

En busca del Debussy perdido*

por
Juan Allende-Blin

Todos conciben sin esfuerzo que, si los hombres encargados de expresar lo bello se ciñeran a las reglas de los profesores y jurados, lo bello mismo desaparecería de la tierra, puesto que todos los tipos, todas las ideas, todas las sensaciones se confundirían en una vasta unidad, monótona e impersonal, inmensa como el tedio y la nada. La variedad, condición *sine qua non* de la vida, sería borrada de la vida. ¡Tan cierto es esto que hay en las producciones múltiples del arte alguna cosa siempre nueva que escapará eternamente a la regla y a los análisis de la academia! El asombro, que es uno de los grandes goces causados por el arte y la literatura, está sujeto precisamente a esta variedad de tipos y de sensaciones.

... Lo bello es siempre extravagante...

Charles Baudelaire
Exposición universal 1855, Bellas Artes

Desde su juventud Debussy estuvo obsesionado por la obra de Edgar Allan Poe. Se sabe que el compositor frecuentaba la casa de Alfred Stevens, un amigo íntimo de Charles Baudelaire. En su casa, Baudelaire había leído las *Histoires extraordinaires* (Historias extraordinarias) de Poe, de las cuales él era el congenial traductor. Es a través de Leopold Stevens, hijo de Alfred, que su amigo Claude Debussy tomó conocimiento de la obra de Poe y de Baudelaire. Con *La mort des amants* (La muerte de los amantes), Debussy comienza en 1857 a componer un ciclo de canciones sobre poemas de Charles Baudelaire.

“Tendremos lechos plenos de olores ligeros
Divanes profundos como tumbas”.

Estos dos versos iniciales de *La mort des amants* pueden servir de exordio a la muerte de Pelléas y de Mélisande y también a la muerte de Roderick Usher y de Lady Madeline, su hermana primogénita.

El descubrimiento reciente de *La chute de la maison Usher* (La caída de la casa Usher), misterioso fragmento de una ópera basada en Poe, da a la obra de Debussy una nueva dimensión.

Las cartas del compositor testimonian un apego angustioso a este proyecto dramático. La música, que acabo de reunir y orquestar de las páginas diseminadas

*Traducción de Miguel Aguilar. Dibujo musical de Raúl Donoso.

en colecciones particulares y públicas, refleja fielmente la atmósfera del cuento de Poe y aún más exactamente el desgarramiento psicológico de Debussy. El compositor se identifica progresivamente con el protagonista de *La chute de la maison Usher*. Esta ópera inacabada representa ciertamente el aspecto más espontáneo de Claude Debussy; esta ópera se torna su diario íntimo, lo que resalta nítidamente de su correspondencia.

I.

DOCUMENTACIÓN

1889, Debussy a su profesor de composición Ernest Guiraud (conversación relatada por Maurice Emmanuel).

"... Los llamados románticos son aún clásicos; y Wagner lo es más que ellos. ¿Durezas en su lenguaje? Yo no las percibo. ¿Alteraciones? ¿Acaso él las ha inventado? ¿Cromatismos? El no usa más de ellos que los que la escala de doce semitonos del piano puede proveer y que aún falta por explotar. Permanece encerrado en los modos mayor y menor diatónicos. No sale de ellos...".

11 de enero de 1890, carta de André Saurès a Romain Rolland.

"El señor Achille Debussy [...] trabaja en una sinfonía, sobre temas psicológicamente desarrollados, cuya idea deriva de muchos cuentos de Poe, en particular *La chute de la maison Usher*".

6 de septiembre de 1893, carta de Debussy a Ernest Chausson.

"¡Por más que lo intento, no logro atenuar la tristeza de mi paisaje; a veces mis días son fuliginosos, sombríos y mudos como los de un héroe de Edgar Allan Poe y mi alma tan novelesca como una balada de Chopin! La soledad se puebla de demasiados recuerdos que no puedo, sin embargo, echar a la calle; en resumen, es preciso vivir y esperar"¹.

9 de junio de 1902, carta de Debussy a André Messager.

"Yo trabajo en *Le diable dans le beffroi* (El diablo en el campanario); con este fin quisiera que usted leyera o relejera este cuento para tener su opinión; hay algo que extraer de allí en lo que lo real se mezclaría con lo antojadizo en felices proporciones. Allí se encontraría también un diablo irónico y cruel mucho más diablo que esta especie de payaso rojo que nos preserva ilógicamente la tradición. Yo quisiera también destruir esta idea que el diablo es el espíritu del mal; él es más

¹ Debe compararse esta carta de Debussy con el comienzo de *La chute de la maison Usher* en la traducción de Baudelaire: "Durante todo un día de otoño, día fuliginoso, sombrío y mudo, cuyas nubes pesaban macizas y bajas en el cielo, yo había atravesado solo a caballo una extensión singularmente lúgubre del país y por último, cuando las sombras de la noche se aproximaban, me encontré a la vista de la melancólica casa Usher".

simplemente el espíritu de contradicción y quizás es él quien inspira a quienes no piensan como todos...”.

12 de septiembre de 1903, carta de Debussy a André Messager.

“No hay que apresurarse demasiado a decir: ‘Está hecho’, a propósito del *Diable*. El libreto está casi completo; el color de música que quiero emplear, casi determinado; quedan muchas noches en blanco y una gran esperanza al cabo de todo eso. Las personas que me hacen el favor de esperar que yo no pueda nunca salir de *Pelléas*, se tapan los ojos cuidadosamente. ¿No saben acaso, que si eso debiera suceder, yo me pondría de inmediato a cultivar piñas de salón, considerando que lo más fastidioso es ‘recomenzarse’?. Es probable por lo demás, que las mismas personas encontrarán escandaloso el haber abandonado la sombra de Mélissande por la irónica pirueta del diablo y tendrán el pretexto para acusarme una vez más de extravagancia”.

7 de julio de 1906, carta de Debussy a su editor Jacques Durand.

“... Es preciso que yo regrese al *Campanario*, junto a este diablo que podría terminar por odiarme. A propósito del *Diable*, creo haber encontrado una manera de mover las voces bastante nueva; ella tiene el doble mérito de ser sencilla. Por otra parte, yo no me atrevo a creer en ello, y éste es un secreto entre usted y yo... Siempre temo descubrir, una sucia mañana, que soy un imbécil. Por último, yo uso mi vida tan completamente como es posible y si la música no me reserva ninguna sonrisa, es porque ella tiene el corazón verdaderamente duro...”.

18 de junio de 1908, carta de Debussy a Jacques Durand.

“Todos estos últimos días he trabajado mucho en *La chute de la maison Usher*, hay momentos en que pierdo el sentido exacto de las cosas que me rodean: y si la hermana de Roderick Usher entrara a mi casa, yo no estaría demasiado sorprendido...”.

5 de julio de 1908, carta de Debussy a Gatti-Gazzara, Director de la Opera Metropolitana de New York.

“Señor Director,

A raíz de nuestra conversación de hoy, le confirmo el compromiso que he contraído anteriormente de dar prioridad de las dos obras siguientes:

La chute de la maison Usher

Le diable dans le beffroi

a la Opera Metropolitana y a los teatros de los Estados Unidos de América con los cuales ella está afiliada, entre los cuales figura la Compañía de Opera de Boston.

Esta cesión se hace bajo la condición del pago de 10.000 francos por las dos

obras, suma de la que se me ha abonado 2.000 y cuyo saldo me será remitido contra la entrega por parte de mi editor de los dos materiales.

Además exijo que las dos obras que constituyen el objeto del presente contrato sean siempre ejecutadas en la misma velada, tanto en Nueva York como en los teatros afiliados y que ninguna obra de otro autor debe figurar en la misma función.

Yo le confirmo igualmente que reservo a la Opera Metropolitana la primera opción sobre mis obras futuras, en particular para la *Légende de Tristan* (Leyenda de Tristán).

Reciba, señor Director, mis sentimientos de cordial reconocimiento.

He recibido de los señores G. Astruc y compañía, representantes de la Opera Metropolitana de Nueva York, en la cuenta del señor Gatti-Gasazza, director, la suma de 2.000 francos a cuenta sobre el monto por concepto de la opción de mis obras futuras en conformidad a mi carta fechada este día”.

18 de julio de 1908, carta de Debussy a Jacques Durand.

“El heredero de la familia Usher casi no me ha dejado tranquilo...Cometo una docena de descortesías cada hora y el mundo exterior ya casi no existe para mí... ¡Es un delicioso estado de espíritu que tiene no obstante la desventaja de ser incompatible con nuestro siglo veinte!”.

24 de junio de 1909, *ídem*.

“... He trabajado estos últimos días en *La chute de la maison Usher* y casi he terminado un largo monólogo de este pobre Roderick. Es tan triste como para hacer llorar las piedras... pues justamente se trata de la influencia que tienen las piedras en la moral de los neurasténicos. Se siente el moho de manera encantadora y eso se obtiene mezclando los sonidos graves del oboe con los armónicos de los violines (B.S.G.D.G.)”.

14 de agosto de 1909, *ídem*.

“Es preciso que vuestra amistad excuse el olvido en el cual os he tenido en estos últimos tiempos, habiéndome dejado llevar hasta el punto de casi no ocuparme más que de *Roderick Ushery* del *Diable dans le beffroi*... ¡Me duermo con ellos y, al despertar, vuelvo a encontrar la sombría melancolía de uno o la mofa del otro!...”.

25 de agosto de 1909, carta de Debussy a André Caplet.

“... Yo he vivido estos últimos tiempos en *La chute de la maison Usher* [...] Allí se contrae la singular manía de escuchar la caída de las casas como un fenómeno natural [...] Además, si usted me incita, confesaría amar más a estas personas que... a muchas otras...”.

8 de julio de 1910, carta de Debussy a Jacques Durand.

“... Si puedo lograr, como lo deseo, esta progresión en la angustia que debe ser *La chute de la maison Usher*, creo que habré servido bien a la música... y a mi editor y amigo Jacques Durand”.

15 de julio de 1910, ídem.

“... Tal como usted lo dice, paso mi existencia en *La chute de la maison Usher*... ella no se parece en nada a un santuario y yo salgo de ella a veces con los nervios tensos como las cuerdas de un violín”.

31 de julio de 1910, ídem.

“... He pasado una semana de fastidiosas alternativas: un día bien; dos días mal, o lo contrario. En resumen, he estado tan mal, que no me he atrevido a ir a verlo... Con las excusas de *La chute de la maison Usher*, reciba, etc”.

24 de agosto de 1910, carta de Debussy a Louis Laloy.

“... Estoy de un humor detestable y rebelde a toda especie de alegría, como no sea la de destruirme todos los días un poco más [...] No es por completo mi culpa, pero soy bastante desgraciado: hay un buen poco de la familia Usher...”.

17 de diciembre de 1910, entrevista por Louis Vuillemin (*Comaedia*).

“Cállese. Usted me va a hablar de mi próxima pieza, *La chute de la maison Usher*. No está terminada. ¿Cuándo lo estará? Pronto. Nunca. No sé nada.

Cállese. Usted quisiera saber en qué punto está mi otra obra, *Le diable dans le beffroi*. En el mismo punto que la precedente”.

18 de enero de 1911, entrevista en *Excelsior*.

“Yo lo interrogo sobre sus trabajo en marcha y de inmediato el maestro me interrumpe:

—No me pregunte nunca en qué punto están mis trabajos; yo mismo no sé nada. Por ahora, trabajo en *Saint Sébastien*, de Gabriele D’Annunzio, y esta obra me ocupa por completo. El poema es muy bello y contiene en verdad tesoros de imaginación lírica. D’Annunzio, tengo el placer de decirlo, es un artista de la raza de los animadores. En cuanto aparece, la vida entra con él, una vida enérgica y fecunda. Y, además, es extremadamente músico. Es para un compositor un colaborador que no puede ser más precioso. Una sola cosa me incomoda en este trabajo, es que debe terminarse en fecha fija; tengo horror de eso, estoy paralizado por esta idea, y ya no puedo pensar en otra cosa”.

—“Entonces usted ha abandonado las obras que tenía en preparación: *Le diable dans le beffroi*, *La chute de la maison Usher*”

—Momentáneamente, sí. Estas obras están bastante avanzadas, pero como yo no tengo ni director ni colaborador que me hostigue para terminarlas, trabajo en

paz en ellas. Considero que es superfluo crear muchas obras: es preferible dar lo más posible de sí mismo en una sola; en todo caso, en un número pequeño”.

6 de febrero de 1911, carta de Debussy a Robert Godet.

“... ¡Se encuentran pospuestas hasta no sé cuando! A usted puedo asegurarle que no estoy enfadado, debido a muchos “acentos” que no me agradan todavía; y a una escenificación insuficientemente rigurosa, particularmente en *Le diable dans le beffroi* en la cual yo quisiera llegar a una escritura coral extremadamente simple, pero, no obstante, extremadamente móvil... Compréndame: el enchapado de **Boris** no me satisface más que el obstinado contrapunto del segundo acto de *Los maestros cantores...*”.

18 de diciembre de 1911, *ídem*.

“... A propósito de escenificación, yo no he llegado hasta ahora a encontrar la que deseo para los dos pequeños dramas basados en Edgar Poe. Se nota el trabajo y se ven las ‘costuras’. Mientras más avanzo, más me horrorizo de este desorden *deseado* que no es más que una engañifa, como también de armonías extravagantes o divertidas que no son más que juegos de salón... Cuánto hay primero que encontrar y luego suprimir, para llegar hasta la carne desnuda de la emoción... el puro instinto debiera sin embargo advertirnos que los tejidos, los colores, no son más que ilusorios disfraces”.

21 de diciembre de 1911, carta de Debussy a André Caplet.

“La música ya no me es muy caritativa; no logro terminar los dos pequeños dramas de Poe. Todo me parece fastidioso, como una cueva. Por un compás más o menos libre, hay veinte que se sofocan bajo el peso de una sola tradición de la cual, pese a mis esfuerzos, reconozco no obstante la influencia hipócrita y cobarde”.

5 de marzo de 1914, a un periodista que le había pedido su opinión sobre el recitativo en el drama musical.

“Mi querido colega,

¿No le parece acaso que en nuestra época, el recitativo tal como lo concebían nuestros antiguos maestros ha desaparecido casi por completo? o, por lo menos, ha cambiado tanto de carácter que ya no se le puede denominar así.

Forma parte de esa trama melódica, tejida sobre el fondo armónico, que une los diversos episodios del drama musical. ¡Además, es bien delicado determinar lo que es o no recitativo!

En lo que a mí respecta, confieso que me sería bien difícil enviarle el ejemplo ‘típico’ que usted me solicita con una cortesía que aprecio.

Me complace la ocasión que usted me da para reiterarle mis sentimientos de sincera cordialidad.

Yo cumplí 51 años el 22 de agosto del año pasado”.

Octubre de 1915, carta de Debussy a Robert Godet.

“Irónicamente, este incidente me ocurre en plena vena de trabajo; como se dice: eso no pasa todos los días. Hay que aprovechar los bellos instantes para compensar las malas horas. Yo iba a poner a punto —o algo parecido— *La chute de la maison Usher*, la enfermedad ha frustrado mi esperanza. ¡Evidentemente, importa poco en Aldeberán o en Sirio que yo componga o no música, pero yo amo poco la contradicción, acepto de mal grado este vuelco del destino y sufro como un condenado!”.

4 de septiembre de 1916, carta de Debussy a Robert Godet.

“... La enfermedad —esta vieja sirvienta de la muerte²— me ha escogido como conejillo de indias. ¿Sabe Dios por qué? Yo trabajo más que nada para ser persuadido de que no debiera hacer nada. ¿Cuándo terminará todo esto? [...] Esta casa tiene curiosos parecidos con la casa Usher [...] Salvo que yo no tengo los desórdenes cerebrales de Roderick Usher [...] una hipersensibilidad nos asemeja [...] además, podría darle detalles que le harían caer la barba”.

II.**LA FORMA CÍCLICA: PRECURSORA DE LA TÉCNICA SERIAL.**

Desgraciadamente, se considera con demasiada frecuencia a César Franck simplemente como el *pater seraphicus*, como un músico vejete, autor de obras benignas que no deben ser tomadas demasiado en serio. Por cierto, él ha tenido alumnos execrables, tal como Vincent D'Indy, el antisemita, que ha mezclado fatalmente música, política y religión y simultáneamente ha instaurado un verdadero culto a su maestro, el organista de Santa Clotilde. Además, siempre se ha opuesto Claude Debussy a César Franck: Debussy como aquél que dio a la música una libertad hasta entonces casi inconcebible y César Franck como el escolástico severo y músico pequeño burgués.

Observemos con mayor detención el antagonismo entre estos dos compositores.

Cada vez que un sistema musical está ampliando sus fronteras y se ve amenazado de hundimiento, recurre a una técnica que hoy en día se llama serial.

Los modos llamados gregorianos formaban un sistema perfectamente lógico y ordenado y, mientras conservaron su carácter monofónico, este orden no estuvo en absoluto amenazado. Pero, desde el momento que estos modos, estas melodías, se bifurcan y la polifonía se desarrolla en complejidad, la determinación precisa de los modos se torna más y más difícil. Y, en las obras de largo aliento, se busca, casi instintivamente, una superestructura capaz de garantizar la unidad de la composición, pues la unidad tiende a dispersarse: la polifonía sobrecargando las posibilidades de los modos. La técnica del *color* y de la *talea* se desarrollan así

² Expresión empleada por Arkel en *Pelléas et Mélisande* (acto IV, escena II).

para controlar el orden melódico y el orden rítmico de las composiciones de la Edad Media. Estas técnicas, de un carácter serial, cambian sus fisonomías a través de los siglos. Un largo proceso de cristalización transforma el lenguaje polifónico modal en un nuevo sistema, el sistema tonal. Las técnicas superestructurales que regían las alturas de los sonidos o las que ordenaban los ritmos se tornan superfluas, pues el nuevo lenguaje musical, nacido alrededor de 1600, es de una claridad transparente. El orden melódico, armónico y rítmico, es de una precisión lapidaria. Este nuevo edificio sonoro reposa en principio sólo en tres pivotes: los acordes de tónica, de subdominante y de dominante. La proyección en el tiempo de estos acordes pivotes da la forma a las composiciones tonales.

Pero, mientras más se desarrolla el lenguaje tonal, más sutil y compleja se vuelve su estructura. Esta complejidad llegará hasta la saturación de sus posibilidades— un proceso semejante al que experimentó el sistema modal.

Cuando la tranquilidad comienza a transgredir sus fronteras, cuando este sistema pleno de sutilezas de detalle debe articular un discurso intrincado y de dimensiones mayores, instintivamente, los compositores han recurrido a técnicas superestructurales que se pueden denominar seriales.

Beethoven y Schumann son quizás los primeros en usarlas. Particularmente varias sonatas para piano de Beethoven, y sus últimos cuartetos, se basan en una breve serie de sonidos que articula el discurso musical de toda una obra.

El *Carnaval* de Schumann está escrito sobre las notas ASCH, es decir, La, Mi bemol, Do, Si, o La bemol, Do, Si pues la nomenclatura alemana permite estas dos interpretaciones de las *letras danzantes*.

El gran mérito de César Franck es el haber empleado conscientemente esta técnica y haberla desarrollado. Las obras de madurez de Franck, tales como el *Cuarteto*, el *Quinteto*, la *Sonata* para violín y piano, la *Sinfonía*, los corales para órgano, conservan su unidad pese a su complejidad tonal, gracias a esta técnica que en él se ha llamado "forma cíclica".

Pero, sin duda, Franck ha estudiado no sólo las obras de Beethoven y Schumann, sino también las de Liszt.

En Claude Debussy, el opuesto en apariencia a César Franck, se ha observado la forma cíclica sobre todo en su *Cuarteto* de cuerdas de 1893, aunque se considera este vínculo técnico más bien como un accidente debido a la juventud de Debussy. Pero al observar con cuidado y minucia las obras de madurez de Debussy, se puede verificar el empleo extremadamente sutil de esta técnica. El organiza su discurso musical a partir de ciertos intervalos sin que ellos adquieran un carácter temático. Es en esta abstracción de la técnica franckiana que Debussy sobrepasa la forma cíclica y se aproxima, inconscientemente, a la técnica serial de Schoenberg. En los *Nocturnes* (Nocturnos), *La mer* (El mar), en *Ibérica* (Iberia) se encuentra al inicio una célula de intervalos que se despliegan de una manera casi imperceptible, pero con una persuasión completamente natural, y que otorga a estas obras una coherencia de tan notable originalidad (ver ej. 1).

Esta originalidad de Claude Debussy es bien difícil de asir y aún más de definir. Su vocabulario es tal que se piensa que acaba de inventar las combinaciones sonoras. El encadenamiento de sus vocablos es de una lógica perfecta, pero

la sintaxis es a veces desconcertante: los temas se diluyen, se evaporan; pero no en un sentido peyorativo, puesto que la materia prima de Debussy no es casi el tema, con su carácter estático de conglomerado penetrante y didáctico, sino el sonido como personalidad neta, de una vitalidad integral. La sintaxis es a menudo desconcertante porque Debussy, con su técnica de mosaicos sonoros, evita los brillos de una culminación explosiva: allí donde se la espera, se encuentra una elipsis; allí donde se espera un *ff* se es confrontado con un *pp*; Debussy prefiere el anticlímax.

Si la retórica es el arte de persuadir, Debussy ha creado o por lo menos ha insinuado el camino hacia una nueva retórica, hacia una retórica no aristotélica.

El mismo Debussy presentaba con un instinto muy seguro la novedad de su concepción. En una carta al señor Vasnier, escribe: "Creo que jamás podré encerrar mi música en un molde demasiado correcto". En una carta a su editor Durand, explica: "Las *Images* (Imágenes) estarán listas, si logro terminar *Rondes* (Rondas) como quiero y como debe ser. La música de este trozo tiene de particular que es inmaterial y que no se puede, por consiguiente, manejarla como una sinfonía robusta, que camina sobre sus cuatro patas (a veces tres, pero eso marcha igual). Por otra parte, yo me persuado más y más, que la música no es, por su esencia, una cosa que pueda vaciarse en una forma rígorosa y tradicional. Ella no es sino colores y tiempos ritmados". O aún esta otra declaración: "Yo quisiera que se llegue a una música verdaderamente desligada de los motivos, o formada por un solo motivo continuo que nada interrumpa, y que nunca vuelva sobre sí misma. Entonces habrá desarrollo lógico, estrecho, deductivo; no habrá, entre dos repeticiones del mismo motivo característico y típico de la obra, un relleno prematuro y superfluo. El desarrollo no será más esta amplificación material... si no se lo tomará con una aceptación más universal y, en síntesis, psíquico.

Se sabe que Debussy proyectaba dos óperas cortas basadas en dos cuentos de Edgar Poe: *Le diable dans le beffroi* y *La chute de la maison Usher*.

Para *Le diable dans le beffroi*, él se había imaginado que el papel del diablo debía ser silbado, mientras que el único personaje cantante debía ser la muchedumbre. En una carta a su amigo Louis Laloy, describe la muchedumbre tal como se la imagina en esta ópera; esta descripción es al mismo tiempo una exposición de sus principios musicales:

"El pueblo en *Boris* no forma una verdadera muchedumbre; es una vez un grupo que canta, otra vez otro y aún un tercero, cada uno a su turno y la mayor parte de las veces al unísono. En cuanto al pueblo de los *Maestros cantores*, no es una muchedumbre, sino un ejército, poderosamente organizado a la alemana y que marcha en filas. Lo que yo quisiera hacer, es algo más disperso, más dividido, más suelto, más impalpable, algo inorgánico en apariencia y sin embargo ordenado en el fondo; una verdadera muchedumbre humana en la que cada voz es libre y donde todas las voces reunidas producen sin embargo una impresión y un movimiento de conjunto".

Nubes (Nuages)

Quinta y tercera

etc.

5

Aparece en 7 variantes

13 22 39

46

Fiestas (Fêtes)

Quinta

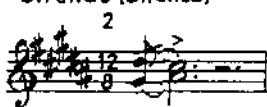
tercero

Ejemplo 1

La música no es ni mayor ni menor. El modo es aquél en que piensa el músico (Debussy a Giraud).



Sirenas (Sirènes)



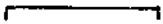
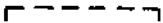

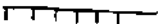
Quinta y tercera



chromatizado



chromatizado

-  Bordado
-  Grupo de tres notas extendidas sobre una cuarta
-  Grupo de cuatro notas reunidas sobre una tercera
-  Escala

Para completar las declaraciones de principios de Debussy, pienso que es preciso agregar la respuesta a su profesor Ernest Guiraud, respuesta que nos ha relatado su condiscípulo Maurice Emmanuel, y que citamos al inicio de la Sección I de este trabajo.

Entonces Debussy ha tomado plena conciencia de las posibilidades del total cromático y de la dialéctica entre la libertad y el orden en el discurso musical. El profetiza la música de Arnold Schoenberg y la de John Cage.

III.

LA DECLAMACIÓN

Hay un elemento del lenguaje musical de Debussy que será bueno no descuidar: es la declamación.

Un músico tan perspicaz como Maurice Emmanuel debía observar muy pronto una curiosa analogía entre la teoría de la declamación de Jean-Jacques Rousseau y las composiciones vocales de Debussy. Maurice Emmanuel y Romain Roland, ambos al constatar esta analogía, piensan que Debussy ignoraba las obras de teoría musical del filósofo.

Yo quisiera citar algunos extractos del artículo sobre el *acento* del *Dictionnaire de Musique* de Rousseau; creo que hay de que asombrarse:

“ACENTO —escribe Rousseau—: se llama así, según la acepción más general, toda modificación de la voz parlante, en la duración o en el tono de las sílabas y de las palabras de que se compone el discurso, lo que muestra una relación muy exacta entre los dos usos de los acentos y las dos partes de la melodía, a saber, el ritmo y la entonación. El acento, dice el gramático Sergius en Donat, *quasi ad cantus*. Hay tantos acentos diferentes como hay maneras de modificar así la voz; y hay tantos géneros de acentos como hay causas generales de esas modificaciones.

Se distinguen tres de estos géneros en el discurso simple: a saber, el acento gramatical, que incluye la regla de los acentos propiamente dichos, según la cual el sonido de las sílabas es grave o agudo, y la de la cantidad, según la cual cada sílaba es breve o larga; el acento lógico o racional, que muchos confunden equivocadamente con el precedente; este segundo tipo de acento que indica la relación, la conexión más o menos grande que las proposiciones y las ideas tienen entre sí, se marca en parte mediante la puntuación; por último, el acento patético u oratorio, que, por diversas inflexiones de voz, por un tono más o menos elevado, por un hablar más vivo o más lento, expresa los sentimientos que agitan al que habla y los comunica a los que lo escuchan. El estudio de estos diversos acentos y de sus efectos en la lengua, debe ser la gran tarea del Músico”.

Rousseau va aún más lejos cuando dice:

“El paso del discurso al canto, y recíprocamente, es demasiado contrastante. Las inflexiones de la voz parlante no se limitan a los intervalos musicales; ellas son infinitas e imposibles de determinar”.

En otro lugar, Rousseau parece describir la música de Claude Debussy:

“El recitativo debe rodar entre intervalos muy pequeños, ni elevar ni bajar mucho la voz. Pocos sonidos sostenidos; nunca estrépitos, aún menos gritos; nada que se parezca al canto, poca desigualdad en la duración o valor de las notas, así como en sus grados”.

IV.

EL TEATRO Y DEBUSSY

a) *Paul Valéry*

Se escuchan a menudo algunas obras de Debussy, pero se conoce mal el total de su obra, sobre todo su música para el teatro. Para comprender mejor la significación de sus composiciones dramáticas, será provechoso estudiar las relaciones de Debussy con la vida teatral parisina de su tiempo.

Paul Valéry relata, en su *Histoire d'Amphion* (Historia de Anfión), una conversación que tuvo hacia 1894 con Claude Debussy y cuya importancia me parece tan notable que la citaré *in extenso*.

“La ópera me parecía un caos —dice Valéry— un uso desordenado de partes líricas, orquestales, dramáticas, mímicas, plásticas, coreográficas; un espectáculo, en suma, grosero, puesto que nada dirigía la entrada en el juego y el contraste de fuerzas diversas, que nada limitaba la acción y que el conjunto de la obra estaba entregado a inspiraciones divergentes del libretista, del músico, del coreógrafo, del decorador, del director de escena y de los intérpretes.

Dije a Debussy que yo vislumbraba un sistema extravagante fundado en un análisis de los medios y en una convención rigurosa (aunque arbitraria) mediante la cual yo daba a cada uno de estos medios una función muy clara y muy estricta que cumplir. Así, la orquesta y el canto se empleaban de manera profundamente distinta; la acción dramática, la mímica y la danza estaban rigurosamente separadas y producidas cada una a su tiempo, durante duraciones bien determinadas. Yo llegaba, creo, hasta dividir el espacio de la escena en lugares, en planos y en pisos, y estas diversas regiones debían, en cada obra, ser asignadas a tal o cual grupo cantante o danzante, o de mimos o, incluso, a tal personaje, con la exclusión de todos los otros [...]. Además, la iluminación, el decorado, debían ser sometidos a condiciones no menos razonadas, y el conjunto representaría el más imperioso sistema de sujeciones y de división del trabajo que se haya podido imaginar [...]. Tened la bondad de observar

que así se traslada la mayor parte de lo que se llama inspiración al momento de preparación de la obra [...]. Me parece que mi sistema llevado al límite, sistema que, por la acumulación de condiciones, excluía metódicamente la imitación directa de la vida sobre la escena puesto que esta imitación hubiera podido hacer olvidar el sentido profundo de la obra —me parece que este sistema se aproximaba mucho a una concepción litúrgica de los espectáculos [...].

Es una acción dramática corriente, los movimientos, los gestos, el “tempo”, no están sujetos más que a una representación lo más “verdadera” y excitante de la “vida”.

La convención no aparece expresamente más que en las obras en verso y en las óperas, en cuanto los actores abren la boca. Se observa entonces que sus palabras pertenecen a otro sistema que sus actos. Aunque estos personajes actúen como se puede actuar, se expresan como no es costumbre expresarse. Hay una extrañeza y una especie de impureza, a la cual estamos tan acostumbrados hasta el punto de no darnos cuenta [...].

Debussy no daba más que una importancia infinitamente pequeña a esta concepción de apariencia tan complicada aunque muy simple en su principio —concluye Paul Valéry. Su exposición es una teoría, una utopía. La realidad y la práctica teatrales en el París de entonces están muy lejos de sus sueños; muy por el contrario: el teatro convencional y grandilocuente se impone, soberanamente. Pero la situación comienza a cambiar”.

b) *El teatro libre y el teatro de arte*

André Antoine (1857-1943), empleado de la Compañía de Gas y comediante dominical, abre en Montmartre, en 1887, una pequeña sala, el Théâtre libre.

Robert Pignarre, en su *Histoire de la mise en scène* (Historia de la puesta en escena), describe así el estilo creado por Antoine:

“Como en Bayreuth, la oscuridad se hace al levantarse el telón. La escena a la italiana es alumbrada principalmente por las candilejas. No hay ya nada revolucionario en la estructura del decorado, aparte de que el telón pintado no es aceptado más que para representar el material de los muros y, si hay un jardín (como por ejemplo, en *Poil de carotte* [Cáscara de zanahoria] de Jules Renard), los fondos de verdor; todo el resto es real, hasta el fuego que brilla en el hogar y la sopa que humea en la sopera. [...] Los actores parecen ignorar la presencia del público; dan escenas completas de perfil, o incluso de espaldas; mantienen largos silencios, no gesticulan; intencionalmente evitan destacar las palabras claves. Este escrúpulo es la proyección dramática de la estética naturalista de la novela, tal como la ha codificado Zola. Procede de una dramaturgia que proscribía la tirada, el monólogo, el relato, el trozo de bravura. Las taras

fisiológicas son representadas con precisión clínica —a la manera del famoso ataque de *delirium tremens* de Copeau, de *L'Assommoir* (La cachiporra).

Dos años más tarde, en 1889, un poeta muy joven, casi un niño, Paul Fort, a la edad de diecisiete años, creó su Teatro de Arte, como la antípoda a la estética del Teatro Libre de André Antoine.

Es Pierre Louys, el amigo de Claude Debussy, el poeta de las *Chansons de Bilitis* (Canciones de Bilitis), quien nos cuenta la historia de este nuevo movimiento teatral:

“El [Paul Fort] contrató actores sin paga, hizo pintar telones a decoradores revolucionarios; aceptó piezas abstrusas que hizo representar [...]. El fue el primero que tuvo la inteligente idea de mezclar con el teatro más nuevo el olvidado teatro antiguo: el nombre de Christopher Marlowe y el de Pierre Quillar fueron colocados en el mismo cartel. Gracias a él, Maurice Maeterlinck, Charles van Lerberghe, Paul Verlaine, Charles Morice, Jules Bois y otros más que, después, han escalonado diversas categorías de la fama, han conocido los aplausos...”.

Los “decoradores revolucionarios” que menciona Pierre Louys; eran Gauguin, Vuillard, Bonnard, Sérusier, Maurice Denis. Entre los espectadores asiduos, se encuentran: Jean Moréas, Paul Claudel, André Gide, Saint-Pol-Roux, Stefan George, Pierre Louys, Péladan (el extraño místico, amigo de Erik Satie), Ernest Chausson y Claude Debussy.

“Los perfumes, los colores y los sonidos se responden”, había escrito Baudelaire; pues bien, la joven compañía del Teatro de Arte intentó llevar a cabo esta utopía poética del autor de las *Fleurs du mal* (Flores del mal) y escogió, una noche de diciembre de 1891, *Les aveugles* (Los ciegos) de Maeterlinck para probar el experimento.

“¡Del heliotropo al lirio, del benjuí al agua de colonia, todos los perfumes desfilaron! —recuerda Paul Fort en sus *Memorias*, y agrega: De todos los palcos superiores de la sala, poetas y tramoyistas apretaban a más y mejor vaporizadores que esparcían sus ondas olorosas, incluso demasiado olorosas. Algunos graciosos se pusieron a aspirar con todas sus fuerzas, de manera que el espectáculo habría acabado en un desorden más bien chistoso, si la guardia sagrada de los poetas no hubiera restablecido el orden. ¡A falta de liras, se alzaron los bastones!”

El Teatro de Arte atraía sobre todo a los jóvenes poetas; algunos de ellos, tuvieron la idea de hacer representar poemas que no habían sido concebidos para la escena. Se escogió tanto *Le cantique des cantiques* (El cantar de los cantares) de Salomón como *Le guignon* (La mala suerte) de Mallarmé, *Le concile féérique* (El concilio maravilloso) de Jules Laforgue como *Le corbeau* (El cuervo) de Edgar Poe.

Este poema fue representado delante de un fondo de tela de embalaje, según las exigencias de Stéphane Mallarmé.

Pero también el estreno mundial de la pieza de Maurice Maeterlinck, *Pelléas y Mélisande*, tuvo lugar en este escenario. Durante los ensayos, algunos días antes del estreno de *Pelléas et Mélisande*, Paul Fort abandonó la dirección del Teatro de Arte a causa de su salud delicada. Aurélien-Marie Lugné-Poe (1869-1940) se convierte entonces en su sucesor. El teatro cambia también de nombre, se llamará la Casa de la Obra.

Los actores de *Pelléas* se habían puesto ellos mismos a la búsqueda de suscriptores para asegurar el estreno de la pieza de Maeterlinck. En una conferencia ofrecida en febrero de 1933 bajo el título "Mis confidencias sobre Maeterlinck", Lugné-Poe declaró:

"Encuentro entre los suscriptores, los nombres de Lucien Muhlfeld, Henri Lerolle, Henri de Régnier, Tristan Bernard [...] y por último el admirable Claude Debussy, de quién todavía tenemos la papeleta y que me escribió para decirme que no conocía ni la pieza ni el autor".

Tan verdadero es que la música de Debussy para *Pelléas et Mélisande* es una obra maestra, como que se ha sido injusto con la pieza de Maeterlinck. La mayoría de los músicos ha tomado apasionadamente la defensa del compositor en detrimento del escritor.

En una carta al diario *Le Figaro* del 14 de abril de 1902, Maurice Maeterlinck se queja de los cortes hechos por Debussy.

"Se llega así a excluirme de mi obra —escribía Maeterlinck— y desde fuera ella fue tratada como país conquistado. Se practicaron en ella cortes arbitrarios y absurdos que la volvieron incomprensible. En ella se mantiene lo que yo tenía la intención de suprimir o de mejorar, como había hecho en el libreto que acaba de aparecer, donde se verá cuánto del texto adoptado por la ópera cómica difiere del texto auténtico. En una palabra, el *Pelléas* en cuestión es una pieza que se me ha tornado extraña, casi enemiga; y despojado de todo control sobre mi obra, he sido reducido a desear que su fracaso sea pronto y resonante".

En la cólera de Maeterlinck se ha querido ver una reacción puramente emocional de escritor, un caso de amor propio herido: nosotros sabemos que Debussy escogió como primera intérprete del papel de Mélisande a la joven Mary Garden en lugar de Georgette Leblanc, la esposa de Maeterlinck. Sin querer descartar completamente esta explicación, hay que reconocer que en realidad los cortes y los cambios hechos por Debussy al texto original van a menudo en detrimento del estilo preciso y bien reflexionado de Maeterlinck.

He comenzado este panorama con una descripción sucinta del Teatro Libre de André Antoine. Volvamos a ella.

En 1904, él prepara la puesta en escena de *El rey Lear* de Shakespeare. Debussy

ya es una personalidad conocida y controvertida en los medios artísticos. El estreno de su *Pelléas* tuvo lugar en 1902; a partir de esta fecha, el pianista Ricardo Viñes hace conocer al público parisino algunas obras tales como *Pour le piano* (Para el piano) y *Estampes* (Estampas); los conciertos Lamoureux preparan el estreno de *La mer*.

René Peter, un amigo común de Debussy y de Antoine, toma la iniciativa de presentar el compositor al director teatral que buscaba un músico para *El rey Lear*, que se proponía montar. Debussy acepta el encargo y empieza a componer música escénica para este drama de Shakespeare, pero Antoine parece haber rechazado tanto el estilo como las condiciones de Debussy. En una carta a Antoine, el compositor exigía la participación de 30 músicos. "Es el mínimo que puedo emplear, sin el cual usted no tendría más que un pobre ruidito de moscas frotándose las patas...", le escribe.

Se han encontrado dos trozos de esta música de escena, que quedó como fragmento: una Fanfarria de obertura que Roger Ducasse descifró de un borrador a lápiz y que transcribió para 3 trompetas, 4 cornos, 2 arpas, 3 timbales y tambor. El segundo trozo, titulado *Sommeil de Lear* (Sueño de Lear), es una canción de cuna para flauta, corno, arpa y cuerdas, cuya partitura detallada es, de cabo a rabo, de Debussy.

c) *Les chansons de Bilitis*

En 1891, en el Cabaret del Clavo, frecuentado por muchos artistas, Debussy conoce a Erik Satie —pianista del establecimiento— y a un joven poeta, Pierre Louys, que acababa de escribir:

"Quién [...], antes que nadie, sabrá dar al canto un ritmo tan exacto que el compositor no tendrá sino que transcribirlo y orquestarlo como subordinado; que hará poemas tan definitivos que la música, sobre cualquiera de sus cantos, no tendrá sino una apariencia de acompañamiento servil y discreto, y que la obra podrá debida y orgullosamente denominarse drama lírico con música escénica".

Estas ideas de Pierre Louys, casi un manifiesto, contenían un material provocativo y fértil para fundar una amistad profunda entre el poeta y el compositor. Ella se transformará en una amistad plena de discusiones fraternales y de influencias recíprocas.

En 1894, tres años después del encuentro de los dos jóvenes artistas en el Cabaret del Clavo, la librería l'Art indépendant publicaba *Les chansons de Bilitis traduites du grec pour la première fois par Pierre Louys* (Las canciones de Bilitis traducidas por primera vez del griego por Pierre Louys). Al escoger este título, su autor quería descaminar a sus lectores. El poeta francés acababa de inventar una poetisa griega y envió su libro a un sabio profesor; este erudito le agradeció el envío agregando que él había leído mucho antes que Pierre Louys la obra de Bilitis. Los genios son mucho más humildes que los sabios. La reacción de Claude Debussy, ante esta refinada poesía de un erotismo extravagante para su época,

está plena de admiración. El va mucho más lejos: compone tres melodías para canto y piano sobre poemas de esta obra. Debussy debió esperar dos años para por fin encontrar una cantante capaz de interpretar estas tres *Chansons de Bilitis*. El estreno tuvo lugar el 17 de marzo de 1900, cantado por Blanche Marot, la crítica se limitó sobre todo a describir “estos pequeños poemas medianamente licenciosos” según la expresión aparecida en la *Guide Musical* (Guía musical).

Era Pierre Louys quien entonces hacía furor. La dirección del periódico *Le Journal* (El Diario) sugiere al poeta la presentación en la sala de conciertos de algunas de las *Chansons de Bilitis*, recitadas y con mímica.

El director del *Variétés* (Teatro de Variedades), Fernand Samuel, se interesa también en reponer este espectáculo en su teatro, pero exige música para acompañar esta recitación con mímica. Pierre Louys pide entonces la colaboración de su amigo Debussy:

“Tú tienes el espíritu lo bastante libre para escribir ocho páginas de violines, de silencios y acordes de los bronces, que den lo que se puede llamar ‘una impresión de arte’ en el Variedades [...] sin hacer aullar de antemano al pobre director [...]. Te pido esto porque, en tu lugar, yo lo haría; y estoy convencido de que tú también puedes escribir páginas ‘absolutamente tuyas’ que al mismo tiempo mantengan al público del Variedades en la especie de agitación que le es necesaria —concluía Pierre Louys”.

Pero la representación para el Teatro de Variedades no tuvo lugar. Los doce melodramas sobre las *Chansons de Bilitis* para recitación, 2 flautas, 2 arpas y celesta, fueron entrenadas el 7 de febrero de 1901 en la sala de fiesta de *Le Journal*. Este periódico daba al día siguiente un informe insípido.

