

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música

ISSN: 0716-2790

ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXI

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2007

Nº 208

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

DECANO
PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DE LA
SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES	US\$ 55.00
INDIVIDUAL ISSUES	US\$ 30.00

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 10.000
------------------------------	-----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 6.000
ESTUDIANTES	\$ 3.000

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

COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados los siguientes discos compactos:

El Rey David, de A. Honegger. [Nº1]. 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.

Isidora Zegers y su tiempo. Obras de Isidora Zegers (11), Federico Guzmán (4), José Zapiola (2) y otros autores del siglo XIX, para canto y piano solo, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano). Grabado en los Estudios del Centro Tecnológico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Precios (incluye envío postal)

Para Chile:

por cada disco compacto	\$ 5.000
-------------------------------	----------

Para el extranjero:

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) 978 1337 FAX (562) 978 1327 – e-mail: lmerino@uchile.cl

SUMARIO

ESTUDIOS

ALEJANRO VERA. En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)	5
OMAR CORRADO. Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad	37
FEDERICO SCHUMACHER RATTI. 50 años de música electroacústica en Chile	66

DOCUMENTOS

PATRICIO HERMOSILLA VIVES. Cuadernos de Música Iberoamericana	82
---	----

CRÓNICA

Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	87
Música chilena en el exterior	92
Otras noticias	94

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Patricia Díaz Inostroza. <i>El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical</i> , por Álvaro Menanteau	98
--	----

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Piano-Piano</i> . CD	99
<i>Guillermo Rífo: Música Sinfónica y de Cámara</i> . CD	99
<i>Transición. Obras chilenas para marimba y vibráfono</i> . CD, por Julia Grandela del Río	100
<i>Pueblo en fiesta. Músicas tradicionales de Chile</i> . CD, por Manuel Dannemann	101
<i>Música de Concierto Chilena y Argentina</i> . CD	103
<i>Ensamble Serenata</i> . CD, por Daniela Banderas	104
Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855), <i>Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio</i> . CD, por Cristián Guerra Rojas	105
<i>Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta</i> . DVD, por Álvaro Gallegos	106

RESUMEN DE TESIS

Diego Tapia C. <i>El newén, fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi</i>	108
--	-----

IN MEMORIAM

<i>Carlos Riesco Grex (1925-2007)</i> , por Santiago Vera Rivera	110
<i>Carlos Riesco: una amistad en la proximidad y distancia</i> , por Juan Orrego-Salas	111
<i>Fernando Rosas (1931-2007)</i> , por Jaime Donoso	111
Información para los colaboradores	114

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
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)

ALEJANDRO VERA, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
OMAR CORRADO, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario,
Universidad Católica Argentina, Argentina
FEDERICO SCHUMACHER RATTI, Compositor, Chile-Francia
PATRICIO HERMOSILLA VIVES, Investigador, Chile
CRISTIÁN LÓPEZ, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
ÁLVARO MENANTEAU, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Chile
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
MANUEL DANNEMANN, Universidad de Chile, Chile
DANIELA BANDERAS G., Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
ÁLVARO GALLEGOS M., Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad
Católica de Chile, Chile
DIEGO TAPIA C., Magíster en Musicología, Chile
SANTIAGO VERA RIVERA, Academia Chilena de Bellas Artes, Chile
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos
JAIME DONOSO, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 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

ESTUDIOS

En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)¹

Music, Religion and Society in Santiago (1856-1925): A New Musical Source discovered at the San Ignacio Church

por
Alejandro Vera
Pontificia Universidad Católica de Chile,
Instituto de Música, Chile
averaa@puc.cl

El presente artículo constituye una primera aproximación a la música de los jesuitas en Chile tras su expulsión en 1767 y, específicamente, al fondo musical conservado en la Iglesia de San Ignacio de Santiago. Los más de quinientos volúmenes impresos y manuscritos que lo componen datan aproximadamente de 1880 a 1960 y dan cuenta de la vida musical de dicha institución y el Colegio de San Ignacio, proporcionando información nueva sobre diversos músicos que desarrollaron una actividad relevante en la ciudad como intérpretes, directores y profesores. El período escogido para este estudio se extiende entre la fundación del colegio en 1856 hasta mediados de la década de 1920, cuando finaliza, para algunos historiadores, el llamado "Chile moderno". Los temas que se estudian son, entre otros: el repertorio conservado y su función, las relaciones entre el colegio y la sociedad santiaguina del período, y la repercusión que tuvieron en el medio local los procesos de reforma de la música sacra de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Palabras clave: Jesuitas, Colegio de San Ignacio, música chilena ss. XIX y XX.

This article considers for the first time the music of the Jesuits in Chile after their expulsion in 1767. It is focused on the music collection preserved at the Church of San Ignacio in Santiago. It contains more than five hundred manuscript and printed sources dated from about 1880 to 1960, which reflect the musical life of this church and the Colegio (high school) of San Ignacio. New data is supplied on relevant musicians who were active as performers, conductors and music teachers in Santiago. The period covered by this study begins in 1856 with the foundation of the Colegio, finishing about 1925, a year when, according to some historians, concludes the era of the so called "modern Chile". Among other issues, we shall study the musical repertory and its function; the relationships between the school and Santiago's social life, and the consequences of the reform of sacred music of the Catholic Church during the late 19th century and early 20th century in the local milieu.

Key words: Jesuits, High School of San Ignacio, Chilean music XIX and XX century.

¹La presente investigación ha sido financiada por la Fundación Andes, Programa de Apoyo a la Creación e Investigación Artística, Proyecto C-23914/65, "Recuperación del patrimonio musical de la iglesia y colegio jesuita de San Ignacio". Quiero agradecer al P. José Juan Vergara las facilidades brindadas durante mi trabajo con los manuscritos musicales de dicha institución, así como al P. Eugene Rooney por su amabilidad durante mi investigación en el Archivo Histórico del Colegio. He contado con la importante colaboración de Jaime Canto en la transcripción de partituras y Óscar López en el fichaje documental y la realización del inventario.

1. EL FONDO MUSICAL DE LA IGLESIA DE SAN IGNACIO DE SANTIAGO

El presente trabajo se relaciona con el acervo de manuscritos e impresos musicales que durante más de cien años se ha conservado en el Colegio e Iglesia de San Ignacio de Santiago, el que hasta ahora era desconocido para los musicólogos. La posibilidad de acceder a su contenido se debe a la iniciativa del P. José Juan Vergara, rector de la Iglesia de San Ignacio hasta febrero de 2006, quien solicitó la colaboración del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile para estudiar dicho fondo. Como profesor e investigador del Instituto asumí con entusiasmo esta tarea que me parecía del mayor interés musicológico y que, como veremos, representa una importante contribución a nuestro conocimiento de la música de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Según el P. Vergara, el fondo se formó a partir de dos corpus preexistentes: una parte importante del material se hallaba en el antecoro de la Iglesia de San Ignacio, que probablemente perteneció a los organistas y músicos que trabajaron en su interior; y a éste se sumó una cantidad significativa de tomos que fueron traídos de la biblioteca de la residencia de los padres jesuitas, los cuales incluían tanto libros para su uso particular (repertorio pianístico fundamentalmente), como volúmenes que habían pertenecido al Colegio de San Ignacio².

Nuestra primera tarea consistió en ordenar el repertorio por autor, manteniendo, no obstante, la disposición de las partituras en las carpetas o tomos originales. Posteriormente, se realizó un inventario que nos permitió conocer con mayor detalle su contenido. No obstante, algunos volúmenes que incluían varias obras o partes sueltas de diversa procedencia no han sido aún listados íntegramente. Aun así, es interesante apuntar algunos datos generales: el material conservado incluye obras sacras y profanas de mediados del siglo XIX en adelante, relacionadas con la actividad musical de la institución que las ha cobijado durante todos estos años; contiene al menos 515 tomos impresos y manuscritos dedicados íntegra o mayoritariamente a un autor, unos 120 volúmenes de obras o autores varios y cerca de una veintena de tomos de autores no identificados; la cantidad de volúmenes con partituras o partichelas manuscritas sobrepasa la centena, aunque no siempre se trate de obras originales, sino, también, de copias que fueron realizadas para la interpretación a partir de ediciones impresas.

Los manuscritos que contienen obras únicas constituyen uno de los aspectos más interesantes del fondo. Encontramos allí piezas de compositores de fines del siglo XIX y comienzos del XX que se desempeñaron en Santiago y cuya actividad musical apenas ha sido estudiada, tales como Ángel Zocchi, Enrique Marconi, Fabio de Petris y Aníbal Aracena Infanta. En algunos casos se trata de piezas completamente desconocidas, de las cuales no existía noticia alguna. En otros se conocían referencias previas, fundamentalmente gracias a la *Biobibliografía* de Pereira Salas³, quien recogió información de periódicos de la época que daban cuenta del título, y la fecha de presentación en público, o el anuncio de su edición. Sin

²Entrevista del 10 de abril de 2006. Las bibliotecas de la residencia y colegio se hallaban antiguamente unidas.

³Pereira Salas 1978.

embargo, las partituras se daban hasta ahora por perdidas, por lo que el nuevo *corpus* contribuye a llenar un importante vacío en el discurso tradicional sobre esta música. Dado que el estado actual de la investigación no me permite proporcionar un recuento detallado del fondo, he preferido ofrecer en la tabla N° 1 del “Apéndice” una lista de obras de los compositores cuya actividad en Santiago he podido documentar, indicando los datos esenciales para su identificación y remitiendo, cuando corresponde, a las referencias previas de Pereira Salas y o a la numeración que llevan algunas carpetas, al parecer asignadas durante una antigua catalogación. A pesar de tratarse de una muestra parcial, creo que la tabla N° 1 da cuenta del interés que presenta este fondo desde el punto de vista musicológico y resultará una pista útil para los investigadores interesados en la música del período (ver apéndice, tabla N° 1).

Pero mi objetivo en el presente trabajo no ha sido sólo dar cuenta del contenido general de este *corpus*, sino contextualizar el repertorio conservado estudiando las prácticas en las cuales estuvo inserto. Por lo tanto, en las páginas siguientes abordaremos aspectos muy variados que trascienden el marco institucional –colegio e iglesia– y religioso, para alcanzar el ámbito urbano propiamente tal, con la rica dinámica de circulación de música y músicos que éste conlleva. Esta perspectiva, que en parte se inscribe disciplinariamente en la “musicología urbana” actual⁴, nos permitirá conocer mejor las características de la vida musical santiaguina. El marco temporal escogido para este estudio (1856-1925) se inicia con la fundación del Colegio de San Ignacio y culmina en la década del veinte, cuando un conjunto de cambios políticos y sociales pone fin al período histórico que suele designarse como el “Chile moderno”; un período caracterizado, desde el punto de vista político-económico, por la consolidación de la república y la nación, la expansión territorial, el nacimiento del “Estado docente” y las reformas liberales⁵, pero cuyas características desde el punto de vista de la cultura musical están aún –a pesar de los importantes aportes que serán citados a lo largo de estas páginas– en gran medida por estudiar.

Por último, cabe recordar que este trabajo constituye la primera aproximación a la música de la orden jesuita en nuestro país con posterioridad a su expulsión en 1767. El hecho de que sepamos más sobre su actividad musical en la Colonia que en las épocas posteriores⁶ es absolutamente excepcional en Chile y se explica por el gran interés que la música jesuita del siglo XVIII ha generado en los últimos veinte años en Latinoamérica, dado el formidable despliegue de música que fomentaron en sus misiones (especialmente entre los chiquitanos, mojeños y guaraníes)⁷. Sin embargo, los aspectos tratados aquí demuestran, contra todo lo que se pensaba⁸, que la música continuó siendo importante para la orden, espe-

⁴Sobre esta perspectiva disciplinaria véase el reciente trabajo de Carreras 2005: 17-26, 31 ss.

⁵Sagredo y Gazmuri 2006: 5.

⁶Los principales aportes se deben a Víctor Rondón, siendo una de las más recientes Rondón 2005. Véase además Aracena 1997, cuya tesis doctoral sobre el tema no he podido consultar.

⁷La bibliografía es demasiado extensa para citarla en este lugar. Una síntesis puede verse en las entradas sobre jesuitas del *New Grove* y el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

⁸Este trabajo modifica, por ejemplo, las apreciaciones sobre la música jesuita del siglo XIX de Rondón 2000a: 53.

cialmente en los espacios colegiales, y que existe en este sentido una cierta continuidad entre las prácticas anteriores y posteriores.

2. EL REPERTORIO CONSERVADO Y LA VIDA MUSICAL DEL COLEGIO E IGLESIA DE SAN IGNACIO

El complejo institucional que estudiamos estaba compuesto por dos ámbitos diferentes –el colegio e iglesia– pero que funcionaban de manera unitaria, e incluyó un rico espectro de manifestaciones artísticas, así religiosas como profanas. Entre la fundación de ambos establecimientos transcurrieron algunos años: el colegio de San Ignacio fue fundado en 1856 por un grupo de jesuitas que debieron actuar en calidad de particulares, puesto que el restablecimiento de la orden no había sido aún autorizado oficialmente en Chile⁹. Las clases se iniciaron en mayo de dicho año con cuarenta y cuatro alumnos internos, bajo el rectorado del P. Ignacio Gurri. En un comienzo se aplicó un programa de estudios propio –la *Ratio Studiorum*– tal como se había hecho en otros colegios jesuitas del continente. No obstante, al cabo de dos años el nuevo rector, Juan B. Pujol, resolvió adecuarse a los programas oficiales del Instituto Nacional a fin de que los alumnos pudiesen acceder a la universidad¹⁰. La iglesia, en cambio, fue construida varios años después y tanto su consagración como su inauguración, realizadas en noviembre de 1872, contaron con una misa solemne “a toda orquesta”¹¹.

La incorporación de la música en el colegio se dio desde el primer momento. Cabe recordar que varios colegios secundarios de Santiago incluían esta disciplina entre sus asignaturas optativas¹², y San Ignacio no podía ser la excepción. Ya en julio de 1856 se acordó que profesores seculares viniesen a dar lecciones de piano y dibujo a los alumnos de las familias interesadas. Dos años después se instituyeron, además, las clases de canto y violín¹³. El 1 de marzo de 1860 se estableció que los profesores de dibujo y piano debían encargarse personalmente de cobrar los pagos por sus clases a los padres¹⁴. Más preciso resulta un reglamento impreso, sin fecha, pero que se conserva junto a documentos de la década de 1870. En él se establecen con detalles los requisitos y obligaciones para el ingreso y permanencia en los ramos de música: la clase era optativa; cada profesor daría clases tres veces por semana, de una a dos de la tarde; los profesores tenían la

⁹Sobre el complejo proceso de restauración de la orden en el país véase Enrich 1891: 503-520 y Hanisch 1974: 191-200.

¹⁰Hanisch 1974: 200-202.

¹¹Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Santiago (en adelante ACSI), 2/J/, 300, carp. II, “Consultas construcción Iglesia San Ignacio”. En caso de no indicarse el número de página o folio, es porque no consta en el documento original. Anteriormente el colegio contaba con una capilla construida en 1859 (Hanisch 1974: 205).

¹²Milanica menciona el Colegio Alemán, el Colegio Anglo-Francés para señoritas, el Colegio de Bruna; el Colegio de las señoritas Palacios y el Instituto Nacional, que estableció hacia 1863 una clase de música instrumental (Milanica 2000). Pereira Salas agrega a los Padres Franceses, el Santiago College y el Colegio Radford (Pereira Salas 1957: 182, 263).

¹³ACSI, 2/J/, 300, Carp. 02, “Historia del Colegio de San Ignacio abierto en la ciudad de Santiago el 1 de mayo de 1856”, pp. 21, 35 y 37.

¹⁴ACSI, 2/J/, 303, Carp. 03, “Libro de consultas”, 1856-1887, p. 19.

“obligación de concurrir con la ejecución de su instrumento a las funciones públicas que son de cuenta del Colegio”; por último, a fin de año se daría un premio al alumno más destacado de cada clase, a condición de que su rendimiento en las asignaturas obligatorias fuese adecuado¹⁵. Todo ello demuestra el carácter accesorio que tenían estas y otras asignaturas, clasificadas como “ramos de adorno”, a pesar de lo cual la música en su conjunto iba adquirir una importancia creciente para la institución a medida que transcurría el siglo XIX.

A los pocos años de haberse fundado el colegio, las cuentas de “la misión de Chile”¹⁶ reflejan un notable esfuerzo por incrementar los medios para la práctica musical mediante la importación de instrumentos y libros de música. En octubre de 1857 se trajo desde París un armonio “(orgue Alexandre) de 4 juegos y percusión” por un valor de 800 francos; en mayo de 1858 un método de armonio de Lefebure, un “Vademécum del organista”, varios preludios y otras obras que no se precisan; y en 1859 un órgano¹⁷. En marzo de 1862 “se recibió de París el gabinete de Física y dos pianos para la enseñanza de la música”, con lo que la clase de este instrumento quedaba notablemente reforzada¹⁸. El trayecto de los libros e instrumentos musicales importados no fue en este aspecto diferente del que seguía la mayor parte de los objetos de arte religioso que llegaron al país en aquellos años: fue en París donde comenzaron a exportarse, masivamente y a bajo costo, diversos tipos de escapularios, rosarios, medallas y crucifijos que tuvieron una rápida aceptación en el mundo católico¹⁹. Esta tendencia forma parte de la influencia generalizada que la capital francesa ejerció en la cultura chilena de fines del siglo XIX, y que se plasmó, en el ámbito aristocrático, en la realización de fiestas vistosas y prolongados viajes a Europa, o en la construcción de palacetes al estilo francés, entre otras cosas²⁰.

De los documentos conservados en el Archivo Histórico de San Ignacio, quizás el que mejor refleja no sólo la influencia musical francesa sino también la importancia que la música había adquirido para la institución en la década de los ochenta, es el inventario de la música del colegio realizado en 1886²¹. En él las obras se clasificaron originalmente en siete secciones, las seis primeras con músi-

¹⁵ACSI, 2/J/, 308, Carp. 26, “Premio, notas, testimonios”, “Reglamento de un colegio”, N° XVI, p. 32 ss. El documento no alude específicamente al colegio de San Ignacio, pero sí a un colegio de Santiago y a una congregación religiosa. Además, los cargos descritos coinciden con los de los establecimientos jesuitas.

¹⁶Es decir, la administración de la provincia chilena, que hasta 1868 era independiente y desde ese año quedó unida con la de Paraguay (cf. Hanisch 1956: 11).

¹⁷ACSI, 2/J/, 310, Carp. 04, “Cuentas y Facturas, P. Medina 1861”.

¹⁸ACSI, 2/J/, 300, Carp. 02, “Historia del Colegio...”, cuadernillo manuscrito 2. A pesar de ello, en 1882 observaron los padres consultores que los pianos se hallaban nuevamente viejos y en mal estado. Para remediar esta situación, en abril del año siguiente acordaron “que se hiciesen venir de Europa tres pianos sencillos para estudios...”. (ACSI, 2/J/, 303, Carp. 03, “Libro de Consultas”, 1856-1887, pp. 161 y 167).

¹⁹Serrano 2006: 149.

²⁰Sobre una visión general con sus repercusiones en la música popular cf. González y Rolle 2005: 28-31.

²¹ACSI, 2/J/, 308, Carp. 16, “Inventario del Colegio San Ignacio, incluyendo la Iglesia San Ignacio”. Existe un inventario anterior que puede fecharse hacia 1879. Con excepción de las dos últimas entradas del año de 1886, ambos inventarios coinciden exactamente en cuanto a las obras registradas.

ca sacra “para la Iglesia” y la última con música profana. En el “Apéndice”, tabla N° 2, transcribo íntegramente las entradas de este inventario, indicando las posibles correspondencias con las obras conservadas en el fondo actual, aunque las carpetas de varios, cuyo contenido aún no hemos listado, podrían aportar aun más concordancias (ver apéndice, tabla N° 2).

El contenido del inventario demuestra el protagonismo que el compositor Luigi Bordese tenía en la música religiosa de aquellos años, ya que es el único que cuenta con una sección independiente. Sus obras conservadas en el fondo se hallan actualmente dispersas en carpetas de varios autores y no las conocemos aún en detalle, pero en el archivo de la Recoleta Dominicana de Santiago se conservan al menos cuatro tomos de su autoría, todos ellos publicados en París, según el catálogo inédito de Víctor Rondón²². Este repertorio estaba destinado en gran medida a las comunidades religiosas, y fue recepcionado más allá de la capital, pues un libro manuscrito de 1870-1874 que procede del convento de San Agustín de Talca, conservado hoy en el seminario agustino de Santiago, incluye varias misas de este compositor y un *O salutaris* a dos voces que probablemente corresponda al que se conservaba en San Ignacio en 1886 (cf. tabla N° 2, sección V)²³.

En cuanto a las piezas de dicho inventario que se han conservado hasta nuestros días, llama la atención, aun con las reservas apuntadas más arriba, que la mayor proporción se halle en la sección de “música profana”. Esta denominación alude, en este caso, al estilo musical y al uso de la lengua vernácula, pero puede abarcar obras de temas profanos o religiosos. Tradicionalmente se ha considerado a este tipo de música como más sujeta a los dictados de la moda y a los cambios de gusto que el repertorio litúrgico y, por tanto, como más perecible. Sin embargo, las anotaciones en las partituras demuestran que algunas de estas obras se ejecutaron en varias ocasiones y durante períodos prolongados, hecho que sin duda explica su conservación: la cantata *Al Vicario de Cristo*, del italiano Fabio de Petris²⁴, se ejecutó en 1887, 1908 (probablemente) y 1920; el *Himno a los premiados*, del mismo autor, se tocó anualmente entre 1876 y 1879, en 1881 y con posterioridad en 1909; y la cantata *Al Cristo vencedor*, de Félix Gómez, fue compuesta y estrenada en 1907 y se interpretó nuevamente en 1921, entre otros ejemplos (cf. *Apéndice*, tabla N° 1). Quizás la explicación se halle en la naturaleza flexible de este repertorio, que le permitía adaptarse a las diversas circunstancias y gustos. Las indicaciones de las partituras demuestran que en varias de las representaciones se realizaron importantes modificaciones, en ocasiones por parte de los propios autores y en otras por el director o los músicos que participaron en la fun-

²²Se trata del *Magnificat a 3 voix*, *Petite Messe solennelle à deux voix*, *O Sanctissima* y una antología de himnos religiosos intitulada *L'Orphéon Religieux*. Agradezco a Víctor Rondón la posibilidad de conocer personalmente dicho fondo y su catálogo, aún inédito.

²³El manuscrito fue copiado entre los años indicados por fr. Francisco Pino y dedicado al P. José María Quintarelli, prior del convento de Talca. El libro, con tapas negras, lleva la inscripción “Convento / de / San Agustín de Talca”, con letras doradas, y, en el lomo, “misas”. Agradezco a Guillermo Carrasco, archivero de San Agustín, la posibilidad de consultar esta fuente inédita.

²⁴Además de su vinculación con San Ignacio, atestiguada por las obras de su autoría conservadas en el archivo, Petris dirigió los coros del Teatro Municipal y actuó como solista en los conciertos organizados por José Ducci (Pereira Salas 1978: 53).

ción. De este modo, en 1908 Petris suprimió los números 3 y 4 de su cantata *Al vicario de Cristo* porque “no le gustaban”; al año siguiente Félix Gómez –a quien nos referiremos posteriormente– suprimió los números 5 y 6 del *Himno a los premiados*, con el consentimiento del propio Petris (cf. *Apéndice*, tabla N° 1).

Otro aspecto que pudo facilitar el reciclaje de estas piezas fue la continuidad de algunos de los temas que trataban. Tenemos un claro ejemplo de ello en el *Viva Chile*, de Fabio de Petris, compuesto para la distribución de premios del colegio que se realizó el 21 de diciembre de 1881²⁵. La obra tiene un carácter netamente nacionalista, sin duda exacerbado por el cariz favorable que la Guerra del Pacífico había tomado para Chile con la entrada de sus tropas en Lima a comienzos de dicho año. El tercer movimiento resulta bastante claro en este sentido: “...Nos diste en las batallas / coronas inmortales, / fecunda la victoria / con nueva bendición”. Musicalmente, la primera parte de la obra confirma su trasfondo “militar” mediante el abundante uso de galopas y saltillos, algunos acordes ejecutados en bloque por el coro y la orquesta, y el despliegue de las secciones de maderas y bronces, con tres partes de trombón (ver ejemplo N° 1). La guerra, a pesar de su impacto económico relativamente escaso en la aristocracia local²⁶, repercutió en las temáticas de la música que ésta “consumía” por aquellos años. Sin embargo, el nacionalismo, en cuanto a fuerza cultural, cruzó prácticamente todo el período de este estudio²⁷ y fue realimentado por diversos acontecimientos, entre ellos la celebración del centenario de la Independencia en 1910. No es casualidad que un sacerdote jesuita, al cual volveremos a referirnos, encargase a Petris “reconstruir” la partitura del *Viva Chile* para su interpretación durante los festejos del centenario (cf. *Apéndice*, tabla N° 1); la obra cobraba así, casi treinta años después de su estreno, un nuevo significado para la comunidad ignaciana.

Las ocasiones que favorecían la interpretación de música como la descrita eran numerosas, aunque la que contaba posiblemente con una mayor solemnidad era la distribución de premios de fin de año. Los programas impresos del siglo XIX, conservados parcialmente en el archivo de San Ignacio, nos permiten conocer los alumnos premiados en cada categoría y las piezas que se interpretaron en algunas de estas ceremonias. En la más temprana, de 1859, obtuvo el primer premio en piano Ignacio Alcalde, y los *accesit* fueron para Benjamín Zúñiga y Carlos Tocornal. La de 1881 incluyó, entre otras obras, el citado *Viva Chile* de Fabio de Petris, su *Himno a los premiados* (también conservado actualmente), el *Himno a Santa Cecilia* de Gounod y un trío de violín de Wagner. No figura casi ninguna obertura o fragmento de ópera italiana, lo que establece una diferencia radical, por ejemplo, con la distribución de premios que cinco años antes había

²⁵ *Solemne Distribución de Premios*, Santiago de Chile: Imprenta de “El Independiente”, 1881, conservado en ACSI, 2/J/, 302, Carp. 08, “Distribución solemne de premios...”. El programa está en una hoja impresa adjunta.

²⁶ Cf. Collier y Sater 1999: 127, 133.

²⁷ Para Bernardo Subercaseaux, así como el nacionalismo está presente en el movimiento liberal chileno hasta la década de los ochenta del siglo XIX, por su oposición a lo español y al pasado colonial, es también la tendencia dominante entre 1900 y 1930, que aspira a “regenerar” el país luego de las crisis vividas a fines del siglo anterior (Subercaseaux 2004: 10-13).

The image shows a page from a musical score titled 'Ejemplo N° 1. Viva Chile, de Fabio de Petris, 1881.' The score is written for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Corno, Trompa en La, Trombones 1 y 2, Trombón 3, Timbal, Batería, Misa, Tenor, Bajo, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The music is in 2/4 time and features a variety of instruments playing in unison and harmony. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument.

Ejemplo N° 1. *Viva Chile*, de Fabio de Petris, 1881.

realizado el Seminario de los Ángeles Custodios²⁸, y que probablemente refleja el cambio de gusto de la sociedad santiaguina hacia 1880. Las categorías premiadas fueron piano, canto, flauta y violín, lo que evidencia una expansión de la ense-

²⁸En esta ceremonia, efectuada el 31 de diciembre de 1876, se tocó la obertura de *La Italiana en Argel*, de Rossini; un cuarteto de flautas sobre motivos de *Don Pascual* de Donizetti; y la obertura de *Juana de Arco*, de Verdi. Todos estos documentos se hallan en ACSI, 2/J/, 302, Carp.08, "Distribución solemne de premios".

ñanza musical en el colegio. Además de ello, para la premiación de 1879, el músico Ángel Zocchi compuso su *Himno a la Fe*, obra cuya introducción, notable desde el punto de vista compositivo, fue considerada por sus contemporáneos hermosa pero demasiado larga, como consta en la partitura²⁹. Una de las obras de este año fue ejecutada por el alumno Hernán Sánchez Vicuña, primer premio de violín. Dichas premiaciones se realizaban en el salón de actos del colegio, y la documentación refleja el interés de las autoridades por mantenerlo apto musicalmente: el 18 de agosto de 1876 se acordó entregar un armonio que había en la iglesia y “no hacía falta”, a cambio de un piano de calidad para las funciones del salón³⁰, y en 1906 se decidió comprar “un piano bueno, aunque fuera eléctrico”, con el mismo fin³¹.

Parece evidente que estas premiaciones, así como otras ceremonias que comentaremos posteriormente, eran aprovechadas por las familias de los alumnos premiados como un medio de exhibición social. En una historia inédita del colegio, impresa a máquina en 1985, se hace notar un hecho interesante en este sentido: la escasa asistencia de los padres a los exámenes de fin de año, que contrasta con la numerosa concurrencia a las premiaciones. En otras palabras “los aplausos valían más que una sesión de latinidad o de excelsa retórica para las familias concurrentes”³². En efecto, la exhibición del talento musical de los hijos como símbolo de estatus social parece ser una característica del período estudiado: hacia 1915, por ejemplo, los “recreos dominicales” organizados por la clase media alta incluían “la actuación de los niños en diversas especialidades: declamación, canto, baile, piano y guitarra”³³.

Aunque de menor envergadura que las distribuciones de premios, las “proclamaciones de dignidades”, consistentes en incentivos que se daban mensualmente a los alumnos destacados, fueron también un espacio en los que la música tuvo cabida. Desde 1875 se entregaban el “miércoles antes de la salida mensual del Jueves”³⁴, en una ceremonia que tenía la siguiente estructura: 1) una pieza de música en piano solo o acompañado con violín; 2) un “acto literario” en el que se interrogaba a los alumnos sobre una de las asignaturas que cursaban; 3) otra pieza musical; 4) algunas composiciones declamadas por los alumnos; y 5) la entrega de los “testimonios” correspondientes a los más destacados³⁵. La cantata *Al Cristo vencedor*, de Félix Gómez, fue justamente compuesta para la promulgación de dignidades de septiembre de 1907 (cf. *Apéndice*, tabla N° 1).

²⁹Este músico italiano estuvo activo en Santiago por lo menos desde la década de los setenta. Fue director de la orquesta del Teatro Municipal (Pereira Salas 1957: 166-67, 185). Según la partitura de su *Himno a la Fe* murió en 1889 en la “casa de orates”, aunque cabe advertir que el tercer dígito del año no está claro en el manuscrito (ver *Apéndice*, tabla N° 1). Aún era recordado en 1919 por Luis Sandoval como uno de los músicos italianos destacados que habían actuado en Chile (“Los críticos musicales”, en Varas y González 2005: 116).

³⁰ACSI, 2/J/, 303, Carp. 03, “Libro de Consultas”, 1856-1887, p. 123.

³¹ACSI, 2/J/, 303, Carp.02, “Libro de Consultas”, 1891-1909, 1 de mayo de 1906.

³²Este documento se conserva en ACSI, 271.71 C689. I. Sus autores son Fernando Aguilera T., Rodrigo Ampuero F. y otros.

³³Rojas 2006: 359.

³⁴Hanisch 1956: 25.

³⁵ACSI, 2/J/, 308, Carp. 17, “Diario de la casa del Colegio de San Ignacio”, 1873-1876, pp. 33-35.

En cuanto a los músicos que se desempeñaron en San Ignacio, a fines del siglo XIX figura Saturnino de Gurtubay. De este personaje sabemos que hacia 1887 vivía en la calle San Diego N° 30 y ofrecía sus servicios junto a otros músicos, como Fabio de Petris, en la *Guía general de Santiago*³⁶. Trabajó en el colegio en las décadas del setenta y ochenta enseñando piano a los alumnos y tocando el órgano en la iglesia durante las misas y otras celebraciones³⁷. En la distribución de premios de 1879 interpretó un dúo para piano junto a su alumno Luis Echeverría³⁸. Y en los inventarios de ca. 1879 y 1886 consta que instrumentó el *Himno de la Patria* de Fabio de Petris, aunque el hecho de que en el segundo inventario esta indicación esté tachada hace presumir que tal afirmación sea dudosa³⁹.

En cuanto a los músicos jesuitas, hacia 1900 era responsable de la música del colegio e iglesia el P. Cándido Darner⁴⁰, de quien se conservan en el fondo actual una cantata breve, para voces de niños, titulada *Al héroe de Loyola* y una *Colección de cantos profanos*. Son, por el momento, los únicos datos que tenemos sobre él. Asimismo, se conservan dos piezas atribuidas al Padre “Ed. B.”, cuya firma figura también en una de las anotaciones del *Viva Chile*: “No existe partitura. De Petris no la entregó [...]. Durante mi ausencia de 15 años se perdió todo, hice reconstruir el himno para el centenario por el mismo De Petris [...] P. Ed. Brgg” (ver *Apéndice*, tabla N° 1). Todo indica que se trata del Padre Eduardo Bruggier, único profesor jesuita del colegio mencionado en el *Catálogo General* de 1935 cuyas iniciales coinciden. No consta allí que fuese músico (enseñó física, matemática y cosmografía), pero sí que de 1887 a 1902 estuvo en Buenos Aires⁴¹. Como vemos, este período concuerda con los quince años de ausencia indicados en la anotación, por lo que parece claro que corresponde a la misma persona. La expresión “hice reconstruir...” indica que tenía autoridad sobre la práctica musical de San Ignacio, lo que además hace pensar que a su regreso de Argentina pudo reemplazar a Darner –a quien los propios padres consultores se habían planteado ya remover de su cargo⁴²– en la administración de la música. Por otra parte, su anotación nos da una idea precisa de la interpretación del *Viva Chile*: “La composición es para 2 coros: orquesta y hombres arriba, o en tribuna separada; niños con armonio y piano abajo...”. Me referiré a otros músicos del colegio ajenos a la orden en el apartado siguiente.

3. EL COLEGIO Y LA CIUDAD: MÚSICOS FORÁNEOS EN SAN IGNACIO Y MÚSICOS DEL COLEGIO EN EL ÁMBITO URBANO

El siguiente ejemplo ilustra la perspectiva que pretendo plantear en este apartado. El 23 de marzo de 1904, en una reunión extraordinaria, se debatió sobre la

³⁶Citado por Pereira Salas 1957: 257.

³⁷ACSI, 2/J/, 308, Carp. 28, “Cuentas, plantillas”.

³⁸ACSI, 2/J/, 302, Carp. 08, “Distribución solemne de premios”, ya citado.

³⁹ACSI, 2/J/, 308, Carp. 16, “Inventario del Colegio de San Ignacio, incluyendo la Iglesia San Ignacio...”.

⁴⁰ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, “Libro de Consultas”, 1891-1909, 20 de febrero de 1900.

⁴¹*Catálogo General* 1835: 5. Cotejar con *Apéndice*, tabla N° 1.

⁴²ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, “Libro de Consultas”, 1891-1909, 20 febrero de 1900.

manera de celebrar el quincuagésimo aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, y se acordó hacerlo conjuntamente entre el Colegio de San Ignacio y la Congregación de la Inmaculada Concepción y San Luis Gonzaga, fundada en 1858⁴³. En cuanto a la forma, además de un certamen literario, se resolvió “celebrar una novena con nutrida orquesta”, imprimir un opúsculo sobre la Virgen, iluminar la Iglesia “con lámparas eléctricas” y que los niños realizaran también, por las mañanas, “una novena con cánticos sagrados e instrumentos”⁴⁴. La fiesta se celebró el 13 de noviembre de dicho año y fue reseñada al día siguiente por la prensa capitalina en diversos artículos que, por fortuna, fueron recogidos en un impreso titulado *Solemnes fiestas y certamen literario celebrados por el Colegio de San Ignacio y las congregaciones de la Inmaculada Concepción y San Luis Gonzaga en conmemoración del 50º aniversario de la definición dogmática de la Concepción Inmaculada de María*, publicado en 1905 para conmemorar esta celebración. En la iglesia, por la mañana, se ejecutó la *Misa Pontifical* de Perosi, dirigida por “el joven profesor del colegio don Félix Gómez, y fue ejecutada magistralmente a juicio de la concurrencia”⁴⁵. Por la tarde se realizó en el colegio la ceremonia de premiación, que incluyó la interpretación de diversas piezas, entre otras una danza de Grieg, la “gran marcha” de *Tannhäuser* de Wagner y la cantata *Acordaos*, de Enrique García Muni, conservada actualmente en el fondo de música (en una carpeta con el número 434). La orquesta contó con “más de sesenta profesores” y la parte musical “estuvo a cargo de los maestros Flores y Gómez”⁴⁶.

La figura de Félix Gómez es prácticamente desconocida. El texto citado señala que era profesor del colegio y por la partitura de su cantata *Al Cristo Vencedor*, sabemos que era organista de la Iglesia por lo menos desde 1907 (ver *Apéndice*, tabla N° 1)⁴⁷. Luis Sandoval agrega que ingresó en el Conservatorio Nacional en 1897 a estudiar piano con Juan Harthan y documenta su faceta como director ya apreciado en el certamen literario, pero no en el ámbito religioso, sino en el de la zarzuela⁴⁸. A pesar de no haber encontrado más información sobre su vinculación con este género lírico⁴⁹, los datos de Sandoval me parecen confiables, ya que los estudios de piano de Gómez coinciden con su condición de organista y el año de su ingreso al Conservatorio con la época en que estuvo activo.

Pero la prensa menciona también, como codirector de la función, a un “maestro Flores”. En mi opinión existen dos músicos de esta época a los que podría corresponder la mención: los hermanos Ramón y Eulogio Flores. El primero fue

⁴³La congregación estaba formada en un comienzo por alumnos del colegio; en 1863 se admitió a los ex alumnos, y en 1894 se creó una “congregación de señoras” con el mismo nombre (*Solemnes fiestas...* 1905: 385-395).

⁴⁴ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, “Libro de Consultas”, 1891-1909.

⁴⁵*Solemnes fiestas...* 1905: 23.

⁴⁶Artículos de *El Mercurio* (14-11-1904), *El Diario Ilustrado* (14-11-1904) y *El Porvenir* (15-11-1904), en *Solemnes fiestas...* 1905: 30, 33, 35.

⁴⁷En marzo de 1909 solicitó un aumento de su sueldo como organista, que fue aprobado (ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, “Libro de Consultas”, 1891-1909).

⁴⁸Sandoval 1911: 64.

⁴⁹Su nombre no figura en Abascal Brunet y Pereira Salas 1952, ni Abascal Brunet 1940, aunque este último llega sólo hasta 1882.

violinista del Teatro Municipal, profesor de los colegios Radford y Olano, miembro del Orfeón de Santiago y de la Academia de Santo Tomás de Aquino⁵⁰. Esta última, fundada en 1877, tenía su sede en el Colegio de San Ignacio⁵¹, lo que hace muy probable que se trate del músico que buscamos. Del segundo está documentada su faceta como director: según Sandoval dirigía hacia 1911 “la Orquesta Excelsior”⁵², hecho que igualmente hace probable su participación en el certamen de 1904. No he podido precisar de qué orquesta se trataba, como no fuese la estudiantina del mismo nombre que existía en Santiago por aquellos años⁵³. Sea como fuere, ambos estaban vinculados con el mundo de la música secular, al igual que Gómez como director de zarzuela. En consecuencia, la actividad musical del colegio estaba directamente relacionada con las modas y gustos que caracterizaban a la ciudad en su conjunto, más allá del motivo esencialmente religioso de celebraciones como la descrita.

Lo anterior se relaciona con la diversificación e importancia que adquirieron las instituciones seculares en el ámbito musical en la época que estudiamos. Si aún en la primera mitad del siglo XIX los principales centros de formación y trabajo para un músico parecen haber sido religiosos (catedral, conventos...), sin olvidar a la propia familia⁵⁴, a partir de la segunda mitad de dicha centuria el desarrollo de la ópera, la fundación del Conservatorio y la creación de agrupaciones profesionales de músicos constituirían opciones cada vez más relevantes. En esto pudo influir la tendencia, impulsada por el obispo Valdivieso desde la década de los cuarenta, a suprimir los instrumentos orquestales de las iglesias en beneficio del órgano, ya que por lo menos en la catedral los instrumentistas de cuerdas, clarinetes, oboes y otros desaparecieron de la planta estable de la capilla. Volveremos sobre este punto.

La información encontrada sobre Gómez y Flores coincide con la tendencia mostrada por casi todos los músicos vinculados al colegio que hemos ido citando a lo largo de este estudio: Zocchi, Marconi y Petris estuvieron simultáneamente vinculados con la música profana y religiosa⁵⁵. Un caso paradigmático en este sentido, que creo oportuno citar aquí, aunque no tenga una relación directa con San Ignacio, es el del bajo Ramón Galarce, quien fuera cantor en el Teatro Municipal, profesor del Conservatorio⁵⁶, cantor en la catedral de Santiago hacia 1885⁵⁷ y, según señala Sandoval, “empresario y director de funciones religiosas”⁵⁸. Esto último se ve confirmado por el pago de cincuenta y cuatro pesos que recibió el 15 de junio de 1883 de las monjas del Monasterio de la Victoria, “por la orquesta en

⁵⁰Pereira Salas 1957: 192.

⁵¹Hanisch 1956: 54 ss.

⁵²Sandoval 1911: 62.

⁵³Véase Andreu 1995: 126, 127, 130, 133.

⁵⁴El rol de la familia en la formación de músicos profesionales en dicho período ha sido puesto de relieve por Merino 1993. También constituyeron campos de trabajo para los músicos las bandas militares y el teatro.

⁵⁵Sobre Petris y Zocchi véanse las notas 24 y 29. Sobre Marconi hablaremos más adelante.

⁵⁶Pereira Salas 1957: 67, 99, 171.

⁵⁷Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, Leg. 90 N° 40A.

⁵⁸Sandoval 1911: VIII.

la fiesta de Corpus y trisagio de la tarde”⁵⁹, y por la presencia en el archivo de la Recoleta Dominicana de al menos tres partituras que llevan su timbre como propietario⁶⁰. Galarce constituye un ejemplo claro de una práctica común en su época, que refleja cierta tolerancia de la Iglesia hacia las manifestaciones profanas en los templos, actitud que, como veremos, iba a cambiar posteriormente.

El caso de Galarce denota también la importante figuración que los miembros del Conservatorio y el Teatro Municipal tuvieron en la ciudad en la época estudiada. Es probable que en varias ocasiones los músicos que participaban en las funciones de San Ignacio, aparte de los propios alumnos y jesuitas del colegio, procediesen de estas dos instituciones. Lamentablemente, la documentación revisada rara vez especifica las agrupaciones que tocaban en estos actos, pero consta al menos la participación de la orquesta de la Sociedad Lírico Religiosa, contrapartida sacra de las numerosas sociedades musicales fundadas en el siglo XIX, en la entrega de premios de 1881⁶¹, y la actuación de un “coro de niñas del Conservatorio de música” en el matrimonio de Eduardo Salas y una hija de Luisa McClure, junto a un coro de hombres y una agrupación instrumental, en noviembre de 1899⁶². Sin duda será necesaria una revisión más exhaustiva de la prensa de la época para determinar las orquestas y músicos que tocaron en San Ignacio, pero creo que lo visto hasta ahora demuestra la permanente vinculación que el colegio tenía con otras instituciones y ámbitos musicales –sacros y seculares– de la ciudad de Santiago.

4. LAS REFORMAS DE LA MÚSICA SACRA Y LAS OBRAS CONSERVADAS EN SAN IGNACIO

Uno de los aspectos más interesantes, aunque menos estudiados, de la actividad musical de fines del siglo XIX y comienzos del XX fue el férreo control que intentó ejercer la Iglesia Católica chilena sobre la música que se cantaba en los templos. Varios autores han evidenciado el rechazo de las autoridades eclesiásticas del siglo XIX a la reiterada presencia de composiciones profanas en las instituciones religiosas, como queda de manifiesto en las numerosas censuras registradas en las fuentes de la época⁶³. En realidad, este hecho se arrastraba desde la Colonia, período en el que fue frecuente la interpretación en las iglesias de villancicos y tonos en lengua vernácula, con una música de tipo popularizante y letras basa-

⁵⁹Archivo del Monasterio de La Victoria, “Libro de fundaciones piadosas del Monasterio de la Victoria 1883”, fol3.

⁶⁰Dos *Tantum Ergo* y un *Ave Regina coelorum*, según el catálogo inédito de Rondón, ya citado. Además, otras obras llevan el timbre “B. 2º Galarce”.

⁶¹ACSI, 2/J/, 302, Carp. 08, Distribución solemne de premios. Dicha sociedad fue fundada en 1876, según Pereira Salas 1957: 185, 317.

⁶²ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, “Libro de Consultas”, 1891-1909, 23 de noviembre de 1899. A pesar de ello, la participación musical de la mujer en la institución era un tema conflictivo, como prueba el que un año después no se autorizase la participación de niñas cantando durante una academia literaria de la congregación de caballeros (ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, “Libro de Consultas”, 1891-1909, 15 de mayo de 1900).

