

RESONANCIAS

Nº 2

MAYO 1998



INSTITUTO DE MUSICA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE



Nº ISSN 0717-3474

Resonancias Nº2
Mayo 1998

Publicación semestral del Instituto de Música de la Pontificia
Universidad Católica de Chile, Jaime Guzmán Errázuriz 3300
Fono 686 5098 Fax 686 5250
Santiago - Chile

Director Instituto de Música
Octavio Hasbun R.

Director Resonancias
Alejandro Guarello F.

Comité Editorial
Juana Corbella
Jaime Donoso
Octavio Hasbun
Juan Pablo González
Alejandro Guarello
Oscar Ohlsen
Carmen Peña

Colaboran en este número
Francisco Claro, Juana Corbella, Jaime Donoso, Otto Dörr,
Millapol Gajardo, Juan Pablo Gonzales, Inés Grandela,
Alejandro Guarello, Octavio Hasbun, Guillermo Marchant,
Jorge Martínez, Luis Merino, Oscar Ohlsen, Carmen Peña,
Fernando Pérez, Hernán Ramírez, Alejandro Reyes, Aliocha Solovera.

Edición
Alejandro Guarello

Secretaría y Ventas
Oficina de Extensión IMUC

Diseño Gráfico
Paula Mujica M.

Impresión
Contempo Gráfica

Las opiniones aquí vertidas son de exclusiva responsabilidad de sus
autores.

Indice

		ENTREVISTAS
05	Oscar Ohlsen	En torno a los concursos de guitarra Conversaciones con Ernesto Quezada y Luis Orlandini
17	Carmen Peña	Conversación con María Iris Radrigán: jurado de concursos
		REFLEXIONES
26	Jaime Donoso	Hermeneutas musicales: entre la fidelidad y la libertad
33	Aliocha Solovera	Concursos de composición musical en Chile
36	Hernán Ramírez	En torno a los concursos de composición
		TESTIMONIOS
40	Varios autores	Lucila Céspedes Flores Maestra de música y músicos
		ESTUDIOS
63	Guillermo Marchant	La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII
81	Jorge Martínez	¿Analizar el análisis?
		COMENTARIOS
100	Oscar Ohlsen	Andrea Bocelli : Dos discos
102	Octavio Hasbun	Música para el fin de siglo: Santiago Vera-Rivera
104	Oscar Ohlsen	Juan Mouras: Guitarra Clásica de España y América
106	Alejandro Gwarello	Dúo Ansaldi-Conn Música del Viejo y Nuevo Mundo en los años cincuenta

109	Oscar Ohlsen	La Guitarra Clásica de Luis Orlandini
110	Alejandro Reyes	Surantigua
112	Juana Corbella	Cantoral Litúrgico
117	Juan Pablo Gonzalez	Larrea Antonio y Jorge Montealegre Rostros y rastros de un canto
120	Inés Grandela	Jaime Donoso Introducción a la Música en veinte lecturas
122	Juan Pablo Gonzalez	Rondón Victor 1997 19 canciones misionales en mapudungún
124	Carmen Peña	La biblioteca privada de Don Samuel Claro Valdés
126	Alejandro Guarello	Séptimo Festival: los frutos de la constancia
130	Juana Corbella	BITACORA Bitácora de Actividades Imuc septiembre 97 / marzo 98

Editorial

Muchos son los aspectos que en nuestras vidas están afectos a un fenómeno dominante en el funcionamiento de nuestra sociedad actual: la competitividad. Desde niños, estamos sometidos a una serie de exigencias de rendimiento escolar que nos permiten ir cada vez "más arriba" en nuestro desempeño, cualquiera sea nuestro oficio o profesión. El mercado y la producción son factores determinantes en el desarrollo de nuestra sociedad y de éstos no se escapa la música.

La música como disciplina rigurosa y de aplicado aprendizaje, contiene en sí, desde sus inicios en el tiempo, un grado de búsqueda constante de perfeccionamiento que se manifiesta en el dominio paulatino de un instrumento, de una técnica de composición o de un conocimiento musical propiamente tal. Sin embargo, en el último tiempo este arte ha caído en los brazos de la competitividad y han surgido una serie de prácticas que buscan poner a prueba a los músicos en todos los ámbitos de su disciplina. El mercado de la industria discográfica, los concursos, la fama, etc. son aspectos que forman parte de la actividad musical de hoy cualquiera sea el estilo musical que se practique. Por lo anterior es que una parte importante de este número de *RESONANCIAS* está dedicado a tratar estos temas.