“Las *Chansons de Bilitis* —escribía el cronista— acompañadas por cuadros vivientes cuya puesta en escena había sido minuciosamente vigilada por el propio Pierre Louys, y por una música cautivadora del señor de Bussy, han obtenido un éxito entusiasta [...]. Una música graciosa, ingeniosamente arcaica, compuesta por el señor de Bussy, premio de Roma, acompañaba la voz de la señorita Milton y formaba con ella un ritmo arrullador, cuyo encanto se sumaba a las bellezas antiguas del poema”.

Es Pierre Boulez quien, medio siglo más tarde, dará en 1954 la segunda audición de esta composición de Debussy. Pierre Boulez fue también el primero que reconstruyó la parte de celesta, puesto que esta parte y también la partitura no han podido hallarse hasta ahora. Debussy volvió a esta música escénica en 1914 y la transformó en los *Six épigraphes antiques* (Seis epígrafes antiguos) para piano a 4 manos. Sólo los títulos de los poemas de Pierre Louys han permanecido. La versión auténtica e íntegra de los *Six épigraphes antiques* facilita el trabajo de reconstrucción de la única parte perdida de la música escénica para las *Chansons de Bilitis*.

Si se comparan los doce melodramas sobre los poemas de Pierre Louys con los *Six épigraphes antiques*, se puede constatar que la versión original es más audaz en su concentración y en la manera de manejar las ideas musicales. Los trozos instrumentales para los melodramas —en su brevedad— evitan la organización convencional de la forma. Los *Six épigraphes antiques* presentan, en general, una articulación ternaria —por cierto que no se trata de una repetición banal de formas estereotipadas— pero al comparar las dos obras, se encontrará en la música escénica una sintaxis más consecuente, que conduce a una nueva retórica. La curva de la persuasión dramática toma aquí otra dirección que la formulada por Aristóteles, la que desde siglos, parecía ser la única manera convincente de producir y canalizar las emociones estéticas. “Con la nada de misterio, indispensable, que subsiste, apenas expresada” (Stéphane Mallarmé).

d) *El teatro de la abstracción*

Casi oculto entre estas historias teatrales, emerge un problema que Valéry y Maeterlinck vislumbran, o incluso, prevén su importancia y sus proyecciones futuras, pero del que otras personalidades extraerán consecuencias aún más fecundas y audaces.

Maeterlinck, tanteando sobre este problema, lo expresará en un tono vacilante cuando exclama en sus *Menus Propos* (Propósitos menudos) — *Le théâtre* (el teatro): “Sería necesario quizás apartar completamente a los seres vivientes del escenario”.

Valéry escribe en el ensayo que he citado:

“Me parece que mi sistema, llevado al límite, excluía metódicamente la imitación directa de la vida en el escenario, puesto que esta imitación hubiera podido hacer olvidar el sentido profundo de la obra —me parece que este sistema se aproximaba mucho a una concepción litúrgica de los espectáculos...”.

A partir de otra filosofía, Maeterlinck quiere también evitar “la imitación directa de la vida en el escenario”; más aún: él quiere “apartar completamente a los seres vivos del escenario”. Como consecuencia de esta concepción, escribirá algunas piezas para teatro de marionetas, tales como *Les Sept Princesses* (Las siete princesas), *La Mort de Tintagiles* (La muerte de Tintagiles), *l'Oiseau bleu* (El pájaro azul). A propósito de esto, Gaston Compère nos comunica un hecho de gran importancia:

“La idea de que el teatro de Maeterlinck ha sido escrito para marionetas —nos dice— parece haber influenciado la actuación desde la ‘première’ de *Pelléas y Mélisande*, en el Teatro de la Obra: los personajes ‘dejados lo más posible en el estado de abstracción’ actuaban con una falta premeditada de naturalidad (*El teatro de M. Maeterlinck*, Bruselas, 1955)”.

Es mediante esta puesta en escena, que Debussy conoció *Pelléas y Mélisande*.

El director del Teatro de la Obra, Lugué-Poe, perseguía con determinación esta abstracción preconizada por Valéry y por Maeterlinck también en otras puestas en escena. En *La Gardienne* (La guardiana), por ejemplo, hacía actuar silenciosos los personajes tras un velo, mientras que otros actores ocultos, en el foso de la orquesta, recitaban el texto.

Todas estas búsquedas, todas estas experiencias, atañen al problema de la "mimesis": unos optan por la imitación directa de la vida en el escenario; otro, por la creación de un lenguaje teatral autónomo.

Claude Debussy está rodeado por aquellos que se han decidido a buscar soluciones por esta última vía, la de la creación. El mismo no se compromete plenamente con esta renovación estética de su época excepto en su música, pero atraído por personalidades tales como Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, Pierre Louys, Lugué-Poe, su lenguaje musical refleja los problemas de sus contemporáneos y, a menudo, los supera.

e) Nuevas formas de recitación: *Sprechgesang* y *Klangsprechen*

En 1912, once años después del estreno de los melodramas de Debussy, sobre algunas de *Les chansons de Bilitis*, para recitación acompañada por 2 flautas, 2 arpas y celesta, Arnold Schoenberg compuso su *Pierrot lunaire* (Pierrot lunar), 21 melodramas para voz recitante y un pequeño conjunto instrumental. Schoenberg escribió *Pierrot lunaire* a pedido de una actriz que estrenó la obra en traje de Pierrot, mientras que los instrumentistas tocaban detrás de un biombo. Se percibe entonces cierta similitud en la elección de los medios sonoros y de la atmósfera teatral en Debussy y en Schoenberg. *Pierrot Lunaire* y las *Chansons de Bilitis* superan los límites de la música pura y se ligan con el teatro, pero de una manera más bien discreta.

En 1916 —en plena guerra mundial— Lothar Schreyer, un joven poeta y pintor alemán, escribe sus primeras piezas de teatro, cuya concepción es completamente nueva. Schreyer escribe sus obras dramáticas en forma de partituras en las que indica, no solamente el texto, sino también las inflexiones de la voz, la intensidad, el ritmo de las palabras, los movimientos de cada personaje: su coreografía. Pero él va más lejos: como Maeterlinck, quiere eliminar la presencia del cuerpo humano en el escenario, pero él, que es no solamente un gran poeta sino también un gran pintor, esboza y ejecuta inmensas máscaras para ocultar la figura humana. Lothar Schreyer habla de "máscara total". *Ganzmasque*, cuya altura supera a menudo los tres metros. Sus máscaras son abstracciones geométricas pintadas con colores espectrales. El estilo de sus textos es de un expresionismo violento. Su lenguaje es de una concentración extrema: Schreyer elimina todos los elementos que le parecen superfluos, al mismo tiempo que crea vocablos nuevos, pero que siempre es posible descifrar.

Schreyer, el poeta, inventa una manera de recitación que él llama *Klangsprechen*, una recitación en la que fija, en sus partituras, casi todos los parámetros. Existe una curiosa convergencia entre Schreyer, que partiendo de la declamación teatral inventa el *Klangsprechen*, y Schoenberg, que a partir del canto se aproxima

a lo hablado mediante el *Sprechgesang*. Es el poeta en busca de una música para sus palabras y el músico en busca de una nueva dicción para su canto.

Valéry, Maeterlinck, Lugué-Poe, Schoenberg y Schreyer forman una cadena de relaciones semivoluntarias, semiinconscientes, que convergen en el teatro y la música de la época de Claude Debussy, una época entre dos siglos.

f) *La chute de la maison Usher: un fragmento musical*

Baudelaire declara en sus *Fusées* (Cohetes); “[Joseph] de Maistre y Edgar Poe me han enseñado a razonar”.

“El señor Maeterlinck es [...] el único místico de hoy [...] El se expresa en frases claras, muy simples, pero de doble o triple sentido [...]. Allí es, con excelencia un procedimiento fantástico [...]. Poe, el Poe de *La maison Usher*, es, de seguro, su maestro familiar” —escribe Lucien Muhkfeld en 1892 en *Le monde où l'on imprime* (El mundo en que se imprime).

Todavía una convergencia: tanto Maeterlinck como Baudelaire son influidos por Edgar Poe, y Claude Debussy, que ha escogido varios poemas de Baudelaire así como una pieza de Maeterlinck para ponerlos en música, reúne estas afinidades.

El más antiguo documento sobre la relación entre Debussy y Poe, es una carta de André Suarès a Romain Rolland, fechada el 11 de enero de 1890: “El señor Achille Debussy... trabaja en una sinfonía, sobre temas desarrollados psicológicamente, cuya idea sería tomada de varios cuentos de Poe, en particular *La chute de la Maison Usher*.”

Pues bien, al menos a partir de esta fecha, Debussy proyectaba una obra inspirada por Edgar Poe, pero el curso de su realización marchaba muy lentamente. En 1902, doce años más tarde, Debussy decide componer un “Cuento musical en 2 actos y 3 cuadros basado en *Le diable dans le beffroi* de Edgar Poe”. De este proyecto no se han encontrado más que 7 páginas de esbozos y 6 páginas de “Notas para *Le diable dans le beffroi*”, fechadas el 25 de agosto de 1903, que dan el resumen de dos cuadros. Tres páginas de esbozos musicales y sus “Notas”, han sido publicadas por Edward Lockspeiser en su libro *Debussy y Edgar Poe* (Ed. du Rocher, Mónaco, 1961).

De la “Sinfonía sobre *La chute de la maison Usher*”, anunciada en 1890 por Suarès, no se ha descubierto ninguna huella concreta. Es mucho más tarde, quizás en 1908, que Debussy comienza a componer una ópera sobre *La chute de la maison Usher*. Con ocasión del cumpleaños de su mujer, el 11 de junio de 1909, Debussy le dedica “lo que será quizá el preludio a *La chute de la maison Usher*”, la única página del manuscrito que lleva fecha.

El propio Debussy escribió los libretos para estas dos óperas basadas en Poe.

Edward Lockspeiser había publicado en 1961 los esbozos de *La chute de la maison Usher*, conservados por la Biblioteca Nacional de París y otras dos páginas de colecciones particulares. Pero la correspondencia de Debussy insinúa que el compositor trabaja tan intensamente en esta ópera que hubiera debido casi terminar su composición.

Yo conocía desde hacía años esta correspondencia, que me impresionó e inquietó. De niño yo ya había descifrado la escritura de Debussy, ya que mi tío P.H. Allende-Sarón que me enseñaba composición era amigo de Claude Debussy y tenía algunas cartas de él. Además en los años 30 había alternado en casa de mis padres con Ricardo Viñes, el amigo y excelente intérprete de Debussy, quien interpretó en nuestra casa sus obras y nos mostró el manuscrito de *Poissons d'or*. Estas impresiones me marcaron y me movieron a buscar, a investigar, para resolver el enigma Casa Usher-Debussy.

Mucho después encontré una *particella* de 21 páginas en la Biblioteca Nacional de París. Comencé a descifrar el manuscrito y me emocionó profundamente la música que allí se abría. De manera que tomé contacto con la hija adoptiva de Debussy, Madame Dolly de Tinan, heredera del compositor. Una carta dirigida a ella con la fotocopia de una carta de Debussy a mi tío, en la cual mencionaba elogiosamente y en detalle su concierto para cello y orquesta, hizo que Madame de Tinan me recibiera amablemente y me autorizara a descifrar y orquestrar el fragmento de la ópera.

Pero muy pronto me di cuenta de que la *particella* de la Biblioteca Nacional contenía sólo una parte del manuscrito dejado por Debussy, y comencé a buscar las otras hojas dispersas. Supe que luego de la muerte de su esposo, Madame Emma Debussy vendió muchos manuscritos o los regaló a amigos; entre otros, hojas de la "Chute". Investigué entonces en muchas ciudades y en muchos países; como en una novela policial seguí las borrosas pistas. En esta búsqueda me ayudaron muchos buenos amigos y también funcionarios anónimos de bibliotecas y colecciones; quisiera aquí agradecer especialmente a Madame de Tinan. Ella me dio la oportunidad de revisar su archivo privado, y al hacerlo pude encontrar valioso material que sirvió no sólo para completar el fragmento sino también para determinar más estrechamente la fecha de esta música. Entre los manuscritos que posee Madame de Tinan se halla un pequeño cuaderno rojo ("le petit cahier rouge") lleno de esbozos. En la primera página hay una dedicatoria del compositor a su mujer; es un regalo con motivo de Pascua de Resurrección de 1917. El cuaderno comienza con bosquejos para la primera escena de la "Chute" (inmediatamente después del preludio); luego siguen esbozos para el ballet *Le Palais du Silence ou No-Ya-Ti* y para el último movimiento de la *Sonata* para violín, comenzada en 1916 y estrenada el 5 de mayo de 1917.

En la *particella* de la Biblioteca Nacional se encuentran completamente terminados los pasajes que en el "cahier rouge" están sólo esbozados. En el otoño de 1917 Debussy entregó la última versión de su libreto para esta ópera a su editor Jacques Durand. Como las hojas de la *particella* que faltaban y que yo consulté para mi realización contenían la última versión del texto, es de colegir que esta música fue compuesta desde 1916 hasta la muerte del compositor.

Las páginas de la *particella* están escritas en tres sistemas de notación que contienen la parte de la orquesta, pero sin indicaciones de instrumentación. Desgraciadamente sólo en pocos lugares se encuentran insinuados los instrumentos. De allí saqué la orientación para mi orquestración. A los tres sistemas de notación de la parte instrumental se agregan las voces cantantes. En ellas el texto

está muchas veces incluido, pero no siempre. Por eso ocasionalmente tuve que agregarlos de acuerdo a la última versión del libreto. Sólo en dos sitios, en las que el texto del libreto no calzaba con la rítmica de la composición, hice el cambio de texto correspondiente.

El material que reuní comprende la primera escena completa; la segunda y última tiene diversos baches, pero el final de la ópera, que tiene una fuerza dramática completamente sorprendente en Debussy, también existe. De ninguna manera traté de llenar los baches; al contrario; justamente quise conservar intacto su carácter incompleto de un torso. Que el fragmento permanezca como fragmento.

Desde julio de 1976, he estado sistemáticamente en busca de todos los esbozos que Debussy ha podido escribir. He encontrado:

1. "Lo que será quizás el prelude a *La chute de la maison Usher*": una página (Biblioteca Nacional, París: Ms. 14520);
2. un manuscrito con 21 páginas (*particella*), correspondiente a la primera escena completa y al comienzo de la segunda (Biblioteca Nacional, París: Ms. 9885);
3. una página de la colección Henry Prunières que hace de continuación al manuscrito precedente;
4. una página de la colección Marc Pincherle;
5. una página de la colección Arthur Hoérée;
6. una página (British Library, Londres: Ms. Misc. 47860);
7. diecinueve páginas de esbozos de la colección de la señora de Tinan;
8. una página de la colección André David.

De este material diseminado, he podido reconstruir un fragmento musical de 400 compases. La primera escena está completa, hay un largo fragmento del comienzo de la segunda escena, que es la última, y varios otros fragmentos más cortos hacia el final. Los compases finales de la ópera se encuentran sobre una página en la que Debussy escribió: "para el fin de la *M.U*" (página N° 21 del manuscrito de la Biblioteca Nacional de París: Ms. 9885).

La música de *La chute de la maison Usher* lleva hasta el límite la dialéctica entre el rigor y la libertad. El material sonoro parece renovarse incesantemente, pero se trata más bien de una técnica muy refinada de la variación (ver ejemplo 2).

Es preciso observar que Debussy evita aquí la cuadratura métrica y las "duplicaciones". Es André Schaeffner quien ha introducido este concepto de la "duplicación" en el análisis de las obras de Debussy; Schaeffner la definió como "un procedimiento que consiste en duplicar sistemáticamente cada frase melódica [...]. Dos veces enunciada, la frase es seguida por otra, cuya filiación con la precedente es de naturaleza siempre sutil" ("Debussy et ses rapports avec la musique russe" en *Musique russe*, t. I, París, 1953). Pero Debussy se sirve de la "duplicación" en *La chute de la maison Usher*, allí donde abandona la tonalidad (ver ejemplo 3).

Esta música es de una prosa muy matizada; la estructura sonora está llena de relaciones finamente desarrolladas; la construcción tiende a sí misma; pero, además, las relaciones entre la música y drama son de una psicología tan perspicaz

(255)

(260)

Ejemplo 2

La chute de la maison Usher. Versión para canto y dos pianos de Juan Allende-Blin.

que evita todo efecto dramático banal; muy por el contrario, sus relaciones son la expresión de una sensibilidad inteligente llevada al extremo.

La declamación de Debussy es a la vez un análisis del texto: la voz se torna un sismógrafo que registra los elementos semánticos, gramaticales y psicológicos del texto. El acento, en el sentido etimológico señalado por Rousseau (*ad cantus*) se transforma sin rodeo en canto. Se puede decir también que esta prosa musical, articulada desde el interior del texto —y en consecuencia libre de una cuadratura simétrica—, es la aplicación sutil de la prosodia.

Debussy parte de la tonalidad para superarla: sus acordes de origen tonal son a menudo plurivalentes, ellos se proyectan más allá de la tonalidad (ver ejemplo 3).

243

Rod. é - tran - ge

Piano II

3
4

245

Rod. de ta voir en - fin

Ejemplo 3

La chute de la maison Usher. Versión para canto y dos pianos de Juan Allende-Blin.

Es muy apasionante constatar que las ideas que Debussy realiza en su madurez, las había antes formulado muy claramente en 1890. Una conversación entre Debussy y su profesor Guiraud, relatada por Maurice Emmanuel, nos confirma de manera convincente este aserto. El joven compositor decía entonces a su maestro:

“La música no es ni mayor, ni menor. El modo es aquel en que piensa el músico. ¡Inestable!

Emmanuel nos informa que en ese momento — Debussy toca al piano una serie de intervalos.

Guiraud: ¿Qué es eso?

C.D.: Acordes incompletos, flotantes. Hay que ahogar el tono. Entonces se llega adonde se quiere, se sale por la puerta que se quiere. A partir de allí aumentan el terreno y los matices”.

La continuidad del pensamiento musical de Debussy es de una amplitud y de una insistencia extraordinarias; incluso se puede verificar correspondencias entre

a)

Lent et dolooureux, $\text{♩} = 48$

b)

Assez vif et bien rythmé, $\text{♩} = 112$

Ejemplo 4

a) *La chute de la maison Usher*; b) *Quatuor* (Cuarteto).

ciertas ideas sonoras de su juventud y de su madurez. El motivo inicial de *La chute de la maison Usher*, por ejemplo, y la célula cíclica del cuarteto de cuerdas de 1893 tienen una analogía sorprendente. (Comparar este motivo de *La chute* con la célula del Cuarteto tal como se la encuentra en el segundo movimiento; ver ejemplo 4).

“Terminar una obra, ¿no es un poco como la muerte de alguien que se ama?
Un acorde de novena...
Los bemoles son azules...”

escribía Claude Debussy a Pierre Louys en una carta del 22 de enero de 1895. La ópera *La chute de la maison Usher*, que él amaba tanto, ha quedado como un fragmento.

La historia de todas las artes de nuestro tiempo está jalonada por obras maestras fragmentarias: *A la recherche du temps perdu* (En busca del tiempo perdido), de Proust, las novelas de Kafka, *l'Homme sans qualités* (El hombre sin cualidades) de Musil, *Moïse et Aron* (Moisés y Aarón) y *l'Échelle de Jacob* (La escala de Jacob) de Schoenberg, *Lulu* (Lulú) de Berg, la obra completa de Marcel Duchamp. Estos fragmentos incitan nuestra fantasía, y nos invitan a pensar más allá de los textos.

Septiembre 1976 - septiembre 1977

Szenische Uraufführung

LA CHUTE DE LA MAISON USHER

Der Fall des Hauses Usher

Drame lyrique in einem Akt (2 Szenen) nach Edgar Allan Poe

Musik und Text von Claude Debussy, rekonstruiert und herausgegeben von Juan Allende-Blin

Einrichtung für die Deutsche Oper Berlin von Nikolaus Lehnhoff

(in französischer Sprache)

Verlag: Ahn & Simrock, München

Musikalische Leitung	Jesus Lopez Cobos
Inszenierung	Nikolaus Lehnhoff
Bühnenbild	Erich Wonder
Kostüme	Nina Ritter
Lady Madeline	Colette Lorand
Der Arzt	Barry McDaniel
Der Freund	Walton Grönroos
Roderick Usher	Jean-Philippe Lafont
Das Orchester der Deutschen Oper Berlin	
Regie-Assistenz	Dagmar Thole/Thomas Keilberth
Choreographische Assistenz	Jean-Pierre Liégeois („L'enfant et les sortilèges“)
Leitung der Statisterie	Erie Hardtke
Souffleuse	Doric Müller
Inspizienz	Dieter Ehlers / Axel Pridar
Technische Direktion	Rudolf Küch
Bühnentechnik	Horst Hannemann
Beleuchtung	Hans-Albrecht Neelsen
Fotografie	Jochen Claus
Kostümdirektion	Dietlinde Calsow
Tierkostüme und Tiermasken	Werkstätten der Kostümbteilung
Maske	Eva Weber/Herbert Brähler

Die Deutsche Oper Berlin dankt Monsieur Pierre Landy, Ministre Délégué à Berlin, für seine wertvolle Hilfe bei dieser Produktion.

Erlaß für Zuspätkommende auf Klingelzeichen.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind nicht gestattet.

Photographing, video recording and sound recording during the performance is prohibited.

Página del programa de estreno de *La chute de la maison Usher* en la Deutsche Oper de Berlín, el 5 de octubre de 1979, ópera reconstruida y editada por Allende-Blin.



*Hacia los límites de la ciencia y del arte: los instrumentos musicales acústicos y electroacústicos**

por
Daniel Bariaux

En 1819, Felix Savart, doctor en medicina, presenta en París una "Memoria sobre la construcción de los instrumentos de cuerdas y de arcos" ante las Academias de las Ciencias y de las Bellas Artes reunidas en un solo cuerpo. Apasionado por la acústica y la lutería, extrae de su trabajo los que considera ser nuevos principios de construcción de los instrumentos de cuerdas y se basa en sus conclusiones para proponer un violín de forma nueva. Realizado en varios ejemplares por el propio Savart y por otros violeros, el nuevo instrumento se distingue radicalmente del modelo clásico: la forma externa es trapezoidal, las efes son rectangulares y paralelas a las cuerdas, las bóvedas desaparecen y son reemplazadas por un fondo y una tabla plana sostenida por una barra dispuesta simétricamente respecto al trapecio exterior. La barrita de madera que comunica la tabla con el fondo y que en el violín se llama el alma, ha desaparecido¹.

Esta comisión doble, compuesta por una parte de científicos y por otra de artistas, no se contenta con la lectura de la "Memoria", sino organiza también una audición en que se escuchan uno después del otro el "Savart" y un "Stradivarius", tocados alternativamente por un mismo artista oculto tras una cortina. Las conclusiones del jurado convergen todas en el sentido de considerar al "Savart" igual al "Stradivarius", prueba de la validez de los nuevos principios utilizados para la construcción del violín remodelado.

Y sin embargo, el violín de Savart ha sido muy rápidamente relegado entre las curiosidades, los mutantes no viables de la hechura instrumental.

En el siglo XVIII, los artesanos fabricaron órganos de cilindros, es decir, instrumentos musicales en que el intérprete es reemplazado por un dispositivo puramente mecánico. Sin entrar en detalles, basta saber que el hundimiento de una tecla por el dedo del organista es reemplazado por la acción de un diente fijado sobre un cilindro que gira con un movimiento uniforme. Según la posición y la longitud del diente, se varían la altura y la duración de las notas. Mediante una ubicación adecuada de los dientes, resulta posible marcar el cilindro, transponiendo toda la información escrita del papel a música sobre el cilindro².

*Traducción de Miguel Aguilar.

¹E. Leipp, "Le violon de Savart", *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, N° 57, Paris, 1971.

²Dom Bédos de Celles, *L'art du Facteur d'Orgues*, pp. 563 y siguientes, 1778 (edición en facsímil Bärenreiter, Basilea, 1966); Dom Bédos retoma de hecho el tratado del padre Ingramelle al que se hace referencia en el párrafo siguiente del trabajo.

El arte de la tonotécnica o arte de marcar los cilindros nace así y el tratado del padre Engramelle expone sus principios básicos. La lectura de este tratado y la audición de los órganos de cilindros originales que han sido conservados, nos muestran que el fundamento de este arte se basa en reglas tales que la interpretación no se transforma en una ejecución que "desagrada a menudo por una cierta pesantez o sequedad que aburre". Contrariamente a la información escrita de la partitura en que, por ejemplo, todas las notas negras de una misma pieza tienen el mismo valor, aquí cada nota deberá tener un valor expresivo particular ligado a su contexto musical. En consecuencia, todas las notas están separadas por silencios variables (silencio de retoma de aliento, silencio de golpe de la lengua, silencio de "détaché", ...) que permiten que "la música produzca una especie de articulación inteligible e interesante".

Esta confrontación de la máquina que toca música con el intérprete humano, permite hacer tomar conciencia, tal vez por primera vez, de que el esqueleto congelado de una obra musical escrita encuentra su vida y su originalidad en la ordenación desordenada de los silencios y de los sonidos.

Los dos casos precedentes nos muestran ejemplos en que la ciencia y la música están íntimamente ligadas. El primero conduce a un resultado negativo: El rechazo por el mundo musical de una invención basada en experimentos y raciocinios de origen científico. En cambio, el segundo, experiencia psicoacústica anticipada, hace tomar conciencia tanto al hombre de ciencia como al hombre de arte de la naturaleza profunda del fenómeno musical.

Yo quisiera aquí tratar de aclarar las nociones de sonido y de juego musical, apoyándome en un concepto introducido recientemente en física. Este concepto de "sistema que funciona en régimen caótico", lo aplicaré a los instrumentos acústicos y electroacústicos.

He aquí una experiencia que cada cual puede realizar fácilmente y que permitirá captar y experimentar la esencia de los fenómenos caóticos³.

Cuando un grifo de alimentación de agua tiene una fuga, puede suceder que el escape sea suficientemente débil y que el escurrimiento se haga gota a gota; en este caso, una gran regularidad en la separación de los tic, tic, tic... puntúa auditivamente cada impacto de gota. En tales condiciones, podemos medir el intervalo de tiempo entre dos impulsos sucesivos y certificar que este tamaño se conserva idéntico a sí mismo en el tiempo; por consiguiente, predecir ya sea mentalmente, ya sea físicamente, la evolución temporal de tal "sistema". Nuestro dispositivo experimental se transforma en una herramienta que nos permite estructurar el tiempo de manera rigurosamente determinista. Estamos entonces en presencia de un metrónomo o de un cronómetro.

Si la fuga se intensifica de manera importante, el escurrimiento reacciona de modo opuesto: los impulsos sucesivos van a fundirse en el ruido continuo de un hilillo ininterrumpido. El tiempo pierde su estructura y somos sumergidos auditi-

³J.P. Crutchfield and al. "Chaos", *Scientific American*, diciembre 1986, p. 38.

vamente en un proceso sin hito interno que se expresa por una no estructura mediante un chorro continuo. Hemos perdido nuestro metrónomo, nuestro cronómetro y en el plano de la percepción nos convertimos en testigos activos de un flujo ininterrumpido cuya ausencia de estructura implica una ausencia de historia. Nuestro dispositivo nos da la imagen de un tiempo vivido pero completamente indeterminado.

Entre estos dos tipos de escurrimiento de caracteres opuestos existe un tercer "reglaje" de nuestra compuerta, un "reglaje" intermediario en el cual el escurrimiento manifiesta un comportamiento paradójico que integra simultáneamente las dos condiciones precedentes. Tenemos entonces a ratos la impresión de que el gota a gota se va a estabilizar en una frecuencia que creemos prever, pero, de repente, una evaluación rápida modifica nuestras previsiones e imaginamos una evaluación hacia un estado continuo. Nueva sorpresa. Durante algunos periodos solamente, una frecuencia baja parece afirmarse. Estamos así continuamente equilibrados entre dos aguas: el agua del determinismo y el agua del indeterminismo.

Este paradójico régimen de escurrimiento representa la esencia misma de un sistema de comportamiento caótico.

Hago aquí un paréntesis esencial: el concepto de caos que yo utilizo en este texto no se refiere ni al desorden, ni a la confusión general de los elementos, según la definición del diccionario, sino a este caso límite en el que la estructura congelada del pasado es alimentada, en el presente, por la potencialidad infinitamente variada del futuro.

Si volvemos por última vez a la realidad concreta de nuestro escurrimiento, observamos que, en el caso de un régimen caótico, la menor perturbación del sistema (ínfima modificación de la presión de agua, corriente de aire, sonido intenso, ...) lo influye. Según la expresión de Novalis, estamos en presencia de un "caos sensible", en el que causas visiblemente ínfimas producen notables efectos cualitativos (antes del desarrollo de los sistemas de medida eléctrica, los estudiosos de la acústica utilizaron llamadas sensibles al sonido, que revelaron ciertos aspectos cuanti y cualitativos de los fenómenos físicos ligados a la propagación de ondas de débil energía⁴).

Pero ¿qué sucede con los instrumentos musicales acústicos?

En el caso del violín, un mechón de crin de caballo, con pez de castilla, frota una cuerda fabricada originalmente de tripa. La presión del arco aparta la cuerda tensa de su posición de reposo hasta el momento en que su tensión acrecentada le permite escapar del arco y volver a su posición de partida. El arco puede volver a activarse y, teóricamente, la alternación de enganchamiento y desenganchamiento de la cuerda debiera producir un sonido de altura rigurosa y matemáticamente determinada. Pero el crin, la tripa y la pez son materiales originarios de los reinos animal y vegetal. Las asperezas de una crin se espacian todas diferentemen-

⁴P.E.Schiller. "Untersuchungen an der freien schallempfindlichen Flamme", *Akustische Zeitschrift*, I. 1938. J. Tyndall. *Le son*, traducido del inglés por abate Maigno, Gauthier-Villars, Paris, 1869.

te, las torceduras de la tripa se estrechan según las variaciones de densidad de los tejidos animales y el valor del coeficiente de roce debido a la pez seguirá las fluctuaciones de las concentraciones de aceites esenciales y otros ingredientes presentes en la resina de pino. Los movimientos relativos de la cuerda y del arco producen oscilaciones que corresponden realmente a un régimen caótico. Mediante su conducción del arco, el violinista infundirá la sutil variedad de sus intenciones musicales a la sonoridad del violín vuelta sensible. Para el músico, en función de sus necesidades expresivas y en un lenguaje metafórico, su instrumento se convierte en una prolongación viva y orgánica de su cuerpo. Los materiales del violín, originarios de los mundos animal, vegetal y mineral, han sido ensamblados por el violero de una manera precisa para poder ser luego reanimados por el juego vivo del instrumentista⁵.

Todo instrumento de música acústica, por sencillo que sea, presenta siempre esta sensibilidad cualitativa de toque, ligada con esta vida del sonido. Por otra parte, un instrumento siempre será reconocido como mejor que otro cuando sus posibilidades de expresión y de toque sean mayores.

En el caso de una flauta travesa, la sensibilidad resulta sobre todo de la evacuación del fino chorro de aire salido de los labios del flautista. Este chorro se quiebra y oscila alrededor de un bisel y la componente laminaria de la evacuación es "caóticamente alimentada" por los componentes turbulentos⁶.

En el caso de un gong, la vida del sonido resulta en primer lugar de las proposiciones relativas de los constituyentes del bronce escogido, luego de la alternación de los tratamientos térmicos (recocido) y los tratamientos mecánicos (martilleo) que inducen acoplamientos estrechos entre los diversos modos vibratorios. Un golpe de mazo provocará algunas frecuencias precisas que "vivirán" al intercambiar caóticamente su energía con modos vibratorios acoplados⁷.

En el caso de un piano, cuando uno de los martinetes percute un trío de cuerdas, tres osciladores son puestos en movimiento. Y tal como en el problema de los tres cuerpos encontrado en astronomía por H. Poincaré, este conjunto de vibradores, respondiendo por completo a las ecuaciones deterministas, no presentará jamás ninguna solución cuantitativamente predecible en la medida en que las frecuencias del trío no son nunca rigurosamente iguales en la realidad física. Aunque se reemplazara la acción del dedo de un pianista por una máquina rigurosamente reproductora, los sonidos emitidos no serían todos menos "caóticamente vivos" y por consiguiente diferentes⁸.

Durante la guerra de 1914 a 1918, Maurice Martenot se sintió atraído por los silbidos que se podían provocar sistemáticamente mediante el desarreglo de los receptores radiofónicos de campaña. La curiosidad musical de este músico profe-

⁵E. Heron-Allen. *Violin-making as it was and is*, Ward Lock, Londres, 1885.

⁶G.A. Audsley. *The art of organ-building*, Dodd and Mead, Nueva York, 1905.

⁷J. Blades. *Percussion instruments and their history*, Faber and Faber, Londres, 1970.

⁸D. Magne. *Guide pratique du piano*, Van De Velde, Paris, 1978; R.E.M. Harding. *The piano-forte. Its history traced to the Great Exhibition of 1851*, Gresham Books, Surrey, 1933.

sional fue excitada y él se transformó en físico aficionado para intentar explotar musicalmente las propiedades de los electrones⁹. En 1928, presentó en la Ópera de París un nuevo instrumento musical electroacústico: Las Ondas Musicales Martenot. Aunque utilizó materiales que provenían de un laboratorio de física, Martenot dio en sus creaciones una prioridad absoluta a las exigencias sonoras musicales. Para él existe, por ejemplo, una diferencia precisa entre la afinación teórica de los expertos en acústica y la afinación expresiva del músico y es así como su instrumento fue dotado de oficio de dispositivos que producen efectos particulares en el plano sonoro. Además de un altoparlante corriente, utilizó dos fuentes sonoras nuevas: la palma que posee una membrana constituida por una tabla de resonancia sobre la cual hay tendidas doce cuerdas de simpatía y el gong que puede ser accionado por medio de un dispositivo electromecánico. El movimiento vertical de las teclas permite un ataque de intensidad progresiva y el movimiento lateral un vibrato de frecuencias. El deslizamiento de un anillo sobre una cinta metálica produce un glissando. El ejecutante de las ondas podrá actuar dinámicamente sobre un teclado y gracias a las diversas combinaciones de "reglajes", podrá variar los parámetros de su ejecución según sus necesidades expresivas.

En un informe hecho en 1945, Martenot considera que "la electricidad se convierte en cierto modo en una prolongación del sistema nervioso que responde más fielmente al pensamiento musical al traducir todos los imponderables que otrora eran detenidos por la inercia de la materia". El instrumento de Martenot ofrece efectivamente una notable sensibilidad física, cuantitativa: mediante un débil estímulo, se puede lograr un efecto importante. Esto se verifica en toda la lutería electroacústica en que el mínimo movimiento de un potenciómetro permite producir en la salida de un altoparlante sonidos que fácilmente pueden superar el umbral auditivo del dolor.

Según la metáfora de la prolongación del sistema nervioso, el instrumentista podrá modelar la masa sonora gracias al movimiento de los potenciómetros del teclado y de la masa de control. Todo ello al liberarse de la inercia de la materia. Podríamos llevar el razonamiento hasta la ciencia ficción y considerar que la utilización de los potenciómetros presenta aún demasiada inercia. ¿Por qué no acortar el circuito de esta etapa ligando directamente el pensamiento musical con un dispositivo electroacústico mediante electrodos cerebrales? Este sistema sería aún más sensible que todos los sistemas existentes hoy en lutería electroacústica. ¿Pero puede obtenerse un sonido vivo de esta manera? ¿Puede obtenerse con los instrumentos electroacústicos contemporáneos sonidos "caóticamente vivos"?

Las cantantes y los cantantes a menudo experimentan en el seno de sus cuerpos las particularidades íntimas de este instrumento musical privilegiado que es su voz. El estudio de su instrumento los incita normalmente a reconocer la sombría inercia de sus cuerpos. Mediante un lento trabajo metódico, flexibilizan progresivamente esta materia para terminar trascendiéndola dándole una trans-

⁹M. Martenot et E. Leipp, "Les ondes Martenot", *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, N° 57, Paris, 1971.

parencia, paso obligatorio, a través de la cual su pensamiento musical se transforma en creación humana individual. La práctica del canto no apunta directamente a la sensibilidad cuantitativa. Su primer objetivo es lograr la sensibilidad afectiva, cualitativa, en que cada creación lleva la marca, cada vez nueva e individual, de un pensamiento musical encarnado a través de un cuerpo tornado musicalmente transparente¹⁰.

¿Acaso no nace el arte de la humanización de la materia, del esfuerzo para vencer su resistencia, su inercia? ¿No nace acaso de la voluntad de unir paradójicamente el gesto determinado de la pregunta humana a la respuesta imprevisible y portadora de futuro de la materia? Como podemos ver, la sensibilidad artística extrac de este caos sensible una parte de la sustancia profunda que el hombre puede hacer nacer conscientemente entre sus acciones y la materia¹¹.

Además de una sensibilidad cuantitativa, los instrumentos electroacústicos aportan potencialidades musicales en número teóricamente infinitos¹². Se puede grabar cualquier sonido y metamorfosearlo a nuestro antojo (filtros, modificaciones de velocidad, mezclas, ...). Se pueden crear sonidos inauditos por síntesis analógica o por síntesis digital. Se pueden incluso tratar datos de tipo musical en computadores cuya velocidad de ejecución permite considerar que funcionan a tiempo real. ¡El músico se enfrenta a tal complejidad técnica que podría creer que su libertad creadora no tiene trabas! Pero en el dominio del arte el cálculo de probabilidades no constituye ley. Sólo serán fructíferas las combinaciones que permiten al músico expresar al auditor su mensaje musical. Igualmente, sólo serán posibles las combinaciones físicas que continúan obedientes a las leyes internas del pensamiento musical y que permiten siempre crear formas sonoras dotadas de vida, imágenes sonoras de este pensamiento musical. Sin embargo, reconocemos que esta infinita variedad de posibilidades materiales imprevisibles ha podido revelar muchos mundos nuevos a la imaginación creadora de los músicos y liberarla de aquello que en las formas antiguas puede ser hoy experimentado como anacrónico.

La obra *Répons* (Responso) de Pierre Boulez fue creada en 1981¹³. Se trata de una pieza escrita para orquesta de cámara, seis instrumentos acústicos solistas y un computador rápido acoplado con micrófonos y altoparlantes. En esta fórmula mixta, los sonidos acústicos se mezclan con los sonidos electroacústicos, resultados estos últimos de metamorfosis "eléctricas" de los primeros. Los instrumentistas escuchan el sonido directo de su instrumento pero su toque es radicalmente modificado por el "acompañamiento" simultáneo de los sonidos metamorfoseados a tiempo real. Además, el compositor ha previsto hacer evolucionar los tipos de metamorfosis en el curso del desarrollo de la pieza. Las relaciones de causa a efecto clásicas en la ejecución instrumental son destruidas por las irrupciones no

¹⁰L.J. Rondeleux. *Trouver sa voix*, Seuil, Paris, 1977.

¹¹N. Visser. *Das Tongheimnis der Materie*, Telleby Bokförlag, Järna, 1984.

¹²M. Chion, "La musique électroacoustique", *Que Sais-je*, N° 1990, P.U.F., Paris, 1982.

¹³P. Boulez y A. Gerzo. "Computers in music", *Scientific American*, p.26, abril 1988.

predecibles de los tratamientos del computador: la ejecución clásica se torna metaejecución instrumental. Encontramos allí una fuente de innovación diferente que por su especificidad actúa al nivel de la interpretación como portadora de caos transformado en sensible por el sello de la personalidad de los músicos.

Todos los ejemplos tratados acá muestran que el caos (siempre considerado en una acepción positiva, no lo olvidemos) es el terreno indispensable en el cual puede florecer la expresión musical. Según una tradición viva, los fabricantes de instrumentos acústicos han escogido siempre materiales precisos, les han dado siempre formas pecisas y siempre los han armado para que puedan funcionar según regímenes caóticos.

La acción de Felix Savart (señalada al inicio) se aparta de esta tradición viva e introduce elementos basados en consideraciones de simetría rigurosa y de geometría lineal. De este modo, los acoplamientos de las resonancias de la caja disminuyen en importancia y las cualidades de vida del sonido declinan.

La voz de una cantante amplificadora por la cadena micrófono-amplificador-altoparlante, podría (y a menudo puede) prescindir del trabajo vocal indispensable para hacer resonar todo su cuerpo. El sonido electrónicamente amplificado llevará probablemente más la huella del cartón de la membrana del altoparlante que la de la corporeidad individual de la cantante.

Un sonido del tipo "golpe de gong" fabricado por un sintetizador no dará jamás sino una imagen de la "metalidad" del bronce.

Constatamos: el material en sí oculta la fuente de la materia viva del sonido. De acuerdo a su función, el fabricante de instrumentos prepara el material musicalmente transparente indispensable para el intérprete.

El marcador del cilindro ajustaba sutilmente los dientes de mando de su órgano para dar a la ejecución mecánica una forma de contornos flexibles en la cual podía moverse la vida del pensamiento musical.

La sensibilidad de la embocadura del trompetista le permite modificar delicadamente su intención y animar de manera siempre nueva una forma musical.

El mecanismo de un piano es en realidad antimecánico en virtud de su complejidad; un martinete no será nunca disparado idénticamente.

En cambio, a idéntica posición del cursor de un potenciómetro, corresponden resistencia y tensión de mando idénticas, indefinidamente.

Como hemos visto, el computador puede anamorfosar a tiempo real una imagen sonora que hemos dibujado en calidad de intérprete y las superposiciones sonido directo-sonido anamorfosado se transforman en fuentes de formas musicales vivas.

También constatamos que la variedad de intenciones temporales sorprendentes e inesperadas de una forma musical en sí misma dinámica, permite interpretar sin traición la vida propia del pensamiento musical del compositor. La lectura de una partitura escrita podrá, mediante esta información materialmente congelada, resucitar de una manera siempre nueva e infinitamente variada.

En su origen, el andar científico ha aspirado al determinismo absoluto del que lo humano ha sido parcialmente excluido. El arte mismo ha sido siempre la

expresión por excelencia de lo humano. Pero hoy constatamos que la misma ciencia descubre en la naturaleza fenómenos irreductiblemente indeterminados, un caos sensible, fuente siempre renovada de la creatividad humana¹⁴.

No seamos pesimistas.