⁶³Pereira Salas 1957: 281-284; Salinas 2000; Claro Valdés 1979: 18.

das en textos profanos preexistentes⁶⁴. Sin embargo, el carácter reiterado y permanente de este tipo de censuras basta para demostrar el poco efecto que tuvieron entre los siglos XVI a XVIII, aspecto que se vio favorecido por el hecho de que una cantidad significativa de miembros de la Iglesia —en especial las comunidades religiosas y ciertos eclesiásticos influyentes— defendieron el cultivo de esta música en los templos⁶⁵, algo pocas veces señalado en los estudios sobre este tema. Aun a mediados del siglo XIX las condenas de un sector del clero no parecen haber tenido un efecto real en la práctica musical, dado que en 1846 la *Revista Católica* denunciaba la presencia de canciones y oberturas de ópera italiana, género tan en boga en aquellos años, en los principales templos de la ciudad⁶⁶. Pero en la segunda mitad de dicha centuria y, más aún, en el último cuarto, la acción de la Iglesia chilena se hizo más directa y persistente, y las prohibiciones relativas a la música sacra fueron formuladas de manera más precisa y con la asesoría de músicos profesionales.

Las medidas adoptadas por el arzobispo Valdivieso en las décadas del cuarenta y setenta constituyen, a mi juicio, un antecedente de la actitud más decidida que iba a adoptar la Iglesia chilena pocos años después. En 1847, tras haber reemplazado al maestro de capilla Henry Lanza por José Bernardo Alzedo, el arzobispo ordenó la compra de un órgano de mayores dimensiones que se hizo traer desde Europa y llegó a nuestro país a fines de 1849⁶⁷. La presencia de este instrumento y el alto salario que debía pagarse al nuevo organista, Henry Howell, fueron un pretexto suficiente para suprimir los demás instrumentos que hasta ese momento tenía la capilla musical⁶⁸. Aunque esta nueva disposición tenía en principio un carácter “provisorio”, los antecedentes conocidos indican que la capilla catedralicia no volvió a tener una orquesta con instrumentos de viento y cuerda como en la primera mitad del siglo XIX⁶⁹, al menos no en la planta catedralicia, pues para ocasiones especiales podía contratarse a músicos ajenos a la institución. Pero lo más significativo es que en estos mismos años acordaron comprar un nuevo órgano para su iglesia los mercedarios (1846) y agustinos (1848)⁷⁰, lo que demuestra que la reforma de Valdivieso tuvo una repercusión más amplia, afectando a otras instituciones religiosas de la ciudad.

⁶⁴Sobre la vinculación entre el tono humano y el villancico véase Vera 2002: 84-87, y el estudio clásico de Caballero 1997. Testimonios sobre la presencia de tonos y villancicos en el Chile colonial se hallan en Pereira Salas 1941: 27, y Vera 2004a y b.

⁶⁵Véase Vera 2005.

⁶⁶Pereira Salas 1957: 281.

⁶⁷Claro Valdés 1979: 24-25.

⁶⁸“Se suprimen las plazas de primeros y segundos violines, viola, primero y segundo violoncelo, contrabajo, primero y segundo clarinete y flauta de la capilla de la Iglesia, aplicándose sus asignaciones al pago del organista contratado en Europa, al de los nuevos cantores que se establezcan, y el residuo al reembolso del costo del órgano que acaba de comprarse” (Rafael Valentín Valdivieso: “Capilla de música de la Iglesia Metropolitana”, *Boletín eclesiástico*, I, 1830-1852, pp. 360-365).

⁶⁹Por ejemplo, en 1885 la capilla constaba de dos sochantres, un organista principal, dos bajos, cuatro tenores (uno de ellos ejercía además como segundo organista), dos fuelleros y seis seises (Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, Leg. 90 N° 40A. Cf. Claro 1979).

⁷⁰Vera 2004c: 21.

El propio arzobispo intentó una reforma más radical tres décadas más tarde, promulgando un “Edicto sobre la música y canto en las iglesias” (1873)⁷¹. En este documento abogaba por el uso generalizado del órgano, “como en la Metropolitana y algunas otras que le han imitado”. Reconocía que en muchos templos, dada la ausencia de este instrumento, la orquesta continuaría empleándose, pero debía suprimirse totalmente el piano –por su naturaleza profana– y los instrumentos de procedencia militar. Además, insistía en extirpar definitivamente el estilo operístico y todo tipo de música teatral de las iglesias, aspecto que, como veremos, iba a ser común a todos los manifiestos similares de épocas posteriores.

Un paso más significativo fue dado en 1885 por el obispo Joaquín Larraín y otros, con la promulgación de una “Pastoral colectiva sobre la música y canto”⁷². Este documento establece de forma precisa las características que la Iglesia buscaba imponer para la música litúrgica. En síntesis: el canto llano tiene el lugar predominante; se admite la música “figurada” que tenga un carácter “grave y piadoso”, aunque sea acompañada de órgano y otros instrumentos; los acompañamientos instrumentales deben “sostener el canto” y no encubrirlo; los interludios instrumentales deben responder al carácter serio de la liturgia; el idioma oficial del culto es el latín, pero se permiten cantos vernáculos en ciertas ocasiones, como el “Trisagio en honor de la Santísima Trinidad”; se prohíbe la música con reminiscencias teatrales, bailes de cualquier tipo (polka, vals, mazurca, etc.) y trozos profanos (himnos nacionales, cantos populares, romanzas...); se permiten, no obstante, los “solos”, “dúos” y “tríos” que tengan un carácter sagrado acorde con la composición, aunque deben evitarse los “solos” en el *Gloria* y el *Credo*; se prohíben los instrumentos ruidosos, entre ellos el piano, exceptuando las trompetas, flautas, timbales y otros “que se usaron en el pueblo de Israel para acompañar las alabanzas al Señor, los cánticos y Salmos de David [...] especialmente en el Tantum Ergo y en la bendición del Santísimo”. Por último, y esto quizás sea lo que marca la diferencia más importante con los decretos anteriores, la pastoral establece en su artículo 19 que el obispo nombrará una Comisión de Santa Cecilia encargada de velar por el cumplimiento de esta ordenanza, compuesta por un Inspector Diocesano de Música Sagrada (eclesiástico) y dos personas más. A este organismo corresponderá examinar las composiciones que figuren en el repertorio musical de cada iglesia, poniendo al pie el visto bueno con su sello o timbre y dando parte al Prelado en caso de incumplimiento a fin de tomar las medidas convenientes. Siguiendo esta última ordenanza se procedió a crear la Comisión, que el 27 de noviembre de 1886 quedó oficialmente conformada por los presbíteros Vicente Carrasco, Tristán Venegas y Policarpo Jara: el primero era su presidente y desempeñaba además el mencionado cargo de Inspector de Música Sagrada⁷³.

⁷¹Rafael Valentín Valdivieso: “Edicto sobre la música y canto en las iglesias”, *Boletín Eclesiástico*, V (octubre, 1875), pp.1205-1214.

⁷²Joaquín Larraín et al.: “Pastoral colectiva sobre la música y canto”, *Boletín Eclesiástico*, IX (enero, 1887), pp.751ss. También citado por Salinas 2000.

⁷³Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Secretaría, Leg. 43 N° 10.

El documento anterior y otros similares publicados en Santiago pocos años después⁷⁴ no fueron el fruto de una iniciativa particular del clero chileno, sino la manifestación local de un movimiento de reforma generalizado que se gestó en Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Los papas León XII en 1824 y Pío VIII en 1830 habían realizado ya recomendaciones relativas a la música litúrgica⁷⁵, pero el impulso decisivo y más radical provino del mundo laico en 1868, cuando Franz Xaver Witt (1834-1888) creó la Sociedad Ceciliana en Bamberg (Alemania). Esta agrupación, que captó un gran número de adeptos y dio origen rápidamente a sociedades similares en otras latitudes, defendía el canto gregoriano y la polifonía *a cappella* como el ideal de música católica. Sin embargo, no excluía la “música moderna” con órgano y orquesta, e intentó reformarla a fin de que se adecuara al carácter de la música propiamente sacra, evitando las reminiscencias profanas y operísticas. Con la colaboración de compositores como Michael Haller, sus miembros publicaron una cantidad importante de música caracterizada por su diatonismo, textura preferentemente acórdica y relativa simpleza desde el punto de vista compositivo. La sociedad fue aprobada por el Papa en 1870 y sus postulados recogidos, al menos en parte, por los manifiestos oficiales, como el *Regolamento* para la música de Iglesia en Italia emitido por la Sagrada Congregación de Ritos (1884)⁷⁶, cuyas disposiciones recoge a su vez la pastoral chilena de 1885, adaptándolas a la realidad local⁷⁷.

A mi juicio, la menor tolerancia de la Iglesia decimonónica hacia las manifestaciones profanas y su mayor interés por restaurar la música a un supuesto estado primitivo de absoluto orden y respeto por la liturgia –simbolizado por el canto gregoriano y la polifonía palestriniana–, se relaciona con la reacción conservadora que se produjo ante las revoluciones políticas de fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Así como la inestabilidad originada por estos conflictos dio pie a un intento por restaurar el orden social –y como consecuencia al nacimiento de la sociología moderna–, indujo también en importantes sectores de la Iglesia un deseo por recuperar la “paz y armonía” supuestamente característica de la Edad Media y el Renacimiento⁷⁸.

Las iniciativas anteriores cristalizarían en el famoso “*Motu proprio* sobre la música sagrada” del Papa Pío X, significativamente fechado el 22 de noviembre de 1903, día de Santa Cecilia⁷⁹. El Papa reconoce en su escrito “todo el bien que se ha producido en esta materia en el curso de los diez últimos años”, con la formación

⁷⁴Como la circular sobre música de 1888 del arzobispo Mariano Casanova, que recomendaba la extirpación de la música profana y que la capilla catedralicia fuese preferida en las funciones religiosas de la ciudad (Casanova “Circular a los rectores de iglesias sobre la música y canto religioso”, *Boletín Eclesiástico*, X ([1887-1889], pp. 430-431).

⁷⁵Véanse Hutchings 1977: 78.

⁷⁶Véase una síntesis del movimiento ceciliano en Fellerer 1961: 183-194.

⁷⁷“Por nuestra parte, deseando cumplir con el elevado fin que se propone la referida congregación, y adaptando en cuanto es posible aquellas disposiciones a las circunstancias de nuestro país, venimos en dictar para las respectivas diócesis de Chile la siguiente ordenanza...” (*Boletín Eclesiástico*, IX (enero de 1887), p. 752).

⁷⁸Cf. Ritzer 1993: 6-23.

⁷⁹He consultado la traducción francesa publicada en *Lettres apostoliques* 1905: 48-55.

de “sociedades florecientes” –alusión clara al movimiento ceciliano–, pero admite también que esto ha sido insuficiente, lo que le lleva a promulgar un reglamento más específico. En cuanto a los tipos de música permitidos, señala que la música por excelencia en la Iglesia es el canto gregoriano, seguido por la polifonía clásica; la música moderna tiene cabida en tanto mantenga un carácter serio y acorde con el culto, evitando lo profano; el género menos apropiado para el culto es el “estilo teatral” del siglo XIX (léase la ópera italiana y otros similares). Sobre los medios de ejecución, prohíbe el uso del piano y otros instrumentos ruidosos, así como la ejecución de “fanfarreas” dentro de los templos. Respecto a la composición y estilo de las obras, indica que el canto debe predominar siempre frente al acompañamiento del órgano y otros instrumentos, los cuales deben limitarse a sostener la voz; y que deben evitarse los preludios e interludios instrumentales. Por último, ordena que los obispos instituyan en su diócesis, si no lo han hecho, “una comisión especial compuesta por personas verdaderamente competentes en materia de música sacra”, que procure que la música ejecutada en sus templos cumpla con las reglas anteriores, organismos que, como hemos visto, existían ya en Chile.

Si bien no conocemos la labor de la Comisión de Santa Cecilia a fines del siglo XIX, sabemos que volvió a constituirse en 1907 con el nombre de “comisión diocesana de música sagrada”, después de un tiempo de interrupción. En diciembre de dicho año se reunieron el presbítero Clorico Montero, el padre Teobaldo Lalanne, el presbítero Pedro Valencia Courbis⁸⁰, Adolfo Carrasco Albano y Vicente Carrasco⁸¹, quienes propusieron al arzobispado hacer una edición del *Motu proprio* de Pío X, junto a un *Índice* de obras prohibidas en los templos. La respuesta fue: “contéstese al Presidente de la Comisión de Música Sagrada que celebramos el empeño con que atiende al desempeño de su cargo, y que puede dirigirse a nosotros en todas sus determinaciones para hacerlas cumplir oportunamente”⁸². A pesar de lo escueto de la respuesta, la actividad de la comisión iba a ser duradera: más de una veintena de obras conservadas en el Archivo de la Recoleta Dominicana, que contiene música principalmente de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, llevan su timbre con la indicación “reprobado”⁸³. En el Archivo del Monasterio de la Victoria, de monjas clarisas, cuyas partituras musicales sólo he podido revisar superficialmente, se encuentra el timbre de la comisión de un “Repertorio de cánticos sagrados escogidos y ordenados por el R. P. José González Alonso”, sobre las hojas de un *Panis Angelicus* y un *Jesu Mi Dulcissime*, en otro tomo impreso, de 1939, cuya portada dice “Mes de María treinta entonacio-

⁸⁰Aparte de las obras de Valencia Courbis conservadas en San Ignacio (ver *Apéndice*, tabla N° 1), existen obras suyas en la Biblioteca Nacional y el Centro de Documentación Musicológica de la Universidad de Chile, según el catálogo disponible en <<http://musicologia.uchile.cl/grabaciones.php3?campo=APELLIDO&codigo=V>>, consultado el 4 de abril de 2006.

⁸¹Vicente Carrasco Salas, presbítero que a comienzos del siglo XX se interesó por la “depuración” de la música sacra (Pereira Salas 1957: 285-286).

⁸²Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago. Secretaría. Leg. 129 N° 31.

⁸³Esto sobre la base del catálogo ya citado de Víctor Rondón. Sobre este archivo musical véase una brevísima reseña en Rondón 2000b. Sobre la vida musical de la Recoleta Dominicana a comienzos del siglo XIX véase Rondón 1999.

nes de las Letanías de la Santísima Virgen”, figura también el timbre aprobatorio de la comisión, y en el reverso de la página 18 hay una lista de “Composiciones publicadas [por] Jorge Azócar Yávar maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral (Aprobadas por la Comisión de Música Sagrada)”⁸⁴; por último, Maximiliano Salinas nos informa de la existencia de la Comisión⁸⁵.

En la quincena de piezas transcritas del archivo de San Ignacio, en cambio, no he encontrado rastros de ella, aunque la mayor parte de estas obras no son propiamente litúrgicas. No obstante aquello, las autoridades del colegio estuvieron al tanto de las ordenanzas más importantes que hemos citado al momento de adoptar disposiciones sobre la música. El 29 de abril de 1896, los padres consultores se preguntaron si al terminar una misión o ejercicios en su iglesia podían “las señoras, cantar cánticos piadosos durante la misa rezada”, y acordaron atenerse a la pastoral de 1885⁸⁶. Esta última prohibía que las mujeres participasen en el coro como cantoras, pero consideraba “laudable” que lo hiciesen en el canto popular al unísono, por lo que es de suponer que la respuesta de los padres fue positiva. Por otra parte, el 1 de junio de 1898 acordaron suprimir los instrumentos de viento de las funciones de su iglesia, por ser la voluntad del arzobispo y el Papa⁸⁷, disposición que al parecer no se respetó en el siglo posterior.

Con estos antecedentes, cabe preguntarse hasta qué punto el movimiento reformador de fines del siglo XIX tuvo un efecto real en la música sacra de Santiago y, particularmente, del Colegio de San Ignacio. En primer lugar, las obras religiosas que se han conservado anteriores al edicto de Valdivieso (1873) y la pastoral de (1885), raramente escapan a la influencia operística. Incluso las de José Bernardo Alzedo quien, según Pereira Salas mantuvo la “tradición litúrgica colonial” durante su magisterio en la catedral (1846-1864)⁸⁸, muestran, según Denise Sargent, algunas características de la ópera italiana⁸⁹. Asimismo, el *Invitatorio y tres lecciones del Oficio de Difuntos* del cantante lírico francés Enrique Maffei, activo en una época similar a la de Alzedo, presenta, entre otros rasgos, un acompañamiento en tresillos de corcheas propio de algunas arias lentas de ópera⁹⁰.

⁸⁴Estas partituras no cuentan con catalogación alguna, por lo que me es imposible indicar su localización de forma más precisa.

⁸⁵Salinas 2000.

⁸⁶“No recordando algún anterior ejemplo, determinose que debíamos atenernos a las instrucciones impresas en una pastoral del Sr. Arzobispo, sobre la música sagrada” (ACSI, 2/J/, 303, Carp.02 “Libro de Consultas” 1891-1909).

⁸⁷“Siendo voluntad del Sr. Arzobispo, porque lo es del Papa, el que no se toquen instrumentos de viento en las funciones de Iglesia, pareció a todos los PP. que conviene atenernos a esa voluntad” (ACSI, 2/J/, 303, Carp. 02, “Libro de Consultas” 1891-1909).

⁸⁸Pereira Salas 1957: 283.

⁸⁹Sargent 1984: 21-22.

⁹⁰Di a conocer esta obra en Vera 2004c: 22-28. Indico allí, erróneamente, en la figura 2, que la partitura data de 1866, cuando en realidad este año figura en una obra de Felix Banfi conservada en el mismo archivo. Maffei había llegado a Chile en 1840 pero, según Milanca, se alejó del país en 1850 para volver diez años más tarde. No poseemos información sobre él después de 1869 (Véase Pereira Salas 1957: 105, 112, 120, 369; y Pereira Salas 1978: 93; y Milanca 2000).

Ateniéndonos ahora estrictamente al repertorio conservado en San Ignacio, incluso las piezas de la década de 1880 no parecen mostrar una diferencia significativa en relación con los ejemplos citados. El *Quis Ascendit* de Enrique Marconi, compuesto en 1886 “expresamente para el Colegio de San Ignacio”, puede darnos alguna idea al respecto (ver ilustración). Marconi, profesor de canto en el colegio, compuso la obra para la fiesta de San Luis de dicho año, y ésta gustó mucho por ser “devota y seria”, según indica la partitura. La sección introductoria, efectivamente, presenta algunas de las características exigidas en los manifiestos que hemos revisado: la frase inicial es ejecutada por las cuerdas y maderas de la orquesta a la manera de un brevísimo preludio instrumental y seguidamente por el coro *a cappella*; todo ello se realiza sobre una textura acórdica en la que sólo algunos cromatismos hacia el final de la frase alteran el carácter predominantemente diatónico (ver ejemplo N° 2). Sin embargo, la sección central de la obra, que se inicia en el compás 37 (“Innocens manibus”), comienza con una breve sección introductoria destinada a modular a la nueva tonalidad (Si bemol Mayor), en la que el tenor, acompañado por la orquesta, ejecuta un *crescendo* (con el trémolo de las cuerdas) que concluye con una fermata expresiva. A partir de este punto (compás 45) se inicia un aria de tenor de carácter netamente operístico, en la que el acompañamiento es realizado acórdicamente por los violoncelos y violines, y en arpeggios por los clarinetes y las violas (ver ejemplo N° 3). Recordemos

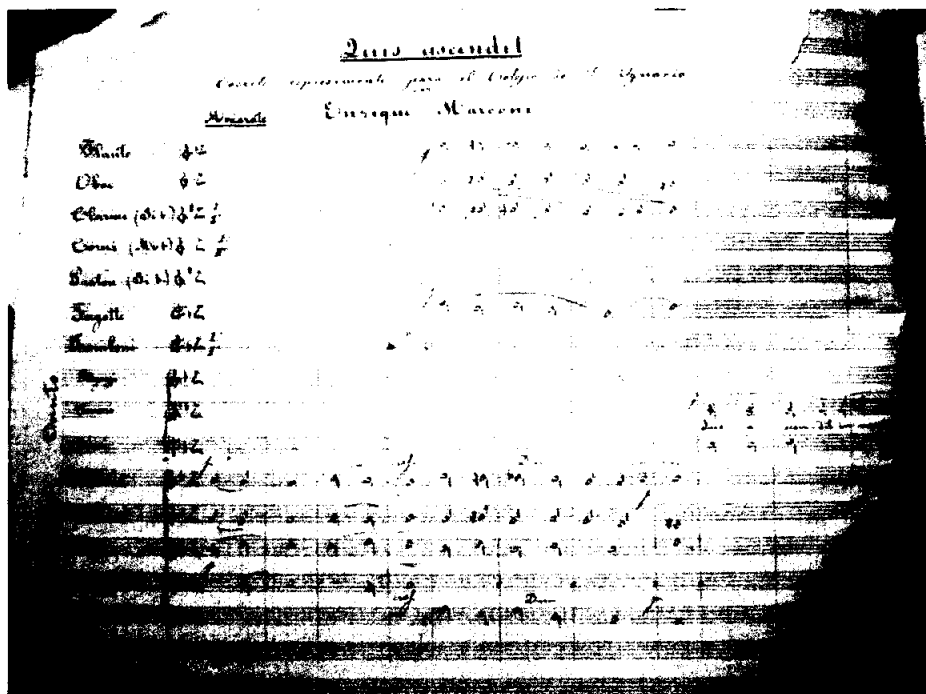


Ilustración: inicio del *Quis ascendit* de Enrique Marconi (1886).

Ejemplo N° 2. *Quis ascendit*, de Enrique Marconi, 1886, sección inicial.

que Marconi, al igual que Maffei, tenía una estrecha vinculación con el mundo de la ópera, pues trabajaba en 1886 como maestro de coros del Teatro Municipal de Santiago⁹¹. Ambas secciones son de bella factura, pero sólo la primera responde a las prescripciones de los reformadores eclesiásticos de la época, lo que parece indicar que éstas no habían tenido aún el efecto deseado. De hecho, todavía en 1890 el músico italiano Fabio de Petris afirmaba, en defensa del Réquiem de Verdi,

⁹¹Véase Pereira Salas 1957: 342, 371 y Pereira Salas 1978: 93-94.

Tempo I

Fl.
Ob.
Cl.
Sop. Cor.
Ten. Tpr.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Timb.

Ejemplo N° 3. *Quis ascendit*, de Enrique Marconi, 1886, aria del tenor.

criticado por Arrieta Cañas, que el estilo “dramático” de música religiosa contaba con una tradición importante y era igualmente válido que el estilo propiamente litúrgico⁹².

⁹²Ver artículo “Más sobre la misa de Verdi”, firmado por “Otello”, pero atribuible a Fabio de Petris, en función de las réplicas publicadas en Arrieta Cañas 1927. Cabe señalar que Fabio de Petris concluye su artículo no defendiendo la supremacía de Verdi sobre Wagner, como ha dado a entender Pereira Salas 1957: 239, sino afirmando que “Wagner y Verdi son dos genios, son los representantes de dos escuelas y de dos tradiciones gloriosas. El uno no excluye [sic] al otro para mayor gloria del arte cosmopolita” (Periódico *La Actualidad*, Santiago de Chile, lunes 20 de octubre de 1890, p. 2).

La situación es muy diferente en la *Misa en Re Mayor*, Op. 73, de Aníbal Aracena Infanta, para tres partes vocales (tenores 1 y 2, y bajo) y acompañamiento de órgano. Aunque la partitura no está fechada, la indicación de *opus* me lleva a situar su composición hacia 1920, puesto que según Emilio Uzcátegui en 1919 Aracena había compuesto ya setenta y dos obras⁹³. Por otra parte, estos datos son coherentes con la indicación de op. 93 de su *Apóstol de Oriente*, fechado en 1922 (ver *Apéndice*, tabla N° 1)⁹⁴. Cabe agregar que la tapa del manuscrito lleva un listado de apellidos que parece corresponder a alumnos que participaron en la interpretación de la *Misa*. Una comparación entre los apellidos menos comunes y el *Catálogo General* de alumnos del Colegio hace pensar que dicha inscripción fue realizada hacia 1934-1935. Fue en esos años que estudiaron allí Hildebrando Landázuri, único alumno con dicho apellido en el *Catálogo General*, Gonzalo Holley y los hermanos Cyril y Jorge Hodgson. Esto sugiere que la *Misa en Re Mayor* fue interpretada nuevamente en esa época, lo que demostraría su positiva recepción y permanencia en el tiempo⁹⁵. La reposición de la misa pudo estar a cargo del propio Aracena, ya que fue maestro del colegio durante veintidós años⁹⁶. En todo caso, la obra pertenece a una etapa posterior a la de Marconi, en la que los intentos de reforma habían ya recibido el impulso decisivo de Pío X, y la Comisión Diocesana de Música Sagrada contaba con algunos años de funcionamiento a sus espaldas.

En el *Kyrie* las partes vocales transcurren mayoritariamente al unísono, en un intento por imitar el canto gregoriano; los escasos pasajes a tres voces son totalmente acórdicos, así como el propio acompañamiento del órgano, que realiza una breve introducción y posteriormente se limita a sostener el canto; han desaparecido los acompañamientos arpegiados y los solos vocales (ver ejemplo N° 4). En el *Gloria*, una sección de dieciséis compases *a cappella*, primero unisonal y luego a tres voces, da paso a la misma melodía inicial del *Kyrie*, acompañada por el órgano; tan solo un breve interludio instrumental de trece compases que antecede al *Qui tollis*, destinado a preparar el cambio al modo menor, y un nuevo fragmento *a cappella* en el *Cum sancto spirito*, rompen el hilo del discurso. La ausencia total de imitaciones y desarrollos contrapuntísticos entre las voces permite una declamación clara y completa del texto junto a una duración moderada del *Glo-*

⁹³Uzcátegui 1919: 174. La obra más temprana de Aracena que se conoce parece ser la marcha *Amor a la patria*, publicada en 1896 (Laval 1898: 14).

⁹⁴Además de ello, su presencia como organista en San Ignacio está documentada poco tiempo después, en 1925 (véase González Catalán 2004).

⁹⁵*Catálogo General* 1935: 42, 44. Cabe señalar alguna incoherencia con esta hipótesis: por ejemplo, no figura ningún Covarrubias de 1934 a 1935, a pesar de que este apellido se halla en la portada de la misa. Una posible explicación sería que el *Catálogo* no esté completo, algo que, en lo referente a las listas de egresados, es reconocido por los propios autores en la p. 73.

⁹⁶En un acto realizado en el colegio en noviembre de 1956, en conmemoración del centenario de su fundación, se rindió "un merecido homenaje al gran maestro Aníbal Aracena Infanta, profesor del Colegio por espacio de veintidós años" (Janúbar 1956). Anteriormente fue profesor de teoría, piano y órgano en el conservatorio, y organista en la catedral y La Merced (Sandoval 1911: 24, 29, 58, y I del anexo). Falleció en 1951 (Salas Viu [1951]: 151).

Andante

The musical score is written for Tenor, Bass, and Organ. The tempo is marked 'Andante'. The organ part is marked 'pp' and 'Molto religioso'. The vocal parts enter with the text 'Ky - ri - e'.

Tenor

Bajo

Órgano

pp
Molto religioso

Ped.

T

ppp Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e -

B

ppp Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e -

Org.

Ejemplo N° 4. *Misa en Re Mayor*, de Aracena Infanta, comienzo del *Kyrie*.

ria, ambos aspectos recomendados en el *Motu proprio*⁹⁷. Un juicio descontextualizado concluiría probablemente que la obra de Marconi es más interesante y variada desde el punto de vista musical, y atribuiría esto a su mayor capacidad compositiva; sin embargo, las características de la *Misa en Re Mayor* parecen relacionarse más con el contexto histórico que venimos analizando que con el mayor o menor talento de su autor, ya que la pieza se adapta y subordina a la liturgia como que-

⁹⁷ *Lettres apostoliques* 1905: 51, 52, 54.

rían los reformadores. De todas formas, sus cromatismos están lejos del diatonismo casi absoluto defendido por los primeros representantes del movimiento ceciliano, si bien este último había abandonado en parte esta premisa a comienzos del siglo XX⁹⁸.

Es evidente que los ejemplos musicales mencionados son insuficientes para demostrar que la reforma tuvo un efecto generalizado sobre la práctica musical en las iglesias de Santiago, y en San Ignacio en particular. Algunos testimonios documentales indican que la orquesta continuó empleándose en ciertas funciones. Además, en algunas obras sacras en castellano el propio Aracena muestra un estilo diferente⁹⁹, lo que hace probable que el efecto de la reforma se haya circunscrito a las obras en latín con un carácter estrictamente litúrgico. El tema queda abierto para trabajos más específicos, pero la comparación entre las piezas de Marconi y Aracena constituye un indicio significativo de que la intervención más decidida de la Iglesia chilena en la actividad musical, desde el último cuarto del siglo XIX, tuvo repercusiones en los años posteriores. Al mismo tiempo, queda claro que el repertorio conservado en San Ignacio puede dar luz sobre procesos complejos relacionados con la música de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que deberán ser estudiados con mayor profundidad en el futuro.

APÉNDICE

Tabla N° 1: *Obras de compositores activos en Santiago en la época estudiada*

MS = manuscrito; IMP = impreso; Carp. = número de carpeta(s) según una catalogación de autoría desconocida que fue realizada anteriormente.

01. Aracena Infanta, Aníbal: *El apóstol de oriente*, MS, Carp. 97 y 125. Contiene un coro de marineros, coro de ángeles y otros. Fechado en noviembre de 1922. Indicación de op. 93.
02. Aracena Infanta, Aníbal: *Leyenda musical a San Ignacio*, MS, Carp. 121.
03. Aracena Infanta, Aníbal: *Leyenda musical a San Francisco Javier*, MS, Carp. 121.
04. Aracena Infanta, Aníbal: *Misa a dos voces en Re*, MS. Contiene además una letanía de O. Ravanello y otras obras. Indicación de op. 73 en las partituras.
05. Azócar Yávar, Jorge: *Bendita sea tu pureza*, IMP (Santiago: Talleres Poligráficos Claret, 1939).
06. Azócar Yávar, Jorge: *Cantos militares y patrióticos*, IMP (Santiago: Talleres Claret, 1951). A la bandera, a Bernardo O'Higgins y otros.
07. B., Ed. (S.J.) [= Bruggier, Eduardo]: *Felicitación*, MS, Carp. 95. Partituras dedicadas al arzobispo Casanova (arzobispo de Santiago de 1886 a 1908) por el padre Ed. B. Su firma parece hallarse también en los primeros folios del *Viva Chile* de Fabio de Petris (N° 24 de esta tabla). Con toda probabilidad se trata del P. Eduardo Brugier (véase el apartado 2. *El repertorio conservado y la vida musical del Colegio e Iglesia de San Ignacio*).
08. B., E. (S.J.) [= Bruggier, Eduardo]: *Himno de felicitación*, MS, Carp. 61. Dedicado al padre Anton Garriga, rector del Colegio San Ignacio. Año 1885. No he podido verificar si corresponde o no a la obra anterior.
09. Boero, Felipe: *María, Madre Nostra*, IMP. Compositor argentino nacido en 1884 y muerto en 1958, cuyos himnos escolares se conservan en diversos colegios de Buenos Aires donde se cantaban (Suárez Urtubey 1999). Su posible vinculación con Chile está dada por la dedicatoria de esta obra a Monseñor Luis Duprat y al padre rector Luis Canudas, en 1926. Este último era en ese momento rector del Colegio de San Ignacio (Hanisch 1956).

⁹⁸Cf. Fellerer 1961: 194.

⁹⁹Por ejemplo, en sus leyendas musicales a San Ignacio y San Francisco Javier (ver *Apéndice*, tabla N° 1).

10. Darner, Cándido (S.J.): *Al héroe de Loyola*, MS, Carp. 68. Este autor era el responsable de la música en la Iglesia hacia 1900 (véase el apartado 2. *El repertorio conservado y la vida musical del Colegio...*). La obra es una pequeña cantata para voces de niños.
11. Darner, Cándido (S.J.): *Colección de cantos profanos*, MS, Carp. 262.
12. Desjardins, A. [Adolfo]: *La prise de Sebastopol*, IMP (Santiago: E. Guzmán, sin año), Carp. 498. Indicado como "Grande Valse Militaire", op. 33. Sobre la importancia de Eustaquio Guzmán en la prensa musical chilena del siglo XIX, véase Merino 1993a: 20ss.
13. Gómez, Félix: *Al Cristo vencedor*, MS, Carp. 93. La copia más antigua, fechada el 31 de agosto de 1907, indica que fue compuesta para la promulgación de dignidades de septiembre de ese año. Lleva además la nota: "Al H. Ángel Ilirien de la C. de Jesús, mi compañero de trabajo en la clase de canto del Colegio de Sn. Ignacio; recuerdo afectuoso: Félix Gómez G. Organista de Sn. Ignacio". Más abajo: "Poesía del R. P. Ezpeleta S. J." En la portada de otra copia se señala que se ejecutó el 7 de noviembre de 1921 en el "Acto de misiones".
14. Gómez, Félix: *Cantata al Pabellón Pontificio*, MS, Carp. 118. Fechado en 1910.
15. Gómez, Félix: *El recreo*, MS, Carp. 80. Cantata para voces de niños. Dedicada al rector del Colegio, P. Estanislao Soler. Fechado en junio de 1909 y 1910. Poesía del P. Pedro Carcavilla.
16. Gómez, Félix: *Fantasia N° 41*, MS, Carp. 209. Para piano y coro de niños. Año 1906.
17. Gómez, Félix: *Himno al Pabellón Pontificio*, MS, Carp. 218. Dedicatoria al rector del Colegio S. Ignacio. Fechado en Santiago, 1905. Posiblemente corresponde a la *Cantata* del mismo autor (véase el N°14 de esta tabla).
18. Marconi, Enrique: *A Chile venid compañeros*, MS, Carp. 74. Año 1887.
19. Marconi, Enrique: *Colón el marinero*, MS, Carp. 119a. Subtítulo: "Barcarola"; año 1886. Una nota advierte que Marconi, profesor del colegio, murió de pena en Ecuador "por haber sido víctima de una estafa considerable". La partitura parece original del compositor.
20. Marconi, Enrique: *Plegaria*, MS, Carp. 219.
21. Marconi, Enrique: *Quis ascendit*, MS, Carp. 472. La portada señala que fue escrito "para la fiesta S. Luis 1886", "para coro de hombres con voces de tiples oblig.". Al final dice: "Es muy bueno y gustó por ser devoto y serio". El manuscrito parece original del compositor.
22. Petris, Fabio de: *Al vicario de Cristo*, MS, Carp. 206. Cantata con dedicatoria al Papa León XIII, ejecutada por primera vez en el Colegio el 12 de diciembre de 1887. La partichela de los pistones lleva la fecha 12 de mayo de 1920 y la firma de "Miguel 2° Muñoz". Además, la partitura de canto y piano (p. 16) dice: "Aviso. En 1908 el mismo señor Depetris [sic] en persona suprimió los números 3 y 4, pasando al terceto N° 5 (dijo que no le gustaban), en las partes no está indicado". Esta pieza corresponde con toda probabilidad al *Himno a León XIII*, citado por Pereira Salas 1978: 54, dado que las partichelas demuestran que éste era el título original de la obra. Pereira Salas documenta su ejecución en 1894 y atribuye la letra al P. Esteban Muñoz Donoso, pero las partichelas vocales la atribuyen al P. José León.
23. Petris, Fabio de: *Himno a los premiados*, MS, Carp. 116. Al reverso de la tapa dice: "1) Ejecutado en su estado imperfecto 1877. 2) Ejecutado entero año 1878. 3) La primera parte 1879". La portada indica: "...compuesto espresamente y dedicado por su autor a los alumnos del Colegio de San Ignacio en ocasión de la solemne distribución de premios el año de 1876", "Santiago de Chile 20 diciembre 1876 Fabio de Petris". En otra nota consta que "el Sr. [Félix] Gómez", con consentimiento de Petris, suprimió los N° 5 y 6 del terceto en 1909.
24. Petris, Fabio de: *Viva Chile*, MS, Carp. 200. Partituras del autor, año 1909. Una nota en los primeros folios ordena sacar una copia porque "la letra del Sr. de Petris es muy pequeña y no se distingue en el salón". Otra nota señala que la partitura fue "reconstruida" para el centenario (1910) y dirigida por Félix Gómez, y que antes se había ejecutado en 1883. Dicha nota tiene la firma del "P. Ed. Brgg", quien con toda probabilidad es también el autor de los números 7 y 8 de esta tabla. La pieza es citada por Pereira Salas 1978: 53, quien documenta una ejecución en 1881 y atribuye la letra al "Presbítero Carlos Emilio León".
25. Valencia Courbis, Pedro: *Repertorio parroquial de música sagrada*, IMP (Santiago: Librería de la Federación de Obras Católica, sin año), Carp. 459.
26. Valencia Courbis, Pedro: *Dos himnos*, IMP (Leipzig: Verlag von Friedrich, sin año).
27. Valencia Courbis, Pedro: *Colección selecta de cánticos sagrados populares*, IMP (Santiago: Librería de la Federación de Obras Católica). Son cinco tomos, dos de ellos fechados en 1913.
28. Zocchi, Ángel: *Himno a la Fe*, MS. El manuscrito parece original del compositor, quien, según una nota, "murió en la casa de orates 1889" (el año no está claro). Se afirma además que se ejecutó en

las premiaciones de 1878 y 1889, y en la Asamblea Católica de 1884. Esta obra es citada por Pereira Salas (1978: 129-130 y 1957: 371), quien documenta una ejecución el 18 de diciembre de 1880 en el colegio.

Tabla N° 2: *Inventario de música de 1886*

Este inventario se ha transcrito literalmente, desarrollando sólo las abreviaturas que podían prestarse a confusión; las observaciones añadidas figuran entre corchetes y en la mayor parte de los casos señalan correspondencias con piezas que actualmente se hallan en el archivo.

I. Misas

1. Natalucci (a tres voces)
2. Mercadante (id.)
3. Giebert (id.) [El inventario de *ca.* 1879 indica "a dos"]
4. Tres de Eykens (id.)
5. Cerutti
6. Tempia (id.)
7. Madoglio (id.)
8. Nava (id.)
9. Gounod (cuatro) [La Carp. 496 contiene una misa a cuatro voces de este autor que podría corresponder a esta misma obra]
10. Battman (dos) I [La Carp. 342 contiene una misa a dos voces del autor]
11. Mandanuccio (tres).
12. Bordese (id.) [El inventario de *ca.* 1879 indica "a dos"]
13. Bordese (dos)
14. Dietsch (tres)
15. Dos misas Bordese (una)
16. Rossini (para órgano)
17. Pacini (cuatro)
18. Terziani
19. Rossi N° 1 (tres)
20. Battman N° 2 (dos) [La Carp. 342 contiene una misa a dos voces del autor]
21. Bordese (una)

II. Varia

1. Cinco tomos, música religiosa por Lambillote
2. Recuerdo [*sic*] chants sacrés por id. [*"Recueil chants sacrés"* indica el inventario de *ca.* 1879]
3. Gregorian Music by Benz.
4. 30 letanías por Id.
5. El progreso del organista. 2 cuadernos.—Órg.
6. Antiponarium [*sic*] Romanum.
7. Graduale id. [Romanum]
8. Cánticos del P. Gimeno (2 ejemplares) [Se conservan ambos ejemplares en Carp. 410 y 413]
9. 2 cuadernos, para los alumnos del Colegio.
10. Cancionero de la Santísima Virgen de ¡Montserát! [Debe corresponder a la edición de Juan Martí y Cantó: *Los cancioneros de Monserrat*, conservada en Carp. 450]

III. Motetes al Santísimo Sacramento

1. Te ergo [De "Aldega", indica el inventario de *ca.* 1879]
2. Motetes para Solo Bajo por Rosini ["Rossi", indica el inventario de *ca.* 1879]
3. *Ave Verum* de Mercadante
4. Id. de Lambillote (Dúo)
5. *O Salutaris* (tres voces)
6. Id. de Benoit.
7. Id. de Bordese (solo tenor)
8. Panis Angelicus. Cianciaelli.
9. *Coro mea* Terziani (a tres voces)

10. *Dominus firmamentum* id.
11. *Miserator Dominus* id. [el inventario de ca. 1879 indica como autor a "Cartoni"]
12. Un cuaderno [de] motetes por Eslava
13. *Benedictus*. Madonno

IV. Tantum Ergo

1. De Rossi (dos voces) N° 1.
2. Id Solo tenor
3. Templa. Dos [voces]
4. Nava, solo tenor
5. Goletti id. Bajo
6. Mercadante, id. barítono
7. Fumagagli, id. [solo barítono] y coro
8. Dos *Tantum ergo* por Madono (a 2 voces)
9. Rossi (id.) N° 2

V. Motetes de Bordése

A dos voces:

Ave Verum (N°s 39 y 78)

O sacrum_Ecce panis_O salutaris_Inviolata_Alma_Ave Maria_O Sanctissima_Sub [tuum praesidium]

Solos:

Laudate_Ecce panis_Rorate_Ave Verum_Bone Pastor_Panis angelicus_Pater Noster_Adoro

VI. Varios motetes

1. Ave Maria, Dúo del P. Gimeno
2. "Jesu C.c." por J. Bajetti
3. Ave Maria (solo) por Mercadante
4. *Salve Regina* (solo). Minocitti
5. *Suscipe Domine*, para orquesta
6. *Qui sedes*. Aldega (Dúo)
7. Diez letanías (a 3 voces) de Madonno

Música profana

1. *Gran Himno a los premiados* por Fabio de Petris, partitura para orquesta [Está en la carpeta N° 116; véase tabla N° 1, 23]
2. *Himno a la Patria* (Música de id.) instrumentación [de] Gutubray [= Gurtubay; esta indicación está tachada en este inventario, no así en el de ca. 1879]
3. Id. [himno] de Nabucco (Verdi). Partitura para piano, partes para la orquesta [Se conserva en Carp. 63]
4. id. a la Fe. Todo para Orquesta. Voces del Sr. Zocchi (para este colegio) [véase tabla N° 1, 28]
5. *Canción nacional*, partitura para canto y piano, partes para orquesta.
6. Varias piezas para piano
7. 24 tríos para piano, violín y flauta
8. *Himno a la caridad* por el P. de Doss [Está en Carp. 204]
9. id. [himno] a los premiados id.
10. id. a la Esperanza id. [En Carp. 87 y 97]
11. id. a la Gratitude id.
12. id. *La Estrella de Chile* id. [Tachada esta entrada en este inventario, no así en el de ca. 1879]
13. Oberturas id. [Se conservan oberturas de este autor en Carp. 6, 13, 16, 19 y otra sin número]
14. Oratorio *El Diluvio* id.
15. *Barcarola* por Marconi [véase tabla N° 1, 19]
16. *Himno a León XIII* por de Petris [véase tabla N° 1, 22; estas dos últimas entradas fueron copiadas por otra mano]

BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL BRUNET, MANUEL

1940 *Apuntes para la historia del teatro en Chile. La zarzuela grande*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. Dos volúmenes.

ABASCAL BRUNET, MANUEL Y EUGENIO PEREIRA SALAS

1952 *Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

ANDREU RICART, RAMÓN

1995 *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. Santiago de Chile: FONDART.

ARACENA, BETH K.

1997 "Viewing the Ethnomusicological Past: Jesuit Influences on Araucanian Music in Colonial Chile", *Latin American Music Review*, XVIII, 1, pp. 1-29.

ARRIETA CAÑAS, LUIS

1927 *Críticas y crónicas musicales*. Santiago de Chile: Imprenta Cisneros.

CABALLERO, CARMELO

1997 "Miscent Sacra Profanis: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII", *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica* (Valladolid, 1995). María A. Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández Rufete, editores. Valladolid: Ministerio de Cultura, pp. 151-167.

CARRERAS, JUAN JOSÉ

2005 "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural", Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores. *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia: Universitat de València, pp. 17-51.

CASANOVA, MARIANO

1887-1889 "Circular a los sectores de iglesias sobre la música y cantos religiosos". *Boletín Eclesiástico*, X, pp. 430-431.

CATÁLOGO GENERAL

1935 *Catálogo general del colegio de San Ignacio 1856-1936*. Santiago de Chile: Imprenta Casa Nacional del Niño.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1979 "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *RMCh*, XXXIII/148 (octubre-diciembre), pp. 7-36.

COLLIER, SIMON Y WILLIAM F. SATER

1999 *Historia de Chile 1808-1994*. Madrid: Cambridge University Press (edición original en inglés, 1996).

ENRICH, FRANCISCO

1891 *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*. Barcelona: Imprenta de Francisco Rosal, volumen 2.

FELLERER, KARL GUSTAV

1961 *The History of Catholic Church Music*. Baltimore: Helicon Press (traducción de la edición alemana de 1949).

GONZÁLEZ CATALÁN, LUIS

- 2004 "John Moir, organero en Chile. Noviembre 1970 – Diciembre 1978", disponible en <http://www.clrc.cl/Spanish-Art-JohnMoir.htm#_ftn9>, consulta del 5 de abril de 2006.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

- 2005 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile. La Habana: Casa de las Américas.

HANISCH, WALTER

- 1956 *Historia del Colegio de San Ignacio*. Santiago de Chile, texto inédito del autor, escrito a máquina y conservado en el Archivo del Colegio de San Ignacio, SJCH, 271.71 H239.H.