Las entrevistas de Oscar Ohlsen a Ernesto Quezada y Luis Orlandini nos acercan al mundo competitivo de la guitarra, uno de los instrumentos más populares de estos años y excesivamente ligado al virtuosismo. Carmen Peña aborda el ambiente de concursos en torno al piano en su conversación con María Iris Radrigán, pianista que se ha desempeñado como jurado en numerosos concursos de interpretación tanto en Chile como en el extranjero.

Las reflexiones de Hernán Ramírez y Aliocha Solovera que aparecen en este número nos aportan un sinnúmero de ideas y pensamientos en torno a la naturaleza de los concursos de composición, sus problemas y virtudes. Jaime Donoso, por su parte, aborda el tema de la interpretación musical a través de la cual revisa la problemática del oficio del intérprete, el cual debe dar prueba constante frente a la crítica y al público cada vez que sube al escenario.

La sección Estudios presenta dos aportes musicológicos de muy distinta naturaleza: el primero de Guillermo Marchant que, siguiendo la línea planteada en el primer número de dedicar un espacio al redescubrimiento de documentos y aspectos de nuestra música colonial, nos presenta un interesante hallazgo en una iglesia de Santiago; el segundo, de Jorge Martínez, nos introduce en el mundo de la semiótica a través de un estudio en el que aborda el análisis del análisis musical.

Testimonios de muchos músicos y personalidades constituyen un verdadero homenaje y documento

que aporta al conocimiento de una de las más importantes maestras de música en Chile: Lucila Céspedes (1902-1983), una verdadera institución. Su labor, su entrega, su sabiduría y su importante influencia en la vida musical chilena actual, aparecen reflejados de diversas maneras en los numerosos recuerdos de quienes fueron algunos de sus alumnos los que, con entusiasmo, han colaborado en esta ocasión.

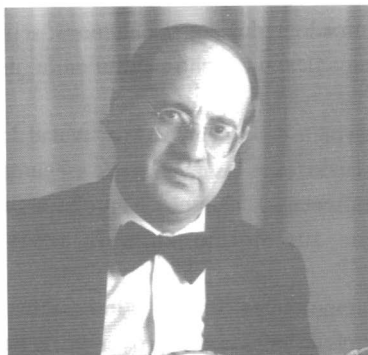
Se cierra este número con los Comentarios y Bitácora. Resulta gratificante, por decir lo menos, la numerosa actividad discográfica, las variadas publicaciones y eventos musicales que, considerando que se refieren sólo a lo verificado entre octubre de 1997 y marzo del presente año, dan cuenta del fuerte crecimiento de la vida musical chilena.

Alejandro Guarello

Siendo el tema central del segundo número de *Resonancias* el de los Concursos Musicales, habría sido imposible soslayar la brillante

En torno a los concursos de guitarra Conversaciones con Ernesto Quezada y Luis Orlandini

Entrevista de
OSCAR OHLSEN
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile



ERNESTO QUEZADA



LUIS ORLANDINI

participación de jóvenes guitarristas chilenos en competencias internacionales. Luis Orlandini (Alemania), Romilio Orellana (Venezuela y Chile), Carlos Pérez (Venezuela y Francia) y José Antonio Escobar (Brasil) obtuvieron el primer lugar en concursos efectuados en el extranjero. A ellos se unen Wladimir Carrasco, ganador del primer concurso nacional "Liliana Pérez Corey" realizado en Chile y con segundos lugares en Venezuela y Paraguay, y Diego Castro, segundo lugar en el primer concurso internacional, del mismo nombre, efectuado en Santiago por la Escuela Moderna de Música.