Por cierto, los instrumentos electroacústicos han permitido llevar al paroxismo los límites de la realidad musical. Pero si esta incursión en lo imposible nos ha exigido que tomemos conciencia de la verdadera naturaleza de los instrumentos acústicos, que es permitir una interpretación viva por medio de un sonido viviente, ella también nos ha abierto el camino a posibilidades aún inauditas que podrán permitir que estos productos del laboratorio y de la técnica, sean modelados en formas cada vez mejor adaptadas a la sutilezas de la comunicación humana.

De este modo, instrumentos acústicos y electroacústicos, cada uno en su esfera musical, podrán asociarse al gran devenir contemporáneo que intenta aminorar poco a poco la distancia entre el arte y la ciencia.

¹⁴I. Prigogine y I. Stengers. *La nouvelle alliance. métamorphose de la science*, Gallimard, Paris, 1979-1986.

Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes

por
Omar Corrado

¿Existe un análisis musical específico para las músicas recientes? En caso afirmativo, ¿en qué reside esa especificidad? Los instrumentos analíticos de que disponemos, ¿son igualmente aptos para el pensamiento y los lenguajes de la producción actual o éstos requieren otras redes conceptuales y metodológicas para registrar su singularidad? Intentar responder a estas cuestiones y otras de ellas derivadas, constituye el objetivo del presente trabajo, en el que se pretende bosquejar un cuadro de situación, general y obviamente incompleto, de las preocupaciones que circulan tanto en el ámbito metodológico, especulativo, como en el de la praxis concreta, observadas en la literatura a nuestro alcance sobre el tema.

Los cortes propuestos por el título imponen algunas consideraciones previas, la primera de las cuales es de orden terminológico. La palabra "análisis" contiene en casi todas sus acepciones la idea, de marcada impronta racionalista, de descomposición de un todo en sus elementos esenciales, de aprehensión de sus relaciones y de construcción de un esquema que explique el conjunto. Esta concepción, que presupone ya un objeto susceptible de soportar las acciones indicadas, se reencontra en la definición que proporciona Bent (1980) del análisis musical, la que completa señalando que se trata de "[...] esa parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma, más que factores externos". En este sentido restringido del término, lo que aparece como rasgo común a los distintos modelos de análisis es el aislar un objeto del contexto ilimitado al que pertenece, separarlo en unidades menores sometidas a tests de identidad e intentar construir un modelo. Sin perder de vista este marco contenedor, indispensable para prevenir el riesgo de la dispersión, tomaremos también en cuenta una acepción más amplia del vocablo, aquella que lo considera como "discurso que se relaciona con un hecho musical [...] discurso sobre la música" (Molino, 1989: 11, 12), como práctica que atraviesa las distintas disciplinas vinculadas con ella. Por un lado, tanto el comentario sobre el valor de una obra como los modelos formalizados, tanto las perspectivas especializadas de Occidente como las respuestas énicas en los contextos tribales parten, en sus verbalizaciones, de alguna forma de análisis, y por otro, en el discurso actual sobre la música, y más aún sobre las producciones contemporáneas, delimitar una zona específica del análisis en la acepción expresada en primer término resulta dificultoso y de escasa utilidad, al coexistir tradiciones analíticas de muy diverso cuño, sin hablar de las propuestas de músicas conceptuales, de la *Musik zum lesen* de Schnebel o los casos en los que la enunciación de conceptos sobre la música forman parte de la obra misma (*cf.* las diversas *Lectures* de John Cage). Como en otras áreas del conocimiento, los enfoques exclusivamente estructurales, inmanentes, se vieron impulsados a asumir aquellas dimensiones menos asépticas y formalizables en las que reside también la especi-

ficidad de los hechos simbólicos, dimensiones para las cuales las herramientas objetivas y cuantificables no aparecen como vías de acceso pertinentes. Además, los análisis se encuentran inevitablemente ligados a la teoría, en un doble juego en el cual ésta es el punto de partida, la hipótesis que yace bajo la descripción mientras que son los análisis los que constituyen a su vez la base y la validación de la teoría. Si bien Palisca (1980) afirma que la teoría “[...] es hoy entendida principalmente como el estudio de la estructura de la música”, la consideración etimológica le permite definirla como “[...] un acto de contemplación” del cual se deriva un plan de conocimiento musical abarcativo, que incluye el conjunto de saberes y acciones que van perfilando el campo articulado y múltiple de las reflexiones sobre la música.

Podrá objetarse que el trabajo analítico no tiene por qué ser aquí distinto del ejercido sobre otros repertorios, incluso históricos, invocando la unidad sustancial de lo musical como categoría, para lo cual el análisis tradicional debería en consecuencia resultar igualmente útil y suficiente. Estimamos, por una parte, que algunas de las rupturas ocurridas en la música del periodo considerado son de tal magnitud que jaquean toda universalización apresurada y por consiguiente también los modos de aproximación vigentes, y por otra, que definir las innumerables conductas englobadas en el llamado análisis tradicional aparece como tarea imposible, a no ser que designemos así al inventario de procedimientos descriptivos heterogéneos que sobreviven en un vocabulario demasiado adherido a un hacer musical geográfica y temporalmente localizado para resultar de utilidad en situaciones radicalmente distintas. Resulta evidente, en otro orden, que las opciones analíticas devienen más problemáticas cuando la obra evidencia alguna anomalía frente a las concepciones existentes, lo que obliga a ampliar el espacio de lo que se considera musical y por consiguiente los recursos metodológicos, como ha ocurrido con la música de Feldman. Aunque parezca paradójico, algo similar sucede cuando la obra nueva va a contracorriente de la producción avanzada de la época: si un autor compone un calco de una sonata clásica en plena hegemonía serial, el analista actuará aplicando las técnicas existentes para abordar el lenguaje tonal histórico, examinará por el contrario, mediante el ejercicio comparativo, las grietas entre la obra actual y su modelo, interpretará el anacronismo como síntoma de la época, atribuyéndole valores reaccionarios o prospectivos, argumentará sobre lo marginal de los sistemas de altura en su estudio de la pieza o bien discurrirá sobre la tonalidad como fundamento ineludible, atemporal de la música, pero en ningún caso podrá soslayar el suelo disímil en el que se coloca su objeto.

La segunda restricción del título se refiere a una segmentación cronológica. Es claro que la longitud del periodo al que nos referimos con la expresión “músicas recientes” depende de la delimitación que hagamos del contexto general, tanto de producción como de recepción. Para abreviar, señalemos que se hará referencia a las obras musicales compuesta aproximadamente en los últimos treinta años, periodo tal vez demasiado extenso para ser considerado reciente, pero necesario para permitir operar también con el eje diacrónico, ya que por una parte, en ese lapso declinan, surgen y se consolidan maneras de componer y

de pensar lo musical que marcan nuestra actualidad; por otra, cualquier sistema sincrónico que construyamos congela, pero no elimina la historia, o mejor dicho las numerosas curvas, con sus dinámicas propias, en las que se ubican las producciones puntuales que coinciden en el corte, y por último, en dicho lapso, a causa de la multiplicación de los enfoques y la presión de los desarrollos de las ciencias sociales y de la filosofía del lenguaje, se agudiza de manera inédita la conciencia de las implicaciones epistemológicas de todo discurso sobre lo inmusical, inaugurando en este campo una densa zona superestructural en la que dialogan los metalenguajes.

De lo anterior se infiere que nos dedicaremos a aquella región de lo musical conocida como "cultura", si bien los embates contra las clasificaciones establecidas, contra los límites de los géneros y la direccionalidad social de la producción, obliga también aquí a observar con cuidado las intersecciones de este campo con otros, como el de lo étnico o lo popular, en propuestas como, por ejemplo, *Cantos de tierra* (1990) de Gergio Prudencio o *Sonata del perro de Mozart* (1984) de Leo Maslíah.

Finalmente, conviene no olvidar el estatus del análisis como producción de sentido en sí mismo, y por lo tanto testimonio, documento de la circulación social de los discursos, de las prácticas significantes, del universo simbólico. En el ámbito definido para este trabajo, producción musical y producción teórica, por su contemporaneidad, participan de un marco referencial común, se benefician de similares avances en el campo del conocimiento y del hacer y están libradas a las mismas incertidumbres de lo que, en el calor de la actualidad, reclama el ejercicio simultáneo de una intensa subjetividad y un obstinado rigor.

1) De la finalidad

Los puntos de vista divergentes sobre una obra, y más aún, sobre la utilidad del análisis, suelen originarse en la funcionalidad que al mismo se le otorgue en el campo de la praxis o de la teoría.

En líneas generales, en la clase de composición se decortica la obra con el propósito de descubrir cómo está hecha, las técnicas constructivas puestas en juego, la selección y el tratamiento de los materiales, su distribución temporal, su adecuación a los medios instrumentales seleccionados, con el objeto de, al observar cómo otros compositores hicieron, adquirir herramientas para el propio hacer. El intérprete analizará, en cambio, el mapa de tensiones creado por la dinámica de las configuraciones que pondrá en movimiento, el tejido textural del que decidirá jerarquizar o fundir determinados planos, la digitalidad propia de una obra, autor o periodo, el modelo sonoro y expresivo en el que enmarcará su acción. El historiador, por su parte, se interesará en el modo en que la obra singular se coloca en la serie, manifiesta las cualidades técnicas y estilística propias de una época, resuelve problemas pendientes o anticipa futuros desarrollos. El propósito puede también ser de orden pedagógico, como una manera de facilitar a los oyentes la comprensión de aspectos específicos de una pieza. Cada disciplina, entonces, interroga a la obra de distinta manera, y genera por el análisis su

propia versión del objeto, lo que conviene no olvidar en el momento de evaluar los supuestos y eficacia de cada análisis. Así, se constata con frecuencia que las miradas más reveladoras sobre una obra provienen de compositores, por su comprensión íntima del proceso musical y su diálogo activo con ella, pero su propio compromiso creativo, sus propias opciones técnicas y estéticas pueden proyectarse exageradamente sobre el hecho observado —en realidad, en su elección misma—, si no se cuidan los mecanismos mínimos de objetivación a los que está habituado quien analiza más exteriormente, como el historiador o el teórico, aunque el riesgo de esta distancia sea, a su vez, el de no percibir cuestiones sustanciales o desestimarlas por exceso de protección contra la propia subjetividad.

Esta concepción del análisis ligado a la utilidad en las distintas etapas del proceso de producción, interpretación, recepción se ha visto en el siglo XX contrastada con la consolidación del análisis como disciplina autónoma. El analista, especialista de aparición relativamente reciente en el campo musical, enfrentará la obra como objeto independiente, autocentrado, del cual deberá, mediante la construcción de redes de relaciones internas de progresiva abstracción, proveer una imagen única, económica, completa y no contradictoria, con lo cual se abre la aspiración de otorgar al análisis un mayor estatus epistemológico e incluso de contribuir desde lo musical a otros campos del saber, según se observa en los desarrollos cognitivos actuales (*cf.* Mac Adams, 1987).

2) *De lo general y lo particular*

De qué manera un hecho localizado trasciende su singularidad y viceversa, cómo preserva su carácter único en el conjunto que lo contiene y en el que se desdibuja, constituye un verdadero núcleo conflictivo de las ciencias sociales y recorre igualmente la reflexión musical, con diversa intensidad. En efecto, en épocas más estables, las normas de lenguaje consensuadas tornan superfluo insistir en la singularidad, ya que ésta, en líneas generales, no hace sino actualizar las convenciones. El análisis se dedica allí a descubrir la regularidad, o el grado de perfección alcanzado con los medios disponibles. La búsqueda de relaciones ocultas, originales, se ve desalentada por la preexistencia de un sistema que almacena virtualmente toda la combinatoria posible, con respecto al cual se miden los desvíos, especialmente en fases de transición que suelen ser las privilegiadas por el analista precisamente por las fisuras, ambigüedades, transgresiones que, al dificultar su explicación en el interior de un código, estimulan la construcción de nuevos modelos capaces de esclarecer el pasaje hacia el estilo consecutivo, que se impuso por distintos mecanismos.

Al trabajar con la producción actual, la falta de la perspectiva que proporciona el conocimiento del periodo subsiguiente y la dispersión extrema de los lenguajes, inhiben toda intención de formular una teoría, es decir, un conjunto de postulados con cierta pretensión de validez general. El debilitamiento de los universales, el estallido de las prácticas comunes provocan el derrumbe de la teoría como mediación entre lo técnico y lo valorativo, lo particular y lo general,

para sustituirla por construcciones provisionarias, de alcance limitado a un autor o incluso a una obra. La dispersión teórica deviene así correlato de la dispersión productiva; la teoría se reduce entonces a los fragmentos que de ella persisten en las poéticas individuales. Los supuestos se convierten en campos dinámicos de reflexión compartidos por el teórico y el compositor, reunidos con frecuencia en una sola persona (Boulez, Cogan, Dufourt, Kramer, Lerdahl, Ligeti, Stockhausen, Xenakis...).

3) De la tripartición semiológica

El funcionamiento del modelo de la tripartición propuesta por Molino y desarrollada por Nattiez (1975; 1990) requiere, en el terreno que aquí tratamos, algunas observaciones. El nivel poético o de la producción tiene la particularidad de que por lo general el autor vive y continúa componiendo, lo que trae algunas consecuencias para el analista. Este puede acceder a información de primera mano sobre los procesos creativos particulares que contará en su elaboración conceptual. Con frecuencia, al utilizar el compositor procedimientos únicos de estructuración, considerablemente crípticos, el analista que pretende descifrarlos, reconstruir las estrategias empleadas, lo hace casi invariablemente a partir de datos confiados por el autor, más aún cuando éste se encarga de borrar las pistas. Ferneyhough compone su *Segundo cuarteto* de cuerdas (1980) en base al reservorio de materiales presente en los dos primeros compases, los que son eliminados en la versión definitiva, la única dada a conocer, de la obra (cf. Nicolas, 1987: 64). El problema se agrava en el caso de las músicas electroacústicas: sin información del compositor resulta imposible, por lo general, reconocer los procesos de generación de las configuraciones sonoras utilizadas.

A menudo, el compositor se niega a hablar de su obra, alegando que todo comentario es superfluo (Dusapin, 1985: 113), o lo hace de manera paradójica, lateral, como es habitual en Feldman, con lo cual el analista se verá obligado a obtener documentación indirecta, como lo hace con autores del pasado, y a trabajar en un espacio sospechoso o hasta desautorizado por el compositor. El trabajo analítico suele verse exageradamente influido por la visión del compositor, y reticente a abrir otras vías de acceso y explicación de la obra. A modo de ejemplo, podemos pensar que el lenguaje elusivo, metafórico de Scelsi al referirse a su música, junto al halo místico o metafísico de que rodeaba su figura, marcó los discursos sobre su obra, en los que parecía sacrilego referirse a cuestiones prosaicamente técnicas, según se constata en los escritos de Halbreich o en los distintos enfoques reunidos por el número que le dedicó *Musik-Konzepte* en 1985, a diferencia de estudios como el de Giulio Castagnoli (1993) de las *Cuatro piezas* para orquesta publicado después de la muerte del autor, donde se consideran los aspectos relativos a la materia, a sus cualidades acústicas, a las evoluciones melódicas —por paradójico que puede parecer en piezas concebidas cada una sobre una sola nota—, rítmicas, tímbricas, a las consecuencias formales de cada parte y del ciclo completo, poniéndolos en el contexto de producción, pero sin limitarse a él.

Retomando la ingeniosa clasificación de Gottwald (1985: 92-95), cuando el analista recibe información del compositor, puede ocurrir que las comprenda bien y su discurso sea correcto, que no las haya comprendido pero que su discurso sea igualmente correcto, que las haya comprendido pero su discurso sea incorrecto o que comprensión y discurso estén equivocados. A efectos de preservar el ámbito operativo del análisis, se fortalece la convicción en la autonomía de los niveles de la tripartición, al despegarlo de la obligación de reconstituir el proceso compositivo. El compositor, sin embargo, al intervenir como evaluador privilegiado en los debates sobre su producción, inyecta, a modo de *feedback*, nuevos elementos que se deben tener en cuenta en futuros procesamientos de la misma. El hecho de que su producción permanezca abierta agrega un margen de provisoriedad también al análisis en su relación con el contexto, pues la evolución compositiva puede confirmar o desviar las direcciones descubiertas en la obra estudiada, al convertirla inevitablemente en etapa de una *work in progress*.

En lo relativo al polo de recepción o nivel estésico, nos enfrentamos con las dificultades derivadas de las ejecuciones y grabaciones raras o inexistentes y de la habitualmente escasa circulación social de la obra, con lo que disminuyen las posibilidades de recabar información a partir del examen de las distintas interpretaciones —como hace Nattiez (1982) cuando se enfrenta con incertidumbres de segmentación “neutra” en *Density 21, 5* de Varèse—, del efecto producido en los diversos públicos —como procede Eggebrecht (1972) al recopilar las áreas verbales estables en relación con Beethoven— o en otros compositores —como Borio (1989) cuando investiga la mutación del paradigma serial de Webern a fines de los 50—, o incluso de las aplicaciones de métodos experimentales, en especial semánticos —como el utilizado por Imberty (1979, 1981) para el análisis del estilo de Brahms y Debussy—, puesto que la nueva obra difícilmente convoque fantasmáticas compartidas en el campo de la cultura, para lo cual se requieren procesos prolongados de sedimentación. La relación conflictiva de la obra nueva con su público y con las normas estéticas dominantes provocan asimismo la indiferencia de sectores considerables de la musicología, campo del saber en el que podría articularse una reflexión dinámica entre la recepción y los demás niveles semiológicos, pero que permanece con frecuencia hostil a los hechos nuevos, los que deberán, al parecer, someterse al juicio de la historia para ser considerados objetos serios de estudio, y que al no poder ser explicados en el marco de los métodos sancionados por la sociología o la antropología se ven relegados frente a otras temáticas de mayor alcance cuantitativo. Incluso un etnomusicólogo tan abarcador como Blacking arroja una mirada cáustica sobre prácticas actuales, a las que incluye dentro de su definición general de música como “sonido humanamente organizado”, aunque en este caso sea “posiblemente disfrutado por los amigos del compositor” (Blacking, 1976: 11, 12). Tal vez no sea ajena a estas actitudes la “incómoda” presencia del compositor, observador alerta de los discursos sobre su obra, así como, del otro lado, el esoterismo de algunos círculos musicales empeñados en proteger sus obras del fragor del mundo.

El estudio del nivel neutro o inmanente, centrado en la partitura como modo de existencia privilegiado de la obra, ha encontrado no pocos reparos en el

ámbito de la musicología; el obstinado grafocentrismo en el que la semiología pretende encorsetar lo musical, presenta dificultades particulares en el ámbito que aquí se estudia y que examinaremos más adelante.

4) *Del análisis y el juicio*

La articulación entre el análisis, que por su aspiración científica debería abstenerse de juicios de valor, y el plano de la estética, establecen múltiples y contradictorias relaciones a través del tiempo, agudamente estudiadas por Dahlhaus (1970), cuyo recorrido por distintos ejemplos extraídos de la historia de la música desde la *Cantata 106, Actus tragicus*, de Bach, concluye, significativamente, en el *Tercer cuarteto* op. 30 (1927) de Schoenberg. Este arco, construido sobre una base estructural y cultural considerablemente homogénea —la concepción centroeuropea, germana, de la música— que sostiene la diversidad de las obras, autores y estilos abordados, deja en suspenso el problema aplicado a épocas sucesivas, de las cuales, sin embargo, el autor ha sido testigo atento, interlocutor activo y teórico prolífico. ¿Indicará esto un límite entre la competencia como evaluadores del historiador y la del crítico o del analista, funciones todas desempeñadas por Dahlhaus? En caso afirmativo, pareciera entonces delinarse una diferencia sustancial entre aquellos juicios que se aplican a obras del pasado, procesadas en la sociedad y la cultura, fundantes de valores con cierto grado de solidez, permanencia y proyección que hacen de ellas, a fin de cuentas, la música para una comunidad determinada, y los que conciernen a las músicas contemporáneas, frente a las cuales todo discurso aparece como provisorio, precario, producto de la urgencia, a la espera de confirmaciones que vengan de la posteridad de la obra, para anudar allí el vínculo entre formalización satisfactoria y eficacia estética.

En nuestra actualidad, es dable observar que los juicios, al caer los dogmas que los sostenían, desamparados ante la proliferación inclasificable de la producción nueva, reclaman al análisis fundamentaciones, argumentos de evaluación, sin que éste, sobre todo en sus versiones más tecnológicas, tenga capacidad ni vocación para proporcionárselos, ni para crear valores donde no existen. La intensificación de sus estrategias relacionales internas pareciera intentar una compensación por ese *plus* del que no puede dar cuenta. Por otra parte, al considerar a menudo la obra contemporánea como parte de un proceso abierto del que ésta no es sino un documento, se soslaya el juicio estético, reemplazándolo por el juicio tecnológico.

5) *De los análisis "duros"*

Llamaremos así a aquéllos que responden al sentido estricto del término análisis tal como lo especificamos al comienzo, es decir, que aíslan la obra o alguno de sus elementos de sus contextos y proceden a descomposiciones sistemáticas y rigurosas del *continuum* sonoro para elaborar luego, mediante la comparación de unidades, el establecimiento de funciones, la simplificación conducente a formular las leyes que explican el objeto y admiten su extensión a otros objetos de la serie determinada —o sea que actúan desde el objeto al código— o bien los

procedimientos inversos, más formalizados, efectuando, de manera hipotético-deductiva, el trayecto del código al hecho individual —otra versión del par general/particular—. La producción analítica representativa de estas corrientes tiene sus canales de comunicación en revistas como, entre tantas, *In Theory only*, *The Journal of Music Theory*, *Music Theory Spectrum* o, con frecuencia, *Perspectives of New Music*. En general, los análisis de esta naturaleza que logran obtener construcciones más satisfactorias y elegantes son los que trabajan aislando del complejo sonoro el campo de la altura, y más aún el de la escritura de la altura, como es el caso de las técnicas utilizadas por Forte (1973) a partir de los *pitch class sets* introducidos por Babbitt, de las perspectivas distribucionales o paradigmáticas de Ruwet (1972), de los diversos recuentos estadísticos o las técnicas computarizadas de Mesnage y Riotte (1989). La manipulación de estructuras se ve facilitada por la opción en favor de la notación —en coincidencia con la manifestación del nivel neutro privilegiado por la semiología— la que establece ya por sí misma una primera y fuerte discretización y atribución de pertinencias, un filtro de considerable grado de abstracción, un nada desdeñable confort operativo y una protección cierta en el momento de la verificación, puesto que la estabilidad de lo visual favorece su mensurabilidad y aprehensión con los métodos tradicionales de la ciencia. Por otra parte, los éxitos son más completos cuando la altura obedece a una sistematización previa —la modalidad, la tonalidad, el dodecafonismo—, región de lo ya codificado donde las estructuras y sus relaciones parecieran estar disponibles, esperando ser descubiertas por el analista, con lo que se cierra un círculo de inocultable optimismo positivista en el conocimiento.

En el corpus de las músicas recientes, estos métodos enfrentan algunas dificultades o restricciones:

a) La ruptura de los códigos compartidos obstaculiza la construcción de un sistema de reglas que exceda el caso individual. No es casual que las últimas grandes teorizaciones hayan sido las del serialismo (*Propositions de Boulez; Wie die Zeit vergeht* de Stockhausen), último intento por construir un sustituto gramatical de alcance supraindividual, por extensión de la mensurabilidad de las alturas y las relaciones interválicas a otros parámetros. Tampoco puede explicarse la obra como campo de aplicación de un sistema. Las tentativas de conceptualizar este espacio tan anárquico se ven obligadas a hacerlo en un grado de generalidad tal, que su conexión con la obra no aparece como particularmente significativa.

b) El desplazamiento, en buena parte de la producción actual, de la nota al sonido y las texturas como puntos de partida compositivos, enturbia la antigua división en parámetros, procedimiento de abstracción excesivamente sumario a la luz de las investigaciones actuales sobre el sonido. En los casos en que existe aún la partitura, las relaciones entre los signos allí escritos, más que nunca, son altamente deficitarias para el propósito analítico, el que se ve obligado a trasladarse de la esfera del parámetro a otras, como la de la fenomenología, cuyos soportes empíricos pueden resultar escandalosos al analista "duro", sin que éste pueda proporcionar por el momento —hasta donde sabemos— una teoría satisfactoria de fenómenos tan esquivos como el timbre o complejo como las texturas, menos aún en las producciones contemporáneas.

c) La amplificación de la variable espacial introduce una nueva región de ardua conceptualización, ya que la obra no puede ser aprehendida en abstracto, se re-compone permanentemente en el espacio de ejecución parcelado, resistente a toda clasificación, que acentúa la irrepitibilidad de cada ejecución y la arbitrariedad de su grabación y reproducción. El análisis de las estructuras en obras como *Répons* (1981) de Boulez o *No hay caminos, hay que caminar...* Andrei Tarkovskij (1987) de Nono, proporcionará por cierto datos importantes, pero para dar cuenta de la dimensión espacial, fundamental en ambas, difícilmente encontraremos recursos que no impliquen la descripción del dispositivo o los efectos de audición, en escala de poco prestigio lógico. El problema se acrecienta en las obras que apelan a otros medios además de los sonoros —textuales, gestuales, visuales—: el teatro musical contemporáneo, los eventos multimediales de Cage.

d) El debilitamiento de los presupuestos estéticos formalistas que trabajan internamente estos análisis: el valor se funda, como en la estética tradicional, en la riqueza, armonía, equilibrio de relaciones entre los elementos y el todo, en épocas en que se jerarquiza precisamente lo contrario: lo fragmentario, irregular, desmesurado, ecléctico.

e) En relación con lo anterior, la desactivación del terrorismo vanguardista centrado en la pureza de la estructura global unificada y la renovación incesante y vectorial del lenguaje, otorgan un nuevo y provocativo espacio al pasado, que reingresa contaminando la obra en la que se instala. Su aparición fractura la homogeneidad del lenguaje e impulsa al análisis a recurrir a impurezas metodológicas para investigar esta apertura de la obra al "exterior", como acontece, por ejemplo, cuando se incluyen citas. Aun en los casos en que éstas no sean textuales o manifiestas, el simple recurso en obras recientes a encadenamientos más o menos convencionales en la tonalidad extendida de fines del siglo pasado —como en *Inner Cities* (1994), de Alvin Curran— carga consigo significaciones que superan lo estructural, ya que no es necesario desplegar demasiada sofisticación en el análisis para reconocer el horizonte histórico de estas armonías, las que resultan enigmáticas precisamente por su anacronismo a la luz de una concepción vanguardista del progreso.

f) La extensión de los registros de complejidad hacia totalidades hipernotadas en las que el ejecutante, desbordado, elige paradójicamente, lo que puede ser tocado, o hacia disminuciones drásticas de la materia sonora, suelen constituir índices, por exceso o por falta, que fundamentan la decisión de interpretar, es decir, de cambiar de perspectiva para abordar el discurso musical.

g) La ausencia de soporte sensible estable en propuestas que desmaterializan la obra-objeto, la abren a innumerables versiones o la convierten en modelo conceptual generativo de infinitos hechos sonoros posibles, e impiden al analista desarrollar técnicas que presuponen la existencia de un corpus con entidad más definida.

h) Los modelos más atentos a las cuestiones estilísticas y a la actividad del oyente en la definición de las estructuras, como el de implicación-realización de Narmour (1977), inspirado en Meyer, requieren una familiaridad con el código

que permita prever los comportamientos probables del discurso en cada instancia, y proyectar expectativas que la realidad del flujo sonoro se encargará de confirmar o negar. En la mayor parte de la producción contemporánea, esta anticipación no puede ejercerse, por la pluralidad de lenguajes y las características de los mismos. La audición frecuente de obras de un autor o de una tendencia permitirían reconocer rasgos estilísticamente pertinentes, pero la teoría, por el momento, no permite su conceptualización rigurosa, pues se ha desarrollado casi exclusivamente en el campo de las estructuras melódicas.

6) *De la tecnología*

Entre los desarrollos analíticos relativamente recientes, posibles gracias a la evolución tecnológica, nos parecen especialmente interesantes por su aplicabilidad a la música contemporánea el análisis espectral de Robert Cogan (1984) y las posibilidades abiertas por las ciencias cognitivas.

Con respecto al primero, se trata de la utilización de fotografías de formaciones espectrales, no ya de sonidos individuales, de las que se disponía desde tiempo atrás, sino de obras completas o segmentos sustanciales de las mismas, que permiten una nueva comprensión del sonido y la música, del sonido en la música. Superando la reducción de la escritura, aunque sin renunciar al soporte visual, lo sonoro aparece allí con una exuberancia insospechada, brindando un nuevo paisaje sensible a las variables instrumentales y de ejecución, de considerable impacto en el estudio no sólo de la obra aislada, sino también de los contextos organológicos, estilísticos, receptivos, según se comprueba en la comparación de dos ejecuciones de la *Sonata* op. 109 de Beethoven por intérpretes distintos en diferentes instrumentos (*ibid.*, 50, 51). Cogan ha cotejado además estas fotografías con teorías analíticas como las de *Schenker*, confirmando por una parte sus intuiciones sobre las persistencias prolongacionales a gran escala, que sin esta confirmación podían aparecer como especulaciones arbitrarias, y echando por la borda definitivamente sus simplificaciones idealistas sobre el acorde de la naturaleza y su pretensión de fundar la superioridad de la música de raíz germánica de los siglos XVIII y XIX sobre bases científicas, dada la abrumadora variedad de morfologías sonoras en las diversas culturas.

La utilidad de estos aportes para músicas carentes de notación, como las electroacústicas, se aprecia en el análisis espectral de *Full*, obra compuesta en las computadoras del laboratorio Bell de New Jersey en la década del 70 por Jean-Claude Risset, en la que emplea la ilusión de ascenso y descenso infinitos descubierta por Shepard, y de la que Risset se sirvió también en *Mutations, Dérives y Moments newtoniens*. La fotografía devela el proceso productor del fenómeno y el papel estructural del registro en la definición formal (*ibid.*, 108-112). En la segunda parte de su trabajo, Cogan estudia las fotografías con herramientas derivadas de la teoría fonológica de las oposiciones, opción justificada al operar con funciones y relaciones sonoras, para lo que establece tablas conteniendo trece características, de cuyo tratamiento obtiene arquetipos muy generales de comportamiento sónico.

Es obvio que el optimismo tecnológico no debe llevarnos a considerar las estructuras obtenidas por estos medios como verdad incuestionable y única de la obra. Una precaución elemental se impone y consiste, a nuestro juicio, en contrastar los resultados objetivos obtenidos por los aparatos, producto de inevitables filtros y simplificaciones, con la percepción humana, sus condicionamientos, sus posibilidades y sus límites.

Uno de los atractivos mayores de las ciencias cognitivas reside en su investigación y modelización a partir de datos que se buscan en los mecanismos perceptivos; del conocimiento de los mismos en el terreno musical podrían inferirse consecuencias de mayor alcance, relativas al funcionamiento general de la mente. Forjadas en el cruce de la lingüística, la psicología experimental, la neurofisiología y las ciencias de la informática, han repercutido de modo espectacular en las teorías sobre el sistema tonal, si bien las reglas, por sus bases psicológicas, aspiran a ser válidas para otros lenguajes. En este sentido, Lerdahl (1989: 32) despacha rápidamente el problema de la universalidad de esa reglas diciendo que "es una cuestión empírica". De hecho, análisis como el que Irene Deliège (1987) dedica a *Syrinx* de Debussy, trata las configuraciones sonoras sin hacer referencia a su pertenencia a un sistema, sino al modo en que los procesos de tratamiento y almacenaje de la información por parte de la percepción, verificados experimentalmente por otros autores, construyen un prototipo de la obra escuchada, por lo cual los principios podrían extenderse a contextos sonoros no sistematizados. Sin embargo, una restricción de peso parece imponerse: la condición previa de la teoría es que "la superficie musical se fragmente en acontecimientos individuales [...] y se preste al establecimiento de estructuras jerárquicas por la gramática auditiva" (Lerdahl, *ibid.*, 34), con lo cual las músicas orientadas hacia una elisión de las distinciones entre acontecimientos (desde Ligeti, en particular), inhibe la inferencia de la estructura. Los análisis asistidos por la informática parten en general de presupuestos similares. Una vez más, la teoría implica decisiones estéticas. Luego de su libro con Jackendoff (1983), Lerdahl intenta poner en relación, extender sus conclusiones sobre una gramática auditiva a una gramática compositiva artificial; el conocimiento de la comprensión musical podría proveer los fundamentos que la música contemporánea ya no encuentra en ninguna parte. Apuesta por una música compleja, es decir, rica en estructuras imbricadas, en agrupamientos jerarquizados, elaborada sobre relaciones pertinentes desde el punto de vista de la audición (octava, división en semitonos, colecciones constantes, etc.) frente a una música complicada, aquella que "contiene numerosos elementos no redundantes por unidad de tiempo" (1989: 52). Podríamos preguntarnos si detrás de toda la sofisticación de estas concepciones no se percibe en filigrana un nuevo retorno a la naturaleza, encarnada esta vez en la percepción, y el intento de instaurar una normativa demasiado parecida al academicismo. Dejando de lado estas consecuencias compositivas, es innegable que los aportes de estas disciplinas han sacudido fuertemente la discusión teórica, se han acrecentado como ninguna otra tendencia, han irrumpido en diversos campos del conocimiento y han abierto perspectivas promisorias para la comprensión de lo musical.

7) *De la fenomenología*

La prematura desaparición de Thomas Clifton, en 1978, detuvo de alguna manera uno de los proyectos más estimulantes en la esfera del análisis, expuesto en numerosos artículos y en especial en su notable *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology* (1983). Una descripción, aún sumaria, de sus ideas, y del denso *background* que subyace, supera el marco de este escrito. Señalemos solamente su apoyo en las bases esenciales de la experiencia: tiempo, espacio, movimiento, *feeling* y comprensión. La variable temporal —con frecuencia ausente en innumerables análisis, que prefieren precisamente el *hors temps* como ámbito operativo—, es jerarquizada por el autor, en consonancia con las adquisiciones de la tradición fenomenológica, a través del estudio de los comienzos y los finales, la continuidad, los contrastes e interrupciones, los estratos temporales superpuestos, los modos en que las retenciones y protenciones confieren espesor al presente fenomenológico, que es mucho más que el presente fáctico. En el espacio, observa las variedades de superficies, profundidades y distancias; la ejecución y el elemento de juego como realidades específicas de la música introducen igualmente incitaciones de interés para el pensamiento sobre lo musical, que se completa con la consideración de los anclajes corporales de la experiencia, de los aspectos volitivos, emotivos —otros tabúes analíticos— que delimitan lo musical de lo sonoro. Del gregoriano al *Piano Concerto* (1967) de Carter y *Lux aeterna* (1968) de Ligeti, la teoría ofrece perspectivas aún poco exploradas en el análisis de la música contemporánea, ya que, según Clifton, “la actitud fenomenológica puede describir la música reciente de modo más fiel que los métodos que confían en la existencia de una partitura convencionalmente notada, los cuales, por esta razón, levantan la sospecha de que es la notación más que la música lo que ha sido analizado” (*ibid.*: X). Además, advierte la correspondencia de la teoría con prácticas contemporáneas que trabajan “fenomenológicamente”, con movimientos, formas, duraciones, sucesiones, timbres y *feelings* sin necesidad de importar términos literarios como tema, conflicto, desarrollos de carácter y estructura, y que entienden que los ideales de unidad, organización y coherencia son más el producto de la constitución subjetiva que de datos compositivos. Finalmente, fenomenología y música contemporánea “nos enseñan que el análisis riguroso requiere una sola cosa: escuchar atentamente lo que se nos presenta, en la certeza de que lo que se nos presenta es [énfasis nuestro] la música” (*idem.*).

No podemos dejar de señalar que la teoría encuentra sus límites, por un lado, en las músicas verbales o conceptuales, en relación con las cuales no se produce la experiencia empírica de lo musical en la conciencia, fundante de la aproximación fenomenológica, y por otro en la desestimación de la variable cultural, con lo que circunscribe al sujeto al horizonte de su cuerpo, y constituye, a nuestro juicio, uno de los problemas que se observan cuando el autor intenta desplazar el punto de observación desde su plataforma descriptiva husserliana hacia una fenomenología hermenéutica (*cf. ibid.*, capítulos VI y VII).

8) De la interpretación

Es innecesario recordar la marginalidad de la semiótica musical durante las épocas de primacía de las corrientes estructuralistas. De entre sus métodos, el más sospechado es sin duda la hermenéutica, en la que, según Nattiez (1986: 28), “no hay ninguna tentativa de puesta en relación sistemática entre significantes musicales y significados, sino un discurso sobre la música que oscila entre la penetración fenomenológica profunda y la perorata periodística y anecdótica”. Sin embargo, los más exhaustivos esfuerzos sistemáticos no pueden ocultar la incomodidad que genera ese “algo más” que se resiste a dejarse capturar por las tramas de sus modelos, y que parece más seductor que las asépticas cascadas estructurales. Es lícito, desde un punto de vista metodológico, diferenciar la materialidad de la obra de las estrategias significantes del autor y del sentido construido por el oyente, como hace la semiología de Nattiez, mas es preciso reconocer que si bien las relaciones entre los tres niveles son accidentadas y oblicuas, nada impide que se establezcan correspondencias capaces de revelar isomorfismos entre ellos, por su pertenencia a un universo simbólico compartido.

En las músicas recientes, la reaparición de una expresividad desbordante, ausente durante varias décadas de la producción de vanguardia, las extensiones hacia límites desconcertantes de la duración y el despojamiento, la mirada hacia la historia en las confrontaciones intertextuales son índices inequívocos de que existe un plus, tan significativo en la comprensión de la obra como las instancias constructivas. Cuando interpretar no resulta una cuestión simple. En la literatura, Todorov (1978) sugiere hacerlo, en primer término, cuando los índices textuales lo manifiesten, lo que en nuestra disciplina podríamos equipararlo, por ejemplo, con la existencia de títulos que sugieren un punto de partida para la interpretación, que deberá encontrar su confirmación luego en el proceso analítico, tal como en el comienzo del *Offertorium* (1980-1986) de Sofia Gubaidulina escuchamos el tema de Federico II con el cual compuso Bach la *Ofrenda musical*, en una instrumentación que intensifica la división tímbrica de aquella realizada por Webern (*Fuga ricercata*). La obra está dedicada —ofrecida— a Gidon Kremer, cuya actitud frente al sonido y a la música impresionara a Gubaidulina por su dedicación y entrega casi religiosas. El ofertorio forma parte de la misa, como el *Introitus* que compuso la autora en 1978, quien indica que su obra *Stupeni* (*Grados*) puede ser considerada el Gradual. A partir del campo de significaciones que se va delineando de esta manera Valentina Cholopova (1991) aporta interpretaciones que permiten una comprensión “morfopoiética” de la dramaturgia creada por el tema, su reducción progresiva hasta un único sonido, su desaparición de la segunda parte y su reingreso cancrizante en la sección final. Esto como símbolo de sacrificio y transfiguración. Este encuentra sus resonancias en otros títulos de la compositora, en la elección de los textos de sus obras vocales —extraídos de los Salmos, de poemas de Marina Cvetaeva, Franzisko Tanzer, T.S. Eliot— y en el contexto de producción —recordemos las obras de Tarkovsky— en el cual lo religioso constituyó una callada defensa ante la hostilidad oficial. En otro terreno, desconocer las motivaciones e implicancias políticas en obras de Nono, Nikolaus

Huber, Rzewski o buena parte de la música electroacústica latinoamericana de la década del 70 —*Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* (1974) de Coriún Aharonián o *Ayayayayay* (1971) de Mesías Maiguashca, por ejemplo —comportaría una renuncia a aceptar evidencias que las obras mismas proporcionan.

Volviendo a Todorov, otros índices pueden darse por falta —contradicción o discontinuidad semántica o estilística— y por exceso —tautología, repetición, superfluidad. La inaudita extensión temporal de las obras tardías de Feldman —cuatro horas su *Segundo cuarteto* (1983)— que suenan casi constantemente en el límite del pianissimo y la inmovilidad, hace estallar no sólo el plano estructural, sino incluso el plano de lo estético y dan pie para interpretaciones en términos rituales, metafísicos, cabalísticos, como la tan polémica de Metzger (1986). El impulso a interpretar parece tan fuerte en las obras y los escritos —elusivos, paradójicos, laterales— de Feldman que los analistas internos se sienten obligados a justificarse con largos párrafos introductorios, como hace Thomas Humel (1994) en su análisis computarizado de *Untitled Composition* (1982).

Es innegable que el campo de la interpretación resulta resbaladizo, arbitrario, a menudo en el límite de la paráfrasis romántica y excesivamente adherido a la tradición. Problemas de envergadura son la frecuente falta de base empírica sobre la cual construir la interpretación, lo indefinidamente extensible de los contextos en que coloca a la obra, el afán contenidista, la tendencia a reducir la polisemia a vías restringidas de sentido, a racionalizar la inmediatez: “la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte [...], sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, despoblar el mundo, para instaurar un mundo sombrío de ‘significados’ ”, decía Susan Sontag (1969: 16). A partir de Gadamer (1960, ed. castellana 1977), la hermenéutica ha evolucionado sin embargo hacia formulaciones que la protegen del ejercicio de una subjetividad descontrolada e inverificable, de la deriva infinita, reforzando sus anclajes en las situaciones de producción y sobre todo en la historia del efecto, en que se despliegan los potenciales de sentido de los hechos artísticos.