- 1974 *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Francisco de Aguirre S. A.

HUTCHNIGS, ARTHUR

- 1977 *Church Music in the Nineteenth Century*. Westport, Connecticut: Greenwood Press (reimpresión del original de 1967).

JANÚBAR, ALBERTO

- 1956 "Una gran velada de arte, recuerdo y gratitud", *La Nación*, Santiago de Chile, 11 de noviembre (consultado en ACSI, 2/c/254, Carp. 09).

LAVAL, RAMÓN A.

- 1898 *Bibliografía musical. Composiciones impresas en Chile y composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero. Segunda parte: 1886-1896*. Santiago de Chile: Establecimiento Poligráfico Roma.

LARRAÍN, JOAQUÍN ET AL.

- 1887 "Pastoral colectiva sobre la música y canto", *Boletín Eclesiástico*, IX (enero), pp. 751 ss.

LETTRES APOSTOLIQUES

- [sin año = 1905] *Lettres apostoliques de S. S. Pie X*. Paris: Bonne Presse, volumen I.

MERINO, LUIS

- 1993a "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 5-68.

- 1993b "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (segunda parte)", *RMCh*, XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 69-149.

MILANCA GUZMÁN, MARIO

- 2000 "La música en el periódico chileno 'El Ferrocarril' (1855-1865)", *RMCh*, LIV/193 (enero-junio), p.17-44. Disponible online en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019300002&lng=es&nrm=iso>, consulta del 31 de marzo de 2006.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

- 1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

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

- 1978 *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- OTELLO, [FABIO DE PETRIS]
1890 "Más sobre la misa de Verdi", *La Actualidad*, Santiago de Chile, 20 de octubre, p. 2.
- RITZER, GEORGE
1993 *Teoría sociológica contemporánea*. México: McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A.
- ROJAS F., JORGE
2006 "Juegos y alegrías infantiles", Sagredo y Gazmuri: volumen 2, pp. 349-388.
- RONDÓN, VÍCTOR
1999 "Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19", *RMCh*, LIII/192 (julio-diciembre), pp. 47-74.
2000 "Nuevas perspectivas sobre música y teatro jesuítico en el espacio colegial a fines del siglo 17 y comienzos del 18: fuentes españolas y alemanas recientemente descubiertas en Chile", *III Reunión Científica Festival Internacional Misiones de Chiquitos*, Santa Cruz de la Sierra: APAC, pp. 37-63.
2000 "Archivos musicales en Chile: pretérito imperfecto y futuro indefinido de nuestra memoria musical", Elizabeth Seraphim Prosser, editor. *Anais III Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, pp. 385-387.
2005 "Sung Catechisms and College Opera: Two Musical Genres in the Jesuit Evangelization of Colonial Chile", John W. O'Malley *et al.*, editores. *The Jesuits II: Cultures, Science and the Arts, 1540-1773*. University of Toronto Press.
- SAGREDO, RAFAEL Y CRISTIÁN GAZMURI
2006 *Historia de la vida privada en Chile*, volumen 2, *El Chile moderno. De 1840 a 1925*. Santiago de Chile: Taurus.
- SALAS VIÚ, VICENTE
[1951] *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- SALINAS, MAXIMILIANO
2000 "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *RMCh*, LIV/193 (enero-junio), pp. 45-82.
- SANDOVAL, LUIS
1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.
- SARGENT, DENISE
1984 "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", *RMCh*, XXXVIII/162 (julio-diciembre), pp. 5-45.
- SERRANO, SOL
2006 "La privatización del culto y la piedad católicas", Sagredo y Gazmuri, volumen 2, pp. 139-155.

SOLEMNES FIESTAS

- 1905 *Solemnes fiestas y certamen literario celebrados por el colegio de San Ignacio y las congregaciones de la Inmaculada Concepción y San Luis Gonzaga en conmemoración del 50º aniversario de la definición dogmática de la Concepción Inmaculada de María*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

SUÁREZ URTUBEY, POLA

- 1999 "Boero, Felipe", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares et al., editores. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 544-546.

SUBERCASEAUX, BERNARDO

- 2004 *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo 3. *El centenario y las vanguardias*. Colección Imagen de Chile. Santiago: Editorial Universitaria.

UZCÁTEGUI GARCÍA, EMILIO

- 1919 *Músicos chilenos contemporáneos (datos biográficos e impresiones sobre sus obras)*. Santiago: Imprenta y Encuadernación América.

VALDIVIESO, RAFAEL VALENTÍN

- s/f "Capilla de música de la Iglesia Metropolitana", *Boletín Eclesiástico*, I, pp. 360-365.

- 1875 "Edicto sobre la música y canto en las iglesias", *Boletín Eclesiástico*, V (octubre), pp. 1205-1214.

VARAS, JOSÉ MIGUEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ

- 2005 *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Publicaciones del Bicentenario.

VERA, ALEJANDRO

- 2002 *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el "Libro de Tonos Humanos" (1656)*. Lleida: Institut d' Estudis Ilerdencs.

- 2004a "La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (s. XVII-XVIII)", *RMCh*, LVIII/201 (enero-junio), pp. 34-52.

- 2004b "Music in the Monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the Colonial Period", *Early Music*, XXXII, N°3, pp. 376-389.

- 2004c "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780- ca. 1860)", *Resonancias*, n°14, pp. 13-28.

- 2005 "Entre marginalidad y decoro: la música en la constitución del nuevo reino de Chile (1541-1700)", ponencia presentada en el Simposio Internacional *Artes, ciencias y letras en la América Colonial*, noviembre. Buenos Aires, Biblioteca Nacional de Argentina.

Fuentes Documentales Citadas

1. *Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio (ACSI)*

En caso de no indicarse el número de página o folio es porque no consta en el documento original.

ACSI a. 2/J, 300. Carpeta 02. "Historia del Colegio de San Ignacio abierto en la ciudad de Santiago el 1 de mayo de 1856".

ACSI b. 2/J, 300. Carpeta 11. "Consultas construcción Iglesia San Ignacio".

- ACSI c. 2/J, 302. Carpeta 08. "Distribución solemne de Premios".
- ACSI d. 2/J, 303. Carpeta 02. "Libro de Consultas". [1891-1909].
- ACSI e. 2/J, 303. Carpeta 03. "Libro de Consultas". [1856-1887].
- ACSI f. 2/J, 308. Carpeta 16. Inventario de Colegio de San Ignacio, incluyendo la Iglesia San Ignacio...".
- ACSI y. 2/J, 308. Carpeta 17. "Diario de la Casa del Colegio de San Ignacio". [1873-1876].
- ACSI h. 2/J, 308. Carpeta 26. "Premios, notas, testimonios"; "Reglamento de un Colegio".
- ACSI i. 2/J, 308. Carpeta 28. "Cuentas y plantillas".
- ACSI j. 2/J, 310. Carpeta 04. "Cuentas y Facturas, P. Medina 1861".
- ACSI k. 271.71 c689. I. Fernando Aguilera *et al.* "Historia del Colegio San Ignacio, 1856-1983".
- Colegio Loyola, Instituto Superior de Letras de la Compañía de Jesús en Chile, 1985.
2. *Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago (AAS)*
- AAS a. Santiago, Leg. 90, N° 40 A. "Iglesia Metropolitana, cuentas de gastos música y canto 1885-1886".
- AAS b. Secretaria, Leg. 129, N° 31. "Comisión diocesana de música sagrada 1907".
3. *Archivo del Monasterio de La Victoria (AMLV)*
- AMLV a. "Libro de fundaciones piadosas del Monasterio de La Victoria 1883".

Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad

Victoria Ocampo and Music: a social and aesthetic experience of modernism

por

Omar Corrado

Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario,

Universidad Católica Argentina

ocorrado@arnet.com.ar

La música constituyó un núcleo sustancial de la experiencia estética de Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890-1979). Su sensibilidad musical se expandió desde el ámbito del goce privado hacia el escenario social donde desplegó una intensa acción en la gestión institucional y el mecenazgo, en la interpretación como recitante, en la escritura, en la edición –en *Sur*, revista y editorial. Sus mayores esfuerzos estuvieron dirigidos a la promoción, desde mediados de la década de 1920, de la modernidad en sus distintas manifestaciones, incluida la música, en Buenos Aires, para lo cual contó con el concurso de sus amigos personales Ernest Ansermet e Igor Stravinsky, así como de compositores locales como Juan José Castro.

Palabras clave: Victoria Ocampo, modernidad, música argentina, mecenazgos, *Sur*.

Music was central to the aesthetic experience of Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890-1979). Her musical sensitivity moved beyond the private space of enjoyment into the social scene, where she developed an intense activity as patroness, player (narrator), writer and editor of Sur, which was both a literary review and a publishing house. Starting, beginning in the mid-1920's, her main concern was the promotion of modernism in Buenos Aires. Her musical collaborators in this endeavour were her friends Ernest Ansermet, Igor Stravinsky, and Juan José Castro, the Argentinian composer and conductor.

Key words: Victoria Ocampo, Modernity, Argentina music, patron.

1. MODELOS DE MECENAS Y LIBRERAS

No disponemos de un término único para caracterizar las múltiples formas que adopta la acción destinada a facilitar y promover actividades musicales en sus distintas vertientes. En el contexto porteño de mediados de la década del 20, en esta tarea encontramos a un grupo de mujeres que actúa en la Sociedad Cultural Diapason, de la que participa Victoria Ocampo¹. Cumplió esta Sociedad un papel

¹Valenti Ferro 1992: 51.

relevante en el establecimiento y consolidación de la vida musical local de la época, y en particular, en el apoyo de las tendencias modernistas, en simultaneidad con otras, como Amigos del Arte, fundada por Elena Sansinena de Elizalde. Se verifica así una conducta recurrente en el mecenazgo femenino del siglo XX expuesta por Locke y Barr: el apoyo a las fuerzas artísticas renovadoras, probablemente porque “la vanguardia proveía un foro en el cual las mujeres podían ejercer una influencia productiva, opuesta a la mayoría de la corriente principal de las instituciones, tendientes a ser dominadas por mecenas y directores masculinos”². Michel Faure constata preferencias similares en la aristocracia francesa de la primera posguerra³.

Para Victoria, es éste el comienzo de una actividad en la que se compromete de distintos modos. Sin desconocer la existencia de otras mujeres porteñas, contemporáneas y probablemente anteriores, empeñadas en estas empresas, que pudieron funcionar como modelos o estímulos para su actividad, no podemos soslayar la fascinación que seguramente ejercieron sobre ella las mecenas europeas más relevantes de su tiempo, como la Princesa de Polignac y la Condesa de Noailles, y tal vez, en menor medida, la estadounidense Elizabeth Sprague Coolidge.

No hay, hasta donde sabemos, menciones a Winaretta Singer, Princesa de Polignac, en los escritos publicados de Victoria. Ignoramos si alguna vez se encontraron. Pero ella conoció en detalle⁴ su centralidad en la promoción de la modernidad musical francesa desde la posguerra. Sus afinidades electivas fueron paralelas. Habían compartido, sin saberlo, el estreno de *La consagración de la primavera* en 1913, y antes, cada una en su ciudad, el entusiasmo por los *Ballets Russes* de Diaghilev. Agasajaron a sus respectivos invitados con repertorios similares: un cuarteto de Borodin acompaña tanto la visita de un embajador inglés en París como la de Tagore en la quinta de San Isidro, tocado por el cuarteto de los hermanos Castro⁵. La familiaridad de Winaretta con el presidente Poincaré, a cuya mujer convence para que apoye la actividad musical, se corresponde con el que Victoria tiene con Marcelo T. de Alvear y su esposa, la cantante Regina Paccini, a quienes recurre para el sostén de sus proyectos⁶. Frecuentan la misma constelación artística e intelectual del París de la época. Una de ellas se articula en torno de la librería *Les amis du livre*, lugar obligado en las estancias parisinas de Ocampo⁷, donde los reúne su propietaria, Adrienne Monnier. No sólo de la literatura más reciente pueden proveerse sus clientes: también de libros musicológicos, libretos y partituras, entre ellas, las de Stravinsky y de Satie⁸. Allí se estrena precisamente *Socrate*,

²Locke y Barr 1997: 38. Todas las traducciones son del autor.

³Faure 1997: 143.

⁴Ocampo se refiere a Polignac en carta a Stravinsky del 23/6/1936. Paul Sacher Stiftung (Basilea), Colección Stravinsky (en adelante PSS, Col. S.) Box 34/I.

⁵Los datos sobre Polignac, salvo indicación contraria, provienen de Cossart 1978.

⁶Polignac adhería, según Fulcher, al “progresivismo artístico de la derecha liberal” (Fulcher 1999: 167). Ocampo, con todas las diferencias de contexto, no es ajena a esa definición.

⁷Cf. su nota dedicada a Monnier en Ocampo 1957: 103-104. Hay correspondencia inédita entre ambas.

⁸Robert 1999: 115. Según esta fuente, Linossier habría comprado allí en 1920 las partituras del *Rag-time* de Stravinsky y de *Socrate* de Satie, además de libros de Laloy y Lavignac.

encargo de Polignac a Satie, puestos en contacto por Jane Bathori, cantante que residirá en Buenos Aires y constituirá una intérprete clave de la música contemporánea promovida por Victoria y su grupo. A ese concierto asisten nombres recurrentes luego en *Sur* y su grupo: Gide, Valéry, Claudel, Cocteau, Stravinsky. Bathori establece una temprana relación con Cocteau y los compositores del Grupo de los Seis, familiares a Winaretta desde 1920. Monnier administra en 1924 la revista *Commerce*, creada por la Princesa Bassiano, editada por Valéry, Valéry Larbaud y Léon Paul Fargue –escritores en fluido contacto con Ricardo Güiraldes⁹. Desde 1920, Paul Valéry, se convierte en una figura habitual en las reuniones de los Polignac, como asimismo Eugenia Errázuriz, Ravel o Vita Sackville West, todos conocidos y/o frecuentados por Victoria¹⁰. Y existe otro vínculo, fundamental: Stravinsky, figura clave en el canon modernista de Victoria. A él le encarga Polignac *Renard* (1916); el ruso le dedica también la *Sonata* para piano (1924), estrenada en su salón. A otra participante del círculo, Eugenia Errázuriz, amiga de Ocampo, dedica las *Cinq pièces faciles*, el *Étude pour pianola* (ambas de 1917), el *Rag-time* (1918) y la *Suite N° 2* (1921).

Al mismo círculo pertenece Anna de Noailles¹¹, por la que Victoria profesa una profunda admiración. La visita en 1929¹² y cenan en el departamento parisino de Ocampo junto a Waldo Frank en 1932¹³. La Vicecondesa de Noailles encargó obras a integrantes del Grupo de los Seis, así como a Markévitch, Nabokov y Kurt Weill¹⁴. Participó de la vida musical avanzada en París, y escribió sobre los Ballets Russes y sobre Chopin. Junto a su esposo, confiaron la construcción de su villa a arquitectos y artistas renovadores –Van Doesburg, Mallet-Stevens–¹⁵, ideario estético que comparte Victoria para la construcción de su casa de la calle Rufino de Elizalde. Valéry forma parte también de su entorno: con él, integra Noailles la llamada *Pléiade Méridionale* en 1920, compuesta por artistas y escritores de renombre¹⁶. Personajes significativos en la vida de Victoria actúan en los salones de las aristócratas parisinas –como Keyserling en el de Mme Fitz James–, quienes asisten a las conferencias de Bergson en el Collège de France¹⁷ como las porteñas a las de Ortega o Keyserling en Amigos del Arte poco después.

Es posible que Ocampo haya estado al tanto de la actividad que realizaban numerosas damas estadounidenses en la promoción de la música contemporánea, como Elizabeth Sprague Coolidge, Gertrude Vanderbilt Whitney, Alma Morgenthau Wertheim, Blanche Wertherill Walton o Claire Raphael Reis. Esta

⁹Robert 1999: 116.

¹⁰Winaretta frecuente en Gran Bretaña otro personaje admirado por Victoria: Virginia Wolff. Cf. Kahan 2003: 329.

¹¹Quien funda con Polignac en 1931 la Société de Musique de Chambre. En 1928, Polignac participó asimismo del comité fundador de la Orchestre Symphonique de Paris, cuyo director principal fue Ansermet. Coco Chanel (quien vistió a menudo a Ocampo) fue parte del comité (Kahan 2003: 269).

¹²Ocampo 1935: 120.

¹³Ocampo 1967: 185.

¹⁴Faure 1997: 143.

¹⁵Faure 1997: 143.

¹⁶Higonnet-Dugua 1989: 334.

¹⁷Gallois 1995: 89-90.

última estaba en relación con Waldo Frank, a través del cual quizás hayan tenido conocimiento mutuo de su acción¹⁸. Entre los compositores auspiciados por Sprague Coolidge y Reis, Stravinsky es, al igual que para Ocampo, figura recurrente. La primera le encargó *Apollon Musagète*¹⁹. El *Octeto*, *La historia del soldado* y *Bodas* aparecen en el repertorio de conciertos auspiciados por ellas²⁰.

Otra característica emparenta las activistas musicales de París: Polignac es estadounidense; Noailles, de padres rumano-griegos (aunque nacida en París); Errázuriz, chilena. Se trata de mujeres de origen "periférico", fortuna considerable, experiencia cosmopolita, interés particular por la música y fuerte inserción en el campo cultural en el que actúan, rasgos compartidos por Victoria.

Estas promotoras de la vida musical enfrentan dificultades similares, debido, entre otros factores, a prejuicios de género vigentes en sus respectivas sociedades, a su pretendida invasión del espacio artístico público y a su apoyo a los movimientos vanguardísticos. Las nobles francesas centran su colaboración en el encargo de obras a compositores de prestigio en los círculos modernizadores y hacen que las mismas se ejecuten en sus residencias privadas, para una audiencia exclusiva y excluyente. Victoria, en cambio, favorece la venida de intérpretes y facilita su estadía, apunala instituciones, consigue subsidios, publica artículos musicales en su revista, con el objetivo concreto de instalar la producción y el debate musicales contemporáneos en el espacio público de una modernidad en construcción²¹. Posibilita la relación de los músicos locales con las figuras internacionales de trascendencia, lo que redundará en la formación y actualización de éstos. Para su solaz personal, Victoria reserva la intimidad con los creadores admirados, en San Isidro o en París. Su protagonismo musical visible y consagratorio consistirá en unir su nombre a los de Honegger y Stravinsky, cuando actúe como recitante en los estrenos argentinos de *Le Roi David*, y de *Perséphone*. Como ha sido señalado a propósito de otros mecenazgos femeninos, sorprende que Victoria no se haya interesado especialmente en la promoción de compositoras. En este caso, sus contemporáneas locales –al menos en las primeras décadas del siglo– no militaban en las filas renovadoras a las que ella dirigía su patrocinio.

2. LA GESTIÓN

2.1. Ansermet y la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal

Para la vocación musical modernista de Victoria y su proyecto de instalación de la misma en la vida cultural de Buenos Aires, Ernest Ansermet fue la figura

¹⁸Oja 1997: 245. El esposo de Claire Reis anunciaba en *The Seven Arts*, la revista de Waldo Frank editada entre 1916 y 1917. Con la primera esposa de Frank, Reis había iniciado su Walden School (Oja 1997: 258).

¹⁹A través del festival que patrocinaba en la Library of Congress de Washington (Cf. Kirchmeyer 2002: 301).

²⁰Bathori cantó, además, una de las *Chansons Madécasses* de Ravel en un concierto auspiciado por Sprague Coolidge en 1925 (Watkins 1994: 183).

²¹Victoria deseaba, sin embargo, que Stravinsky le dedique una obra que incluyera recitante. En la carta citada en nota 4 le dice que se la encargaría si contara con el dinero necesario.

providencial. Lo conoció en su actuación con los Ballets Russes de Diaghilev en 1917²²; luego, de su sorpresa por los logros de su primera actuación como director de la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.) en 1924. Ante las dificultades que atraviesa la orquesta, decide apoyar la empresa.

Ansermet explica todo esto a Stravinsky, en una carta escrita a bordo (21/9/1924), de regreso a Europa. Le dice que los conciertos tuvieron un éxito creciente, y que conoció un pequeño grupo, “de los nuestros, algunas mujeres que me hicieron pensar mucho en Eugenia Errázuriz [...] junto a las cuales me encontré como en casa –el mismo idioma, los mismos placeres–. Una de ellas devino incluso una amiga íntima [...] cuya influencia ha sido considerable en todos los acontecimientos que se desarrollaron desde entonces [...]. Tanto sus amigos como las personalidades oficiales (el Presidente Alvear entre otros, que me invitaron varias veces) me preguntaron cómo podrían mejorarse, estabilizarse y desarrollarse esos conciertos. Hice un plan. [...] era difícil enseñarles el ‘mecenazgo’”²³.

El acceso a los círculos oficiales de decisión que Victoria, en especial, le facilitó, le acarreará cumplir por otra parte con compromisos sociales ineludibles: “mis últimos días pasaron en banquetes oficiales y otros [...]. Toqué el Finale de *L'oiseau de feu* con la orquesta completa en la iglesia de San Francisco, en una ceremonia nupcial ‘chic’ a la cual presté graciosamente mi concurso!”²⁴.

La aristocracia porteña había descubierto en la modernidad musical una nueva marca de distinción.

El apoyo a la A.P.O. se hizo efectivo; Ansermet volvió para la temporada de 1925. Victoria acompaña a la institución, que la nombrará Socia Protectora²⁵. *Martín Fierro* se regocija con los logros de la orquesta, dedica la mayor parte de sus notas musicales a Ansermet, así como a los compositores que éste ejecuta, y felicita a Ocampo “porque ha sido el eje principal de este esfuerzo”²⁶. La temporada de 1926 no marcó los progresos que Ansermet esperaba²⁷. Viene esta vez con su esposa y con su hija Anne, quien colabora con su padre en la fila de segundos violines y entabla una amistad estrecha con las jóvenes de la familia Ocampo, cuya casa frecuente, y cuyas costumbres relata en sus memorias²⁸. Señala asimismo la indisciplina de los músicos de la orquesta, que discutían entre ellos durante los ensayos, en los cuales, dice, “me inicié en los secretos de las subastas, que le parecía [a los músicos], junto a las apuestas a las carreras, la mejor manera de ganar dinero”²⁹. El público de los conciertos recibía “con una sed auténtica de música, toda novedad, como así también todos los clásicos [...]. El hemisiciclo, que comprendía los palcos y balcones brillaba, literalmente. Pielés y joyas se superaban”³⁰.

²²Ocampo 1971: 199.

²³Tappolet 1991: 101.

²⁴Tappolet 1991: 100-101.

²⁵Ocampo 1971: 216-217.

²⁶*Martín Fierro*, Buenos Aires, 19 de julio 1925, p. 135. Utilizamos la edición facsimilar publicada por el Fondo Nacional de las Artes, 1995.

²⁷Carta a Stravinsky, a bordo, 21 de septiembre de 1926, en Tappolet 1991: 122-123.

²⁸Ansermet 1983, capítulo “Buenos Aires”, pp. 69-75.

²⁹Ansermet 1983: 71.

³⁰Ansermet 1983: 71.

Las condiciones mejoran en 1927, gracias a nuevas subvenciones, “a la(s) que se añadía el dinero que yo recolectaba mendigando a unos y a otros”³¹. Sin embargo, las autoridades de la A.P.O deciden prescindir de la participación de Ansermet y contratan a Henry Hadley, director de la orquesta de Nueva York. “La mayoría de los miembros de la institución no querían que ‘las polleras’ pretendieran influir en la organización de los programas ni en la elección del director [...]. Indignada, dolida, le participé a la A.P.O que renunciaba al título de Socia Protectora con que me condecoraron... Por lo visto, ya no necesitaban de Ansermet ni de mí”³².

Para no perder la participación de Ansermet en la vida musical de Buenos Aires, se redoblan los esfuerzos privados: “Con este fin nos reunimos algunos amigos y dimos el dinero necesario”³³. Así, gracias al concurso de la orquesta y coros de la Sociedad Cultural de Conciertos, Ansermet dirigirá sus recitales en el Grand Splendid. A través de la polémica establecida entre las revistas culturales de la época, es posible inferir que los conflictos gremiales y los posicionamientos ideológicos jugaron un papel importante en la decisión de no contratar a Ansermet. En un artículo de *Martín Fierro*³⁴, firmado con las iniciales E.M., se critica incisivamente a Hadley y se ataca a los gremialistas de la A.P.O, a la vez que se celebra el regreso del suizo para dirigir obras de cámara. En una carta abierta a Evar Méndez, director de dicha publicación, Salas Subirats ironiza desde la revista socialista *Claridad* sobre la posibilidad de que las iniciales sean las de un colaborador: “Estoy seguro que entre su colaborador y Ud. no hay de común más que las iniciales, que así como E.M. bien podían haber sido otras. Pongamos por caso V.O.”³⁵. *Claridad* apoya la acción gremial de los músicos de la A.P.O, y celebra la actuación de Hadley en su debut: “preferimos siempre un músico serio, enérgico, como Hadley, a otros que en sus gustos e interpretaciones acusan cierta feminidad de carácter o influencias femeninas”³⁶.

Por cierto, la relación con Ansermet proseguirá más allá de las vicisitudes de estas temporadas de concierto y de estas instituciones. Importa subrayar que en estos años de los que nos ocupamos, la acción del director suizo fue decisiva para la formación de una generación de jóvenes compositores locales que accedieron, gracias a él, no sólo a interpretaciones orquestales magistrales, sino también, y sobre todo, al conocimiento del repertorio más reciente, de algunas direcciones estéticas de la más estricta actualidad, en un medio musical resistente a los cambios. Además de Debussy, muy presente en sus programas, los autores seleccionados por Ansermet fueron aquellos adscritos en su mayoría a las tendencias politonales y polirrítmicas que caracterizaron las estéticas neoclásicas europeas “latinas” de los años 20: Honegger, Ravel, Malipiero, Pizzetti, Casella, Falla, Stravinsky. Es a partir de estos nombres que Victoria construye su canon musical.

³¹Ocampo 1971: 216.

³²Ocampo 1971: 217-218.

³³“Carta a Igor Strawinsky”, en Strawinsky 1935: 13.

³⁴*Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 42, junio-julio 1927, p. 355.

³⁵*Claridad*, Buenos Aires, N° 141, 30 de agosto de 1927, snp.

³⁶*Claridad*, Buenos Aires, N° 137, junio de 1927, snp.

Stravinsky constituyó sin duda la figura central: Ansermet ejecuta desde sus clásicos de la época rusa hasta sus composiciones paradigmáticas de la posguerra. Junto a ellos, dirigirá Bach, Haydn, Vivaldi, Monteverdi, señalando de este modo vínculos entre la modernidad y el pasado no inmediato que el neoclasicismo venía a actualizar³⁷. Ellos marcarán de manera decisiva las orientaciones compositivas de los músicos argentinos que formarán en 1929 el Grupo Renovación: Juan José y José María Castro, Juan Carlos Paz, Honorio Siccardi y Jacobo Ficher, en sus comienzos, algunas de cuyas obras estrena el mismo Ansermet. A él debe Victoria su amistad con los hermanos Castro: “en cuanto los vio actuar, en la Asociación del Profesorado Orquestal [...] supo valorarlos y quiso que yo los conociera”³⁸. Estos permanecerán ligados a Victoria durante toda la vida; otros, acompañarán selectivamente su actividad en diferentes momentos.

2.2. “Vanguardistas” en el Colón³⁹

El 25 de febrero de 1933, el Intendente Municipal de Buenos Aires nombra “en comisión, miembros honorarios del Directorio del Teatro Colón por el término de un año, a la señora Victoria Ocampo y señores Constantino Gaito y Alberto Prebisch”⁴⁰. El 4 de marzo⁴¹ se elige el Director General, Juan José Castro⁴². El nombramiento de estos conocidos intelectuales y artistas provenientes del campo de la modernidad en un espacio simbólico de tal significación, dominado hasta entonces por funcionarios y representantes de las instituciones musicales más conservadoras, se debe al proyecto general de la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre, abogado, historiador, traductor y profesor universitario prestigioso. Lo unen a los flamantes directores del Colón la identidad de clase con Victoria y su intervención en los círculos artísticos y culturales de los 20, de los que participa también Héctor Basaldúa designado Director escenógrafo del Colón.

La apuesta por este directorio es considerable. La mayor parte de la gran prensa se limita los primeros días a dar la información. Sin embargo, los socialistas de *La vanguardia* opinan que sus miembros son “aficionados más o menos conocidos en ciertos círculos –donde no se ahonda demasiado la preparación de cada uno y donde una postura ‘esnobista’ basta para afirmar un prestigio–”⁴³. *El Mundo*, en cambio, considera “oportuno recordar la profunda versación de la señora Ocampo en materia musical [...]. En el mundo musical europeo [... es] estimada y sus escritos acogidos con todo respeto”⁴⁴.

En el mismo diario, Victoria anuncia sus proyectos renovadores: “las óperas de mayor atracción no serán excluidas. Esto no significa que renunciemos a intro-

³⁷Cf. Vinay 1987.

³⁸Ocampo 1971: 251.

³⁹Una versión desarrollada de esta sección en Corrado 2004.

⁴⁰*Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires* (en adelante *BM*), N° 3203, 3 de marzo de 1933, p. 470.

⁴¹*La Prensa*, Buenos Aires, 4/3/1933, p. 15; *La Nación*, Buenos Aires, y *El Mundo*, Buenos Aires, 5/3/1933, pp. 10 y 8 respectivamente.

⁴²Acta de reuniones del Directorio del Teatro Colón, N° 2, en *BM*, N° 3256, 25 de abril de 1933, p. 810.

⁴³*La Vanguardia*, Buenos Aires, 19/3/1933, p. 5.

⁴⁴*El Mundo*, Buenos Aires, 20/3/1933, p. 14.

ducir en esas óperas archiconocidas, modificaciones escénicas que las alejen un poco del ridículo círculo de convencionalismos que han tejido la rutina y los intérpretes carentes de sentido artístico [...]. Haría conocer lo mejor que se produce actualmente en música sinfónica; pondría en escena “Las noticias del día”, la célebre ópera de Hindemith; “Orfeo” de Monteverdi; traería a Serge Lifar y sus compañeros habituales para animar “Apollon” de Stravinsky y otros ballets modernos [...]. Desgraciadamente, de todas esas bellas ilusiones probablemente no se realizarán sino dos: el estreno de la ópera “Wozzeck” de Alban Berg, y la visita de Igor Stravinsky”⁴⁵.

Dada la inminencia del comienzo de la temporada, y sin ninguna previsión de las autoridades anteriores, el directorio se lanza inmediatamente a la tarea de conseguir artistas y armar el programa. Al mismo tiempo, toma decisiones sobre innumerables aspectos del funcionamiento del teatro: contratación de *régisseurs*, reglamentación administrativa, concursos internos, mejoras edilicias, relaciones institucionales y gremiales, concurso de obras argentinas. En referencia a este último punto, muy sensible para el frente musical interno, se designa como miembros del jurado en el concurso de obras de autores locales que deben estrenarse en el año a una mayoría perteneciente al progresista Grupo Renovación, y los restantes a los provenientes de la Sociedad Nacional de Música y el Conservatorio Nacional. La tensión entre estos dos sectores del campo musical del momento conforma una trama que articula parte de los conflictos de la gestión.

La temporada queda finalmente definida con obras de Verdi, Puccini, Bellini, Giordano, Mascagni, Beethoven, Wagner, Richard Strauss, Mussorgsky, Falla, Respighi, Marinuzzi, Humperdinck y Pizzetti. Las estrellas del canto fueron, entre otras, Claudia Muzio, Gilda Dalla Rizza, Beniamino Gigli y Lauritz Melchior. Entre los principales ballets figuraron *Silfides* y *El amor brujo*. Hubo recitales exitosos, como el de Antonia Mercé “La Argentina”, y un concierto sinfónico dedicado a Wagner. En la temporada de primavera se destacaron los conciertos de Ansermet, así como los de Fritz Busch, centrados en el gran repertorio alemán⁴⁶.

Por otra parte, desde abril el Administrador General comienza a informar sobre el delicado estado de ejecución presupuestaria⁴⁷, que se agrava constantemente y complica la continuidad de la temporada, lo que ofrece un flanco muy vulnerable para la oposición. Se suman las manifestaciones de Castro sobre la inclusión de óperas argentinas en la temporada oficial, para lo cual, sostiene, éstas deberán exhibir una calidad y valor superior a las extranjeras. Esto suscita el envío de una nota conjunta de la Sociedad Nacional de Música, la Asociación Wagneriana, la Asociación Filarmónica Argentina y la Asociación Argentina de Música de Cámara al Intendente, solicitando se cumpla el decreto que establece la obligación de representar tres óperas argentinas en cada temporada⁴⁸.

⁴⁵Ninguna de las dos se lleva a cabo en ese momento: tendrán lugar en 1952 y 1936, respectivamente.

⁴⁶La temporada puede seguirse sin dificultad en la prensa del momento, así como en Caamaño 1969: 203-209.

⁴⁷BM, N° 3285, 24 de mayo, 1933, p. 1028.

⁴⁸La comenta *La Nación*, Buenos Aires, 27/4/1933, p. 10. Se transcribe en BM, N° 3302, 10 de junio, 1933, pp. 1153-1154.

Castro reafirma y fundamenta su posición sobre las óperas argentinas incluso al final de la gestión, en un informe al Directorio: “Debo hacer constar también que, en la gran mayoría de los casos, las obras que han resultado premiadas y se han estrenado en el Colón, no denotaban en sus autores el mínimo de conocimientos técnicos exigibles [*sic.*] para merecer tal distinción, y su elección sólo puede atribuirse a una falta de responsabilidad de parte de los jurados verdaderamente inexplicable”⁴⁹. Con escasas excepciones, los compositores argentinos cuyas óperas había estrenado el Colón provenían del campo de las estéticas promovidas desde el Conservatorio y la Sociedad Nacional de Música: el nacionalismo musical, mayoritariamente, y las formas académicas intemporales, “clásicas”.

Como consecuencia de las múltiples presiones y las dificultades para sostener la gestión desde el gobierno municipal frente a la oposición en el Concejo, Ocampo, Prebisch y González presentan su renuncia el 8 de agosto⁵⁰. Es aceptada por Vedia y Mitre, quien rescinde el contrato de Castro y nombra a Athos Palma –presidente de la Sociedad Nacional de Música, miembro del Directorio del Colón el año anterior y luego Director General en 1936⁵¹–.

Numerosos sectores se regocijan con la medida y se ensañan con los renunciantes: “cientos de miles derrochados [...], –una verdadera calaverada de patota– por cuatro aristócratas del apellido o del talento [...]. Los Directores del Colón en fuga son estrictos entes de clase: doña Victoria Ocampo, aristócrata, y el señor Alberto Prebisch, vanguardista, los definen con nitidez”⁵². En el mismo diario *Crítica*, Juan Carlos Paz comenta el concierto sinfónico dirigido por Busch en homenaje al cincuentenario de la muerte de Wagner, realizado la víspera de la renuncia del Directorio, que incluyó una conferencia del Intendente Mariano de Vedia y Mitre sobre el compositor alemán, publicada poco después. Refiriéndose a *Los maestros cantores de Nuremberg*, que se interpreta ese día, Paz sostiene que en esa ópera, éstos representan a los académicos, “como si dijéramos una especie de ‘Schola Cantorum’ de París, o de Conservatorio Nacional de Buenos Aires”⁵³. Un anónimo periodista –seguramente el mismo Paz– se referirá poco después a “esa cofradía de maestros cantores que se llama Sociedad Nacional de Música”⁵⁴. A todo esto, Ansermet llega a Buenos Aires en los días previos a la renuncia del Directorio, y desarrolla todo su programa bajo la nueva gestión. De regreso a Ginebra, le escribirá a Stravinsky sobre el buen resultado de los conciertos con sus obras, a pesar de que “la atmósfera estaba convulsionada por guerras de clanes que obligaron a Victoria Ocampo a dimitir del Teatro Colón, lo que me dejó en manos de gente que me deseaba todo menos el bien”⁵⁵.

En síntesis: el directorio presidido por Victoria Ocampo cae, en principio, por los problemas financieros que acarreó una gestión económica ineficiente,

⁴⁹BM, N° 3392, 8 de setiembre, 1933, p.1800.

⁵⁰Publicada en el BM, N° 3392, 8 de setiembre, 1933, p.1801.

⁵¹Suárez Urtubey 1969: 73-92.

⁵²*Crítica*, Buenos Aires, 12/8/1933, p. 4.

⁵³*Crítica*, Buenos Aires, 8/8/1933, p. 16.

⁵⁴*Crítica*, Buenos Aires, 19/8/1933, p. 21.

⁵⁵Carta de Ansermet a Stravinsky, Ginebra, 30/12/1933, en Tappolet 1992: 40.

agravada por la falta de auspiciantes que Ocampo contaba conseguir para patrocinar parte de los costos, como en otros emprendimientos suyos anteriores. La fama vanguardística del directorio no se tradujo en una programación que escandalizara al público del teatro, ni en los títulos, ni en los artistas, ni en las puestas. Las razones del fin brusco de esta gestión deben buscarse entonces fuera de este ámbito: por un lado, en las tensiones de un campo musical fracturado desde fines de la década del 20, en el cual los grupos renovadores disputan su hegemonía a los más antiguos que se baten por mantener el control de la vida musical institucional; por otro, en el debate estético que ya había encuadrado a los nuevos actores sociales, desde la década anterior, en categorías polémicas como la de “vanguardistas”, enfrentados en simultaneidad a las estéticas consagradas por la academia y a las de las influyentes vanguardias del arte social; y finalmente, en el mapa ideológico crecientemente conflictivo del momento. En efecto, una mujer, perteneciente a una familia de la oligarquía, pero a su vez promotora de un proyecto artístico moderno para el medio, no encajaba en los cánones de las derechas de su clase, con los cuales, sin embargo, las izquierdas la identificaban sin matices. Ambas, además, coincidían en su misoginia. Previsiblemente, estos factores contribuyeron para que sus opciones intelectuales y estéticas fueran calificadas desde distintos frentes de elitistas, superficiales y *snoobs*.

3. DE LA PLATEA AL ESCENARIO

3.1. *Le Roi David*

Ansermet escribe en *Martín Fierro* sus impresiones sobre la preparación e interpretación de *Le Roi David* de Honegger, estrenado en Buenos Aires el 29 de agosto de 1925, con Ocampo como recitante. Afirma que ésta “hizo del papel de ‘relator’ una verdadera creación”, penetrando “hondamente en la inteligencia de su papel. Servida a la vez por una voz dulce y penetrante y por una dicción sin defectos, supo sacrificar ‘el efecto’ para destacar la fuerza más persuasiva del ‘acento’”⁵⁶.

La prensa dedica considerable espacio al estreno de la obra, con comentarios detallados y admirativos, y algunos renglones a la actuación de la recitante: “La Sra. Victoria Ocampo dijo la parte del recitante con noble dicción y acento admirable de pureza y perfección”⁵⁷. *Crítica* considera “una nota gratísima, el arte con que supo decir sus palabras ‘el recitalista’: la señora Victoria Ocampo, de perfecta y artística dicción”⁵⁸. *Nosotros*, en cambio, elogia a los solistas pero ignora la actuación de Ocampo, aunque comenta el papel del recitante⁵⁹. *Claridad* hablará, mucho después, del público que asistió a la “brillante reunión social que tuvo lugar con motivo de la audición de ‘Roi David’”⁶⁰.

⁵⁶ *Martín Fierro*, Buenos Aires, 22 de septiembre, 1925, p. 155.

⁵⁷ *La Nación*, Buenos Aires, 30/8/1925, p. 6.

⁵⁸ *Crítica*, Buenos Aires, 30/8/1925, p. 11, artículo de Luis Góngora.

⁵⁹ *Nosotros*, Buenos Aires, N° 196, septiembre, 1925, pp. 87-92, artículo de Conrado E. Eggers Lecour.

⁶⁰ *Claridad*, Buenos Aires, N° 1, julio, 1926, snp.

La obra se repone en la temporada siguiente, con los mismos intérpretes, en concierto de homenaje a Ansermet, el 28 de agosto de 1926. Los comentarios de la prensa son coincidentes: “en la parte recitada se admiró, de nuevo, el acento noble y emocionado, la dicción purísima de la Sra. Victoria Ocampo”⁶¹. Esta “lució una dicción francesa perfecta y expresiva”⁶², “intensamente dramática en la parte de la invocación”⁶³.

La unanimidad de los críticos sobre esta obra contrasta con lo ocurrido con otras de Honegger en esos años, como el *Concertino* para piano y orquesta, estrenado por Ansermet en 1926, que “obtuvo el homenaje de la silbatina por parte de los pasatistas”, según *Martín Fierro*⁶⁴. En la ocasión, “el público se rió continuamente durante la primera audición”, y al final “demostró con gritos y silbidos su hostilidad”⁶⁵. *Pacific 231*, del mismo Honegger, había generado asimismo reacciones similares en su primera audición porteña en 1925. Dos años después del estreno de *Le Roi David*, Leonidas Barletta, en un tenso intercambio público de opiniones con Juan Carlos Paz, afirma: “Que Ansermet se deja influenciar por las mujeres lo evidencia el hecho de que son sus admiradoras, con Victoria Ocampo a la cabeza, las que costean la temporada para mujeres y maricas que va a dirigir en un cine-teatro de la aristocracia [...]. Y mientras Victoria Ocampo, envolviendo su elegante silueta en un vestido de ‘chifon’ rojo con ‘drapeados’ y franjas ‘aigrettes’ sobre ‘lamé’ plateado aplicados con ‘estrás’, recite con voz llena de exquisitas inflexiones los parlamentos de ‘Roi David’ bajo la batuta paternal del maestro de las barbas floridas, desfallecerán en sus butacas las neuróticas niñas”⁶⁶.

Una vez más, *Claridad* ataca en Victoria a la clase a que pertenece, despliega un discurso misógino muy difundido en la época, a la vez que fustiga la introducción de la modernidad, que considera reñida con el programa de arte social que preconiza la izquierda.

Para Victoria fue ésta una ocasión extraordinaria para reunir en un acto único y prestigioso sus intereses y capacidades: la declamación, la solvencia en la que considera su lengua materna –el francés, la música, y en especial, la música contemporánea. Lo hace con prudencia: el papel de narrador requiere aquí sólo por momentos sincronías estrictas con la estructura musical, por lo cual no se expone demasiado en lo referido a las exigencias específicamente musicales. De la sala de Amigos del Arte donde recita poemas en esos años, salta al escenario del Politeama, en un acto consagratorio por el cual ingresa en la práctica musical misma ligada a la introducción de la modernidad en Buenos Aires, en coherencia con sus acciones en el mismo sentido desde el mecenazgo y la gestión. Apoyada en su confianza en Ansermet, Victoria se pone al servicio de la música de un compositor que está en el ojo de la tormenta. Importa señalar que el verdadero protagonismo artístico de Victoria en el campo de la modernidad comienza precisamente aquí,

⁶¹ *La Nación*, Buenos Aires, 29/8/1926, p. 9.

⁶² *La Prensa*, Buenos Aires, 29/8/1926, p. 13.

⁶³ *La Época*, Buenos Aires, 29/8/1926, p. 18.

⁶⁴ *Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 30-31, julio 1926, p. 220, artículo firmado J.F. (Jacobo Fijman).

⁶⁵ *Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 30-31, julio 1926, p. 237.

⁶⁶ *Claridad*, Buenos Aires, N° 138, 10/7/1927, snp.

y en el ámbito musical. En efecto, tanto sus intervenciones anteriores como recitantes como sus escritos se mantenían en el plano de las convenciones académicas estético-sociales de su clase en el momento, criticadas con frecuencia por la oposición⁶⁷.

3.2. *Perséphone*

Lo que no pudo cumplirse durante el directorio de Ocampo en el Colón se llevó a cabo tres años después: la visita de Igor Stravinsky a Buenos Aires, y el estreno local de *Perséphone*, una de sus últimas obras, con la participación de Victoria como protagonista. Fue una sola función, en el Teatro Colón, bajo la dirección del compositor, el 17 de mayo de 1936⁶⁸.

Victoria conoce a Stravinsky en 1932, cuando éste la visita en su departamento parisino, con Ansermet. En 1934 la escritora argentina asiste a una versión de concierto de esa obra en Londres, dirigida por Stravinsky, con Ida Rubinstein como recitante⁶⁹. Allí Stravinsky le comenta la posibilidad de visitar la Argentina, y de estrenar *Perséphone* en Buenos Aires, con Victoria en ese papel. Los trámites se inician en diciembre de 1935⁷⁰. Probablemente ante la insistencia de Stravinsky, en enero, Palma, Director del Colón –que, recordemos, reemplazara a Victoria en esa función en 1933–, acepta la intervención de Ocampo en lugar de Rubinstein⁷¹, aunque nadie se lo comunica: “El silencio de los señores directores demostraba a las claras que no tenían intención de aceptarme como intérprete”⁷², dice la escritora. Recién el 4 de abril, el diario *La Argentina* anuncia que el Directorio del Colón ha invitado a la Sra. Victoria Ocampo.

