenéutica contextual con pretensiones generalizantes, el motivo de la “vagina dentada”, que todas las etnias chaqueñas adscriben al mito de origen de las mujeres y vinculan al uso del palo-sonajero, fortalece la línea argumental que hasta aquí he venido insinuando. En efecto, el entrecuero de las uñas de animal atadas a la parte superior del madero de este idiófono de golpe directo (que sin embargo produce un sonido propio de los idiófonos de golpe indirecto, hibridizándolo) aparece vinculado a ritos de iniciación femenina, específicamente a la “caída de los dientes vaginales”, trance simbólico que inaugura la vida fértil y subsecuente disposición procreativa. La práctica irrestricta de la norma social que en un primer momento impusiera, y que ahora, bajo el expediente de la danza, invierte el referido mito de origen (a las mujeres les fue ordenado bailar para desdentar su vagina), lejos de una flagrante contradicción, traduce la versatilidad funcional con que operan los corpus estructurantes de sentido y abre la pregunta por la incidencia económico-social que tal inversión intenciona.

Patricio Hermosilla

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Carlos Riesco, Próspero Bisquertt, Jorge Urrutia-Blondel, compositores chilenos. Obras Sinfónicas. Disco compacto. Orquesta Filarmónica de Santiago, dir. Juan Mateucci, y Orquesta Sinfónica de Chile, dir. Víctor Tevah. SVR Producciones. ABA-SVR-900000-2. Santiago: Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 1999.

El presente volumen constituye otro fruto del esfuerzo mancomunado entre la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y el sello SVR por difundir a través del disco compacto el legado de importantes creadores chilenos en el campo de la música de concierto, término con el cual se alude a la música también llamada docta, académica, de arte, clásica o con otros calificativos. En este caso, se trata de obras sinfónicas de los compositores Próspero Bisquertt Prado (1881-1959), Jorge Urrutia Blondel (1903-1981) y Carlos Riesco Grez (1925).

Un primer aspecto que une a estas obras es la coincidencia de algunos hechos biográficos en los tres compositores. Los tres han recibido el Premio Nacional de Arte mención Música en consideración a su aporte creativo. Próspero Bisquertt lo recibió en 1954, Jorge Urrutia en 1976 y Carlos Riesco en 2000, un año después de la edición del presente fonograma. Los tres en distintos momentos estuvieron radicados en ese importante centro cultural llamado París, donde realizaron estudios de perfeccionamiento, conocieron el ambiente artístico y musical, las nuevas tendencias que entonces se imponían y donde se gestaron algunas de sus obras. Además, de regreso en Chile, los tres estuvieron vinculados, también en distintos momentos, al Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile con diversas responsabilidades.

Un segundo aspecto común entre estas obras es su ubicación dentro de la categoría que algunos estudiosos denominan música adjetiva, música vinculada con un elemento extramusical que se expresa a través de su título o de sus cualidades estructurales y en algunos casos relacionada con un programa literario. *La Candelaria* (1954-1955) de Carlos Riesco corresponde a la versión de concierto de la música que el compositor escribió para una obra encargada por el Ballet de France durante la estadía de Riesco en París y estrenada en el Festival Internacional de Santander, España. La obra se basa en una tradición de los pueblos costeros chilenos que prescribe la bendición de cirios el día de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero). Se trata entonces de un arreglo para concierto de música incidental para ballet y sus tres grandes partes conservan títulos vinculados al argumento de la obra (*Visperas, Fiesta, Amanecer*).

1945, Poema Sinfónico de Próspero Bisquertt, fue compuesta en el mismo año que le da título y estrenada en 1948 en el Primer Festival de Música Chilena. Aunque en el manuscrito original no aparecen ni títulos ni referencias a algún programa, el título de la obra y sobre todo las notas escritas por el musicólogo Vicente Salas Viu con ocasión de su estreno develan que la intención de Bisquertt fue plasmar musicalmente sus emociones ante la Segunda Guerra Mundial y su culminación en 1945. Finalmente, *Pastoral de Alhué (Homenaje a Ravel)* Op. 27 para pequeña orquesta de Jorge Urrutia fue compuesta en 1937, estrenada en 1942 en el Teatro Municipal de Santiago y revisada en ulteriores ocasiones por el compositor. La obra constituye una evocación de Alhué, zona campesina frecuentada por Urrutia en sus investigaciones sobre folklore, plasmada por medio de alusiones a géneros folklóricos musicales de la zona central de Chile. Al mismo tiempo, se trata de un homenaje a Ravel develado por medio de sus características estructurales y trabajo de orquestación.