En toda la historia de la música chilena, jamás se dió el caso de que, año a año, jóvenes guitarristas lograran la meta máxima en concursos mundiales. Es un tema sobre el cual es interesantísimo conocer la opinión de dos de sus principales protagonistas. Uno, que ha cumplido el rol de formador de grandes intérpretes. Otro, que vivió el rigor de la competencia, como concursante y ganador. Ambos, con la experiencia de haber sido jurados.

Ernesto Quezada y Luis Orlandini nos entregan sus vivencias y plantean sus inquietudes con respecto a los concursos en dos entrevistas efectuadas en un inestable verano santiaguino de 1998. Sorprendimos a Ernesto - que esta vez no viajó a Europa como suele hacerlo - volviendo de Loncoche, su tierra natal, y a Luis, volviendo de Alemania, casi su "segunda patria".

CONVERSACION CON ERNESTO QUEZADA

Ernesto Quezada es uno de los profesores de guitarra más relevantes del medio chileno y cuya fama, como maestro, ya es reconocida internacionalmente. Después de una breve trayectoria como guitarrista, formado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile bajo la guía de Liliana Pérez Corey y Luis López, optó por el laúd y la música antigua estudiando dos años (1976-77) con Hopkinson Smith en la *Schola Cantorum Basiliensis*, Suiza.

Fue uno de los integrantes originales del prestigioso grupo *Syntagma Musicum*, de la Universidad de Santiago. A su retiro del conjunto, después de más de una década de actuaciones, se fue dedicando con mayor ahínco a su actividad docente, que había iniciado en la Escuela Moderna de Música y que continuó en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde actualmente se desempeña como profesor titular. En los últimos años, su labor formadora ha adquirido una importancia relevante a raíz de los triunfos logrados por sus alumnos: seis primeros premios en competencias internacionales, un hecho inédito en la historia de la música chilena.

Ernesto Quezada dedica gran parte de su tiempo a la actividad docente, efectuándola con admirable esmero, cuidando todos los detalles que aseguren el mejor resultado en los desafíos que deben enfrentar sus alumnos. El profesor Quezada ha accedido, gentilmente, a entregar sus opiniones a la revista *Resonancias*.

- Cuando varios de tus alumnos han ganado importantes concursos internacionales ya no estamos hablando de suerte o casualidad. Es obvio que detrás de todos estos logros existe un trabajo incuestionable. Un proyecto, sin duda, que se ha concretado y, con creces.

Agradezco sinceramente tus comentarios. Afortunadamente las cosas se han dado bien desde hace un tiempo. Varios de mis alumnos han logrado una serie de importantes actuaciones a partir de 1993. Se han logrado seis primeros premios, dos segundos, cinco terceros, tres menciones especiales, dos finalistas y cinco semifinalistas...

- ¡Y en concursos internacionales!... Hay que decirlo, porque es un verdadero hito. Bueno, sí. Los premios fueron logrados en Venezuela, Francia, Brasil, España, Estados Unidos, Rusia, Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile. Los alumnos premiados han sido Romilio Orellana, Wladimir Carrasco, Carlos Pérez y José Antonio Escobar. Para mí es de gran importancia el resultado obtenido por estos jóvenes porque toda su formación ha sido en el país, lo que nos revela que aquí también se puede formar músicos de nivel internacional. El precursor de estos triunfos fue Luis Orlandini en Alemania, en 1989, cuando llevaba dos años becado allá. Aquella victoria abrió una luz de esperanza a las generaciones futuras.

- Una luz que ha sido seguida por otras luces que han brillado con fuego propio. Para lograr todo esto no sólo basta el talento de tus alumnos sino el respaldo de un trabajo muy serio y bien planificado.

Como bien dices, tras todo esto hay largos años de dedicación. No son logros casuales. He recibido a estos jóvenes entre los 13 y 15 años de edad hasta que egresaron. A mi entender, se puede moldear mejor al alumno desde pequeño,

imbuirlos de lo que son tus valores y crearles una mística y un amor por su instrumento. Ellos son más receptivos a esa edad. Paso a paso puedes observar sus virtudes para resaltarlas y sus defectos para corregirlos.

- Obviamente hay un trabajo muy personal con cada uno.