⁶⁷De hecho, *Claridad* comenta en 1927 que Victoria Ocampo “escribió una pieza que se titula: ‘La laguna de los nenúfares’. ¡Coqueta, remonona! ¿Estas son las novedades que los intelectuales piensan traer al teatro nacional? ¿La laguna de los nenúfares? ¿Hay poco floripondio ya que se quiere traer más todavía?... ¿Es que la señora Ocampo ignora que vivimos en el siglo XX? ¿Que Rubén Darío ha muerto y con él ha muerto el merengue literario?” *Claridad*, Buenos Aires, N° 130, febrero 1927, snp. En *Adán Buenosayres*, novela que Leopoldo Marechal comienza a escribir en París en los primeros años 30 y que recrea a distintos personajes de la vanguardia porteña de la década anterior en la que el mismo escritor intervino, se alude, sin nombrarla, a Victoria, en el grupo de las “Ultras”. Se las enjuicia por distintas razones: “Diga la acusada si es verdad que, regresando luego al país, se obstinó en la tarea ridícula, peligrosa y afortunadamente inútil de refinar a los peones de su estancia, obligándolos a escuchar conciertos de Honegger, novelas de Lawrence, páginas de Gide y lecciones de Freud”. Marechal 1990: 515-516.

⁶⁸Victoria relata su experiencia, en particular, en Ocampo 1971: 229-233 y Ocampo 1977: 242-251. Salvo indicación contraria, las informaciones consignadas aquí provienen de estas fuentes.

⁶⁹En ese viaje, en el verano de 1934, Victoria pone en contacto a Stravinsky con Aldous Huxley; ambos mantendrán un fluido contacto una década después en Los Ángeles. Cf. Craft 1994: 236. *Perséphone* se había pre-estrenado en una audición privada en casa de la Princesa de Polignac (Kirchmeyer, 2002: 355).

⁷⁰El 14/12/1935 Stravinsky le comunica a Ocampo que le propusieron cinco conciertos en Argentina. Ocampo continúa los trámites ante Palma (carta a Stravinsky, 24/12/1935); éste le escribe al compositor el 25/12/1935, proponiendo a Ida Rubinstein. PSS, Col. S, Box 34/I.

⁷¹Carta a Stravinsky, 7/1/1936, PSS, Col. 5, Box 34/I. Se prevén dos audiciones de *Perséphone*, aunque sólo se realizará una.

⁷²Ocampo 1977: 246.

Con rencor y orgullo, ella escribirá luego: “resultaba que una argentina, elegida por uno de los más célebres compositores de todos los tiempos para interpretar su obra; una argentina ex alumna de Marguerite Moreno (a quien nadie superó en el arte de *decir*), aprobada por Jacques Copeau (*Le Vieux Colombier*) y por Louis Jouvet, se veía *reprobada* por sus compatriotas, sin razón valedera”⁷³. A diferencia de lo que ocurre en *Le Roi David*, aquí el recitado requiere una sincronía exigente con el dispositivo instrumental y vocal. Por ello, Ocampo estudia obsesivamente la partitura con Dante Amicarelli, pianista activo en los conciertos del Grupo Renovación. La apretada y exhaustiva agenda musical de Stravinsky hace que haya dedicado escasos ensayos a *Perséphone*: con la orquesta los dos días previos al concierto, 15 y 16 de mayo, y con los solistas ese mismo día⁷⁴, además de algunos con Stravinsky al piano, en la quinta de San Isidro, donde éste se aloja junto a su hijo Soulima. Angélica Ocampo asistió a los ensayos, y Victoria traslada sus opiniones al compositor, referidas a la intensidad de la orquesta, que cubre por momentos la voz, y al *tempo*⁷⁵.

Stravinsky regaló a Victoria el manuscrito de la obra, que se encuentra en la colección Lehmann de Nueva York⁷⁶. La dedicatoria dice: “Le doy este manuscrito, mi querida y gran Victoria, en recuerdo de las alegrías que le debo a Ud. (*Perséphone*) y a su espléndido talento (que me fue revelado por su inolvidable recitado-canto de la diosa de la primavera) y guarde también este manuscrito en recuerdo del profundo agradecimiento de Su Strawinsky. Buenos Aires-Río de Janeiro, mayo-junio 1936”. En la partitura usada por Victoria el compositor consigna: “A mi querida gran Victoria. Recuerdo emocionado de su inolvidable recitado durante la ejecución de *Perséphone*, ayer, en el Colón. Su fiel amigo Igor Strawinsky. 18 de mayo 1936”⁷⁷.

La prensa divide sus opiniones con respecto al desempeño de la recitante. Los sectores ligados de distintas maneras a la izquierda son implacables: *Crítica* opina que “echó a perder su bella parte con un énfasis y una monotonía abrumadores”⁷⁸. *La vanguardia* considera que la misma “dio excesivo énfasis a su parte”⁷⁹. Por su parte, el *Giornale d'Italia* afirma que esa obra requiere de intérpretes excepcionales, y concluye no sin cierta ironía: “En París, fue la Rubinstein quien

⁷³Ocampo 1977: 246-247. Copeau fue responsable de la puesta de *Perséphone* en su estreno parisino de 1934, desaprobada por Gide y defendida, entre otros, por Adrienne Monnier en la *Nouvelle Revue Française* (Claude 1992: 154-155). Copeau fue además el recitante en el estreno parisino de *Le Roi David* (1924) y animó distintos roles de *L'histoire du soldat* de Stravinsky (1929) (*Correspondence A. Gide - J. Copeau*, 1988: 286 y 403). Los vínculos entre estos artistas y repertorios y las elecciones musicales de Ocampo no podrían ser más evidentes.

⁷⁴La agenda, establecida y firmada por el director del Colón, cada semana, figura en la PSS, Col. S., Box 70.

⁷⁵Cit. en Stravinsky (Vera) y Craft 1979: 330. Original en PSS, Col. S., Box 34/I.

⁷⁶Ocampo 1971: 250. Se trata del manuscrito de la partitura vocal, según White 1979: 375. El manuscrito de la partitura completa está en PSS.

⁷⁷Ambas reproducidas en Quintana 1980: 1 y 10 respectivamente. Años después, en 1941 y 1945, Victoria le envía dos libros suyos –*San Isidro* y *Le vert paradis*, con dedicatorias que le recuerdan sus días en San Isidro, donde espera verlo nuevamente (PSS, Col. 5., Box 34/I).

⁷⁸*Crítica*, Buenos Aires, 18/5/1936, p. 13.

⁷⁹*La Vanguardia*, Buenos Aires, 19/5/1936, p. 3.

dio vida a la pasión de Proserpina. El domingo, Victoria Ocampo trató de hacer la parte empeñando toda su buena voluntad⁸⁰. En cambio, los diarios tradicionales la aprueban con entusiasmo. *La Nación*, que publica el argumento completo de la pieza el día mismo del estreno, expresa: “Las cualidades de la Sra. Ocampo para la recitación son bien conocidas y admiradas. Su voz cálida, hermosamente timbrada, su dicción impecable, su expresión armoniosa y sobria, la elocuencia de su sentimiento, que tantos éxitos le han valido, fueron puestas al servicio de Stravinsky con una devoción ejemplar”⁸¹. *La Prensa*, se expresa en términos igualmente laudatorios⁸².

A diferencia de lo ocurrido con *Le Roi David*, la participación de Victoria no suscita intercambios virulentos. Diez años pasaron desde aquellas primeras batallas verbales suscitadas en Buenos Aires por la irrupción de la modernidad musical. Los diferentes actores sociales discuten la obra de Stravinsky, su relación con la identidad musical de su país, su giro neoclásico, y especialmente su posicionamiento político e ideológico. Aquí se enfrentan las publicaciones de izquierda con las de las derechas nacionalistas, católicas, pro fascistas, en un debate que articula y jerarquiza de diferente manera las cuestiones de la modernidad, el nacionalismo, el sentimiento religioso, el trato con el pasado clásico, las fricciones entre vanguardia estética y vanguardia política, entre democracia y orden: la agenda que las derechas impusieron en el campo político e intelectual de la época⁸³. Ante estas urgencias, Victoria ya no constituye el blanco que representó a mediados de la década anterior.

Stravinsky presenta poco después *Perséphone* con su recitante porteña en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, donde lo interpretan dos veces, una de ellas el 5 de junio⁸⁴. En 1939, el compositor la invita a repetirlo en el Maggio Musicale Fiorentino, un espacio simbólico poderoso en la Italia fascista, a lo que Victoria accede⁸⁵. Ella se había reunido con Mussolini en 1934, junto a Mallea, cuando todavía muchos minimizaban la amenaza totalitaria. En 1939, no había ingenuidad posible. La misma *Sur* había publicado artículos sobre el fascismo desde 1936, y había tomado cartas claramente por la República Española, como lo haría por la causa aliada poco después. En el plano internacional, crecía la reacción de inte-

⁸⁰ *Giornale d'Italia*, mayo 1936, consultado en PSS, Col. S., Box 70.

⁸¹ *La Nación*, Buenos Aires, 18/5/1936, p. 17.

⁸² Cf. *La Prensa*, Buenos Aires, 18/5/1936, p. 18.

⁸³ Cf. Corrado 2005.

⁸⁴ Stravinsky (Vera) y Craft, op. cit.: 328. Los autores no indican otra fecha, aunque Ocampo afirma que se tocó dos veces. Aquí también se habló de reemplazarla: el empresario de Río propone a Mme Marguerite Lopes de Almeida, “una gran artista de la declamación, con una perfecta dicción francesa, que ocupa aquí el mismo rango que Mme Ocampo en Buenos Aires” (Carta de Piergili a Stravinsky, 16/5/1936, PSS, Col S., Box 70). Luego de un telegrama de Stravinsky al empresario, sin fecha, los anuncios del concierto informan que el papel de Perséphone “estará a cargo, como en el Teatro Colón de Buenos Aires, de la ilustre dama argentina y eminente poetisa y declamadora Victoria Ocampo, especialmente escogida para ese papel por el propio compositor”.

⁸⁵ Algunas impresiones cotidianas y musicales sobre lo ocurrido en esa oportunidad pueden seguirse en Ocampo y Caillóis 1999: 35 y ss. Cf. asimismo la correspondencia inédita con Stravinsky. La obra estuvo a punto de hacerse en italiano, en traducción de Vittorio Gui, con la misma Victoria (PSS, Col. S., Box 79).

lectuales y artistas contra la dictadura mussoliniana; entre otros hechos, había ocurrido el incidente con Toscanini en Bologna, en 1931, rápidamente difundido en todo el mundo, y Ansermet no había vuelto a dirigir en la península después de 1933⁸⁶. Las leyes antisemitas fueron dictadas y puestas en vigor en Italia en 1938, con lo cual algunos intérpretes de primera línea fueron prohibidos, y en ese mismo mayo de 1939 se firmaba el Pacto de Acero con Hitler. En la orilla opuesta estaba Stravinsky, cuya admiración hacia Mussolini se hallaba en su cúspide⁸⁷. ¿Qué lleva a Victoria, entonces, a comprometerse en esta empresa? La respuesta se limita a algunas hipótesis: su sincera amistad por Stravinsky, a cuyo talento rinde —como hiciera con sus artistas y escritores admirados— un verdadero culto de la personalidad; el idealismo —primario— de una república superior de las artes, no contaminada por las ideologías y las prácticas⁸⁸; la posibilidad de acceder a una de las escenas internacionales más prestigiosas, para culminar su consagración como intérprete e inscribir su nombre junto al de Stravinsky en la historia de la vida musical contemporánea. La actuación se lleva a cabo en el Teatro Comunal de Florencia, el 21 de mayo⁸⁹. Hubo otras oportunidades de interpretar *Perséphone*, las más firmes en Estados Unidos (1946), y en Turín (1954), ambas fallidas⁹⁰. En 1955, la Wagneriana, subvencionada por el Estado, programa la obra, pero contrata a una recitante francesa: Victoria seguía censurada por el peronismo. No podía hacer la obra ni en su país ni en otro, como le comenta a Stravinsky⁹¹. Soñaba con grabar la pieza dirigida por el autor, pero su insistencia en las cartas no encuentra eco: será Vera Zorina la primera recitante en el disco (1957).

4. ESCRIBIR SOBRE MÚSICA

4.1. *La música en Sur*

Algo más de un centenar de artículos constituyen el corpus total de escritos sobre música de la revista. Casi la mitad consiste en crónicas de la vida musical local e

⁸⁶Según Goffredo Petrassi, en Sachs 1987: 142.

⁸⁷Lo prueba la correspondencia entre el compositor y las máximas autoridades italianas (PSS, Col. S., Box 34/I), así como los estudios de F. Nicolodi, H. Sachs, R. Craft y R. Taruskin.

⁸⁸Ambas actitudes pueden constatarse en su defensa de Drieu La Rochelle cuando éste sostiene los principios del fascismo.

⁸⁹La prensa comenta lacónicamente, la actuación de Ocampo, “excelente declamadora” (*Il corriere della sera*, 22/5/1939, p. 6); “óptima y precisa recitante” (*La Nazione*, 23/6/1939). Director y solistas fueron luego recibidos por la Princesa de Piemonte, que había asistido al concierto (*Il nuovo giornale*, 22/5/1939, p. 2). PSS, Col S., Box 79.

⁹⁰La primera, por imposibilidad de Victoria de ausentarse de *Sur*; la segunda, porque el Ministerio del Interior no le otorga pasaporte, luego de su detención (Cf. corresp. Stravinsky-Ocampo, PSS, Col S., Box 34/I) Fue el compositor empresario Nicolas Nabokov quien encabezó uno de los movimientos internacionales de presión por la libertad de Victoria Ocampo y demás arrestados por el peronismo en Argentina (Corresp. Stravinsky-Nabokov, PSS, Col. S., Box 34, telegrama-circular del 27/5/53, y otros del 1 y 8/6/53) Nabokov era Secretario General del anticomunista *Congress for Cultural Freedom*, subvencionado por la CIA (Cf. Stonor Saunders 1999; Wellens 2002) La conexión pudo haber sido Caillois, miembro del comité de dirección de *L'oeuvre du XXe. siècle*, exposición de artes auspiciada por el CCF.

⁹¹Carta a Stravinsky, 13/6/1955, idem n. 87

internacional. Abundan asimismo las reseñas de libros, y aparecen también numerosas traducciones, entre ellas, algunos de los textos conceptualmente más sustanciosos del conjunto, como los dos de Ansermet que inauguran la revista, “Los problemas del compositor americano”, en dos entregas⁹², el de Pierre Souvtchinsky, “Reflexiones sobre la tipología de la creación musical. La noción del tiempo y la música”⁹³, y, entre los más tardíos, el de Leonard Meyer, “¿El fin del renacimiento? Notas sobre el empirismo radical de la vanguardia”⁹⁴. La distribución de las colaboraciones musicales en el tiempo se muestra considerablemente homogénea: alrededor de 25 artículos por década. La dirección eligió, entre sus colaboradores más frecuentes, a algunos de los más prestigiosos de su entorno personal, así como del campo musical local –Enrique Bullrich en la segunda mitad de la década del 30, Ginastera y Daniel Devoto en los años 40, Juan Pedro Franze en los 50, Ansermet, Leopoldo Hurtado y Juan Carlos Paz en distintos momentos. El conjunto de escritos musicales de la década del 30 en *Sur*, en coincidencia con los años de mayor compromiso personal de Victoria con la música, pone de manifiesto su universo de referencia más sólido: artículos de y sobre Juan José Castro, así como de otros miembros del Grupo Renovación –Paz y Honorio Siccardi– en el plano local. Y revela, una vez más, la centralidad de Stravinsky, a través de sus propios textos, de otros autores sobre su obra⁹⁵, o de sus amigos Souvtchinsky y Ansermet relativos a otros aspectos de la disciplina. Previsiblemente, 1936 es el año stravinskyano por excelencia: cuatro artículos celebran la presencia del compositor en Argentina. Su presencia se diluye luego, sin desaparecer, sin embargo.

Si bien hay un conjunto de artículos y reseñas sobre músicas del pasado, la casi totalidad de los escritos trata de compositores y obras de la tradición culta contemporánea ya centrales en la vida musical institucional, inscripción clara del proyecto general de la revista y de la voluntad personal de su directora, congruente con otros aspectos de su acción en este campo.

A la editorial *Sur* deben asimismo los lectores hispanohablantes la traducción de, entre otros, los libros de Stravinsky *Crónicas de mi vida* (1935, en simultáneo con la edición francesa) y *Nuevas crónicas de mi vida* (1936), y la notable inclusión en su catálogo, de la *Filosofía de la nueva música* de Adorno, en 1966.

4.2. *La música en los escritos de Victoria Ocampo*

Los escritos publicados de Ocampo sobre música consisten, básicamente, en las páginas reunidas en su *Autobiografía* y en los *Testimonios*, que contienen artículos escritos especialmente para ellos, así como intervenciones ocasionales en la prensa, en homenajes y actos conmemorativos, párrafos de su correspondencia, ar-

⁹²*Sur*, Buenos Aires, N° 1, verano 1931, pp.118-128 y N° 2, otoño 1931, pp. 170-180.

⁹³*Sur*, Buenos Aires, N° 55, abril 1939, pp. 88-98.

⁹⁴*Sur*, Buenos Aires, N° 285, noviembre-diciembre 1963, pp. 24-41.

⁹⁵Entre los más notables, las reflexiones sobre el *retour à Bach* en Stravinsky y Schoenberg escrito por Juan Carlos Paz (Paz 1936).

títulos aparecidos en *Sur* y textos de conferencias⁹⁶. Se trata, en todos los casos, de la recurrencia incesante de un manojo de temas, ligados todos a su experiencia autobiográfica: los personajes que conoció y con los que estableció distintos grados de familiaridad (Ravel, Stravinsky, Ansermet, Castro, Bathori), y los compositores con cuyas músicas entabló un diálogo íntimo y comprometido, de Bach a Stravinsky. En otro plano, diferenciado en la escritura, se sitúan las numerosas y significativas entradas sobre el jazz y el tango.

¿Qué la autoriza a escribir sobre música? Si tenemos en cuenta que sus primeros textos referidos a ella datan de fines de los años 20, la respuesta hay que buscarla en el mapa de la crítica musical de la época en Buenos Aires. Habría allí, en síntesis, tres categorías de críticos que coexisten: la de los compositores⁹⁷, la de los musicógrafos —provenientes de los estudios de filosofía y/o letras o con formaciones eclécticas⁹⁸—, y los personajes “de la cultura”, que, generalmente desde sus competencias literarias, transitan distintas disciplinas artísticas, entre ellas, en algunos momentos, la música⁹⁹. En un territorio que todavía arrastra el problema de la especificidad profesional ya resuelta en otros ámbitos, se acepta la idea de que los intelectuales y críticos pueden circular por los distintos espacios de las artes, incluida la música, sin necesidad de una formación técnica especializada.

En todo caso, Victoria se siente en condiciones de escribir sobre música. Existe esta tercera categoría, dado que la música constituye una de sus experiencias artísticas más profundas, y porque, ante la desconfianza del medio artístico hacia sus destrezas y alcances en el campo de las letras, se apoya en sus conocimientos técnicos —precarios, según reconoce¹⁰⁰— y sobre todo en su desarrollada intuición y en su sensibilidad, apuntalados por autoridades como Ansermet o Castro, para hacer pie en un territorio en el cual la mayoría de sus colegas no está en condiciones de competir con la misma solvencia¹⁰¹. Por otra parte, en sus escritos emerge con frecuencia un rudimento de teoría sobre el conflicto entre intuición y racio-

⁹⁶De entre estos últimos, el dedicado a Debussy fue publicado además como plaqueta en San Antonio de Areco. Victoria regala uno de los ejemplares a Xul Solar, con la siguiente dedicatoria: “A mi astrólogo preferido” (agradecemos a los responsables del Museo Xul Solar el acceso a este material). La conferencia sobre Bach, dada en la Asociación Amigos de la Música en 1964, fue editada por *Sur*, pero no integra el cuerpo de los *Testimonios*.

⁹⁷Alberto Williams, Julián Aguirre, José André, Juan Carlos Paz.

⁹⁸Ernesto De la Guardia, Leopoldo Hurtado, Mariano Barrenechea, José Salas Subirats, Conrado Eggers Lecour, Mayorino Ferrarín, José Quarantino, Gastón Talamón.

⁹⁹Evar Méndez, Nicolás Olivari, Ulises Petit de Murat, Andrés Caro, Jacobo Fijman.

¹⁰⁰Su formación musical fue la habitual de las niñas de su clase: solfeo con un profesor Frigola (Ocampo 1979: 110), unas pocas lecciones de violín, y estudios de piano con Berta Krauss (Ocampo 1979: 120) También de vocalización con Germaine Sanderson (Meyer 1979: 76).

¹⁰¹Coincidimos aquí con las observaciones en este sentido de Beatriz Sarlo (Sarlo 1998: 133 y 164-167). En los *Testimonios* abundan ejemplos que confirman esto: “Ortega no era músico, y me reprochaba que yo lo fuera demasiado. ‘La música la pierde’, me decía” (Ocampo 1957: 55). Malraux era “más sensible a lo que traduce el dibujo y el color que a lo que traduce el sonido: trató por eso a la música de arte menor, con indignación de Stravinsky” (Ocampo 1977: 195). Ante el filme *Alejandro Nevsky*, Caillóis, “como no entiende nada de música [...] se abstuvo de todo comentario sobre la música que acompaña al filme, o mejor dicho, que lo arrastra en su impetuoso torrente” (Ocampo 1957: 74). Ricardo Baeza rechazaba la “música moderna”, y ante las explicaciones de Ocampo “se limitaba a suspirar, como ya ya resignado a oír una sarta de dispartes” (Ocampo 1957: 96).

nalidad, esto es, las relaciones entre la apreciación sensible, territorio de lo inefable que sólo el recurso siempre insuficiente de la analogía puede comunicar, y la inteligencia capaz de nombrar. En ese orden aparecen en su propio desarrollo: “Cuando yo acechaba, como Gide, una entrada en mi mayor después del la bemol mayor (*Estudio en la menor*), no daba nombre a la cosa [...]. Hoy me resulta más posible nombrar y definir”¹⁰², afirma, refiriéndose a Chopin. No desconoce la importancia del conocimiento especializado, pero reivindica los derechos de la intuición, los suyos: “No basta ser musicólogo para llegar al corazón mismo de la música [...] puede uno penetrar perfectamente en él sin ser capaz de traducir su sentimiento en términos técnicos y doctos”¹⁰³. “A los musicógrafos les corresponde ser objetivos y técnicos”¹⁰⁴.

Los interlocutores marcan sutiles diferencias en su discurso. Ante los músicos, la escritura se retrae, modesta, hacia la vivencia íntima, personal con la música; adopta la posición de quien ama, no puede explicar técnicamente porqué, y espera recibir de los músicos revelaciones que amparen y amplíen su experiencia: “Le he preguntado, en largas conversaciones, muchas cosas a Ansermet. Cosas que no alcanzaba a explicarme y que sin embargo sentía con una intensidad sin paralelo en otros dominios: preferencias apasionadas, aversiones parejamente violentas por tal o cual música”¹⁰⁵. Ante los demás, fortalecida por el contacto con quienes sí saben, el texto modula hacia un tono de mayor autoridad y la habilita a sostener las polémicas y la acción públicas. Estas diferencias pueden observarse asimismo en sus relaciones con sus contemporáneos, con quienes, respetuosa de las pertinencias, establece una jerarquía en el derecho a la opinión: admite que Stravinsky critique a Debussy, pero se lo niega al crítico Cingria¹⁰⁶, quien, ofendido, le presenta sus quejas a Stravinsky en carta de diciembre de 1938. Aparentemente invitado a visitar Argentina, en ella el crítico reflexiona: “después de la muy cortante observación que ella (Ocampo) hizo ayer, perdí mi entusiasmo por Sudamérica. ¡Qué camarilla de idiotas debe existir allí! ¡Y qué entorno tiene ella en París! ¡Qué insano que tome sus opiniones de tales personas!...Estuve incluso equivocado en no reprenderla suficientemente”¹⁰⁷.

Ansermet creía en la intensidad de la relación de Ocampo con la música, y en su inteligencia musical. Según Langendorf, Ansermet observaba que “la sensibilidad y la afectividad que ella atestigua en su relación a la música se extiende a toda su existencia... esta luz del corazón que la atrae hacia la música porque ella encuentra allí su expresión, la manifiesta en todos sus comportamientos, lo que hace de ella algo muy distinto a una ‘intelectual’ y que da a su excepcional inteligencia su seguridad de vista”¹⁰⁸.

¹⁰²Ocampo 1950: 124.

¹⁰³Ocampo 1957: 74-75.

¹⁰⁴Ocampo 1950: 138.

¹⁰⁵Ocampo 1954: 10.

¹⁰⁶La narración del episodio se encuentra en Ocampo 1954: 10-11 y en Ocampo 1975: 53-54.

¹⁰⁷Craft 1985: 124.

¹⁰⁸Ansermet sf: 3.

El discurso de Ocampo sobre música descansa, de modo similar a lo que ocurre ante otras manifestaciones artísticas y sociales, en la experiencia fuertemente autocentrada de una subjetividad omnipresente que se pone en escena en el texto autobiográfico: confesiones ininterrumpidas que se articulan con informaciones contextuales externas y opiniones críticas, suyas y de sus interlocutores. Frente a lo que la música suscita en ella, su método interpretativo consiste en la exploración incesante de las analogías con el paisaje, con la pintura, y en asociaciones con recuerdos de su infancia, con personas conocidas, en un intento por encontrar una sintaxis entre los sonidos y la “prosa del mundo” capaz de traducir y comunicar su experiencia. Sus pasiones más volcánicas se escriben a través de la vida de músicos célebres y de sus criaturas: Victoria y Julián se sobreimprimen a Richard y Cosima, a Tristán e Isolda, a Pelléas y Mélisande¹⁰⁹.

Ante la solicitud de que hable sobre Bach, aclara, frente la audiencia de Amigos de la Música, que se referirá al hombre, no a la obra: “Mal hubiera yo podido hablar de su música. Lo poco de piano y de canto que estudié no me habilita para tamaña tarea: hablar de Bach músico. He vivido cerca de hombres que realmente sabían de este misterio de los sonidos [...]. Esto basta para que me sepa siquiera callar oportunamente”¹¹⁰. Pese a ello, Victoria no evita ingresar brevemente en observaciones técnicas, evidentes en la inclusión de fragmentos de partituras que irrumpen en la página como marca signífica de distinción: los acordes que acercaban a Liszt y Wagner más allá de sus diferencias¹¹¹, el comienzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven¹¹². Otras veces, la referencia—siempre sobre objetos muy recortados—es verbalizada: de la carta de Pelléas, subraya una frase dicha “sobre su re obstinado, cuyo valor cambia cada vez que se toca la sucesión de séptimas descendentes en que se apoya”¹¹³. “Y ¿cuál es el punto de partida del “la” de los cellos en el Preludio de Tristán?”¹¹⁴. “Te doy los acordes de novena que en la primera de las *Ariettes Oubliées* anuncia *l’extase langoureuse*”¹¹⁵.

El ejemplo paradigmático, por su exasperante reiteración en los textos, de una enunciación en que el mínimo material desencadena un torrente asociativo, es el pasaje del Andantino del Cuarteto de Debussy, que adquiere en sus escritos la dimensión de otra *petite phrase* de la sonata de Vinteuil proustiana¹¹⁶.

El tono predominante de sus exégesis deriva de la literatura crítica y musicológica corriente a su alcance, de divulgación en gran medida: Coeuroy, Roland-Manuel, Pourtalès, Lavignac, Cingria, Mauclair, Vuillermoz. En ocasiones desliza observaciones en las que campea la huella de los modelos literarios más prestigiosos y admirados que escribieron sobre música—Proust, Gide—y de la prosa de compositores, Debussy. Aunque mencione el ensayo capital de Ansermet

¹⁰⁹Ocampo, 1981: 24 y ss.

¹¹⁰Ocampo 1954: 10.

¹¹¹Ocampo 1981 b: 81 y 222.

¹¹²Ocampo 1981b: 78.

¹¹³Ocampo 1981b: 102.

¹¹⁴Ocampo 1977: 195.

¹¹⁵Ocampo 1981b: 104.

¹¹⁶Véase, por ejemplo, Ocampo 1967: 23-24. El pasaje comienza cuatro compases antes del número 14 de ensayo (solo de cello), y se continúa en la reexposición, tonalmente ambigua, del primer tema.

—*Fondements de la musique dans la conscience humaine*¹¹⁷— las densas indagaciones fenomenológicas del músico parecen ajenas al discurso de Ocampo¹¹⁸, aunque coincida, en los hechos, con los límites aceptables de la modernidad musical energicamente defendidos por el suizo. Proust, en cambio, es citado con frecuencia; se retienen sus observaciones sobre los mecanismos que desencadenan la memoria involuntaria en la que se anuda la sensación actual a la autobiografía, el pasado al presente. Así ocurre con la materia pre-musical —“Los olores y los sonidos (nótese que ni siquiera hablo de perfumes y de música, pues el olor y el sonido, no elaborados, bastan) son los fijadores más poderosos del recuerdo”¹¹⁹— y con independencia de la decisión o de la calidad, porque “no se trata nunca de una elección deliberada sino de ocasiones impuestas por el azar, por una serie de circunstancias de que somos víctimas involuntarias”¹²⁰. En el recuerdo, que se graba en sucesión porque “todos llevamos dentro una banda sonora que va registrando nuestras impresiones a lo largo de toda nuestra existencia... habitan las imágenes de felicidad del pasado en nuestros Combray particulares (que se llaman Adrogué, Tigre o San Isidro)”¹²¹. El recuerdo es traído “a la superficie por la frasecita de la sonata de Vinteuil”, ante la cual “sólo atinamos a taparnos lo oídos y a gritarnos: ‘No escuches. Son los compases de la sonata y te morirás de nostalgia’”¹²².

Las analogías con el lenguaje proveen la sustancia de consideraciones llamativas entre técnica y experiencia estética, como el efecto emocionalmente comparable del bemol con el imperfecto del indicativo: “En este tiempo de verbo, que atormentaba a Proust, encontramos una fuente inagotable de misteriosas tristezas, análogas a la que inquietaba a Schopenhauer en la música de cierta tonalidad. ‘¿No es extraordinario —escribía este filósofo— que haya un signo que exprese el dolor, un signo que no es doloroso, ni físicamente ni siquiera por convención, y sin embargo tan expresivo que nadie puede equivocarse: el bemol?’. El imperfecto del indicativo corresponde a ese cambio de un semitono, a la aparición de una tercera menor que nos nubla el corazón —cuando oímos música— y que sólo se disipa con la ráfaga de esperanza que traen los sostenidos”¹²³.

Opuesta a esta efusión lírica, y en consonancia con una vocación moderna manifiesta en sus gustos por el despojamiento en la arquitectura y la decoración, afirma que los grandes escritores y músicos que conoció “cuando hablan de un triángulo equilátero dicen que tiene tres lados iguales sin usar el pedal del adjetivo para extasiarse sobre el milagro de la igualdad. Y sin embargo, el triángulo que ellos describen es el más equilátero de los triángulos [...]. Desde luego, no basta ser parco en materia de adjetivos para ser gran escritor, gran orador o gran músico... pues la música también tiene sus adjetivos”¹²⁴.

¹¹⁷Ocampo 1954: 33-34.

¹¹⁸Algo similar ocurre con los escritos de René Leibowitz, que menciona en Ocampo 1957: 74.

¹¹⁹Ocampo 1963: 161.

¹²⁰Ocampo 1950: 121-122.

¹²¹Ocampo 1975: 108-109.

¹²²Ocampo 1975: 109.

¹²³Ocampo 1946: 17. La observación resulta poéticamente estimulante, pese a su limitada validez empírica en el plano técnico-musical.

¹²⁴Ocampo 1963: 205.

Si la mayor parte de los fragmentos sobre música descansan en la supervivencia finisecular de la paráfrasis, en registro confesional, este último revela en cambio la actitud antiornamental y objetiva de sectores influyentes de la modernidad de los años 20 –entre ellos, la prédica formalista desplegada por Valéry y por Ortega¹²⁵, así como la limpieza emocional que propusieron el neoclasicismo y la *Neue Sachlichkeit*, y aparece más ligado a la música posterior a Debussy: dos imaginarios artísticos y epocales coexistentes y en fricción, cuyo hiato está en el núcleo de la experiencia histórica de la generación de Victoria¹²⁶.

4.3. Repertorio, canon, exclusiones

Esos dos planos podrían proyectarse a las constelaciones en que se organiza el repertorio transitado en los escritos de Ocampo. Por un lado, la música de los compositores del siglo XIX y principios del XX, con la cual mantiene un trato personal indisoluble –Chopin, Schumann, Wagner; Debussy, Ravel. Por otro, Stravinsky, cuyo *Sacre* representa, para ella, “el salto mortal de una época (digamos la de Debussy) a otra”¹²⁷. Unos, ligados a experiencias musicales de infancia y adolescencia; el otro, descubierto en el aprendizaje voluntario y apasionado de la modernidad. Relacionados con estos escenarios, pero en zona menos iluminada, se disponen Bach, Fauré, Hahn, Prokoffiev, Britten, Honneger, Falla.

Chopin es, para Victoria, la música que toca una tía en San Isidro: las *Baladas*, los *Preludios*, los *Scherzi* y los *Valses*¹²⁸. Su aproximación a esa música, según recuerda muchos años después, con toda la mediación y la retórica que impone el género autobiográfico, es a través de una supuesta identificación mimética sin fisuras, en la tradición de la glosa romántica: “Su música... es el calco de un corazón. Por eso reconocemos al nuestro en ella, y por eso no distinguimos el suyo del nuestro”¹²⁹. En el mismo tono se refiere a la música de Wagner, que antecede su descubrimiento de Debussy; Ocampo deletrea en el piano el segundo acto de *Tristán*¹³⁰, y los 18 años, escucha *La Walkyria*, en Buenos Aires¹³¹. En su autorrepresentación, ella se incluye en la secuencia histórica: “yo amaba a Wagner como Debussy lo amaba en su juventud”¹³². Cuando Internationes la invita a una función de Parsifal en Bayreuth en 1973¹³³, asiste, como todo fiel, al ritual de visitar Wahnfried y la tumba de Richard y Cosima.

¹²⁵La relación entre la tesis de *La deshumanización del arte* y el Falla neoclásico es mencionada en Hess 2001: 146-149.

¹²⁶Ella misma habla de hiato para nombrar ese punto de inflexión, en Ocampo 1971: 258.

¹²⁷Ocampo 1971: 258.

¹²⁸La entrada más desarrollada sobre Chopin está en Ocampo 1950: 119 y ss. Su recuerdo parece, sin embargo, construido más bien a partir de las innumerables páginas que Gide dedica al compositor polaco a lo largo de su *Journal*.

¹²⁹Ocampo 1950: 126.

¹³⁰Ocampo 1981b: 223.

¹³¹Ocampo 1977: 234.

¹³²Ocampo 1981b: 100.

¹³³Ocampo 1975: 98 y ss.

Debussy ingresa tempranamente en la vida musical de Victoria. En 1909 escucha en París la carta de *Pelléas* y las *Chansons de Bilitis*¹³⁴, más tarde, el *Prélude à l'après-midi d'un faune* por Ansermet, en el primer concierto con la A.P.O., en 1924¹³⁵. Aparentemente, páginas para piano de Debussy estuvieron en su repertorio de estudiante adolescente de piano, aunque sorprende que haya podido con los *Jardins sous la pluie*, como afirma en sus memorias¹³⁶. Nôtre Dame, la catedral de París, será, en su sistema de equivalencias, “Cathédrale engloutie”¹³⁷. *Pelléas* concentra en la escritura de Ocampo la quintaesencia de su pasión debussyana, gozne que articula el placer producido por la sonoridad de su primera lengua con una música que de ella emana: capitales cuya privilegiada posesión deja caer Victoria aquí y allá, en sus textos¹³⁸.

Con la misma voracidad con que promueve encuentros con sus artistas admirados, consigue reunirse con Ravel en Montfort L'Amaury, en 1928. Pero es un encuentro fallido. Ocampo, que quiere hablarle de la fascinación que su obra le provoca, lo que no había podido decir a Debussy, queda inhibida, y descubre, ingenuamente, las distancias entre el creador y el sujeto empírico. “Entre Ravel hecho música y Ravel hecho hombre había una distancia que recorrer y yo me había perdido en el camino”¹³⁹.

Como observa acertadamente Sarlo¹⁴⁰, las preferencias musicales de Ocampo se enmarcan casi con exclusividad en la música de su tiempo, al menos en la primera parte del siglo. Lo afirma la propia Victoria: “cada vez que he amado una nota, un acorde, algunos compases, como se ama aquello que expresa exactamente –hasta el matiz– el equivalente sonoro de un sentimiento mudo que se lleva consigo, he descubierto que esa nota, ese acorde, esos compases pertenecían a uno de mis contemporáneos”¹⁴¹.

En este sentido, Stravinsky constituye la cifra de la modernidad, y también su límite. Si bien Victoria tiene conocimiento de la obra de Hindemith, Webern o Berg, y más tarde también de la de Cage, Stockhausen y Boulez, su sensibilidad queda adherida a la música del compositor ruso, del *Oiseau de feu* visto en Buenos Aires con los Ballets Russes en 1913 hasta el estreno veneciano del *Canticum Sacrum* con la dirección del autor en 1956, con el deslumbramiento y la perplejidad ante el *Sacre* como epifanía: “una agonía y un nacimiento”¹⁴². Es éste quizás su enfren-

¹³⁴Ocampo 1981: 100. Para la primera ejecución pública de estas últimas (1901), Marguerite Moreno, con quien Victoria estudia declamación, había sido prevista como recitante por Pierre Louÿs, autor del texto. Cf. Grayson 2001: 130.

¹³⁵Ocampo en Stravinsky 1935: 11.

¹³⁶Ocampo 1975: 11.

¹³⁷Ocampo 1975: 130.

¹³⁸Cf. Ocampo 1950: 136, n.:

“Es menester por lo menos conocer la pronunciación francesa para gozar del milagro que se produce cuando ciertas frases del texto se apoyan en la música”; Ocampo 1971: 225: “Oír a Schumann, a Brahms cantado en alemán sin conocer este idioma es quizás perder algo. No demasiado. En Debussy es una pérdida importante”.

¹³⁹Ocampo 1941: 404.

¹⁴⁰Sarlo 1998: 166-167.

¹⁴¹Ocampo 1981b: 82.

¹⁴²Ocampo 1975: 56.

tamiento más descarnado y conmocionante con la modernidad estética: tenía “la impresión confusa de haber chocado con algo misterioso y terriblemente fuerte. Es que desde el primer contacto... la aspereza, la extraordinaria violencia rítmica de la *Consagración* me hablaron de genio”¹⁴³. Las descripciones de Victoria reiteran un único conglomerado semántico recurrente en la recepción de la obra: “áspera atracción”, “dureza luciente”, “objeto precioso bien pulido”¹⁴⁴ “elemento de la naturaleza desencadenado con matemático rigor”¹⁴⁵, “ritmos imperiosos y profundas desgarraduras”¹⁴⁶. El Stravinsky neoclásico, el de *Perséphone*, en los 30, símbolo de una contemporaneidad internacionalmente consensuada, alianza que suelda sin rugosidades aparentes una cierta actualidad de lenguaje con los valores clásicos no está, después de todo, tan lejos del programa estético de *Sur*. Se trata, una vez más, de la cristalización, en el imaginario del sistema cultural argentino, de una modernidad moderada, según Sarlo, o de una vanguardia discreta, según Saer¹⁴⁷.

En este territorio de la modernidad es preciso enmarcar el interés de Ocampo por el jazz y la música negra de los Estados Unidos. Conoció los gospels y spirituals en su primer viaje a Nueva York; los describió con candidez turística y sorprendentes errores, los reencontró en el cine y en la literatura. Escuchó a Duke Ellington en el Cotton Club de Harlem, en 1931, y lo descifró desde sus códigos familiares: ante la “furia de los elementos, la intensidad de sus ritmos y su dura insistencia”, se dice a sí misma que “un público acostumbrado a tales explosiones se tornaría quizás repentinamente capaz de escuchar y gustar *Le sacre du printemps*”¹⁴⁸. El texto quejumbroso de *Saint Louis Blues* es comparable a “esa llaga de Amfortas siempre abierta”¹⁴⁹; en una verdadera operación de traducción¹⁵⁰, busca en su enciclopedia personal las redes en las cuales atrapar las nuevas emociones: *Emperor Jones*, *Uncle Tom*, piezas de O'Neill, hasta Nijinsky, cuya postura compara con la de un Reverendo de Harlem¹⁵¹. Convivió con la introducción del jazz en la vida musical porteña, sostenida desde las publicaciones vanguardísticas –como *Martín Fierro*–, desde los suplementos culturales de los diarios –como el multicolor de *Crítica*, y lo legitimó en las opiniones de Ansermet vertidas en los artículos para *Sur* y en el gusto de Stravinsky por el género. Escribió muchas veces sobre Paul Whiteman, Gershwin y la trompeta de Harry James¹⁵². En 1927, en un artículo

¹⁴³Ocampo en Stravinsky 1935: 8.

¹⁴⁴Ocampo en Stravinsky 1935: 9-10.

¹⁴⁵Ocampo 1975: 57.

¹⁴⁶Ocampo 1981b: 80.

¹⁴⁷Sarlo 1997: 247 y ss; Saer 2003: 2.

¹⁴⁸Ocampo 1981b: 125.

¹⁴⁹Ocampo 1946: 285.

¹⁵⁰Sobre la traducción como modelo interpretativo del núcleo de la acción de Ocampo véase Sarlo 1998: 184 y ss.

¹⁵¹Véase sobre todo Ocampo 1981b: 124 y ss.

¹⁵²Un corte particular en el universo del jazz: el de la big band y los contactos con la música culta. Whiteman había comisionado y estrenado la *Rhapsody in Blue* de Gershwin (1924) y el *Scherzo à la russe* (1944) de Stravinsky (Kirchmeyer, 2002: 70). Sus arreglos incluían citas de *Petrushka* o de *Tristan und Isolde* (Danuser 1984: 161).

provocativo en respuesta a De la Guardia, dice que entre sus gustos menos confesables se encuentra el jazz, “ciertos ritmos sincopados y ciertos efectos de trompetas con sordinas... Los *rags* y los *blues* me desgarran el corazón, como los folletines desgarran el corazón de las porteras”. Más allá del cinismo ocasional, esta frase devela uno de los registros en que coloca a ésta y otras músicas populares: el de una modesta transgresión a las convenciones sociales y estéticas de la cultura “alta” del momento. Más tarde, no podrá comprender el impacto generacional de Los Beatles, que tocan “una música de baile moderno, vulgar y silvestre, sin pretensiones, bien ritmada y que se caracteriza por la repetición”¹⁵³. Al menos “no tienen nada de ese cantar con el ombligo.... de un Elvis Presley”¹⁵⁴.

Con todo, el gusto por el jazz constituye un pasaporte confortable y necesario para transitar el territorio intelectual local e internacional vanguardizante en los 20 y 30¹⁵⁵, y para compartirlo con músicos y príncipes: el de Gales escucha discos de jazz en el departamento de Victoria, donde, además, el futuro Eduardo VIII toca su guitarra hawaiana con Ansermet en el piano y Güiraldes en la guitarra¹⁵⁶. Más complicado es el caso del tango, que no goza del mismo prestigio, ni siquiera en su supuesta popularidad en la élite parisina, de la que sería en parte responsable Güiraldes¹⁵⁷. Victoria lo vio bailar clandestinamente a sus primos en la casa de su abuelo paterno, y quedó fascinada por la danza. Lo practica luego, ya “legalizado”, en su juventud, con Güiraldes y Vicente Madero, con el conjunto de Fresedo, “el pibe de la Paternal”, que viene todos los jueves a tocar en su domicilio¹⁵⁸. Rechaza, sin embargo, “su melodía siempre quejumbrosa y su ritmo pausado, como arrastrado... el énfasis llorón y la sentimentalidad barata de las letras”¹⁵⁹. Pese a que Sofía Bozán, Azucena Maizani, Rosita Quiroga y Mercedes Simone habían cantado tangos en el selecto espacio de Amigos del Arte en los 20¹⁶⁰, o el Dúo Magaldi-Noda había actuado en el homenaje a Güiraldes en *Martín Fierro*¹⁶¹, ellos se sitúan en la periferia del sistema cultural al que Ocampo adhiere: “nuestro tango... aunque cuente con una mayoría de adictos... carece de las credenciales para representar al país en el nivel de algunos de nuestros escritores, artistas y científicos”¹⁶². Observa, en 1965, que la muerte de Martínez Estrada “es una gran pérdida para el país pese a que la muerte de Juan de Dios Filiberto y la de un cantor uruguayo hayan tenido infinitamente más repercusión. ¡Así tenía que ser!”¹⁶³.

¹⁵³Ocampo 1967: 255.

¹⁵⁴Ocampo 1967: 256.

¹⁵⁵Sobre este aspecto, véase Watkins, 1994, especialmente la tercera parte, “The Primitive”.