La versión registrada en el fonograma de la obra de Riesco corresponde a la Orquesta Filarmónica de Santiago dirigida por su primer director, el italiano nacionalizado chileno Juan Matteucci (1921-1990). Por su parte, las versiones registradas de las obras de Bisquertt y de Urrutia corresponden a la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Víctor Tevah (1912-1988), destacado intérprete en violín y en dirección orquestal cuya labor le hizo acreedor, al igual que los compositores considerados, del Premio Nacional de Arte mención Música en 1980. Además, el disco viene acompañado de un cuadernillo con notas realizadas por la musicóloga Carmen Peña Fuenzalida, en castellano y en traducción al inglés. En ellas aparecen mayores detalles biográficos tanto de los compositores como de los intérpretes y adecuadas aproximaciones analíticas a las tres obras, lo que facilita el acceso a esta importante muestra de producción sinfónica chilena.

Cristián Guerra Rojas.

Saxofones en Latinoamérica. CD digital. Cuarteto de Saxofones Villafruela. Composiciones de Lino Florenzo (Francia), Arturo Márquez (México), José Antonio García (Cuba), Paquito D´Rivera (Cuba), Aldemaro Romero (Venezuela), Jean Pierre Karich (Chile), Guido López Gavilán (Cuba), Víctor H. Scavuzzo (Argentina), Luis Advis (Chile). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000.

El Cuarteto de Saxofones Villafruela surgió en 1997 y está integrado por su director, el profesor Miguel Villafruela (saxofón soprano) y sus alumnos Cristián Mendoza (saxofón alto), Rodrigo Santic (saxofón tenor) y Alejandro Rivas (saxofón barítono). Este conjunto ha efectuado numerosas presentaciones en distintas ciudades de Chile y el extranjero. Su repertorio es amplio e incluye obras de variados géneros y épocas, entre las cuales se puede contar un importante número de obras contemporáneas y estrenos absolutos. Para el presente compacto, el cuarteto Villafruela ha seleccionado obras de compositores latinoamericanos del siglo XX, a excepción de Lino Florenzo (1920) nacido en Francia. La razón de esta inclusión se debe a que *Sud América*, obra incluida en este compacto, es una muestra patente de la fusión americana-europea, realizada no por un latinoamericano, sino por un compositor proveniente del viejo continente. *Sud América* es una suite de danzas donde los aires populares de distintos países iberoamericanos son trabajados en forma estilizada. Consta de cuatro movimientos: *Tempo de cha cha chá*, *Tempo de valse*, *Tempo lento (Son)- misterioso* y *Tempo di samba*.

La siguiente obra, *Portales de madrugada*, pertenece al compositor mexicano Arturo Márquez (1950), quien en la actualidad trabaja como investigador en el CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez") y es director de agrupaciones de música popular. *Portales de madrugada* es un danzón en el cual se fusionan materiales tradicionales de la música popular (ritmo de cinquillo) con técnicas de la música docta. Se destaca el uso de la textura contrapuntística entre los tres saxofones superiores sobre un *ostinato* del saxofón barítono.

José Antonio García (1948), cubano, es compositor, clarinetista y pedagogo instrumental. *Zapateo Franco*, incluido en este compacto está inspirado en el baile de origen español denominado zapateo. El ritmo autóctono se reviste de un lenguaje armónico contemporáneo, conservando siempre la sencillez del baile original.

Clarinetista y saxofonista laureado, Paquito D´Rivera (1948) nació en La Habana y actualmente está radicado en Estados Unidos, desde donde realiza sus giras de conciertos internacionales. En *Wapango* se sintetiza lo tradicional y lo nuevo en el espíritu de la danza mexicana. A la riqueza rítmica original se le suman otros artificios como los contratiempos.

