La presencia de encuestas en los conciertos de música contemporánea no siempre es bien recibida por los compositores participantes y por el

Modos públicos de valoración de la música chilena contemporánea[1]

JUAN PABLO GONZALEZ
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

público asistente. Al analizar una experiencia realizada en la Universidad de Chile durante el XIII Festival de Música Chilena en enero de 1998, Gabriel Matthey señala que los compositores presentes consideraron "absurdo ser evaluados ... como [en] una contienda deportiva", o les pareció "irrelevante" una encuesta valorativa, considerando el largo tiempo que tarda en asimilarse una obra contemporánea (1998: 66-67). Omar Corrado, por su parte, considera que la votación del público "transpone un procedimiento democrático a un terreno donde las cosas lo resisten encarnizadamente: el de los valores estéticos" (1998: 63). De este modo, cuestiona la relevancia de la premiación de obras en dicho festival debido a que, entre otras cosas, participó sólo un 25% del público en la votación, y a cierto criterio errático que se observa en el conjunto de los votos especializados [2].

En el VII Festival de Música Contemporánea del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, realizado en noviembre de 1997, se observó una resistencia similar a la presencia de una encuesta. Algunos compositores no estuvieron de acuerdo con su formulación, y otros señalaron que distraía la audición de las obras. Algo parecido indicaron distintos auditores, cuestionando el contenido de las preguntas, las alternativas propuestas, o el sentido mismo de la encuesta.

Sin embargo, los resultados de las votaciones musicales, como señala Corrado, son más ilustrativas del estado de la conciencia musical de los votantes-oyentes, de sus archivos valorativos personales y grupales, y de sus horizontes de expectativa, que de la calidad intrínseca de las obras sometidas a votación (1998: 61-62). Carl Dahlhaus, por su parte, nos recuerda que el juicio estético "revela más del que juzga que de la obra juzgada" y que, en todo caso, interesan más los argumentos y las implicaciones del juicio que su veredicto final (1982: 86).

Siendo conscientes de estos problemas epistemológicos, no pretendimos evaluar las obras ni su interpretación, sino que su modo de recepción socializada en el concierto

1.Este estudio fue realizado en el marco del proyecto de investigación en curso financiado por la Dirección de Investigación y Postgrado de la P. Universidad Católica de Chile: "Presencia y valoración de la música chilena contemporánea en la sociedad chilena actual". Estudio de casos". Carmen Peña (investigadora responsable), Juana Corbella y Juan Pablo González (co-investigadores).
2.Corrado sólo le otorga una función legitimadora a estas distinciones para los compositores más jóvenes, ya que así se van "configurando lentamente las jerarquías y definiendo las ocupaciones de los espacios institucionales" (1998: 63).

público. Por razones metodológicas, este objetivo no se explicitó en el momento de repartir las encuestas, generando así las aprensiones entre los asistentes. La encuesta realizada en el VII Festival de Música Contemporánea permite, entonces, avanzar en el estudio del aspecto menos abordado por la historia de la música: el de la audición musical.

HACIA UNA NUEVA CRITICA

La estética de la música como disciplina autónoma es un fenómeno decimonónico, que tiene sus raíces en la aparición del amante de la música burgués y cultivado de fines del siglo XVIII. Pensar y hablar sobre música resultaba tan apropiado como practicarla, y la audición adecuada suponía conocimientos literarios y filosóficos[3]. Si bien esta estética parece haber colapsado durante este siglo, no así el repertorio que la sustenta, permitiendo su proyección a través de él a aficionados, media y músicos del siglo XX.

Conceptos como los de grandeza, perfección y complejidad, por ejemplo, parecen demasiado ligados al repertorio clásico-romántico, junto con la tendencia a legitimar una obra según su adecuación al género en que fue compuesta. En este sentido, Dahlhaus enfatiza que la obra del siglo XX sólo puede ser apreciada en sí misma, situándola en una especie de "cuarentena histórica", donde ya no es posible compararla con tipos o esquemas previos, ni evaluar su adecuación a géneros determinados, pues éstos se encuentran en declinación (1982: 90-91). Sin embargo, todavía es posible evaluar una obra en relación a la función que posea: religiosa, patriótica, didáctica, o incidental, por ejemplo, como veremos más adelante.