¹⁵⁶Ocampo 1975: 116-117.

¹⁵⁷Ocampo 1977: 98.

¹⁵⁸Ocampo 1971: 169-171.

¹⁵⁹Ocampo 1971: 169.

¹⁶⁰La obra de “Amigos del Arte”, julio 1924- noviembre 1932, Buenos Aires, s.f., s. e., pp. 56 y 58.

¹⁶¹*Martín Fierro*, N° 36, 12/12/1926, p. 280.

¹⁶²Ocampo 1975: 208.

¹⁶³Ocampo 1971: 154. El cantor al que alude es Julio Sosa. Contrariamente a lo que podría creerse, esta posición no es privativa de la aristocracia porteña. Además del rechazo en algunos sectores vanguardísticos –Juan C. Paz, por ejemplo, el tango encuentra algunos de sus detractores mayores en los escritores de izquierda, como puede observarse en artículos de *Claridad* o la *Revista del Pueblo* en los años 20.

En esta geografía de sus repertorios musicales personales, las predilecciones son tan significativas como lo que queda fuera, lo que se integra con dificultad y lo que se omite. Aquí hay que incluir un diálogo difícil y paradójico: el que entabla con la obra de Beethoven. En él se refleja por una parte la problemática recepción del trascendentalismo heroico otorgado a su obra por un siglo de exégesis, en la opuesta “estructura de sensibilidad” de los años 20, que aflora con toda nitidez en torno de 1927, año del centenario de su muerte¹⁶⁴. Las escaramuzas verbales ganan las páginas de las revistas y diarios de la época, en algunas de las que interviene Ocampo. La más significativa es la que entabla con Ernesto de la Guardia en *La Nación*. Allí declara, provocativa, “el terror que a todos nos inspira este año del centenario de Beethoven!... Hoy por hoy, no siento ningún placer oyendo a Beethoven... Si una cierta dosis de Beethoven fuera indispensable para mi salud musical, me la tragaría dócilmente, con tal que fuera bajo forma de comprimidos”¹⁶⁵.

Ante tanto impulso omniabarcativo, las ausencias son más notorias. Algunas, muy probablemente por desconocimiento: cuando afirma que los Estados Unidos “no han tenido ningún gran músico creador de música culta hasta el presente”¹⁶⁶, ignora la obra de Charles Ives, Henry Cowell, Carl Ruggles o Wallingford Riegger —en la primera mitad del siglo, marginalizada, por cierto, en su propio país. O bien la desestima porque excede su tolerancia vanguardística, lo que explicaría también la falta de referencias a Edgar Varèse, quien frecuenta sin embargo círculos intelectuales europeos y norteamericanos a los que Victoria no es ajena, y en consecuencia resulta más difícil concebir que no tuviera información sobre su música¹⁶⁷.

Tampoco hay mención a compositores latinoamericanos. Y en cuanto a los argentinos, sorprende que haya convivido con Juan José Castro¹⁶⁸, Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera, José María Castro, y no haya registrado la importancia de su producción musical. Algunos de ellos se formaron en la misma matriz de la modernidad a la que Victoria contribuyó desde la gestión cultural. En el acertado rechazo de la escritora ante el color local al que los centros condenan la producción de estos países, podría entenderse la omisión de los nombres de los cultores del nacionalismo musical institucionalizado en la Argentina de las primeras décadas, reacios por otra parte a la incorporación de recursos nuevos de lenguaje. Nada de eso ocurre con estos músicos, activistas y generadores, con distintas velocidades, de una modernidad exigente y abierta. Hubo coincidencias virtuales entre el programa estético que puede reconstituirse de la acción de Victoria y el

¹⁶⁴Así lo constató Eggebrecht en la Europa de los 20 (Eggebrecht 1972). Sus conclusiones son parcialmente válidas también aquí.

¹⁶⁵Intercambio epistolar con Ernesto de la Guardia en *La Nación*, reproducidas en Ocampo 1981b: 71 y ss.

¹⁶⁶Ocampo 1981b: 138.

¹⁶⁷Más aun cuando a ella aludieron Henry Miller o Anaïs Nin. La esposa de Varèse, Louise Norton, fue por otra parte la traductora de Michaux y de Saint-John Perse, tan cercano, éste, a Victoria.

¹⁶⁸Para cuya *Sinfonía bíblica* (1932) escribió incluso el texto, en francés, a partir de fragmentos bíblicos.

núcleo de *Sur* con estos sectores de la creación musical argentina, pero la escritora no dialoga con la obra de ellos. Pese al lúcido voluntarismo que se despliega en incontables páginas de sus escritos, su credo “Yo no soy extranjerizante, soy anexionista”¹⁶⁹, se desequilibra en la práctica: la música de los grandes compositores amados no deja espacio, o se anexa, en todo caso, a un vacío, al menos en el registro de la escritura. Lo más cercano parece allí, una vez más, lo menos visible, lo emocionalmente más remoto, lo que no sedimenta en la memoria cultural. O, quizás, aquello sobre lo cual algo del orden de la discreción para con lo propio aconseje callar.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se divide en dos partes. La primera es un listado de diarios y revistas ordenados alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título y con la indicación de la ciudad y país donde se editó y el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto del artículo o en las notas a pie de página. En la segunda parte se incluyen los libros, artículos y monografías empleadas en el trabajo, ordenados alfabéticamente.

I

- Claridad* (Buenos Aires, Argentina) 1926, 1927.
Crítica (Buenos Aires, Argentina) 1925, 1936.
El Mundo (Buenos Aires, Argentina) 1933.
La Época (Buenos Aires, Argentina) 1926.
La Nación (Buenos Aires, Argentina) 1925, 1926, 1933, 1936.
La Prensa (Buenos Aires, Argentina) 1926, 1933, 1936.
La Vanguardia (Buenos Aires, Argentina) 1933, 1936.
Martín Fierro (Buenos Aires, Argentina) 1925, 1926, 1927.
Nosotros (Buenos Aires, Argentina) 1925.
Sur (Buenos Aires, Argentina), 1931, 1939, 1963.

II

ANSERMET, ANNE

- 1983 *Ernest Ansermet, mon père*. Lausanne: Payot.

ANSERMET, ERNEST

- 1998 “Victoria musicienne”, Bibliothèque cantonale et universitaire. Lausanne, sf., citado en Jean-Jacques Langendorf, *Euterpe et Athena. Cinq essais sur Ernest Ansermet*. Genève: Georg Editeur, 1998.

BOLETÍN MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES, 1933.

CAAMAÑO, ROBERTO

- 1969 *La historia del Teatro Colón, 1908-1968*. Buenos Aires: Grimberg, volumen II.

CLAUDE, JEAN

- 1992 *André Gide et le Théâtre*. Paris: Gallimard, *Les cahiers de la NRF André Gide*, volumen I.

¹⁶⁹Ocampo 1963: 8.

CORRADO, OMAR

2004 "‘Vanguardistas’ en el Colón: la gestión de Victoria Ocampo, Alberto Prebisch y Juan José Castro (1933)", *Música e Investigación*, Ns. 14-15, pp. 15-26.

2005 "Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936", *Latin American Music Review*, XXVI/1, pp. 88-101.

CORRESPONDENCIA A. GIDE – J- COPEAU, 1988: NRF, GALLIMARD (CAHIERS ANDRÉ GIDE, 13).

COSSART, MICHAEL DE

1978 *Une américaine à Paris*. Paris: Plon.

CRAFT, ROBERT

1985 *Stravinsky's Selected Correspondence*. Londres: Faber and Faber, volumen II.

1994 *Chronicle of a Friendship*. Nashville, Londres: Vanderbilt University Press.

DANUSER, HERMANN

1984 *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber-Verlag, volumen VII.

EGGEBRECHT, HANS HEINRICH

1972 *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Mainz y Wiesbaden: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.

FAURE, MICHEL

1997 *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe. Siècle*. Paris: Klincksieck.

FULCHER, JANE

1999 *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press.

GALLOIS, JEAN

1995 *Les Polignac, mécènes du XXe. Siècle*. Monaco: Rocher.

GRAYSSON, DAVID

2001 "Bilitis and Tanagra: Afternoons with Nude Women", *Debussy and His World*. Jane Fulcher, editor. Princeton y Oxford: Princeton University Press, pp. 117-139.

HESS, CAROL

2001 *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

HIGONNET-DUGUA, ELIZABETH

1989 *Anna de Noailles, coeur innombrable. Biographie, correspondance*. Paris: Michel de Maule.

KAHAN, SYLVIA

2003 *Music's Modern Muse. A Life of Winaretta Singer, Princesse de Polignac*. Rochester: University of Rochester Press.

KIRCHMEYER, HELMUT

2002 *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971*. Leipzig: Hirzel.

LA OBRA DE "AMIGOS DEL ARTE". JULIO 1924 - NOVIEMBRE 1932, S.F., S.E., BUENOS AIRES.

LOCKE, RALPH Y CYRILLA BARR

- 1997 "Patronage –and Women– in America´s Musical Life. An Overview of a Changing Scene", en Robert Locke y Cyrilla Barr, editores. *Cultivating Music in America. Women Patrons and Activists since 1980*. Berkeley, University of California Press, pp. 24-53.

MARECHAL, LEOPOLDO

- 1990 *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana [1ª edición, 1948].

MEYER, DORIS

- 1979 *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*. Buenos Aires: Sudamericana.

OCAMPO, VICTORIA

- 1935 "Anna de Noailles y su poesía", en AAVV, *Conferencias*. Buenos Aires: Talleres Gráficos del Jockey Club, pp. 114-144.
- 1941 *Testimonios*, 2ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1946 *Testimonios*, 3ª. Serie. Buenos Aires: Sudamericana.
- 1950 *Soledad sonora (Testimonios)*, 4ª. Serie). Buenos Aires: Sudamericana.
- 1957 *Testimonios*, 5ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1963 *Testimonios*, 6ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1964 *Juan Sebastián Bach. El hombre*. Buenos Aires: Sur.
- 1967 *Testimonios*, 7ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1971 *Testimonios*, 8ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1975 *Testimonios*, 9ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1977 *Testimonios*, 10ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1979 *Autobiografía I. El archipiélago*. Buenos Aires: Sur.
- 1981 *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Sur.
- 1981b *Testimonios*, 1ª Serie. Buenos Aires: Sur (1ª edición, Madrid, Revista de Occidente, 1935).

OCAMPO, VICTORIA Y ROGER CAILLOIS

- 1999 *Correspondencia (1939-1978)*. Buenos Aires: Sudamericana.

OJA, CAROL

- 1997 "Women Patrons and Crusaders for Modernist Music. New York in the 1920s", en Locke y Barr 1997, pp. 237-261.

PAZ, JUAN CARLOS

- 1936 "Bach y la música de hoy", *Sur*, N° 17 (febrero), pp. 77-82.

QUINTANA, RODOLFO

- 1980 *Igor Stravinsky, Ernest Ansermet y Juan José Castro en Victoria Ocampo*. Bahía Blanca: Ediciones Celestes.

ROBERT, SOPHIE

- 1999 "Raymonde Linossier: 'Lovely soul who was my flame'", en Syney Buckland y Myriam Chimènes, editores. *Francis Poulenc. Music, Arts, Literature*. Aldershot: Ashgate.

SACHS, HARVEY

- 1987 *Music in Fascist Italy*. Londres: Weidenfeld & Nicholson.

SAER, JUAN JOSÉ

2003 "Una poesía en expansión", *La Nación*, sección Cultura, 21/12, pp. 1-2.

SARLO, BEATRIZ

1997 "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en *Ensayos argentinos*, Buenos Aires: Ariel, 1997, pp. 211-260.

1998 "Victoria Ocampo o el amor de la cita", en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, pp. 93-194.

STONOR SAUNDERS, FRANCES

1999 *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. Londres: Granta.

STRAVINSKY, IGOR

1935 *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires: Sur.

STRAVINSKY, VERA Y ROBERT CRAFT

1979 *Stravinsky in Pictures and Documents*. Londres: Hutchinson & Co.

SUÁREZ URTUBEY, POLA

1969 "Régimen de gobierno y autoridades del Teatro Colón (1908-1968)", en Caamaño, 1969, vol. III, pp. 73-92.

TAPPOLET, CLAUDE, ED.

1991 *Correspondence Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*. Ginebra: Georg Editeur, volumen II.

1992 *Correspondence Stravinsky-Ansermet*. Ginebra: Georg Editeur, vol.

III

VALENTI FERRO, ENZO

1987 *100 años de música en Buenos Aires*. Buenos Aires: Gaglianone.

VINAY, GIANFRANCO

1987 *Stravinsky neoclassico*. Venecia: Marsilio.

WATKINS, GLENN

1994 *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

WELLENS, IAN

2002 *Music on the Frontline: Nicolas Nabokov's Struggle against Communism and Middlebrow Culture*. Aldershot: Ashgate.

WHITE, ERIC

1979 *Stravinsky. The Composer and his Work*. Londres: Faber & Faber.

50 años de música electroacústica en Chile¹

Electroacoustic Music in Chile: Fifty years

por

Federico Schumacher Ratti

Compositor, Francia

Cesos2@yahoo.fr

Cincuenta años han pasado desde que León Schidlowsky compusiera *Nacimiento*, la primera obra electroacústica chilena. Cincuenta años de una historia a menudo desconocida, compuesta de algunos éxitos resonantes, de desarrollos a veces truncos y de silencios bastante expresivos. La música electroacústica en Chile ha tenido un desarrollo pendular: de momentos de gran pasión e interés ha pasado al desconocimiento casi absoluto, y viceversa. A pesar de ya medio siglo de historia en el país –y algo más en el mundo– pareciera que los alcances y posibilidades de la música electroacústica, o más bien del concepto que en ella subyace (la tecnología aplicada a la música, en este caso más precisamente, la informática musical), no son en nuestro medio aún lo suficientemente bien analizados, comprendidos y proyectados en cuanto a la producción musical actual y futura. En este artículo, intentamos aproximarnos a las posibilidades y exigencias que ofrece actualmente esta disciplina desde el punto de vista del análisis, de la composición y de la interpretación musical. Como ubicación, se revisará algo de nuestra historia poniendo el acento en los extremos, en sus inicios y en los años que nos son más próximos.

Palabras claves: música electroacústica, música chilena, compositores chilenos.

Fifty years ago, León Schidlowsky wrote Nacimiento (Birth), the first electroacoustic work in composed Chile. Fifty years have elapsed of a history which very frequently has been forgotten. It is made up of resounding achievements, periods of development, sometimes interrupted, and very meaningful gaps. Like a pendulum, electroacoustic music in Chile has swung from periods of great passion and interest to other periods when has been practically ignored, and viceversa. In spite of almost half a century of history in Chile and a slightly longer period in the world, it would seem that the extent and possibilities of electroacoustic music or better, the concept underlying this music –a technology applied to music, or more precisely to music informatics– have not been adequately analyzed, understood and projected in our milieu in terms of the present and future musical output. In this article we will try to approach the possibilities and requirements of electroacoustic music from the standpoint of analysis, composition and performance. To start with, a brief survey of the history of electroacoustic music in Chile will be presented, with an emphasis on the extremes, i.e. the beginnings and the most recent years.

Key words: electroacoustic music, Chilean music, Chilean composers.

1. UN POCO DE HISTORIA²

El interés por la música electroacústica en Chile surgió a comienzos de los años cincuenta, en buena medida gracias a las noticias de los viajes por Europa de

¹Artículo escrito en 2006 para conmemorar los 50 años de la música electrónica nacional.

²Para mayor información véase Schumacher 2005.

Fernando García y Leni Alexander, la que incluso ofreció un concierto a su regreso a Chile. En el caso de José Vicente Asuar y Juan Amenábar, la idea de una música ligada a la tecnología surgió tempranamente en esta década. El primero escribió que inclusive antes de conocer la llamada *música concreta*, ya había pensado en la música electroacústica, claro que en “forma muy vaga y sin ninguna coherencia estética”³. El segundo, hizo patente más de una vez que *Los peces* fue una obra comenzada alrededor de 1953. De hecho, Gustavo Becerra afirma haber escuchado una versión de ella poco antes de su partida a Europa, en 1954. No obstante, la versión que hoy conocemos de *Los peces* fue realizada durante 1957, en sesiones nocturnas en los estudios de la Radio Chilena. Es posible que la existencia de un medio musical propicio a la búsqueda de nuevos medios expresivos fuera un incentivo para el temprano interés y desarrollo de la música electroacústica en Chile, así como la existencia de una generación de compositores especialmente fértiles y dotados, quienes prontamente conformarán una masa crítica fuertemente motivada hacia la experimentación con las nuevas tecnologías de la época.

Es la entonces joven generación –entre los cuales se cuentan a los ya citados Juan Amenábar, José Vicente Asuar y Gustavo Becerra, junto a León Schidlowsky, Juan Mesquida, Eduardo Maturana, Abelardo Quinteros, Raúl Rivera y Fernando García–, la que da origen en 1957 al Taller Experimental del Sonido, el primer intento por establecer un laboratorio, al igual que a las primeras obras electroacústicas chilenas: *Nacimiento* (1956) de León Schidlowsky, *Los peces* (1957) de Juan Amenábar, *Variaciones espectrales* (1959) de José Vicente Asuar y el *Estudio N° 1*, de Samuel Claro (1960). Otra muestra de esta vitalidad inicial fueron las visitas de Werner Meyer Eppler en 1958 y de Francisco Kröpfel en 1960; el artículo “Qué es música electrónica”, de Gustavo Becerra, aparecido en las páginas de esta misma revista en 1957⁴; su *Segunda Sinfonía*, estrenada en 1958, que integraba un oscilador en el último movimiento. El artículo incluye una reproducción de la partitura del *Estudio N° 2* de Stockhausen, con el objeto de divulgar las posibilidades de la música electrónica, su realización técnica y su sistema de notación. También discute el autor los problemas estético-estilísticos a los que se verá enfrentado el futuro compositor electrónico, así como las perspectivas artísticas del género. Sabrosamente, Becerra introduce este trabajo con las siguientes preguntas: “¿Se produce automáticamente? ¿Se compone? [...]”⁵. Con un signo evidente, tanto del desconocimiento que rondaba en el mundo musical de aquel entonces sobre la música electroacústica, como de algunas ideas preconcebidas o simplemente maledicentes que se formularan, hasta no mucho tiempo, sobre este tema⁶.

³Asuar 1959: 26.

⁴Becerra 1957.

⁵Becerra 1957: 27.

⁶“A pesar de los innumerables prejuicios que aún existen en torno a la música electroacústica –prejuicios que muchas veces surgen desde el seno de compositores, intérpretes o musicólogos, cuya premisa es que todavía no se conoce ni se conocerá jamás ‘la obra maestra’ hecha con instrumentos electrónicos”, de acuerdo al estudio de Silvia Herrera sobre la obra de Gabriel Brnčić, recientemente aparecido en las páginas de esta revista (Herrera 2005: 33, 34). Si bien la autora parece no compartir estos prejuicios, sería bueno señalar que la música electroacústica ha producido ya una buena cantidad de “obras maestras”. A modo de ejemplo, se pueden citar algunas que rondan la cincuentena de años: la *Sinfonía para un hombre solo* (1951) de Pierre Henry y Pierre Schaeffer, *El canto de los adolescentes* (1956) de Karlheinz Stockhausen y *Thema. Omaggio a Joyce* (1958) de Luciano Berio.

Coronación de todos esos esfuerzos fue la expectación creada en torno al estreno de las *Variaciones espectrales* en el teatro Antonio Varas el 22 de junio de 1959, que provocó un extraordinario interés del público que repletó dicha sala. Se trataba, en efecto, del estreno de la primera obra *electrónica* realizada en el país.

Un último signo de este ambiente fue el proyecto de creación de un Laboratorio de Fonología Musical presentado por Juan Amenábar y José Vicente Asuar, en 1958, entonces al decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Este proyecto, aprobado en un principio, no se realizó en los plazos establecidos. Sólo en 1972 un laboratorio vio la luz gracias a los oficios de José Vicente Asuar y la decana Elisa Gayán, después de transcurridos más de diez años entre el proyecto inicial y su ejecución. En el intertanto, miembros de dos generaciones de compositores debieron emigrar del país buscando la formación y el equipamiento técnico necesario para el desarrollo de la música electroacústica. Fueron los casos de Gabriel Brnčić, Iris Sanguesa, Jorge Arriagada e Iván Pequeño.

Resulta obvio insistir sobre la relación directa entre la disponibilidad de un instrumental adecuado y la producción de música electroacústica. Hoy día, la generalización del “estudio casero” gracias a los computadores, haría parecer innecesario el establecimiento de costosas instalaciones por parte de las instituciones de enseñanza y creación. No obstante, esta sigue vigente en todo el mundo. Todos los centros de enseñanza y creación de nivel se han dotado de laboratorios de electroacústica e informática musical, donde los estudiantes y compositores pueden trabajar, aprender y experimentar en condiciones técnica y pedagógicamente profesionales. Si bien hoy la ausencia de un laboratorio no impide la creación –como prácticamente sí ocurría hace cuarenta años–, es en los laboratorios donde se realiza lo esencial de la experimentación e investigación que va en la mayoría de los casos aparejada con ella.

Durante la década de los sesenta, Juan Amenábar fue prácticamente el único compositor que realizó sus obras en el país, el único que tuvo un laboratorio propio. De las seis obras que Gustavo Becerra compuso en Chile utilizando medios electrónicos, sólo dos fueron estrenadas en escenarios nacionales, y su producción electroacústica continuó casi desconocida para el medio nacional hasta el año 2005. José Vicente Asuar compuso la gran parte de sus obras en sus estadías en el extranjero (Alemania de 1959 a 1961, Venezuela, entre 1965 y 1967; una corta estadía en los Estados Unidos en 1969), Gabriel Brnčić, establecido desde 1965 en Argentina se afincó en el mítico Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales Torcuato di Tella (CLAEM), primero como alumno y luego como profesor, para luego pasar a dirigir, siempre en Buenos Aires, el CICMAT (Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología). Brnčić compuso su obra fuera de Chile, a contar de sus incios con Génesis y máquinas, de 1964.

1.1. *Inicios y decadencia*

Se podría dividir el desarrollo de la música electroacústica en nuestro país en cuatro períodos históricos. En el primero se produce el encantamiento de los años iniciales y la realización de las primeras obras electroacústicas durante la

década del cincuenta, un verdadero *allegro* aunque *ma non troppo*. Un segundo período, de consolidación –*andante calmo*, incluye la aparición de los primeros discos, junto a la creación de un laboratorio en el que, entre 1975 y 1982, varios estudiantes de composición realizaron obras electroacústicas⁷. El surgimiento de otros compositores, además de los pioneros, revela una actividad, si no floreciente, al menos constante y consistente. Esta larga etapa, que se extiende entre los inicios de la década del sesenta e inicios de la del ochenta, marca también el comienzo del decaimiento de la actividad electroacústica en el país, el que se inicia con la salida de José Vicente Asuar de la Facultad de Artes en 1975 y, por sobre todo, con el paulatino desmantelamiento del Laboratorio de Fonología Musical de la misma Facultad, el que ya en 1982 es prácticamente inexistente con sus equipos dejados al abandono. Este tercer período, los años negros, se extiende hasta principios de la década del noventa.

La producción de música electroacústica en el país durante ese oscuro período fue prácticamente abandonada. De acuerdo al catálogo de obras electroacústicas chilenas que hemos preparado⁸, con la excepción de tres obras de Asuar, compuestas en su estudio personal y en parte en Francia, no se escribió ninguna obra electroacústica en Chile entre 1985 y 1992. Las causas son múltiples y hemos intentado descifrarlas más ampliamente en otro texto. Entre ellas se puede señalar una evidente falta de interés de las autoridades y del medio nacional, el aislamiento creativo al cual sometió la dictadura al país y la ausencia de instrumental adecuado para la realización de este tipo de música. Fuera de Chile, sólo Gabriel Brnčić en España, Gustavo Becerra en Alemania y Jorge Martínez, instalado en Italia, continuaron componiendo obras electroacústicas. Quienes realizábamos nuestra formación musical en el país durante aquellos años, percibíamos a la electroacústica como una no alternativa, como un dato histórico que se conjugaba con la historia personal de Juan Amenábar, a la cual en ningún caso tendríamos acceso, aunque la verdad es que tampoco tuvimos la iniciativa de solicitarlo.

1.2. Renacimiento

Es el propio Amenábar quien, aparentemente sin saberlo, pone el acorde inicial del renacimiento de la música electroacústica en el país, inaugurando de paso un nuevo y cuarto período en nuestra historia. Con la creación del GEMA (Gabinete Electroacústico de Música de Arte) en 1991, se volvió a abrir un lugar de estudio y experimentación por el cual pasaron en sus primeros años, no pocos de los actuales compositores que se destacan hoy día en nuestro paisaje electroacústico. A poco andar se inauguró un nuevo laboratorio, el Centro de Música y Tecnología de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor en 1996, gracias a los oficios de Gabriel Brnčić y con la dirección de Tomás Thayer. Ya en el año 2000 se habían publicado al menos dos discos compactos con obras electroacústicas: *Electromúsica*

⁷Entre los estudiantes de composición que crearon obras electroacústicas en la asignatura de Música electrónica se cuenta a Alejandro Guarello, Andrés Alcalde, Eduardo Cáceres, Fernando Carrasco, Rolando Cori, Sergio Cornejo, Ernesto Holman, Gabriel Matthey y Santiago Vera.

⁸Ver Schumacher 2005.

de arte (1995) y *Música electroacústica en el GEMA* (2000). Ha sido tan fulgurante este *andante con motto*, que desde 1990, en adelante, se han producido en el país tantas obras electroacústicas como en los treinta y cinco años anteriores. Además, los compositores jóvenes –o aquellos que al menos comenzaron su creación después de los años negros– constituyen la mayoría de los compositores activos de música electroacústica.

La aparición del computador como herramienta esencial de la composición electroacústica ha facilitado enormemente esta nueva situación. No obstante, no constituye ni por mucho la única explicación. Existe un inmenso interés de las nuevas generaciones por realizar obras electroacústicas, el que no es el resultado exclusivo de una formación que promueva esta actividad, la que en todo caso existe. A manera de ejemplo, los alumnos de la carrera de composición de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) componen y presentan en concierto obras electroacústicas desde hace varios años, a pesar que sólo en el año 2005 se crea el LATEM (Laboratorio de Tecnología Musical) en la escuela de música de esa universidad. En el caso de la Universidad de Chile han sido los propios compositores en formación quienes han puesto a las instituciones educativas frente a la necesidad de un *aggiornamento* electroacústico. La oferta no ha creado la demanda en este caso, sino que el proceso ha surgido de la demanda.

En términos pedagógicos durante estos quince años de *allegro con motto* se ha avanzado algo –aunque aún sin una formación específica, es decir, sin una perspectiva clara de largo plazo⁹. En lo que concierne a la difusión de las obras electroacústicas han sido nuevamente los propios compositores quienes han debido tomar la iniciativa. Aparte de los dos discos ya nombrados editados por el GEMA, al menos otros seis fonogramas han visto la luz en estos últimos cinco años, a menudo gracias al apoyo financiero del FONDART. Los conciertos dedicados a la música electroacústica ocurrieron raramente en la década de los noventa. Fue el Festival de Música Contemporánea organizado por el Instituto de Música de la PUC el único que dedicó a menudo, al menos una de sus jornadas, a la electroacústica. A partir del año 2000 se hacen cada vez más frecuentes y numerosos. En esto ha sido de gran importancia la labor de difusión realizada por la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh), incluso antes de su constitución formal. Los compositores que dieron origen a la CECh en 2002¹⁰, ya habían organizado dos años antes los Ciclos Internacionales de Conciertos de Música Electroacústica en la Sala SCD. A partir del año 2004 éste se transforma en el Festival Internacional de Música Electroacústica Ai-Maako. En estos festivales se han interpretado más de trescientas obras de compositores de casi todo el mundo. En las últimas ediciones se ha hecho costumbre la presencia de invitados in-

⁹A fin de 2005 la Facultad de Artes de la Universidad de Chile ha propuesto un postítulo en Música Electrónica. Asimismo, el LATEM pareciera dirigirse hacia una formación específica en la realización de electroacústica a mediano plazo. Estos antecedentes permiten esperar mejores días en cuanto a formación en música electroacústica se refiere.

¹⁰Jose Miguel Candela, José Miguel Fernández, Cecilia García-Gracia, Cristián Morales, Roque Rivas y Federico Schumacher

ternacionales, quienes, junto con dar conciertos, realizan charlas y talleres en el que todo interesado puede participar.

Como demostración de la vitalidad en la presencia pública de la creación electroacústica, cabe señalar que durante el año 2005 se realizaron en el país conciertos dedicados íntegramente o que incluían música electroacústica. Al respecto se puede recordar el Festival de Música Contemporánea de la Universidad de Chile, en enero; cuatro conciertos durante el mes de agosto en la Sala de la SCD, organizados por la CECh y la Escuela de Música de la SCD, entre los cuales se destacó un homenaje a los 80 años de Gustavo Becerra; TallerElectro, un colectivo de compositores electroacústicos y electrónicos, que organizó durante el año 2005 cuatro conciertos llamados Compatible, en el que se reunieron obras electroacústicas, de electrónica experimental e improvisaciones en *live-electronics*; V Festival Ai-Maako que programó doce conciertos en la sala del Centro Cultural de España y que contó con la participación, como invitados internacionales, del compositor español Andrés Lewin-Richard y del saxofonista vasco Josetxo Silguero; tres conciertos que se llevaron a cabo durante el Festival FEEM organizado por la Escuela Moderna de Música, en noviembre; al menos cuatro obras que incluían electroacústica presentadas en el XVI Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica durante ese mismo mes; una muestra permanente de obras electroacústicas chilenas en la 7ª Bienal de Video y Nuevos Medios en el Museo de Arte Contemporáneo, también durante noviembre, cerrando el año, en diciembre, una charla y concierto del compositor danés Lars Graugaard en la Sala SCD. Todo lo anterior, es lo que ha llegado como información al autor de este artículo.

1.3. Las nuevas generaciones

Internacionalmente las creaciones de estas nuevas generaciones comienzan a tener una visibilidad internacional tal vez insospechada hace sólo cinco o diez años. Como botón de muestra, en el concurso internacional de miniaturas electroacústicas Confluencias, organizado en España desde hace cinco años, la participación de obras chilenas, según las cuentas de la organización, ha crecido desde sólo una obra registrada en 2003 a ocho en 2005 y once en el 2006, transformándose en el cuarto país, entre treinta y cinco participantes, con mayor cantidad de obras enviadas¹¹. Guinda de la torta: el premio del concurso 2006 lo ganó un compositor chileno. Asimismo, varios compositores de las nuevas generaciones han recibido reconocimientos internacionales durante estos últimos años: en 2004 Juan Parra Cancino ganó la sección Residencia del concurso internacional de Bourges, Francia, con *Serenata a Bruno*; Adolfo Kaplán recibió el primer premio en el concurso Videoformes 2005 (Francia) por su musicalización del video *Hors Chant*; la misma obra fue seleccionada como finalista en la categoría multimedia en el concurso de Bourges el mismo año. En 2005, quien escribe estas líneas, recibió el segundo premio en el concurso de composición Prix Bruynél, en Holanda, por la obra *MingaSola I*, la que también fue seleccionada como fina-

¹¹ www.confluencias.org

lista en la categoría de Estética formal en el concurso de Bourges. Finalmente, Juan Pablo Cáceres recibió el premio de música digital en el Digital Arts Award 2005, realizado en Tokio, por su obra *Chamber of the late Half Hour*. Por otra parte, José Miguel Fernández realizó el *cursus* de composición e informática musical en el IRCAM, durante la temporada 2005-2006, y Roque Rivas ha sido aceptado para este programa durante la temporada 2006-2007. Cabe agregar las numerosas presentaciones de obras de compositores chilenos en Argentina, México, Japón, Francia, Italia, Portugal, España, Suiza, Alemania o los Estados Unidos.

2. MEDIO SIGLO DE ELECTROACÚSTICA

2.1. Tecnologías

¿Qué ha cambiado en la música electroacústica desde que apareciera el artículo "Qué es la Música Electrónica" en 1957? Primero que todo, el nombre. Nuestros mayores hacían claramente la diferencia entre música concreta y música electrónica, técnica y estéticamente. Hoy día la voz música electroacústica engloba a todas las alternativas posibles de la música de concierto realizada con tecnología, de acuerdo a términos tales como músicas concreta y electrónica, acusmática, *tape music* y *computer music*, música experimental, piezas mixtas en tiempo real o diferido, etc. Algunas designaciones han quedado en desuso con el tiempo (música concreta, electrónica, *tape music*); otras han sido recuperadas por géneros musicales que forman parte o son vecinos a la música popular (electrónica). Por lo mismo, la definición del concepto de música electroacústica se hace difícil, al referirse principalmente a los medios técnicos de realización, más que al género estético¹².

Un segundo aspecto tiene que ver con estas técnicas de producción, como consecuencia de la evolución tecnológica. De los generadores analógicos de onda y grabadores de cinta se ha pasado al computador, que ha reemplazado a la gran mayoría de los antiguos equipos, si no a todos. La tecnología digital ha permitido controlar con una precisión absoluta todos los parámetros sonoros. Esto se refiere al situar en una línea de tiempo el sonido exacto que desea el compositor, con la intensidad, duración, color y posición espacial precisa y fijada *ad aeternum* en el soporte sonoro. Otro elemento, introducido gracias a la tecnología digital, ha sido el uso sistemático del sonograma a la hora del análisis micro y macroestructural del sonido o la obra. Este recurso, que consiste en representar escrita o gráficamente los componentes espectrales de un sonido dado (frecuencia, amplitud, duración, posición en el tiempo), ha permitido, no sólo una comprensión nueva del fenómeno sonoro y sus características internas, sino, también, la posibilidad de su uso, a la hora de la composición, tanto de música electroacústica como instrumental. Nos referiremos un poco más adelante a la incidencia estética de estos recursos en la composición.

Un tercer aspecto es la llamada composición asistida por ordenador o composición algorítmica, en la cual muchos o todos los procesos composicionales pue-

¹²"Música que es generada mediante aparatos electrónicos o mediante una combinación de éstos con instrumentos acústicos". Citado por Cádiz 2003: 47, de Boeswillwald 1996.

den ser realizados por el computador. Dos vertientes se han esbozado en estos años: una donde el computador realiza todos los cálculos tendientes a formalizar una obra sin mayor incidencia posterior del compositor ; es decir –en términos gruesos– el computador “compone”, el compositor “transcribe”. La segunda vertiente supone que el computador realiza cálculos parciales de determinados aspectos de la obra, o todos; pero el compositor se reserva la atribución de orientar estos resultados en función de su libre albedrío creativo. Ciertamente ambas descripciones son incompletas y la realidad es más compleja. A modo de ejemplo, para la primera situación, los cálculos efectuados por el computador son realizados en base a un algoritmo definido tanto por un pensamiento musical como en referencia a los resultados previstos, lo cual también prefigura una elección, en este caso, anterior al proceso de cálculo. Evidentemente la composición algorítmica tiene un cierto signo de continuidad con las técnicas seriales de mediados de los años cincuenta. La presencia del computador ha ayudado a evitar fatigosas sesiones de cálculo, por una parte, pero también ha ampliado considerablemente la sistematización de procedimientos composicionales –algunos venidos directamente de la electroacústica– utilizables hoy en la composición instrumental, como son las técnicas de compresión y expansión temporal, modulaciones en anillo o el uso de las interpolaciones.

Otro elemento que se ha prefigurado en las últimas décadas ha sido la posibilidad de la interactividad entre el instrumento y el ordenador durante la obra musical. Si bien el llamado *tiempo real*, es decir, la transformación inmediata e *in situ* del sonido instrumental por un instrumento electrónico se remonta a inicios de la década del sesenta¹³, es a la pareja instrumento/computador a la que más frecuentemente este concepto hace alusión. Gracias al aumento en potencia de cálculo de los computadores, éstos pueden reaccionar casi instantáneamente (las latencias casi se aproximan a cero) a los estímulos venidos del instrumento. Es así que el computador puede acomodar el *tempo* en el cual emitirá secuencias sonoras al que en *ese momento* el instrumentista interpreta la obra. Gracias a algoritmos aleatorios o caóticos, el computador puede calcular respuestas siempre diferentes a los impulsos sonoros generados por el instrumento y, sobre todo, gracias a la *midificación*¹⁴ de casi todos los parámetros controlables de los archivos digitales, es posible controlar, en tiempo real e interactivamente, casi cualquier archivo radicado en el computador a la hora del concierto, como puede ser, a manera de ejemplo, el cambiar el color de una secuencia de video vía la intensidad o altura de las notas que en ese mismo momento está tocando un clarinete.

Por último en lo que se refiere a medios de producción y tecnologías aplicadas, la electroacústica ha instalado la noción de la proyección espacial de la obra en el paisaje musical contemporáneo, como un elemento esencial de la composición actual. Tanto en las piezas mixtas como en aquellas exclusivamente sobre soporte, la idea de la composición del espacio, es decir, la ubicación precisa en el

¹³ *Mikrophonie I* (1964) de Stockhausen para tam-tam, 2 micrófonos y 2 filtros es una obra esencial de este tiempo real pre-computador.

¹⁴ Reducción de todos los parámetros sonoros a números MIDI (protocolo de comunicación entre instrumentos digitales).

espacio sonoro de un sonido o instrumento y sus desplazamientos ligados a la morfología propia de cada sonido, se ha transformado en casi un parámetro musical más en la composición musical. Aunque Gabrieli ya componía espacialmente sus *Canzone per suonare* en el siglo XVI, sólo hoy es posible manejar el espacio sonoro de la obra de manera sistemática, tanto en la composición como en el concierto. Esto gracias a la posibilidad de editar los movimientos panorámicos en todo secuenciador digital, como a las orquestas de parlantes que permiten el control dinámico del espacio sonoro según las características de los parlantes (respuesta de frecuencia, color sonoro), la posición del auditor y el manejo de la consola de difusión. A ello se suman los sistemas multicanal (ocho o cuatro pistas independientes, sistemas 5.1, 7.1, 9.1, etc.) que comienzan a ser utilizados cada vez más frecuentemente en concierto, y los programas computacionales especialmente dedicados a la espacialización de sonidos o instrumentos, los que se hacen cada vez más presentes en el escritorio de trabajo virtual del compositor. Estas aplicaciones permiten no sólo ubicar el sonido en un eje frontal, sino inclusive situarlo en un espacio físico determinado, como puede ser la Catedral de Venecia o el Royal Albert Hall, emulando las propiedades sonoras específicas del lugar en función del instrumento o sonido elegido. Por lo mismo, el concierto electroacústico ha variado: la difusión a dos parlantes de una obra electroacústica se ha hecho anacrónica, insípida y reservada exclusivamente a la escucha casera, y, sobre todo en el caso de las obras sobre soporte, ha resurgido la idea del compositor-intérprete de su propia música.

2.2. *Estética y pensamiento musical*

¿De qué modo ha influido la música electroacústica en el pensamiento musical de estos últimos 50 años? Coincidimos con el compositor francés Philippe Hurel cuando escribe que “los compositores que han participado de la aventura electroacústica han transformado considerablemente la actitud de aquellos puramente instrumentales, suscitando la composición de obras donde el material sonoro es heredero directo de los gestos producidos en el laboratorio de electroacústica”¹⁵. Esta afirmación casi no necesita de confirmación si pensamos que los principales compositores de la segunda mitad del siglo XX fueron parte en un determinado momento o crearon laboratorios de electroacústica. Revisemos: Pierre Boulez trabajó en el Estudio de Ensayo de la Radiodifusión Francesa a inicios de los años cincuenta y creó el IRCAM a mediados de los setenta. Karlheinz Stockhausen compuso en el laboratorio de la WDR Radio Colonia. En la misma época, Luciano Berio creaba el Laboratorio de Fonología Musical en la RAI; Iannis Xenakis desarrolló el sistema UPIC (fuertemente influenciado por el latinoamericano Convertidor Gráfico Analógico, Catalina, desarrollado en el CLAEM de Buenos Aires) a mediados de los sesenta. John Cage, que es uno de los precursores de la música electroacústica, si bien no estuvo asociado permanentemente a un determinado laboratorio en particular, ya en 1939 compuso *Imaginary Landscapes*

¹⁵Hurel 1991: 261.

Nº1 y en 1952 *William's Mix*, obras pioneras de la electroacústica. Luigi Nono dictó cursos de composición electroacústica en el Estudio Experimental Electroacústico de Gravesano, fundado por Hermann Scherchen en 1954. El caso de Gyorgi Ligeti es particularmente demostrativo de la influencia del laboratorio de electroacústica en la composición musical de la segunda parte del siglo XX. Es en contacto con Stockhausen en Colonia, hacia 1958, que Ligeti, hasta entonces compositor "folclorista" en la más pura tradición húngara y bartokiana, descubre la música electroacústica y cambia literalmente de estilo. En el laboratorio de Colonia compuso tres obras, entre ellas *Artikulation* (1958), donde es dable apreciar todo el lenguaje que el compositor desarrolla posteriormente en sus obras instrumentales. Aunque Ligeti no volverá a componer obras electroacústicas, su paso por el Laboratorio de Colonia es fundamental en el desarrollo de su pensamiento musical.

Nuevos sonidos y texturas, nuevos aportes tecnológicos y técnicas composicionales surgen de la experiencia de laboratorio, que hacen variar fundamentalmente la aproximación de los compositores al fenómeno sonoro y por ende, plantean nuevas maneras de pensar la música. Si bien estas han sido numerosas en los últimos años, revisaremos dos de ellas, las que parecieran haber tenido un impacto mayor que las demás.

2.2.1. La música concreta-acusmática o acusmática, aunque para muchos compositores se trate sólo de una designación para obras sobre soporte, es, o debiera ser, heredera directa de las investigaciones llevadas a cabo por Pierre Schaeffer y el Groupe de Recherches en Musique Concrète y plasmadas en su *Tratado de objetos musicales*¹⁶. En ellas, el problema reside en los nuevos materiales sonoros, que surgen hasta ese momento absolutamente ajenos a la obra musical, y la imposibilidad de organizar estos nuevos materiales según las técnicas tradicionales de composición musical. No es por casualidad que en la primera obra concreta y electroacústica no se abordaran sonidos instrumentales grabados y transformados, sino que sonidos de un tren en marcha. Ciertamente la complejidad armónica y morfológica del sonido de un "tarro de Nescafé girando en una mesa hasta detenerse"¹⁷ es imposible tratarla con nuestra notación tradicional; la que, basada en alturas precisas y definidas, no sirve para describir fenómenos sonoros más complejos que los previstos como musicales. Algo parecido ocurre con algunos instrumentos de percusión de sonido indeterminado, en los que nuestro sistema no ahonda en su riqueza sonora, esencialmente, porque no está pensado para ello. En definitiva, para Schaeffer se debe hacer una "revisión radical de los conceptos heredados"¹⁸ y partir casi desde cero, desde el objeto sonoro en sí mismo y no desde la idea que nos hacemos de él.

Durante varios años el Groupe de Recherches en Musique Concrète, hoy Groupe de Recherches Musicales (GRM), realiza una importante cantidad de es-

¹⁶Schaeffer 1966.

¹⁷Juan Amenábar 1960. Texto parcialmente transcrito en *La música electroacústica en Chile*, publicado en internet. Ver Schumacher 2004.

¹⁸Schaeffer 1966: 31.

tudios y experiencias en acústica y psicoacústica que le llevan a caracterizar, desde el punto de vista del auditor, la manera cómo nuestro oído logra discernir los estímulos sonoros y asignarles valores y funciones en el devenir musical. Basado en estos trabajos, Schaeffer formula el concepto de “objeto sonoro”, el cual puede contener a todos los posibles materiales sonoros en la perspectiva de su uso en la composición musical. De ellos, Schaeffer realiza una clasificación, en la que describe desde distintos criterios (morfológicos, de materia, forma, variación, duración, etc.) las características específicas de cada tipología. Asimismo, explícitamente se plantea la posibilidad de un “solfeo” del objeto sonoro, abriendo la posibilidad de componer abstractamente (por oposición a la composición *concreta* reivindicada en los inicios de la música del mismo título¹⁹) la obra; esto por medio de la articulación *a priori* de diferentes objetos sonoros sin hacer referencia necesariamente a timbres específicos.

La composición con objetos sonoros no solamente influenció –y continúa influenciando– a una gran cantidad de compositores electroacústicos, sino también a una buena cantidad de compositores instrumentales. Creadores tales como Ivo Malec y Helmut Lachenmann desde mediados de la década del sesenta ocupan estos conceptos en sus obras, reivindicando este último específicamente el título de “música concreta instrumental” para su música. Dentro de este mismo contexto, es claro que gran parte de la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras de los instrumentos tradicionales, tan impropriamente denominados “efectos” (¿no sería mejor y menos peyorativo llamarlos técnicas especiales de ejecución instrumental?), así como la conciencia de que la posición espacial de los instrumentos es parte de la composición misma de la obra²⁰, son el resultado de la influencia de las sonoridades de la música electroacústica en la composición de música instrumental, por una parte, y de los conceptos e ideas contenidos en el *Tratado de objetos musicales*, por la otra.