La siguiente obra, más extensa que la anterior, se titula *Preludio y Quirpa* del compositor venezolano Aldemaro Romero (1928). Este compositor ha cultivado tanto la música popular como la docta. Una fusión interesante de ambas se produce en *Preludio y Quirpa*, destacable por su riqueza armónica y las modulaciones constantes en el marco rítmico del joropo.

Tres aires latinoamericanos, del chileno Jean Pierre Karich (1953), académico del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, fue compuesta a pedido del maestro Villafruela. Consta de tres breves movimientos: *Trote*, *Tonada* y *Tango*. El norte andino (trote o huayno), el centro de Chile (tonada) se unen en este tríptico al característico tango de la república hermana.

Del reconocido director de orquesta cubano Guido López Gavilán (1944), el cuarteto Villafruela interpreta *¡Qué sexy!*, título sugerente que muestra el humor caribeño. Sin embargo esta obra es la que está más alejada de lo popular, pues utiliza recursos técnicos no convencionales y sonoridades vanguardistas. En todo caso se puede reconocer su fundamento rítmico proveniente del mambo.

Argentina está representado por Víctor H. Scavuzzo (1950). *A mi padre* está compuesta sobre ritmo de milonga y *Danza argentina*, es un aire de gato, danza folclórica de parejas sueltas.

El compacto se cierra con *Cinco danzas breves* del compositor chileno Luis Advis (1935). Estas se titulan: *Cha cha chá* (allegro), *Son cubano* (andante), *Vals* (allegro molto), *Habanera* (adagio), *Rag-time* (allegretto). Advis ha cultivado variados géneros que van desde lo popular a la música docta, pero su creación se ha focalizado especialmente en la música incidental para escena y cine. *Cinco danzas breves* fueron compuestas a pedido de Miguel Villafruela a quien están dedicadas. Cada trozo muestra un carácter específico, alegre, humorístico o nostálgico y están relacionadas con ritmos americanos de danza.

Este compacto contiene algunas obras compuestas especialmente a petición del maestro Villafruela. Esto nos indica la gran motivación que constituye para los compositores la presencia de intérpretes interesados en la música de su tiempo. Un buen intérprete produce a su alrededor todo un movimien-

to a favor de la composición para tal o cual instrumento o grupo instrumental. Esto, aunque no es nuevo en la historia, es hoy en día especialmente enriquecedor para la composición musical en nuestro medio. Otro fenómeno observable en general en las obras de este compacto es el acercamiento producido entre la música popular y docta: las danzas americanas se estilizan, en algunos casos más y en otros menos, gracias a la utilización de procedimientos técnicos provenientes del ámbito docto, o también podríamos decir que la música docta se llena de espíritu popular a través de la riqueza rítmica de sus bailes.

Por último quisiera destacar la calidad musicológica de la información contenida en el folleto que acompaña al compacto. Este fue realizado por el maestro Fernando García quien no se ha limitado a una simple presentación, sino que nos entrega datos muy completos sobre los intérpretes y sus actividades y sobre los compositores y sus obras.

Este compacto se realizó gracias al aporte financiero del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura del Ministerio de Educación. (FONDART).

Miguel Letelier Valdés, compositor chileno. Obras de cámara y sinfónica. CD digital audio-SVR Producciones. ABA-SVR-900000-5. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, 2000.

El presente CD está enteramente dedicado a obras de cámara y orquestales del compositor chileno Miguel Letelier, pertenecientes a diferentes épocas de su carrera creativa y que en su totalidad reflejan los aspectos más esenciales de su estilo.

Siguiendo un orden cronológico, se ubica primero la *Sonata* para clavecín, compuesta en 1962. La presente versión fue grabada en 1997 por la pianista Frida Conn. Es una obra con giros hispanizantes que recuerda la música de Isaac Albéniz. A través de sus tres movimientos, *Allegro*, *Sarabande-Largo* y *Rondó*, se manifiesta el respeto por las formas clásicas, rasgo que caracteriza esta época del compositor.