La encuesta realizada en el VII Festival de Música Contemporánea contiene las siguientes afirmaciones dicotómicas habitualmente utilizadas por el público al referirse a esta música, que se pueden agrupar en los dominios de la percepción, el juicio, y el deseo[4]:

I es interesante / no tiene interés
II es vanguardista / es tradicionalista
III está bien hecha / está mal hecha
IV la entiendo / no la entiendo
V me dice algo / no me dice nada
VI tiene final / no tiene final
VII está bien interpretada / está mal interpretada
VIII es apropiada al instrumento / no es apropiada al instrumento
IX su duración es adecuada / su duración es inadecuada
X es original / no es original
XI aporta a un lenguaje local / no aporta a un lenguaje local
XII la escucharía de nuevo / no la escucharía de nuevo

3. Ver Dahlhaus, 1982: vii.
4. Percepción de aspectos formales (alternativas VI y IX), composicionales (III y VIII), expresivos (IV y V), e interpretativos (VII); juicio sobre historicidad (II , X, XI); y motivación y deseo que despierta la obra (I y XII)

El juicio estético emitido en un concierto público de música contemporánea, con obras escuchadas por primera vez y sin la posibilidad de realizar un análisis detallado o visual de ellas, corresponde a un juicio basado en aspectos sensoriales más que racionales. En el concierto, el público juzga mediante una "cultivada naturalidad", apreciando perfección e imperfección en las obras, gozando con ellas, y captando el todo de manera global. En el análisis especializado, en cambio, el analista divide, considera cada parte por separado, compara, y desarrolla un concepto articulado de belleza [5].

La validez de la simple audición pública como forma de conocimiento, tiende a ser disminuida en una época donde impera la audición fragmentada, y donde se ha desarrollado un lenguaje musical altamente especializado y una técnica composicional demasiado dependiente de la escritura. Sin embargo, en materia de análisis, la audición parece ser un paso necesario antes de la lectura analítica de la obra, así no corremos el riesgo de otorgarle importancia a lo que no se escucha, señala Gustavo Becerra (1992). Esta estrategia parece especialmente relevante en tiempos en que la audición ha sido sobrepasada por la escritura, tal como la improvisación lo ha sido por la lectura.

El tópico más frecuente en la crítica a la nueva música, nos recuerda Dahlhaus, es el reproche de que los elementos que forman parte de la substancia de la obra, sus "reglas de juego", permanecen inaudibles (1983: 54). Sin embargo, es justo mencionar, como lo hace el propio musicólogo alemán, que existen varios niveles de audibilidad estéticamente relevantes y que algunos de ellos son menos evidentes que otros, contribuyendo más bien a generar sensaciones o impresiones que nociones articuladas. La dicotomía entonces, entre una estructura que no se discierne sin un laborioso análisis visual y una "fachada acústica" que sin embargo produce un efecto en el oyente, es un hecho característico y constituyente de la nueva música[6].

Aspectos estructurales de la obra musical como la acumulación progresiva, la abundancia de elementos, las reiteraciones, la polarización, la intensificación de la densidad, las divisiones en partes o secciones, la cadencialidad o puntuación, son susceptibles de ser percibidas sin la lectura de la partitura, plantea Becerra (1992). De hecho, varios de estos aspectos fueron percibidos tanto por el público especializado como general que respondió la encuesta.

En el concierto público, el auditor está imbuido en la obra, es sorprendido a cada instante por el fluir de la música y en el momento de responder una encuesta sólo recuerda sus propias sensaciones. ¿Lo sorprendió el final, lo convenció, o se sintió en el aire? ¿Le pareció adecuada la duración de la obra, terminó muy luego o se prolongó demasiado? Todo intento de juicio racional en un concierto será posterior, basado en impresiones que quedaron en la memoria y que empiezan fatalmente a diluirse a medida que aumenta el tiempo que nos separa de la interpretación que acabamos de presenciar.