2.2.2. En 1975 el compositor francés Gérard Grisey escribe *Partiels*, para 18 instrumentos, obra que puede ser considerada como fundadora de la llamada composición espectral²¹. En ella Grisey se propone realizar una nueva síntesis instrumental de las propiedades acústicas de un sonido de trombón –“descubiertas” gracias a un sonograma– en el contexto de una obra donde todas las variables composicionales y de instrumentación están determinadas por este único modelo acústico: el espectro de un trombón. Evidentemente esta estructura musical no pretende ser una reconstitución pura y simple del timbre del trombón, ya que por una parte los instrumentos encargados de “actualizar” cada parcial no emiten sonidos puros, sino también espectros complejos, y por otra, los factores necesarios para

¹⁹Para aclararlo de una vez por todas, la designación de música concreta hace referencia a la situación composicional de poder escuchar concretamente los sonidos y resultados de las manipulaciones sonoras realizadas mientras se compone la obra, en oposición a la escucha diferida y abstracta de la composición instrumental. El uso de los llamados ‘sonidos concretos’ dentro de este contexto, es sólo accesorio.

²⁰*Gruppen* (1955-57) de Stockhausen.

²¹Si bien ya en *Derives* (1973) Grisey había ocupado la idea de reconstituir instrumentalmente un espectro armónico.

una fusión perfecta son demasiado finos y complejos para ser interpretados instrumentalmente. En resumen, la frecuencia y amplitud del parcial determinarán la elección del instrumento encargado de interpretarlo. La amplitud estará en el origen de las variaciones de intensidad. Por su parte, la evolución en el tiempo de los parciales, determinará el ritmo interno de la obra, en definitiva, su forma.

La aproximación estética a la composición del espectralismo queda de manifiesto en palabras del propio Grisey: "Nosotros somos músicos y nuestro modelo es el sonido y no la literatura, el sonido y no las matemáticas, el sonido y no el teatro, las artes plásticas, la física de los cuantos, la geología, la astrología o la acupuntura"²². Esta aproximación da cuenta, no sólo de las posibilidades del análisis espectral y de la síntesis por ordenador como herramientas esenciales del compositor, sino también de una perspectiva "electrónica" de las técnicas de composición. Es así que el compositor someterá a diversas "transformaciones" su material sonoro volviéndolo a sintetizar, hibridándolo o interpolándolo; y las máquinas de transformación sonora (los efectos) se convertirán en modelos de técnicas para la simulación instrumental: *delays* o retardos, filtraje, modulaciones en anillo, etc.

Si bien pocos compositores se reconocieron dentro de la etiqueta espectral o postespectral como tal (aparte de Grisey, se puede mencionar a Tristan Murail, Philippe Hurel y Marc-André Dalbavie), pocos son los que hoy ignoran un ordenador y las herramientas informáticas surgidas de la práctica espectralista. Menos son los que no han sentido las premisas de un nuevo pensamiento musical que valoriza las nociones de "timbre" (y no de armonía), de parcial y amplitud (y no de nota y dinámica), de "trayectorias" (*processus* entre dos puntos y no de material y variación) de umbral, de microscopía y macroscopía²³.

La electroacústica y la informática musical aparecen claramente, tanto estéticamente como técnicamente, como el fenómeno musical más determinante de la segunda mitad del siglo recién pasado y se instalan en el actual como una perspectiva imprescindible del desarrollo musical.

3. ELECTROACÚSTICA Y PEDAGOGÍA

De los párrafos anteriores se desprende la importancia del estudio de las diversas disciplinas asociadas a la electroacústica en la formación de todo compositor. Al haberse transformado la electroacústica en un fenómeno global, no es posible mantener alejados de este aprendizaje a otras disciplinas musicales que necesariamente se ven cada día enfrentadas a ella en su quehacer.

3.1. *Del intérprete*

El caso más evidente es el del instrumentista enfrentado a la interpretación de una obra mixta. No sólo se encuentra frente al problema del análisis mismo de la

²²Citado por Hurel 1991: 261.

²³Hurel 1991: 261.

obra, la cual puede partir, como hemos visto, de supuestos estéticos ajenos a la tradición musical puramente instrumental, sino además se ve en la situación de lidiar, sea con una parte electrónica inamovible registrada sobre un soporte, sea sobre una parte variable la cual debe él mismo manejar. En la primera situación, el instrumentista debe adaptar y condicionar su interpretación al *tempo* y niveles sonoros de la parte grabada, lo cual supone una nula flexibilidad en cuanto al *rubato* y una complementación con los elementos técnicos que ayudarán en la fusión de los sonidos instrumentales y la parte electrónica. Nuestro instrumentista entonces deberá tener una mínima conciencia de qué tipo de micrófono se adapta mejor a su instrumento, realizar ensayos y pruebas de sonido sin desconcentrarse ante los eventuales problemas de retorno, pero, por sobre todo, debe tener una conciencia de los fenómenos acústicos y electrónicos en juego, que le permita no estar a la merced de un técnico de sonido que, en el peor de los casos, puede desvirtuar completamente el resultado sonoro de la obra.

En el segundo caso, a los problemas técnicos recién señalados, se suma la interacción entre el instrumentista y el computador en obras con un dispositivo electrónico en tiempo real. Si bien la ejecución de obras que integran este tipo de tecnologías supone una adaptación y flexibilización de la parte electrónica a la interpretación del instrumentista, lo cual, *a priori*, debiera facilitar su trabajo, el que el intérprete establezca relaciones directas con el ordenador por medio de interfaces dedicadas que deben ser accionadas por él, puede desconcertar a más de uno poco habituado a estas situaciones de concierto. Aunque en las obras en tiempo real más modernas y que ocupan una mejor tecnología, el papel del intérprete como piloteador de eventos en el computador se reduce, los compositores siguen aprovechando el avance informático para incorporar a sus obras aspectos técnicos cada vez más complejos, que hace del intérprete un eslabón multifuncional en la cadena musical, exigiéndole mucho más que sólo una razonable interpretación de su instrumento durante el concierto.

No se agotan en el aspecto puramente técnico las nuevas situaciones a las que el intérprete se ve enfrentado en la ejecución de obras electroacústicas. Muchos compositores coinciden en que tanto el estudio de esta disciplina, como la costumbre de interpretar obras electroacústicas, agregan al acervo musical del intérprete una conciencia distinta del fenómeno sonoro, tanto global como sobre su propio instrumento. Esto es casi imprescindible para una interpretación de casi todo el repertorio contemporáneo, tributario en gran medida —como ya se ha dicho— de la emergencia de nuevos materiales sonoros desarrollados en la música electroacústica.

Es, por consiguiente, no solamente deseable sino que también imperioso, que la formación de nuestros futuros intérpretes considere estudios, al menos básicos, de acústica y dispositivos electroacústicos de concierto, de historia y estética de la música contemporánea y electroacústica, así como un paso por el laboratorio de electroacústica que les permita familiarizarse con el hacer, realizar experiencias, e interiorizarse con las herramientas de composición y sus resultados sonoros.

3.2. *Del musicólogo*

Hemos mencionado anteriormente la necesidad de emprender el análisis de las obras electroacústicas como condición necesaria para su buena interpretación en concierto, lo cual es, por supuesto, válido para obras de todo período histórico. Frente a esta necesidad, tanto el intérprete como el musicólogo se encuentran hoy completamente desarmados a la hora de emprender esta tarea, pues las técnicas del análisis tradicional no son, en absoluto, suficientes. A todos nos parece razonable que el musicólogo maneje el contrapunto y la armonía –técnicas propias de la música– como elementos que, junto al análisis formal y estético, y de herramientas provenientes de otras disciplinas del saber, darán cuenta de la obra. Pero, ¿cómo puede el musicólogo enfrentar el análisis de una obra donde conceptos como el contrapunto, la armonía, desarrollos temáticos, etc., no son aplicables, al menos en su forma tradicional? ¿Sobre qué bases objetivas puede el estudioso profundizar en la comprensión de una obra musical si no conoce o no entiende las herramientas técnicas mínimas (no olvidemos las relaciones estrechas entre la técnica y la estética) con las cuales ella fue realizada y de las cuales es tributaria? Es así que buena parte de nuestra musicología actual se encuentra prácticamente impedida de dar cuenta y de reflexionar sobre buena parte de la producción musical contemporánea –suponiendo que quisiera hacerlo– si es que a las disciplinas más o menos tradicionales que el musicólogo de hoy utiliza para comprender una obra, no se agrega el estudio de la electroacústica, al menos para el análisis de las obras que a ella competen.

Sin embargo, las herramientas de análisis surgidas de la práctica de la música electroacústica y la informática musical no son sólo aplicables a ella, sino que también a cualquier música en general y a las de tradición no escrita, en particular. El análisis a través de objetos sonoros, de combinación de morfologías, el uso de sonogramas, entrega una visión complementaria del fenómeno sonoro en estudio²⁴. Todos estos son instrumentos de trabajo de los cuales no se debe privar el musicólogo, y menos ignorar.

Por lo anterior, se hace necesario que en el currículo de la formación de nuestros futuros musicólogos se incluya, al menos, un curso donde se revise la historia y devenir estético de esta disciplina, se familiarice al estudiante con las nuevas herramientas informáticas que indefectiblemente lo acompañarán en su trabajo en un futuro muy cercano que ya debiera estar presente, pero también, como hemos señalado para el caso de los futuros intérpretes, un paso por el laboratorio de creación no sería en ningún caso inútil en el objetivo de comprender cómo operan las técnicas de composición en el laboratorio de electroacústica. Se podrá argumentar que el musicólogo no necesita aprender el violín para emprender el análisis de una obra para este instrumento, pero no olvidemos que la informática musical es una disciplina aún joven y sus técnicas permanecen medianamente des-

²⁴Al *Tratado de objetos musicales* pueden agregarse, entre otras, las investigaciones en torno a las Unidades Semióticas Temporales realizadas por el MIM de Marsella (<http://www.labo-mim.org/ust.htm>), así como aquellas realizadas en el campo de la espectromorfología por Dennis Smalley, sólo por citar los más conocidos de los muchos aportes al análisis de la obra electroacústica.

conocidas para el no iniciado, al contrario de nuestros instrumentos tradicionales. Por sobre todo, esta misma juventud la hace una disciplina prometedora de futuro, que ya en los últimos veinte años ha revolucionado buena parte de nuestra manera de hacer y escuchar la música. No es difícil imaginar que lo seguirá haciendo –probablemente de manera más radical aún– en, al menos, los próximos veinte años.

4. CONCLUSIÓN

¿Está haciéndose lo necesario, o al menos lo suficiente, en nuestro país por sus autoridades académicas hoy en día por poner al alcance de nuestros futuros músicos las herramientas y tecnologías necesarias para superar el retardo pedagógico que en esta materia nuestra enseñanza aún tiene? Como observador lejano, aunque interesadísimo por el devenir musical de Chile, no estoy en condiciones de dar una respuesta definitiva a esta pregunta y le corresponderá a cada actor de nuestra vida musical el entregarla. Es preciso señalar que la mayoría de los logros y visibilidad conseguidos en los últimos años en el campo de la música electroacústica en nuestro país, se han debido casi siempre a la tenacidad y capacidad de sus compositores. Pesadamente se constata la ausencia de políticas de desarrollo académico, de investigación y difusión. Hemos querido demostrar mediante estas líneas la importancia y la vitalidad de la música electroacústica en el mundo y en Chile, así como la necesidad de apoyo institucional para este género, en el cual se ven involucrados inversiones consistentes, difícilmente asumibles por particulares. Poco de ello podrá lograrse si nuestras autoridades políticas y académicas continúan dejando casi todo el desarrollo cultural y artístico a fondos de asignación concursable, sin asumir decisiones urgentes y necesarias en cuanto a la definición de objetivos y políticas siquiera a mediano plazo. De este modo, el país sigue y seguirá siendo un mero receptor de ideas y tecnologías, cuando las primeras en nuestro país no sólo abundan y son bastante menos onerosas que las segundas, sino que también, deben gobernarlas.

BIBLIOGRAFÍA

AMENÁBAR, JUAN

1960 Carta mecanografiada dirigida a Francisco Kröpfl fechada en septiembre. En Schumacher 2004.

ASUAR, JOSÉ VICENTE

1959 “En el umbral de una nueva música”, *RMCh*, XIII/64 (marzo-abril), pp. 11-32.

1960 “Una incursión por la música experimental”, *RMCh*, XIV/69 (enero-febrero), pp. 50-56.

1975 “Recuerdos”, *RMCh*, XXIX/132 (octubre-diciembre), pp. 5-22.

BECERRA-SCHMIDT, GUSTAVO

1957 “Qué es la música electrónica”, *RMCh*, XI/56 (diciembre), pp. 27-44.

BOESWILWALD, PIERRE

- 1996 "Analysis in the Electroacoustic World". *Analysis in Electroacoustic Music. Proceedings*. Bourges: International Academy of Electroacoustic Music, volumen II.

CÁDIZ, RODRIGO

- 2003 "Estrategias, auditivadas, perceptuales y analíticas en la música electroacústica", *Resonancias*, N° 13 (noviembre), pp. 47-65.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

- 1963 "Panorama de la música experimental en Chile", *RMCh*, XVIII/83 (enero-marzo), pp. 111-118.

FUMAROIA, MARTÍN

- 1999 "Entrevista a Juan Amenábar", *Computer Music Journal*, vol. XXIII/1 (primavera), pp. 41-48.

HERRERA, SILVIA

- 2005 "Gabriel Brnčić. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio", *RMCh*, LIX/204 (julio-diciembre), pp. 26-59.

GRISEY, GERARD

- "Textus ex Machina: A Composer's Reflections on the Musical Time", *Contemporary Music Review*, II/1.

HUREL, PHILIPPE

- 1991 "Le phénomène sonore, un modèle pour la composition", *Le Timbre, métaphore pour la composition*. Christian Bourgois, editor. París: IRCAM, pp. 261-271.

SCHAEFFER, PIERRE

- 1966 *Traité des Objets Musicaux*. París: Editions du Seuil.

SCHUMACHER, FEDERICO

- 2004 "La música electroacústica en Chile". www.cech.cl/publica/publicaciones.html.

- 2005 "La música electroacústica en Chile: 50 años". www.electroacusticaenchile.cl.

DOCUMENTOS

Cuadernos de Música Iberoamericana

por

Patricio Hermosilla Vives

Investigador, Chile

hermesparul@yahoo.es

PRESENTACIÓN

La contundencia de los artículos musicológicos contenidos en el decimotercer volumen de *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2007), órgano científico del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de la Universidad Complutense de Madrid, constituye una constante que trasciende la versatilidad de tópicos en ellos desarrollados. Con una cuidada cronología nos proporcionan un valioso material que no escatima en información actualizada respecto de los universos temáticos que abordan. Ámbitos tan disímiles como el de la gramática, retórica y música en los repertorios de la canción litúrgica española, o el videoclip examinado desde una perspectiva musicológica, logran, sin embargo, articular un horizonte de exposición disciplinaria tan acucioso en sus partes como coherente en su conjunto.

Intentando una cierta metodología de reseña se podrían desglosar en tres los ámbitos temáticos abordados:

1. Música sacra; en el que el primero de los artículos, "*Figurata ornamenta in laudibus Domini*: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España" de Arturo Tello Ruiz-Pérez, empatiza la naturaleza general de sus contenidos con el trabajo de Ana Pozo, "Apuntes sobre la recepción en España de la reforma litúrgico-musical del Vaticano II", no obstante la concomitancia que con el segundo de los ámbitos temáticos propicia el carácter más bien descriptivo de este último.

2. Historia y musicología; expediente que permite compatibilizar la novedosa crónica que Irina Kryazheva propone a partir de los liminares y ulterior estreno de *La vida breve*, de Manuel de Falla en Rusia, con "Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos" de Marita Fornaro, Marta Salom, Graciela Carreño, Jimena Buxedas y Cecilia Mauttoni, del Departamento de Musicología de la Universidad de la República del Uruguay. Especial mención demanda para el acápite en curso el enjundioso ensayo de Leticia Sánchez de Andrés, "Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles", no sólo por constituir un magnífico ejemplo de musicología histórica, sino por la importantísima

Revista Musical Chilena, Año LXI, Julio-Diciembre, 2007, N° 208, pp. 82-86

reflexión pedagógica con proyección social que traduce a partir de las corrientes culturales consignadas.

3. Música y audiovisualidad; en una opción que bien podría ser interpretada como pretextual si se considera su proyección estratégica, el autor Eduardo Viñuela propone el análisis del videoclip de la canción *Entre dos tierras*, del grupo español Héroes del Silencio. Este examen, que tematiza la importancia y medularidad de la música en el proceso de construcción de códigos y significados del texto audiovisual, cierra el volumen en referencia.

PROPOSICIONES BÁSICAS

1. *Música Sacra*

El tema de las vinculaciones entre la enseñanza de disciplinas tales como la gramática, la retórica o la exégesis bíblica, y la creación y transmisión de repertorios litúrgicos extraoficiales hacia el medioevo, constituyen el nudo abisal del trabajo ofrecido por Arturo Tello Ruiz-Pérez.

En la búsqueda de un fundamento (*fons et origo*) que explique y articule los ejemplos conservados en manuscritos españoles y que ilustran la cuestión anterior, el autor remite a la acción litúrgica durante la Edad Media; factor de fortalecimiento del sentido de unidad de la *ecclesia*, como un mecanismo de transmisión diacrónica de la fe cristiana y como base de sustentación para la construcción de una identidad litúrgica con características regionales e incluso monacales. En tal sentido, la importancia del comentario litúrgico cantado, es decir, de la canción litúrgica desplegada en el marco del desarrollo del propio rito, se ve enfatizada en la perspectiva de la estructura y función religiosas de aquél, cuando es puesto en relación con el comentario fuera del ámbito de la liturgia, o cuando el gregoriano oficial es confrontado con los distintos repertorios de tropos, secuencias y prósulas venidos de las vertientes externas.

La nutrida exposición histórico-musicológica que cursa desde la “renovatio” carolingia, en tanto estrategia para la transmisión e interpretación del canto gregoriano y la canción litúrgica, hasta la trama simbólica que en perfecta correspondencia informan palabra y música al interior de la celebración religiosa, y en la que el recurso “ornatus” tendrá un papel de relevancia, se ve generosamente complementada por el análisis sintáctico de una casuística tan pertinente como representativa.

Una de las cuestiones más importantes de la reforma eclesiástica que se cursó bajo el expediente del Concilio Ecuménico Vaticano II (1962-1965), tuvo que ver con los cambios que la Iglesia Católica propició respecto de los cánones que debían regir la música sacra y su uso litúrgico, escenario que incidió en la valoración de las músicas populares provenientes de distintas culturas. El desplazamiento del latín como lengua litúrgica obligada, así como la aceptación de otros géneros y recursos composicionales distintos del gregoriano y la polifonía clásica, permitieron, por su parte, un importante nivel de apertura hacia las lenguas vernáculas y nuevas concepciones estéticas. Huelga decir que tales cambios formaron parte de una estrategia aún mayor, percibida por la Iglesia como insoslayable en el mar-

co de un acentuado proceso de convergencia hacia posiciones liberales y de avanzada a escala planetaria. La tematización de la enconada polarización ideológica que los aspectos reseñados suscitaron en España con posterioridad al Concilio, y cuyo espacio de expresión fue la intensa semana de estudios litúrgico-musicales que hacia 1967 organizara Universa Laus en Pamplona, responden a una buena parte del trabajo de la docente de la Universidad de Oviedo, Ana Pozo.

2. *Historia y musicología*

La presencia del teatro musical español, y la importancia del Teatro Solís en tanto espacio de encuentro social surgido hacia los inicios de la segunda mitad del siglo XIX en Montevideo, constituyen el nudo central del artículo de las autoras para el caso mencionadas.

El dinámico entrevero artístico-cultural entre una incipiente y elítica cultura académica y una mestizada cultura popular, va a tener importantes repercusiones en la consolidación de una cierta identidad musical uruguaya. De este modo, el llamado “género chico criollo”, expresión local de la ingente influencia del género zarzuelístico en estas tierras, y el sainete, cuya popularidad y arraigo hicieron posible la paulatina incorporación del “lunfardo” y el “cocoliche”, jergas híbridas de gran profusión en ámbitos de marginalidad cubiertos por inmigrantes italianos y españoles en torno al Río de la Plata, testimonian, como lúcidamente expone el destacado musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán en su obra *La música en el Uruguay*, el trasvasije entre dos extractos culturales sociológicamente excluyentes. Una nutrida remisión documental de época ilustra y complementa los temas reseñados.

El estreno en Rusia de la ópera *La vida breve*, de Manuel de Falla, es tratado en el artículo homónimo con arreglo a la correspondencia epistolar que durante casi tres años mantuvieron el músico español y el comerciante ruso Vladimir Alexeev, gestor del evento. El 9 de noviembre de 1928, tras largos años de espera, el Teatro Musical Nemirovich Danchenko, cuya historia aparece conectada con el Teatro Artístico de Moscú fundado por el célebre reformador del teatro dramático Konstantin Stanislawki (hermano menor de Alexeev), presenta la primera de treintaicuatro temporadas dedicadas a la obra de Falla. La versión escénica propuesta por Nemirovich Danchenko, director artístico de la obra y que a la sazón ya bregaba por reformar la ópera tradicional en todas sus dimensiones, fue parte de un circuito experimental que éste impulsara buscando crear una nueva unidad entre música y drama. De este modo cambió el nombre original por el de *La chica del barrio*, reacepcionó el rol incidental del decorado y luz escénicos, y, bajo la influencia de una estética más bien expresionista, privilegió el mundo de la pobreza y el amor destructivo.

No menos interesante que lo anterior resulta el contrapunto perceptual que a propósito de este estreno se diera entre los propios críticos de arte de una época en que el objetivo central de la cultura estaba más bien focalizado en la vida del pueblo y sus implicancias, aunque en rigor de verdad habría que decir que las opiniones, en su mayoría, coinciden en la crítica de un sobres-teticismo burgués tan vacuo como anacrónico.

La importancia del krausismo en España tiene que ver, fundamentalmente, con un afán reformador de la cultura. El énfasis puesto en el uso y concepción de una razón de claro ascendiente ilustracionista, vino a adversar la dogmática axiología española de aquel entonces, en una tesis que hace recordar la guerra por la cultura en la Alemania bismarkiana. Los krausistas españoles intencionaban la transformación del país a través de la educación del individuo, de ahí su particular interés por la pedagogía.

En lo que se refiere a su pensamiento estético, los krausistas impulsaron una cierta concepción moral de éste. En una más que evidente perspectiva platónica bregaban por la unión de verdad, bondad y belleza, planteamiento que bajo la divisa "la belleza nos acerca a Dios" recogiera tempranamente la Iglesia Católica. Mas fue la música la que entre las artes concentró para ellos la mayor importancia. En efecto, expresión orgánica del avance de la humanidad, la obra musical incidiría de manera determinante en el estadio final de armonía colectiva y semejanza con la divinidad a que aquélla estaba llamada.

La investigación historiográfica, por su parte, mide en otro de los temas-eje de la propuesta krausista-institucionista. La recogida literaria y musical de romances y materiales folclóricos de las distintas regiones de España, el estudio y transcripción de la música instrumental y polifónica de los siglos XV, XVI y XVII, y la recolección y ulterior ordenamiento de la bibliografía musical española, así como la selección y clasificación de los registros de música popular del Archivo de la Palabra llevado a cabo por Martínez Torner, devienen para el caso ejemplos más que significativos.

Ingentes nudos de interés constituyen, finalmente, la polémica de época en torno a los niveles de importancia y universalidad de la ópera y la zarzuela, la reforma de la música religiosa a partir de la etapa previa al *Motu proprio* de Pío X, y la educación musical en todos los posibles niveles de la vida sociocultural española.

3. *Música y Audiovisualidad*

En "El análisis del videoclip desde una perspectiva musicológica: el caso de 'Entre dos tierras de Héroes del Silencio'", Eduardo Viñuela, de la Universidad de Oviedo, nos llama la atención acerca de la importancia componencial de la música en la configuración del lenguaje audiovisual, sin soslayar temas tales como la naturaleza promocional del videoclip, las implicancias propias del mercado musical en que inscribe su discurso, y la adhesión del grupo español al estilo e imaginario del rock.

Menos sintomático resulta que investigadores de la talla de Simon Frith hayan reparado en la dimensión del impacto mediático de la aparición del videoclip hacia los años ochenta, que la crítica de éstos, acicate del trabajo que cursa, a una cierta subvaloración de la música en el marco de los análisis postmodernistas sobre el particular. Con todo, y sin una metodología determinada, el video musical ha conseguido articular tramas de significación diversa al interior de la cultura popular, concitando el interés de psicólogos y teóricos de la comunicación.

La tesis que sustenta la música en el videoclip como un lenguaje preexistente, independiente en términos de la inmanencia de su función pero determinante a la hora de connotar simbólicamente la imagen, hace, en opinión del autor, que Björnberg y Goodwin se erijan en dos importantes exponentes de tal relación de supeditación. El recurso a la sinestesia que el último de estos musicólogos adscritos a la vertiente popular urbana reclama para explicar la relación entre música y visualidad, le ha llevado, incluso, a postular una “musicología de la imagen”. En tal perspectiva, el afán de Viñuela por examinar musicológicamente la obra *Entre dos tierras*, del álbum *Senderos de traición*, busca romper con la tendencia, naturalizada en España, a analizar el género audiovisual en cuestión desde una óptica estrictamente disciplinaria, proponiendo considerar el videoclip como un componente más dentro de los que tributan en la definición del género musical, toda vez que éste “influye, si no determina, la iconografía musical ligada al sonido”. Un agudo y documentado análisis de los aspectos melódicos, armónicos, instrumentales y visuales del mismo, complementa con holgura los aspectos teóricos y contextuales de su trabajo.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según informaciones llegadas a la *RMCh*, desde el 1 de abril al 30 de septiembre se han interpretado las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Biblioteca Nacional

En la Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, el 10 de julio, se realizó la ceremonia de donación a la Biblioteca de la colección de manuscritos originales del compositor Tomás Lefever. En esa ocasión el pianista Alberto Latorre interpretó *La crisálida*, de Lefever y el Cuarteto Sur (Juan Sebastián Leiva y Rodolfo Mellado, violines; Pablo Salinas, viola; Alejandro Tagle, cello) interpretó *Cuarteto N°3*, del señalado compositor. El 19 de julio, en la Sala América, se realizó un concierto de obras chilenas inéditas. El programa fue el siguiente: *Andantino* en Do, *Canción* en Re, *Marchas* en Do y *Pequeña suite*, obras para piano (Erica Vöhringer), de Juan Lemann; *Tres canciones francesas: J'ai cru qu'étais Dieu* para tenor (Daniel Farías) y piano (Pilar Peña), *Toccata, allegro*, en Sol mayor y *Vivace* en Do mayor, ambas piezas para piano (Pilar Peña), de Enrique Arancibia; *Fantasia nocturno* en Do menor, para piano (Ruby Ried), *Yo no partiré y Eres* para tenor (José Quilapi) y piano (Ruby Ried) y *Para ser feliz*, para coro (Coro Contemporáneo Quilapi, director: José Quilapi), de Tomás Lefever; *Lento* en Re menor y *Molto allegro, scherzando*, en Re mayor, ambas obras para piano (Ruby Ried) y las obras corales (con acompañamiento de piano), *Madre, sois como un templo*, *Himno a Chiloé*, *Himno al Liceo de Ancud* e *Himno de paz*, de Pedro Humberto Allende, obras interpretadas por el Coro Contemporáneo Quilapi y la pianista Ruby Ried.

Corporación Cultural de Las Condes

El 21 de julio, en la Sala El Rosario de la Corporación Cultural de Las Condes, se presentó el concierto "La zamba del Elqui" a cargo de la soprano Cecilia Frigerio y del creador e instrumentista Joaquín Bello. En este recital Bello estrenó una serie de sus composiciones que giran en torno a la vida campesina y al amor, así como al folclore local y a la mitología del lago Puclaro. Procura así validar su hipótesis de que la zamba nació en el Valle del Elqui. El 12 de septiembre, en la parroquia La Transfiguración del Señor, la Corporación presentó como parte de la XIII Temporada de Conciertos Las Condes 2007, a la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Alejandro Reyes. En el programa figuró *Austro*, de Edmundo Vásquez.

Escuela Moderna de Música

El 19 de abril de 2007, en el Teatro Escuela Moderna, se estrenó *Arauco: por fuerte, principal y poderoso*, del compositor Javier Farías, con textos de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. La obra fue interpretada por Isaac Collao (narrador), los solistas Carlos Ledermann (guitarra flamenca), Eugenio González (guitarra clásica) y el Ensamble de guitarras de Chile, bajo la dirección del compositor. El 26 de abril

Revista Musical Chilena, Año LXI, Julio-Diciembre, 2007, N° 208, pp. 87-97

la Orquesta de Cámara Moderna, dirigida por Guillermo Rifo, interpretó *Las alabanzas* para orquesta de cuerdas, de Federico Heinlein. El 19 de junio en un recital de canto lírico se incluyó *Madrigal*, de Alfonso Letelier, interpretado por la mezzosoprano Francisca Muñoz.

El 21 de julio actuó en la Escuela Moderna de Música el Ensamble Latinomoderno, dirigido por Juan Manuel Arranz. En el programa ofrecido figuraron *Volver a los 17* y *Gracias a la vida*, de Violeta Parra y *Plaza Echaurren y Cerro Barón*, de Guillermo Rifo. El 28 de agosto, en el recital del dúo de canto y piano "Lied Musik", integrado por la cantante lírica Marisol González y la pianista Virna Osses, se interpretó *Dame la mano* (texto: Gabriela Mistral) y *Quietud* (texto: Juana de Ibarbouro), de Federico Heinlein; *Balada* (texto: G. Mistral); de Edgardo Cantón y *Madrigal del peine perdido* (texto: Rafael Alberti), de Juan Orrego-Salas.

El 1 de agosto, en el teatro Escuela Moderna de Música, se inauguró el VII Concurso Nacional de Guitarra "Liliana Pérez Corey". En el concierto inaugural se escuchó a la guitarrista Isabel Almeyda interpretando *Tonada*, *Impresiones* y *Preludio*, de Ana María Reyes. Luego actuó Eugenio González quien estrenó *Egocéntricas*, para guitarra, de Sebastián Errázuriz; y Luis Orlandini interpretó una versión para guitarra de las *Tonadas de carácter popular chileno* N°4 y N°5, de Pedro Humberto Allende, además del estreno en Chile de *Refocilaciones*, de Santiago Vera-Rivera. El 7 de agosto, en el Teatro Escuela Moderna de Música, el Dúo José Antonio Escobar y Javier Contreras interpretó *Tonada*, para dos guitarras, de Javier Contreras. El VII Concurso Nacional de Guitarra se clausuró el 8 de agosto en el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile, oportunidad en que el guitarrista Carlos Pérez interpretó *Variaciones sobre el Pregón del Manzanero*, de Ana María Reyes.

Pontificia Universidad Católica de Chile

En la Temporada de Conciertos "Música 2007" del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica (IMUC), se escucharon numerosas obras de autores nacionales. En el concierto del 3 de mayo del Encuentro de Música Sacra, realizado en el Templo Mayor del Campus Oriente UC, se presentó *Salmo* N°1, para soprano, barítono, coro y orquesta, de Alejandro Guarello. La obra fue interpretada por la soprano Pamela Flores, el barítono Eduardo Jahuke, el Coro de Estudiantes UC, que dirige Víctor Alarcón, y la Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso cuyo director, Pablo Alvarado, actuó como director general. En el concierto del 10 de mayo de dicho Encuentro el coro de Cámara UC, dirigido por Mauricio Cortés, presentó *Salve Regina*, para coro femenino y órgano (Mario Lobos), de Federico Heinlein; *Ave María*, para coro mixto, de Juan Pablo Rojas, y *Stabat Mater Dolorosa*, para soprano (Claudia Trujillo) y coro mixto, de Boris Alvarado. El 28 de junio, en el Aula Magna del Centro de Extensión UC, en el marco del XLIII Ciclo de Música de Cámara, se interpretó *Concierto* para flauta dulce (Sergio Candia), flauta traversa (Alejandro Lavanderos) y orquesta, de Carlos Zamora. Para la ocasión fue invitada la Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, dirigida por Pablo Alvarado. El 25 de julio en el recital ofrecido por el Cuarteto Sur (Juan Sebastián Leiva, violín I; Rodolfo Mellado, violín II; Jorge Cortés, viola; Alejandro Tagle, cello), con los auspicios de la Embajada de Holanda, en el Aula Magna, se presentó el *Cuarteto* para cuerdas de Leni Alexander y el *Cuarteto* para cuerdas de Fré Focke. El 16 de agosto, en el Salón Fresno del Centro de Extensión UC, se escuchó *Estudio para percusión* N°1, de Carlos Zamora, interpretado por los percusionistas José Díaz, Gonzalo Muga, Gerardo Salazar, Carlos Vera Larrucea, Carlos Vera Pinto y César Vilca. El 27 de agosto, en el primer concierto del Festival de Guitarra, realizado en el Aula Magna del Centro de Extensión UC, se presentaron las siguientes obras para guitarra de autores chilenos: *Base esad* para guitarra (Diego Castro), de Alejandro Guarello; *Trova*, de Christian Donoso; *Dúo*, de Ricardo Silva; *Dúo*, de Gabriel Matthey; *Dúo*, de Rodrigo Cádiz y *Dúo*, de Sergio Cornejo. "Estas últimas cinco obras son para guitarra (Diego Castro) y flauta dulce (Carmen Troncoso). En el segundo concierto del señalado Festival, el 28 de agosto, el guitarrista y compositor, Alejandro Peralta, interpretó sus piezas *La cueca triste*, *Atacama*, *Vals* N°1, *Vals* N°2 y *Canción y ostinato*.

Teatro Municipal

El 30 de agosto, en la sala principal del Teatro Municipal, al inicio del sexto concierto de la Temporada 2007 de la Orquesta Filarmónica de Santiago, bajo la dirección de José Luis Domínguez, se estrenó *Historia del Tiempo*, de Sebastián Errázuriz.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

Los días 7 y 9 de mayo el Conjunto Rythmus incluyó en sus conciertos educacionales *Preludio*, de Ramón Hurtado. El 16 de mayo el tenor Daniel Farías, acompañado por la pianista Leonor Letelier, ofrecieron un recital en el que contempló *Poemas en tiempo de guerra*, de Fernando García con textos de Vicente Huidobro.

El 31 de mayo de 2007 se presentó el bajo David Gaez, acompañado por el pianista Alfredo Saavedra. En el programa figuró el estreno del ciclo *El espejo de agua*, de Fernando García con textos de Vicente Huidobro.

El 6 de junio actuó la soprano Ingrid Orellana, cantando *Il canto della luna* y *Storia d'una bimba*, de Enrique Soro. Lo acompañó al piano Edwin Godoy. El 20 de junio se presentó el Taller Tambor dirigido por Tania Ibáñez. En la ocasión se interpretaron las siguientes piezas infantiles: *La araña*, de Fernando Vera; *Adivina*, *La lluvia*, *Cuentos de ballenas*, *La pelota*, *El perro Iván*, *La cueca del zorzal* y *El caballo*, de Tania Ibáñez. El 26 de junio el joven guitarrista Manuel Gajardo interpretó *A un bosque de ñires*, de Iván Barrientos y Moisés Bobadilla presentó *Reminiscencias*, también para guitarra, de Ximena Matamoros. El 28 de junio ofreció un recital la soprano Marisol González, acompañada por la pianista Virna Osses. Incluyeron en el programa obras de Alfonso Leng y Federico Heinlein. El 26 de julio el guitarrista Benjamín González tocó *Océano*, de Ximena Matamoros.

El 8 de agosto la soprano Karem Canto presentó *Alabanza a la Virgen*, de Juan Orrego-Salas. El 10 del mismo mes la cantante Jéssica Poblete interpretó *Balada*, de Edgardo Cantón y Virginia Berrios cantó *La flor del candil* y *La gitana*, de Juan Orrego-Salas. El 20 de agosto el percusionista Marco Soto Vidal ofreció un recital en el que incluyó dos obras de Ramón Hurtado, *Ensamble percusionista* y *Cueca Quinchamalí*. El 31 de mismo mes el Cuarteto Strappa interpretó fragmentos de la *Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis, con ocasión de la presentación del CD. Comentó la creación de Advis el compositor y presidente de la Asociación Nacional de Compositores (ANC), Carlos Zamora. Ese mismo día actuaron los guitarristas Benjamín González, quien interpretó *Océano* y *Reminiscencias*, de Ximena Matamoros, Sergio Bascuñán, que tocó *Canción* y *Ostinato*, de Alejandro Peralta, y Moisés Bobadilla, quien abordó *Tonada por despedida*, de Juan Antonio Sánchez.

El 3 de septiembre la soprano Carolina Muñoz presentó *Storia d'una bimba*, *In Souvenir* e *Il canto della luna*, de Enrique Soro. Fue acompañada por el pianista Alfredo Saavedra. El 6 de septiembre se presentó el dúo de percusiones "A Dois" (María José Opazo, Marcelo Stuardo). En el programa figuraron las siguientes obras de compositores chilenos: *Double Rock*, de Boris Alvarado; *Dos por dos*, de Fernando García; *A lo divino*, de Miguel Ángel Castro; *Aires nuevos*, de Marcelo Stuardo; *Tonadas V y VI*, de Pedro Humberto Allende; *Tonada y cueca*, de Ramón Hurtado y *Chilenita N°3*, de Gabriel Matthey. El 9 de septiembre se realizó un Concierto *In memoriam* al maestro Luis Advis Vitaglien, en el tercer aniversario de su fallecimiento. Algunas de las obras de Advis fueron interpretadas por José Seves, Elizabeth Morris, el grupo Preludio y el Grupo Quilapayún.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

En el concierto de la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigido por Mika Eichenholz, realizado el 11 de mayo y repetido al día siguiente, se interpretó *Elegía*, de Cirilo Vila. El 18 y 19 del mismo mes la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta de Rodolfo Saglimbeni, estrenó *Recordar, renegar, reconstruir*, de Gabriel Gálvez. El 1 y 2 de junio el conjunto sinfónico de la Universidad de Chile, dirigido esta vez por Stanley DeRusha, incluyó en su programa *Imobuse*, de Alejandro Guarello. El 20 y 21 de julio, la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó *Sinfonía de la ópera Deirdre*, de Fré Focke. En esta ocasión la orquesta fue conducida por René Gulikers.

Otras salas y recintos de Santiago y la Región Metropolitana

El 2 de abril de 2007, en el Goethe Institut, el Colectivo de Intérpretes de Música Actual (CIMA) ofreció un concierto en el que figuró *Solitario VI* para flauta (Karina Fischer), de Alejandro Guarello y *Ahòd* para flauta (Guillermo Lavado) y violín (Isidro Rodríguez), de Gabriel Gálvez.

El 28 de abril, en el Gimnasio del Colegio María Reina en Isla de Maipo, se presentó la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por José Luis Domínguez. En el programa se contempló *La caravana*, de Sebastián Errázuriz.

El 1 de mayo, en el Galpón Víctor Jara, el Conjunto Preludio interpretó la *Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis. Esta función se realizó en homenaje al Día Internacional de los Trabajadores y para conmemorar el centenario de la masacre de los obreros del salitre ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique, en 1907.

El 29 de mayo, en el Teatro Universidad Mayor, la Orquesta de Cámara de esa Universidad, dirigida por Luis José Recart, realizó un concierto en homenaje al compositor Nino García, de quien se presentó *Artículo de concierto* interpretado por Romilio Orellana; además la Orquesta de Cámara interpretó *Sine nomine*, de Fernando García.

También el 29 de mayo, en el colegio particular Melipilla, la Orquesta Juvenil y el Coro Polifónico de Melipilla, bajo la dirección general de Jaime Herrera, presentaron la *Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis. Actuó en esta ocasión, como narrador, Héctor Noguera.

El 30 de mayo, en la Capilla del Hospital del Salvador, la Camerata Universitaria Andrés Bello, que dirige Santiago Meza, ofreció un concierto en cuyo programa se incluyó *Andante*, de Alfonso Leng.

El 1 de septiembre, en Lo Espejo, el Grupo Manifiesto presentó "...a 100 años de la tragedia", la *Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis. Este mismo programa se repitió en el Teatro Palermo de Puente Alto el 15 de septiembre.

El 4 de septiembre, en el Campus Santiago de la Universidad Técnica Federico Santa María, los Bronces Filarmónicos ofrecieron un recital en el que incluyeron arreglos para el conjunto de *Gracias a la vida*, de Violeta Parra y *La rosa y el clavel* en la versión de Vicente Bianchi.

El 13 de septiembre, en el Teatro Municipal de Ñuñoa, la Orquesta de Cámara de Chile, dentro de la XVII Temporada de Conciertos Ñuñoa 2007, ofreció un concierto que contemplaba la obra *Austro*, de Edmundo Vásquez.

El 18 de septiembre, en la Catedral de Santiago, se celebró el tradicional Tedeum ecuménico de Fiestas Patrias. Como en años anteriores, la orquesta y el coro que participaron en la ceremonia fueron dirigidos por el compositor Fernando Carrasco, autor de gran parte de la música de la liturgia interpretada ese día.

En las Regiones

II Región

El 21 de abril de 2007, en la Catedral de Antofagasta la Orquesta de Cuerdas Maestro Rafael Ramos, dirigida por Damián Rojas V. ofreció un concierto. En el programa del mismo se incluyó la obra de Fernando García titulada *Dos temas de discusión*.

V Región

El 26 de agosto, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, se estrenó *Magdala. El signo de la Cruz*, icono en movimiento en dos actos y siete escenas, para tres solistas femeninas (Carolina García, Paula Elgueta y Madelene Vásquez), doble coro femenino (Coro Femenino de Cámara PUCV, subdirectora: Jéssica Quezada) y Orquesta (Ensamble Trok-Kyo, director Eduardo Cáceres y Orquesta de Cámara PUCV, dirigidos por Pablo Alvarado).

Del 27 al 31 de agosto, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, se realizó el IV Festival Internacional de Música Contemporánea 2007 Darwin Vargas en el Teatro Municipal de Valparaíso. El 27 de agosto se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *Dodecafeinómano* (estreno) para piano (Catalina Jiménez), de Bryan Holmes; *Visiones oníricas* (estreno) para cuarteto de cuerdas (Fabiola Paulsen y Priscilla Valenzuela, violines, Vicente Toscana, viola, Rocío Hevia, cello), de Andrés Rivera; *Verb* (estreno) para vibráfono (Nicolás Moreno) y electrónica en tiempo real (Fernando Julio), de Fernando Julio; *Manifestaciones musicales sobre el Divino* (estreno) para clarinete (Nicolás Lazo), piano (Priscilla Vergara), tambor (Daniel Aros) y voz declamada (Rafael Cornejo), de Ernesto Muñoz; *El iluminado* (estreno) para piano, cymbale antíque, cascabeles y triángulo (Andrés Maupoint), de Andrés Maupoint; *Aruña* (estreno) para ocho zampoñas cromáticas (Orquesta Andina), timbales y tam-tam (José Díaz), director: Félix Cárdenas, de Daniel Díaz; *Virtuales comunicaciones* (estreno) para piano (Pedro Aguilera), de Raúl Peña, y *Estudio N°4* para ensamble de

percusión (Ensamble Trok-Kyo, director: Eduardo Cáceres), de Carlos Zamora. El 29 de agosto se escucharon las siguientes composiciones: *Très marimbón* (estreno) para marimba (José Díaz), vibráfono (Nicolás Moreno) y piano mutado (Michael Landau), de Boris Alvarado, quien dirigió la obra; *Melina* (estreno) para coro femenino (Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, PUCV, director Boris Alvarado), texto: Faumelisa Manquepillán, de Hernán Ramírez; *La caída de Hannush Achtel* (estreno) para ensamble de percusión (Ensamble Xilos: Félix Carbone, director, Jaime Frez, Etienne Sthandier, Felipe Morros, Nicolás Rodríguez), de Jaime Frez; *Stick Dance* (estreno) para vibráfono (Ronny Mancilla) y marimba (David Aros), de Micky Landau; *Aria de la enamorada* de la ópera *Viento blanco*, textos: Felipe Ossandón y Rodrigo Ossandón, y *Ars vitae* del ciclo *Los Sea Harrier*, texto: Diego Maqueiva, para soprano (Paula Arancibia) y piano (Priscilla Vergara), de Sebastián Errázuriz; *Llueve sobre el río de la Plata* para guitarra (Emerson Salazar) y *Cachó la barreta* para 4 bombos, 2 tam-tam, 2 bombos legüeros, 2 güiros, 1 cencerro, 1 marimbón, 1 tambor de agua, 2 marímbulas contrabajo (contrabajo), 1 tamboril afrouruguayo (Ensamble Xilos). Ambas obras son del compositor uruguayo Coriún Aharonián, quien fue invitado por el IV Festival a los estrenos en Chile de sus obras. El 31 de agosto se cerró el Festival con un concierto de homenaje a Cirilo Vila, en el que se interpretaron las obras de autor nacional que se indican: *Sugerencias para el tema: Otra cosa es con guitarra* para guitarra (Pablo Palacios), de Cirilo Vila; *Cadencia Rota* (estreno) para cuarteto de cuerdas (Fabiola Paulsen y Priscilla Valenzuela, violines; Vicente Toscana, viola; Rocío Hevia, cello), de Alejandro Cortés; *Introspección* (estreno) para cuarteto de cuerdas (Armando Riquelme, Priscilla Valenzuela, violines; Vicente Toscana, viola; Francisco Palacios, cello) y piano (Tomás Neumann), de Katherine Bachman; *Dobletap*, de Felipe Pérez, *Pedalex y Guaua*, de Edson Pérez, las tres obras para dos guitarras eléctricas (Edson Pérez, Felipe Pérez); *Sucesos errantes errados* (estreno) para piano (Tomás Neumann), de Olga Quiroz; *quena 3001* (estreno) para flauta traversa preparada (Wilson Padilla), de Félix Cárdenas; *Sur*, para 4 flautas, 2 tarkas, 2 bajos cromáticos y pista de audio amplificada (Ensamble Anatará, director: Alejandro Lavanderos), de Rafael Díaz, y *¡Cuidado! Esta obra es de un SUDAKA* (reestreno) para instrumentos de viento (Ensamble Antara) y voces femeninas (coro femenino), director: Alejandro Lavanderos, de Eduardo Cáceres.