Instantes para orquesta data de 1966 y fue compuesta y estrenada en Buenos Aires (Argentina). Esta obra está integrada por "cinco piezas ecológicas", movimientos breves que aluden a aspectos de la naturaleza. La preocupación ya no es la forma sino el color, y es la gran orquesta con su variedad de timbres la que le sirve al compositor para expresar las visiones fugaces que la naturaleza le sugiere. Los títulos son: *Cantillana*, que alude a una imponente montaña con roqueríos abruptos, *Erosión*, se refiere al proceso de destrucción causado por la lluvia y el viento, *Plankton* es la visión a través de un microscopio de infinidad de microorganismos, *Noche*, es una referencia al ruido de los insectos nocturnos, y *Casnia*, que describe el vuelo errático de un vistoso lepidóptero. La versión de este CD fue realizada por la Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional de España bajo la dirección de Max Valdés, en Madrid, el año 1997.

Las siguientes dos obras son de 1984: *Raveliana* para flauta traversa y guitarra y el ciclo de *Tres canciones* sobre textos de la Comtesse de Noailles (1876-1933), para contralto, clarinete y piano. *Raveliana* consta de tres movimientos: *Movido*, *Muy calmó* y *soñador* y *Allegro*. Letelier rinde homenaje a Maurice Ravel, de cuya música es un gran admirador. Tanto la forma como el espíritu de esta obra provienen del gran compositor francés. La presente versión fue grabada por Hernán Jara, flauta, y Luis Orlandini, guitarra, en el año 2000. Las *Tres canciones*, estéticamente, muestran una orientación diferente. La influencia del postromanticismo se hace presente, tanto en la elección de los textos como en la alusión directa a la música de Alexander Scriabin en la tercera canción, donde cita textualmente el inicio de la *Sonata* N°9 para piano. Los títulos de estas canciones son los siguientes: *La mort favorable*, *La détresse* y *Au delà de l'ennui*. Las inquietudes metafísicas del compositor resuenan en estos poemas que hablan de la desesperación y la búsqueda de la infinitud a través de la muerte. La voz y los dos instrumentos se amalgaman perfectamente en un todo inseparable, y la música adquiere por momentos una atmósfera alucinante que refleja todo el dolor expresado en la poesía. La versión de este compacto fue grabada por integrantes del Ensemble Bartók, en Rochester University School of Music, Kilbourne Hall, en 1993.

El *Pequeño libro para piano* de 1998 es la más reciente obra de Letelier contenida en este CD. Es una suite de siete piezas que abordan distintas posibilidades pianísticas, en cuanto a dificultad técnica y de textura. La primera pieza *Alguien pasó* es plácida y sencilla; luego *Tiemposidos* desarrolla una armonía postromántica "a la Mahler", que contrasta con la tercera pieza, *A Violeta Parra*, donde utiliza el tema de *El gavilán*. La *Fuga* es contrapuntísticamente compleja pero sin que falte un toque de humor. *A Julio Perceval* está basada en un tema guaraní de chamamé recogido por el que fuera su

profesor. La última pieza, *Pequeña toccata*, es de gran virtuosismo y lucimiento pianístico. La grabación del *Pequeño libro* contenida en este disco corresponde a una excelente versión del joven pianista Jorge Hevia, quien la interpretó en el Goethe Institut en 1998 y 2000.

Sin duda Miguel Letelier es un compositor versátil que maneja una variedad de estilos de un modo personal, lo que constituye en sí su rasgo distintivo. Su posición ecléctica se hace patente en este CD donde se reúnen las mejores obras de su producción.

Las grabaciones de este fonograma fueron realizadas en vivo y las interpretaciones merecen ser especialmente destacadas por su alto nivel de profesionalismo y compromiso con la música chilena.

Julia Grandela

Raíces latinoamericanas. Composiciones de Juan Mouras. CD digital. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000.

"Cuando me inspiré en el corazón de Latinoamérica, mi guitarra se llenó de resonancias" (Juan Mouras).