PLURALIDAD DEL JUICIO

La encuesta fue respondida por el 30% del público asistente a los conciertos de los días 17, 18 y 19 de noviembre de 1997 en el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile, calculado en base a un promedio de 300 personas diarias. Del total de respuestas recibidas, un 75% corresponde a público general y un 25 % a público especializado [7]. En estos tres días, se interpretaron 17 obras de compositores chilenos de distintas

5. Ver concepto psico-estético de Johann Herder en Dahlhaus, 1982: 84-85.
6.Ver Dahlhaus, 1983:56.

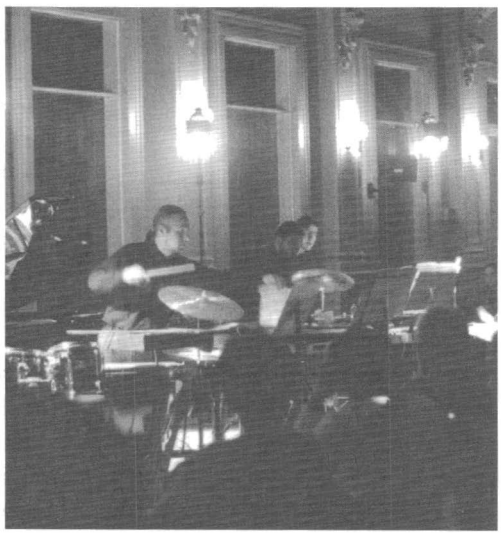
7.En el diseño, realización e interpretación de esta encuesta se contó con la participación de Juana Corbella y Carmen Peña. La tabulación fue realizada por Daniela Banderas, Daniel Party y Christian Spencer.

generaciones artísticas, desde la década de 1950 a la de 1990, de las cuales un 65% fueron estrenos. En un balance comparativo con las anteriores versiones del Festival, Alejandro Guarello, su coordinador general, se enorgullece por la madurez y el nivel alcanzado en la creación, la interpretación y la audición, notándose un importante salto cualitativo, señala (1998: 27).

El público no siempre contestó las 12 alternativas propuestas. Podemos suponer que esto sucedió debido a que se sintió incapaz de hacerlo o le pareció irrelevante alguna afirmación frente a tal o cual obra. Las alternativas más respondidas por el público especializado fueron la VII (interpretación), I (interés), VIII (instrumentalidad), y XII (deseo); las medianamente contestadas fueron la V (expresión), IX (duración), III (factura), y VI (final); y las menos contestadas fueron la X (originalidad), IV (comprensión), XI (lenguaje local), y II (vanguardia) (ver tabla 1) .

Tabla 1

VII	interpretación
I	interés
VIII	instrumentalidad
XII	deseo
V	expresión
IX	duración
III	factura
VI	final
X	originalidad
IV	comprensión
XI	lenguaje local
II	vanguardia



Las alternativas más respondidas por el público general fueron la I (interés), VII (interpretación), XII (deseo) y VIII (instrumentalidad); las medianamente contestadas fueron la IX (duración), III (factura), V (expresión), y X (originalidad); y las menos

contestadas fueron la II (vanguardia), IV (comprensión), VI (final), y XI (lenguaje local) (ver tabla 2).

Tabla 2

I	interés
VII	interpretación
XII	deseo
VIII	instrumentalidad
IX	duración
III	factura
V	expresión
X	originalidad
II	vanguardia
IV	comprensión
VI	final
XI	lenguaje local

Como se puede apreciar, ambos públicos coinciden en los grupos de respuestas altas, medias y bajas, pero se observan algunas diferencias entre ellos, como la preferencia del público especializado por aspectos compositivos y performativos y del público general por aspectos subjetivos y estilísticos.

La coincidencia de opiniones entre ambos públicos y al interior de cada uno de ellos, fue similar a la producida en el XIII Festival de Música Chilena[8]. Sin embargo, en nuestro caso, se pueden apreciar ciertas divergencias entre el juicio del público, del propio compositor, y de la crítica especializada. Este es el caso de *Solitario IV* de Alejandro Guarello y de *Seis estudiantinas* de Gabriel Matthey, cuyos comentarios publicados por Guarello (1998: 128), Aharonián (1998: 58), Solovera (1998: 79), y Corrado (1998: 65), no siempre coinciden con lo señalado por el público general y especializado en torno a su interpretación, interés, y factura.