Claro, cada alumno es un caso especial y nuestra labor es descubrir sus necesidades y darle las herramientas para que lleven al máximo su potencial. Me siento a gusto viviendo todo ese proceso formativo. Cuando tomas gente mayor, a veces hay que sacarles muchas “mañas” y es más difícil corregirles aspectos técnicos como también su visión de la música. Hago las clases en forma individual, sin otros alumnos presentes. Esta relación más íntima me permite corregir aspectos sobre interpretación, hacerles críticas sin afectarlos ante terceros, como también tratar a veces asuntos más personales que pueden estar influyendo negativamente en su rendimiento. De todos modos, pienso que el tiempo me ha dado más experiencia en la enseñanza. Ahora puedo entregar más conocimientos que en un principio. A propósito, recordarás que mis primeros pasos en esto de la docencia fueron en la Escuela Moderna de Música, donde gracias a tu recomendación te sucedí en el puesto, ya que debías hacerte cargo de la cátedra de guitarra en la Universidad Católica. Bueno, así es como tuviste ingerencia en mi desarrollo posterior como profesor. En ese tiempo hacíamos dúos de guitarra y laúd y son momentos que recuerdo con especial significado. En suma, creo ser más bien un formador y no me imagino enseñando de otra manera, por ejemplo, en las tan mentadas “clases magistrales”.

- Justamente te iba a plantear el tema de las “clases magistrales”. Para mí son un gran incentivo pero no siempre bien aprovechadas desde el punto de vista del aprendizaje. Sin embargo creo que siempre dejan algo positivo, más allá de engrosar el curriculum del participante.

Mira, nuestro país, tan aislado geográficamente y culturalmente, necesita de la visita periódica de maestros extranjeros, pues esto impacta y motiva a muchos jóvenes. Son necesarias para conocer diferentes formas de enseñar y sobre todo por el incentivo que puede causar ver en acción a un intérprete destacado. Pero, también tengo ciertos reparos con esos cursos cuando he observado, en algunos maestros, más preocupación por su lucimiento personal que atender las inquietudes de los alumnos. En esos casos tienen mucho de “show”. El alumno debe tener criterio para extraer lo positivo de estas clases.

- Volviendo al tema de los concursos. No sólo en el campo de la guitarra, sino de la música chilena en general, tus alumnos son los primeros chilenos en lograr una secuencia de triunfos tan significativos.

¿Por qué crees que antes no ocurrió tal cosa?

Cuando era estudiante en la Facultad, hice la pregunta a un destacado profesor - que en ese momento se encontraba en el extranjero- de por qué Chile no había tenido una figuración destacada, o una escuela importante a nivel internacional en la guitarra. Había sólo algunos guitarristas aislados, de buen nivel. En el fondo, yo estaba dudando un poco del verdadero sentido que se le daba a nuestra enseñanza... El me respondió que simplemente no habían aparecido alumnos talentosos. Mirando con la experiencia que da el tiempo, creo que no era así. Pienso que en todas las épocas, más o menos, ha habido gente con muchas condiciones. El problema ha sido, probablemente, que a los jóvenes no se les ha sabido encaminar ni motivar, o no han recibido los medios para que desarrollen su talento y han optado por

desertar o no concretar nunca lo que insinuaron. Cuando el maestro piensa más en él que en su pupilo los resultados no pueden ser los mejores.

- Perdona que te interrumpa, pero yo pienso que el hecho de que un alumno no llegue a desarrollar su potencial y, en definitiva, obtener grandes logros, no siempre debe ser atribuible a su maestro o al sistema de enseñanza de su escuela. Muchos chicos deben enfrentar un ambiente familiar o social absolutamente desinteresado y que, simplemente, mira en menos una profesión que no produce dinero. Nuestro mundillo chileno tiende a ser no sólo escéptico sino antipático con respecto a incentivar a quienes se dedican a la música. Para mí, es un misterio cómo has conseguido que alumnos tuyos, que, me consta, muchos de ellos provienen de hogares de pocos recursos económicos, hayan podido salir adelante y de manera tan auspiciosa.