9) *De las síntesis*

Animados tal vez por el espíritu antidogmático de la época, por la caída del militantismo vanguardista, por las perspectivas extendidas hacia el contexto en las ciencias sociales y por el carácter proteiforme y anárquico de la producción musical nueva, numerosos trabajos actuales parecen preocuparse por utilizar recursos, métodos, procedimientos y perspectivas, diversificados para encarar el estudio de una obra o un corpus musical en vista a comprenderlos desde distintos ángulos, en la certeza de que “cada interpretación ilumina un aspecto particular [...] pero ninguna tiene el monopolio de la verdad” (Cook, 1987: 232). Ya Palisca, en su artículo “Theory” del *Grove* (1980) abogaba por la necesidad de un “ataque pluralístico y multidimensional” del objeto de estudio. Menos belicoso, Copc (1984) propone un análisis vectorial como apoyo de su historia de la música de las últimas décadas, que contiene las siguientes etapas: 1) trasfondo histórico, 2)

descripción de estructuras y texturas, 3) de los timbres en relación con la estructura y la forma, 4) técnicas básicas de organización de alturas, construcciones rítmicas y motílicas, 5) modelos verticales, 6) modelos horizontales y 7) análisis del estilo. En una dirección más específicamente musicológica, y en un nivel metacrítico, Nattiez (1990) utiliza el concepto de intriga elaborado por Veyne para explicar las diferencias entre los análisis, rechazando la idea de un único análisis verdadero y estudiando cada uno en relación con los demás. Laurence Ferrara (1991) elabora un programa de “análisis ecléctico” —formulación desafiante para las posiciones sistemáticas a ultranza—, en el que recurre a las metodologías existentes, las que preserva intactas en sus reglas, lógica y autonomía (“...no se intentará fenomenologizar los análisis schenkerianos o schenkerianizar los análisis fenomenológicos”, *ibid.*: 180), sin renunciar a utilizar sucesivamente los distintos procedimientos. El plan incluye diez pasos, en un proceso interactivo de escucha, información contextual, análisis técnico, estudio de los niveles expresivos, de significación, simbólicos, orientaciones de ejecución y metacrítica del análisis completo, los que se someten a controles de pertinencia experiencial. El funcionamiento del método se ejemplifica con un análisis de la *Improvisación* N° 3, op. 20 de Bartók. En un artículo anterior, Ferrara (1984) había ya intentado una aproximación de esta naturaleza en el análisis de *Poème électronique* de Varèse.

Tendencias comparables se observan no ya en escritos programáticos sino en la conducción misma de la práctica analítica, como en el notable estudio de Michel Rigoni (1989) sobre *Musique fugitive* (1979), trío de cuerdas de Pascal Dusapin. El simple repaso de sus títulos nos da una idea de los recursos puestos en juego, de la investigación de las técnicas compositivas a partir tanto de la experiencia auditiva como de las influencias reconocidas por el compositor —Varèse, Xenakis—, de la integración sugerida por los títulos/citas a un universo de circulación de significados:

1) Música gestual: elogio de la *fuite* [huida, hendidura, fuga] I.

- 1.1) Análisis perceptivo
- 1.2) Primera parte: Visiones fugitivas
- 1.3) Segunda parte: Juego del rapto
- 1.4) Coda
- 1.5) Vista de conjunto.

2) Música formal: Micro-mega

- 2.1) Megaestructura
- 2.2) Microestructura.

3) Música gestual: el sentido de proyección del sonido

- 3.1) Un concepto varesiano
- 3.2) Diálogo del compositor y el sonido
- 3.3) Ejes de proyección
- 3.4) Ejes de proyección y tonalidad.

4) ¿Música formal/música estocástica?

- 4.1) *Musique fugitive*, encrucijada de influencias
- 4.2) Dusapin \cap Xenakis
- 4.3) Organización *hors temps*
- 4.4) Organización *en temps*
- 4.4) Nuevas informaciones.

5) Música formal; elogio de la *fuite* II

- 5.1) El arte de la fuga
- 5.2) Cadencia evitada.

6) Música gestual: el *stilo rappresentativo*

- 6.1) Música de teatro
- 6.2) Teatro musical
- 6.3) *Ne di fuggir mi pento...*

Coda

Fragmento de un discurso amoroso

Trío de máscaras

Arte barroco

Prima la musica, doppo le parole—los límites del análisis.

En esta última sección reflexiona sobre los diversos niveles de lectura utilizados en este "análisis prismático", cuyas modalidades de interpenetración reconoce como inexplicadas y determinantes, pero ya fuera del campo del análisis.

Aun a riesgo de extrapolar arbitrariamente conceptos epistemológicos, numerosas tendencias observadas en el análisis musical contemporáneo nos parecen confirmar los fundamentos de la teoría anarquista del conocimiento de Feyerabend, para quien éste "[...] no consiste en una serie de teorías autoconsistentes que tienden a converger en una perspectiva ideal; no consiste en un acercamiento gradual hacia la verdad. Por el contrario, el conocimiento es un océano, siempre en aumento, de *alternativas incompatibles entre sí (y tal vez inconmensurables)*; toda teoría particular, todo cuento de hadas, todo mito forman parte del conjunto que obliga al resto a una articulación mayor, y todos ellos contribuyen, por medio de este proceso competitivo, al desarrollo de nuestro conocimiento" (Feyerabend, 1986: 14).

Rafaela, octubre 1994

Referencias bibliográficas

- Bent, I. "Analysis", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, quinta edición, vol. 1, 1980, pp. 340-387.
- Blacking, J. *How Musical is Man?*, Londres, Faber and Faber, 1976.
- Borio, G. "L'immagine 'seriale' di Webern" *L'esperienza musicale*, Turin, EDT, 1989.
- Castagnoli, G. "Suono e processo nei *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* (1959) di G. Scelsi", en Castanet, P-A, Cisternino, N., comp., Giacinto Scelsi. *Viaggio al centro del suono*, La Spezia, Luna editore, 1993.
- Cholopova, V. "Sofija Gubajdulina. Tra Oriente e Occidente", en Restagno, E., comp., *Gubajdulina*. Turin, EDT, 1991.

- Clifton, T. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, N. Haven y Londres, Yale Univ. Press, 1983.
- Cogan, R. *New Images of Musical Sound*, Cambridge (Mass.) y Londres, Harvard University Press, 1984.
- Cook, N. *A Guide to Musical Analysis*, Londres y Melbourne, Dent, 1987.
- Cope, D. *New Directions in Music*, Dubuque, Iowa, Win. Brown, 1984.
- Dahlhaus, C. *Analyse und Werturteil*, Mainz, Schott, 1970.
- Deliége, I. "Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale. Application au *Syrinx* de Debussy", *Analyse musicale*, 6, 1987.
- Dusapin, P. "Une seule réponse: composer", *Silences*, 1, 1985.
- Eggebrecht, H-H. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Wiesbaden, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Kommission Steiner, 1972.
- Ferrara, L. "Phenomenology as a Tool for Musical Analysis", *The Musical Quarterly*, vol. 70, 1984.
- . *Philosophy and the Analysis of Music*, N.Y., Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1991.
- Feyerabend, P. *Tratado contra el método*, Madrid, Tecnos, 1986.
- Forte, A. *The Structure of Atonal Music*, N. Haven y Londres, Yale University Press, 1973.
- Gadamer, H - G. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Gottwald, C. "De la difficulté d'une théorie de la nouvelle musique", *Quoi, quand, comment. La recherche musicale*, Paris, Bourgois-Ircam, 1985.
- Humel, Th. "Qualitativer Sprung. Morton Feldmans *Untitled Composition*", *Musik Texte*, 52, enero 1994.
- Imberty, M. *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, I, Paris, Dunod, 1979.
- . *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, II, Paris, Dunod, 1981.
- Lerdahl, F., Jackendoff, R. *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, Londres, The MIT Press, 1983.
- . "Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels", *Contrechamps*, 10, 1989.
- McAdams, S. "Music: A Science of the Mind?", *Contemporary Music Review*, vol. 2, 1987.
- Mesnage, M., Riotte, A. "Les *Variations pour piano* opus 27, d'Anton Webern", *Analyse musicale*, 14, 1989.
- Metzger, H.K. "Stringquartett-Über das Spätwerk", *Musik - Konzepte*, 48/49, 1986.
- Molino, J. "Analyser", *Analyse Musicale*, 16, 1989.
- Narmour, E. *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago, University of Chicago Press, 1977.
- Nattiez, J-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975.
- . "La sémiologie musicale dix ans après", *Analyse Musicale*, 2, 1986.
- . *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, N. Jersey, Princeton University Press, 1990.
- . "Varèse's *Density 21.5*: A Study in Semiological Analysis", *Music Analysis*, 1, N° 3, 1982.
- Nicolas, F. "Eloge de la complexité", *Entretiens*, 3, 1987.
- Palisca, G. "Theory", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, quinta edición, vol. 18, 1980, pp. 741-762.
- Rigoni, M. "Fantaisie, fugue et variation sur *Musique fugitive* pour trio a cordes", *Cahiers du Cirem*, N° 12-13, 1989.
- Ruwet, N. *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- Sontag, S. *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Todorov, T. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

*Hegemonía y marginalidad
en la religiosidad popular chilena:
los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso
y su relación con la Iglesia Católica*

por
Agustín Ruiz Zamora

Notas preliminares

Originalmente, propuse este título en el *sympósium* que en enero de 1994 clausuró el curso *Música en Chile y América Latina* del programa del Magister en artes con mención en musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Luego, en marzo del mismo año integró el apéndice que acompañó el informe final del proyecto FONDECYT N° 0351-92¹. Posteriormente, en agosto, formó parte de las ponencias presentadas a las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. El presente artículo es una revisión de la propuesta original, complementada a la luz del debate surgido en Mendoza.

Introducción

Desde hace algunos años hemos sido testigos de la reivindicación que en Chile ha tenido la religiosidad popular. Diversos han sido los autores y los enfoques en el tratamiento de esta temática. Originalmente, la revalorización de dichas prácticas devocionales han venido de la teología latinoamericana más que de las ciencias sociales (Morandé, 1984: 129). La Iglesia Católica Chilena reconoce ampliamente este cambio de actitud en la carta pastoral de los obispos de la Pampa (Vial, 1988: 33). El propio obispo Vial expresó poco antes de su muerte: "A la vuelta de cuatro siglos, las cosas se plantean de nuevo como en los tiempos del arzobispo Mogro-vejo. Hoy es la Ilustración la que está en la picota. Lo autóctono y el barroco campean por sus fueros. El Siglo de las Luces no fue tal para las inmensas mayorías latinoamericanas, junto a las cuales querría estar hoy la Iglesia" (*op. cit.*: 39). En efecto, uno de los primeros en reivindicar la religión popular fue el jesuita Renato Poblete quien, a fines de los años 50, afirmaba que la religiosidad popular en conjunto con la religiosidad de las élites hacía de la fe católica una verdadera iglesia (Morandé, 1984: 178). Sin embargo, esta posición no está exenta de intereses hegemónicos; lo ocurrido el 25 de diciembre de 1993 en la elección del

¹ El proyecto FONDECYT N° 0351-92 se titula "Estructuras arcaicas de la devoción popular de la 4° y 5° regiones" y fue realizado entre los meses de abril de 1992 y marzo de 1994 junto a los investigadores José Pérez de Arce y Claudio Mercado del Museo Chileno de Arte Precolombino.

cacique de la fiesta de Nuestra Señora del Rosario de Andacollo demuestra que el clero no está dispuesto a establecer relaciones de verdadero respeto por las tradiciones locales (López, 1995: 59).

En 1970 Antonio Cruz Pacheco intenta explicaciones y definiciones para la religiosidad popular chilena combinando dos modelos teóricos de análisis: el estructural-funcional y el de la personalidad básica. Así llega a afirmar: "La religión popular chilena [...] es un gran mecanismo de defensa —tal vez el principal en las áreas rural y marginal—, erigido contra la ansiedad e inseguridad de la personalidad básica chilena" (Cruz, 1970: 91). "La religiosidad popular chilena es el conjunto de creencias, valores, motivaciones y ritos de origen primordialmente católicos, aunque también mágico y secular, generalmente institucionalizado, mediante los cuales las mayorías urbanas, suburbanas y rurales de nuestro país [...] expresan su relación con otras esferas sagradas y objetos del mundo sobrenatural, aunque también natural" (*op. cit.*: 133).

Desde una perspectiva histórica se ha postulado que la religiosidad popular es rebeldía frente a la dominación del cristianismo doliente y penitencial impuesto por la conquista y colonia españolas (Pinto, 1991: 140). La devoción popular sería una cristiandad que está ligada a grupos nativos y mestizos que no provienen de tradiciones religiosas salvacionistas (*op. cit.*: 141). Similar es el planteamiento de Maximiliano Salinas, quien afirma que la religiosidad popular ha sido la respuesta de un mundo más regocijado a una forma de religiosidad dominante atormentada por el pecado y que buscó con desesperación evitar el infierno, más que ganarse el cielo (Salinas, 1989: 118).

Pedro Morandé, uno de los sociólogos más preeminentes de nuestro medio, ha elaborado una importante tesis que permite comprender la identidad latinoamericana desde las operaciones simbólicas de la fe popular. Esta propone que la religiosidad popular es también una forma de resistir, no tanto a la religiosidad oficial o de élite, sino a las gestiones por implantar modelos que transgreden el ethos latinoamericano, sea éste el iluminismo, el neoiluminismo latinoamericano o el modernismo imperante (Morandé, 1984: 128-162). También es importante Juan Van Kessel, quien en un análisis más clásico evalúa el antagonismo religiosidad popular-religiosidad oficial, como una expresión del conflicto ideológico de dos clases con metas y matrices culturales evidentemente disímiles (Van Kessel, 1984: 125-126).

En un marco más específico, Marcelo Arnold ha propuesto un modelo de análisis a partir de la teoría de sistemas. Desde una concepción luhmanniana Arnold plantea el estudio de la religión como un sistema social. Este modelo analiza la religiosidad popular como realidades diferenciadas y especializadas, referentes y autorreferentes, poniendo de relieve las relaciones de globalidad-parcialidad de los eventos y sujetos que toman parte en los procesos.

El modelo sistémico, junto a una etnografía ajustada a las características de la investigación, permitiría enfrentar los problemas estilístico-musicales y otros aspectos expresivo-simbólicos en los que la religiosidad popular deja de ser un concepto y se presenta como una realidad compleja y heterogénea.

Este trabajo está concebido como análisis que abarca un sistema social

definido por: a) la práctica de una determinada música ritual; b) por los valores que la sustentan, y c) la interacción y comunicación que en torno de ella establecen las personas e instituciones involucradas en el marco ceremonial. Las observaciones se han realizado sobre la base de un trabajo participativo, que ha permitido tomar parte activa tanto en la preparación y celebración de los rituales de una comunidad, como en la ejecución de la música y danza de bailes rituales locales². Dado el carácter etnográfico del trabajo, no abordaré una visión panorámica de las relaciones que dominan el marco nacional de la devoción popular y sus implicancias musicales, sino más bien pretendo establecer los procesos de diferenciación y pertenencia de un determinado sistema devocional, sobre la base del conflicto interinstitucional que se observa en el contexto referido. Con ello deseo contribuir desde una perspectiva interdisciplinaria, a la comprensión de los procesos que efectivamente constituyen identidad local (ver foto 1).



FOTO 1: De izquierda a derecha: *Claudio Mercado*, *Armando Reyes* y el autor, con traje ceremonial durante la fiesta de la Cruz de Mayo en la localidad de Cai-Cai, de Olmué, el 1 de mayo de 1994. El refresco que los bailarines beben en el descanso es la tradicional mistela caicaña, bebida alcohólica de bajo grado.

² Junto a Claudio Mercado he participado como integrante de los bailes chinos de Quebrada Alvarado de Olmué, Cai-Cai de Olmué y Pucalán. Además, he cooperado en los trabajos preparativos de la Fiesta de Cai-Cai.

El análisis lo he realizado tanto desde las propias observaciones, como de las valoraciones y categorías establecidas por los sujetos y comunidades del sistema social estudiado. En consecuencia, el área circunscrita no es una delimitación geográfica arbitraria, sino que corresponde al perímetro de una red de participación y comunicaciones establecida por las propias comunidades implicadas.

Antecedentes generales

La fe popular ha institucionalizado diversas formas expresivas a lo ancho y largo de nuestro continente. La materialización de este sentimiento conforma una variada y rica textura sociocultural, que de modo muy general se puede denominar devoción popular. Una realidad heterogénea originada en los procesos de reorganización social y redefinición cultural que han tenido lugar en el seno de las sociedades nativas, tras la intromisión de España en el Nuevo Mundo.

Por largo tiempo, las diferentes realidades locales de América gestaron sus expresiones devocionales bajo la tutela permanente de la Iglesia, que como religión oficial de la corona española, debió asumir responsabilidades políticas y administrativas que provocaron marginación e injusticia en la población nativa (con algunas honrosas excepciones como es el caso de la orden jesuita). A pesar del tiempo transcurrido y de los cambios en las políticas pastorales, aún se pueden observar relaciones donde la Iglesia chilena mantiene o pretende mantener este histórico rol hegemónico.

Sobre estos hechos y sus implicancias expresivas centraré mi análisis, intentando un acercamiento a las relaciones que mantienen los bailes religiosos, manifestaciones de la devoción popular de la región de Valparaíso, con la Iglesia Católica y en especial con el clero local. Estos bailes se hallan presente en gran parte de las celebraciones populares del centro y norte de Chile. Sin embargo, los ceremoniales difieren unos de otros, no tanto en el marco ideológico o de las creencias, sino más bien en los aspectos expresivos y organizacionales. De este modo es posible visualizar tradiciones marcadas por el localismo. La región estudiada constituye un proceso local donde la expresión popular ha llegado a constituir un universo ordenado en dos categorías, los *bailes chinos* y los *bailes danzantes*³.

Los *bailes chinos* (voz quechua que significa *servidor*) son instituciones devocionales bastante extendidas en nuestro país. Se les encuentra desde la norteña provincia de Iquique hasta la región de Valparaíso. Estas colectividades son de tiempos remotos y en el área de estudio han permanecido por no menos de dos siglos. En términos generales, los *bailes chinos* constituyen un solo género coreográfico-musical que proviene de un mismo tronco histórico-cultural. Sus características más notables son, el género masculino de sus integrantes, la ejecución

³ Los *danzantes* aludidos corresponden a una denominación emic usada en la zona estudiada para referirse a todas aquellas danzas devocionales que no tienen relación con la tradición de los *bailes chinos* locales.

Nada tienen que ver la especie **Danzantes** del área de Andacollo.

simultánea de música y danza por una misma persona, la ejecución de tambores que determinan principalmente el pulso de la música y las *mudanzas*, la ejecución de flautas verticales de tubo complejo de dimensiones variables, la homogeneidad estilística, la formación de los bailarines en dos filas paralelas de orientación longitudinal que tocan sus respectivas flautas formando dos *clusters* alternados⁴, y una danza compuesta básicamente por movimientos de flexión de pierna y saltos en el lugar (ver foto 2 y figura 1). Sin embargo, esta es una caracterización bastante general. En una observación más acuciosa, se pueden distinguir al menos cuatro matrices locales que se diferencian en estilos expresivos y códigos sociales: Andacollo e Iquique, Copiapó y Vallenar, Choapa y Quilimarí, y región de Valparaíso⁵.

Los *bailes danzantes*, a su vez, son instituciones de reciente gestión, puesto que no sobrepasan los 30 años de actividad en el contexto. Las características más sobresalientes de esta categoría consisten en el carácter mixto de los integrantes, la separación de los roles de bailarín y músico en secciones funcionalmente diferenciadas, la heterogeneidad estilística al interior de cada categoría, y coreografías de movimientos amplios y desplazamientos rápidos. Estos bailes surgen de una tradición foránea a la de los *chinos* y por ello representan uno de los niveles de conflicto en la dinámica relacional interinstitucional.

Sin embargo, no es posible entender la globalidad del proceso de hegemonía-marginalidad del marco ceremonial actual, si no se analizan las correlaciones de estas instituciones con la Iglesia Católica.

Bases de la contradicción hegemonía-marginalidad local

En la región de Valparaíso existe una profusa actividad religioso-popular, sobre todo en los villorrios rurales, donde la presencia de los *bailes chinos* ha sido la expresión solidaria de la fe local. Las costumbres y patrimonios de la población rural de esta región, evidencian una cultura primordialmente mestiza. No existen minorías étnicas ni conciencia colectiva del origen indígena de determinados usos y costumbres. Dicha población tiende a organizarse en comunidades (Larraín, 1991: 130-131) dominadas en mayor o menor grado por relaciones de parentesco. La gente de estas comunidades se autodefine como católica. Pese a ello, sus rituales se dan en el marco de una gran autonomía respecto de la práctica oficial. Esto bien pudo originarse en las estrategias de evangelización colonial que en muchos casos consistió en suplantarse los contenidos de las creencias autóctonas por los de la doctrina cristiana, manteniendo, hasta donde fue posible, las expresiones formales de las antiguas devociones.

Esta política propició una religiosidad muy marcada por una expresividad que pudo mantener hasta hoy ciertos rasgos de antiguos rituales precolombinos.

⁴ El tratamiento organológico ha sido ampliamente desarrollado por José Pérez de Arce en *Siku. Revista Andina* (XI/1, diciembre 1993), Cuzco, Perú, pp. 473-486.

⁵ La descripción de este estilo, está desarrollada por José Pérez de Arce, Agustín Ruiz y Claudio Mercado en "Chinos, fiestas rituales de Chile central": documento inédito, Santiago 1994.



FOTO 2: Formación del *baile chino* de Tabolaugo saludando a la Virgen María Auxiliadora de Potochay, el 15 de agosto de 1985. En primer plano se observa al desaparecido Arturo Ogaz, uno de los más recordados y queridos *alléreces* de la provincia de Valparaíso. Detrás se ubica el *tamborero* y a los costados las dos filas de *chinos* con sus respectivos *punteros*.

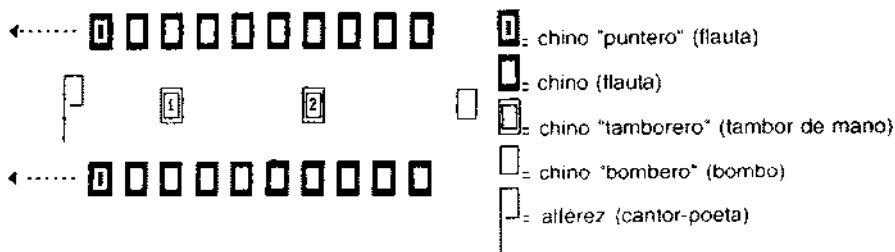


FIG. 1: Esquema de formación de los *bailes chinos* estudiados. Las flechas indican la dirección del desplazamiento del baile en la procesión.

Los *bailes chinos* son una viva muestra de ello. Esta práctica, que se ha desarrollado en el marco del cristianismo, posee en la actualidad un alto grado de autonomía ceremonial. De este modo se han configurado procesos sociales locales donde las comunidades han diferenciado y especializado un sistema ceremonial alternativo del culto oficial.

Sin embargo, estos procesos no son valorados por los clérigos católicos sino como prácticas complementarias de la "liturgia verdadera". Para muchos sacerdotes, estas manifestaciones sólo se validan si van acompañadas de los sacramentos que imparte la administración oficial. En muchos casos los sacerdotes mantienen con cierta reserva, juicios de menoscabo frente a expresiones que consideran más paganas que verdaderamente cristianas, evidenciando ignorancia y desinterés por el sentido de la experiencia religiosa vernácula (Iarraín, 1991: 138).

Sin embargo, El Vaticano ha reconocido que la fe del pueblo y las formas de expresarla son un camino de acercamiento y comunión con Dios. El tema se ha tratado con especial interés por parte de la Iglesia Católica, en un intento de propiciar el acercamiento con el Tercer Mundo⁶. Sin embargo, los personeros responsables del trabajo pastoral de la Iglesia chilena no han sabido interpretar el espíritu de este cambio de actitud, manteniendo relaciones poco empáticas que no ha permitido tocar en profundidad el *ethos* social de estas comunidades creyentes. Esta realidad contrasta fuertemente con los logros alcanzados por el movimiento pentecostal chileno, que a pesar de ser también un movimiento cristiano de organización central, ha logrado en un momento de orfandad y anomia (Arnold, 1984: 77-79) sentar las bases para una iglesia fuerte y popular, toda vez que ha incorporado a su tarea pastoral, una cuota importante de participación a través de dinámicas en las cuales los creyentes se sienten interpretados.

En la región estudiada, la Iglesia Católica aún observa con reticencia la devoción popular. En general, la parroquia no acoge ni trabaja con la institución popular desde lo que éstas son en sí. Más bien se percibe la intención de controlar y manejar el fervor, dejando tales manifestaciones supeditadas al arbitrio del párroco y de su equipo de apoyo.

... El párroco nuevo limita mucho todo eso, le gusta tener todo bajo control. Más encima, hasta los acólitos trae de afuera en vez de ocupar a los niños de acá. No nos gusta... la fiesta ha perdido mucho. Antes la gente se venía toda de los campos por acá y se quedaban toda la noche acá. La fiesta era más larga y habían muchos bailes, más de veinte. Había mucho más espíritu de celebración (Aníbal Sánchez, en la fiesta de Corpus Christi de Puchuncaví, 1991).

La práctica religiosa de esta región está dominada por un persistente conflicto que involucra el enfoque popular y propiamente clerical, y que en virtud de sus

⁶Juan Pablo II, Documento de Puebla, 1979. Alocución al pueblo mapuche en Temuco y Alocución a los bailes religiosos en La Serena, abril 1987.

propias categorías, han establecido relaciones que fluctúan entre la cooperación eventual y la desaprobación mutua.

Para comprender mejor el conflicto aludido, expondré los procesos bases que sustentan esta crisis. Según Wach (1946: 232), toda expresión religiosa posee tres campos: la teología, el culto y la organización. Siguiendo al mismo autor, en el caso particular de la religión católica, el clero controla y administra los tres campos mencionados⁷, originando una organización religiosa con un altísimo grado de hegemonía estamentaria. Esto significa relaciones verticales y excluyentes hacia el resto de la Iglesia⁸.

Este rol hegemónico ha hecho que el clero ignore el sentir popular de la fe, marginando la iniciativa del pueblo creyente. Así se ha propiciado la mantención de prácticas religiosas comunitarias de origen prehispánico, como una opción autorrepresentativa. La omnipresencia clerical en muchos casos guarda relación con una visión transcultural y globalizante que la Iglesia ha mantenido a través del tiempo. La universalización del culto y los esfuerzos que desde muy temprano desplegó por unificar la misa, son la mejor prueba de ello.

En contraposición a esta concepción de la Iglesia, las comunidades rurales han definido un marco de operaciones ceremoniales desde la propia identidad. En este proceso histórico, las importaciones culturales venidas de Europa han sido asimiladas a patrones arcaicos. Cronistas coloniales y viajeros del siglo pasado (Ovalle, 1969: 113-117, 184-187, 346-347, 365; Graham, 1956: 164-165, respectivamente), nos informan de expresiones de fe muy diferenciadas de las europeas, en las que el elemento indígena era evidente. Así, las celebraciones católicas se constituyeron en la ocasión para el despliegue expresivo de grupos organizados de nativos, quienes con su accionar modelaron una realidad sociocultural de grandes proporciones. Tal fue la autonomía y carácter que estas agrupaciones habían alcanzado hacia fines de la colonia, que en 1763 fueron prohibidas y finalmente abolidas en 1797 por el presidente Marqués de Avilés (Urrutia Blondel, 1968: 48).

Luego, con la formación de la república y la posterior pérdida de injerencia de la Iglesia sobre el estado, comenzó un proceso de modernización que polarizó la vida rural y urbana. Paralelamente, y con el fin de la colonia, la Iglesia concluyó la misión, dejando así mucho más expeditas las vías expresivas de las comunidades rurales. Esta polarización creó condiciones propicias para la continuación y proliferación de la gama expresivo-religiosa que hoy día se constata en el área rural.

Estos procesos han creado un fuerte sentido de pertenencia, toda vez que las comunidades han sabido gestionar y mantener hasta hoy día la producción de sus propios ceremoniales, dando así continuidad al presente con un remoto pasado

⁷ Según Wach el término "kleros" que originalmente significaba la totalidad del pueblo de Dios, se aplicó en la comunidad cristiana a quienes se confiaba primaria o exclusivamente la enseñanza, la administración del culto (Wach, 1946: 232).

⁸ La organización religiosa más concentrada es la Iglesia Católica Romana, *op. cit.*: 232.

indígena (Van Kessel, 1984: 134)⁹. De este modo se han creado cogniciones locales que permiten aprehender una realidad de manera compartida, reduciendo la complejidad del mundo a categorías comprensibles (Arnold, 1990: 48).

Análisis de las estructuras devocionales

Se puede afirmar que las comunidades rurales son continuadoras de los procesos antes expuestos, logrando establecer un panorama festivo-religioso bastante independiente del programa oficial de la Iglesia (Arnold, 1984: 142). Este rasgo de autonomía se hace más pronunciado cuando las relaciones comunidad-clero se ven deterioradas. Lo anterior no quiere decir que la devoción popular haya logrado constituirse "en un sistema independiente; la religiosidad popular inexorablemente se debe, nutre y opone a una forma de religión oficial" (*op. cit.*: 141). Actualmente, las instituciones más representativas de esta devoción popular son: la *fiesta religiosa*, el *baile chino* y la *vigilia de cantores*. Mi análisis lo basaré en las dos primeras.

En contraste con la escasez de romerías y peregrinaciones realizadas por la Iglesia (de concurrencia más bien urbana), la *fiesta religiosa* es una institución muy extendida en esta zona. Básicamente, toda localidad rural del área comprendida entre Valparaíso, La Ligua y Los Andes, ha tenido la experiencia de organizarlas. Son ceremonias con un profundo sentido comunitario, en la que el consenso para expresar los valores que surgen de sentimientos devocionales, son compartidos en una especie de solidaridad espiritual (Larraín, 1991: 131).

Estas manifestaciones poseen la expresión de comportamiento que Wach señala como propia de todo culto de veneración. Esto es: " 1) el ritual (pauta litúrgica), 2) los símbolos (imagen), 3) los sacramentos (cosas y hechos visibles) y 4) los sacrificios " (Wach *op. cit.*: 52).

1) *El ritual*

Regularmente consiste en un día de celebraciones ordenado de acuerdo a la siguiente pauta: a) el *saludo*, b) el *recibimiento* o almuerzo, c) el *paseo* o procesión y d) la *despedida*. Casi siempre hay misa, pero ésta, al no pertenecer a la gestión ritual comunitaria, queda sujeta al acuerdo entre los miembros de la comunidad y el párroco. Generalmente, la misa es bien recibida por las comunidades, siempre que el sacerdote la oficie de modo que no interfiera con el programa ritual y no menoscabe la práctica devocional popular. Si así ocurre, entonces la relación entre ambas instituciones será recíproca. Por el contrario, si el clero no acepta las condiciones de la organización, la misa es excluida del programa.

⁹ Van Kessel considera que las prácticas ceremoniales (refiriéndose a los bailes religiosos del Norte Grande) obedecen a una ideología de resistencia de las clases populares frente "a una clase aburguesada de origen mestizo que rechaza sus raíces andinas y pretenden asimilar una cultura extranjera y europeizante".

La persistencia del orden andino es la expresión de "una lucha social y emancipatoria bajo la bandera sagrada de la típica religiosidad popular, apoyada en sus propios valores culturales y religiosos" (*op. cit.*: 126).

Los eventos más sobresalientes de este ritual son de naturaleza doble: a) los expresivos, en los que se encuentran la música y la danza devocionales de los *bailes chinos* dando curso a los saludos, paseo y despedida, b) los de hospitalidad, en los que la institución del *recibimiento* toma forma en los convites de comida y alcohol que se les hace a los invitados. Estos eventos son elementos ceremoniales insustituibles.

2) Los símbolos

Los símbolos más recurrentes son las imágenes y ellas juegan un papel central en la conformación de este sistema. Las imágenes están íntimamente relacionadas con la autonomía ceremonial. Por ende, cuando la imagen o algún otro símbolo (como es el "Santísimo"), es de exclusiva tuición del clero, la participación de los *bailes chinos* está sujeta a los arbitrios del párroco. En este caso, se modifican sustancialmente los aspectos rituales, quedando excluidos tanto la comida como el alcohol.

Sin embargo, predominan ampliamente las celebraciones en las que los símbolos devocionales son *vírgenes o santitos* de propiedad comunitaria o familiar. Si hay alguna causal poderosa para que una comunidad condicione o regule la participación del clero en estos eventos, es precisamente la propiedad de la imagen. En la región de Valparaíso, las incidencias de autonomía ritual y de imágenes son muy altas y están estrechamente relacionadas. Las imágenes son por lo demás una síntesis de la fe de pequeñas localidades, a la vez que constituyen parte de la historia local. Por lo mismo, la convocatoria de estos encuentros es limitada a la red de comunicaciones que el sistema establece como límite de su representatividad. Las imágenes locales son símbolos que están relacionados a procesos de oralidad en los que la versión oficial de la fe no tiene mayor injerencia. Un caso ilustrativo es la celebración de la Virgen del Carmen de Cabildo. Esta imagen le pertenece a la señora Zulema Zárate, quien todos los años organiza una celebración en el santuario que tiene en su casa. El resto de la comunidad vecina circundante, le coopera tanto en el financiamiento como en las tareas. La iniciativa de esta prestigiada cabildana tiene amplias repercusiones puesto que el resto de la ciudad se une a la celebración en una procesión que recorre todo el pueblo.

3) Los sacramentos

Los hechos que mejor dan cuenta de este aspecto son la danza (a la que me referiré más adelante)¹⁰ y el canto de *alférez*. El *alférez* es un oficiante que acompaña al *baile chino* cada vez que éste participa en alguna fiesta. La función del *alférez* es *tomar la bandera*, esto quiere decir que de toda la agrupación es el único

¹⁰ Para una mejor comprensión de los aspectos expresivos, ver Claudio Mercado, "Música y estados de conciencia en las fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo". Manuscrito, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1993.

autorizado para *versificar* o cantar. Cuando domina su arte, el *alférez* puede dar testimonio de la vida y santidad de la imagen celebrada, mediante versos improvisados que en un emotivo canto a *cappella*, demuestran su alto conocimiento de la Biblia y la historia sagrada.

...Y canté un verso por la Última Cena, lo mismo que él [cura] después leyó en la misa (alférez Jaime Cisternas, Campiche, 17 de julio de 1994).

Mediante esta operación poética el *alférez* se desdobra de lo cotidiano, trayendo al mundo la dimensión sobrenatural (Orellana, 1992: 28-32)¹¹. Esta expresión alcanza uno de los siales más destacados del ritual, puesto que expresa la potencia de la divinidad y el agradecimiento por las intervenciones que ha realizado en el mundo. El *alférez* emplea un código que es familiar a la comunidad asistente, y que constituye en lo literario, en lo musical y gestual, una unidad estilística muy depurada.

La danza, y por ende la música instrumental, constituyen el otro testimonio de la relación con lo sobrenatural. Por ser esta una experiencia de resonancias mucho más subjetiva, resulta difícil establecer generalizaciones acerca de cuáles son las emociones y percepciones que los bailarines experimentan en intimidad. Lo claro es que resulta ser un eficaz medio catártico.

Es necesario extenderse en este punto. La música instrumental está constituida por una particular tímbrica y compleja armonía de carácter heterofónico realizada por un grupo de flautas verticales de embocadura simple, con tubo complejo y cerrado en su extremo distal (ver foto 3 y fig. 2). La masa armónica producida por los *clusters* alternados entre las *filas* complementarias, deja al chino inmerso en una atmósfera sonora que abarca gran parte de su rango de audición. El esfuerzo físico y dolor corporal que produce la danza (Mercado, 1993: 10) junto a la hiperventilación provocada por la ejecución de la flauta, unida a la presencia de la imagen y la *compaña*, produce en el músico-bailarín un estado catártico propicio para la experiencia mística o, al menos, permite vivir emociones que exceden lo cotidiano y que están ajustadas exclusivamente al orden ritual.

Es una cosa que me agarra, no lo puedo dejar. Yo muchas veces he dicho: ya no salgo más, estoy muy cansado ya. Pero escucho las flautas listas pu' salir y no me puedo quedar. Tengo que meterme a la fila (Armando Reyes, chino puntero del baile chino de Cai-Cai).

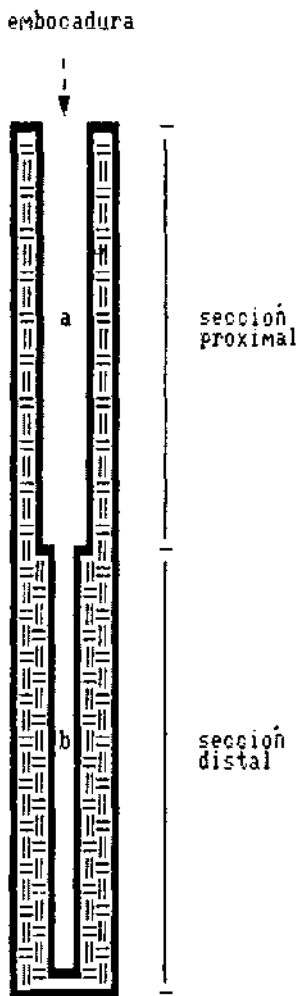
Inversamente, en el canto de *alférez* la relación entre lo terreno y celestial se hace explícita en la palabra poética, estableciendo una comunicación entre el cantor y el auditorio. El canto del *alférez* es efectivo cuando logra mover la emoción no sólo del baile, sino también del público circundante que se apresta a escuchar. En todas estas festividades reina expectación en torno a la figura del *alférez*. El interés

¹¹ Esta apreciación surge luego de considerar los alcances del análisis realizado por la Dra. Orellana en torno del "Canto por Angelito" en el ritual funerario infantil de la zona.



FOTO 3: Flautas *segundas* del *baile chino* de Cai-Cai

FIG 2: Corte esquemático de la flauta de *baile china*. Las secciones a y b que componen el tubo sonoro complejo, presentan longitudes iguales y diámetros en proporción 1:2. Con este mismo criterio fueron construidas las flautas precolombinas halladas en el área de estudio.



lo concita el grado de destreza y sabiduría que este cantor-poeta despliega para evidenciar las potencias sobrenaturales que operan o que pueden operar gracias a su intervención, la que se ciñe a un programa de desarrollo en la que la rogativa tiene un símil importante.

En este trance, el *alférez* suele sentir o experimentar un profundo recogimiento, que bien puede transportarlo a experiencias extraordinarias.

Dos veces me ha pasado que me pongo a cantarle a una imagen y pareciera que los versos salieran solos, sin pensar. A mí me da una

emoción y se me han caído las lágrimas cantando. Una vez me pasó con un San Pedro, yo cantaba y era como si yo hubiese estado en Roma viviendo las cosas que iba cantando... (Luis Galdames, *alférez* de los bailes chinos de Las Ventanas y Pucalán, Cai-Cai, 27 de noviembre de 1993).

Dada la crucial importancia de la función que cumplen, los *alférezes* suelen ver en el cura un personaje contrario a los intereses de la verdadera fe y los preceptos de la Sagrada Escritura.

Hoy, muchos tipos de gentes se han convencido de que los curas no son nada... El que se viste de sotana se somete al demonio (Jaime Cisternas, *alférez* del baile chino de Quebrada Alvarado, Campiche, 17 de julio de 1994).

Por último, hay que señalar que ambas instancias, la música instrumental de los chinos y la música vocal del *alférez* no se yuxtaponen sino que se alternan en relación de complementariedad durante el desarrollo ritual.

4) *Los sacrificios*

El sacrificio está presente en el trabajo organizativo, la preparación de las comidas y mistelas, el aporte personal, las ofrendas y erogaciones. Todas estas expresiones comprometen la entrega de algo que el ofrendante y la comunidad valora. Otro tipo de sacrificio es en la danza. Todo *chino* sabe la mortificación física que es bailar y tocar la flauta¹². Las *mudanzas*¹³ se realizan al tiempo que se sopla fuertemente una flauta de un largo que fluctúa entre los 40 y 60 cm. Los días posteriores a la fiesta los dolores corporales son intensos y prolongados, impidiendo incluso, un normal desempeño laboral. Como en cualquier sacrificio, el bailarín tiene la convicción de obtener una retribución puesto que ha cumplido con el compromiso de la devoción. De cualquier modo, el sacrificio reporta la alegría de protagonizar la ritualidad y esta emoción es siempre deseada. Cuando este sentimiento sacrificio-retribución deja de ser una necesidad, entonces se deja de ser chino (ver foto 4).

En este marco ceremonial la Iglesia ha tenido poco que aportar. La aplicación de sus categorías sobre este sistema devocional le ha impedido una integración real, creando a cambio, relaciones de conflicto o confrontación con las instituciones tradicionales, sean éstas las comisiones organizadoras de las *fiestas* o los propios *bailes chinos*.

¹² La flauta es el instrumento medular de esta devoción. Organológicamente corresponde a un modelo precolombino que estableció su forjato entre los siglos XIII al XV d.C.

¹³ *Mudanza* es un determinado diseño coreográfico que incluye tanto un paso como un desplazamiento.

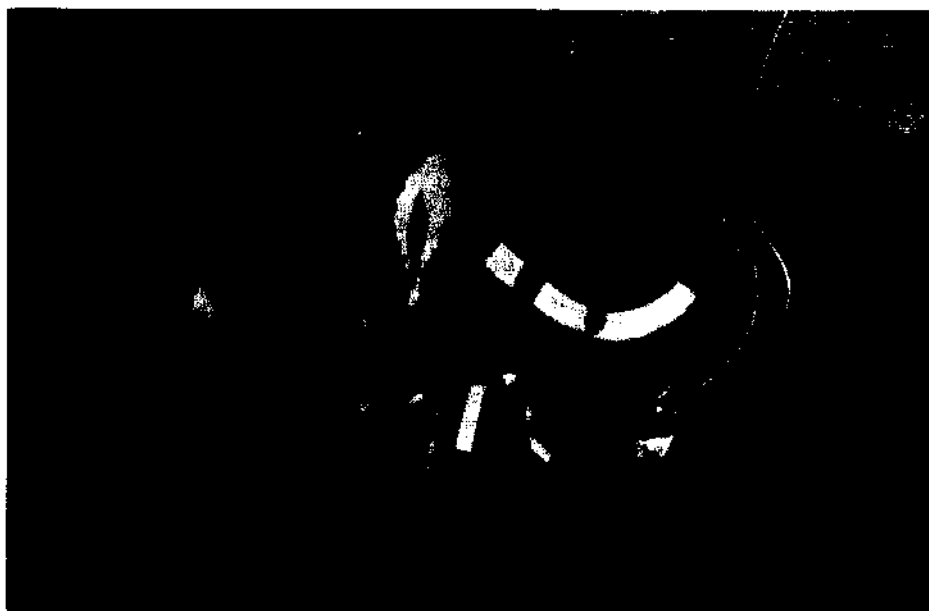


FOTO 4: *Chino puntero del baile chino de Las Ventanas en plena mudanza abajo, antes de la vuelta.*

Relación Iglesia-bailes religiosos en la actualidad

Actualmente, el marco ceremonial ha experimentado cambios que han resultado debilitantes para esta tradición. Sin embargo, esta es una apreciación tan general como vaga. Por lo mismo es necesario analizar algunos de los procesos actuales de esta devoción popular respecto del papel asumido por la Iglesia.