La relatividad del juicio estético, observada también por Corrado en el caso del XIII Festival de Música Chilena (1998: 62-63), lleva a considerarlo como una práctica despojada de sentido. Si bien la diversidad de este juicio puede ser motivo para otorgarle invalidez, no debemos olvidar que la disparidad de juicios permite, entre otras cosas, la confrontación y la síntesis al interior de la propia crítica. La dependencia de un modelo puede ser al mismo tiempo alabada como expresión de una tradición o condenada como epigonismo, y la heterogeneidad técnica y/o estilística puede ser considerada como síntesis exitosa o eclecticismo fracturado, señala Dahlhaus (1983: 32-33). Becerra, por su parte, confiesa un gran respeto por la arbitrariedad de la crítica, pues tal arbitrariedad "está en la base misma de la composición musical" (1992).

La creencia que los juicios estéticos se contradicen o anulan los unos a los otros pasa por alto el hecho que opiniones divergentes a menudo proceden de supuestos e ideas básicas distintas. Matthey reconoce que un festival de música chilena es un lugar de encuentro donde hay diversas formas de relacionarse con la música, sea como manifestación artística y/o como manifestación social, lo cual "implica diferentes lecturas e intereses de los acontecimientos que ocurren en torno a ella" (1998: 74). En el caso de las obras de Matthey y Guarello, las expectativas de modernidad del público pueden haber sido frustradas por el uso de un lenguaje posmoderno, y las de funcionalidad, por la abundancia de recursos técnicos juzgados como más apropiados para el estudio del instrumento que para su ejecución pública[9].

8.Ver Corrado, 1998: 62

9.Las premisas que condicionan el juicio estético forman parte de lo que Becerra llama la dimensión psico-social de la apreciación estética.

CONDICION HISTORICA DEL JUICIO

A pesar de la "cuarentena histórica" en la que según Dahlhaus evaluamos las obras contemporáneas, nuestros juicios estéticos se establecen en gran medida a través de juicios históricos. La importancia de una obra disminuye, por ejemplo, si sabemos que el compositor tomó su lenguaje de otro, haciéndolo derivativo. Admitir o negar originalidad, entonces, es un criterio estético basado en un juicio histórico.

Los juicios que requieren de un sentido de historicidad para ser emitidos -*es vanguardista / es tradicionalista* (alternativa II), *es original / no es original* (X), y *aporta a un lenguaje local / no aporta a un lenguaje local* (XI)-, corresponden a las alternativas menos respondidas por la totalidad del público, como se desprende de lo observado más arriba. En el juicio sobre el aporte a un lenguaje local, participó sólo un 53% del público especializado y un 40 % del general, recibiéndose comentarios escritos sobre su incomprensión o imposibilidad de responder sin una mayor perspectiva. La pregunta sobre el carácter vanguardista de las obras y sobre su originalidad fue contestada en un 59% y un 62% respectivamente por la totalidad del público.

Un porcentaje mayor de público general (74%) que de público especializado (53%) consideró vanguardista alguna obra. Las más escogidas por el público especializado corresponden a aquellas de los compositores ya formados más jóvenes del Festival, que son de una generación similar a la del público que respondió la encuesta. Curiosamente, estas obras no siempre fueron consideradas como las más originales y ambos públicos escucharían de nuevo tanto obras juzgadas vanguardistas como tradicionales.

Las apreciaciones de ambos públicos coinciden parcialmente al elegir las obras que más aportan a un lenguaje local. El especializado eligió *Entre Lunas* de Eduardo Cáceres (40%), *Mambo* de Jorge Springinfeld (37%), y *Seasons* de Edward Brown (35%). El no especializado eligió *Ciclo* de Aliocha Solovera (39%), *Seasons* de Brown (35%), y *Entre Lunas* de Cáceres (30%). Estas son obras que recurren de modo más o menos explícito a elementos de las músicas de las Américas, con la sola excepción de la obra de Solovera que, sin embargo, posee un vigor rítmico que puede haber llevado al público general a establecer relaciones con un ritmo telúrico sentido como local. Se trata de obras que despertaron interés (60%) y deseo de escucharlas de nuevo (78%) y sobre las cuales opinó la mayoría del público especializado (75%) y general (80%).

Para apreciar el aporte al desarrollo de un lenguaje local, es necesario establecer un vínculo entre la obra evaluada y un horizonte general de obras y lenguajes musicales diversos. La dificultad para emitir este juicio revelaría entonces un

insuficiente conocimiento de la música contemporánea nacional y extranjera por parte del público chileno tanto general como especializado. Matthey, al analizar los resultados de la encuesta del XIII Festival de Música Chilena, comprobó "una clara y preocupante desinformación de parte del público y falta de referentes actuales en el campo de la música de tradición escrita ..." (1998: 75). Coriún Aharonián, por su parte, constató la carencia de una base mínima de información acerca de la música de nuestros días de parte de los votantes, lo que "amenazó con hacer naufragar el decoro del Festival", señala (1998: 57).