Estoy totalmente de acuerdo con los puntos que tocaste. La situación es tristemente así. Pero también yo asigno gran responsabilidad a los profesores saber retener a los alumnos con talento y en buena medida creo que seremos los culpables si ellos abandonan o no llegan a la meta esperada. Ciertamente el ambiente social, familiar y económico juegan un rol importante en el desarrollo de su talento. Si su entorno cultural es débil se traslucirá en su interpretación. Y claro, nuestra profesión no se distingue especialmente en producir dinero. Hay que ser muy valiente para abordar una carrera artística, pero quien ama la música no se cuestiona si podrá sobrevivir teniéndola como profesión. Si uno se plantea muchas dudas es que no hay temple para hacer esta carrera.

No es ningún misterio cómo varios de mis alumnos han tenido éxito. Es sólo con mucho trabajo que lo han logrado. La mayoría ha pasado grandes aflicciones económicas pero igual han podido salir adelante. Creo que les he inculcado una forma de enseñanza que han aceptado, y para la cual me han dado toda su confianza. El profesor no puede entregar todo de sí cuando percibe que el alumno es escéptico a lo que recibe. El debe sentir en su maestro un guía con autoridad, pero sin tenerle terror. Aparte de las clases comparto muchos momentos con ellos, ya sea cenando después de conciertos o bien haciendo deportes, pero sin perder autoridad cuando es necesario para el bien de ellos.

- Pero, insisto en que la receptividad del ambiente y de los medios es fundamental. Sí, el ambiente, incentivo o eco que encuentra la labor de estos jóvenes en el país no puede ser más desolador. Hay que hacer grandes esfuerzos para que aparezca un minúsculo artículo en la prensa. La respuesta es siempre la misma: "no hay espacio". Esos lugares están reservados para otro tipo de música u otras actividades que "venden más".

Sin duda, son otros valores los que interesan. Por ejemplo, hace algún tiempo ví en un vespertino una página completa dedicada a un actor de televisión y la única razón del reportaje era que se había cortado el pelo "al rape". Ese mismo diario no publicó ni siquiera una mínima nota sobre uno de mis alumnos que había ganado el VI Concurso Internacional Villa-Lobos en Rio de Janeiro. ¡Primer chileno en ganar ese concurso!

- Bueno, estamos entrando en un terreno "tabú". Yo viví, por algunos años, en otros países, específicamente Inglaterra y Venezuela, y me dí cuenta cómo se aprecia lo local, sin existir un bloqueo a lo internacional. Tanto grandes maestros como figuras jóvenes son bienvenidos y, por supuesto, la fuerza comercial de la música pop penetra inevitablemente. Pero hay una conciencia nacional de apoyo a los talentos locales.

En buena hora lo que sucede en esos países. Justamente, en diarios venezolanos recuerdo haber visto artículos que ocupaban páginas enteras sobre los triunfos de mis alumnos en los dos últimos concursos, incluso hubo una excelente cobertura de TV Cable que transmitió las finales. Acá la situación es muy diferente y preocupante, hay muy poca difusión para nuestra música. Además, en este país hay una tendencia de los medios escritos y hablados, periodistas de espectáculos, la crítica, entidades organizadoras de conciertos, directores de orquesta, etc., de elegir y ensalzar siempre a las mismas figuras. Son reticentes a dar cabida y reconocer a los artistas nuevos, que muchas veces podrían tener un nivel superior a los consagrados. Cuesta mucho entrar en ese mundo hermético que pareciera proteger a unos pocos. Para ingresar no basta con tener categoría artística. Pareciera ser que hay que tener, además, “santos en la corte”.

Es alarmante ver como excepcionales talentos pueden pasar desapercibidos si no tienen el “marketing” apropiado o espacios que muestren lo que hacen. En el caso de mis alumnos, los medios a los que me he referido, salvo contadas excepciones, parecen ignorarlos. Excelentes actuaciones de estos jóvenes, elogiadas por la prensa extranjera, aquí no tienen resonancia. Es un círculo vicioso: no los conocen porque no los difunden y no los difunden porque no son conocidos.

- Pero, ciertamente, tus alumnos han conseguido algún tipo de ayuda. ¿Cómo han podido ir, por ejemplo, a concursos en el extranjero? ¿Qué nos puedes contar sobre becas que hayan obtenido?