Según se ha afirmado, la expresión formal de los *bailes chinos* se compone básicamente de la alternancia recíproca entre la música vocal y la instrumental danzada. Como toda expresión madura, las fórmulas de participación están definidas y son, a la sazón, patrones fijos que no admiten modificaciones ni experiencias de ensayo-error.

De acuerdo con esto, el marco ceremonial ha estado dominado por una estabilidad y unidad estilística que ha comprendido algo más de 200 años¹⁴.

Sin embargo, los tiempos presentes han sido testigos de cambios que han alterado el delicado equilibrio expresivo-ceremonial de la región. Los *bailes danzantes*, denominación étnic con que ha sido llamada una nueva categoría de danza ceremonial, han aparecido tan sólo en los últimas décadas en la escena de la devoción popular regional¹⁵, afectando de uno u otro modo la tradición del *baile chino* (ver foto 5).

¹⁴ De acuerdo a lo registrado en los estandartes, el baile más antiguo que se encuentra en funciones, es el "Andino". Su fecha de fundación data de 1800.

¹⁵ El primer *baile danzante* aparecido en la región, fue en 1968 en la localidad de Cabildo, provincia de Petorca.



Foto 5: De izquierda a derecha, Armando y "Charlo" Reyes Ahumada, *chinos punteros* del baile chino de Cai-Cái. Su padre, Heriberto Reyes, ya retirado de las filas, también fue puntero del mismo baile y se le recuerda en la región por su incomparable guapeza para bailar.

Uno de los puntos de mayor conflicto ha sido la música que acompaña las *mudanzas* de los nuevos bailes religiosos. En términos generales, ésta la ejecuta una banda de percusión compuesta por cajas de redoble y bombos, ambos de confección industrial. A esta unidad básica eventualmente se suma una sección de bronce (trompetas y trombones). Estas bandas, réplicas de las bandas nortinas del área La Tirana, representan una concepción musical diferente a la de la música instrumental *china*. En general, los danzantes poseen una música de desarrollo lineal con reiteración motivica, de alta intensidad. Dada estas características, la música de los *bailes chinos* se ha visto dañada por la pérdida de la percepción tímbrica debido a la sobresaturación del entorno sonoro, y por la pérdida del predominio de la música de filas complementarias (Pérez de Arce, 1992: 11)¹⁶.

Se debe destacar otro aspecto musical que agrava aún más la relación entre ambos tipos de bailes religiosos. Los *bailes chinos* se destacan por poseer al interior

¹⁶ El estilo de filas alternantes en la ejecución, es otro de los rasgos característicos de la música aborigen andina. Es lo que Pérez de Arce llama "sistema de diálogo musical" (*op. cit.*: 12).

Este rasgo "lo encontramos extendido por los Andes desde los mapuches del sur de Chile hasta los Guahibos de Venezuela y ha penetrado hasta el río Xingú en la amazonia central" (*op. cit.*: 11, sobre la base de trabajos de Menguet [1981] y Castell/Coppens [1975]).

de su organización un sentido de reciprocidad entre la institución del *alferuzgo* y los *chinos* propiamente tal. Los procedimientos de estas agrupaciones están pautados con equidad, de modo que los momentos para la música instrumental y los momentos para la música vocal o canto de *alferéz* se suceden en armonía. Sin embargo, los *bailes danzantes* no tienen desarrollado el canto como forma expresiva. Los pocos grupos que entonan algún himno de alabanza dejan ver, en lo impreciso de sus interpretaciones, que se trata de un canto sin oficio ni oficiante. Los pocos textos que he podido observar denotan el desconocimiento de las técnicas más elementales. Por ende, la devoción de los *danzantes* se remite a la práctica coreográfica como expresión prioritaria. La música instrumental es secundaria ya que sólo es el acompañamiento necesario para el baile. Por lo tanto, a los *danzantes* les resulta intolerable el largo tiempo que un *baile chino* destina al desarrollo del canto y las temáticas sagradas. La inmovilidad que esto aporta a los ceremoniales termina por exasperarlos, interfiriendo con sus instrumentos el canto del *alferéz* de modo de acortar tales intervenciones. De este modo, la práctica poética de los *chinos* se ha visto dañada en uno de sus aspectos fundamentales.

Considerando estos antecedentes, los antiguos bailes han sufrido la desvaloración social de su práctica, puesto que estos hechos ocurren en las *fiestas* organizadas por sus propias comunidades.

Por otra parte, estas agrupaciones han aportado un factor de asimetría en la relación institucional entre la religiosidad oficial y popular. Originalmente, la relación cooperación-exclusión se dio entre un tipo de organización popular representativa del mundo rural y la religión oficial, vocera de una concepción más bien urbana. Sin embargo, los *danzantes* también representan una forma de vida urbana o suburbana. Esto ha configurado otra fuente de desequilibrios en el marco de las relaciones sociales, puesto que los *bailes danzantes* son muy proclives a la Iglesia y sus normas, manteniendo con ella una relación de clara subordinación y cooperación. Históricamente, los bailes chinos han llevado una dinámica social bastante autónoma de la Iglesia (Urrutia Blondel, 1968: 69).

Los *danzantes*, por su parte, no han alcanzado un carácter propio. Integrados mayoritariamente por niñas y adolescentes, son agrupaciones que han llegado a formalizar su expresión mediante modelos entregados por la televisión, medio de comunicación que ha difundido la tradición religioso-popular nortina y que ha causado un gran impacto en los sectores medio-bajo de la sociedad urbana del centro del país.

Otro rasgo de estos nuevos bailes es su carácter federativo-católico (modelo que nunca ha interpretado a los *bailes chinos*), y su aceptación en gran medida de las condiciones y prácticas sacramentales de la Iglesia. Con cierta periodicidad tienen reuniones con un sacerdote encargado de orientarlos. La Iglesia se encarga de asesorar especialmente a los líderes, estableciendo con ellos, condiciones para la participación de los bailarines, y poniendo énfasis en cumplir con las conductas propias de un católico observante (López, 1995: 34).

La inclinación que los *danzantes* sienten hacia la Iglesia es justificable dada la carencia de un corpus literario propio que defina y organice el sentido de su devoción. De acuerdo al análisis que he realizado, este rasgo constituye la diferen-

cia esencial entre ambas categorías devocionarias, determinando el grado de autonomía o dependencia ceremonial (respecto de la Iglesia) con que unos y otros pueden operar (*chinos* y *danzantes* respectivamente). La dependencia ceremonial también queda de manifiesto en el hecho que los *danzantes* no cuenten a la fecha con expresiones rituales propias. Así, la participación de estos grupos está supeditada, o a la iniciativa de la Iglesia o a las las comunidades rurales con *bailes chinos*, que por un sentido solidario continúan invitándolos.

Las antiguas comunidades locales siguen invitando *danzantes* a sus fiestas, pero la adversión entre ambos tipos de bailes ha suscitado hechos delicados. Ultimamente, esto ha motivado que los organizadores locales hayan comenzado a marginar o regular la participación de los *danzantes* a fin de evitar las fricciones.

Paralelamente se ha observado que los *bailes danzantes* han ido encontrando su "espacio natural" en los grandes encuentros organizados por la Iglesia. La realización de estos eventos concita la asistencia masiva de los *bailes danzantes* quienes se integran sin dificultad. Paralelamente, los *chinos* se alejan cada vez más de estos eventos. Una de las razones expresada en sus propios términos: *Es que los curas no dan ni agua caliente...* confirmando con esto lo importante de la comida, la hospitalidad y el ánimo festivo con que se debe celebrar lo sagrado. Otra causal muy sentida la señalan los propios *alféreces*: *A penas dan cinco minutos pa' despedirse. Chi' ¿Qué le puede cantar uno en cinco minutos a la imagen? Es como una falta de respeto. Uno recién empieza a cantar y ya lo están echando pa' fuera. Por eso yo no voy más* (*alférez* Guido Alex Ponce, Quillota). Esta opinión generalizada entre los *alféreces* evidencia lo importante e insustituible de la palabra en la devoción *china*.

A modo de conclusión

Los procesos antes descritos dan cuenta de una realidad concreta, que si bien es cierto, no son representativos de la totalidad de los procesos relacionales que a nivel nacional se dan en el marco de la religiosidad popular, sí lo son en un nivel micro y más específicamente, en el contexto definido por el propio sistema devocional analizado. En consecuencia, me parece de poco valor establecer generalizaciones, ya que éstas son productos de quien o quienes creen poder observar y evaluar desde un punto referencial culturalmente neutro. Por lo mismo, no he querido incluir en las conclusiones, inferencias que de uno u otro modo no estén delimitadas por el contexto estudiado.

La problemática tratada, por lo demás, no es sólo producto de mi trabajo de observación y análisis, ni de las hipótesis y teorías que previamente haya manejado; se trata de una crisis sentida por los propios *chinos* y a la cual ellos tienden a buscar solución (sobre todo en lo referente a los conflictos suscitados con los *bailes danzantes*). En tal sentido, el problema está planteado y procesado dentro de un margen de garantías que ofrecen los actuales enfoques etnográficos.

Finalmente, las relaciones entre las instituciones tratadas no son permanentemente conflictivas. En forma más o menos aislada se presentan algunos procesos de entendimiento en las relaciones institucionales. Los pocos casos de integración entre la religiosidad oficial y las expresiones populares que conozco,

se han debido a una compartida voluntad de consenso. Responsabilidades ineludibles en el establecimiento de relaciones más armónicas, recaen en la gestión personal de quienes tienen los elementos de juicio para comprender y resolver situaciones de marginación y menoscabo. Un ejemplo destacable de este aspecto, es el trabajo que ha desarrollado el párroco de Olmué, padre Pedro Caro, que sin ser un especialista en temas de la religiosidad popular, ha logrado en pocos años integrar sin transgresiones, los eventos rituales, tanto de práctica oficial como del sentir popular en las diversas festividades de la parroquia. Al padre Caro lo asiste la convicción que los *bailes chinos* son una auténtica manifestación de fe y no ve reparos en que se sigan desarrollando y multiplicando. Notable fue el hecho de haber celebrado los 90 años de la parroquia con todos los *bailes chinos* olmueños *saltando* dentro del templo.

La crisis de relación entre instituciones se debe en gran parte, a intereses de poder surgidos de una concepción religiosa culturalmente dominante. Pero esta crisis está relacionada, en gran medida, con una diferencia básica de principios, tanto éticos como estéticos subyacentes en las formas ceremoniales. La música de los *bailes chinos* es, a pesar de estas divergencias, una expresión legítima, ya sea como manifestación puramente musical, o bien, como acto de devoción. Esta validez queda expresada en que es una música genuina, sin parangón, en las culturas actualmente conocidas, que es una música que se debe a un sistema ceremonial con rasgos de autonomía, que es una música que ha sintetizado el modo de hacer y sentir de las comunidades, jugando un papel importante en la construcción de la historia local.

Lo incomprensible, irritante o intolerable que para algunos pueda resultar la práctica expresiva de los *chinos*, no puede constituirse en motivo de marginación, puesto que estos bailes, en última instancia, han congregado a un pueblo creyente que ha autoafirmado su fe al son de las flautas o del litúrgico verso compuesto o *improvisado* de los *alféreces*.

Dado el acervo de estos bailes religiosos, parece imposible reducir el valor de tales expresiones a simples prácticas que se han mantenido en la fina, pero resistente trama de la tradición. Es necesario entender que en ellas subsiste un sentido de experiencia colectiva irrenunciable, un modo de ser que en sí constituye un valioso testimonio de humanización. Porque en definitiva, esta perenne experiencia es un patrimonio no sólo de la gente que la vivencia, sino también del género humano. Por tanto, no parece éticamente justificable que los valores y emociones que en estas expresiones se reviven y comparten, puedan ser marginados del plan de Dios.

Bibliografía

- Arnold, Marcelo y otros. "Expresiones comunitarias de la religiosidad popular en Chile: sugerencias metodológicas e interpretativas", *Revista Chilena de Antropología*, N° 4 (1984), pp. 73-101.
- Arnold, Marcelo y otros. "Análisis del contenido de cuatro estudios de religiosidad popular en Chile", *Revista Chilena de Antropología*, N° 5 (1986), pp. 139-152.
- Arnold, Marcelo. "La religión como sistema sociocultural", *Revista Estudios Sociales C.U.*, N° 64 (segundo trimestre, 1990), pp. 43-57.

- Cruz, Antonio. *La religiosidad popular chilena*. Centro de Investigaciones Socioculturales, Santiago, 1970.
- Graham, María. *Diario de mi residencia en Chile durante 1822*. Traducción de José Valenzuela. Editorial del Pacífico, Santiago, 1956.
- Larraín, Horacio. "Revalorización de las culturas indígenas mediante el empleo del folklore", en 2º Congreso Chileno de Estudiosos del Folklore, 17-19 julio 1989, Sección Folklore Sociedad Chilena de Historia y Geografía, Ed. Manuel Dannemann, Santiago, 1991, pp. 127-150.
- López, Hilda. *Chinita de Andacollo*. Ediciones del Cacto, Santiago, 1995.
- Mercado, Claudio. *Música y estado de conciencia en fiestas de Chile central. Inmenso puente al universo*. Manuscrito, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, 1993.
- Morandé, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*, Cuadernos del Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1984.
- Orellana, Marcela. *El canto por angelito en la poesía popular chilena*, Cuadernos de Humanidades N° 14, Literatura-serie 4, Santiago, 1992.
- Ovalle, Alonso de. *Historia relación del Reino de Chile* (Roma 1646), Instituto de Literatura Chilena, Santiago, 1969.
- Pérez de Arce, José. *Música, alucinógenos y arqueología*, Museo Chileno de Arte Precolombino (en prensa), Santiago.
- Pinto, Jorge. "Dominación y rebeldía. El cristianismo doliente y el cristianismo festivo en Chile", *Estudios Latinoamericanos Sociales*, 1991, pp. 138-143.
- Salinas, Maximiliano. "Demonología y colonialismo. Historia de la comprensión folklórica del diablo en Chile", *Araucaria de Chile*, Madrid, 1989, pp. 117-136.
- Urrutia Blondel, Jorge. "Danzas rituales de la provincia de Santiago", *Revista Musical Chilena*, XXII/103 (enero-marzo, 1968), pp. 43-76.
- Van Kessel, Juan. "Los bailes religiosos del Norte Grande como herencia cultural andina", *Revista Chungará* N° 12 (1984), pp. 125-134.
- Vial, José. "El baile religioso a lo largo de la historia de Chile", *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, VI (1988), pp. 33-36.
- Wach, Jaachin. *Sociología de la religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.

DOCUMENTOS

Apuntes de viaje: el estado actual de la educación musical chilena

por

María Cecilia Jorquera Javamillo

Es probable que las observaciones que aquí escribo y que resultan de mi breve estadía en Chile en el invierno de 1994 no sean novedosas para quienes viven establemente en el país, pero, es posible imaginar que en muchas circunstancias necesitamos oír nuestras mismas observaciones hechas por alguien que suponemos "imparcial", porque ve las cosas "desde afuera". Mi caso es precisamente éste: chilena que vive en el exterior. De modo que espero que lo que aquí escribo pueda ser útil.

Durante los tres meses que pasé en mi país tuve la oportunidad de participar en algunos seminarios que me ayudaron a entender cómo se encuentra actualmente la situación cultural, en general, y la situación de los músicos creadores e intérpretes, de la musicología y de la educación musical. Por motivos profesionales mi mayor interés se concentra en este último campo, aunque se trata de un campo que no puede desligarse de los demás si se quiere hacer educación musical viva y en constante desarrollo.

Llama la atención el momento que atraviesa el país: se siente la necesidad de activar todos los campos del saber, a pesar de las enormes dificultades, sobre todo en lo relacionado con los recursos materiales indispensables para realizar la evaluación que el momento exige. En los campos musicales esto significa querer mejorar toda la producción musical y también la educación, que se encuentra enormemente marginada, pero significa también reconocer que los recursos son escasos. Creo que este hecho es un gran desafío, sobre todo en sentido creativo: la falta de recursos materiales genera nuevas ideas, aunque la ausencia de éstos deja de empujar hacia la invención y se transforma en depauperación.

Otro aspecto que es bastante evidente es la necesidad no sólo de descubrir una identidad nacional, sino también de afirmarla. Tuve oportunidad de oír repetidamente el deseo de no recurrir a las informaciones provenientes del mundo europeo o estadounidense, y aún así es bastante clara la influencia ejercida, especialmente, por las investigaciones que provienen de los Estados Unidos. Me extraña que el saber producido en Europa encuentra poca cabida en Chile, porque no todo lo que es importado es obligatoriamente negativo. En este caso me permito no estar de acuerdo completamente, ya que lo que sería más importante para crear una manera chilena de ver las cosas, no es el rechazo completo e irracional de todo lo que viene desde el exterior, sino aceptar ese saber con criterio selectivo y crítico para crear una visión chilena, inclusive de esas mismas informaciones. Para esto es mucho más importante formar en los chilenos

esa capacidad de selección y de crítica, además de una *actitud* crítica frente al saber. El rechazo de la información no creo que pueda ser constructivo, sino, por el contrario, nos cierra muchas puertas. Obviamente la cantidad de información no lo es todo, pero la falta de ella puede ser muy negativa, porque nos encierra en una visión parcial y basada en algunos elementos de juicio que vuelven rígido nuestro modo de ver las cosas. Sin acceso al saber podríamos caer en el error de "reinventar" aquello que ya ha sido descubierto y dicho por otros mucho tiempo antes.

En este artículo me permitiré hacer algunas sugerencias teóricas derivadas de mi larga experiencia de pedagoga en contacto con la cultura europea. No pretendo dictar ley sobre cómo deben actuar los educadores chilenos, sino, simplemente, ofrezco algunas informaciones de las cuales, supongo, la educación musical chilena podría obtener buenas ventajas.

1. *Necesidad de una reflexión sobre el pasado y el presente*

Respecto a lo que alcancé a conocer directamente de la tradición musical y educacional de Chile, me parece que ha habido un cambio en sentido negativo: la tradición en relación a la música y a la formación de profesores de educación musical tuvo momentos muy interesantes en el pasado. Hoy se ha llegado a una situación crítica, reconocida por los mismos profesores y por quienes se esmeran en cambiar esta situación¹. Estas preocupaciones seguían estando vigentes en 1994, cuando, en los seminarios a los cuales pude asistir, se discutía sobre la presencia absolutamente insuficiente de la música en la educación escolar. Esto repercute en todos los demás campos del quehacer musical: en Chile, como consecuencia de una educación musical que goza de escasa consideración, actualmente no existe un público potencial para conciertos o capaz, en todo caso, de apreciar la música en general, ya que no ha sido educado para eso. Aún menos será posible que se formen músicos si no existe una buena educación musical básica. Es posible que no se advierta el nexo entre la formación general y aquella especializada, pero es evidente que si el nivel general no es parejo, será difícil que se logre abandonar una situación en la cual los especialistas se encuentran en una cumbre dedicada a una élite que no se logra comunicar con el resto de la sociedad. Prácticamente se ha llegado al aislamiento de los músicos que se esfuerzan por mejorar, pero lo hacen dialogando entre ellos, porque no hay ningún otro interlocutor.

Lo dicho anteriormente nos lleva a pensar en el valor que la sociedad chilena actualmente atribuye a la presencia de la música en la cultura y en la escuela. En términos institucionales podríamos afirmar, sin temor, que el valor es nulo, ya que los planes de estudio de la educación básica y media no le dan un espacio adecuado en términos de horas semanales, ni tampoco la consideran materia "necesaria", es decir obligatoria. De frente a una sociedad y a un sistema escolar

¹ *Actas del IV Congreso Nacional de Educación Musical: 2 al 7 de noviembre de 1992.*

que no demuestra respeto por la materia de nuestros esfuerzos pedagógicos, indudablemente los profesores encuentran muchísimas dificultades: con los propios superiores, con los colegas, con los padres y por supuesto también con los alumnos. El número elevado de alumnos por clase evidentemente no es tampoco una gran ayuda. Para enfrentar las dificultades que los profesores encuentran habitualmente en su práctica cotidiana, solicitan "recetas", es decir, fórmulas "seguras" que den la certeza del éxito en la actividad docente. En términos metodológicos estas "varitas mágicas" no ofrecen una solución duradera, sino, más bien, nos dan la ilusión de una convivencia serena con nuestros alumnos durante poco tiempo. Los problemas circunstanciales que creemos haber resuelto de esta manera se volverán a presentar en forma similar o, también, diferente. Para encontrar soluciones definitivas deberíamos intercambiar puntos de vista y abrir una reflexión que involucre esencialmente la metodología, pero que también nos obliga a cambiar la actitud profesional.

Es posible que no se comprenda el punto de vista que acabo de presentar, de modo que entraremos ahora en su detalle. La primera convicción, sobre la cual tuve oportunidad de oír diferentes debates, es que el profesor indudablemente desarrolla un quehacer extremadamente profundo que involucra su persona aún estando lejos de sus alumnos y del establecimiento escolar. Los profesionales de muchos otros campos cuando salen de su trabajo no necesitan plantearse problemas fundamentales respecto a éste. No obstante, las experiencias laborales del educador lo obligan a cuestionar incluso su modo de proceder, relacionándolo con su personalidad. Quien concentra su actividad profesional en la educación se encuentra a diario en contacto con personas que se están desarrollando para transformarse en adultos: el quehacer se concentra en procesos de comunicación en los cuales nuestra personalidad es un factor decisivo. Por este motivo la capacidad de cuestionarse es fundamental. El profesor no debe ser la fuente absoluta y perfecta del saber, sino que debería plantearse como ser humano imperfecto, a veces hasta frágil, pero capaz de dialogar con sus alumnos, ofreciéndoles ayuda para progresar. De modo que, según mi punto de vista, el aprendizaje más decisivo que el profesor debe realizar durante su formación está relacionado con la comunicación.

A través de las intervenciones de algunos profesores en el debate durante los seminarios a los cuales asistí, tuve la impresión que la educación musical en Chile se encuentra aún en una posición de educación "adulto-céntrica", es decir, el elemento fundamental en la comunicación es el profesor. El método entonces es de tipo transmisivo-adiestrativo y se parte de la premisa que es el profesor quien sabe, y aquello que el alumno ha absorbido en su vida cotidiana antes de la escuela y fuera de ella, no tiene un valor determinante. En este concepto educativo la disciplina musical tiene una posición central, pero en especial en sus aspectos técnicos. Obviamente con esto no quiero decir que la música debe ser marginal en la comunicación entre profesor y alumnos: al contrario, se trata indudablemente de *comunicación musical*. La música tiene un papel fundamental, pero en la comunicación el alumno debería asumir una función activa. La primera etapa del diálogo debería ser una especie de diagnóstico de lo que el alumno efectivamente

ha aprendido durante su proceso de endoculturización. El niño llega al jardín habiendo tenido contacto con la música, con los medios de comunicación de masas y con otras experiencias relacionadas con la música: de ellas ha aprendido mucho y generalmente esto no se valora de manera adecuada. En lugar de considerar al niño un receptáculo vacío que se llenará con nociones durante los años de la educación escolar, se debería comenzar el diálogo tratando de descubrir exactamente *qué cosa ya sabe* cuando entra en contacto con el sistema escolar.

En lo que algunos profesores expresaron durante los seminarios pude percibir la existencia de una educación musical más bien empírica, en la cual cada uno trata de arreglárselas como puede frente a las dificultades de la docencia cotidiana. Sin duda alguna, los sueldos de los profesores no contribuyen de modo alguno en mantener la alegría de comunicarse a diario con los alumnos, ya que el cansancio causado por el exceso de horas dedicadas a la enseñanza termina por dominar el ánimo del docente. Aún así, creo que sería oportuno intentar una reflexión que permita a la educación musical evolucionar hacia una educación entendida como proyecto racional, pero no mecánico.

Creo que todos concuerdan sobre la necesidad de reformar el sistema escolar, de modo que las materias "marginales" puedan ganar mayor espacio, que se merecen por su capacidad formadora. Pero deberían ser los mismos educadores que luchan para demostrar que la materia música no sólo es necesaria, sino indispensable para los individuos y para la sociedad; la música no debe ser exclusivamente objeto de audición: debe dar la posibilidad de una participación activa, de vivencias que muchas veces dejan huellas indelebles.

Otro aspecto determinante en los problemas de muchos profesores de educación musical, sobre todo de las zonas lejanas a la metrópolis santiaguina, se refiere a los programas escolares muchas veces no conectados con la realidad que ellos deben enfrentar. Los programas escolares rígidos y centralizados en la realidad urbana le niegan la posibilidad de desarrollarse a muchos niños y adolescentes, que podrían tener una excelente oportunidad para elaborar elementos del entorno en el cual viven. Anteriormente nos referimos a los músicos chilenos, comprendiendo en especial a los músicos dedicados a la música "clásica" o "docta", ya que nombramos al público potencial de los conciertos que llegarán a ser alumnos de la educación básica y media. Hay zonas del país en donde es posible que nunca se llegue a escuchar un concierto como se le concibe en las realidades urbanas, de modo que es necesario no marginar estas zonas y valorizar lo que en ellas existe. El hecho que no se escuche la música docta en esos lugares no significa que allí no exista la cultura. Al contrario, es probable que haya una cultura que nosotros no somos capaces de valorar, porque no corresponde a nuestros modelos culturales. Entonces, junto con valorar la cultura propia de esos lugares deberíamos volver consciente todo aquello que constituye esa cultura, sin dejar de lado el aspecto musical y aquel de la danza, estrechamente ligado con la música. Esto no significa sólo descubrir lo que los niños han absorbido durante su proceso de endoculturización, sino también observar la práctica cultural cotidiana que probablemente incluye muchos aspectos que no están escritos en ningún libro de educación musical. Aquí nos referimos a las tradiciones que de a

poco están perdiendo terreno en todo el mundo, porque los medios de comunicación de masas han ido ganando el espacio que antes a aquellas les correspondía, y además debido a la escasez de espacios en los cuales se realiza la transmisión cultural de estos patrimonios efímeros. En este caso se trata de un quehacer musical que frecuentemente no es reconocido como tal, porque a lo propio no se le asigna un valor adecuado. Así como el valor de la música, en general, se refleja en la presencia de la misma en la educación escolar, de igual modo el valor de las tradiciones se reconoce por la presencia, en términos metodológicos, que se les concede. Lo importante no es que los profesores conozcan detalladamente *todas* las tradiciones de nuestro país (me parece casi imposible, dada la vastedad de nuestro territorio) para poder retransmitir las informaciones, sino que ellos tomen la actitud más bien de observadores, de mediadores que ofrecen la oportunidad para que los alumnos expresen el patrimonio que les pertenece y que les es familiar en su vida diaria.

De modo que el profesor necesita transformarse más en educador y en antropólogo, o sólo adquirir una actitud más bien de antropólogo que de poseedor de una o muchas verdades; el educador musical debe utilizar los recursos que le ofrece el método de la investigación-acción, sin perder su papel de "facilitador" de los procesos de desarrollo de los alumnos. Debe ser más bien un investigador, con una gran capacidad de observación, que permite a sus alumnos descubrir el patrimonio que ellos poseen, valorizándolo y ampliándolo con aquellas informaciones que en cada contexto se vuelven necesarias y útiles.

2. Modelos teóricos posibles y reflexiones metodológicas

Anteriormente ya hemos indicado las posibles metodologías que hoy en día se conocen y aquellas que ofrecen posibilidades válidas de satisfacción profesional y de buena comunicación con los alumnos, esto es desde el punto de vista del profesor; para los alumnos, en cambio, las metodologías menos tradicionales ofrecen la posibilidad de un verdadero desarrollo de los individuos, además de su enriquecimiento cultural.

Aquí nos dedicaremos más bien al aspecto teórico. Desde el punto de vista psicológico existen tres principales puntos de vista con claras implicaciones metodológicas:

a) El primer modelo de enseñanza es el que podríamos llamar "momento reproductivo", en el cual el aprendizaje se realiza en función del objeto que se debe conocer (un *contenido*); intervienen las posibilidades receptoras del sujeto y tiene un papel central el profesor. Un típico ejemplo de este modelo es el *mastery learning*.

b) el "momento productivo", es aquel modelo de enseñanza en que el centro de la atención del aprendizaje es el individuo: su capacidad de comprensión e intuición (en el concepto de la Teoría de la Forma) son determinantes para alcanzar el objetivo de la solución de situaciones-problema. Este modelo plantea la centralidad del sujeto en el aprendizaje y ha sido propuesto por la Teoría de la Forma o Gestalt;

c) el “momento constructivo”, se refiere al aprendizaje en el cual hay interacción entre el sujeto y el objeto, es decir entre los contenidos de la materia de enseñanza y las habilidades del individuo. Este modelo deriva de la investigaciones hechas por Jean Piaget y, anteriormente, por Lev Vigotsky.

Estos tres modelos, como aquí han sido propuestos, probablemente resultan ser áridos e impracticables. En las líneas que siguen intentaremos aclarar cómo se pueden aplicar.

Un pedagogo italiano, Ermanno Mammarella², describe muy concretamente estos modelos, sintetizándolos en sólo dos posibilidades que contienen las tres anteriores:

a) Modelo simplificador o clasificativo:

tiende a nivelar,
 los contenidos/repertorios son sustanciales,
 privilegia un código³ definido (preexistente respecto a la experiencia),
 privilegia la información (modelo unidireccional),
 tiende a la reproducción cultural,
 los diferentes *media* lingüísticos⁴ son objeto del aprendizaje (proceso de alfabetización),
 se plantea el cambio (desde lo subjetivo a lo objetivo),
 tiende a fragmentar,
 planifica contenidos,
 planificación lineal a priori.

b) Modelo complejo o relacional:

tiende a distinguir y a valorizar las diferencias,
 los contenidos/repertorios son marginales,
 construye sus códigos (los deduce de la experiencia),
 privilegia la comunicación (modelo circular),
 tiende a la producción cultural,
 los diversos *media* lingüísticos son medios de representación de la experiencia (es decir de relación y conocimiento),
 se plantea la transformación (desde lo subjetivo a lo intersubjetivo),
 tiende a integrar,
 planifica contextos, actitudes, intervenciones,
 planificación ramificada a posteriori.

Indudablemente resulta difícil comprender cómo estos modelos se realizan en la práctica, pero una cosa es cierta: el modelo más común es aquel que aquí viene descrito como “modelo simplificador o clasificativo”. La práctica educativa en que

² Ermanno Mammarella, “Ed io che saggio sono?”, Actas del congreso “Indagini, fantasie, alchimie e...alla ricerca di itinerari di educazione musicale nella scuola di base”, en *Musica scuola*, suplemento al N° 8, junio-agosto de 1988, pp. 11-12.

³ El término *código* se utiliza aquí en sentido semiótico.

⁴ Lingüístico aquí significa relativo al lenguaje, sin que éste sea sólo verbal.

se utiliza este tipo de modelo es aquella en la cual el aspecto técnico de la materia enseñada tiene un papel decisivo y fundamental: el profesor debe transmitir el saber que posee a sus alumnos. Los alumnos son cada uno una *tabula rasa*, es decir receptáculos que hay que llenar, y en el momento en que comienzan la relación de enseñanza/aprendizaje con el profesor deben partir desde cero, sin considerar todas las informaciones que han sido absorbidas a través del proceso de endoculturización. La médula de la transmisión cultural son los contenidos de la materia enseñada, en nuestro caso la música. Es decir, tienen importancia irrenunciable la teoría musical y el conocimiento de la *gramática* de la música. Las vivencias de los alumnos en relación con ella son secundarias, de modo que el aspecto afectivo implicado en la música queda en segundo plano.

También es cierto que hoy se avanza hacia el modelo "complejo o relacional", sobre todo en la práctica de la educación musical escolar. En este caso las vivencias de los alumnos tienen vital importancia y, entre ellas, no se debe descuidar la música popular y todo aquello que pertenece a la cultura de masa. Esto no significa que nos deberíamos dedicar exclusivamente a trabajar con estos géneros musicales, sino, más bien, queremos decir con esto que no podemos ignorar las experiencias cotidianas de nuestros interlocutores y ellos son, en su gran mayoría, lejanas respecto a la música docta y a todo aquello que se puede estudiar con el apoyo de una gramática de la música tradicional.

No deberíamos olvidar, en todo caso, que ambos modelos tienen su valor y su utilidad en contextos y en momentos diferentes. En este sentido creo que la posición de los psicólogos, planteada anteriormente, es más flexible: se refiere a "momentos" de la enseñanza/aprendizaje. De modo que, según lo que sea necesario, el profesor debería recurrir a uno o a otro modelo.

Aún así, es útil recordar que estos modelos deberían considerarse especialmente adecuados a determinadas condiciones: el modelo simplificador (el nombre desgraciadamente implica un juicio negativo) desempeña un papel importante en la formación de los músicos intérpretes, mientras el modelo complejo es fundamental en la educación escolar y en todas las ocasiones de endoculturización informal estructurada. Pero, en mi opinión, el hecho de "encasillar" la pedagogía y la educación en dos (o tres) modelos transforma el complejo proceso de la educación en algo esquemático y rígido. Esto es bastante grave, ya que las situaciones en las cuales se realizan los procesos de formación de los individuos y de los grupos nunca son predecibles: siempre el profesor se enfrenta a elementos imponderables y a éstos debe reaccionar con rapidez, prontitud y creatividad. De otro modo, ya sea el profesor y más aún los alumnos, pierden una ocasión de inapreciable valor para su evolución personal.

El primer modelo de Manuarella es más adecuado para la formación especializada de los músicos, pero esto no significa que esta enseñanza/aprendizaje deba ser más rígida y esquemática, sino, más bien, nos referimos con esto a la necesidad de una buena porción de aprendizaje de automatismos motores para la práctica instrumental. Con ello no se debe implicar una aplicación total y acrítica de cada uno de los detalles del modelo expuesto: la actitud de cada profesor debe ser siempre de búsqueda de las soluciones oportunas para cada

situación según se vayan planteando. También en el caso de la educación instrumental es necesario considerar lo que ya el alumno sabe, no sólo en términos de técnica instrumental, sino en general, en el campo del saber musical absorbido a través del proceso de endoculturización formal e informal.

De modo que estos modelos teóricos implican una metodología precisa que les permite su aplicación. Creo que es útil disponer de estos modelos como marco de referencia para aclarar algunos aspectos de la práctica misma del pedagogo. Pero ellos no se deben tomar de manera rígida, porque la ayuda que nos ofrecen consiste sencillamente en una descripción de posibles características de situación educativas. El uso inflexible de estos modelos lleva con certeza a una práctica educacional de calidad discutible: la educación debe ser viva y por ello no puede estar sujeta a ideas preestablecidas, programadas, planificadas. Como ya hace muchos años ha dicho un ilustre educador musical, el quehacer del profesor implica constantemente riesgos, entre ellos uno fundamental es su propia eliminación⁵. El verdadero educador debe estar preparado para ver a sus alumnos caminar con sus propias piernas, independientes y capaces de aplicar lo aprendido en su situación nuevas.

Quien lea lo que he expuesto hasta aquí podría quedarse con la impresión de haber leído observaciones que no implican de ninguna manera una participación emotiva en lo observado. Naturalmente, siendo chilena, no me es posible apreciar lo que ocurre en mi país con indiferencia. Admitir los numerosos problemas de la educación en Chile no debería implicar una actitud fatalista, sino al contrario, debe invitar a prepararse al trabajo que hay que enfrentar.

Desgraciadamente, quedo con la plena conciencia que sería oportuno llegar, personalmente, hasta los rincones más apartados de nuestro territorio, para así poder influir directamente en la realidad de la educación. Probablemente lo que aquí se ha dicho no llegará a los ojos ni a los oídos que más necesidad tendrían de adquirir conciencia de los problemas de la educación musical en Chile. Y quienes conocen los puntos débiles de nuestra realidad, es posible que sientan estas impresiones como duras críticas respecto a los esfuerzos que ellos, profesores sacrificados, conscientes de su papel de educadores, hacen en su labor cotidiana. Tuve oportunidad de admirar el trabajo que muchos de éstos desarrollan con abnegación en sus escuelas. El problema se repite una vez más: el público al cual aquí me he dirigido no necesita informarse, porque ya está informado; quienes tendrían urgencia de acceder a estas informaciones no sienten esta necesidad. En algunos casos hace falta, por problemas más bien prácticos, el modo de acceder a las informaciones ya mencionadas.

En muchos campos nuestro país está digiéndose hacia un futuro atractivo e interesante. Esto es posible apreciarlo incluso desde el exterior: durante muchos años en la prensa no se leía casi nada acerca de Chile, exceptuando las tragedias periódicas relacionadas con terremotos o similares. Hoy es posible encontrar

⁵ R. Murray Schafer, *El rinoceronte en el aula*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1984.

noticias sobre nuestro país con cierta frecuencia, y no se trata de eventos excepcionales: se habla de economía, de turismo. Sin duda la educación en ningún lugar del mundo es materia atractiva para la prensa, a menos que se trate de desgracias o casos especiales. La música es noticia sólo con los grandes espectáculos y conciertos: todo aquello que tiene que ver con las pequeñas realidades musicales y con la educación musical no aparece en la prensa. El trabajo del educador es silencioso, no sale del umbral de la sala de clase sino en forma de alumnos que han participado en un cambio o un enriquecimiento que dejará huellas en sus vidas. El trabajo de horniguitas que los educadores realizan merecería salir de las salas de clases y hacerse oír fuera de las escuelas.

En este sentido creo que los seminarios dan una oportunidad invaluable a muchos profesores que, de este modo, pueden hacer público su trabajo. Reitero que, desgraciadamente, este diálogo se realiza entre educadores y sería necesario, en cambio, involucrar a todos aquellos que nada tienen que ver con la educación.

Un aspecto sobre el cual habría mucho que meditar sería la definición de nuestra identidad, pero no sólo en términos de colectividad nacional. Es verdad que no es fácil enfrentar el problema de la identidad, pero algunos puntos de ésta se pueden trabajar. Indudablemente los largos años de gobierno militar dejaron huellas profundas que se perciben con claridad de parte de quien no vivió la cotidianidad de ese período. Sería importante reflexionar sobre lo que cambió, en términos del carácter de los chilenos, durante esos años, para tratar de recuperar lo que se perdió. Con esto no pretendemos decir que todo tiempo pasado fue mejor, sino que algunos aspectos del pasado tuvieron enorme valor y que sería muy triste tener que renunciar a ellos. En todo caso, los educadores y los músicos parecen estar intentando recuperar el terreno perdido durante una fase de la historia de nuestro país en la cual la música y el arte tuvieron importancia secundaria y un papel como adorno superfluo. Así como se oye hablar de Chile en el exterior, es probable que haya llegado el momento de hablar de música y de educación musical dentro del país.

*Necesidad y demanda social de la música chilena**

Existen necesidades y demandas reales y ficticias;
satisfacer las reales nos ayuda a crecer
y a vivir más felices; satisfacer las ficticias
nos ayuda a esclavizarnos y a morir más infelices

por
Gabriel Matthey

Primera aproximación

A comienzos de la década del 80 en Chile se suprimió oficialmente la educación musical como asignatura obligatoria en la enseñanza media, y en educación la básica se redujo sólo a dos horas semanales; *en Chile se promovió oficialmente el camino hacia el subdesarrollo y hacia el analfabetismo musical que sufrimos hoy día*; en Chile se enmudeció a generaciones completas, dejando un profundo vacío y silencio en nuestras almas, negándonos el acceso a una de las manifestaciones más elevadas del espíritu humano. Y las consecuencias son evidentes: hoy nos da vergüenza cantar, nos da vergüenza bailar, nos da vergüenza expresar nuestras emociones y sentimientos, *nos da vergüenza ser nosotros mismos*.

Resulta que *la música es un derecho humano; sin ella no se puede vivir*. Por esta razón, difícilmente se podrán encontrar países donde la música no tenga el lugar que se merece. Y si los chilenos hemos logrado vivir o sobrevivir en todo este tiempo, se debe simplemente a que nos hemos ido deshumanizando; es decir, hemos dejado de interesarnos (o tal vez nos hemos olvidado) de aquellos valores que nos hacen ser y sentirnos como seres humanos. Esto explica la tan aludida crisis de valores que existe en nuestro país. Es obvio, si dichos valores ya ni siquiera se los estamos transmitiendo a nuestros propios hijos.

Así, entonces, una primera respuesta al tema planteado, es que *la necesidad social de la música, no es ni más ni menos que la necesidad social de ser o no ser humanos*. En otras palabras, se trata de una necesidad vital, pues, tal como se dijo antes, *sin la música no podemos vivir como seres humanos*. Y una segunda respuesta, tan importante como la primera, es que no puede existir una demanda sobre aquello que no se conoce. Vale decir, si hoy en Chile somos víctimas de un analfabetismo musical, es imposible que exista una demanda musical. *Sin educación (transmisión) de la música, no puede haber ni demanda ni vida musical en nuestro país*.

Segunda aproximación

En Chile somos muy buenos para hacer elucubraciones y abstracciones sobre cualquier tema. Nos encerramos entre cuatro paredes, nos sentamos alrededor de

*Ponencia leída en el Seminario "Situación de la música clásica en el Chile de hoy", realizado en el Centro Cultural Montecarmelo, Santiago de Chile, en julio de 1994.

una mesa y empezamos a desarrollar nuestras teorías. Y así somos capaces de hablar de los problemas nacionales y de sus soluciones, sin siquiera conocer en el terreno cuál es nuestra verdadera realidad. No nos damos el trabajo ni de observar ni de experimentar en vivo lo que de verdad está ocurriendo. Y con este procedimiento *hemos sido capaces de crear un Chile conceptual, de ficción, que poco o nada tiene que ver con el Chile real*. Y así se nos pasa la vida buscando soluciones a problemas que en realidad no existen, que muchas veces son producto de nuestra imaginación o de nuestras especulaciones intelectuales de entre muros. Naturalmente, esta forma de proceder dista mucho de parecerse al método científico; más bien se parece al así llamado "realismo mágico" de nuestras novelas latinoamericanas.