En este disco encontramos las siguientes obras en su totalidad compuestas por el intérprete y compositor chileno Juan Mouras: *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de cámara, *Fantasia latinoamericana*, *Noche de serenatas* (tres danzas latinoamericanas), *Cuatro cantos sobre Alturas de Machu Picchu*, *La parábola del brujo*, *Pax*.

El *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de cámara consta de tres movimientos. Se percibe durante toda la obra una atmósfera local chilena inducida por la sonoridad propia de la guitarra y por el innegable uso de melodías folclóricas chilenas. En el primer movimiento se destaca la inclusión de la flauta traversa y del acordeón como instrumentos concertantes. Se produce una equilibrada audición de la orquesta y de los solistas. El segundo movimiento contrasta en el *tempo* y por la profunda expresividad de las cuerdas. La amplitud de la línea melódica y la propuesta de la guitarra sugiere elementos folclóricos levemente esbozados. Irrumpe el tercer movimiento en una abierta sonoridad y rítmica folclórica. Se incluye percusión y acordeón, el que connota el elemento musical chilote. Este es un movimiento más pictórico, cuyo tejido revela elementos folclóricos enmarcados en una matriz clásica.

La *Fantasia latinoamericana* para flauta, guitarra y violoncello se compone de cuatro danzas que muestra la magia de lo popular. Se reconoce en su línea melódica la frescura tanto de los ritmos como del diálogo entre los instrumentos integrantes de esta fantasía. Se aprecia un tratamiento musical respetuoso, equilibrado y sustancioso de la esencia folclórica.

Noche de serenatas es un trío de danzas para corno inglés, flauta traversa, guitarra y orquesta de cámara, inspiradas en poemas del chileno Ariel Vicuña. La primera *Al anochecer* es una zamba argentina innovadora en la instrumentación, donde el corno inglés enriquece naturalmente el color. Es sutil, sugerente y directo en las citas populares. El segundo es un bolero *Quiero*, con la atmósfera sugestiva y sensual de este baile, y con los solistas insertos dentro del conglomerado orquestal con un total dominio del oficio musical. La tercera y última danza, *Músico negro*, es una guajira cubana con dos mundos opuestos presentados con gran maestría por los intérpretes. La frescura del elemento rítmico contrasta con secciones de mayor dramatismo melódico del corno inglés que sirve como contraste y continuidad en la pieza.

Cuatro cantos sobre Alturas de Machu Picchu, obra para soprano, recitante, guitarra y violoncello, presenta una propuesta musical completamente distinta. La factura musical es deliberadamente atonal, con efectos sonoros tanto en los instrumentos como en la voz cantada y recitada. El compositor logra mantener el interés del desarrollo de la narración musical por medio de una constante e intensa combinación de elementos colorísticos, tímbricos y rítmicos. La participación en la obra del narrador reviste un gran interés.

La siguiente pieza es *La parábola del brujo* para soprano, violín y guitarra. Esta obra también explora en el mundo de la atonalidad y utiliza con gran libertad diversos recursos musicales que demandan de los solistas un gran dominio instrumental. Se intercalan episodios vocales cantados y hablados con un resultado sonoro de gran dramatismo.

Pax, para oboe y cuarteto de cuerdas, es el epílogo de sublime recogimiento de este CD. El tratamiento de la sonoridad del cuarteto de cuerdas con sus prolongadas líneas melódicas y del oboe desplazándose libremente por sobre esta atmósfera, produce efectivamente la sensación de paz invo-

cada mediante el título de la obra. Es un término armonioso para aproximarse al caleidoscopio de la música de este joven compositor chileno.

María Paz Valenzuela

Collage de Jaime Barría. Música para el Museo de Arte Moderno de Castro. CD digital audio. Bordemar. La Música del Sur, 2001.

Este disco compacto contiene ocho composiciones musicales realizadas para medios electroacústicos como generadores de audio, sintetizadores y grabadora. Fue presentado en la Primera Muestra Nacional de Collage realizada en el Museo de Arte Moderno de Chiloé en enero de 2001.