A fines del siglo XX, luego del universalismo darmstiano de postguerra y de la tendencia globalizadora actual, quizás no tenga sentido seguir hablando de un lenguaje artístico local. En todo caso, la existencia de un lenguaje musical local ha sido una interrogante permanente para los músicos nacionales al tratar problemas de identidad [10].

Los músicos chilenos se han agrupado esporádicamente en grupos de afinidades estéticas, como La Sociedad Bach (impulsora de la institucionalidad musical chilena), el Grupo de los Diez (integrador de músicos, pintores y escritores), el Grupo Tonus (difusor de música dodecafónica), el Grupo Talagante (situado al margen del acontecer oficial), y la Agrupación Musical Anacrusa (promotora de música contemporánea). Sin embargo, estos grupos no lograron o no se propusieron proyectar un movimiento composicional en el país desde donde se pudiera haber desarrollado un lenguaje local. Han sido más bien las cátedras de composición de maestros como Gustavo Becerra y Cirilo Vila las que pueden haber contribuido a ello[11].

EXPRESION

La discusión sobre si la música es o no un lenguaje, alumbrada habitualmente desde los postulados poéticos de los propios compositores y desde la batería conceptual de la semiótica y del estructuralismo antropológico, puede ser también abordada desde las indagaciones que realiza la sociología de la música. La reacción del público frente a preguntas relacionadas con el "entender" y el "comunicar", aporta a un debate que a veces pasa por alto el sentido que el propio público, último eslabón de la cadena musical, le otorga a la música.

En la encuesta realizada en el VII Festival de Música Contemporánea, se observa una fuerte disociación en el público especializado entre "entender" y "comunicar" una obra[12]. No es necesario "entender" entonces, para construir el sentido de la obra en el interior del auditor. En todo caso ¿entender qué? Probablemente participar del juego de tensiones y distensiones de la música en movimiento, y desarrollar ciertas expectativas en relación a lo que se escucha, las cuales podrán ser parcial o totalmente frustradas o satisfechas en el transcurso de la obra. Esta pregunta debe haber sido interpretada considerando más bien los aspectos conscientes y racionales del entender que los inconscientes e intuitivos. De hecho, la obra mejor "entendida" por el público fue *Tres caracteres* de Carlos Botto para cuarteto de cuerdas, de concisa escritura motívica y claro desenvolvimiento dramático, rasgos muy apropiados para su comprensión racional.

10. Para un análisis del concepto de identidad entre los compositores chilenos en la década de 1980 véase González, 1997.

11. ¿Cómo se relaciona la aparente debilidad de un lenguaje local con la idea de la "músicos sin pasado" expuesta por Salas Viu en 1952 y por Roberto Escobar en 1970?

12. La alternativa *la entiendo / no la entiendo* obtuvo el 10º lugar entre las respuestas de este público, y la alternativa *me dice algo / no me dice nada* obtuvo el 5º lugar.

No hubo coincidencia entre la obra que más le "dijo algo" a ambos públicos. En el caso del público general fue *Trío* de Rodrigo Cadiz. Quizás la simplicidad de su formulación para cuerdas, con más reiteración que desarrollo, y la claridad de su textura tripartita, con un paulatino entrelazamiento de motivos rítmicos, facilitó su llegada a este público. Para el público especializado, en cambio, se trató de *Ciclo* de Aliocha Solovera y *Tab* de Pablo Aranda, que fueron las obras que más le interesaron y que más desearían escuchar de nuevo.

Existe una coincidencia parcial entre las obras que el público especializado y general no escucharía de nuevo. Ambos coinciden totalmente, en cambio, al considerar aspectos de la expresión como condicionantes para escuchar nuevamente una obra. El público especializado tiende a evitar obras juzgadas como poco originales y que no le dicen nada, en cambio el público general evita obras que no aportan a un lenguaje local y que no entiende.