Aquí la situación es de dulce y agraz. En la parte positiva hemos encontrado un apoyo extraordinario del Departamento de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores, DIRACI, para muchos jóvenes, ya sea para tocar en el exterior, representando a Chile o en concursos internacionales. Su director, Santiago Larrain, ha sabido valorar estos talentos y no ha escatimado esfuerzos en apoyarlos. En cuanto a becas de financiamiento para estudios en el país o el extranjero, hemos tenido suerte cuando se trata de postulaciones “abiertas”, con actuaciones en vivo, como es el caso de la Sociedad Amigos del Teatro Municipal, de la cual todos mis alumnos mencionados han sido becarios. Pero, de aquellas entidades cuyas resoluciones las toman con la sola recopilación de antecedentes y “a puertas cerradas”, no hemos logrado, hasta ahora, apoyo alguno para estudios en Chile o el extranjero. Para mí, esto no tiene explicación. Como ves, no basta el trabajo serio. Hay cosas que están fuera de nuestro alcance.

- Se supone que un maestro que está permanentemente en el escenario es un modelo, o un espejo para sus alumnos. Pero, a la vez, obviamente, no puede dedicarse 100% a sus alumnos. Tú, en este momento, has abandonado la escena y estás dedicado de lleno a la docencia. ¿Encuentras que ahora puedes realizar mejor tu labor formativa?

Es posible. Pero no porque le dedique a la docencia más tiempo sino “mejor” tiempo. La experiencia me permite entregarles, ahora, mejores ideas que antes. Te digo esto porque varios intereses ocupan el espacio que antes dedicaba a los conciertos. Estoy publicando una serie de volúmenes con transcripciones para guitarra, de música renacentista y barroca. Estoy realizando una edición computarizada que es impresa en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. También hago constantes búsquedas de material como apoyo a la docencia. Además, el contacto con los luthiers me permite compartir aspectos que inciden en las mejoras de los

instrumentos fabricados en Chile.

- Pero más específicamente, insisto en el tema del profesor que puede motivar al alumno a través de su propia presencia en el escenario...

Sí, eso me parece importante, pero no es todo. Al alumno no le basta ver el brillante desempeño del maestro en el escenario, sino que necesita saber de qué forma él también puede lograrlo. Creo que muchos grandes músicos son totalmente intuitivos y les cuesta gran trabajo explicar lo que hacen.

Asistí, hace años, a un seminario con Julian Bream, en Liechtenstein. Aún reconociendo la expectación e impresión que generaba un músico de tamaño calibre al frente, recuerdo siempre su premura por acabar pronto el curso. Traslucía claramente su desagrado y su incomodidad ante más de 50 guitarristas que estaban allí. Su pedagogía consistía en decir "ésto se toca así" con guitarra en mano. No siempre se conjuga la exitosa carrera de un intérprete con un buen desempeño como profesor. Se juntan varios motivos, disponen de poco tiempo, discontinúan a menudo sus clases y muchas veces no tienen vocación o no les interesa la labor docente.

En nuestro medio es inevitable recurrir a las clases como medio de subsistencia y algunos lo hacen sin tener, realmente, vocación. Acá, vivir sólo de los conciertos es muy difícil. En Europa, como tú sabes, es normal integrar grupos de cámara lo que amplía el espectro de actuaciones.

En mi caso, dejé, paulatinamente, mi actividad de intérprete, desde 1994. Normalmente no doy ejemplos con el instrumento, pero mi conocimiento de los instrumentos antiguos y la guitarra moderna me permite entregar aportes que pueden ser útiles en aspectos técnicos y de interpretación. Es importante, también, estar informado del panorama actual de la guitarra para poder compartirlo con los discípulos.

- En tu opinión, ¿cuál es el aporte de los concursos? ¿Son realmente positivos o existen aspectos negativos?