El 1 de septiembre se realizó, en el marco de Encuentros Musicales en Cajón Grande, Olmué, el concierto titulado "Música de Nuestro Tiempo". Allí se presentaron las siguientes obras de compositores chilenos: *Preludios, al modo romántico* N°1, N°2 y N°3, para piano, de Hernán Ramírez; *Nueve relatos* para piano, de Fernando García, y *A la búsqueda del ocaso infinito*, para piano, de Javier Pozo. Las tres obras fueron interpretadas por Alexandra M. Aubert. Además, Aníbal Correa tocó sus piezas para piano *Imagen nocturna*, *Venus de la tarde*, *Venus de la mañana* e *Hiperborea*.

VI Región

Los días 28 y 29 de septiembre, en el Teatro de San Vicente de Tagua Tagua, el Grupo de Teatro Elewa, bajo la dirección de Juvenal Rodríguez, presentó *La Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis.

VIII Región

El 17 de mayo, en la Sala Lessing de Concepción, se presentó el cuarteto de flautas "Vientos de América" de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que dirige Jaime Kächele y que está integrado por Andrés Arévalo, Jeremías Núñez y Andrea Vargas. En este concierto, organizado por el Instituto Chileno Alemán de Cultura, se interpretó un programa de compositores chilenos, con las siguientes obras: *Tres momentos*, de Juan Antonio Sánchez; *Cuatro vientos*, de Elizabeth Morris; *Re-la-fa* (Homenaje a René Largo Farías), de Fernando Carrasco; *Cuarteto del sur del mundo*, de Claudio Acevedo, y *Por la flauta* (tres cuecas y vals), de Sergio Sauvalle.

El 13 de julio la Orquesta Sinfónica de la Corporación Cultural Universidad de Concepción se presentó en el Teatro Municipal de la ciudad de Los Ángeles, bajo la dirección de Víctor Hugo Toro. En el programa se contempló *Passacaglia y fuga*, de Carlos Riesco. El 14 de julio este mismo concierto de la Orquesta Sinfónica de Concepción se repitió en el Teatro Universidad de Concepción.

XI Región

Entre los días 19 y 21 de enero de 2007 se realizó el Encuentro Binacional de Orquestas de la Patagonia. En esa ocasión se realizó una presentación en la Catedral de Coyhaique en que actuó la Orquesta "Maestros del Encuentro", formada por integrantes de la Orquesta Infantil Ribera Sur de Puerto Aysén, Orquesta del Barrio de Comodoro Rivadavia, Argentina, y Orquesta Municipal de Río Gallegos, Argentina. El concierto, dirigido por Luis José Recart, incluyó en el programa *Concierto Chileno* para guitarra y orquesta, de Juan Mouras, quien actuó como solista.

Entre el 15 y el 22 de marzo el guitarrista Juan Mouras efectuó una gira de conciertos por la Patagonia chilena y argentina. En Chile actuó en Chile Chico, Coyhaique y Puerto Aysén, y en el programa se incluyeron obras de Iván Barrientos (*Suite Aysén*), Juan Mouras (*Suite latinoamericana*), Pablo Délano (*Estudio*), Darwin Vargas (*Tres preludios*) y Fernando García (*Orden*).

El 19 de julio, en el Cine Municipal de Coyhaique se efectuó un recital de Juan Mouras ocasión en que estrenó su obra titulada *Patagonia (4 estaciones)* para guitarra y danza. La coreógrafa y bailarina del estreno fue Claudia Vargas.

El 24 de septiembre la Orquesta Infantil Ribera Sur de Puerto Aysén, dirigida por Juan Mourás, presentó sus arreglos para orquesta de *Todos juntos*, de Los Jaivas y *Bajando pa' Puerto Aysén*, de J. Bernaldes.

*Música chilena en el exterior**Obras de Gustavo Becerra-Schmidt en Europa*

El 28 de junio de 2007, en el Teatro Plaza de América (Isla de la Cartuja), en Sanjúcar La Mayor, Sevilla, ofreció un concierto la Orquesta Sinfónica Joven del Aljarafe, bajo la dirección de Pedro Vázquez Marín. En esta ocasión se estrenó el *Concierto* para guitarra y grupo de percusión, de Gustavo Becerra-Schmidt, actuando como solista el guitarrista chileno, radicado en España, Marcelo de la Puebla.

El 26 de septiembre, en un recital ofrecido por el guitarrista Fernando González, acompañado del pianista Aaron Wajenberg, se estrenó *Divertimento* para guitarra y piano, de Gustavo Becerra-Schmidt. El concierto se realizó en Amberes, Bélgica.

Música chilena para guitarra en Inglaterra

En el transcurso de 2007 una serie de guitarristas chilenos actuaron en Inglaterra. El 12 de abril, en el Purcell Room de Londres, se presentó José Antonio Escobar, quien incluyó en su programa *Alucinación*, de Christian Vázquez; el 28 de mayo, en el Salisbury Music Festival, Trafalgar Park, y el 1 de junio, en el Purcell Room, Londres, actuó Carlos Pérez, quien interpretó *Variaciones sobre el Pregón del Manzanero*, de Ana María Reyes; el 2 de julio, en el Leighton House Museum de Londres, Luis Orlandini estrenó *Refocilaciones*, de Santiago Vera, obra que tocó el 16 de julio en la Chapelle des Oblats, Aix en Provance, Francia, y el 24 de julio en el Ateneo de Madrid, España. El 13 de septiembre, en el Leighton House Museum de Londres, Romilio Orellana, presentó *Elegía a Nino García*, de Javier Farías.

Música chilena en Ecuador

En una gira del guitarrista Wladimir Carrasco por Ecuador, realizada en junio de 2007, presentó, el 13 de ese mes, en Quito, *Chiloética*, *Tonada en sepia* y *El plazo del ángel*, de Juan Antonio Sánchez, la tonada *Un hortelano de amor* y la cueca *Me considero en la gloria*, en arreglos para guitarra, de Carlos Pérez. Y el 15 de junio Carrasco actuó en El Coca e interpretó las obras arriba mencionadas y *Andante nostálgico y Tonada*, de Ana María Reyes.

Música chilena en el aniversario del NMN de Montevideo

Con ocasión de celebrarse los 40 años de existencia del Núcleo Música Nueva (NMN), se efectuó en el Teatro El Galpón un concierto de música orquestal latinoamericana a cargo de la Orquesta Sinfónica

del SODRE, dirigida por Arturo Tamayo. En este concierto, que se realizó el 7 de agosto, se estrenaron obras de Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Alfredo del Mónaco y Fernando García, de quien se interpretó *Luces y sombras*.

Música de compositores chilenos en Argentina

Entre el 15 y el 22 de marzo de 2007, el guitarrista Juan Mouras realizó una gira por la Patagonia chilena y argentina. En este segundo país actuó en las localidades de Los Antiguos, Comodoro Rivadavia y Sarmiento. El programa que interpretó en esos lugares contemplaba las siguientes obras de autor nacional: *Suite Aysén*, de Iván Barrientos; *Suite latinoamericana*, de Juan Mouras; *Estudio*, de Pablo Délano; *Tres preludios*, de Darwin Vargas, y *Orden*, de Fernando García.

En agosto de 2007, la pianista francesa Alexandra M. Aubert, ofreció un recital en el marco del XXXVIII Festival "Encuentros" de Música Contemporánea, en Buenos Aires. En su concierto interpretó *Tres momentos*, de Ida Vivado.

Homenaje a Juan Orrego-Salas

Las VII Clases Magistrales Internacionales Anuales de Saxofón de Eugene Rousseau, organizadas por la Escuela de Música de la Universidad de Minnesota, Minneapolis, efectuadas entre el 23 y 25 de octubre de 2007, estuvieron dedicadas a celebrar la música de Juan Orrego-Salas. Además del compositor, fueron invitados varios intérpretes distinguidos, adquiriendo dichas Clases Magistrales particular relevancia.

Otras noticias

Red de Arte Sonoro Latinoamericano

Para la RedASLA el “*Arte Sonoro* integra a todas las actividades artísticas que trabajan con el sonido como medio de expresión, otorgándole a la tecnología un papel relevante en el proceso creativo”. Este principio incluyente y de transversalidad estética está presente en el disco RedASLA, volumen I, y en todas las actividades de producción, gestión y difusión del colectivo en pro del Arte Sonoro creado por artistas latinoamericanos.

RedASLA, volumen I, fue grabado íntegramente en Buenos Aires el 2006, editado por el mismo colectivo y cuenta con 10 piezas repartidas en 10track, las cuales son: *Mudra*, de Rodrigo Sigal (México); *What you see is what you see*, de Daniel Quaranta (Brasil-Argentina); *Entre sueños*, de Raúl Minsburg (Argentina); *Moebius*, de Eleazar Garzón (Argentina); *Espejos Virtuales*, de Daniel Schachter (Argentina); *Mala Fe*, de Otto Castro (Costa Rica) —obra sonora basada en el poema “Retrato 5, extraído del libro Chan Marshall, de Luis Chaves”—; *Canción de cuna*, de Bryan Holmes (Chile); *Estudio sobre mi gatita*, de Oscar Chaves (Colombia); *Sentimiento plástico*, de Edson Zamprónha (Brasil), y *Leitmotiv N° 6*, de Jorge Martínez Ulloa (Chile).

La tecnología analógica y posteriormente digital, asociada a la creación de música electrónica y electroacústica, ha permitido, al menos en los últimos 50 años, un nuevo enfoque en la exploración de la *naturaleza sonora*, situando al creador musical en un nuevo ámbito, distinto al del tratamiento tradicional de música instrumental y vocal. Este nuevo ámbito nos invita a “meter las manos en la masa”, a relacionarnos con la *materia sonora* en el mismo sentido que lo hace el alfarero con la greda y con el barro, haciéndonos caer en cuenta del aquí y del ahora en un proceso de redescubrimiento profundamente sensual, efectivamente aleatorio y nítidamente lúdico, en *el hacer* de la creación musical.

La historia de la música electroacústica y electrónica nos permite asistir a un amplio repertorio de obras motivadas por las más diversas inquietudes de exploración sonora, que abarcan desde el sonido concreto (ruido) a la espectralidad, como dos puntos equidistantes de un sistema o universo infinito en posibilidades combinatorias, dialécticas y mutaciones. En este sentido, intentando dar una mirada a las dimensiones intermedias, encontramos al menos dos grandes motivaciones composicionales, que van desde el interés por la creación de objetos sonoros, en el sentido de fijar en el tiempo y el espacio la existencia de un *signo o huella gramatical* que asegure la construcción de un discurso musical, hasta un interés creciente en abordar la *materia sonora* desde un punto de vista orgánico, plástico, visceral, asistiendo al hecho creacional como “operador” de impulsos que derivarán en múltiples mutaciones aleatorias de la *materia sonora*. Es, desde este punto, el de las pequeñas dimensiones, territorio de la materia mutada, de donde emergen los *materiales errantes*, en el mismo sentido, tal vez, que Schönberg denominó a la transformación espontánea en el sistema armónico. Estos nuevos materiales aparecidos inesperadamente serán para muchos compositores materia prima de un nuevo sonido y una nueva música.

El conjunto de obras contenidas en el volumen I de RedASLA, nos permite una interesante visión del acontecer de la música electroacústica y electrónica en América Latina, sobre todo por la diversidad generacional de los compositores y la naturaleza de las obras.

Es importante resaltar el interés por las obras mixtas, que en relación a las netamente acusmáticas, restablecen el formato de *música de cámara*, reubicando al intérprete en su rol en tiempo-real. Este diseño mixto, formalmente asociado al desarrollo de la música electroacústica, se propone, en la mayoría de los casos, la exploración de uno o de un grupo de instrumentos, registrando directamente variadas *gestualidades sonoras* que posteriormente son procesadas con diferentes herramientas digitales, que el compositor guiará en un viaje hasta la espectralidad. Finalmente, este soporte o nuevo *contexto sonoro* dialogará a la manera de un *contrasujeto* con los materiales discursivos de él o los instrumentistas. En este mismo sentido cabe mencionar las obras para instrumentos y procesamiento en tiempo-real, en donde el mismo compositor o un operador, captura fragmentos o partes de la obra, para luego reenviarlas trasfiguradas a la *escena sonora*.

Es importante aclarar que la denominación de obras mixtas alcanza también a las generadas a través de la interacción de instrumentistas y contextos electrónicos y o audiovisuales.

Por último, las características asociadas a la composición de música electroacústica nos permite aventurarnos en, al menos, una diferencia con los procedimientos compositivos ligados a la música de síntesis o electrónica y que tiene que ver principalmente con el distanciamiento de la *fuerza real*, como materia energética temporal, para aventurarse en la generación (fabricación) de materia sonora sintética.

Seguramente, la audición de las obras contenidas en este volumen nos remitirá a más de alguna de las características mencionadas, pero será la libertad del oyente la que completará finalmente la dimensión estética y emocional de cada una.

Para concluir, sólo cabe felicitar la gestión de RedASLA y su compromiso con el arte sonoro latinoamericano. Naturalmente esta reseña no permite ahondar más a fondo en la estética y procedimientos de esta nueva música, ni tampoco ha sido mi intención analizar las obras contenidas en este disco, si no, más bien, poner en conocimiento de los interesados la existencia de este colectivo que, además, puede ser visitado en la página www.redasla.org donde también se puede conseguir el disco.

Cristián López

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Distinciones a nuestros músicos

El 11 de abril, en la Estación Mapocho, se dieron a conocer los ganadores de la 8ª versión del Premio Altazor 2007. El listado de los favorecidos en Música entregado por la prensa, fue el siguiente: 1. Música docta: Carlos Botto, por *Diez preludios* para piano; 2. Música tradicional: Arak Pacha, por CD *Inmortal*; 3. Música alternativa: Francesca Ancarola, por CD *Lonquén*; 4. Pop y balada: Julio Zegers, por CD *Canciones de autor*; 5. Ejecución musical: Guillermo Rifo, como director de orquesta, y 6. Rock: Wiechafe, por CD *Harto de todo*. Los premiados en Danza fueron: 1. Coreografía: Patricio Bunster, Premio póstumo por *Antología II. Catrula descende*, 2. Bailarina: Carolina Bravo, por *Colores*, y 3. Bailarín: Cristián Contreras, por *Valparaíso vals*.

El 16 de abril, en el auditorio del Instituto de Chile, se efectuó la ceremonia de entrega de los premios que anualmente otorga la Academia Chilena de Bellas Artes. El "Premio Domingo Santa Cruz" fue otorgado al Liceo de Música de Copiapó. Luego de las palabras de la académica Carmen Luisa Letelier, la directora del Liceo de Música de Copiapó, María Isabel Pérez Soto Mayor, recibió el Premio de manos del presidente de la Academia, compositor Santiago Vera.

El 25 de mayo, en la ciudad de Talca, la Ministra de Educación, Yasna Provoste, en el marco de la declaratoria del ramal ferroviario Talca-Constitución como monumento Nacional, entregó el Premio Conservación de Monumentos Nacionales, en la categoría Medios de Comunicación, a Radio Universidad de Chile.

El 27 de junio se hizo entrega del Premio Samuel Claro Valdés, en el Salón de Honor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El Premio al Cultor fue otorgado al cuequero Pepe Fuentes, por su trayectoria como músico y cantante; y con el Premio a la Difusión se distinguió a la investigadora del folclor Margot Loyola, por su labor en el estudio, recopilación, investigación y difusión de la cueca chilena.

Un verdadero homenaje se ha rendido en Argentina a Víctor Jara a través de la exposición itinerante "Víctor Jara canta al mundo", auspiciada por la Dirección de Arte y la Cultura (DIRAC) del Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno de Chile. Ésta recorrió, desde fines de abril hasta la segunda quincena de junio, ocho ciudades argentinas, culminando en Buenos Aires. La exposición muestra aspectos desconocidos del artista, tales como material artístico inédito, fotografías, dibujos, manuscritos originales, entre otros.

El Ballet Antumapu, en su ciclo Folclore de Chile, dedicó los días 26 y 27 de julio a rendir homenaje a Vicente Bianchi. En esa oportunidad Santiago Cuatro interpretó las siguientes piezas del compositor nacional: *Tonadas de Manuel Rodríguez*, *Canto a Bernardo O'Higgins*, *La noche de Chillán*, *Poema 15, Caliche*, *A la Bandera de Chile* y *La Nerudiana*.

El 30 de agosto, en el Salón de Honor del antiguo edificio del Congreso Nacional, recibió la condecoración "Héroes de la Paz", otorgada por la Universidad Alberto Hurtado, el director de orquesta, impulsor de las orquestas juveniles e infantiles y Premio Nacional de Arte, mención Música, 2006, Fernando Rosas, fallecido el 5 de octubre de 2007.

En el mes de septiembre el compositor Alfonso Montecino recibió del Instituto Chileno-Norteamericano el Premio "Charles Ives", consiste en la composición de una obra musical. El maestro Montecino compondrá una obra de cámara, la que deberá entregar en 2008.

Compositores chilenos en el ballet y el teatro

El 5 de abril de 2007 se estrenó en la Plaza de la Constitución de Santiago la obra *Sinfonía 5 de abril*, música del compositor Alejandro Caro y coreografía de Ana Luisa Baquedano. La obra fue interpretada por el Grupo de Cámara Juvenil de Danza del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música y una orquesta dirigida por Guillermo Rifo. Esta misma obra se presentó nuevamente en el Aula Magna de la Escuela Militar, el 7 de julio.

El 27 de abril, en el Centro Cultural de los Andes, ofreció una función el Ballet Juvenil Universitario (BJU), dependiente del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Dentro del programa se contempló la coreografía de Hilda Riveros, directora del Ballet Juvenil, *Canción de cuna para despertar*, con música de Maruja Bromley en arreglo de Celso Garrido Lecca. Los días 15 y 16 de mayo el Ballet Juvenil Universitario actuó en el Centro Cultural de Las Condes, Santiago, ocasión en que incluyó en su programa *Canción de cuna para despertar*, de Maruja Bromley y Celso Garrido-Lecca. El 29 de junio, la misma agrupación danzaria ofreció una función en el Santuario de Schoenstatt, en La Florida. En esta presentación también se incluyó *Canción de cuna para despertar*. Además, se bailó *Tiempo de percusión*, con coreografía de Hilda Riveros y música de Alejandro García.

Entre el 7 y el 27 de julio el Ballet Juvenil Universitario realizó una gira por México y Canadá. En el primer país realizó dos funciones en Xalapa y una en Veracruz y en Canadá tuvo dos presentaciones en Montreal. En el programa que mostró el BJU durante la gira, figuraron *Canción de cuna para despertar* y *Tiempo de percusión*.

En los días 15, 16, 22, 23, 29 y 30 de junio, en el Teatro de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional Chileno, dirigido por Gigi Caciuleanu, presentó la coreografía *Valparaíso vals*. En esta obra de Caciuleanu participaron Isabel Aldunate, Desiderio Arenas (guitarra) y Dante Sasmay (piano), interpretando canciones de Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Eduardo Yáñez, Luis Advis, Violeta Parra, Desiderio Arenas y otros.

El Grupo de Cámara de Danza Moderna del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, dirigido por Ana Luisa Baquedano, participó en el concurso Buenos Aires Danza 2007, que se llevó a cabo en esa ciudad entre el 21 y 24 de junio. Entre los premios obtenidos por el mencionado grupo figuraron los otorgados a las coreografías *Danza a los héroes caídos*, con música de Alejandro Caro, y *Run-run* con música de Los Jaivas.

Con los auspicios del Goethe-Institut, el Teatro Nacional Chileno presentó en la Sala Antonio Varas la obra *Philotas*, de G.E. Lessing, dirigida por Alexander Stillmark. La música de esta obra es de Pablo Aranda.

Libros recientemente publicados

El 12 de septiembre, en la Sala Máster de Radio Universidad de Chile se presentó el libro *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*, de Fernando Sáez. La obra fue comentada por el académico de la Universidad de Chile y amigo de Violeta, el investigador Manuel Dannemann.

Publicaciones periódicas recibidas

Se recibió el N° 20, mayo de 2007, de *Resonancias*, publicación semestral del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC). En este número, además de comentarios de discos, libros y una "Bitácora de actividades del IMUC. Septiembre 2006/abril 2007", aparecen las siguientes colaboraciones: "El arte de las musas: entre la composición y la descomposición musical", de Gabriel Matthey; "Entre el olvido y la ruina: En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles", de Cristián Guerra, y "Gilberto Mendes: música, teatro e... comunismo", de Diósnio Machado Neto.

De la Casa de las Américas, La Habana, Cuba, se recibió el N°17 de 2006 de *Boletín Música*. En él se incluyen los artículos "La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano, de Juan Francisco Sans; "El Archivo del Teatro Solís de Montevideo: análisis de la inserción del Teatro en

la sociedad uruguaya a través de los programas de espectáculos, 1856-1930", de Marita Fornaro, Marta Salom, Graciela Carreño y Jimena Baxedas, y "La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música", de Rubén López Cano. Además, se publican comentarios sobre diversos tópicos y noticias. Junto al N° 17 del *Boletín Música* se encuentran: una separata titulada "Edgardo Martín", que contiene un abundante material sobre el desaparecido compositor cubano, y la partitura *Vakan* para dos violonchelos, de 2006, del compositor chileno Boris Alvarado.

Se recibió el volumen 13, 2007, segunda época, de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, órgano científico del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), que dirige el musicólogo Emilio Casares Rodicio. En este volumen aparecen las siguientes colaboraciones: "Fugurata ornamenta in lamidibus Domini: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España", de Arturo Tello Ruiz-Pérez; "Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): Zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos", de Marita Fornaro *et al.*; "Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionalismo españoles", de Leticia Sánchez de Andrés; "La vida breve, de Manuel de Falla en Rusia", de Irina Kryazheva; "Apuntes sobre la recepción en España de la reforma litúrgico-musical de Vaticano II", de Ana Pozo y "El análisis del videoclip desde una perspectiva musicológica: el caso de *Entre dos tierras* de *Héroes del silencio*", de Eduardo Viñuela. Además, se incluye un Catálogo de Publicaciones del ICCMU. En la sección *Documentos* de este número de la *Revista Musical Chilena* se publica un comentario del señor Patricio Hermosilla.

Nuevos fonogramas en circulación

El 12 de abril, en la Sala Isidora Zegers se presentó el disco *Pueblo en Fiesta. Músicas tradicionales de Chile*, editado por el Centro de Documentación en Investigación Musical de la Facultad de Artes y producido con ayuda del Fondo para el Fomento de la Música Nacional. Este disco está compuesto por una selección de músicas características de las fiestas tradicionales del país, a partir de registros contenidos en el Archivo de Música Tradicional Chilena de la Universidad de Chile. Responsable del equipo que seleccionó los materiales es Mariana León. En el presente número de la *Revista Musical Chilena* se publica una reseña del profesor Manuel Dannemann.

El 17 de agosto se lanzó el CD *Bellisimo* de la soprano Cecilia Frigerio y el compositor e instrumentista Joaquín Bello, descendiente de Andrés Bello. El disco contiene una selección de piezas basadas en poemas de Andrés Bello: *Al campo*, *Conversando con don Andrés*, *Mujeres*, *Miserere*, *Pepa*, *Mis deseos*, *A Peñalolén*, *Adiós campiña hermosa*, *La burla del amor* y *El tabaco*.

El 3 de septiembre, en el *Mesón Nerudiano*, se presentó el disco *Cuecas... Vida y tradición*, del Conjunto Cuncumén, editado por el Sello Alerce.

Recuperación de documentos visuales

El 11 de abril se mostró la película *Río abajo*, del director Miguel Frank, restaurada por Gabriel Cea. Esta película, que forma parte del patrimonio fílmico de la Universidad de Chile, actualmente a cargo del Instituto de la Comunicación e Imagen y la Facultad de Artes, tiene música compuesta por Jorge Peña Hen. *Río abajo* se proyectó en el Auditorium de la Libertad de Expresión "José Carrasco Tapia".

En el mes de agosto comenzó a circular el DVD *Recuperando la memoria sonora de Jorge Peña Hen* y su respectivo librito. Este proyecto, apoyado por FONDART, a cargo de Nella Camarda y Leonardo Cendoyya, tiene por finalidad dar a conocer la enorme labor desarrollada por Jorge Peña en beneficio de la música nacional.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Patricia Díaz-Inostroza. *El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Bolivariana, 2007, 270 pp.

Este libro posee el mérito de ser el primero en abordar la historia del movimiento conocido como Canto Nuevo, colectivo de músicos cantautores y conjuntos que desarrollaron su arte entre 1975 y 1984, en el contexto de la música popular urbana heredera de la Nueva Canción Chilena. Su autora es periodista con estudios de musicología y guitarra clásica, siendo integrante del grupo Abril, una de las agrupaciones que ayudó a perfilar al Canto Nuevo bajo las difíciles condiciones sociales y culturales impuestas por la dictadura militar chilena de ese entonces.

Los ocho capítulos que constituyen este trabajo se inician con cinco de éstos dedicados a rastrear los antecedentes de la canción “de contenido”, remitiéndose a la tradición medieval de juglares y trovadores, así como también a la relación entre música y política, los antecedentes directos (Violeta Parra y el movimiento de la Nueva Canción Chilena) y la contemporaneidad de la música popular chilena de los años 70.

En el capítulo sexto la autora narra la historia del movimiento a partir de su relación con el folclor urbano, la difusión, las variadas musicalidades desarrolladas en su interior, y un recuento de los diferentes exponentes del movimiento. El capítulo final lo dedica al análisis de los textos del Canto Nuevo en relación a sus diferentes temáticas y al valor poético de estos textos.

El libro de Díaz-Inostroza es valioso por dar cuenta de un movimiento musical hasta ahora no estudiado por nuestra academia, y el hecho de que la autora fuese parte de la historia narrada ayuda en la entrega de un testimonio que fluye desde el conocimiento directo del período y el proceso que nos describe.

El punto débil de este trabajo lo constituye la acumulación de errores formales como las palabras mal escritas (particularmente las de origen anglosajón), errores de puntuación y fallas en la redacción, incluso a nivel de no quedar claro quién habla en algunas citas textuales o bien no especificar el año de los acontecimientos descritos en tales citas. Por ejemplo, entre las páginas 14 y 15 hay inexactitudes en determinar la fecha de desarrollo del canto gregoriano, y falta identificar una nota a pie de página.

Por otra parte, si bien la reseña que se hace respecto de Violeta Parra es necesaria como antecedente al Canto Nuevo, ésta es muy larga y quita dinamismo a la narración, del mismo modo que la incorporación de los textos completos de muchas de las canciones citadas también contribuye a frenar el ritmo de la lectura. De realizarse una segunda edición de este libro, recomendamos a la autora considerar la posibilidad de incorporar fotografías y, por sobre todo, una cuidadosa revisión de texto para anular la acumulación de errores ya mencionada.

A pesar de las fallas citadas este libro conserva su innegable valor, representando un aporte al conocimiento y valoración de este capítulo poco estudiado de la música popular chilena y, en un sentido más amplio aún, de la identidad musical chilena.

Álvaro Menanteau
Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Chile
amenanteau@emoderna.cl

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Piano-Piano. CD. María Paz Santibáñez y Remi Masunaga, pianistas. Obras de compositores chilenos y otros. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2002.

En 1993 María Paz Santibáñez realizó un proyecto discográfico titulado *Piano joven*. El presente CD continúa la línea iniciada en aquella oportunidad y nuevamente, gracias al FONDART, se hace posible su realización.

María Paz Santibáñez realizó sus estudios en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y ha continuado perfeccionándose en la República Checa y posteriormente en Francia, en la École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot, obteniendo en el año 2001 el Diploma de Ejecución bajo la dirección de Odile Delangle. Para este CD María Paz Santibáñez interpreta las siguientes obras para piano solo: *Opiniones*, de Andrés Alcalde; *Pour Klavier*, de Alejandro Guarello; *Alé*, de Pablo Aranda; *Rapsodia chilensis: Una primavera para el profeta*, de Cirilo Vila, y *Fantástica araucánica*, de Eduardo Cáceres. A estas obras se le suman *Sonomorphie I*, de Yoshihisha Taïra (Japón) y *Preludio y Toccata*, de Celso Garrido-Lecca (compositor de origen peruano, pero estrechamente vinculado con nuestro país). Además, se incluyen dos obras para dos pianos: *Bell*, de Andrés Alcalde y *Atmósferas*, de Alicia Terzian (Argentina). En estas últimas obras el segundo piano está a cargo de Remi Masunaga, joven pianista japonesa que también ha realizado estudios de perfeccionamiento en Francia.

Opiniones, de Alcalde y *Pour Klavier*, de Guarello son obras de la década del ochenta y ya cuentan con varias interpretaciones de diferentes pianistas que las han integrado a su repertorio. Son representativas del estilo de ambos compositores en aquella época temprana de sus carreras. *Fantástica araucánica*, de Cáceres, es de 1982 y muestra un aspecto característico de su autor, cual es utilizar elementos étnicos integrados al lenguaje contemporáneo. Rasgos de la música ceremonial mapuche a nivel de células rítmicas y escalas pentafónicas y una melodía original del ritual religioso, producen una síntesis en un intento de acercar las músicas y los lenguajes provenientes de distintas culturas.

Sonomorphie I, de Taïra y *Atmósferas* para dos pianos, de Alicia Terzian tienen en común la búsqueda de sonoridades evocadoras. Los títulos de ambas obras ya nos dicen mucho. El timbre y las posibilidades sonoras del piano, más allá de los usos tradicionales, constituyen la búsqueda primordial. La estética del sonido, podríamos decir, surge como respuesta a la abstracción del serialismo y postserialismo. Una obra diferente es *Rapsodia chilensis: Una primavera para el profeta*, de Cirilo Vila. Es un homenaje a Franz Liszt, el profeta, que entendemos referido a los vanguardismos armónicos que Liszt propone en su música, especialmente en sus últimos años, y que anuncian lo venidero. Claras alusiones al estilo pianístico de Liszt y a temas específicos, como el inicio de la Sinfonía Fausto, mezclados con ritmos populares chilenos, nos hacen pensar más bien en una humorada del compositor que no le quita mérito a la obra.

La grabación de este disco compacto se realizó en el auditorio de la Escuela Nacional de Música de la ciudad de Fresnes, en Francia. Loable es el trabajo de María Paz Santibáñez, encargada no solamente de la interpretación, cuyo alto nivel debemos destacar, sino también su responsabilidad en la producción del disco. Representa un incentivo a la creación nacional y colabora de manera importante a la difusión de las obras, muchas de las cuales no contaban con soporte discográfico.

Guillermo Rifo: Música Sinfónica y de Cámara. CD. Guillermo Rifo y Sergio Berchenko productores. Edición con fines promocionales [2006].

El presente CD contiene tres obras para orquesta sinfónica y una para conjunto de percusión y flauta del compositor chileno Guillermo Rifo. En el año 2001 Rifo recibió el premio "Encargo de una Obra Musical Charles Ives", que entrega el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Santiago. Como resultado de este premio nació *Danza*, la primera obra seleccionada para este CD. En el año 2003 *Danza* fue estrenada en las Semanas Musicales de Frutillar y la presente versión corresponde a la grabación en vivo en el Gimnasio de Frutillar, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por

el maestro David del Pino. Es una obra con evidente influencia de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, más aún podríamos decir, directamente inspirada en la obra del maestro ruso. En la primera sección, básicamente rítmica, el papel protagonista lo tiene la percusión (no en vano su autor es un connotado percusionista y timbalista, que trabajó durante 30 años en la Orquesta Sinfónica de Chile), la parte central contrasta por ser más lenta y de carácter melódico y colorístico; hacia el final se recuerda nuevamente la sección inicial.

La siguiente obra, *Suite al sur del mundo*, es de una época muy anterior. Originalmente fue compuesta como música incidental para los documentales televisivos del mismo nombre encargados por el cineasta chileno Francisco Gedda. Rifo estuvo ligado a este proyecto por aproximadamente seis años, desde 1981. En la *Suite al sur del mundo*, el compositor extrae algunos trozos de la música de los primeros documentales de la serie, para construir un gran movimiento sinfónico sin cesuras, que mantiene el carácter descriptivo y ambientación sonora, a través de un sabio manejo de los recursos orquestales. La versión pertenece a la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dirigida por el mismo compositor.

Campo minado, la obra de cámara de este CD, es para conjunto de percusión y flauta traversa. Fue compuesta entre 1985 y 1986 para el Grupo de Percusión del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica. La presente versión fue grabada en 1993, en el estudio de la Radio de la Universidad de Chile, por el Grupo de Percusión U.C., dirigido por Carlos Vera e integrado por Andrés Baeza, Álvaro Cruz, José Díaz, Ricardo Vivanco y el flautista invitado Alejandro Lavanderos. El sentimiento producido por la soledad del desierto es perceptible a través de lejanos ostinatos rítmicos. La melodía de la flauta, que en algún momento surge quejumbrosa, o la aparición incipiente de algún ritmo de danza nos pone frente a una música fuertemente evocadora del paisaje chileno, esta vez del norte desértico.

La última obra de este CD nos lleva al otro extremo del país, a la Tierra del Fuego. En 1988 la coreógrafa Gaby Concha le encargó a Guillermo Rifo la música para su ballet *El ritual de la tierra*, cuyo argumento se basa en el exterminio de la raza Ona en Tierra del Fuego. La obra fue estrenada al año siguiente por el Ballet Nacional Chileno y la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Lothar Koenig. Posteriormente, Rifo tomó los principales trozos de la partitura de ballet, la cual tenía una duración de una hora, para compendiarlas en un gran movimiento orquestal de 13.08 minutos. Digno de destacarse es la interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dirigida por el mismo Rifo. Nuevamente se hace patente el talento de su autor para la creación de ambientes evocativos, colocándonos ahora frente a un paisaje boscoso y lleno de misterios; hacia el final un murmullo de “voces onas” se van alejando para dar paso al silencio definitivo. En esta obra se recurre, en ciertos momentos, a elementos electroacústicos, los que son combinados con los instrumentos de la orquesta para producir descriptivos efectos especiales.

Transición. Obras chilenas para marimba y vibráfono. CD. Composiciones de Marcelo Stuardo, Pedro Humberto Allende, Diego Aburto, Eduardo Cáceres, Boris Alvarado, Fabrizio de Negri, Andrés Alcalde, Fernando García, Sebastián Errázuriz y Ramón Hurtado. Intérpretes: Marcelo Stuardo y otros. Santiago. SVR Producciones – MSO-3006-22. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondos para el Fomento de la Música Nacional. 2006.

El presente CD, dedicado enteramente a música chilena para marimba y vibráfono, es el primero en su especie, pues no existe anteriormente un fonograma hecho en Chile en el cual figuren la marimba o el vibráfono en todas las obras. El proyecto estuvo a cargo de Marcelo Stuardo Orrego, joven percusionista (1978) de amplia trayectoria en distintas orquestas y en el conjunto Rythmus. Como solista Stuardo ha actuado en importantes salas de nuestro país y ha participado en la grabación de varios discos compactos, interpretando repertorio de música clásica y popular.

Las obras contenidas en este fonograma no son todas originales para marimba o vibráfono. Debido a la escasez de repertorio para estos instrumentos, se ha recurrido a transcripciones, arreglos y adaptaciones de obras concebidas para otros medios. Según nos refiere el musicólogo Cristián Guerra en el librito que acompaña el CD, no existen más de 30 obras escritas por compositores chilenos para estos instrumentos. La primera obra de este fonograma, del propio Marcelo Stuardo, es para marimba sola y se titula *Aires nuevos*. Fue compuesta en 1999 y estrenada al año siguiente en la Escuela Moderna de Música. En un lenguaje tradicional, esta pieza es una evocación subjetiva del amanecer, inspirada

en el poema *La mañana*, de Gabriela Mistral, según información del mismo compositor. Especialmente para este fonograma Marcelo Stuardo adaptó para marimba sola las Tonadas 5 y 6 de las *Doce tonadas de carácter popular chileno*, originales para piano, de Pedro Humberto Allende. De Diego Aburto, compositor que se ha abocado a la música incidental para cortometrajes y difusión comercial, se incluye la obra titulada *Transición*, para vibráfono y piano, actuando en este último instrumento el propio compositor. Se cierra este CD con la obra titulada *Cueca Quinchamalí*, para vibráfono solo, de Ramón Hurtado. Todas estas composiciones se enmarcan dentro de la tonalidad y emplean un lenguaje bastante tradicional.

En una estética más contemporánea, las obras de Eduardo Cáceres, Boris Alvarado, Fabrizio de Negri, Andrés Alcalde, Fernando García y Sebastián Errazuriz están en un lenguaje que valora y da un nuevo impulso al elemento tímbrico. *Microsuite para teclas y soplo*, de E. Cáceres, es una obra reciente (2006), compuesta especialmente para este proyecto y requiere marimba, vibráfono y saxo alto. La interpretación de este último instrumento está a cargo de Miguel Villafruela. La integran cuatro movimientos: Danzable, Danzarín, Danza y Danzón, a través de los cuales se reconocen ritmos de danza de origen campesino e indígena tratados libremente. El resultado sonoro de los tres instrumentos, perfectamente acoplados, es muy interesante y la interpretación es destacable.

La experimentación tímbrica parece ser la búsqueda fundamental en la obra de Fabrizio De Negri titulada *Fantasia Concertante*, para vibráfono y pista. Fue encargada especialmente para el presente CD. Una pista con sonidos de vibráfono procesados dialoga con un intérprete real en vibráfono, es decir, es una obra electroacústica mixta. Otra combinación novedosa la encontramos en *Glimbö* de Andrés Alcalde, para vibráfono y piano, de 1988. La parte pianística es interpretada por Cirilo Vila. En esta breve pieza de poco más de dos minutos, además de los recursos colorísticos propios del estilo de Alcalde y que en esta obra surgen de la combinación de dos instrumentos de tecla con sonoridades tan diferentes, está el elemento rítmico, con irregularidades y asimetrías que constituyen el pilar estructural de su desarrollo.

Dos por dos, para vibráfono y marimba, de Fernando García fue compuesta el año 2005 y estrenada en el VI Festival Internacional de Música Contemporánea de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en enero de 2006. En la presente versión actúa junto a Stuardo, María José Opazo en vibráfono. Tiene dos movimientos: 1. Con expresión y 2. Rápido, en los cuales se combinan dos técnicas bastante opuestas: el serialismo y la aleatoriedad. Como en otras obras del autor, el serialismo es tratado con bastante libertad y se adecua perfectamente a la técnica aleatoria, la cual permite a los intérpretes mostrar su creatividad e imaginación.

Una combinación instrumental interesante es la de *Mujeres dominantes para hombres alterados*, de Sebastián Errazuriz. Esta obra fue comisionada por la contrabajista Alejandra Santa Cruz, para ser estrenada en el Festival de Música Contemporánea de la Facultad de Artes en el año 2004. La motivación para esta obra proviene, según su autor, de una situación humana de relación conflictiva, concretamente de dominio en la pareja, lo que se explicita claramente en el título. En las dos primeras secciones ambos instrumentos asumen musicalmente su papel en el conflicto a través de dos notas graves que tratan de imponerse: Mi para el contrabajo y Fa para el vibráfono. Felizmente todo se soluciona en la última sección, donde un diálogo concertante entre ambos instrumentos da por sentado el camino hacia el entendimiento.

El librito que acompaña este CD es de impecable presentación. A cargo de Cristián Guerra, la información, en castellano e inglés, nos aporta datos importantes sobre la historia de ambos instrumentos y los intérpretes que le dieron impulso en nuestro país, lo que sin duda redundó en un mayor interés por parte de los compositores. Además, trae información biográfica sobre los compositores y sobre las obras.

Julia Grandela del Río
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
juliagrandela@hotmail.com

Pueblo en fiesta. Músicas tradicionales de Chile. CD. Selección sonora y textos: Mariana León, Ignacio Ramos y Rodrigo Torres. Santiago: Archivo de Música Tradicional Chilena, Centro de Documentación e Investigación Musical, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2007.

Abro el pequeño folleto que acompaña al material auditivo de este proyecto, desarrollado y felizmente concluido, con su atrayente nombre de *Pueblo en fiesta*.

En la medida que avanzo en el conocimiento de su contenido, el esfuerzo que se pusiera para darle existencia se hace más grande y más representativo de lo chileno, en este tiempo, cuando la chilenidad suele adulterarse y marginarse por el grotesco afán mercantil de las generalizaciones al servicio del consumismo masivo. Uno de los estandartes de éste es el falso turismo, el que para la mayoría de sus irresponsables responsables será tanto mejor cuanto más utilidad monetaria deje, aunque a su paso vaya matando conductas y bienes culturales. Peor aún, el sentido de ello, transforma lo que ha sido vida cotidiana en manifestaciones plastificadas y manipuladas de cantos, danzas, comidas, bebidas, faenas, artesanías, indumentarias y otras, que en estos días se venden a quienes deseen observarlas, y que hasta hace poco integraban el entramado social directo y propio de microsistemas locales.

En este escenario, que exhibe daños irreparables y destrucciones violentas para los grupos más indefensos y candorosos del país, el pequeño folleto en referencia adquiere una dimensión poderosa, digna del aprecio de quienes rechazamos el empleo de la brutal maquinaria del economicismo, que aplasta sin respeto ético la dignidad de las identidades, las que algunas empresas procuran fabricar mediante alardes publicitarios.

El objetivo central de él concuerda con la vieja y sabia fórmula antropológica de la complementación de la diversidad con la unidad, en cuanto a localidades, épocas, géneros, funciones, temáticas, con un eje predominante de ofrecer un plano ceremonial-festivo-religioso, en sociedades mestizas e indígenas.

Después de su lectura introductoria he escuchado las voces de la música, que le dan su plenitud, que recalcan la ya mencionada variedad, enriquecida por la sensibilidad del mensaje que proviene de estructuras, ritmos, recursos melódicos y armónicos, texturas y timbres, ejercicios instrumentales y coreográficos de solistas y de grupos, que configuran un repertorio musical chileno, desde los enérgicos pasacalles procesionales chilotes, y los elegantes bailes de los *turbantes* andacollinos, hasta los incisivos sonos de los zampoñeros de Cariquima, el encanto voluptuoso de un huaino del extremo norte, algunos cantos pascuenses y especies cantadas y bailadas de la cultura mapuche, pasando, entre otros, por las despedidas a La Cruz de Mayo de Quillota, por el arcaico *canto a lo pueta* de Chile Central, la música de ritual del baile de *las lanchas* de Tilama, las incomparables cuecas tocadas y cantadas por Emita Bello y Lázaro Salgado, y una habanera ejecutada por Ismael Carter y su Conjunto en su Casa de Canto de Santiago.

En el aludido folleto se recuerda que el año 1943 "el Estado de Chile fundó el Instituto de Investigaciones Folclóricas Musicales de la Universidad de Chile, a cargo del historiador Eugenio Pereira Salas, que antecedió directamente a la fundación, en 1947, del Instituto de Investigaciones Musicales", el que fuera lamentablemente suprimido el año 1970. Hoy, 64 años después de la creación del primero y a 37 años del término del segundo, reconforta comprobar que a meritorios trabajos recientes de Víctor Rondón y de Rodrigo Torres, viene a sumarse éste, que he tenido la alegría de resumir y de comentar, gracias a la capacidad y tesón del mismo Rodrigo Torres, con la grata y promisoría colaboración de Mariana León e Ignacio Ramos. La selección sonora y los textos, que ellos hicieron, tuvo el apoyo profesional y técnico de quienes, en estricta justicia, aparecen nombrados en la carátula del respectivo disco compacto, y que dieron un excelente provecho a los registros del Archivo de Música Tradicional Chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que esta vez se reprodujeron para lograr sobria y didácticamente otro hito en la productividad académica de él, en cuyo folleto se lee una consideración final sobre la inquietud que en el presente se desprendería de la vigencia y función "de la fiesta tradicional en el Chile actual", la cual transcribo por su marcada pertinencia respecto de la cultura chilena.