FACTURA

Durante el siglo XX, la tendencia ha sido discutir sobre la técnica composicional y la factura de la obra, en suma, la consistencia e inconsistencia musical, más que sobre sus aspectos filosóficos y estéticos. De hecho, el énfasis en la valoración de los aspectos compositivos y del oficio del compositor fue introducido por Schoenberg para defenderse de los ataques a su música realizados desde la estética decimonónica de lo bello, señala Dahlhaus (1982: 1). En efecto, y según el concepto de "marca" de Bourdieu, la trayectoria y capacidad del artista constituye, en el siglo XX, garantía del valor artístico de la obra frente al desconcierto que produce lo radicalmente nuevo [13].

La valoración de los aspectos compositivos de la obra se manifiesta en esta encuesta mediante las siguientes alternativas: *está bien hecha / está mal hecha* (III), *tiene final / no tiene final* (VI), *es apropiada al instrumento / no es apropiada al instrumento* (VIII), y *su duración es adecuada / su duración es inadecuada* (IX).

La noción de factura posible de manejar en la audición pública de música contemporánea tiene un sentido distinto al que tradicionalmente ha tenido, debido a que, como nos recuerda Dahlhaus, este concepto requiere de un modelo para ser apreciado, y las obras contemporáneas no lo poseerían, ya que generan su propias normas (1983: 35). Si bien el juicio sobre factura no es tan determinante para la valoración positiva de la obra, al menos éste se constituye en requisito de aquella, pues una obra juzgada como "mal hecha" difícilmente será juzgada como "buena" o como "bella".

Ambos públicos coinciden en cuatro de las cinco obras consideradas como las

13.Según la estética formalista rusa, la función de "lo nuevo" es hacer los fenómenos estéticamente perceptibles, pues lo inesperado apela a nuestra percepción, en cambio lo familiar tiende a pasar desapercibido (Dahlhaus, 1982: 96).

mejores hechas. Sin embargo, se produce una fuerte diferencia de apreciación entre la obra de un compositor que es profesor de composición, elegida por el público especializado, y la de uno de sus discípulos, elegida por el público general. ¿Es posible que el concepto de "marca" de Bourdieu esté presente en la preferencia del público conocedor? ¿Hasta qué punto influye el "quién es quién" en el juicio sobre música contemporánea?

Curiosamente, el juicio sobre factura aparece más ligado a factores performativos que composicionales, pues sólo dos de las cinco obras consideradas como mejor hechas por el público especializado tienen un puntaje alto en la alternativa *tiene final* y una en *su duración es adecuada*, en cambio las cinco poseen altos puntajes en *es apropiada al instrumento*, y *está bien interpretada.*

LENGUAJE DEL JUICIO

Con la intención de recoger parte del lenguaje utilizado por el público para referirse a la música contemporánea, se incluyó un espacio en blanco al final de las doce alternativas dicotómicas, donde se podía agregar algún comentario para cada obra. En este espacio, que fue más utilizado por el público general que por el especializado, se recogieron calificaciones de la obra, y comentarios sobre sus aspectos formales, performativos, de lenguaje, estilísticos, y expresivos, junto a impresiones sobre la experiencia producida en el auditor.

La vaguedad semántica de los comentarios recibidos impide construir un campo terminológico bien acotado. Sin embargo, sería un error intentar reducir el lenguaje en el cual se formulan los juicios estéticos a una uniformidad terminológica, como señala Dahlhaus (1983: 31), pues esto los despojaría de su mayor valor: su historicidad [14].

Al calificar la composición musical, se observa una mayor riqueza de adjetivos positivos en el público general y de adjetivos negativos en el especializado. Las valoraciones positivas destacan principalmente la belleza, la expresividad, la solidez y el atractivo general de la obra, mientras que las negativas se refieren a su *pathos*, variedad, coherencia, equilibrio, direccionalidad, sonoridad, inteligibilidad, y veracidad.

Las preguntas sobre aspectos formales de la obra (*tiene final / no tiene final y su duración es adecuada / su duración es inadecuada*) fueron medianamente respondidas por el público especializado. Sin embargo, generaron comentarios de ambos públicos que reflejan la percepción articulada de secciones y partes, desarrollo, riqueza temática, y acumulación progresiva de elementos.