El Chile ficticio es el Chile construido intelectualmente entre los muros del gran Santiago, desde un centralismo institucionalizado en los colegios, universidades, medios de comunicación, organismos gubernamentales y no gubernamentales, etc. *El Chile ficticio es una figura inventada desde Santiago, que poco o nada tiene que ver con la realidad (vida cotidiana) de nuestro país*. Decir que *Santiago es Chile*, es el mejor reflejo del centralismo mental que nos afecta, cuando, al contrario, en gran medida ocurre que *salir de Santiago es entrar a Chile*.

Esta situación nos hace vivir en un doble estándar, donde existe una versión oficial de los acontecimientos y una versión real, que inevitablemente nos confunde, nos llena de contradicciones e inseguridades y, en definitiva, nos hace ignorar lo que somos y lo que nos pertenece. *El doble estándar impide que Chile se conozca a sí mismo, impide que Chile se exprese a sí mismo, impide que Chile se asuma y se quiera a sí mismo*. El doble estándar nos hace ser una sociedad bastante reprimida e hipócrita, donde sentimos una cosa, pensamos otra, decimos otra y finalmente hacemos otra; es decir, vivimos en un constante engaño y autoengaño.

¿Cómo podemos saber entonces cuáles son realmente las necesidades y demandas sociales de nuestro país, respecto a la música o cualquier otra materia, si estamos inmersos en un doble estándar de vida que oculta al verdadero Chile y nos mantiene enajenados de nuestra realidad?

La solución parte por "despertar", reconocer y tomar conciencia de este obstáculo. Luego tenemos que querer superarlo, para lo cual es fundamental desarrollar una capacidad de autocrítica, de abertura, de sinceridad y de real disposición al cambio. En seguida, aunque parezca de Perogrullo tener que decirlo, cada uno tiene que disponerse a realizar, en el terreno y sin intermediarios, *su propio "descubrimiento de Chile"*, su propia superación del centralismo mental y del doble estándar que nos impide conocer la auténtica realidad de nuestro país. Dado este paso, se podrá descubrir y reconocer que *en Chile existe una gran diversidad cultural*. La realidad del Norte Grande es muy diferente a la realidad del Norte Chico, de la Zona Central, de Isla de Pascua, del Sur, de Chiloé, de la Patagonia. Esto quiere decir que cada región tiene sus propios problemas y sus propias soluciones; *cada región tiene sus propias necesidades y demandas musicales*; cada región tiene sus propias respuestas al tema aquí planteado. *Las necesidades y demandas musicales dependen de las culturas locales* y, por lo tanto, si realmente deseamos levantar a nuestro país, Santiago no puede seguir arrogándose el

derecho a decidir lo que a cada región, con toda razón, le corresponde decidir por sí misma.

Tercera aproximación

La cultura, entendida en un sentido amplio, es la memoria colectiva, es el carácter, es la forma de pensar, de sentir y de hacer de los pueblos. Sin ella se pierden las referencias, se pierde aquello que es propio, se pierde el sentido de pertenencia, aquello que identifica y hace diferentes a los pueblos entre sí, aquello que justifica la existencia en función de lo que a cada pueblo le corresponde aportar. La cultura, entonces, no puede estar ausente: ella es el oxígeno que necesitamos para respirar y vivir como seres humanos que somos.

La identificación con algo, es un soporte psicológico muy necesario para cualquier ser humano; es reconocerse y reconfirmarse a sí mismo, es verse proyectado o vinculado de alguna manera con el hábitat donde uno vive, es sentirse perteneciendo al lugar, es una necesidad fundamental que tenemos los seres humanos para encontrarle sentido a las cosas, para motivarnos, comprometernos y mantener en alto nuestra autoestima.

La música es una manifestación humana que tiene diferentes niveles de acción. Uno de ellos es la posibilidad de sintetizar la cultura de donde surge. También tiene la capacidad de penetrar en lo más íntimo del ser humano, interviniendo en su estructura interna y, con ello, incorporando cultura a quienes la escuchan. Por esta razón, cuando la música logra reflejar a una cultura, ella se transforma en una poderosa fuente de identificación, cuya energía es capaz de levantar, animar, guiar y mover a un pueblo completo. De allí que *la necesidad y demanda social de la música, esté en relación directa con el grado de identificación que ella logra causar en sus auditores.*

Cuarta aproximación

De acuerdo a lo anterior, *si no hay necesidad y demanda por escuchar música chilena, es por que ella no nos identifica, o bien por que ella no es un reflejo de lo que es nuestra cultura.* Con matices más o matices menos, ambas razones explican en parte nuestra cuestión. No obstante, el problema de la identidad en nuestro país es un tema demasiado recurrente, sospechosamente recurrente, que por ese sólo hecho deja al descubierto la respuesta. Resulta que en Chile, dentro de la diversidad cultural que nos caracteriza —aunque no se reconozca oficialmente así—, sin lugar a dudas que tenemos una identidad propia. Y ello se puede comprobar hasta en los más mínimos detalles: en Chile tenemos una determinada forma de hablar, de vestirnos, de caminar, de comer, de mirar, de relacionarnos, etc., que claramente nos identifica y diferencia de los demás; sin embargo nos resistimos a aceptarlo y a reconocerlo. *El problema de Chile no es un problema de identidad, sino de complejos, de vergüenza, de no querer reconocer y asumir lo propio.* Yes muy probable que sea este complejo, esta vergüenza, lo que nos ha llevado a crear un Chile ficticio, a proyectar una imagen que no nos corresponde, a mostrar una fachada de tarjeta postal, a aparentar ser lo que no somos. El recurrente cuestionamiento de nuestra

identidad, no es más que un recurso intelectual para esconder nuestros complejos, nuestra vergüenza. El doble estándar, la cultura oficial, donde todo funciona bien, es otra prueba de que no queremos reconocer ni asumir nuestra cultura real, aquella que brota espontáneamente, día a día, de nuestra vida cotidiana.

De allí entonces que no nos interese la música chilena, si en general *nos interesa muy poco todo lo nuestro*. Por dar un solo ejemplo: a pesar de los años, todavía insistimos en querer ser los "ingleses de América". *Chile ignora a Chile*. Y esto no es una tesis: es una realidad que cada uno puede comprobar en cualquier parte y con cualquier persona; basta con salir a la calle y preguntarlo. Ignoramos nuestra geografía, ignoramos nuestra historia, nuestra diversidad cultural, nuestras costumbres, nuestro arte, nuestra música, etc. Aquí sabemos más de Europa o Estados Unidos que de Chile; *aquí sabemos más de afuera que de adentro*. *Nuestro centro está afuera; es decir, somos un país descentrado, un país que vive fuera de su contexto, constantemente negándose a sí mismo y reivindicando su origen colonial*.

Y esto es un problema de todos, de nuestra idiosincrasia, cuya solución parte por *implementar una educación que esté comprometida e involucrada con lo propio*. Y obviamente que esto también afecta a los artistas y músicos chilenos. Por ello, no es de extrañarse que en Chile todavía sea difícil hacer un arte que nos identifique, y cuando existe nos cuesta enormemente aceptarlo. Por ejemplo, en el campo de la música, el caso típico es Violeta Parra, cuya obra es de la más pura cepa chilena, pero nosotros aún estamos muy lejos de querer reconocerlo, valorarlo y asumirlo. Lo más probable es que, una vez más, desde afuera nos enseñen a hacerlo, tal como ocurrió con Gabriela Mistral y tantos otros.

Quinta aproximación

Pero lo anterior ocurre principalmente en Santiago, pues a nivel regional, a nivel de las culturas locales es muy diferente. Resulta que, por ejemplo, los chilotes se identifican plenamente con su música. Igual cosa ocurre con los nortinos, con los pascuenses o los colchaguinos. Y así volvemos a lo mismo: una vez más el problema está en Santiago, porque es en Santiago donde no se quiere reconocer lo propio; es en Santiago donde se fabrica una cultura oficial que da lugar al doble estándar que tanto nos confunde y nos perjudica. *Es desde el centralismo santiaguino de donde se trata de uniformar a nuestro país, imponiéndole una cultura que es totalmente ajena y que, por lo tanto, es imposible que identifique a las regiones*. ¿Qué sentido tiene que se decrete a la cueca como baile nacional, si en Antofagasta no existen ni los huasos, ni los caballos, ni las monturas y ni las espuelas? Verdaderamente ello resulta forzado, cursi, absurdo y muy lamentable. Más todavía si en el norte existe una enorme riqueza folclórica que le es propia y que sí los identifica. Pero es así como se impone lo ajeno y se impide a la cultura local expresarse a sí misma. Es así como se reprime a nuestro país, región por región, cultura por cultura, persona por persona. Es así como, necesariamente, se crea la desconfianza en lo propio, la inseguridad en sí mismo, la vergüenza, los complejos, el temor al ridículo. Es así como *se crea la necesidad de copiar e imitar ciegamente lo extranjero*, haciendo de Santiago un gran centro de copia: un gran centro colonial en pleno siglo XX.

La necesidad y demanda social de la música no parte por la música nacional, sino regional, evidentemente. Y aquí es importante aclarar que la idea de Nación es muy atendible desde un punto de vista geopolítico, pero no desde un punto de vista cultural. De hecho en Chile hay culturas locales que traspasan las fronteras políticas y se confunden con la de los países vecinos, como es en el caso del Altiplano del Norte o de nuestra Patagonia del Sur. Es más, desde un punto de vista cultural, Chile sólo puede entenderse en el contexto Latinoamericano: tenemos historia común, tierra común, lengua común, problemas comunes, futuro común. Y en todo caso, sea más allá o más acá de los Andes, si realmente queremos salvar nuestra cultura chilena, debemos partir por aprender a convivir en la diversidad, respetando las culturas locales; debemos entender que la unidad no está en el camino fácil y evidente de la uniformidad, sino en la rica diversidad que caracteriza a nuestro país. Y el día que reconozcamos esto, recién estaremos descubriendo a Chile, recién nos estaremos dando cuenta de que tenemos una mina de oro inexplorada, recién nos estaremos dando cuenta de que, en el campo de la cultura, no hemos sabido aprovechar para nada nuestros recursos humanos y nuestras ventajas comparativas.

En este sentido, es importante destacar que el proceso de regionalización iniciado en Chile hace unos años atrás, en la medida que se traduzca en una efectiva descentralización, puede tener una enorme trascendencia no sólo en el ámbito económico, sino también en el ámbito social y, especialmente, en el ámbito cultural.

Sexta aproximación

Respecto al problema específico de la música, todo lo dicho anteriormente se refiere en gran medida a la música referencial; es decir, a aquella música construida en base a referencias externas, a través del uso del texto, de las citas, de los símbolos, etc. Se trata de una música que es producto y reflejo de la cultura local, lo cual se da principalmente en la música folclórica y popular, y, en menor medida, en la música clásica o docta, que tiende más bien a ser autorreferencial. Luego, al menos en Santiago, *difícilmente se puede esperar una necesidad y demanda de la música clásica chilena, si ni siquiera existe interés por nuestra música folclórica y popular.* Y aquí es importante precisar una cosa: resulta que *la música clásica chilena es principalmente "música de Santiago"*, y, a menos que ella adquiera un valor universal, creer o esperar que vaya a tener la fuerza como para lograr identificar al resto de nuestro país, es ser bastante pretenciosos e ilusorios: es caer, una vez más, en el centralismo santiaguino donde creemos ser los dueños y señores de la cultura chilena.

Ahora bien, en el caso particular de la música clásica o docta, aunque se trate de un mundo sonoro autónomo, puro y abstracto, sin ninguna relación aparente con la realidad externa a ella misma, el problema es el mismo pero ocurre en otro plano. En efecto, la música es una manifestación humana y, por lo tanto, necesariamente está relacionada con el ser humano. Entonces, al tratarse de música pura, prima lo más esencial: emociones, sensaciones, pensamientos e ideas que apuntan a lo permanente, a lo más espiritual que hay en nosotros. Y por esta

razón, la música autorreferencial, clásica, docta, o comoquiera llamársele, puede llegar a calar en lo más profundo de lo humano, identificándonos ahora con nuestra propia esencia, con nuestra propia naturaleza, indistintamente de las coordenadas espaciales y temporales donde estemos ubicados. A este nivel, por supuesto que ya se trata de música universal, donde el carácter nacional es totalmente superado e incluso pierde sentido. Entonces, *las necesidades y demandas sociales de la música universal, vengan de donde vengan, son también universales.*

Pero en este caso, como suele ocurrir, existe un gran desfase entre el artista y el público. En la historia del arte ha quedado demostrado: las obras han adquirido presencia mucho tiempo después de que el compositor haya fallecido. Y resulta que en Chile la mayor parte de la música clásica se ha escrito este siglo, es decir, es relativamente reciente. Además, ella ha tenido una mínima difusión, pues aparte de ejecutarse pura música europea —como en el tiempo de la colonia—, el repertorio musical de los conciertos está atrasado en 100 años. En efecto, en materia musical la sociedad chilena todavía vive en el siglo XIX, aunque el siglo XXI ya esté a punto de llegar. Por esta razón, *con el nivel de educación, atraso y analfabetismo musical que tenemos, no puede existir necesidad y demanda ni por la música clásica chilena ni por la música clásica universal del presente siglo.*

Séptima aproximación

Ahora bien, a pesar de todo lo dicho anteriormente, casi por un instinto de supervivencia, *las necesidades y demandas sociales se han ido adaptando a las circunstancias con una total y preocupante docilidad.*

En el Chile de hoy se ha instalado una verdadera dictadura del mercado y del consumo, y todo está girando en torno a ello como si se tratara de una religión. La música popular ha ido perdiendo el vínculo con nuestra cultura y se ha ido transformando en música eminentemente comercial, vale decir, en música que es regulada por el mercado, donde la creatividad se reduce a la mínima expresión, bastando tomar ciertos modelos estandarizados que aseguran la aceptación del consumidor y, por lo tanto, la venta del producto. De esta forma, la necesidad de escuchar música ya no es una necesidad de identificarse con lo propio ni menos de fortalecerse como ser humano. No, ahora se trata de algo mucho más simple y directo: se trata de una necesidad de consumir. Así, la música se ha transformado en uno de los mejores negocios del mundo, puesto que se la está utilizando como una droga, cuyo consumo sólo incita a consumir más y más, con lo cual, en vez de ayudar a la persona a sentirse más humana, en vez de ayudarla a insertarse dentro de su propia cultura y proporcionarle un soporte psicológico, la está destruyendo, la está enajenando de su cultura, la está transformando en un ente consumidor sin identidad, sin personalidad, donde todo se confunde, donde todo se masifica, donde la sociedad deja de ser sociedad (humana) y se transforma en una masa consumidora, donde la diversidad se transforma en uniformidad, donde se pierde la libertad, donde las necesidades y demandas son manejadas por el propio mercado y los seres humanos pierden todo espacio real de participación, transformándose en esclavos.

Y la dictadura del mercado hace de las suyas, operando desigualmente. Se

justifica su acción en base a la *libertad de expresión*; sin embargo, esa es sólo una cara de la medalla; pues el auditor también tiene derecho a la *libertad de audición*; es decir, también tiene derecho a elegir. Para ello, en primer lugar se necesita educación, de tal manera que el auditor tenga sensibilidad, cultura musical y capacidad de discernir; y, en segundo lugar, los medios de comunicación necesariamente tendrían que ofrecer un espectro de música amplio, diverso, evitando la uniformidad y la poco variada música comercial, que sólo consigue aplanar y empobrecer al auditor, haciéndolo cada vez menos exigente y más sometido, con lo cual la calidad de las necesidades y demandas van automáticamente degradándose y, con ello, la calidad de la oferta.

Y valga la siguiente aclaración: *la música, cuando es arte, no puede reducirse a un bien de consumo, no puede reducirse a un simple producto desechable. La música es en realidad un "bien de incorporación", pues penetra en el ser humano y queda registrada en su memoria. Ella no se consume, sino que sigue viva, sigue alimentándonos y retroalimentándonos en base a las interacciones y reacciones que ocurren internamente, gracias a nuestra memoria auditiva. La música, lejos de consumirse en nuestro interior, vive, crece, se multiplica y nos hace crecer.*

Últimas aproximaciones: a modo de conclusiones

1. Chile está enfermo emocional y espiritualmente. Chile es un país que se está deshumanizando poco a poco, olvidándose de su cultura, de sus valores, de sus verdaderas necesidades y demandas. Nos estamos desarrollando y enriqueciendo materialmente, pero subdesarrollando y empobreciendo espiritualmente. Es urgente entonces corregir el rumbo, reconociendo que el principal recurso que tenemos es el propio ser humano, asumiendo que la principal empresa que debemos llevar a cabo es la educación, comprometiéndonos a trabajar por un desarrollo integral, lo más armónico y equilibrado que nos sea posible, donde realmente podamos vivir y evolucionar como seres dignos y humanos que somos.

2. El problema de la música no es sólo un problema de los músicos, sino de toda nuestra sociedad. Y no se limita sólo a la música, como un caso aislado, sino que es un problema cultural generalizado, de fondo, que abarca a todas las disciplinas, y que debe resolverse a partir de una política cultural y un plan de desarrollo integral, donde todos debemos colaborar y trabajar para salir adelante.

3. Es hora de superar nuestra mentalidad colonialista, donde todo lo nuestro lo subestimamos y todo lo extranjero lo sobrestimamos. Es esta actitud la que constantemente nos está autodestruyendo y nos impide ser, reconocer y asumir lo propio. Santiago continúa siendo una colonia que trata de colonizar al resto del país, sin dejar que los propios pueblos y regiones sean los que manifiesten sus verdaderas necesidades y demandas.

4. Vivimos en un mundo globalizado frente al cual no se puede permanecer al margen; sin embargo, como reacción lógica de defensa al hábitat y a la escala humana, las culturas locales y las etnias están resurgiendo con más fuerza que

nunca. Por esta razón, Chile debe reconocer su diversidad cultural y debe descentralizarse, respetando a las culturas locales. Es hora de entender que en el nuevo orden mundial la relación entre los pueblos es de reciprocidad e interdependencia y cada lugar debe sustentarse en su cultura local. Es hora de entender que el centro se ubica en el lugar donde uno vive y desde allí se proyecta e interconecta con el resto del mundo: la cultura universal parte por la cultura local. No es posible que Chile se esmere en comunicarse y en conocer al resto del mundo, mientras internamente estamos incomunicados y consumidos en la ignorancia de lo propio.

5. Sin una educación musical que parta por respetar las culturas locales, siguiendo el orden lógico de respeto a lo más propio y cercano, es muy difícil que se logre despertar una sensibilidad e interés real por la música clásica. Ella siempre resultará como algo ajeno, forzado, impuesto desde afuera, como un arte de élite y un excelente caldo de cultivo para el esnobismo.

6. La práctica musical desde la infancia es la mejor forma de asegurar una vida musical auténtica y sustentable, es la forma más efectiva de superar nuestro analfabetismo musical. En este sentido los compositores tenemos una gran deuda: debemos hacer música para los niños.

7. Es fundamental que los propios músicos chilenos conozcamos la música chilena y latinoamericana. Hasta ahora —al menos en nuestro país—, la música clásica, popular y folclórica han estado muy separadas y desarticuladas entre sí. La solución parte entonces por superar nuestra interignorancia, buscando un equilibrio entre los espacios de difusión y audición de las diferentes manifestaciones musicales.

8. Tal como ocurre con la investigación científica, la creación musical es una forma de investigar y de avanzar en el conocimiento del universo de la música, contribuyendo al progreso de ella. Sin esta práctica nos quedaríamos estancados y la música se reduciría a la aplicación y repetición de fórmulas conocidas, con la inevitable consecuencia de su empobrecimiento. Por ello, si el país quiere estar vivo musicalmente, debe conocer la música contemporánea. Es urgente, entonces, difundir la música clásica del siglo XX, incluyendo a la música chilena en igualdad de condiciones. De lo contrario, cada día nos quedaremos más atrasados.

9. El comercio y el mercado son actividades muy importantes cuando operan al servicio del ser humano; de lo contrario, pueden causarnos un enorme daño reduciendo al ser humano a un ente productor-consumidor y, a la sociedad, a una masa de consumo empobrecida por su pasividad y uniformidad.

10. La solución del problema parte por reencontrarnos con la cultura chilena en su diversidad y por educar a las personas respetando el contexto en que ellas viven. La cultura es lo que cada pueblo crea, siente, piensa y hace. El arte es una misteriosa y poderosa manifestación humana que nos permite reconfirmarnos y dignificarnos como tales. Entonces, si realmente queremos crecer y tener una vida

más humana y feliz, no perdamos el tiempo trabajando por satisfacer necesidades y demandas ficticias; hagámoslo más bien por nuestras verdaderas necesidades y demandas, para lo cual es fundamental que cada pueblo se exprese a sí mismo, sabiéndonos escuchar, sabiéndonos comunicar, sabiéndonos respetar, valorar y querer.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según las informaciones recibidas por la *Revista Musical Chilena*, se han presentado las siguientes obras de compositores nacionales entre abril y septiembre de 1995:

Biblioteca Nacional, Sala América

En la Primera Temporada Oficial de Música y Ciclo de Conferencias ofrecida por la Universidad Metropolitana de la Educación (UMCE) se escucharon las siguientes obras de autores nacionales, en las fechas que se indican:

El 10 de mayo el dúo de guitarras formado por María Luz López y Héctor Sepúlveda estrenaron *Dña est* de Renán Cortés. El 17 de mayo el Coro de Madrigalistas de la UMCE, dirigido por Ruth Godoy, y la pianista Ana María Cvitanic presentaron *Dos canciones*, op. 7 ("De las montañas baja la nieve" y "Canción del alcanfor") de Domingo Santa Cruz, *Romances pastorales*, op. 10 ("Las flores del romero", "De los montes vengo" y "En un pastoral albergue") de Juan Orrego-Salas, *Canción de los pinos* de Alfonso Letelier, *Caballo del alba* y *Elahí* (coro, solistas, piano y percusión) de Juan Amenábar y *Tres poemas*, op. 98 ("La muralla" "Cautión de cuna para despertar a un negrito" y "Pero señor") de Hernán Ramírez. El 24 de mayo la soprano Florencia Centurión y la pianista acompañante Erika Vöhringer interpretaron *Madrigal* (texto de Gutiérrez de Cetina) de Alfonso Letelier, *Isla* (texto de Juan Guzmán Cruchaga) de Silvia Soublette, *Alma mía* (texto de Manuel Magallanes Moure) de Alfonso Leng, *Alma* (texto de Juan Guzmán Cruchaga) de Ramón Campbell, *La gitana* (texto de Rafael Alberti) de Juan Orrego-Salas, *Balada de la estrella* (texto de Gabriela Mistral) de Ema Ortiz y *Storia d'una bimba* (texto de S. Bignotti) de Enrique Soro. También participó en el concierto el barítono Manuel Domínguez, acompañado por la pianista Lucía Pereira, cantando *Alma no me digas nada* (texto de Juan Guzmán Cruchaga) de Roberto Puelma y, acompañado por Ana María Cvitanic, estrenó, en su versión original, *Motivo de son* ("Negro bombón", "Mulata", "Sóngoro cosongo", "Sigue", "Hay que tener voluntad", "Mi chiquita" y "Tú no sabe inglés") de Hernán Ramírez, sobre poemas de Nicolás Guillén. El recital concluyó con la intervención de la soprano Patricia Vásquez y Ana María Cvitanic, quien le acompañó, en *Balada* (texto de Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón; *Dame la mano* (texto de G. Mistral) de Federico Heinlein; *Prólogo y antipona* (texto de Rabindranath Tagore) de Santiago Vera y *El amor* (texto de Violeta Parra) de Luis Advis. El 31 de mayo se efectuó el último concierto de la temporada con la actuación de Octavio Hasbún y Víctor Rondón, flautas dulces; Miguel Angel Aliaga, viola da gamba, y Ana María Cvitanic, piano, quienes presentaron *Juego a tres* (2 flautas, piano) de Juan Amenábar, *Akústica* (flauta, viola da gamba, piano) de Juan Lemann, *Give your Heart* (2 flautas, piano y canto *ad libitum*, con texto de Teresa de Calcuta) de Rolando Cori, *Instancias*, op. 39 (flauta, viola da gamba, piano) de Carlos Botto, *Dúo uno* (flauta y piano) de Gabriel Matthey, *Zahir* (flauta, piano) de Edgardo Cantón, *Conmutaciones* (2 flautas, piano) de Santiago Vera y los dos primeros movimientos del *Trio* N° 2, op. 20 (flauta, viola da gamba, piano) de Hernán Ramírez.

El 26 de julio se presentó el Ensemble Quadrivium (Sergio Cabrera, flauta; Jorge Levín, clarinete invitado; Felipe Hidalgo, violín; Raúl Muñoz, cello; Alvaro Cruz, vibráfono; Andrés Maupoint, piano; Claudia Virgilio, canto; Vicente Larrañaga, dirección) de Juventudes Musicales de Chile. Inchyeron en su concierto *Opciones* de Fernando García, *Fonix* de Cristián Morales, *NUD* de Mario Mora y *Paniamas* de Gabriel Mauthey. El 2 de agosto el cellista francés Pierre Strauch, acompañado por su compatriota el pianista Alain Neveux, interpretaron en su recital de ese día *Tres piezas* de Andrés Maupoint. Y el 31 de agosto, en el concierto titulado "Música para un cambalache", se presentaron *Kyuki*, para flauta dulce baja (Paola Muñoz) y guitarra (Jaime Calisto), de Cristián Morales y el estreno de *Dos epigramas* ("Bailarina topples", "Los amantes") para guitarra (Jaime Calisto), de Vladimir Wistuba.

Centro Cultural de España

El 13 de junio el Grupo de Percusión de la Universidad Católica, dirigido por Carlos Vera, interpretó *Inveniones* de Guillermo Rifo y *Ritmos divididos* de Sergio González. El 20 del mismo mes la soprano

Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi presentaron *Zamacueca* de María Luisa Sepúlveda. *La engañosa* de Fustaquio Guzmán y *El amor* de Luis Advís, además los anónimos *El aire* y *El tortillero* recopilados por María Luisa Sepúlveda; y el 5 de septiembre el Conjunto de Bronces de Santiago (Miguel Buller, director y trompeta, Claudio Anais, Rodolfo Castillo, Guillermo Maturana, Mauricio Ruiz, trompetas) interpretó *Canzona* para cuatro trompetas de Andrés Alcalde. El 27 de junio, en su recital, el guitarrista Mauricio Valdebenito hizo escuchar los *Preludios* N^{os} 1, 2, 3 y 4 de Gabriel Matthey.

Centro Cultural Montecarmelo, Sala la Capilla

El 9 de mayo, dentro de la Quinta Temporada de Música de Cámara Montecarmelo 1995, se presentó el Cuarteto Nacional (Rodrigo Tabja, primer violín; Felipe Hidalgo, segundo violín; Pedro Poveda, viola; Juan Vásquez, cello). En el programa se contempló el *Primer cuarteto* de René Amengual. El 18 de julio se programó al Cuarteto de los Andes que incluyó, entre las obras interpretadas, *Cueca* de Olmos Molina para cuerdas. El 29 de agosto se presentó el dúo formado por el violinista Jaime de la Jara y la pianista Elmma Miranda, los que interpretaron *Cuatro piezas breves* (estreno en Chile) de Fernando García, *Sonata* N^o 1 de Gustavo Becerra y *Testimonio* (estreno en Chile) de Federico Heinlein. El martes 12 de septiembre la cellista Marisol Candia y el pianista Luis Alberto Latorre hicieron escuchar la *Sonatina* para cello y piano de Federico Heinlein; y el 26 del mismo mes, en el recital ofrecido por el cellista Roberto González y la pianista Elisa Alsina, se interpretó *Sauladas* de Estela Cabezas.

Teatro Municipal de Santiago, Sala Arrau

En la serie *Conciertos de Medio Día* los Bronces Filarmónicos presentaron, el 25 de mayo, *Tres janzanías*, op. 107, para dos trompetas, corno, trombón y tuba, de Juan Orrego-Salas. Por otra parte, dentro del Vigésimo Ciclo Anual de Conciertos Corales que organiza el Grupo Cámara Chile, el 29 de agosto actuó el Coro de Cámara de la Universidad de Playa Ancha, bajo la dirección del Prof. Carlos Hernández Silva. En el programa se contempló *Sensemayá la culebra* de Hernán Ramírez, con versos de Nicolás Guillén.

En agosto también se realizó el V Festival Internacional de Música Contemporánea del Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Sebastián Leiva, violín; Eduardo Salgado, cello; Malcolm Troup, pianista, y Cirilo Vila, pianista y director) con algunos refuerzos (Paola Elgueta, contralto; Jaime Mansilla, violín; Arnaldo Fuentes, Patricio Barría y Celso López, cellos; Karina Glasinovic, pianista). En esta ocasión el festival estuvo dedicado a la memoria del compositor Alfonso Letelier. El primer concierto, efectuado el 1 de agosto, comenzó con *Tres canciones antiguas* del mencionado compositor, sobre textos hispanos del siglo XVI, y a continuación se estrenaron *Cueca* y *Rin* (textos: Jaime Silva y Luis Advís) de Luis Advís; *Juicios y opiniones* para violín, clarinete y cello de Fernando García; *Tiempo*, cantata de cámara op. 43 (textos: Gabriela Mistral) de Carlos Botto, y *Quintay* (textos: Ximena Ossandón) de Guillermo Rifo. En el segundo concierto, realizado el 9 de agosto, se interpretó *Sonatina* para violín y piano de Alfonso Letelier y se estrenaron *Jurgo* para clarinete, violín y cello de Miguel Chuaqui; *Pierrot* para clarinete solo de Gonzalo Martínez y *Odas elementales* (textos de Pablo Neruda) de Federico Heinlein. En esta última obra se sumó al Ensemble Bartók el Coro Ludus Vocalis, cuyo director, Alejandro Reyes, tuvo a su cargo la conducción general de la obra. En el cuarto concierto, 23 de agosto, se interpretaron *Nocturno*, texto y música de Alfonso Letelier, y *Viola d'amore* (textos: Fernando González Urizar) de Carlos Riesco y se estrenó *Cuatro fascinaciones* (4 breves poemas de René Char) de Andrés Maupoint. El último concierto, realizado el 30 de agosto, contempló la interpretación de las obras *Dame la mano* de Alfonso Letelier y *Parrianas* (textos: Nicanor Parra) de Gabriel Matthey, y el estreno de *¿Vals o no vals?* para clarinete y piano de Carlos Silva y *Suite provenche* (textos: Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres. En la presentación de esta obra participó un grupo de bailarines bajo la dirección coreográfica de Karen Connolly, y la concertación general estuvo a cargo del maestro Robert Henderson, director de la Sinfónica de Utah.

Universidad Católica, Centro de Extensión

En la temporada de Conciertos Universidad Católica 1995, realizada en el Aula Magna y organizada por el Instituto de Música de dicha Universidad, se estrenó, el 14 de junio, *Opciones* de Fernando García

para violín (Jaime de la Jara), clarinete (Luis Rossi), violoncello (Jorge Román), piano (Adriana Balter) y vibráfono (Carlos Vera). En el mismo lugar, el 21 de junio, el Grupo de Percusiones de la Universidad Católica de Chile, dirigido por Carlos Vera, interpretó *Ritmos divididos* de Sergio González, *Voz preferida* de Fernando García y *Fragments* de Guillermo Rifo. En la obra de García actuó como solista la mezzosoprano Soledad Díaz. En la Sala Cardenal Fresno, el 3 de agosto, dentro del programa ofrecido por la Orquesta de Cámara de Chile, el pianista y director invitado, maestro Alfredo Perl, interpretó la obra para piano solo de Alejandro Guarello *Domus*. Este mismo programa se había realizado el anteriormente 1 de agosto en el Teatro California, ocasión en que la pieza de Guarello tuvo su estreno en Chile.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 11 de abril el guitarrista Rodrigo Díaz Riquelme interpretó *Auzielle*, para guitarra sola, de Edmundo Vásquez.

En el concierto de apertura de las actividades académicas del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, efectuado el 27 de abril, el conjunto Bronces Filarmónicos (Eugene King y Juan Carlos Urbina, trompetas; Edward Brown, corno; Kevin Roberts, trombón; Jeff Parker, tuba) presentó las siguientes obras: *Tres fanfarrias*, op. 107, de Juan Orrego-Salas y *Baladas* de Federico Heinlein, ambas piezas para quinteto de bronce, *Cuatro momentos* para corno, de Fernando García y *Migraciones* para tuba, de Jorge Martínez, todas estas obras se estrenaron en esa ocasión. Además se interpretaron *Quodlibet* para cuarteto de bronce, de Miguel Aguilar y *Canzona IV "For Peace"* para quinteto de bronce con percusión, de Edward Brown.

El recital ofrecido por la violinista Leonor Saavedra y la pianista acompañante Verónica Torres, realizado el 4 de mayo, incluyó la *Sonata* para violín y piano N° 1, op. 9, de Juan Orrego-Salas. El 12 de mayo la soprano María Teresa Domínguez acompañada por el pianista Alfredo Saavedra interpretaron las *Tres canciones antiguas*, op. 24, de Alfonso Letelier. En la presentación realizada por los Bronces Filarmónicos, el 23 de mayo, se interpretó *Tres fanfarrias* de Juan Orrego-Salas. El 18 de agosto, en su recital de selección del Concurso de Piano Lecuona, convocado por el Departamento de Música de la Facultad de Artes en homenaje a los 100 años del natalicio del compositor cubano, el ganador de dicho concurso, Francisco Willhelm, interpretó el *Andante appassionato* de Enrique Soto. Por su parte, el 1 de septiembre, Marcelo Vidal interpretó los *Preludios* N° 1 y 2 de la colección de 6 preludios de Gabriel Matthey; y el 12 de septiembre, la Agrupación Musicámara-Chile, en su V Ciclo Anual de Conciertos de Música de Cámara de autores chilenos presentó: *Los obreros grises*, *La plaza tiene una torre* y *La lluvia* (textos de Antonio Machado) de Federico Heinlein, *Canción* (texto de Alberto Spikín) de Ida Vivado, *Balada* (texto de Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón, *Para entonces* (texto de Manuel Gutiérrez Nájera) de Ricardo Escobedo y *A cantar un villancico...* (texto de Roque Ceruti) de Jaime González, obras interpretadas por la soprano Teresa Domínguez, acompañada por la pianista Lila Solís; *Movido* de Leni Alexander, interpretada por el guitarrista Luis Orlandini, *Auténtica* N° 5 de Violeta Parra, presentada por el guitarrista Héctor Sepúlveda, *Hojas de otoño* de Cirilo Vila, tocada por el flautista Alfredo Mendieta, *Tonada*, op. 36, de Carlos Botto, a cargo de Luis Orlandini (guitarra) y Alfredo Mendieta (flauta), *Saudades* de Estela Cabezas, interpretada por Rita Plaza (violoncello) y Lila Solís (piano) y *Sonata II* de Alfonso Leng, (Lila Solís, piano). Además, se interpretaron *Dño est* de Renán Cortés (María Luz López y Héctor Sepúlveda, guitarristas) y *Gloria* de Jaime González, para coro, en que actuó el Coro Magnífica dirigido por Marcela Canales.

Universidad de Chile, Sala Domeyko

El 25 de agosto el coro Arte Vocal, dirigido por Silvia Sandoval, actuó en la clausura del evento "La casa se llena de América". En la ocasión interpretaron *Pinnas* de Alfonso Letelier y *Canción del maíz* de Pablo Delano. Ambas obras poseen textos de Gabriela Mistral.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

Durante la Temporada 1995 de la Orquesta Sinfónica de Chile se estrenó, en el concierto del 23 de junio, bajo la dirección del Mto. Irwin Hoffman, *Música a la espera de su imagen* de Edgardo Cantón, repitiéndose la pieza al día siguiente. La obra de Cantón fue la ganadora del concurso de la Sociedad

Chilena del Derecho de Autor (SCD) en la categoría "Música Sinfónica". En los conciertos efectuados los días 14 y 15 de julio, dirigidos por el Mto. Vladimír Simkine, se presentó *Cuatro danzas* de Carlos Risco; y los días 21 y 22 de julio se interpretó, parcialmente, la *Suite Aculeu* de Alfonso Letelier. En ambos programas la orquesta fue igualmente conducida por el Mto. Simkine.

Universidad de Santiago de Chile (USACH)

El Coro Madrigalista de la USACH estrenó en el Aula Magna de esa casa de estudios, el 17 de mayo, *Cantautores de Iberoamérica* de Tomás Lefever. Esta obra es un conjunto de arreglos para coro mixto con o sin solistas, con acompañamiento de un pequeño grupo instrumental, realizado por el compositor nacional. Las obras adaptadas por Lefever son: "Razón de vivir" de Víctor Heredia, "Que ya viví" de Pablo Milanés, "Unicornio azul" de Silvio Rodríguez, "Los hermanos" de Atahualpa Yupanqui, "Rin del angelito" y "Pupila de águila" de Violeta Parra, "La flor de la canela" de Chabuca Granda, "Te extraño" y "Esta tarde vi llover" de Armando Manzanero, "Cantares" y "Penélope" de Joan Manuel Serrat y "Construção" y "O que será" de Chico Buarque. En el estreno actuaron como solistas los tenores Luis Pedraza ("Que ya viví"), Daniel Ross ("Los hermanos"), Fernando Latorre ("Cantores") y las sopranos Paula Elgueta ("Unicornio azul") y Carolina Robberos ("Los hermanos") y el conjunto musical estuvo formado por: Gabriel Arroyo, piano; Marco Antonio Fernández y Daniel Zelaya, violines; Lenca Viveros, viola; Berta Nazar, violoncello; Eliana Ortiz, contrabajo; Silvana Morales, clarinete y Alvaro Yáñez, percusión; la dirección general estuvo a cargo del maestro Guillermo Cárdenas, director titular de los Madrigalistas de la USACH. *Cantautores de Iberoamérica* se repitió en el mismo lugar el 28 de julio, en el Teatro de la Universidad de Chile el 15 de junio, en el Centro Cultural de España el 18 de julio y en el Colegio Shirayuri, de La Florida, el 20 de julio. Además, las agrupación coral realizó, entre los días 14 y 19 de agosto, una gira al Ecuador, donde se dio a conocer el trabajo de Tomás Lefever: primero, en el Teatro Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito y, luego, en el marco del XVII Festival Internacional de Coros, en el Teatro del Centro Cívico de Guayaquil. Finalmente, el 26 de septiembre, la obra de Lefever fue presentada por los Madrigalistas de la Universidad de Santiago, siempre dirigidos por el maestro Cárdenas, en la Sala Arrau del Teatro Municipal de Santiago.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)

El 6 de abril, en el Aula Magna del Departamento de Educación Física, Deportes y Recreación, el Coro de Madrigalistas de la UMCE presentó, actuando como solista la mezzosoprano Dora Wiehe y como directora Ruth Godoy, *Caballo del alba* (texto de F. García Lorca) de Juan Amenábar, y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo para coro a capella de Santiago Vera. El 17 de abril, en el mismo local, el Coro de la UMCE, dirigido por Ruth Godoy, interpretó *Romances pastorales*, op. 10 ("Las flores del romero", con texto de Luis de Góngora, "De los montes vengo", con texto de Juan Orrego-Salas, y "En un pastoral albergue" con texto de Góngora) de Juan Orrego-Salas. El conjunto coral también se presentó el 23 de abril en la Sala de Plenarios del Edificio Diego Portales, en la ceremonia de aniversario de la Junta Nacional de Jardines Infantiles; en esa oportunidad cantó *Apegado a mí* (texto de Gabriela Mistral) de Pedro Núñez Navarrete y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en la versión coral de Santiago Vera. En el Salón de Honor de la UMCE, el 24 de abril, en el acto académico inaugural del Programa de Magister, el Coro de Madrigalistas interpretó *Canción de los pinos* (textos de Manuel Arellano) de Alfonso Letelier y *Canción del alcanfor*, texto y música de Domingo Santa Cruz. El 26 de mayo, en un acto académico realizado en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el Coro de la UMCE dirigido por su titular, Ruth Godoy, cantó, de *Romances pastorales*, op. 10, de Orrego-Salas "Las flores del romero" y "De los montes vengo".

En el Salón de Honor de la UMCE, el 30 de agosto, el pianista Marco Rocha realizó un concierto en el cual interpretó *Tres piezas sobre Tristán e Isolda* de Andrés Maupoint. En este mismo salón se desarrolló, durante el mes de agosto, el proyecto "Encuentro de compositores, intérpretes y público en torno a la música chilena". El primer encuentro se efectuó el 10 de agosto y allí se presentaron *Refracciones* (guitarra: Luis Orlandini) de Santiago Vera, *Dío uno* (flauta dulce: Víctor Rondón; piano: Ana María Vitanic) de Gabriel Matthey, *Barrio sin luz*, con texto de Pablo Neruda, (soprano: Verónica Soto; piano: Elvira Vöhringer) de Juan Lemann, y *Give me your Heart*, con texto de Teresa de Calcuta,

(flautas dulces: Octavio Hashún y Víctor Rondón; piano Ana María Cvitanic) de Rolando Cori. El encuentro siguiente se llevó a efecto el 17 de agosto y se interpretaron *Dño est* (guitarras: María Luz López, Héctor Sepúlveda) de Renán Cortés, *Tres preludios* (piano: Elizabeth Rosenfeld) de Luis Advís, *Tres poemas*, con textos de Nicolás Guillén (coro de la UMCE; piano: Ana María Cvitanic; directora: Ruth Godoy) de Hernán Ramírez, y el estreno de *Cuatro preludios*, op. 47 (piano: Ana María Cvitanic) de Carlos Botto. La tercera reunión fue el 24 de agosto y se tocaron *Modulaciones, Instantáneas, Contravals (para recordar a Liszt) y Nativity Blues* (piano: Elvira Savi) de Juan Amenábar, *El hambre y El Aconegua*, con texto de Nicolás Guillén, (soprano: Patricia Vásquez; piano: Elvira Savi) de Fernando García, *El viento en la isla*, poema de Pablo Neruda, (soprano: Patricia Vásquez; piano: Elvira Savi) de Eduardo Cáceres, *Ensemble* (piano a 4 manos: Lila Solís y Jaime González) de Jaime González. El 31 de agosto se realizó la última reunión-concierto, la que estuvo dedicada a la música electroacústica. Se escucharon las siguientes obras: *Cygnus* de Cristián Morales, *Astillas de bambú* de Jorge Martínez y *NCD* de Mario Mora.