En la cara interior de la carátula que acompaña al CD el autor manifiesta un interés descriptivista y señala: "Esta música quise hacerla sobre la idea de un *collage*. La técnica de *pegar papeles* la cambiaba por pegar elementos sonoros..." Este *collage sonoro* se realiza sobre la base de sonidos que imitan timbres de medios acústicos tales como ensamble de cuerdas, campanólogo, trompetas, saxo, juego de timbres, xilófonos, toms, así como timbres electrónicos propiamente tales, órgano eléctrico, piano eléctrico, guitarra eléctrica. Cabe destacar que las posibilidades de manipulación sonora que ofrecen los medios electroacústicos son infinitas. No obstante, en este trabajo se tiende a limitar la relación espacio-temporal de los universos del *collage* a través de la evocación de timbres como los señalados anteriormente. Sin embargo, las denominadas por el autor como *convivencias* logran crear sensaciones auditivas de distensión a través de la reiteración prolongada de timbres, de relaciones rítmico-sonoras, y de una base armónica prolongada en el tiempo. Estas fórmulas estilísticas, también usadas en la denominada música *New Age*, incluyen, además, sonoridades de la naturaleza, a veces grabadas *in situ* o bien emuladas como en la composición *Collage ornitológico* de este CD (pista 3), en el que se escucha el sonido de pájaros sobre una base sonora prolongada y repetitiva que le sirve de contexto.

La propuesta sonora y composicional de *Collage* de Jaime Barría se adscribe en el ámbito de la creación electroacústica con marcada tendencia al uso de recursos estilísticos derivados del denominado movimiento musical *New Age*. Obtiene excelentes resultados cuyo sustrato ideacional es más cercano a *montage* que a *collage* ya que las sonoridades en *convivencia* en su mayoría forman parte de un mismo universo sonoro (electroacústico o acústico emulado por medios electroacústicos). Por el contrario, el concepto de *collage* radica en la coexistencia de universos de distinta naturaleza conformando un todo, como se aprecia en la portada de la carátula del CD, en la que figura la cara del compositor desfragmentada sobre un paisaje fragmentado que contiene el nombre del CD, el del autor y el del destinatario de esta composición.

Debe ser mágico y difícil habitar en la ciudad de Castro y componer música seguramente también debe serlo. Por lo menos así escuchamos esta música que se instala lejos del torbellino de las ciudades agitadas y que planta un sosiego hacia el espíritu. Tal vez esta música está impregnada del sur de Chile, es decir, bosques, lagos, cielos e infinito.

Carlos Retamal
Eduardo Cáceres

IN MEMORIAM

Brunilda Cartes Morales (1909-2001)¹

Afectado por una profunda tristeza venimos en nombre de la Academia Chilena de Bellas Artes y en el propio, a despedir los restos mortales de quien fuera nuestra dilecta amiga de por toda una vida. En efecto, tuvimos el privilegio de conocer a Brunilda Cartes cuando recién nos iniciábamos en el estudio de la composición musical, época en que ella ejerció el cargo de Directora del Colegio Secundario que la Facultad de Artes tenía para facilitar el estudio de aquellos alumnos que pensaban aprender una disciplina de carácter artístico. Habiendo sido invitados a su domicilio tuvimos el privilegio de conocer a connotadas personalidades de nuestro medio intelectual, como el rector don Juvenal Hernández, el Dr. Alejandro Garretón, quien como futuro Ministro de Educación fundaría el Instituto de Chile, en época de la presidencia de don Jorge Alessandri, Corporación a la que se integró doña Brunilda Cartes como Secretaria Ejecutiva, ayudando a organizar la Institución con dedicación exclusiva. También fue Brunilda quien nos ayudó a estrechar vínculos con el Decano Domingo Santa Cruz, a quien le ofreció un permanente apoyo en el desempeño de sus múltiples funciones.

Sin embargo, lo que más debemos agradecerle a Brunilda Cartes fue su cariño y amistad que nos brindó a partir del momento mismo en que nos conocimos. Asistió a todos los estrenos de nuestras obras, ofreciéndonos su apoyo y solidaridad. El ejercicio de esta amistad llegó a comprometernos de tal manera, que dada la oportunidad, le solicitamos que fuera nuestra testigo de matrimonio, algo que aceptó gustosa, estrechando así aún más nuestra relación.