Dentro de los aspectos ligados a la performance, el público especializado valora el compromiso del intérprete, su técnica y virtuosismo, y el aporte de la obra al instrumento. Las obras que este público más quisiera escuchar de nuevo coinciden con aquellas cuya interpretación es altamente aprobada. El público general se refiere especialmente a la pertinencia de la instrumentación, sugiriendo en varios casos instrumentaciones distintas a las propuestas por la obra. Este público expresó su disconformidad con la instrumentación en trece de las diecisiete obras interpretadas, en cambio el público especializado sólo lo hizo en cuatro.

14.Para más antecedentes sobre la naturaleza y el uso de terminología analítica en la música contemporánea ver González, 1990.

En aspectos relacionados con el lenguaje, el estilo, la expresión, y la experiencia producida por la obra, se manifiesta casi exclusivamente el público general, abordando aspectos complejos como son el lenguaje armónico y los referentes estilísticos de las obras presentadas. Así mismo, este público despliega una gran riqueza de adjetivos y asociaciones para caracterizar expresivamente las obras, y comunica más la experiencia emotiva que le produce. En la tabla 3 se propone una ordenación y síntesis de los comentarios incluidos en las encuestas, divididos según el tipo de público y destacando los conceptos más recurrentes mediante cursivas.

PALABRAS FINALES

La historia de la audición musical está por escribirse. Si bien ya empiezan a aparecer publicaciones que tratan este desatendido aspecto del fenómeno musical, todavía estamos lejos de contar con una visión tan completa de cómo la música ha sido percibida, como la que tenemos de cómo ha sido compuesta e interpretada. El estudio de los modos sociales actuales de audición musical, y la observación del público que nos rodea y del que nosotros mismos formamos parte, puede ayudar a avanzar en el conocimiento y comprensión de este postergado aspecto del fenómeno musical.

Nuestros hábitos de audición comenzaron a cambiar radicalmente a partir del registro de la interpretación y de su reproducibilidad infinita. La sobre-exposición a la música y su penetración indiscriminada en nuestro espacio privado e íntimo han diversificado la información y el gusto del público, pero también lo han dejado más impermeable frente a la delicada seducción del sonido. Los modos de audición fragmentada e inconsciente del auditor contemporáneo, de los cuales justamente se quejan los músicos, deben haber sido desarrollados por dicho auditor como estrategia de

sobrevivencia frente al torrente sonoro que lo amenaza. Sin embargo, en el público de concierto persiste esa audición recogida que comenzó a ser proclamada en la historia de la música a fines del siglo XVIII, coincidiendo con el desarrollo autónomo de la estética musical[15].

A la luz de la actitud observada en el público asistente al VII Festival de Música Contemporánea, el que construyó "un silencio impresionante que permitía oír cada detalle de la música", Guarello concluye que la música contemporánea permitiría recuperar "el sentido real de la audición musical", que supone una participación activa del auditor (1998: 127). En efecto, la audición concentrada, proclamada con el nacimiento del público burgués de fines del siglo XVIII y amenazada por el desarrollo del público masivo del siglo XX, es la que se espera en el concierto público, especialmente a partir del desarrollo de la llamada música absoluta y de la profesionalización del intérprete.

Para indagar en algo tan personal como es la audición musical, sólo poseemos algunos indicadores, como son el nivel de silencio de la audiencia y su respuesta en el aplauso, a los que podemos sumar la indagación directa de su experiencia perceptiva, su juicio, y su deseo. Mediante la realización de esta encuesta, se pusieron en evidencia estos tres aspectos de la audición musical, pudiendo definirse rangos perceptivos, e inferirse premisas del juicio y (sin)razones del deseo.

Es de esperar coincidencias y divergencias en una encuesta a dos tipos diferentes de público; sin embargo, éstas se produjeron en dominios menos esperados. En ambos públicos se observa cierta capacidad para percibir aspectos formales y estructurales de la obra, y ambos comparten un horizonte musical más bien estrecho. El público general parece haber enfrentado las obras con menos premisas que el público especializado, fue más radical en su aprobación, más expresivo en su valoración y más directo en sus opiniones, manifestando mayor libertad frente a las obras y abordando un espectro mayor de opciones para referirse a ellas. El público especializado fue, en cambio, más cauto.