"Esencialmente, este disco pretende transmitir esta inquietud a quienes lo escuchen, y que sea asumido como testimonio de un país que comprendía la fiesta como una instancia vital, ya sea para gozar y divertirse, o fuera para despedir a los muertos y vincularse con lo divino".

Como uno de los que se dedicó a la búsqueda, investigación y difusión de esta clase de música, como miembro del Instituto de Investigaciones Musicales, es para mí muy satisfactorio expresar mi reconocimiento a la tarea que fuese tan felizmente cumplida a través del proyecto que ahora he comentado, al cual cabe esperar que se añadan no pocos en un futuro cercano.

Manuel Dannemann
Universidad de Chile, Chile
manuel.dannemann@gmail.com

Música de Concierto Chilena y Argentina. CD. Composiciones de Fernando García, Sergio Hualpa, Carlos Riesco, Gonzalo Martínez y Carlos Guastavino. Dúo Andino (Valene Georges, clarinete; Susana Szlukier, piano). Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, SVR Producciones, ABA-SVR-900000-8. 2006.

El presente fonograma reúne una selección de cinco obras de compositores chilenos y argentinos, cuatro de ellas para clarinete y piano, y una para clarinete solo. Con una ejecución técnica e interpretativa impecable, certera y de gran calidad, la clarinetista norteamericana Valene Georges y la pianista argentina Susana Szlukier dan vida a las composiciones de esta producción. Ellas conforman el Dúo Andino y son las protagonistas de este disco compacto.

La primera obra contenida en el fonograma corresponde a *De los sueños*, del compositor chileno Fernando García. Para clarinete pequeño en Mi bemol y piano, la obra fue encargada por la misma Valene Georges y se encuentra dedicada a las intérpretes. Cada uno de los movimientos posee un título vinculado al espacio oceánico y al final de cada uno de ellos el compositor agrega un pequeño fragmento de algún poema de Neruda. En este sentido la obra tiene un cierto carácter descriptivo, en el que se vinculan el título de cada fragmento, la música misma y la frase final de Neruda. Así, el primer movimiento, "Ola innumerable" es una pieza virtuosa, breve, en constante actividad, verdaderas olas. Al final se leen los siguientes versos del Canto General: "Tu energía / parece resbalar sin ser gastada / parece regresar a su reposo". El segundo fragmento, "Cetáceos en el fondo", contrasta con el anterior, en tempo más lento, registro más grave y menor virtuosismo. Éste termina con las siguientes palabras: "Montañas hundidas de repente / bajo la soledad de los planetas". Por último, "Aves marinas", constituye el último movimiento; evoca un vuelo, se recupera el tempo y existe mayor agitación. No obstante aparecen también los momentos de quietud expresados por duraciones más prolongadas. Los versos anexados al final son: "Caen como flechas / sobre el volumen verde".

La segunda obra del fonograma es del argentino Sergio Hualpa. *Sonata* es una pieza en un solo movimiento, también escrita especialmente para el dúo. En ella, así como en otras de sus obras, el compositor busca una cierta identificación con el mundo latinoamericano. Sin embargo, no se queda sólo en la exploración y utilización de materiales provenientes del folclor, sino que usa diversos elementos representativos del continente americano. Interesado en las sonoridades de los vientos, junto a esta sonata también ha escrito una sonata para flauta y piano y otra para oboe y piano. En la sonata en cuestión se observa el uso de un amplio registro por parte del clarinete, así como también del piano, alternando entre períodos de dinámicas más suaves y períodos fortes, así como instantes de agitación y otros de mayor tranquilidad, de los que surgen sucesivos contrastes que marcan los diferentes momentos de la obra. El diálogo constante entre ambos instrumentos es característica fundamental de esta pieza.

El compositor chileno Carlos Riesco, Premio Nacional de Arte 2000, figura con *Añoranzas*, obra de 1984, escrita a petición de Valene Georges para el Dúo Andino y presentada por primera vez en Buenos Aires. En Chile, la obra fue estrenada en 1985 por la artista junto a Cirilo Vila al piano, en el Instituto Chileno Alemán de Cultura, y corresponde a su último período compositivo. Posee cinco movimientos: "Pregunta", "Juegos", "Ausencia", "Anhelo", "Invocación". "Pregunta", corresponde a una breve monodía acompañada: el clarinete realiza un verdadero canto y el piano sólo realiza algunos acordes. Es el comienzo de estas "Añoranzas". En "Juegos" aparece la inquietud, con ambos instrumentos trabados en una conversación lúdica, que alcanza registros muy agudos del clarinete. En "Ausencia" se vuelve al clima de la primera pieza, a la brevedad, a los acordes en el piano, a la conducta melódica del clarinete, esta vez marcada por el uso del semitono. En "Anhelo" es el piano el que invita a la audición, a una atmósfera al borde del desasosiego, pero, sin dejarse superar por él. Finalmente, en "Invocación" ambos instrumentos parecen caminar juntos, en una convocatoria para poner fin a estas "Añoranzas".

La cuarta obra pertenece al compositor más joven de los cinco; se trata de Gonzalo Martínez, chileno, nacido en 1967. La obra, *Pierrot*, es una composición para clarinete solo y está dedicada a Valene Georges. Fue estrenada en Santiago en 1995 en el marco del Quinto Festival de Música Contemporánea organizado por el Ensamble Bartók. Su título alude al modo de construcción de la pieza, ya que el compositor utiliza como punto de partida las siete primeras notas de *Pierrot Lunaire*, op. 21, de Schoenberg, para dar forma a su composición. De este modo, la obra cuenta con una serie de secciones que están basadas en un mismo material musical de alturas. Desde ahí se arma *Pierrot*, en un recorrido que atraviesa todo el registro del instrumento, explotando con imaginación las diferentes posibilidades técnicas y expresivas de éste.

El disco compacto se cierra con una obra del compositor argentino Carlos Guastavino, tal vez uno de los compositores de mayor importancia de su país y cuyas obras se interpretan en el mundo entero. *Sonata* fue compuesta en 1970 y su sonoridad y estilo difiere de las obras anteriores, transformándose en un contundente cierre para esta producción. Su inicio nos ubica en un espacio diferente, en un mundo tonal, de líneas melódicas definidas y encantadoras, claramente reconocibles, en los que clarinete y piano hacen un despliegue de su inherente capacidad expresiva. Sus armonías, líneas melódicas y construcción formal, delinean una atmósfera claramente romántica, que hacia el tercer movimiento se abre a rasgos preeminentemente neoclásicos, en sus cualidades rítmicas y en el uso técnico del clarinete. Sus tres movimientos, contrastantes en tempo y carácter, evocan rasgos musicales de Schumann, Brahms, Chopin, Rachmaninoff, Poulenc, en los que se integran romanticismo, algo de folclor y modalidad.

Este fonograma constituye un notable aporte a la difusión del repertorio de cámara latinoamericano, específicamente para clarinete y piano, de compositores chilenos y argentinos, dadas la excelente interpretación del Dúo Andino y la calidad de las obras escogidas.

Ensamble Serenata. CD. Hernán Jara, flauta traversa; Guillermo Milla, oboe; Claudio Acevedo, cuatro, tiple, charango, mandolina y acordeón; Mauricio Valdebenito, guitarra y mandolina; Cristián Errandonea, contrabajo; Raúl de la Cruz, percusión latina. Santiago: Universidad de Chile, D.I. (Departamento de Investigación). Producción: Claudio Acevedo y Ensamble Serenata. 2005.

En esta segunda producción fonográfica el Ensamble Serenata conserva la tendencia ya mostrada en su anterior disco, *Puertas* (2001) y nos invita a un nuevo recorrido sonoro por distintas latitudes latinoamericanas. Perú, Venezuela, Cuba, Panamá y Chile son parte de este paisaje sonoro, rearticulado con imaginación y refinamiento por el sexteto.

Con el objeto de rescatar y recrear música de raíz folclórica latinoamericana, la agrupación genera casi 45 minutos de música, la que incluye seis composiciones de autoría de alguno de sus integrantes y otras seis que son arreglos de otros autores o bien arreglos de música tradicional. La mayoría de las piezas pertenecen a Guillermo Milla y a Claudio Acevedo. No obstante, en el mismo librito que acompaña al disco compacto, se hace hincapié en que el resultado final de las obras ha sido producto del trabajo colectivo de taller.

La carátula y el librito que acompaña al disco deja entrever el contenido de éste. Instrumentos doctos, percusiones latinas, un acordeón. Luego, se entrega una breve información con respecto a los integrantes, en la que se destaca principalmente su labor como miembros ligados a instancias musicales de la Universidad de Chile (haciendo la salvedad con respecto a Raúl de la Cruz, percussionista del grupo). Si bien se incluye una fotografía de los miembros del ensamble y sus nombres, no se encuentran indicados los instrumentos ejecutados por cada uno de ellos. El grueso de la información contenida se encuentra referida a cada una de las piezas, y en particular a la génesis de cada una de ellas.

La principal característica de este fonograma y de la agrupación en general, es la fusión lograda entre música de arte y música popular folclórica latinoamericana. En esta línea, la mezcla se da en diferentes niveles. Los ritmos y estilos latinoamericanos son estilizados, transformados, llevados al mundo docto, pero conservando lo esencial del género popular. Por ejemplo, en *Tonada por despedida* se mantiene lo cardinal de la tonada chilena; no obstante se incluyen sutiles innovaciones armónicas y melódicas que la distancian en alguna medida del mundo popular. Distinto es el caso de *Sabrosón*, en que se observa la incorporación de un fragmento de una pieza docta, el que se utiliza como introducción, previo al ritmo mismo de son. Éste es un breve trozo del "Preludio" de la *Suite* N° 2 para laúd de J. S. Bach. Lo interesante es cómo se introduce un pequeño gesto rítmico-melódico en dicha introducción, el que sirve de engarce y se mantiene durante el son.

La fusión más evidente se encuentra en el ámbito colorístico, ya que se combinan timbres de la música folclórica latinoamericana, provenientes de instrumentos como el charango, tiple, cuatro venezolano, mandolina, acordeón y percusiones latinas, con timbres provenientes de instrumentos clásicos de la música docta tales como la flauta traversa, oboe, contrabajo y guitarra. Interesante es lo que ocurre en la última pieza del fonograma *Fuga de huayno*, donde las zampoñas se van mezclando con el sonido de la flauta traversa y luego del oboe. O en *Valseadito*, en que aparece el sonido tremendamente evocativo del acordeón y la representación de una figura de la tradición chilena urbana, el organillero.

Luego, está la mezcla entre melodías y ritmos folclóricos, con una interpretación absolutamente depurada tradicionalmente asociada a la música de concierto. En este sentido, lo que escuchamos es un folclor llevado al plano de la música de cámara, un folclor no sólo estilística y tímbricamente modificado, sino que estilizado en su forma de ejecución, un “folclor afinado” y refinado, interpretado según nuestros cánones occidentales, por músicos de formación clásica, alejados de la expresión popular espontánea.

Por último, sin pretensiones de llegar a la reinención de un folclor imaginario, el conjunto nos ofrece un folclor de concierto, hecho de armonías sencillas, construido en base al diálogo melódico, sin mayores complejidades rítmicas, que alcanza la mezcla precisa para un amplio público receptor.

Daniela Banderas G.
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
danielabanderas@gmail.com

Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855), *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*. CD. Dimitri Korchak, Wojtek Gierlach, Annamaria Dell'Oste, Juan Luque Carmona, Enrica Fabbri, José Julián Frontal, Coro y Orquesta Sinfónica de Galicia, Alberto Zedda (dir). Producción del Festival Mozart de A Coruña. Fundación Autor, 2006.

Ramón Carnicer y Batlle es un compositor español –o más precisamente catalán– que gozó de gran reputación en su época pero que actualmente es poco conocido, o más bien, poco escuchado. Por esta razón este fonograma debiera suscitar el interés en su España –y Cataluña– natal, pero hay otra nación donde probablemente se comparta este interés: Chile. Porque hace casi 180 años que en este país circula una pieza musical de Carnicer que todos los chilenos y chilenas conocen y han entonado más de alguna vez en su vida: la música del Himno Nacional, escrita cuatro años después del *Don Giovanni Tenorio*. Desde que la música de Carnicer sustituyó –de un modo más conflictivo de lo que habitualmente se dice– a la música original que el chileno Manuel Robles compuso para la Canción Nacional, han surgido críticas y propuestas en torno a la factibilidad de ejecutarla correctamente. Y esto debido a que Carnicer era ante todo un compositor de óperas, muy afín al estilo de su amigo Rossini, y su música parece concebida más bien para la interpretación de cantantes profesionales o de buena formación vocal –de hecho de esa forma se estrenó en Chile a fines de la década de 1820– que para la ejecución colectiva de una comunidad con educación vocal altamente dispar. Este fonograma nos permite corroborar precisamente esta afirmación al apreciar el estilo vocal que Carnicer cultivaba.

Tal como indican las notas del folleto del CD, escritas por María Encina Cortizo y Ramón Sobrino –musicólogos que realizaron la edición crítica de esta obra–, el libreto de esta tercera ópera de Carnicer, estrenada el 20 de junio de 1822 en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona, es posible que haya sido escrito por el propio compositor, quien ante todo adaptó el libreto que Lorenzo Daponte realizó para el *Don Giovanni* de Mozart –Carnicer había conocido hacia 1810 a un discípulo de Mozart en las Baleares, quizás entonces tuvo acceso a la obra–. Y aquí se manifiesta un hecho crucial: para quienes conocemos la obra de Mozart es muy difícil escuchar este *Don Giovanni Tenorio* de Carnicer sin rememorar oblicuamente, casi como una “escucha doble” como diría Peter Szendy, el *Don Giovanni* del maestro de Salzburgo. El propio Carnicer se encargó de subrayar esta posibilidad de escucha oblicua al citar y usar material claramente procedente de la obra de Mozart en algunos números –y no sólo del *Don Giovanni* sino de *Las bodas de Figaro*. Como señalan Cortizo y Sobrino, aunque el modelo fundamental, estilístico y formal, es de Rossini –cuyos típicos *crescendi* abundan–, aquí emerge el universo mozartiano, especialmente en los puntos de mayor tensión dramática.

Dos líneas de interpretación complementarias se pueden plantear. La primera es considerar la obra parcialmente como un homenaje a Mozart. Aquí, sin embargo, como he dicho en otro lugar, debemos recordar que el término “homenaje” remite al juramento de fidelidad que un hombre realizaba a su señor en la época medieval. En otras palabras, un “homenaje” en la mentalidad medieval no implicaba tan sólo un reconocimiento a los méritos o logros *pasados* o *presentes* como ocurre hoy, sino un compromiso que se proyectaba hacia el *futuro* y eventualmente hacia toda la vida tanto de los involucrados como de sus descendientes. Considerado así, este “homenaje” de Carnicer a Mozart tiene un sesgo de clarividencia –o “clariaudiencia”– importante. Cortizo y Sobrino acotan que el *Don Giovanni* de Mozart se estrenó en España recién en 1834 y “con escasa fortuna”. Yo me atrevo a sugerir

que Carnicer, plenamente consciente de los gustos imperantes en su país y en su época, sabía que algún día la obra de Mozart se impondría y sería reconocido como un clásico de alcance universal. Él sabía que algún día el *Don Giovanni* de Mozart sería un punto de referencia para todo aquel que quisiera proyectar en drama o en música una nueva encarnación del gran seductor. Por lo tanto, su *Don Giovanni Tenorio* fue concebido para un público inmediato que lo recibiría mucho mejor que al *Don Giovanni* de Mozart, pero a sabiendas que, en caso de conservarse, públicos futuros lo escucharían de otro modo: bajo la sombra mozartiana.

La segunda línea de interpretación es que con este “drama semiserio” Carnicer realizó un gesto para hacer retornar al protagonista de la obra a su España natal, no en términos solamente de trama interna sino de “retorno cultural”. Don Juan, aunque tiene antecedentes en la literatura medieval y arábica antes de la aparición de *El burlador de Sevilla* a comienzos del siglo XVII, es un personaje de origen español. Desde España cruzó las fronteras y es así como Molière, Goldoni, Bertati con Gazzaniga y Daponte con Mozart –entre otros– plasmaron sus versiones del personaje. De este modo, tal como el protagonista roda tierras en su incansable carrera de seducciones, el *Don Giovanni Tenorio* es el retorno a su tierra de un personaje que porta el equipaje estilístico e idiomático de su periplo internacional e intertextual: don Giovanni canta en italiano, en un estilo rossiniano y mozartiano, pero interpreta seguidillas, un bolero y hace ejecutar *La Cachucha* –una pieza popular en España y Latinoamérica en aquella época– en su última cena.

A propósito de intertextualidad musical, hay un par de detalles que indicar. El primero es que al comienzo de la escena con doña Ana y su padre en el primer acto, el acorde inicial de la orquesta evoca el arranque de la Canción Nacional de Chile. Hay quien ha escrito que, de hecho, Carnicer habría adaptado la música de una obertura suya para la Canción Nacional, pero no del *Don Giovanni Tenorio* sino de *El barbero de Sevilla*, de Rossini. Aquel acorde, sin embargo, aun siendo meramente un gesto de inicio común a otras obras de otros compositores, no deja de sugerir –seguramente para oídos chilenos– esta otra escucha oblicua. Y el segundo detalle es que el comienzo del aria de Octavio “Non temer mio caro bene” en el segundo acto, es muy similar, por no decir idéntico, a uno de los temas del poema sinfónico *Don Juan*, de Richard Strauss –basado a su vez en un poema de Lenau–. Es casi imposible que Strauss haya conocido la obra de Carnicer, la que después de 1822 al parecer no volvió a reponerse –Cortiza y Sobrino nada dicen al respecto en el folleto del CD–, por lo que se trataría de un caso sorprendente de “intertextualidad inconsciente” entre dos obras de géneros diferentes que remiten –lo que deviene doblemente sorprendente– a una fuente de inspiración común: el personaje de Don Juan.

Finalmente, la interpretación de los cantantes y músicos en la grabación resulta muy efectiva, aunque se aprecian algunos defectos derivados de la grabación en directo. Concretamente, hay pasajes donde el protagonista se escucha con menor nivel sonoro que los demás personajes. Por otro lado, las fotografías en el CD permiten apreciar una puesta en escena muy contemporánea, lo que genera la expectativa de algún día disfrutar de esta propuesta en forma integral, en vivo o en DVD. En este sentido, en el tenor de lo dicho al comienzo de esta reseña, si hay algún país donde el *Don Giovanni Tenorio*, de Carnicer, pudiera presentarse o conocerse más allá de las fronteras de España, debiera ser Chile.

Cristián Guerra Rojas
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
cristianguarra@gmail.com

Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta. DVD. Libreto de Pablo Neruda. Música de Sergio Ortega. Un filme de Manuel Basoalto. Santiago. Sello La Oreja, 2006.

Después de bastante tiempo está disponible una grabación de esta importante obra del teatro musical chileno. Se trata de la versión definitiva de *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, adaptada como ópera por el compositor Sergio Ortega, y que tuvo su estreno mundial en 1998 en la temporada del Teatro Municipal, se volvió a presentar en 2003, algo sin precedentes tratándose de una obra de un compositor chileno.

La histórica colaboración entre Ortega y el poeta Pablo Neruda siempre ha desafiado la calificación genérica. El propio Neruda indica en el prefacio al libreto que esta es una obra que “quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima”. Sobre esto mismo, hubo varios escépticos que critica-

ron su puesta en escena en el Teatro Municipal, indicando que no se trataba de una ópera. En rigor, probablemente la denominación que más le acomode es la de "cantata escénica", ya que además sus textos tienden a ser más narrativos que dramáticos.

Independiente de la discusión de géneros, la actualización que hizo el compositor sirvió como recuperación de una gran obra donde teatro y música se combinan. En opinión de este comentador, se trata de una pieza que supera en calidad a títulos tan reconocidos y representados del teatro musical chileno como *La Pérgola de las Flores* o *La Negra Ester*.

Manuel Basoalto, sobrino del poeta, es el autor de esta filmación. Se trata del montaje que se hizo en 2003 de *Joaquín Murieta*, el mismo que se llevó a Finlandia al Festival de Ópera de Savolinn. La preciosa puesta en escena, con regíe de Fernando González y la dirección musical de Maximiano Valdés, resalta junto a una música variada y expertamente escrita. Es además muy local, ya que las modulaciones y giros armónicos de la música de raíz latinoamericana están presentes en la partitura. Es interesante escuchar las versiones "operáticas" de números que fueron grabados y popularizados por artistas de la Nueva Canción Chilena. Tal es el caso de canciones como *Con el poncho embravecido* y *Ya parte el galgo terrible*, altamente conocidos gracias a las versiones grabadas por Víctor Jara e Inti-Illimani, respectivamente.

El DVD se acompaña con un segundo disco que contiene un valioso material adicional. Un documental "making off", de la versión de 1998, proporciona luces de todo el trabajo que requiere el montaje de una obra de este tipo. En 45 minutos de duración, el director intercala imágenes de los primeros ensayos con piano, junto a tomas de la puesta en escena del estreno mundial de esta versión, lo que permite apreciar las diferencias en ambas puestas en escena de la ópera. También es de alto interés la entrevista a Sergio Ortega, en la que el compositor cuenta anécdotas y entrega algunos datos históricos de la gestación de la obra.

Otro de los extras es la presentación de la escritora Isabel Allende, quien hace una aproximación al personaje histórico del verdadero Joaquín Murieta, lo que permite la contextualización de las vicisitudes que inspiraron a Neruda a escribir esta obra. Completan el conjunto, una serie de fotografías de la presentación de 2003, más una filmación en Isla Negra, en la casa del poeta, donde se reunieron todos los participantes del montaje teatral original de 1967, en el Teatro Antonio Varas.

Con este lanzamiento se comienza a saldar una deuda con uno de los más importantes compositores que ha tenido nuestro país, quien nos dejó lamentablemente en forma prematura.

Álvaro Gallegos M.
Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
alvarogallegosm@gmail.com

RESUMEN DE TESIS

Diego Tapia Carmagnani. *El newén, fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2007, 513 pp. Profesor Guía: Jorge Martínez Ulloa.

Este trabajo surge de la necesidad de acercarse a la música mapuche desde el lenguaje *mapudzungún* mismo.

Con este objetivo se realizó un trabajo en terreno con observación participante y no participante, entrevistas y recopilación sonora y filmica en el sector *lafkenche* (sub-cultura de la cultura mapuche) del Lago Budi, en la comuna de Puerto Saavedra, región de la Araucanía. A partir de estos datos se extrajeron las siguientes ideas:

El núcleo teórico principal de esta tesis gira en torno al término *mapudzungún newén*, que en una primera y superficial traducción puede entenderse como fuerza y poder. Para comprender a cabalidad este concepto y las numerosas ramificaciones que nacen de éste, se consideró pertinente en este trabajo la coordinación con otros tres términos: *kimün* o sabiduría, *rakidzuam*, conocimiento, y *nguen*, ser. La conjunción de estos cuatro conceptos conforma la tétrada celestial que explica en parte el orden desde donde se genera y se ordena la música mapuche, tanto en su interpretación hermenéutica como social.

Al mismo tiempo, este orden tetrádico interno se sitúa dentro de un esquema mayor, el orden de los tres mundos, el mundo celestial o *wenu mapu*, el mundo intermedio e inter-subjetivo que es el mundo donde vivimos o *nag-mapu* y el inframundo o *minche mapu*. El *newén* como energía naciente de la luna (*kuyen*) y las estrellas (*wanguelen*) se transforma en el hilo conductor de la energía. Es el combustible que mueve y realiza la conexión entre los tres mundos de una manera activa. El *newén* para manifestarse necesita del *ül* o sonido y a partir de las diversas formas *ül* puede generarse una diversificación de distintos *newenes* musicales.

Junto con comprenderse al *newén* como una energía conceptual abstracta, este término puede ser también captado como un ser con personalidad propia dentro de nuestro mundo. Entendiéndose así esta segunda percepción del *newén*, pueden describirse los instrumentos musicales como instrumentos asociados a algún *newén* perteneciente a un *lof* (familia) y *Ad Mapu* (ley-linaje) determinados.

La relación entre el *newén* del músico y la de su instrumento es fundamental, si no se establece este diálogo de energía y seres se dificultará la interpretación o ésta carecerá de sentido y de intencionalidad.

Esta tesis se plantea como una propuesta nueva que intenta abordar la música mapuche ya no sólo desde un orden religioso y netamente ritualista, como lo hacía la antropología estructuralista clásica, por el contrario intenta desestigmatizar esta música de su cáscara ceremonial para penetrar en los conocimientos científicos y filosóficos de sus principios. Al comenzar a comprender éstos pueden elaborarse sistemas de representación y transcripción musical más ligados con el idioma *mapudzungún* y cercanos al concepto de espacialidad, temporalidad y timbre en esta cultura.

Es por todo lo enunciado aquí que el término *newén* y los conceptos como el *trepeduamn* o emoción no deben ser entendidos bajo la mirada afectiva y clásica de la religión, que podría interpretar al *newén* como un dios finito y definido y al *trepeduamn* como una simple reacción humana. El mapuche siente y entiende la música como una manifestación de una serie graduada de energías. Esto no sería aceptado con gracia por la ciencia materialista o netamente atómico-científica. Así, dentro del *ül* se expresa una serie de emanaciones, efluvios y gases que, si ocupáramos una terminología medieval, se podría hablar de energías astrales o etéricas, que no son materia densa ni mente ni espíritu propiamente tales. Por esta razón los músicos mapuches al emitir sonidos emiten ondas físicas y otras ondas que no son visibles, que en conjunción con la física generan, entre otras cosas, la sanación física y emocional de una persona.

Una vez que se comprende que el *ül* puede ser caracterizado como energías que se manifiestan en estratos de concentración de distintos tipos de *newén*, se puede pasar de describir la música mapuche, no mediante el sistema del pentagrama temperado, sino que mediante gráficos de ondas *wave*, armónicos y de *speech* o habla, que grafica el sonido de una manera más física, adaptada a una mayor

universalidad y alejada de definiciones del sonido que se encuadran dentro de un contexto cultural más reducido.

El primer gráfico que se muestra en la tesis, intenta describir el *newenguey* en la música, el *newén* que justamente unifica los tres mundos, en este caso los cantos que poseen una estabilidad mayor y poca variación interválica, con un canto similar al *mantram budhista* o hindu, poseen un *newenguey wenu mapu* y aquellos que poseen una variación intermedia, un *newenguey nag mapu*; aquellos que tienen un gran quiebre y variación están asociados a la fuerza telúrica del *minche mapu*.

El *newén trepeduamn*, que es un *newén* más asociado a lo netamente humano, a la emocionalidad, se basa en la conjunción de los elementos desde el orden mayor del *kütral*, *ko*, *kurriŷ* y *tuwe* (fuego, agua, aire y tierra). Los niveles de armónicos ubicados a intensidades más bajas están relacionadas con el *tuwe* y las más altas con el *kütral*.

El *newén* relacionado con el habla se entronca directamente con los conceptos de *kimün*, *nguen* y *rakidzuamn*. El gráfico del *speech* posee cuatro formantes principales el más bajo (las vocales abiertas) o *newén-newén* la energía que actúa sin pensar, sin análisis, por sentir directo, el formante de la vocal cerrada el *newén-kimün* o el *newén* reflexivo, el formante de los sonidos róticos (consonánticos golpeados) con el *newén rakidzuamn* o el *newén* asociado al conocimiento y al análisis y por último los sonidos nasales relacionados con el *newén nguen*, el *newén* de las facultades síquicas extrasensoriales aplicadas en parte al mundo onírico y al mundo de los instintos más profundos (por esta razón el *nguillan* y las facultades síquicas de la *machi* y el *pewmave*).

En la síntesis de los *newenes* ya expuestos y su relación con la música se genera el "círculo del *newén*" verdadero ciclo de retroalimentación de los tres mundos:

El *kultrung*, que en su origen representa a la luna como madre de la tierra, es tomado por la *machi* quien lo eleva al *wenu mapu* para tomar de éste el *kalfu newén* o *newén* celestial, simultáneamente el grupo de *pifulkeros* toca para generar una alfombra sonora de apoyo a la *machi*, acumulando y absorbiendo el *newén* de los distintos linajes, representando la unión del *newén* del *nag mapu* con el del *wenu mapu*.

Las *trutrukas* tocan generando *tralkán*, chispas ígneas de relámpago, para sacar el *newén* del *minche mapu*, lugar telúrico donde habitan los antepasados directos o *kuiŷikiches*, así el *nag mapu* se unifica con el *minche mapu*. Todo este *newén* comunitario absorbido mediante la música es llevado al *llangui* o altar sacrificatorio y sube en forma de humo al *wenu mapu*, donde los antepasados celestiales lo toman y lo vuelven a repartir hacia abajo en un movimiento cíclico.

Resumiendo, el término *newén* ayuda a entender la relación simbólica y psicológica desde un punto de vista organológico y performático, la función cosmológica que posee el *newén* como ente regenerador del universo mediante el sonido (sanación e instrucción cósmicas) y su función socio-musical como cohesionador y regulador de la comunicación entre los distintos linajes mapuches.

Diego Tapia C.
Magíster en Musicología,
Chile
musica4342@yahoo.es

IN MEMORIAM

Carlos Riesco Grez (1925-2007)

Carlos Riesco perteneció a la generación de compositores chilenos del primer cuarto del siglo XX. Desde su infancia sintió una atracción inexplicable hacia la música. Precisamente fue en ese período de su vida, cuando tenía 8 o 9 años de edad, que sufrió una penosa, triste y larga enfermedad que lo mantuvo postrado en cama un año y medio. En ese largo tiempo sin más que hacer que leer y estudiar, su única distracción era tocar y oír un pequeño instrumento musical. ¡Cómo aguardaba su bien merecido “recreo musical”! El universo sonoro que ayudaba a generar, hacía desaparecer sus malestares y su soledad. Fue en ese “instante fecundo”, como dijo la gran Violeta, donde decidió ser compositor. Estuvo más de un año prácticamente inmóvil y no cabe duda alguna que la música fue el mejor remedio que pudo tener. Gracias a ella nuestro país pudo contar con un compositor sobresaliente, que llegó a obtener merecidamente el Premio Nacional en Artes Musicales del año 2000.

Es verdad que la música nos regala y nos obliga a tener una disciplina estricta y dedicación exclusiva, pero también es cierto que en el caso del maestro Riesco eso era parte de sí mismo. Disciplinado, estudioso, cómo no evocar sus comentarios de su estudio de griego clásico o su conocimiento de las nuevas tecnologías. Matizaba su rigurosidad con humor fino, casi inglés, y no tenía ni temor ni vergüenza en reírse de sus chascarros hasta el final de su tiempo. En la última entrevista que concedió para el programa de televisión “Pentagrama Musical de Chile” relató lo siguiente: “Una de mis primeras obras para piano solo que compuse fueron las *Semblanzas chilenas* (1. Zamacueca, 2. Tonada, 3. Resbalosa, de 1945) que las dediqué a mi maestro Pedro Humberto Allende. Me solicitó que las tocara, cosa que hice con gran alegría. Allende guardó silencio. Una vez que finalicé, en un tono perentorio me dijo: tóquela de nuevo, orden que obedecí de inmediato y con gran emoción. Terminé de interpretarla y Allende, con cara seria, me señaló: Riesco ¡son muy feos!”. Cada vez que contaba esta anécdota lloraba de risa y agregaba: “por supuesto que luego de aquello lo primero que hice fue borrar la dedicatoria”.

Su sencillez, humildad y su profundo amor por la naturaleza lo hizo merecedor de un regalo que anheló privadamente por más de 50 años: tener la oportunidad de conocer la Antártida. Su sueño fue cumplido cuando tenía cerca de ochenta años de edad y es muy difícil relatar la emoción que sentía cuando narraba con lujo de detalles la experiencia vivida en el continente helado, pues todo lo que contaba formaba parte de su *Sinfonía Antártica*. Desafortunadamente para nosotros su *Sinfonía* sólo quedó en su mente.

Carlos Riesco estudió con Pedro Humberto Allende y posteriormente con Oliver Messiaen, Aaron Copland, Nadia Boulanger y Ernesto Hallfiter, entre otros. Paralelamente, demostró su vocación de servicio público realizando labores culturales en Europa y en nuestro país. Fue director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y posteriormente fue designado miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes en 1975. Se desempeñó allí como Secretario y Presidente por casi 32 años. Obsequió al país numerosos proyectos, entre ellos el equipamiento del Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y, los más recientes fueron los proyectos discográficos *Bicentenario de la Música Docta Chilena* y *Colección Histórica de Música de Concierto Chilena*.

El maestro Riesco nos ha dejado físicamente, pero en espíritu seguirá siendo el Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile; seguirá acompañándonos a través de su música. Ciertamente su *Sinfonía Antártica* ya ha pasado a formar parte del universo.

Santiago Vera Rivera
Academia Chilena de Bellas Artes, Chile
sverarivera@gmail.com

Carlos Riesco: una amistad en la proximidad y distancia

Nuestro vínculo con la música me mantuvo siempre cerca. Nos encontramos en ese oficio en Chile. Fue el comienzo de nuestra amistad, décadas antes en que el cambio de siglo nos sorprendiese en dos hemisferios distintos, cuando un mal progresivo e indómito, que parece haber sobrellevado con valentía, comenzaba a arrebatarle la vida; lo que tuvo lugar hace unos días atrás.

Escribo hoy recordándolo en la distancia aún mayor de donde él ahora se encuentra, ese pasado que subsiste en mi memoria, como una amistad obstruida por la separación geográfica. A este amigo –Carlos Riesco– lo he tenido siempre presente tal como le conocí: jovial, con sentido del humor, generoso, fiel a sus ideas como músico, con un dejo de franco chileno, abierto a comprender y ayudar a sus colegas.

Conservo en mi memoria su *Sonata* para piano que me dedicó, obra bien construida dentro de la orientación neoclasicista que hasta entonces había dominado en su creación. Y en ese mismo espacio estilístico se expresó en otras dos composiciones, que también recuerdo con afecto, su *Concierto* para violín y orquesta y su ballet *La Candelaria*. Sin ser innovadoras, se distinguen éstas por su frescura y sólida técnica, adquirida especialmente en sus estudios con el Maestro Humberto Allende en Chile y luego con Nadia Boulanger en París.

No hay progenie que explique su dedicación a la música. Sus inmediatos consanguíneos se han descrito a sí mismos como poseedores de oídos tardos. Esto posiblemente los apartó de manifestarse espontáneamente abiertos a su obra, aunque siempre he sabido que al observar su temprana afición, su padre le procuró un piano y costeó sus primeros estudios.

Los verdaderos estímulos los recibió de algunos colegas, como Alfonso Letelier y especialmente de Domingo Santa Cruz que lo incentivó como compositor y le proveyó trabajos que le costearon sus gastos de subsistencia, sin que tuviese que recurrir a la fortuna familiar.

Carlos conocía mucha música. En el aula de Nadia Boulanger había penetrado en profundidad en el siglo XX, desde Ravel y Stravinsky adelante. Sin embargo, no poseía una técnica analítica bien desarrollada, ni un vocabulario abundante para expresar sus conocimientos. Imagino que esto lo apartó de dedicarse a la enseñanza. En el pasado de nuestra amistad, tampoco observé que fuera un lector asiduo.

Murió al cabo de una vida de muchos reconocimientos y éxitos, incluyendo el haber recibido el Premio Nacional de Artes Musicales el año 2000, y del desempeño de elevados cargos administrativos.

A pesar de los años en Chile, que los recuerdo de una presencia diaria en mi casa y actividades, un virtual silencio suyo siguió después, desde mi partida con mi familia a Estados Unidos en 1961. Carlos ciertamente no era un hombre que practicase con facilidad el género epistolar. Esto para mí fue motivo de una constante aflicción. No obstante, los sentimientos de mi amistad subsistieron en continuidad y sin daño en lo esencial a través de todos estos años, y hoy son parte de mis recuerdos.

Juan Orrego-Salas
Bloomington, Indiana, USA
jucar@webtv.com

Fernando Rosas (1931-2007)

*“Tardará mucho en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura”.*

Palabras del poema de Federico García Lorca ante la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías. Fernando Rosas Pflingsthorn, nada tenía de andaluz, pero sí mucho de torero y la imposibilidad de replicar su personalidad es un hecho indiscutible.

¡Qué vida la de Fernando, tan rica de aventura! Desde sus primeras empresas musicales, enfrentó vitalmente los desafíos de imponer la cultura musical en el país. Su actuar no dejó impávido a nadie, desde particulares sensibles hasta el propio Estado, quienes se rindieron frente a su elocuencia.

Lo conocí en 1965, cuando juntos abordamos la coordinación de los repertorios en un delirante festival internacional de coros en Viña del Mar. Eran más de cincuenta coros (sólo de Argentina vinieron más de quince) y había que seleccionar obras y lugares de actuación. Fueron, literalmente, días enteros en que poníamos las piezas del ajedrez: ¿Cuánto dura *Bendita Sabedoria* de Villa-Lobos y en qué lugar hacemos el concierto? “Ese coro quiere hacer el *Magnificat* de C. Ph. E. Bach, sería un indudable aporte, pero no trae orquesta, la exige y necesitan cuatro ensayos”. “¿Dónde incluimos al Coro de Niños Cantores de Córdoba?”. “Ese coro de Lima trae una cantata masónica de Mozart, que se puede acompañar con piano, pero en ese lugar no hay...”. Esto, multiplicado por cien, y los comentarios de Fernando al respecto son irreproducibles aquí.

Hicimos buenas migas de inmediato, me impresionó su pragmatismo exento de futilidades o rebuscamientos y su gran conocimiento musical. “Don’t worry”, era su expresión favorita y aunque el Festival fue un caos, creímos haber cumplido nuestra tarea y sirvió para iniciar una estrecha relación.

En los días inmediatos a su muerte y antes, con ocasión del otorgamiento del Premio Nacional de Arte, mucho se habló y escribió sobre su aporte iluminado para la creación de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, cuyas consecuencias son un hecho estadístico y cualitativamente fundamental para el alma de Chile. Pero quizás no se ha destacado lo suficiente su aporte como músico, en particular su labor frente a la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile. Más allá de las giras nacionales e internacionales y los reconocimientos, hubo temporadas pioneras y aportes innovadores sólo equiparables a la transformación musical que impulsó en su momento Domingo Santa Cruz o que en el ámbito teatral se produjo con la creación de los teatros universitarios y la renovación sustancial de la escena chilena.

Todos deben recordar los programas que, además de un repertorio barroco hasta esa fecha no suficientemente explorado, incluyeron primeras audiciones en el país de autores nacionales y extranjeros y los Festivales de Música Contemporánea en el Instituto Goethe. La Orquesta de Cámara, integrada por los mejores profesionales del medio, fue un referente ejemplar y demostró, ante oídos asombrados, que con determinación y audacia se elevaba el estándar de lo que en Chile se podía hacer cuando se disponía de buenos músicos con un director y gestor incansable al mando.

Entre muchas, en Fernando había una cualidad única: la desmistificación de su propia persona y de la autoridad, fuera política o empresarial. Sus ideas claras –y hay que decirlo, su estatura– le permitían irrumpir en las oficinas, solicitar recursos y plantear proyectos que sacaba adelante contra viento y marea, tanto, que a veces se podía dudar sobre quién era realmente la autoridad, si el que pedía o el que concedía. Igualmente presencié, en tiempos oscuros y difíciles para el país, arrojados y justicieros discursos que no medían los evidentes riesgos que enfrentaban los que desafiaban a la autoridad dictatorial. Todos fuimos testigos de su actitud cuando algunos de sus músicos fueron exonerados de la Universidad por razones políticas. Aunque nadie quiso tocar a Fernando, él, en un acto de generosa solidaridad, hizo causa común con ellos y renunció voluntariamente.

En la personalidad de Fernando hubo rasgos difíciles de imitar. A raíz del Premio Nacional de Arte, no pueden olvidarse sus declaraciones frente a la prensa cuando les contaba a los periodistas, sin pudor ni hipocresía, que si bien era honrosa la distinción, en esa etapa de su vida más importante era el dinero que recibiría. Otra vez la desmistificación, ahora respecto de sí mismo. Aquello que nadie se atreve a decir, aunque lo piense, él lo declaraba transparentemente, sin remilgos, sin miedo a una crítica que, por lo demás, quedaba desarmada frente a su franqueza.

La academia fue también objeto de sus desvelos. Transformó el Departamento de Música de la Universidad Católica de Valparaíso en una Escuela e impulsó una formación rigurosa en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, que se ha mantenido firme hasta hoy. Incontables son los intérpretes que se han formado en sus aulas y que dan vida, profesionalmente, a la música en Chile y el extranjero. La Orquesta de Cámara era el centro de la acción del Instituto y Fernando cumplía un doble rol, como Director de la Orquesta y del Instituto, es decir, los temas profesionales y los académicos aparecían indisolublemente unidos.

Un dato personal: gracias a él, tomé contacto con el maestro Martin Stephani, quien fue su profesor de dirección en Detmold, Alemania, y se convirtió en mi propio maestro. Ahí se podía comprobar y entender en parte su posición frente a la música. Stephani era un humanista y Fernando, junto con su sentido práctico, manejaba una visión cultural en la que, sin duda, sus estudios de Derecho y Filosofía desempeñaron un importante rol. Más de alguna vez se le oía opinar sobre el

sentido místico en la obra de Bach, Bruckner o Messiaen, o sobre las influencias ideológicas y comprometidas de otros autores. Fernando nunca ostentó sus conocimientos y dada esta cualidad, no dejaban de resultar sorprendentes esas repentinas y contundentes opiniones que iban más allá de las notas.

Fernando Rosas, más que un director con una técnica acabada, era un comunicador de la música, hacia los intérpretes que trabajaban con él y hacia el gran público. Comunicar de esa forma, es hacerse uno con el compositor y la partitura y transmitir entusiasmo; no es sólo oír la música sino obedecer a ella, transmitiendo a los demás esta actitud de sometimiento. Fernando siempre se inclinó ante la música y quiso que todos participaran de ese convencimiento y de su propia alegría. No se cansó de redescubrir permanentemente sus obras predilectas y después de haber dirigido una vez más un *Mesías*, expresaba su asombro, como la primera vez: "Esta obra no se termina nunca de conocer".

Cómo omitir su rol decisivo en la formación de la Agrupación Beethoven, junto a Adolfo Flores, y posteriormente en la Fundación del mismo nombre. La actividad de Fernando, arriba de los escenarios, se vio reforzada con las ondas de la Radio Beethoven, que subsiste hasta hoy a pesar de múltiples avatares. La radio llenó un vacío evidente y cuando estuvo en peligro su existencia, fue Fernando quien, aunque ya no formaba parte de la emisora, con voz tonante salió en defensa de uno de sus proyectos más queridos. Cómo olvidar las temporadas internacionales del Teatro Oriente, de su creación, en las que gracias a la alta selección de los invitados extranjeros, a la ciudad de Santiago se le permite una vez al año creerse a la altura de las grandes capitales musicales.

Fernando logró ser una figura nacional que instaló un inédito concepto: un músico convocador de multitudes. Sus conversaciones directas con masas de niños y jóvenes, fuera de todo protocolo y apelando sólo a su vitalidad en torno a la causa que lo enamoraba, hacían de él un tribuno y un modelo de comunicación. Un niño, de no más de diez años, dijo al término de las honras fúnebres en la Catedral: "Yo vine a tocar porque don Fernando nos quería mucho y nosotros a él. Por eso quiero ser músico".

Es probable y deseable que surjan continuadores de su labor, pero no se trata simplemente de la vara alta que él dejó; mucho más que eso, es constatar que su medida fue única, por su particularísimo modo de ser. Indudablemente, los que vengan también harán gestión y conseguirán apoyos, pero no de la manera como él lo hizo. Tal vez las formas cambien, otros podrán ser más ponderados y exitosos, pero el modelo Rosas permanecerá como irremplazable, no intercambiable, aislado en su originalidad y grandeza.

Entre las muchas distinciones recibidas, tal vez la que más significación tenga sea la Medalla Héroe de la Paz, otorgada por la Universidad Alberto Hurtado. Revela una gran visión de esa institución: la de unir la música con la paz. Los que están en la actividad musical, consciente o inconscientemente saben que en última instancia el arte refina y convierte a los hombres en "buenos ciudadanos de la Polis", como habrían dicho los griegos. Sólo hombres pacíficos y educados en la *paideia* son pilares de un Estado sólido. Fernando fue educado integralmente y llegó a ser pilar de la vida cultural chilena. Dios quiera que su obra permanezca para contribuir a la instauración de la paz entre nosotros.

Jaime Donoso Arellano
Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
jdonoso@uc.cl

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

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

ontime ..online



Your One-Stop
Guide to Writings
About Music

rilm

- Featuring abstracts of publications worldwide, including books, articles, electronic media, conference reports, reviews, and more
- Covering all aspects of music and related subjects
- Now with expanded popular music, ethnomusicology, and pedagogy sections
- More than 300,000 records—over 20,000 new entries added each year
- Monthly updates for online subscribers
- Print and CD-ROM also available
- For a free trial and more information, visit www.rilm.org