No puedo menos que agradecerle a Brunilda el recuerdo que nos deja, recuerdo que estamos cierto nos acompañará por el resto de nuestra vida.

Gracias Brunilda y que descanses en paz.

Carlos Riesco Grez

Wilfried Junge (1928-2001)

“Por el Desarrollo libre del espíritu, universitarios arriba, arriba de pie”. La melodía con la que estas palabras cobran vida compuesta por Wilfried Junge, estará por siempre en el corazón de quienes alguna vez hayan estado, estén y estarán en la Universidad de Concepción.

Quien fuera uno de los iniciadores y pilares más importantes del desarrollo musical del sur de Chile desde la segunda mitad del siglo XX, ha abandonado nuestro mundo.

Nacido en la ciudad de Viña del Mar el 17 de agosto de 1928, Wilfried Junge desde muy temprano se avocó en Concepción. Ya en la década del cincuenta desarrolló una intensa actividad musical, primero integrando el Coro Polifónico de Concepción, del cual se transformó prontamente en su director asistente, y luego dando los primeros pasos para la formación de un conjunto de música de cámara, que en poco tiempo se transformó en la Orquesta Sinfónica y que el Maestro dirigió en 1952 su primer concierto oficial. Al año siguiente viaja a Austria, para realizar estudios de dirección y composición en la Academia Mozarteum de Salzburgo. De regreso en nuestro país, retoma la subdirección del Coro Polifónico y la dirección de la Orquesta Sinfónica. Además, participa en la creación del Coro Universitario de la Universidad de Concepción. Por esto no es extraño que a la edad de 31 años, la Municipalidad de Concepción le otorgara el Premio Municipal de Arte, posteriormente recibiría la Medalla Diego Portales y en tres oportunidades ganó el concurso de composición de la Pontificia Universidad Católica.

¹Alocución con que el presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes despidió los restos de Brunilda Cartes Morales.

Siempre los galardones contribuyeron a que el Maestro intensificara su labor musical. Fue invitado a dirigir en numerosas ocasiones dentro de Latinoamérica, y en 1967 la Fundación Fulbright le otorga una beca para perfeccionarse en los Estados Unidos. Crea en 1974 el Departamento de Música de la Universidad Católica de Talcahuano y dirige en varias ocasiones la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago, a la Orquesta Sinfónica de Chile y dos veces se le encarga la dirección de las Semanas Musicales de Frutillar. Se suma a esto su labor creativa, el *Concierto* para clavecín y orquesta, el *Divertimento RF 78*, el *Concierto* para flauta dulce y orquesta, el *Quinteto* de vientos, la *Tocata* para dos guitarras, la *Cantata del pan y la sangre*, una cantidad considerable de *lieder* y de obras corales a *cappella*, que son sólo una parte de su abultado catálogo.

Todo esto había realizado don Wilfried, cuando en 1987 lo conocí siendo yo integrante del Coro de la Universidad de Concepción. Hombre delgado, de mirada penetrante e intensa, “pianísimo, esto es pianísimo”, decía en los ensayos. Alguna vez le pregunté, ¿Maestro, cómo puedo ser compositor?, con una sonrisa me respondió: “componga como quiera, luego seguramente estudiará composición y seguirá componiendo, eso es todo. Cuando llegué a Austria, llevaba unas pequeñas piezas para piano, al terminar de estudiar mi profesor me dijo ‘ahora que ya sabe más cosas, siga escribiendo como lo hacía antes’ y me mostró las piezas de piano”. Luego sonrió nuevamente y repitió “componga no más y luego vemos qué pasa”.

Un hombre que vivía la música desde lo más profundo de su alma, quien al dirigir el *alz*ar de un *Réquiem* de Mozart, de un *Stabat Mater* de Dvorak, de una *Novena Sinfonía* de Beethoven o un *Réquiem* de Cherubini, sabía con certeza, como intérprete, que ese sería un momento mágico, guiado por sus manos y su mirada. Seguramente su gran sensibilidad le hizo alguna vez comentarme: “No encuentro placer musical más íntimo que dirigir una sinfonía de Haydn”.