La encuesta analizada nos habla no sólo de una audición concentrada, sino también de cierta capacidad para manifestar dicha experiencia perceptiva. ¿Será éste un atributo del público mayoritariamente joven que respondió la encuesta o será generalizable a todo público? ¿Será algo particular de los conciertos de nueva música o se producirá también con la audición de repertorio del pasado? Muchas son las interrogantes que permanecen abiertas en el estudio de los hábitos de audición del público contemporáneo. Sin embargo, la indagación de sus modos de valoración nos dice algo de lo que ocurre en las cabezas y los corazones de la audiencia mientras presencia aquello que nadie sabe con certeza qué es, dónde está, ni qué significa: la música.

15.El joven poeta alemán Wilhelm Wackenroder (1773-1798) anunció esta nueva actitud de escuchar música, describiéndola con las siguientes palabras: "Cierro los ojos a toda la guerra del mundo y tranquilamente me retiro hacia la tierra de la música, como aquella de la fe, donde todas nuestras dudas y sufrimientos se pierden en un mar de sonidos, donde olvidamos todos los gruñidos del hombre, donde ningún parloteo nos marea y todo el temor de nuestro corazón es sanado de una vez al ser gentilmente tocado por la música. Y no sabemos por qué."

Tabla 3	Especializado	General
calificación de la obra	- simpática, lindo efecto, bonito - "güena", bacán - entretenida - contundente - insípida, sin fuego - cansadora, monótona, plana, sin contraste - *divagatoria, estridente*, inconexa - hermética - mamotreto	- linda, bellísima, excelencia sonora - expresiva, emotiva - madura sólida, potente - profunda - estética anormal, sorpresiva - entretenida, divertida - extravagante (uso de recursos sin *justificación*) muy loca, caótica - tensa - *monótona* - sin credibilidad, sin heroísmo
performance	- compromiso interpretativo - técnica y virtuosismo - aporte al instrumento	- uso del instrumento - *pertinencia de la instrumentación* - fuerza interpretativa - buen diálogo
forma	- indefinición formal, anárquica - demasiado construída, demasiado estructurada, demasiadas recetas - demasiada energía acumulada - ideas en germen - muy corta	- estructuras dislocadas, desmembrada - obvia, *predecible* -*efectista*, demasiadas situaciones - muy corta, muy larga, duración precisa
estructura	- hilo conductor - intercambio de bloques	- partes, recorrido, (espacio/tiempo) - dinamismo, vuelo crecimiento, desarrollo
funcionalidad	- estudios vs obra - música de concierto vs música - cinematográfica	
lenguaje (armónico)		- esquizofrenia armónica, disonancia sincronizada, armonía expectante
estilo		- *conservadora/moderna* - esquemas tradicionales - influencias - síntesis
expresión		- oscura, sombría, tormentosa - misteriosa - solitaria - matinal - cuenta una historia, *crea ambiente* - sonidos andinos, tintes árabes
experiencia emotiva	- ansiedad	- reconstituyente - expectación - escalofríos - se siente el presente

Bibliografía

Aharonián, Coriún. 1998. "Al rescate de buenas tradiciones", *Revista Musical Chilena*. 52/189: 53-59.

Becerra, Gustavo. 1992. Apuntes y protocolos del seminario de música contemporánea impartido en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile [manuscrito].

Corrado, Omar. 1998. "El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y reflexiones", *Revista Musical Chilena*. 52/189: 59-66.

Dahlhaus, Carl. 1982. *Esthetics of Music*. William W. Austin, trad. Cambridge: Cambridge University Press.

Dahlhaus, Carl. 1983. *Analysis and Value Judgment*. Sigund Levarie, trad. New York: Pendragon Press.

Escobar, Roberto. 1970. *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire.

González, Juan Pablo. 1990. "Expresión y expresividad en música: un problema semántico y filosófico", *Revista Musical Chilena*. 44/174: 5-26.

González, Juan Pablo. 1997. "Towards a collective poetics of contemporary Chilean composers", *World New Music Magazine* 7: 70-80.

Guarello, Alejandro. 1998. "Séptimo Festival: los frutos de la constancia". *Resonancias* 2: 126-129.

Matthey, Gabriel. 1998. "Las encuestas del Festival", *Revista Musical Chilena*. 52/189: 66-75.

Salas Viu, Vicente. [1952]. *La Creación Musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Editorial Universitaria.

Solovera, Aliocha. 1998. "Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia?", *Revista Musical Chilena*. 52/189: 77-79.