Pienso que son beneficiosos. Hay una gran cantidad de concursos en todo el mundo, algunos de mejor nivel que otros. Encuentro que son positivos para muchos jóvenes que necesitan darse a conocer y adquirir nuevas experiencias. Además de aprender nuevas obras se tiene la oportunidad de conocer diferentes escuelas y maneras de interpretar. Ponen a prueba el temple del guitarrista frente a situaciones difíciles y les permite nivelarse con sus pares. El éxito en un concurso puede ser el inicio de una carrera importante. Hay otros beneficios, varios de mis alumnos han obtenido excelentes guitarras gracias a sus premios, imposibles de adquirir de otra manera. El nivel actual de competencia es muy fuerte. Hay grandes valores que han ganado concursos y viven por un período con lo que aportan sus premios. Afortunadamente existe una edad límite y los ganadores no pueden volver al mismo evento, dando posibilidades a una nueva generación.

- ¿No crees que los concursos fomentan una rivalidad que podría ser negativa? Si se piensa como una competencia sólo para ganar al rival es negativo. Si la meta es buscar una superación artística, el resultado vendrá solo, de acuerdo al grado de profundidad con que se ha realizado el trabajo.

De lo que he visto aquí y en el extranjero, tengo la mejor impresión de los concursantes. Salvo excepciones, es gente que compete en forma sana, sin envidias,

felicitan a los ganadores, hacen nuevos amigos y comparten experiencias.

- De tu experiencia como jurado internacional, ¿crees que los concursos son transparentes en su desarrollo? ¿Qué cambiarías en sus bases y sistemas de evaluación?

Aquí mi impresión no es muy positiva, especialmente en lo que he captado en nuestro país. El desarrollo y transparencia de un concurso depende de la calidad e idoneidad del jurado. Un desacertado desempeño de los jueces puede anular todo lo bueno que el evento postula.

Las situaciones más conflictivas afloran cuando hay muchos concursantes discípulos de miembros del jurado. A veces pareciera ser que los maestros están más preocupados de su vanidad personal que de juzgar en forma imparcial lo que observan. Creo que los integrantes de un jurado debieran emitir sus juicios sin permitirse influencias entre ellos. He observado, también, que entre los jurados se forman cofradías: se invitan entre ellos de un concurso a otro, “invítame que yo te invitaré”. Creo que eso no es bueno.

Sin duda, prefiero la participación de mis alumnos en el extranjero, con jurados imparciales. Varios de mis discípulos que ocuparon lugares secundarios en concursos en Chile, antes de un año ganaron importantes concursos internacionales en eventos de nivel superior.

- ¿Que soluciones puedes sugerir?

Soy partidario de reducir al mínimo la presencia de jurados nacionales cuando hay muchos alumnos de ellos en el evento. Habría que invitar extranjeros y músicos de otros instrumentos que vean desde diferente perspectiva y que no se sientan involucrados en sus juicios.

Con respecto a las evaluaciones, se han experimentado muchas, pero creo que ningún sistema será adecuado si no hay conciencia en el jurado de votar en forma responsable. En cuanto a las bases, creo que se debe optar por un repertorio que mida las habilidades técnicas y musicales del concursante. No perder de vista que el evento está dirigido al público y no sólo a unos cuantos especialistas por lo cual el programa debe ser atrayente. Se debería dejar un espacio abierto a piezas libres en las diferentes etapas para producir mayor variedad, lo que también sirve para medir el criterio del participante en la elección de su programa. Los encargados de la confección, pienso, deben conocer bastante el repertorio del instrumento para no repetir constantemente piezas de otros concursos.

En suma, yo creo que el problema no está en los concursantes sino en los que organizan y juzgan los eventos. Creo que hay una brillante generación de guitarristas en el mundo y el nivel actual de la guitarra en Chile es, según mi parecer, lejos el mejor de todas las épocas. El hecho de que diversos jóvenes hayan tenido exitosos resultados a nivel internacional motiva a otros. Es vital la aparición de nuevas figuras que puedan ser imitadas.

CONVERSACION CON LUIS ORLANDINI

Luis Orlandini es, probablemente, el guitarrista chileno que ha conseguido los mayores logros a nivel tanto nacional como internacional. Alumno del profesor Ernesto Quezada, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, perfeccionó

sus estudios en la Musikhochschule de Colonia, Alemania, bajo la guía de Eliot Fisk. Ganó el primer lugar -mención guitarra- jamás obtenido antes por ningún otro guitarrista, en el Concurso Internacional de la Radio Alemana, en Munich. Sus numerosas grabaciones en CD para diversos sellos europeos, como también para SVR en Chile, confirman su alto nivel artístico, que le permitió obtener el premio de la crítica (1996) en nuestro país.