Otras salas

En la Temporada de Música de Cámara 1995 organizada por la Corporación Cultural de Las Condes, el cornista Edward Brown interpretó, el 29 de agosto, *Cuatro momentos* para corno solo, de Fernando García.

En la Temporada de Conciertos 1995 de la Escuela Moderna de Música, Sala Elena Waiss, se presentó, el 8 de agosto, el *Trio para un nuevo tiempo* de Celso Garrido Lecca. La obra fue interpretada por Lina Balm, violín; Pablo Mahave, cello y Eduardo Browne, piano.

El 25 de septiembre, en la Sala de Actos del Goethe Institut se realizó un recital del pianista Alfonso Montecino enteramente dedicado a música de autores chilenos. Las obras interpretadas fueron: *Audante appassionato* de Enrique Soro, *Tres trozos y Seis miniaturas (ilustraciones a cuadros de Paul Klee)* de León Schidlowsky, *Sonata*, op. 60, para piano, de Juan Orrego-Salas, *Tres invenciones* de Alfonso Montecino, *Tonadas N.º 6 y 7* de Pedro Humberto Allende y *Sonata* (1950) para piano, de Alfonso Leng.

En la antigua Iglesia de las Agustinas se ofreció una breve temporada de conciertos "Arte y espíritu en las Agustinas". El 18 de abril se estrenaron los *Cuatro valses latinoamericanos*, para oboe y guitarra, de Juan Mouras y el 25 del mismo mes su *Sonata*, para oboe y guitarra. Ambas obras fueron interpretadas por el oboísta Guillermo Milla y el guitarrista y compositor Juan Mouras.

El 10 de abril, en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, debutó el Trio Bela, formado por tres integrantes (Valene Georges, clarinete; Eduardo Salgado, violoncello, y Cirilo Vila, piano) del Ensemble Bartók. En su concierto ofrecieron *Romanza senza parole* de Luigi Stefano Giarda. El 11 de julio se realizó el programa titulado "América y su música" en el que participaron la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi. En este programa se incluyeron *Balada matinal* (texto: Manuel Machado) de Federico Heulein e *Il canto della luna* (texto: S. Biguotti) de Enrique Soro.

Durante el Ciclo de Cámara 1995 del Instituto Cultural de Providencia, se presentaron, el 6 de julio, *Fantasia* para viola y piano de Carlos Botto y *Variations for a Quiet Man* para clarinete y piano de Juan Orrego-Salas. Los intérpretes fueron Penélope Knuth (viola), Luis Rossi (clarinete) y Javier Luis (piano). Y el 13 del mismo mes el Cuarteto Nacional (Rodrigo Tabja, 1.º violín; Felipe Hidalgo, 2.º violín; Pedro Poveda, viola; Juan Vásquez, cello) interpretó *Tres estudios para cuarteto de cuerdas sobre canciones populares chilenas* de Hernán Barria.

El 14 de septiembre, en el Museo de Artes Decorativas "Casa de lo Matta", se presentaron obras de Horacio Salinas, Violeta Parra, Sergio Ortega, Alberto Amarza, Isabel Parra, Luis Advís, Desiderio Arenas y Guillermo Nur.

En las Regiones

Desde el 13 al 16 de abril se realizaron en Pucón las jornadas "Semana Santa en Pucón: música y reflexión". El viernes 14 se estrenó en la parroquia de Pucón *Caritas por el padecimiento del hijo del hambre* del compositor Tomás Lafever y del escritor, sociólogo y cantante Carlos Gram, quien es además director del conjunto de cámara Cantoría de Santiago. En la interpretación de la obra, junto con la Cantoría, responsable de la parte instrumental, actuaron los coros de la Universidad de la Frontera,

del Liceo Hotelería y Turismo y de la Escuela Paulo VI y el Taller Folclórico Pucón, y en los roles dramáticos de Cristo y María, Héctor Leites y Marcela Ojeda. En las jornadas también se presentaron la *Misa a la chilena* de Vicente Bianchi, conciertos de música sacra y "canto a lo poeta"; por otra parte, el sábado 15 se realizó un encuentro dedicado al problema de la composición musical frente a las necesidades del culto, en el que participaron los compositores Gabriel Matthey, presidente del Consejo Nacional de la Música, Tomás Lefever y Vicente Bianchi, el guitarrista Alejandro Arroyo y el director de coros Ricardo Díaz, entre otros.

El Conjunto Folclórico de la Universidad de Antofagasta ha realizado, entre el 26 de abril y el 11 de junio, catorce presentaciones en diversos lugares de esa ciudad. En ellas ha incluido obras de Jaime Atria, Lily y Mercedes Pérez Freire, Rolando Alarcón, Ramón Yáñez, Gabriela Pizarro, Nicaur Molinare, Violeta Parra y otros.

El 5 de junio, en el Salón Abate Juan Ignacio Molina de la Universidad de Talca, realizó un concierto el guitarrista Mauricio Valdebenito. En el programa se contemplaron las siguientes obras de autores nacionales: *Pequeño vals de invierno* y *Danza en tres tiempos* de Horacio Salinas y *Preludios N.ºs 1, 2, 3 y 4* de Gabriel Matthey.

El 6 de junio, en el Salón de Honor de la Universidad de Talca, sede Curicó, el guitarrista Mauricio Valdebenito repitió las obras de Salinas y Matthey presentadas el día anterior en Talca.

El 6 de junio, en el Centro Cultural "El Austral" de Valdivia, la pianista Ximena Cabello ofreció un concierto. En su primera parte contempló las siguientes obras de autor nacional: *Poemas* de Alfonso Leng, *Preludio* (de "Tríptico") de Juan Amenábar y *Tres temporarias* de Santiago Vera.

El 8 de junio, en el Salón Auditorium de la Ilustre Municipalidad de Temuco, Ximena Cabello dio un recital en el que incluyó las mismas tres obras de autores chilenos ya señaladas.

El 6 de julio la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el Maestro Irwin Hoffman, presentó, en el concierto que realizó en el Salón de Honor del Congreso Nacional, en Valparaíso, el último de *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

El 7 de julio, en el Salón Municipal de Temuco, el Ensemble Quadrivium (Sergio Cabrera, flauta; Jorge Levín [invitado], clarinete; Felipe Hidalgo, violín; Raúl Muñoz, cello; Alvaro Cruz, vibráfono; Andrés Maupoint, piano; Claudia Virgilio, soprano; Vicente Larrañaga, director) dio a conocer en esa ciudad *Parriana* de Gabriel Matthey, *Fénix* de Cristián Morales y estrenó oficialmente *Opciones* de Fernando García.

El 26 de septiembre la soprano Patricia Vásquez, la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi, actuaron en la Sala Santa Cecilia de Temuco, ocasión en que interpretaron, entre otras obras, *El encuentro* de Pedro Humberto Allende, para soprano, contralto y piano.

El 28 de septiembre, en el Palacio Rioja, organizado por la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar y patrocinado por la Universidad Marítima de Chile, se realizó un concierto titulado "Músicacontemporánea" en la que se conocieron obras de los compositores Juan Yunis y Gonzalo Martínez. Del primero se interpretaron las siguientes obras: *Juapra*, para flauta travesa (Jascha Konefke); *Nina*, para violín (Davor Mircic); *Oh Ilva*, para guitarra (Luis Castro), y *Juapros* para dos violines (Sebastián Leiva y Mario Castillo), viola (Tamara Coll) y cello (Alejandra Tagle). De Martínez se escucharon: *Mónida*, cuatro piezas para cello solo (Gonzalo Martínez); *Pierrot*, para clarinete (Francisco Gouet), y *Pierrot II*, para violín (Mario Castillo), guitarra (Luis Castro), flauta travesa (Jascha Konefke), clarinete (Francisco Gouet) y piano (María Paz Santibáñez); director Juan Yunis.

Música chilena en el exterior

Obras de autores nacionales

Se ha tenido información de la presentación y creación de las siguientes composiciones de autores chilenos en diversos lugares.

Actividades de Allende-Blin

La *Revista Musical Chilena* recibió una carta del compositor radicado en Alemania Juan Allende-Blin y algunos de los párrafos de la misma se transcriben a continuación:

"[...] después de regresar de mi gira por Sudamérica [...] concentré mis esfuerzos en terminar un encargo del Festival de Berlín: una cantata para barítono y orquesta de cámara intitulada *Walter Mehring, ein Wintermärchen*. Walter Mehring fue un gran poeta quien marcó con sus versos mordaces la Alemania libertaria a partir de 1914. Naturalmente que en 1933 debió de emigrar, y de esa época data su *Oda a Berlín* que utilizo en mi cantata. Walter Mehring conoció otra obra mía sobre sus versos, obra que él estimó mucho. Después de escucharla me contó sus conversaciones con Alban Berg, quien deseaba poner en música uno de sus poemas, la muerte inesperada de Alban Berg impidió su realización. Mi título se refiere a un poema igualmente amargo de Heinrich Heine 'Deutschland, ein Wintermärchen' (Alemania, un cuento invernal)".

"Además estoy terminando un cuarteto de cuerdas, encargo de la Radio de Colonia. [...] Dos cartas (autobiográficas) de Hanns [Stem] constituyen el centro de una nueva pieza radiofónica que realicé, poco antes de partir en vacaciones, para la Radio de Hamburgo. Resultó una obra muy concentrada, de una duración de sólo 16 minutos. Fuera de las dos breves cartas de Hanns, elegí algunas noticias del día en el que anunciaron la muerte de Erich Honecker".

"El 17 de agosto vuelo a Zúrich donde Tomas Bächli y yo tocaremos mis obras para piano. [y] estreno una nueva pieza. Este recital es el primero de un ciclo de cinco conciertos; se realizará el 18 de agosto [y] sólo se ejecutan mis obras. En cada uno de los otros cuatro toca Tomas Bächli obras de diversos compositores, pero entre ellas una de mis obras para piano".

"En octubre se efectuarán otros conciertos en Alemania en los que figuran obras mías, como *Canal de caracola* (para órgano), en Nürnberg, y *Transformations V* (para órgano y pequeño conjunto instrumental), en Böblingen. Además, la Radio de Colonia me dedica una emisión que se intitula "Tischgespräch" (el 5 de octubre) que es un *interview* durante un almuerzo, en transmisión directa. En el transcurso de esta conversación se ejecutará una obra mía breve. Esta emisión invita a científicos, arquitectos, etc. Yo seré el primer compositor".

"El 3 de octubre la Radio de Hamburgo NDR transmite mi nueva pieza radiofónica *Letztes Geleit-zwei Briefe von Hanns Stein*".

"En Frankfurt, en la Alte Oper (Sala de conciertos en la antigua Opera), doy una conferencia, el 8 de octubre, con ocasión de un concierto del Cuarteto Leonardo en homenaje a Erich Itor Kahn, quien hubiese cumplido 90 años en estos días. (Recientemente se publicó un libro mío sobre él). Para el programa elegí el *Cuarteto* op 95 de Beethoven, el *II Cuarteto* de Paul Dessau, escrito en Los Angeles en 1942/1943, y al cual se refiere Dessau en su correspondencia con Kalm durante la composición de esta obra. (Kahn lo inició en la técnica dodecafónica durante los años que ambos pasaron en París al comienzo del exilio. Allí escribió P. D. su primera obra en doce sonidos: *Guernica* para piano). El programa finaliza con el magistral *Cuarteto* de Kalm".

Opera de Montecino

El pianista y compositor Alfonso Montecino, radicado en Estados Unidos, se encuentra trabajando su ópera de cámara *Aza*, basada en un episodio histórico de España del siglo XVI. La obra, que dura una hora, requiere de 22 músicos y 7 cantantes. Por otra parte, acaba de concluir un *Concierto* para piano y orquesta, gracias a una invitación de la Fundación Rockefeller que le permitió pasar una temporada en el norte de Italia.

Nueva obra de Orrego-Salas

El compositor Juan Orrego-Salas, radicado en Indiana, concluyó su opus 108 que ha titulado *Tres cánticos sagrados*, escritos a la memoria de Alfonso Letelier. La nueva obra consta de tres partes *De profundis*, *Jesu, dulcis* y *O vos omnes* y consulta un coro mixto de cámara, flauta, clarinete, corno, percusión, arpa y cuarteto de cuerdas.

Elmna Miranda toca música chilena en España

El 6 de marzo, en el Auditorium del Centro Cultural "Conde Duque" de Madrid, la pianista Elmna Miranda realizó un concierto en homenaje a Joaquín Turina. En la primera parte del programa interpretó, de las *Doce tonadas de carácter popular chileno* de Pedro Humberto Allende, las N^{os} 1, 3, 4, 7.

8, 10, 11 y 12, la *Sonata* N° 1 de Alfonso Leng y los *Diez preludios* de Carlos Botto. La pianista también ofreció un recital en el Auditorium Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio de Música de Madrid el 10 de marzo y en esa oportunidad presentó, de Alfonso Leng, *Dolores* N°s 1, 2, 3, 4 y 5, precedidas por la lectura de las glosas de Pedro Prado, y *Sonata* N° 1; además de los *Diez preludios* de Carlos Botto y la *Sonata* op. 60 de Juan Orrego Salas.

"Fulgor y Muerte" de Ortega en París

El 31 de mayo se realizó el preestreno de *Fulgor y muerte*, ópera de Sergio Ortega, con texto de Pablo Neruda, en los salones de la Embajada de Chile en Francia. El estreno de la obra de Ortega está programado para noviembre en Pantin, París.

Amenábar, Negrete y Orrego Salas en Japón

El 9 de junio, en el Green Hall Sagamiño, Japón, la pianista japonesa Noriko Ohtake presentó *Música nocturna* de Juan Amenábar, *Pisajes* ("En el campo al atardecer", "Brisas") de Samuel Negrete y *Rústica* de Juan Orrego Salas.

Quinteto Pro Arte estrena autores chilenos en Brasil

El Quinteto de Vientos Pro Arte (Hernán Jara, flauta; Daniel Vidal, oboe; Darwin Rodríguez, clarinete; Mauricio Ilacache, corno; Pedro Sierra, fagot) fue invitado a participar en el 26° Festival de Invierno de Campos do Jordão en São Paulo, Brasil, realizado entre el 9 y el 21 de julio. En esa ocasión el Quinteto Pro Arte, en un recital dado el 17 de julio, interpretó el *Cuarteto Las Condes* (flauta, clarinete, fagot y piano) de Gabriel Matthey y el *Quinteto 89* de Guillermo Rifo.

"Comentarios breves" en el Colón de Buenos Aires

En la Temporada de 1995 del Teatro Colón, en el Salón Dorado, Sofía Asunción Claro (arpa) y Lars Graugaard (flauta) ofrecieron, el 14 de septiembre, un recital en que incluyeron *Comentarios breves* de Fernando García.

Nueva creación de Becerra en su 70 cumpleaños

De Gustavo Becerra se estrenará en Alemania, en diciembre, su nueva obra sinfónica *Black Hole*. Esta pieza, que ya se está ensayando, fue encargada al compositor para celebrar su septuagésimo aniversario.

Otras noticias

Cincuentenario de la Revista Musical Chilena

Para celebrar los 50 años de vida de la *Revista Musical Chilena* se realizaron dos veladas musicales en Santiago; en ellas se entregaron a la circulación pública los números 182 (julio-diciembre, 1994) y 183 (enero-junio, 1995). El lanzamiento del N° 182, dedicado a Juan Orrego-Salas, Premio Nacional de Arte en Música 1992, se efectuó en la Sala Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, el 11 de abril. La Ceremonia estuvo presidida por la Decana de la Facultad de Artes, Sra. María Pfenning, quien la inició con una breve intervención; a continuación el director de la *Revista Musical Chilena*, Dr. Luis Merino, se refirió a la labor, historia e importancia de la publicación y al compositor Juan Orrego-Salas. El acto concluyó con la presentación de tres obras de Orrego-Salas: *Glosas*, op. 91, para violín y guitarra, que interpretaron el violinista Antonio Dourthé y el guitarrista Fernando Bravo, *Tres fanfarrias*, op. 107, para quinteto de bronce, obra dedicada por el compositor a los "Bronces Filarmónicos" (Eugène King y Juan Carlos Uribe, trompetas; Edward Brown, corno; Kevin Roberts, trombón; Jeff Parker, tuba) y que éstos estrenaron en esa oportunidad. Por otra parte, el N° 183 de la *Revista Musical Chilena*, dedicado a Margot Loyola, Premio Nacional de Arte en Música 1994, fue entregado a los lectores en una ceremonia realizada en el Salón de Honor del Palacio Consistorial de la Municipalidad de Santiago, el 30 de agosto, y sirvió para rendir homenaje, no sólo a Margot Loyola, sino, también, a Violeta Parra. El acto lo presidió el Alcalde de Santiago, Sr. Jaime Ravinet, y la Decana de la Facultad de Artes, Sra. María Pfenning. Luego de las palabras de apertura del Alcalde, el director de la *Revista Musical Chilena*, Dr. Luis Merino, se refirió a las dos artistas homenajeadas. Esta segunda velada musical dedicada al cincuentenario de la Revista, concluyó con la interpretación de *Joven Sergio* y *Anticuaca* N° 4 de Violeta Parra por el guitarrista Gabriel Gálvez, alumno del Prof. Andrés Rosson del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, y con la presentación de Margot Loyola que interpretó una *Canción de amor mapuche* y una *Canción pascuense tradicional*.

Por su parte, el Departamento de Música y la Dirección de la Escuela de Pedagogía de la Universidad de La Serena adhirió a la celebración de los cincuenta años de la *Revista Musical Chilena* mediante un acto que se realizó el 5 de septiembre en el Salón Auditorio de dicho Departamento. En la ocasión intervino la Prof. Lina Barrientos para recordar los orígenes de la Revista, destacando algunos artículos aparecidos en ella. En esa misma oportunidad se presentó el N° 183 de la *Revista Musical Chilena*, dedicada a Margot Loyola y Violeta Parra. De la primera habló la Prof. Teresa Gachón y de la segunda la Prof. Olivia Concha Molinari, quien comentó su artículo sobre Violeta Parra contenido en el mencionado número de la Revista e hizo escuchar piezas inéditas tocadas por Violeta.

Cincuentenario del Coro de la Universidad de Chile

También este año se celebraron los 50 años de existencia del Coro de la Universidad de Chile con diversas actividades. El 28 de junio el Rector de la Universidad, Dr. Jaime Lavados, invitó a una ceremonia solemne para conmemorar dicho aniversario en el Salón de Honor de esa casa de estudios. Con anterioridad, el 15 de junio, se realizó un concierto coral organizado por la Federación de Coros de Chile en el Teatro de la Universidad, también para saludar el cincuentenario del coro. Además, el 30 de junio, el séptimo Concierto de la Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile estuvo igualmente dedicado a homenajear los 50 años de vida del Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, al interpretar, con la participación de dicho coro, dirigido por Guido Minoletti, los solistas Gabriela Lehmann (soprano) y Oscar Quezada (barítono) y la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección general del Maestro Irwin Hoffman, *Un réquiem alemán*, op. 45, de Johannes Brahms. Finalmente, el 7 de julio, en el II Encuentro de Coros de la Universidad Católica, se le rindió un homenaje al Coro de la Universidad de Chile por su aniversario.

Medalla al Mérito Español a Gustavo Becerra-Schmidt

A fines del año pasado, exactamente durante la jornada del 28 de diciembre, en las oficinas

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Julio-Diciembre, 1995, N° 184, pp. 113-117

madrileñas del Ministerio de Cultura de España, se resolvió otorgar al maestro Gustavo Becerra-Schmidt, la Medalla al Mérito en las Bellas Artes. Ésta es la más importante distinción oficial que existe en España, con la que se reconocen los méritos culturales o artísticos y su trayectoria personal a quienes se les concede. En España suele entregarse a personalidades de primerísimo nivel, así como a instituciones e hispanistas que desarrollan una labor relevante en el fomento de la cultura musical.

El texto de la orden ministerial pertinente es el siguiente:

"De conformidad con el Real Decreto 3379/1978, de 29 de diciembre, por el que se regula la concesión de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, y a propuesta del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, he tenido a bien disponer:

En atención a los méritos y circunstancias que concurren en las personas que se citan, vengo a conceder la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de Plata, al Ilustrísimo Señor Don Gustavo Becerra-Schmidt".

La ceremonia de entrega del diploma y las insignias correspondientes se realizó en Madrid en marzo pasado, con asistencia de la Ministro de Cultura, destacadas autoridades y personalidades artísticas de España.

Profesora Olivia Concha

elegida directora de pedagogía en música

El 4 de abril fue elegida directora de la Escuela de Pedagogía en Música de la Universidad de La Serena, la profesora Olivia Concha. Esta elección se realizó al poco tiempo de haber regresado la mencionada académica de una gira por Bélgica e Italia, apoyada por la Universidad de La Serena. En este último país dictó un curso y dos seminarios para profesores de educación musical y educación básica, en las ciudades de Reggio Emilia, Bari y Lecce, respectivamente, con numerosa asistencia. En el Departamento de Música de la Universidad de Bologna dictó dos conferencias para profesores y alumnos de musicología, sobre la incorporación en la educación musical de la tímbrica arcaica, con una metodología activa y participativa de improvisación y creación musical en grupos pequeños. Estas actividades son consecuencia y prolongación de los seminarios que la Prof. Concha había realizado en 1994 en Roma y anteriormente en Reggio Emilia, tal como da cuenta el artículo "Incontro con Olivia Concha" [*Il Cantastorie*, Reggio Emilia, XXXII N° 98 (diciembre, 1994) pp. 106-110], en que se detalla su labor pedagógica en Italia y su nueva propuesta educativo-musical.

Plaza Domingo Santa Cruz

Para honrar la memoria del compositor chileno Domingo Santa Cruz, se bautizó con el nombre del músico -Premio Nacional de Arte 1951- la Plaza ubicada frente a la Facultad de Artes de la que fue profesor y decano. La ceremonia se realizó el 3 de mayo y en ella actuaron el Ensemble Sinfónico que dirige el alumno de la Facultad Felipe Hidalgo y el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, bajo la conducción de Guido Minoletti, agrupación que cantó *De las montañas baja la nieve* de Santa Cruz. En el acto usaron de la palabra el alcalde de Santiago Sr. Jaime Ravinet y el Dr. Luis Merino, director de la *Revista Musical Chilena*.

Encuentro de Juventudes Musicales

Juventudes Musicales de Chile y el Comité de Música del Instituto Chileno Norteamericano organizaron, durante los días 20, 21 y 22 de junio, un encuentro de músicos para tratar temas de interés académico y profesional, que titularon "El Nuevas Resonancias Musicales-95". El encuentro, que se realizó en el auditorium del Instituto Chileno Norteamericano de Santiago, se inauguró con palabras del presidente de Juventudes Musicales, compositor Andrés Maupoint. En la sesión inaugural se trató el tema "Música instrumental" y los expositores fueron el compositor Aliosha Solovera, que hizo escuchar y analizó su obra para dos pianos *Polychronie*, y Cristián Guerra, licenciado en música, que se refirió a *Sistemas operacionales en la composición*. En esta primera sesión actuó como moderador el secretario general de Juventudes Musicales, Vicente Larrañaga. El tema abordado en la segunda sesión fue *Influencias de técnicas contemporáneas en la música popular*, tema que expuso José Miguel Candela. En esta ocasión participó el Grupo "Cangrejo" (Cecilia García, voz; David Miranda, teclado; José Miguel

Candela, bajo; Mauricio Molina, batería) y moderó el vicepresidente de Juventudes Musicales, Cristián Morales. En la última sesión se discutió el tema "Relación texto-música". Expusieron: el musicólogo Rodrigo Torres, que disertó sobre *Resonancias de Huidobro, Mistral y Neruda en la música chilena*, el estudiante de musicología y canto Gonzalo Cuadra, que se refirió a *El cantante chileno y el repertorio vocal contemporáneo*, y el compositor Hernán Ramírez, que mostró su obra para coro y conjunto instrumental *El rey de los alisos*. Nedjka Candina, miembro del Directorio de Juventudes Musicales, dirigió en esa oportunidad los debates.

Distiguído el compositor Andrés Alcalde

En julio se comunicó que el Instituto Chileno-Norteamericano, a través de su Comité de Música, acordó encargar este año al creador nacional Andrés Alcalde una obra en homenaje al compositor Charles Ives. Este es el cuarto año consecutivo que el referido instituto, en su afán por estimular la creación musical, encarga una composición a un autor chileno. Los distinguidos anteriormente fueron: Gabriel Matthey (1992), Carlos Botto (1993) y Leni Alexander (1994).

Desaparición del Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile

Con sorpresa fue recibida la decisión de las autoridades universitarias de suprimir el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile después de ocho años de fructífera, fecunda, celebrada labor. Esa determinación trajo como consecuencia la protesta de varios sectores y la realización de actos de solidaridad con dicha agrupación coral, como el concierto ofrecido en la iglesia luterana "El Redentor" por el Grupo Ludus Vocalis, que dirige el maestro Alejandro Reyes, y el concierto del 10 de julio realizado en el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica, patrocinado por la Federación de Coros de Chile, en el que el Coro de Madrigalistas, bajo la dirección del maestro Guido Minoletti, se despidió del público.

Archivo Víctor Jara

El 16 de agosto se inauguró el archivo Víctor Jara, valiosa colección constituida por manuscritos del artista, grabaciones de sus obras y otros materiales referidos al cantor popular y poeta torturado y asesinado en septiembre de 1973. Este Archivo depende de la Fundación Víctor Jara y está a disposición de los estudios de su obra.

Asamblea del Consejo Chileno de la Música

El 29 de julio se celebró una Asamblea del Consejo Chileno de la Música, filial nacional del Consejo Internacional de la Música de UNESCO, en el Centro Cultural Montecarmelo. A dicho evento, que fue presidido por Gabriel Matthey, presidente del Consejo, asistió un crecido número de representantes de distintas instituciones musicales del país, desde Copiapó hasta Valdivia, y en él se tomaron importantes decisiones para el mejor funcionamiento y eficaz acción del organismo.

Antología de los Festivales de Música Chilena

El 31 de agosto, en la Sala Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, se entregaron públicamente las primeras colecciones de grabaciones restauradas de música chilena conservadas en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Estas colecciones son una antología de los once Festivales de Música Chilena realizados entre los años 1948 y 1969 por el desaparecido Instituto de Extensión Musical. En la ceremonia, que fue presidida por el Secretario General de la Universidad de Chile, Sr. Francisco Cumpido, el Vicerrector Académico y Estudiantil de la misma, Sr. Fernando Lulas, la Decana de la Facultad de Artes, Sra. María Pfenning, el Director de la Biblioteca Nacional y representante del Ministro de Educación, Sr. Alfonso Calderón, y el Vicepresidente del Instituto de Chile, Sr. Alfredo Maus, se entregaron copias de la Antología de los Festivales de Música Chilena al Ministerio de Educación, al Instituto de Chile, a la Biblioteca Nacional y a la Facultad de Artes, para poner estos fonogramas a disposición de los especialistas y del público.

en general. Previo a la entrega de las copias de la Antología de los Festivales de Música Chilena usó de la palabra el Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes, Sr. Carlos Ricsco, que se refirió a la importancia del Proyecto de rescate y restauración del Archivo Sonoro de la Facultad de Artes, que ha sido coordinado por la Academia de Bellas Artes y financiado por la Facultad de Artes, el Fondo Universitario de las Artes (FUAR), el Fondo para el Arte y la Cultura (Fondart) y la Fundación Andes. Luego se dirigieron a los presentes el responsable del Proyecto por parte de la Facultad, Dr. Luis Merino, que efectuó un análisis del significado de los Festivales de Música Chilena, y el coordinador del proyecto, prof. Rodrigo Torres, que hizo una exposición del trabajo realizado por el equipo de especialistas, mostrando en video las instalaciones del laboratorio electroacústico destinado al trabajo de restauración de las grabaciones existentes en el Archivo Sonoro, y haciendo escuchar grabaciones antes y después de ser restauradas en el laboratorio por los especialistas.

Visita del compositor y musicólogo Alfonso Padilla

El compositor y musicólogo chileno Alfonso Padilla, actualmente profesor del Departamento de Musicología de la Universidad de Helsinki, Finlandia, fue invitado en julio a dictar clases en los cursos de Investigación musical y de Análisis de la música, del Magister en Artes con mención en Musicología, y en el curso de Análisis de música contemporánea, del Magister en Artes con mención en Composición, que se ofrecen en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Visita del musicólogo John Griffiths

El catedrático de la Facultad de Música de la Universidad Melbourne, Australia, y vihuelista especializado en la música instrumental española, John Griffiths, estuvo invitado como profesor visitante en el Magister en Artes con mención en Musicología que se imparte en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El profesor Griffiths dictó clases en los cursos de Investigación musical, Notación, y Música en Chile y América. Además, el Dr. Griffiths durante su permanencia en Santiago ofreció un recital de guitarra en los salones de la Embajada de Australia en Chile, el 16 de agosto, y un concierto en el Centro Cultural de España, el 22 de septiembre, bajo el título de "El eco de Orfeo" en que interpretó en vihuela obras de Luis de Narváez, Luis Milán, Esteban Daza, entre otros.

Mario Baeza C., Profesor Honorario en la Facultad de Artes

El 3 de agosto, en la Sala Isidora Zegers, se llevó a efecto la ceremonia en que se le entregó el diploma de Profesor Honorario de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile al director de coros Sr. Mario Baeza Gajardo, por su destacada contribución en el campo de la actividad musical nacional, en particular por su vasto aporte al cultivo y desarrollo coral. Dijo las palabras de presentación el Sr. Werner Arias, presidente del Comité Directivo del Coro de la Universidad de Chile y luego habló el Profesor Cirilo Vila, Director Académico y Estudiantil de la Facultad de Artes. A continuación la Decana de la Facultad, Sra. María Pennings, entregó el correspondiente diploma al Sr. Mario Baeza, quien expresó su agradecimiento. El acto concluyó con la actuación del Coro de la Universidad de Chile dirigido por el maestro Marco Dusí.

Compositores chilenos en el ballet y en el teatro

El Ballet Nacional Chileno presentó la coreografía para niños de Gaby Concha y música de Juan Lemann, *La obra Cornelia*, los días 9 y 16 de julio, en la mañana, y los días 23 y 30 de julio y 6 de agosto, en la mañana y en la matiné. La misma obra se bailó el 12 de julio en la ciudad de Rengo. Por otra parte, la Compañía de los Cuatro estrenó, el 11 de agosto, en el Teatro Apoquindo, *Niña de cera*, obra escrita y dirigida por la peruana Mariza Núñez, con música incidental para arpa de Alfonso Padilla. Actuaron en dicha pieza teatral la actriz Orietta Escámez y la arpista Patricia Reyes.

Fonogramas con música chilena

El 28 de abril, en la Sala SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor) se dio a conocer el fonograma *Piano chileno de ayer y hoy*. La ceremonia de lanzamiento, que se inició con las palabras del presidente

de la SCD, compositor Luis Advis, continuaron con una explicación del proyecto realizada por el compositor Santiago Vera, director de SVR Producciones, y concluyeron con una muestra musical que incluyó *Miniatura griega* N° 4 de Pedro Humberto Allende y *Zamacueca* N° 3 de Federico Guzmán, interpretadas por la pianista Graciela Yazigi, y *Viñeta* I de Domingo Santa Cruz, presentada por Elmina Miranda. El CD contiene obras de Federico Guzmán (*Zamacueca* N° 3, *Elegía*), Pedro Humberto Allende (*Miniaturas griegas*), Domingo Santa Cruz (*Viñetas*), René Amengual (*El arroyuelo*), Juan Lemann (*Homenaje a Alfonso Leng*), Luis Advis (*Preludio* N° 3), Cirilo Vila (*Poema*), Santiago Vera (*Tres temporarias*), Juan Amenábar (*Preludio*) y Eduardo Cáceres (*Seco, fantasmal y vertiginoso*).

El 7 de junio, en la Sala Domeyko (Casa Central de la Universidad de Chile) se entregó al público el primer CD de música electrónica chilena, *Electromúsica de arte*, que fue realizado dentro del Programa de Creación Artística de la Vicerrectoría Académica y Estudiantil de la Universidad de Chile, en el Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte (GEMA) de la Facultad de Artes, que dirige el prof. Juan Amenábar. El CD reúne obras de Jorge Martínez (*Astillas de bambú*), Juan Amenábar (*Los peces* y *Ludus vocalis*), Ernesto Holman (*OIREB-A*), Eduardo Cáceres (*Metalmambo*), Fernando Carrasco (*Nilnovisubsole*), Santiago Vera (*Cirrus*), Juan Carlos Vergara (*Golpe de luz*), Cristián Morales (*Cygnus*), Rolando Cori (*Fiesta*) y Mario Mora (*NUD*). El acto fue presidido por el Vicerrector Académico y Estudiantil, Dr. Fernando Lolas, que pronunció las palabras iniciales. Intervinieron, además, el productor general del CD, prof. Rolando Cori, y el prof. Juan Amenábar que presentó el fonograma. Se escucharon las siguientes obras contenidas en el disco: *Los peces* y *Ludus vocalis* de Juan Amenábar y *NUD* de Mario Mora. En la última obra participó el flautista Sergio Cabrera interactuando con los sonidos electrónicos.

En el Salón Andrés Bello de la Academia Diplomática de Chile, el 5 julio, se presentó el CD *Chile del siglo XX en dúos de guitarra* de los intérpretes Luis Orlandini y Oscar Ohlsen. Se incluyen en el fonograma obras de Pedro Humberto Allende, Pedro Núñez Navarrete, Jaime González, Darwin Vargas, Edmundo Vásquez, Santiago Vera, Wilfred Junge y Pablo Délano. En el acto, al cual asistieron autoridades de los Ministerios de Relaciones Exteriores y Educación y de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, los guitarristas Orlandini y Ohlsen interpretaron *Entrada*, *Chacarera* y *Tonada* de Edmundo Vásquez; *Tonada* N° 5 de Pedro Humberto Allende y *Malagueña* y *El tortillero*, piezas tradicionales chilenas. Las últimas tres obras fueron arregladas para dos guitarras por Oscar Ohlsen.

Materiales Musicales recibidos en canje por la Revista Musical Chilena

a) *Fonogramas*

De Bolivia:

Música chapaca de los valles y el altiplano de Tarija (9º Festival Folclórico "Luz Mila Patiño"). CD-digital. Fundaciones Simón & Patiño y Pro Bolivia, Serie Documentación Etnomusicológica N° 4. 1991.

De Brasil:

Mário de Andrade por músicos da Paraíba. CD-digital. UFPB, Editora Universitaria, 199. 000. 229. 1993.

Kaplan, obras escolhidas. CD-digital. Discograf 950-2873. Fundação Espaço Cultural. Fundação Banco de Brasil, Fundação Casa José Américo. 1994.

De España:

Antología organística valenciana. CD-digital. SOMAGIC-004. Colaboraron: Institut de Musicologia de la IVEI, patrocinada: Fira Mostrari Internacional (FMI), Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue (ACAO). 1994.

Música organica valentinae sedis. CD-digital. SOMAGIC-005. Colaboran: Institut de Musicologia de la IVEI, Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue (ACAO), patrocinada: Generalitat Valenciana (Coseilleria de cultura). 1994.

b) *Partituras*

De Colombia:

Gustavo A. Yepes I. *Música tradicional de los Andes colombianos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). 1994, 161 pp. Contiene arreglos corales para 2, 3, 4 y 5 voces de 56 autores colombianos diversos.

De España:

J. Bta. Cabanilles. *Música de tecla valenciana* (transc.: P. Julián Sagesta Caldós). Valencia: Edicions Alfons el Magnanim, con la colaboración de la Asociación Cabanilles de Amigos del órgano, 1994, 156 pp. Contiene 13 tintos para teclado de Cabanilles, con una introducción crítica de fuentes.

c) *Libros y revistas*

De Colombia:

Gloria Millán Grajales. *Organización de Archivos Musicales de Bandas*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), s.f., 27 pp.

De Puerto Rico:

Guillermo Menéndez Maysonet. *Catálogo temático de la música de Felipe Gutiérrez y Espinosa*. Río Piedras (Puerto Rico): Sección de musicología, Centro de Investigaciones Históricas, Universidad de Puerto Rico, 1993, 218 pp.

De Estados Unidos de Norteamérica:

De la Biblioteca del Congreso, Washinton D. C.:

Mary S. Bopp. *Research in Dance: A Guide to Resources*. Nueva York: G. K. Hall & Co, 1994, VIII + 296 pp.

Alain Derbez. (compilador). *Todo se escucha en el silencio. El blues y el jazz en la literatura*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa y Universidad Autónoma de Zacatecas, 1987, 135 pp.

Orrin Keepnews. *The View from Within. Jazz Writings 1948-1987*. Nueva York: Oxford University Press, 1988, X+ 238 pp.

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Julio-Diciembre, 1995, N° 184, pp. 118-120

Jean-Pierre Marty. *The Tempo Indications of Mozart*. Nueva York: Yale University Press, 1988, XV-279 pp.

Felix Mendelssohn. *A Life in Letters*. Traducción de Craig Tomlinson. Nueva York: Fromm International Publishing Corporation, Rudolf Elvers, editor, 1990, XV+ 334 pp.

Rogers Nichols. *Debussy Remembered*. Portland, Oregon: Amadeus Press (Reinhard G. Paly, General Editor), 1992, XXVI+ 256 pp.

Helio Orovio. *300 boleros de oro* (antología de obras cubanas). Venezuela: Pomaire-Fuentes Editores, 1992, 284+20 (s. n.) pp.

Josep Pavia i Simó. *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, Rafael Dalman, editor, 1986, 572 pp.

De otras instituciones:

Bulletin of the Council for Research in Music Education. Urban, School of Music, University of Illinois, N° 125, verano, 1995.

De Alemania:

Musica. Kassel, Bärenreiter- Verlag, año 49, N° 3, mayo-junio, 1995.

Musica Sacra. Regensburg, Cäcilien Verbandes für Deutschland, año 115. N° 3, mayo-junio, 1995.

Universitas. Stuttgart, Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, vol. 36, N° 4, 1994.

Zeitschrift für Kulturaustausch. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, año 45, N° 1, 1995.

De España:

De la Sociedad General de Autores de España (SGAE):

Catálogos de compositores españoles (ediciones bilingüe), que incluyen una introducción sobre el correspondiente creador y una cronología. Los catálogos recibidos son de los siguientes autores: Manuel Balboa, Xavier Benguerel, Jordi Cervelló, Agustín Charles, Carlos Cruz de Castro, Zulema de la Cruz, Luis de Pablo, José Ramón Encinar, Francisco Escudero, Jorge Fernández Guerra, Joaquim Homs, José Manuel López, Xavier Montsalvatge, Marisa Machado, Eduardo Pérez Maseda, Manuel Seco de Arpe, Joaquín Turina.

De diversos editores españoles:

Josep-Antoni Domingo i Borràs. *Recerca biogràfica-documental sobre la família de l'organista Joan Baptista Josep Cabanilles i Barberà*. Algemesí: Institut de Musicologia de I.V.E.I., Excm. Ajuntament d'Algemesí, 1994, 31 pp.

Boletín de la Sociedad Española de Musicología. Madrid, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), año XVIII, N° 35, primer semestre, 1995.

Cabanilles. Valencia, Asociación de Amigos del Organo, noviembre, 1994.

Música y educación. Madrid, Editi. Musicales S. A. , año VIII/2, N° 22, junio, 1995.

Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología. Zaragoza, Institución "Fernando el católico", Excma. Diputación de Zaragoza, Vol X, N° 2, 1994.

Revista de Musicología. Madrid, Sociedad Española de Musicología, vol. XVI, N° 2, 1993.

De Francia:

Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Toulouse, Institut pluridisciplinaire pour les études sur l'Amérique, Université de Toulouse-Le Mirail, N° 59, 1992; N° 60, 1993; N° 61, 1993; N° 62, 1994; N° 63, 1994; N° 64, 1995.

De Rumania:

Del Instituto de etnografía y folclore "Constantin Brailoiu" de la Academia Rumana:

Anuarul Arhivei de Folclor XII-XIV (1991-1993), Cluj-Napoca (Rumania), Universitatea "Babeş-Bolyai", Institutul "Arhiva de folclor a Academiei Române", Academia Română Filiala Cluj-Napoca, 1993.

Anuarul Institutului de Cercetari Socio-Umane, Sibiu (Rumania), Academia Română, I, 1994.

Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor "Constantin Brăiloiu". Bucarest, Institutul de Etnografie și Folclor "C. Brăiloiu", Academia Română, Serie Noua, tomo 4/1993; tomo 5/1994.

Memoriile Comisiei de Folclor. Bucarest, Academia Română. tomo IV (1990), 1994; tomo V (1991), 1995.

Revista de Etnografie și Folclor. Bucarest, Institutul de Etnografie și Folclor "C. Brăiloiu", Academia Română, tomo 38/5, 1993; tomo 38/6, 1993; tomo 39/1-2, 1994; tomo 39/3-4, 1994; tomo 39/5-6, 1994; tomo 40/1, 1995.

Reseñas de publicaciones

Gerard Béhague. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994, XVII+3, 202 pp.

Con verdadero entusiasmo debemos saludar la aparición de esta obra del profesor Gerard Béhague. Antes en 1983, habíamos tenido el honor y la satisfacción espiritual de traducir (para Monte Avila Editores de Venezuela) el libro *La música en Latinoamérica: una introducción* del Dr. Béhague, volumen que ha llegado a ser un clásico sobre la materia y un texto básico para el estudio de la historia musical de nuestro continente. Sin duda, en la vasta bibliografía en torno a Villa-Lobos, la obra de Béhague marcará un hito. El estudioso es un profundo conocedor de Brasil, donde pasó buena parte de su adolescencia y juventud, y de su música, por la que se ha interesado a través de toda su carrera. Desde sus años de estudiante en la Escuela Nacional de Música (hoy Escuela de Música de la Universidad Estatal de Río de Janeiro) y del Conservatorio Brasileño de Música, Béhague se sintió atraído profundamente por la música de Villa-Lobos. Conoció al compositor y lo trató brevemente en 1957. Posteriormente, su amistad con Arminda, la segunda esposa del músico, y su involucramiento en las actividades del Museo Villa-Lobos, en la década del 70, reafirmaron su temprano interés por el compositor y su obra.