A mediados de los años noventa, don Wilfried comenzó a alejarse de la vida pública y la dirección afectado por una enfermedad pulmonar. Sin embargo no abandona la composición y completa entre los años 1994 y 1995 la ópera *El ahijado de la muerte*, estrenada en Concepción. Su última obra fue *Canciones para Pilar* dedicadas a Pilar Díaz y estrenadas por ella en una de las últimas ocasiones en que se vio en público al Maestro. Wilfried Junge, a sabiendas de su estado, comenzó a recopilar todo su material bibliográfico, recortes de diarios, instrumentos y partituras, con el objetivo final de legarlos a la Universidad de Concepción.

En sus momentos postreros escribió la carta *Después de mi muerte*. Sus restos fueron velados en el Hall Central de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, tal como lo expresara en la carta, en la que también se lee:

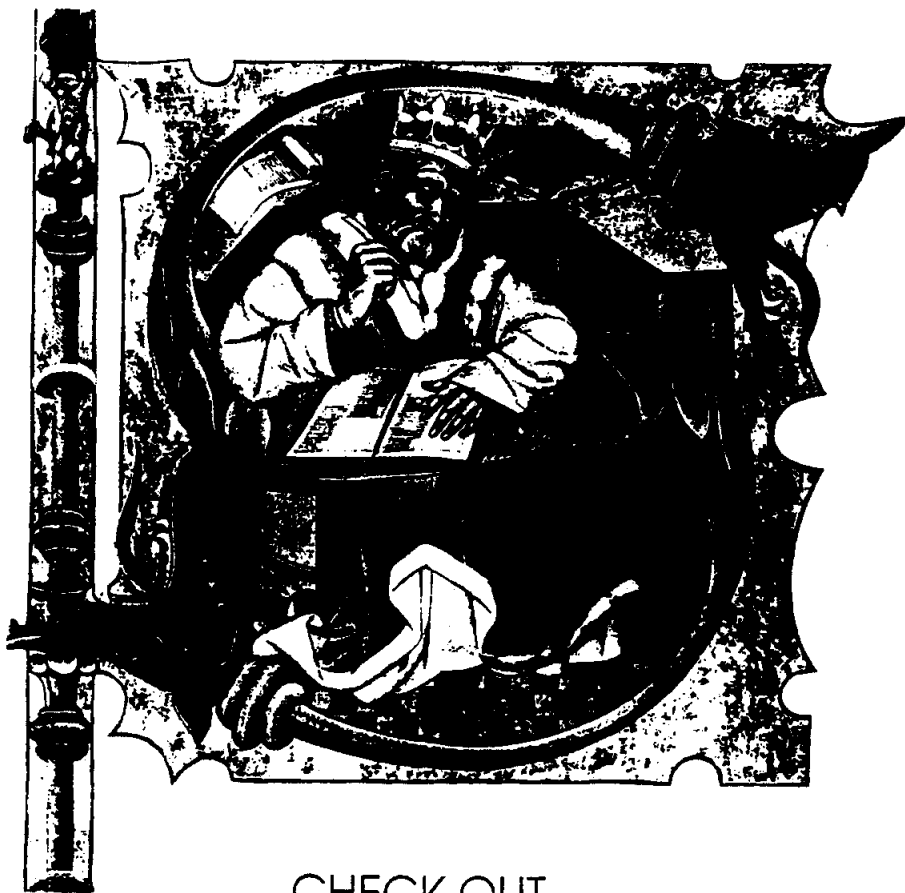
“He dirigido muchas obras tanto corales como sinfónico-corales con texto religioso. También he compuesto música de este género, aunque creo que toda obra musical es, en el fondo y en definitiva, un culto a la divinidad”.

“Música: por supuesto cántese el Himno Universitario, pero que de ninguna manera se interprete a modo de elegía sino, por el contrario, que sea cantado en forma convenientemente positiva, conforme a lo que indica la letra”.

“La idea es antorcha que enciende las almas y es flecha que toca los astros, la fe”.

Carlos Zamora

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>