La materia del libro que comentamos se distribuye en tres partes: 1) hacia una biografía crítica de Villa-Lobos; 2) el lenguaje musical de Villa-Lobos; 3) estilo nacional versus nacionalismo musical: el eclecticismo de Villa-Lobos. Completan el volumen un abundante cuerpo de notas, extensa bibliografía, discografía, índice de temas, índice de composiciones, fotografías. La exposición está ilustrada a través de 52 ejemplos musicales.

Al terminar la apasionante lectura de este libro, coincide uno con el juicio de Vasco Mariz de la Academia Brasileña de la Música, en el sentido de que Béhague es el autor que ha profundizado más en la comprensión del compositor brasileño. Muy informativa y equilibradamente crítica es su biografía del compositor. Despeja algunas de las leyendas que se han tejido en torno al hombre, dejando de mano otras y no rayando en el "anecdótico periodístico". Afirma el autor que su primer estudio "no pretende ser una completa biografía, sino una apreciación de los aspectos significativos de su vida". Toma en cuenta las peculiaridades de la psicología del músico y las particularidades del brasileño, y más en especial las del tipo carioca, algunos de cuyos rasgos podían detectarse en Villa-Lobos. Lo que ha querido hacer el estudioso, más que narrar la historia de una vida, ha sido tratar de comprender la personalidad del músico, para penetrar mejor en su mundo musical; y reexaminar los factores más significativos que configuraron su carrera como creador. A su vez, en la segunda parte, Béhague no ha pretendido estudiar sistemáticamente toda la producción del compositor, lo que, por otra parte, exigiría multiplicar el espacio a límites enormes. El autor estudia ciertas obras, escogidas como un corpus representativo del estilo del compositor en diversas etapas, especialmente en el periodo anterior a 1922 y las décadas siguientes, estilo caracterizado por un experimentalismo, neoclasicismo y neorromanticismo, dentro de una estética nacionalista. Esta parte se divide en las siguientes secciones: "obras hasta 1922: la definición de un estilo"; "las obras de los años 20: un periodo de experimentación": especial tratamiento reciben aquí los *Choros*; "las obras de las décadas del 30, 40 y 50: las 'Bachianas'": aquí tienen también un examen detallado los cuartetos de cuerda. La tercera parte estudia las peculiaridades del nacionalismo de Villa-Lobos, aclarando temas como el del uso de elementos de la música indígena, de la música rural y de la música popular urbana, materias apasionantes, pero difíciles de dilucidar en un autor de tan vasta y variada producción, caracterizado, en palabras de Béhague, por un exuberante eclecticismo estilístico, que, a partir de él ha sido también un rasgo de muchos compositores brasileños. Para el estudioso, el aporte más perdurable de Villa-Lobos proviene de su profunda empatía por la música folclórica y popular del Brasil; de su creación de un estilo muy individual que intuitivamente sintetiza la pluralidad de la música brasileña, las "variadas vibraciones culturales" de su país, sin desdeñar algunos procedimientos de la tradición musical académica

europaea. A través de las densas páginas del estudio de Gerard Bébague, surge justificada la caracterización de la vasta obra de Villa-Lobos como "la búsqueda del alma musical del Brasil".

Miguel Castillo Didier

Mario Milanca Guzmán. *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila, 1994, 238 pp.

El historiador Milanca Guzmán reúne en este volumen cinco ensayos. Tres ya fueron publicados: "Los pardos en la música colonial venezolana" (*Revista Nacional de Cultura*, Caracas, p. 282, julio-septiembre, 1991), "La música en el centenario del Libertador (1883)" (*Revista Musical de Venezuela*, Caracas, pp. 9-11, enero-diciembre, 1983) y "Ranón de la Plaza Manrique (1831 c. 1886)" (*Revista Musical Chilena*, XXXVIII/162, julio-diciembre, 1984, pp. 86-109).

Los dos inéditos son: "La música colonial venezolana, según las actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas (1580-1770)" y "La música en el tiempo histórico de José Antonio Páez: visión holística (1830-1835/1839-1843)".

En el primero, basándose en los documentos eclesiales, va reconstruyendo la historia musical catedralicia de Caracas. El segundo lo dedica a la música en el tiempo histórico del general Páez. La primera mitad del siglo XIX y la figura del caudillo, aún poco conocidas en muchos aspectos, son reflejadas a través de citas epocales.

Entre los artículos ya publicados y que reaparecen en esta colección, uno se refiere a los hombres "pardos", su inserción e importancia en la sociedad colonial, la dificultad para acceder a cargos músicos en la Catedral y, como curiosa contradicción, La posición preeminente de varios de ellos en su especialidad. Lo prueban fehacientemente los nombres de Pedro Nolasco Colón, Juan José Landacta y Juan Manuel Olivares, entre otros.

El cuarto trabajo se refiere a la actividad musical desplegada en el año del centenario del nacimiento de Simón Bolívar, aportando una serie de datos, fruto de su indagación en los archivos General de la Nación, Arquidiocesano de Caracas, de la Academia de la Historia y periódicos de esos años. Describe así la temporada de ópera, el primer órgano de la Santa Capilla, las referencias en la revista *La Lira* venezolana y las obras compuestas para la ocasión.

Cierra el libro un estudio sobre Ramón de la Plaza Manrique, autor de *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, fuente básica para la música de su país.

Esta publicación de Milanca Guzmán, historiador chileno radicado en Venezuela hace muchos años, se suma a trabajos anteriores, como *La música en "El Cojo Ilustrado"* (periódico quincenal que apareció entre 1892 y 1915), aportando fuentes y documentos valiosos para la historia de la música americana.

Carmen García Muñoz

Reseñas de fonogramas

Rheinisches Collegium Musicum (Festkonzert, 1993). CD-digital, Live-Recording. Wiesbaden, Aloys Aloffs. Collegium Musicum Renano, David Serendero (dir.). [1994].

El "Collegium Musicum Renano" de Wiesbaden es una orquesta integrada por 66 músicos, fundada y dirigida hasta la fecha por el chileno David Serendero, quien se ha preocupado de promover a los nuevos valores jóvenes. En 1993 cumplió 20 años de existencia y este C. D. es una grabación en vivo del concierto de aniversario.

La primera obra es *Carnaval en el Rin* del propio Serendero. Es un poema sinfónico compuesto mayoritariamente en 1988 y terminado en 1991-92. Tiene una forma rondó, derivada de una ampliación de la forma sonata, con dos reexposiciones y dos desarrollos. Está inspirado en las fiestas de carnaval que se celebran cada año en Alemania, antes de la Cuaresma. Sus temas se asocian con el jolgorio de estas fiestas, las bandas musicales y grupos de disfrazados. Un segundo tema presenta diversas facetas afectivas, y termina con escenas carnavalescas, pero dando a entender que la fiesta continúa. Esta obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile, en Santiago, el 6 de agosto de 1992, y su primera audición en Alemania fue en la Iglesia de San Esteban de Wiesbaden, el 7 de marzo de 1993.

La segunda obra del CD que nos presenta el Collegium Musicum es la *Sinfonía N° 2* en Re Mayor, Op. 73, de J. Brahms, donde aflora la calidez y comunicación que logra con sus músicos el maestro Serendero.

Lina Barrientos

Música contemporánea chilena dúos y tríos. CD digital, stereo. SVR Producciones, SVR 1011. Víctor Rondón, J. Octavio Hasbún (flautas dulces), Miguel Ángel Aliaga (viola da gamba), Ana María Cvitanic (piano). FONDART (Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes), Ministerio de Educación, FUAR (Fondo Universitario de las Artes Universidad de Chile), Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1993.

Ana María Cvitanic es la gestora y directora de este proyecto auspiciado por el Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), Fondo Universitario de las Artes (FUAR) y la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Este disco compacto contiene obras de Carlos Botto, Edgardo Cantón, Juan Amenábar, Santiago Vera, Gabriel Matthey, Juan Lémann, Rolando Cori y Hernán Ramírez. Integran las *Instantáneas* Op. 39 para piano, flauta dulce y viola da gamba de Carlos Botto, tres piezas breves: *Burlesca*, *Melancólica* y *Burlesca*. Esta última es un homenaje a Carlos Isamitt, compositor chileno que se inspiró en gran parte de su obra en ritmos mapuches autóctonos. En *Zahín*, Edgardo Cantón contrapone la flauta medieval y el piano moderno en un juego colorístico interesante, resaltado con maestría por los intérpretes.

Las obras de Amenábar —*Juego a tres*— y Vera —*Comunicaciones*— utilizan la combinación flautas dulces y piano. *Dúo* de Gabriel Matthey es, según el autor, una "relectura ampliada" de la obra *¿Y ahora...?* del compositor uruguayo Corián Aharonián, como una forma de encuentro con el amigo y el pueblo uruguayo. La dispersidad acústica de los instrumentos es explotada en *Acústica* de Juan Lémann, obra basada en un juego interválico consonante-disonante sobre el que evolucionan las melodías. *Give me your Heart* de Rolando Cori para dos flautas dulces, piano y voz, es un comentario musical a la oración preparatoria al próximo milenio de nuestra era de la madre Teresa de Calcuta. *El Trío N° 2* op. 90 de H. Ramírez consta de cuatro trozos independientes. El piano preparado equilibra dinámicamente el conjunto de flauta dulce, viola da gamba y piano, en un lenguaje dodecafónico y aleatorio a la vez.

El equilibrio sonoro de la difícil combinación instrumental de estas obras es logrado gracias a la maestría de los intérpretes: Víctor Rondón, J. Octavio Hasbún en flautas dulces, Miguel Ángel Aliaga

en viola da gamba y Ana María Cvitanic en piano. Las obras fueron compuestas en 1992 y el presente disco compacto constituye un estreno absoluto.

Inés Grandela

Edmundo Vásquez. *Auzielle, Impressions de la Caraïbe, Créole Tientos, Ofrenda, Suites, Tonadas, Lointaine*. CD digital. *Etcetera Records*, Amsterdam, KTC 1173. Asieme Chitarristico Italiano Paolo Manzo, director, 1993.

Las obras de Edmundo Vásquez, compositor chileno radicado en París desde 1974, han tenido importantes estrenos internacionales y su labor como compositor ha sido destacada últimamente (1991) con la medalla de oro de la Sociedad Académica Francesa "Arts-Sciences-Lettres".

Este disco compacto presenta obras estilísticamente diferentes, pero con un elemento común, cual es la inspiración latinoamericana. La *Suite popular* (1979) para dos guitarras, con su *Entrada*, *Chacarera*, *Zamba* y *Tonada*, y las piezas tituladas *Créole* (1983), *Lointaine* (1983) y *Auzielle* (1979) para guitarra sola son fuertemente evocadoras. En ellas se recrean atónóferas sonoras y ritmos esenciales de la tradición campesina de Argentina y Chile.

Otras obras muestran la influencia de elementos afrolatinoamericanos. *Ofrenda* de 1986 para guitarra sola es un homenaje a compositores puertorriqueños, cubanos y brasileños del siglo XIX, en cuyas obras se produjo la síntesis entre la inspiración nacional y el romanticismo europeo. *Ofrenda* consta de una *Introducción* y una serie de variaciones sobre una danza puertorriqueña. En esta misma orientación está el *Trio rítmico* (1988) para tres guitarras.

Impressions de la Caraïbe, para orquesta de guitarras, percusión y banda magnética, fueron compuestas en 1990. Melodías que se superponen a bloques sonoros y una variada textura de pasajes homofónicos y contrapuntísticos que alternan, son las características más sobresalientes de esta obra. *Lointaine* (1983), la *Suite transitoria* (1977), el *Tiento* N° 2 (1984) para guitarra sola, el *Tiento* N° 1 (1980) para flauta y guitarra y *Tonadas* (1987) para orquesta de guitarras y percusión, tienen sus raíces en lo popular chileno y su ambiente sonoro lo recuerda.

La excelente interpretación está a cargo del Asieme Chitarristico Italiano creado en 1983 por Paolo Manzo, quien actualmente tiene a su cargo la dirección del conjunto.

Inés Grandela

Piano chileno de ayer y hoy. CD digital, stereo. SVR Producciones, SVR 1026. Elma Miranda, Graciela Yazigi, Cecilia Plaza, Deborah Singer (piano). FONDART (Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes) Ministerio de Educación. [1995].

Este disco compacto ofrece una selección de obras que abarcan más de 100 años de creación pianística en Chile. De Federico Guzmán (1837-1885), eminente pianista y músico de alta talla, se interpreta *Zamacueca* N° 3 y *Elegía*, obras representativas de su "música de salón". Enrique Soro (1884-1954), compositor que abrió nuevos horizontes a la música chilena, está representado por *Capricho* N° 2 y *Tonada* N° 2, obras de 1920 y 1922 respectivamente. Del más sobresaliente entre los compositores nacionalistas, P. H. Allende (1885-1959), se interpretan *Estudio* N° 7 y *Miniaturas griegas* Nos 4 y 6. Las *Vinetas* op. 8 de Domingo Santa Cruz (1899-1987) fueron compuestas entre 1925 y 1927 y estrenadas en los conciertos de música chilena realizados el año siguiente. Para este compacto se escogieron la N° 8, *Galante* y N° 9, *Desolada*.

Los tres trozos del pianista y compositor René Amengual (1911-1954), *Arroyuelo*, *Tonada* y *Transparencia* pertenecen a la década del 30, periodo en el cual se aprecia la influencia de Ravel. *Homenaje a Alfonso Leng* y *Pequeño Estudio* de Juan Lemann (1928), son dos piezas breves compuestas con un objetivo pedagógico. El *Pequeño Estudio* se incluye en *El pianista chileno*, texto que forma parte del repertorio de música chilena para estudiantes de piano. De Luis Advis (1935) y Cirilo Vila (1937) se interpretan, respectivamente, *Dos Preludios* (1965) y *Poema*, esta última es la versión revisada de 1980. Con ocasión de la conmemoración de los 100 años de la muerte de Liszt en 1986, se estrenaron varias

obras compuestas por compositores chilenos como homenaje recordatorio. *Preludio* de Juan Amenábar (1922) forma parte de su *Trilogía* a F. Liszt. La generación joven está representada en este disco compacto por Santiago Vera (1950) y Eduardo Cáceres (1955), con *Tres Temporarias* (1980) del primero y *Seco, fantasmal y vertiginoso* (1986) del segundo, obra que también formó parte del homenaje a Liszt.

Los intérpretes son reconocidas figuras de nuestro medio musical que han realizado una importante labor en la difusión de la música chilena: Elma Miranda, Graciela Yazigi, Cecilia Plaza y Deborah Singer, quien actualmente comparte su residencia entre Costa Rica y Alemania.

Este disco compacto fue realizado bajo el auspicio del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (Fondart) y con el patrocinio de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANCO).

Inés Grandela

Forum Música. Colección caminos de vida, N° 1. CD digital. Intérpretes varios. Occidental Petroleum Corp. of Perú, Goethe-Institut Lima y Asociación Musical Renacimiento, s/a.

En 1990 el Instituto Goethe de Lima (Perú) organizó el *Forum Música* que reunió por primera vez a cinco compositores peruanos de la generación del 50, llamados así por haber iniciado su producción musical alrededor de ese año. Ellos son: Enrique Piñilla, Armando Guevara Ochoa, Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga y Francisco Pulgar Vidal.

De Enrique Piñilla (1927-1989), compositor distinguido con numerosos premios, se interpretan *Variaciones sobre un tema pentafónico* para piano y *Canción* con texto de César Vallejos. La producción musical de Piñilla abarca obras para orquesta, conjunto de cámara, piano, coro, música incidental, teatro, cine y televisión además de una obra electrónica. Armando Guevara Ochoa cuenta con una fecunda labor como compositor, violinista, director de orquesta y pedagogo. Ha compuesto más de 400 obras de géneros variados. Su *Dúo* para dos violines es interpretado por el mismo autor y Manuel Díaz. La *Canción* es interpretada por Margarita Ludeña (canto) y Edgar Valcárcel (piano). Celso Garrido-Lecca nació en Piura (Perú) y después de realizar estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Lima viajó, en 1950, a Chile. En nuestro país, además de concluir sus estudios musicales, desarrolló una importante labor como compositor y docente. Actualmente reside en Perú y mantiene estrechos lazos con el medio musical chileno. Este disco compacto ofrece de Garrido-Lecca *Orden* para piano y *Dúo concertante* para charango y guitarra. *Cuatro Poemas* con texto de J. Herand titulados: Melancolía, Poema, Deseo y Yo no me río de la muerte, inspiran a Enrique Iturriaga. Los intérpretes son Nelly Suárez (canto) y Carmen Escobedo (piano). Francisco Pulgar Vidal es autor de numerosas obras para instrumentos solos, conjuntos de cámara, coro, orquesta y conciertos para piano y violín. Este disco compacto contiene su *Cuarteto N° 1* en la interpretación de Carlos Costa y Manuel Díaz (violines), Juan Meneses (viola) y José Pacheco (cello).

Aunque los puntos de partida son diferentes en estos compositores existe como un elemento común entre ellos como su acercamiento a la música folclórica y/o popular. Sus creaciones se caracterizan por un énfasis en el elemento melódico y un lenguaje que gravita hacia lo tonal.

La grabación de este disco compacto fue posible gracias a los esfuerzos reunidos del Instituto Goethe, de la Occidental Petroleum Corporation y la Asociación Musical Renacimiento y constituye un valioso aporte a la cultura del vecino país.

Inés Grandela

Retrospectiva de la música vocal chilena. 2 casetes estereo. SVR Producciones, NCC 106-107. Patricia Vásquez (soprano), Elvira Savi (piano). FUAR (Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile), 1993.

Esta valiosa antología, publicada en 1993, contiene obras de cuarenta compositores nacionales desde el siglo XIX hasta nuestros días, incluyendo cuatro creaciones encargadas especialmente para este fonograma. El proyecto y la grabación fueron realizados por las destacadas intérpretes Patricia Vásquez (soprano) y Elvira Savi (piano).

Patricia Vásquez cursó sus estudios musicales en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Dentro del género operístico ha interpretado obras desde el período barroco hasta el siglo XX, actuando en Argentina, Uruguay, Panamá, Estados Unidos y Japón. En nuestro país ha sido distinguida con los galardones Premio a la Crítica, Premio Apes y dos Laurel de Oro. En la actualidad es profesora titular de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Elvira Savi recibió su formación musical en el Conservatorio Nacional de la Música. Como pianista solista y de música de cámara ha ofrecido recitales en Perú, Bolivia, Ecuador, Argentina, Islas del Caribe, Costa Rica, Nicaragua, Puerto Rico, Honduras, Panamá y Estados Unidos; ha actuado con las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Chile. Sus labores de docencia en música de cámara en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile se han extendido por más de treinta años, motivo por el cual fue distinguida con la Medalla de Plata otorgada por esa casa de estudios en su Sesquicentenario; otros galardones recibidos son Premio Orrego Carvallo, Medalla de Plata de la Embajada de Austria, Premio de la Crítica, membresía de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, Premio Amanda Labarca.

El día Vásquez-Savi desde 1986, fecha del inicio de sus actividades, hasta el presente, ha realizado más de sesenta recitales a lo largo de nuestro país, visitando, además, Panamá y Estados Unidos. Su repertorio incluye obras de autores nacionales, latinoamericanos, norteamericanos y europeos, algunos de los cuales les han dedicado sus creaciones.

Con el patrocinio de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y el financiamiento otorgado por el Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile (FUAR), la *Retrospectiva de la música vocal chilena* (voz y piano) fue presentada en tres programas de concierto en la Sala América de la Biblioteca Nacional en octubre de 1992. Con posterioridad a estas presentaciones se realizó la grabación del ciclo de composiciones.

La mayor parte de las obras de esta *Retrospectiva* han sido organizadas cronológicamente. El volumen I contiene composiciones de Isidora Zegers, Eustaquio Segundo Guzmán, arreglos de Alberto Friedenthal, creaciones de Federico Guzmán, Enrique Arancibia, Enrique Soro, Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende, Carlos Isanitt, Acario Cotapos, Ema Ortiz, María Luisa Sepúlveda, Domingo Santa Cruz, René Amengual, Jorge Urrutia Blondel, Federico Heinlein, Alfonso Letelier, Ida Vivado, Juan Orrego Salas, Juan Amenábar, Estela Cabezas y Sylvia Soublette.

En el volumen II figuran creaciones de Carlos Botto, Carlos Riesco, Gustavo Becerra, Marcelo Morel, Wilfried Junge, Luis Advis, Fernando García, Círculo Vila, Alejandro Guarello, Andrés Alcalde, Eduardo Cáceres, Jaime González, Renán Cortés, Edgardo Cantón, finalizando con Juan Lemann, Hernán Ramírez, Pablo Delano y Santiago Vera, compositores a los cuales les fue encargada una obra para este proyecto. Las 46 piezas recopiladas tienen en total una duración aproximada de 132 minutos.

César Quezada

Marlos Nobre. *Homenagem a Villa-Lobos, Reminiscências.* Heitor Villa-Lobos: *Doze Estudos.* CD-digital. Suíza. Sello Léman Classics, LC 44601. Joaquim Freire (Guitarra). 1993.

El ascenso universal de la guitarra a la escena de conciertos que se observa en nuestro siglo, ha estado muy relacionado con el intento compositivo e interpretativo emanado de los artistas latinoamericanos —compositores e intérpretes—, quienes han visto en este instrumento uno de los más apropiados y dúctiles medios sonoros para reflejar nuestra cultura musical.

En esta línea sobresale la figura del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, cuya fundamental contribución al arte guitarrístico en la primera mitad de nuestra centuria, caracterizado por su original tratamiento sonoro, formal y técnico de la guitarra y su repertorio, marca un hito en la producción de la literatura contemporánea para el instrumento que todo compositor latinoamericano no deja de tener en vista al abordar este medio.

Tal relación resulta de gran interés cuando el creador —Marlos Nobre— es compatriota de esta figura señera como es el presente caso y cuando él mismo reconoce en la poiesis de su *Homenagem...* (1977) el influjo del motivo inicial del *Preludio N° 4*. Desde ese momento es inevitable para el auditor iniciado la expectación más o menos consciente de lo villalobino y lo brasilero en la composición señalada; sin embargo, nada de esto resulta evidente ni relevante, pues Nobre logra, con

un elaborado lirismo, una propuesta —paradójicamente— a la vez más personal y universal del material que sirve de base a la obra.

En *Reminiscências* (1991) Nobre recurre a su recuerdo de experiencias de niñez en la Recife natal, evocando las tertulias guitarrísticas dominicales de su padre y un grupo de amigos, aficionados y profesionales, estructurando tres idiomáticos movimientos —*Chôro, Seresta y Fretto*— de muy buena factura instrumental, en la que llama especialmente la atención el uso de una dinámica en pianísimo al extremo de la audibilidad, que no sabemos si atribuir a características de la creación o la interpretación.

Están incluidos en este registro, además, los *Doze Estudos* de Villa-Lobos, que son acompañados de un interesante análisis de Nobre en relación al plan tonal de la obra en su conjunto, derivado "directamente de la serie de intervalos resultantes de la afinación de la guitarra".

Tanto las composiciones de Villa-Lobos, como las de Nobre, están ejecutadas con un muy buen nivel técnico e interpretativo por el guitarrista brasileño Joaquim Freire, actualmente profesor del instrumento en el Conservatorio de Friburgo, Suiza, quien descubrió el instrumento durante los años de su niñez pasadas en Chile. La interpretación de Freire, aunque un tanto homogénea, para dos compositores de generaciones diferentes, destaca por su limpieza en la digitación y su sonido cálido y redondo. Finalmente podemos señalar que si el orden de la obras hubiese seguido su cronología, empezando por los *Doze Estudos* y concluyendo por *Reminiscências*, sería más fácil para el auditor captar el desarrollo estilístico en la literatura guitarrística de estos dos importantes creadores musicales de Brasil.

Víctor Rondón

Marlos Nobre. *Orchestral, Vocal and Chamber Works*, Album doble, CD-digital, Suiza, Sello Léman Classics, LC 44100. Intérpretes varios, 1994.

Dado que el detalle de las obras y sus intérpretes fueron señalados prolijamente en la *Revista Musical Chilena*, XLIX/183 (enero-junio, 1995) p. 22, centraremos nuestro comentario en algunas cuestiones de interés general.

Constituye una suerte para el compositor actual en plena vida productiva, ver editada parte importante de su obra en un fonograma como el que reseñamos. Tal cuestión nos llama a una primera reflexión, pues no ha sido en su país que Nobre (Recife, 1930) ha tenido esta oportunidad, sino Suiza, donde reside actualmente. A partir de este hecho podríamos preguntarnos si la totalidad de los fonogramas dedicados a creadores musicales latinoamericanos contemporáneos, que se encuentran en el mercado, permiten al auditor interesado formarse una idea cabal de la producción musical de nuestros países o sólo reflejan la diversidad de oportunidades, suerte o influencia de una mínima parte de nuestros creadores? De cualquier forma, nos alegramos de esta producción y descartamos que éstas se multiplicasen y fuesen cosa común, de modo, que nombres como el de Marlos Nobre y otros dejasen de ser sólo conocidos por reducidos círculos de iniciados y colegas.

Uno de los aspectos relevantes que incluye esta producción, es un breve decálogo del compositor en el que, bajo el título de "Marlos Nobre: mis creencias musicales", podemos adentrarnos en una verdadera declaración de principios técnicos y estéticos que motivan su obra. La primera de ellas se refiere a su exploración armónica, que está basada en la convicción de que aún es posible descubrir nuevas posibilidades (aparte de la tradicional tonalidad consonante y los aportes dodecafónicos), específicamente en la escala cromática. Tal idea es aplicada a las obras *In Memoriam, Mosaico, Biosferas* y *Convergências*, incluidas en este disco. En segundo lugar se refiere a la economía de medios para expresar sus ideas y pensamientos musicales, evitando que la dificultad y complejidad se conviertan en un fin en sí mismo. El tercer punto se refiere al aspecto rítmico, en el que señala que la regularidad del pulso y los puntos de referencia métricos asociados a una gran libertad en el ritmo, constituyen la base de su creación en este ámbito, cuestión en la que reconoce una fuerte influencia de sus vivencias tempranas de la música afrobrasileña de su Recife natal. El cuarto se refiere a la forma, que es definida como "la necesidad de proporcionar al pensamiento musical un orden claro e inteligible y coherente". Al respecto, Nobre persigue un equilibrio entre la unidad y la variedad, permitiendo a sus ideas musicales alcanzar su propia organización formal. El quinto acápite aclara la intención del compositor

de equilibrar la espontaneidad con la lógica consciente, entre la economía de medios antes mencionada y la riqueza del material sonoro, cuidando que ni el rigor ni la precisión alteren la expedición del flujo sonoro. En el sexto Nobre hace una analogía entre el compositor y una esponja que absorbe una variedad de estímulos y experiencias musicales que determinan su impronta irrepetible. En el siguiente punto reconoce la gran enseñanza de las leyes derivadas de las formas clásicas de los siglos XVIII y XIX, sobre todo en Haydn y Beethoven, agregando que el serialismo surgido en la tercera década de nuestro siglo ha roto con este orden sin ofrecer al arte musical un sustituto equivalente, criticando que tal técnica al abordar las grandes formas ha incurrido en una falta de organización y coherencia. Consiguientemente, en octavo lugar nuestro compositor reconoce como sus influencias más evidentes a aquellos compositores que, a su juicio, han contribuido a la innovación del lenguaje musical sin romper necesariamente con aquella tradición, como es el caso de Debussy, Bartok y Lutoslawski. En noveno lugar, Nobre las emprende contra aquellos nuevos compositores que al preocuparse excesivamente de los problemas técnicos descuidan la imaginación creativa, agregando que en su caso privilegia la inspiración basada en su inconsciente por vía de la alusión, cita e impresiones del pasado o presente que en un momento dado le han fascinado. En décimo y último término, Nobre se autocalifica como "un inventor de música motivado por el deseo de crear un lenguaje propio, síntesis de experiencias auditivas e intelectuales organizadas de manera tal que provean a sus composiciones escritas del más alto rigor", prefiriendo un lenguaje impuro y viviente a uno puro y árido. Finalmente, manifiesta su tendencia permanente a hacer de sus visiones, sueños y pesadillas un elemento de comunicación comprensible en términos de energía y emociones a todos aquellos quienes alguna vez hayan escuchado sus obras.

Útiles notas analíticas han sido escritas por Romain Goldron de cada una de las doce obras incluidas en este álbum doble, que aborda un periodo creativo que va desde 1964 a 1980.

Victor Rondón

Chile del siglo XX en dúos de guitarras. CD-digital. SVR Producciones, SVR-2016. Luis Orlandini, Oscar Ohlsen (guitarra). 1995.

No hay una tradición de dúos permanentes de guitarras en nuestro país. La eventualidad de su funcionamiento ha sido la característica principal, en la que cada integrante desarrolla por separado su propia carrera como intérprete. A pesar de que el dúo Orlandini/Ohlsen no es la excepción a esta regla, tienen al menos tres características interesantes de destacar. Primero, cada uno de los intérpretes por separado son guitarristas de primera línea reconocidos tanto nacional como internacionalmente. En segundo lugar, dentro de su accionar eventual llevan 8 años de labor ininterrumpida con importantes aportes al quehacer guitarrístico. Han estrenado en el ámbito nacional importantes obras para dos guitarra de autores como Carlevaro, MacCarty, Smith-Brindle, Catelnuovo-Tedesco, entre otros. En 1993 estrenan en Chile el *Concierto Matrugal* de Joaquín Rodrigo; en 1994 se presentan en Italia, en 1995 son invitados a actuar en Inglaterra. En tercer lugar, cada uno ha realizado una importante labor de difusión de la música chilena para guitarra del siglo XX. Ohlsen grabó en 1986, dentro de un proyecto de la Universidad Católica, una casete titulada "Música chilena para guitarra" en la que incluye a los autores Orrego-Salas, Délano, González y Cori, además de una pieza de su autoría y siete armonizaciones de melodías tradicionales. Este registro es editado posteriormente por el sello Astor y finalmente, en 1990, reeditado por el sello Emi. Por su parte, Orlandini editó en 1991 su "Primera antología de la música chilena para guitarra del siglo XX" (SVR Producciones, casete) que contempla a los compositores Becerra, Vargas, Merino, Letelier, Botto, Délano, Urutia Blondel y Allende; y, en 1993, "Música para guitarra del siglo XX" (SVR Producciones, CD). En este último trabajo, Orlandini incluye autores tales como Vera, Tobar, Cortés, Matthey, Aranda, Salinas, Cori y Cáceres. Muchas de las más de 30 obras estrenadas en Chile por este intérprete son compuestas por encargo.

A partir de este importante accionar de cada intérprete por separado en pro de la música chilena contemporánea, es que podemos entender el presente trabajo como una consecuencia lógica y necesaria de este dúo. No es una casualidad ni una improvisación, es la continuidad de un compromiso con el arte guitarrístico nacional.

En este trabajo figuran de Pedro Humberto Allende (1885-1959) las tonadas N^o 5, 6 y 7 de las *Doce Tonadas de carácter popular chileno* compuestas para piano entre 1918-1922, en una transcripción de Orlandini. De Jaime González Piña (1956), *Por diversos motivos* compuesta en 1985. De Pedro Núñez Navarrete (1906-1988), tres piezas del ciclo *Andrésito y su guitarra* compuesta en 1973. De Darwin Vargas Wallis (1925-1988), *Sonata* compuesta en 1969. De Edmundo Vásquez (1938), *Suite popular*, compuesta en 1979. De Santiago Vera-Rivera (1950), *Evecciones*, compuesta en 1986. De Pablo Délano Thayer (1950), *Dúo* compuesta en 1986. De Wilfried Junge (1928), *Toccata* compuesta en 1986. Y, finalmente, dos armonizaciones realizadas por Oscar Ohlsen de piezas tomadas del repertorio de tradicional oral de nuestro país.

Las tres *Tonadas* de Pedro Humberto Allende vuelven en esta transcripción a su hábitat natural. La gran cantidad de formas y estilos de la tonada chilena actualmente vigentes, está íntimamente ligada a la guitarra como su base imprescindible. En esta interpretación a dúo, a pesar de los recursos pianísticos que traspasan la obra, las tonadas adquieren aún más el *carácter popular chileno* que el autor tuvo como intención principal.

En la obra de González Piña los intérpretes captan el sentido simple, liviano y dinámico del compositor, ajeno a cualquier complejo vanguardista. En un desarrollo fluido, la pieza explora una serie de combinaciones rítmicas y armónicas construidas a partir de la afinación predominante de intervalos de cuartas en la guitarra.

En las tres piezas de Núñez Navarrete de un ciclo dedicado al maestro Andrés Segovia (*Danza N^o 1. Vals y Marcha*), se observa en forma directa la clara orientación pedagógica dirigida a los niños que inspirara al compositor. Se puede percibir un discurso musical cotidiano, directo, especialmente en la *Danza N^o 1* inspirada directamente en juegos y rondas infantiles. Estas piezas debieran ser parte del programa de estudio de los guitarristas chilenos.

La gran demanda técnica que exige la compleja estructura contrapuntística de la obra de Vargas Wallis, es abordada con naturalidad y precisión por los intérpretes. La pieza es, por su planteamiento, difícil. Si no es asumida con gran técnica y comprensión corre el riesgo de desmoronarse fácilmente. En las manos de este dúo adquiere brillo y fluidez.

En la interesante *Suite Popular* de Vásquez, compositor radicado en París, podemos advertir a través de sus cuatro movimientos la gran influencia de la música tradicional argentina en nuestro país, en especial en el ámbito de los guitarristas. El primer movimiento, "Entrada", está escrito en un ritmo de milonga; el segundo, es una "Chacarera"; el tercero es un cadencioso ritmo de "Zamba"; y, el cuarto tiene el nombre de "Tonada". La gran labor realizada en el país hermano por figuras como Atahualpa Yupanqui, Falú y otros, popularizaron y abrieron un importante espacio para la interpretación de música de arraigo popular en la guitarra de concierto. Se hace necesario que nuestros compositores bebán de nuestras propias tradiciones musicales para surtirnos de este tipo de obras y aprovechar este espacio, que en especial está dirigido a los intérpretes jóvenes.

La obra de Vera-Rivera le exige al dúo nuevos recursos interpretativos y técnicos para enfrentar el carácter aleatorio de la obra, que busca hilvanar un significado a través del timbre y diferentes efectos colorísticos extraídos de la guitarra. El lenguaje es organizado, en la primera sección, en base a la heterogeneidad, en la segunda, en la serie basada en el apellido NÚÑEZ, como homenaje a Pedro Núñez Navarrete a quien la obra está dedicada.

La obra de Délano Thayer, dedicada al maestro Tapia Caballero, consta de tres secciones unidas por un motivo de cuatro sonidos que alterna intervalos de cuarta y segunda. En su sección intermedia utiliza elementos aleatorios.

En la obra de Wilfried Junge, con tres partes que alterna los *tempi* rápido-lento-rápido, nuevamente se pone a prueba la destreza técnica del dúo. El nivel de exigencia es alto, en especial en los tiempos rápidos, por los recursos usados en una obra pensada originalmente para teclado con múltiples figuraciones y cambios de velocidades súbitas. Al igual que la obra de Vargas Wallis, exige a los intérpretes gran coordinación, atención y precisión. La brillantez de los intérpretes, sin embargo, logra apenas disimular la excesiva extensión de la obra, en especial por la gran similitud y repetición de recursos entre los tiempos primero y tercero.

Las recreaciones de *La mabcheña* y *El tortillero* de la tradición oral realizadas por Ohlsen y grabadas en este fonograma, tienen un doble mérito. Están realizadas con un gran sentido estético que logra extraer a través de una armonización adecuada y cambios de tempos precisos, elementos dramáticos

muy finos. Luego, el hecho que intérpretes del prestigio de Ohlsen y Orlandini, profesores ambos de dos importantes centros musicales universitarios, graben este tipo de música, abre paso para recuperar la sana costumbre de estilizarlas e interpretarlas de manera habitual, al igual como se acostumbrara en el siglo pasado, recuperando, de paso, una mayor autoestima de nuestras propias manifestaciones musicales.

En resumen, la amplitud de los repertorios involucrados, desde la música vanguardista con rasgos aleatorios hasta la estilización de música de tradición oral chilena, y la versatilidad de los estilos de los compositores incluidos, hacen de este registro una valiosa muestra de la música para dos guitarras del siglo XX, demostrando, asimismo, la solvencia y capacidades técnicas e interpretativas de este dúo.

Sergio Sauvalle Echavarría

Música y poesía desde Gabriela Mistral. Casete. Pauta Tres AXXIGMO. Coro Arsís XXI, Silvia Sandoval (dir.). FUAR (Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile), 1993.

Este fonograma corresponde a la culminación de un proyecto llevado a cabo por el Coro Arsís XXI y su directora Silvia Sandoval, que consiste en la interpretación y difusión de obras corales basadas en textos de Gabriela Mistral, con motivo del centenario de su natalicio. La casete contiene 17 composiciones basadas en diversos poemas de los libros *Desolación*, *Temuta* y *Lagar*; seis de ellas fueron compuestas especialmente para la ocasión. La grabación se realizó en 1989 en el Monasterio de las Carmelitas de San José, contando en algunas obras con la participación de las sopranos Gabriela Lehman, Carmen Luz Vial y la joven arpista María Eugenia Villegas.

La selección de obras constituye una verdadera recopilación de la producción chilena en materia de composición coral desde principios de siglo. Entre 1908 y 1958 el compositor Pedro Humberto Allende escribió cerca de 35 obras corales, de las cuales *Mensajero de Dios* (1920) fue escogida para esta ocasión. Alfonso Letelier, especialmente motivado por los textos de Gabriela Mistral, está presente con *Pinares*, obra perteneciente al ciclo compuesto entre 1937 y 1942. Del compositor Carlos Botto se escogió una de las tres canciones compuestas entre 1981 y 1983: *Ronda*, cuya primera audición fue realizada por el coro de la Facultad de Artes en 1989. En *Pierrecitos*, *Noche*, *Balada de la estrella* y *Canción del maíz*, Pablo Délano reúne los recursos expresivos del coro mixto, coro femenino y arpa. Completan esta valiosa selección *La lluvia lenta* de Roberto Escobar, compuesta en la década del 50, *Canto del justo*, op. 19, (1989) de Jorge Rojas-Zegers, *Doña primavera* de María Luisa Sepúlveda, que continúa su línea característica de obras didácticas vocales e instrumentales para la juventud, *Dulzura* y *Apegado a mí* de Pedro Núñez Navarrete, *Meciendo* de Gloria López, *Balada* de María Eugenia Romo, *Viernes Santo* de Juan Aménabar y dos obras de René Amengual: *Miedo* y *A las nubes*.

La producción de esta casete fue posible gracias al apoyo del Fondo Universitario de las Artes (FUAR) y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y posee el valor adicional de ser la primera antología de música coral en torno a la obra de Gabriela Mistral.

Leonor Soto Saavedra

IN MEMORIAM

Carlos Sánchez Málaga (1904-1995)

A la edad de 91 años dejó de existir en Lima, el pasado 17 de julio, el maestro Carlos Sánchez Málaga, distinguido compositor y pedagogo peruano nacido en Arequipa. Su larga labor docente se desarrolló en el Instituto Bach de la capital peruana, la Academia Nacional de Música Alcedo y en el Conservatorio Nacional de Música, creado por él en 1946 y del cual fue su primer director, cargo que ocupó en más de una ocasión.

Su gestión frente al Conservatorio Nacional permitió que en éste se dictaran estudios superiores de música y se ampliara la enseñanza a las cátedras de composición y dirección coral, además de los tradicionales cursos de instrumentos. Por otra parte, su preocupación por extender la docencia musical por todo el país lo llevó a crear un conjunto de filiales en distintas ciudades del Perú, dando, de esta manera, un notable empuje al aprendizaje de la música en lugares muy diversos y en diferentes medios sociales.

Debido a su interés en la música coral fundó en el Conservatorio Nacional el primer coro estable del país, pues comprendía que esta actividad podía ser una eficaz herramienta para el desarrollo de la música en las más amplias capas de la población. Su acertada visión del problema permitió el establecimiento de numerosos coros, llegándose a crear posteriormente el Coro Nacional, agrupación profesional de la mayor calidad, cúspide de ese importante movimiento coral que alcanza a lejanos rincones del Perú.

La multifacética personalidad de Sánchez Málaga le permitió ser apreciado y respetado no sólo por sus dotes de organizador, pianista, profesor y director de coros, sino, también, por su talento como compositor. Su obra no fue muy abundante, pero sí significativa por su permanente búsqueda de un lenguaje nacional. De esta preocupación nacieron las piezas pianísticas *Caima* y *Acuarelas infantiles* y las canciones *La noche se hizo en mi corazón*, *Medrosamente ibus* y *Te seguiré*. Todas obras que pertenecen a lo más granado de la literatura musical peruana.

Su gran experiencia como director de coros le permitió realizar notables arreglos de piezas del folclore indígena, como *Cantemos, bailemos*, de la música mestiza, como es el caso de *Pajarillo errante*, y del repertorio costeño, en que sobresale su versión de la *Marinera*. Estas obras han hecho conocido el nombre de Carlos Sánchez Málaga a lo largo y ancho de nuestra América y sus arreglos figuran en el repertorio de muchísimos grupos corales del continente, particularmente en los de nuestro país, con el cual el maestro Carlos Sánchez Málaga mantuvo siempre cordiales y fructíferas relaciones desde que fundara el Conservatorio Nacional del Perú, institución que estableció, por entonces, intercambio académico con nuestra Facultad. Nuevamente los músicos chilenos gozaron de la cálida amistad del maestro Sánchez Málaga cuando, luego del golpe militar de 1973, varios debimos emigrar forzosamente de Chile.

Fernando García