En la actualidad es profesor, jornada completa, y Subdirector del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y, también, profesor del Instituto de Música de nuestra Universidad, que tiene el privilegio de haber sido la primera institución chilena en haberlo acogido en su planta docente a su regreso a Chile, hace algunos años.

En competiciones internacionales, Orlandini tiene la doble experiencia de haber participado como intérprete y, luego, como jurado. Tiene, entonces, una visión panorámica de los concursos siendo su opinión, al respecto, doblemente importante.

- Tu primera experiencia -intérprete- en un concurso internacional fue en Viña del Mar, en 1988. Fui testigo de tu entrega impecable. Sin embargo fuiste eliminado en la primera ronda, en un resultado que nos sorprendió a muchos. Un año más tarde tuviste un gran desquite, ganando una de las mayores competiciones mundiales, en Munich. ¿Cuál es tu reflexión al respecto?

En verdad, el Concurso Internacional de Viña del Mar no fue mi primer concurso. Participé por primera vez a los 15 años en un concurso en Viña del Mar, era un concurso de niños y adolescentes. Antes del Concurso "Luis Sigall" participé, además, en Charleroi, Bélgica y Berlín, con el flautista Alfredo Mendieta, sin resultados positivos, aunque otorgándome la experiencia en la sangre fría necesaria para este tipo de eventos. Luego vino la frustrante experiencia de Viña del Mar, en 1988, donde creo que tuve un buen desempeño. Fue el momento en que tuve que asumir que en un concurso a menudo no basta tocar bien.

Luego de pocos meses gané el primer premio del Concurso "Tonger" de la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania. Esto me dio energías para probar suerte una nueva vez, en Munich, donde para mi sorpresa obtuve también el primer premio. Eso me permitió comenzar una verdadera carrera en Alemania y en otros países europeos, grabar discos y lograr la meta que tuve desde siempre: dedicarme por completo a la música, vivir de la música y vivir esta aventura tan apasionante de los conciertos, giras y grabaciones. Como en todo, hay sinsabores, pero el balance es más que positivo ya que he logrado lo más importante, que es superarme cada vez más y no en relación competitiva con los demás sino en relación con mis propias condiciones.

- ¿Consideras bueno que existan los concursos, cada vez más frecuentes y, casi una condición obligada como trampolín en la carrera de los músicos jóvenes? ¿Qué pasaría si dejaran de existir? ¿Encuentras algún aspecto negativo en lo referente a los concursos?

Tu pregunta es muy amplia y por desgracia la respuesta es muy compleja. Creo que son necesarios aunque en modo alguno imprescindibles. Debo decir que aprendí más perdiendo que ganando concursos. Claro está que ganar alguno te permite reafirmar en el medio tu postura musical y te permite sobre todo ganar espacios

donde actuar. Con certeza yo tengo hoy un manager en Alemania gracias al concurso que gané en Munich.

Si dejaran de existir...es una utopía, la verdad es que no lo sé... pero los aspectos negativos los tengo bastante claros: la competitividad exacerbada y el virtuosismo imperante, por ejemplo, destruyen el verdadero sentido de la música. Y algo que es más terrible aún, la falta de idoneidad de muchos jurados, ¡gente que evalúa sin ser músico!... y lo más grave quizás es la conocida “mafia” internacional que va de un concurso a otro, otorgando premios arbitrarios sin tener la menor idea de lo que están haciendo.

- Hay guitarristas que han ganado una o dos competiciones importantes y que, desde entonces inician una vida profesional normal. ¿Qué piensas de quienes han hecho de los concursos una forma de vida?. Sabemos de muchos que han recorrido prácticamente todas las competiciones, mes a mes, año a año. Algunos de ellos ganadores consuetudinarios y otros que, simplemente, deambulan de concurso en concurso, por años.

Creo que hacer de los concursos una forma de vida es algo abiertamente aberrante. Cierto es, por otra parte, que el sistema permite esto y, de hecho, hay muy buenos guitarristas, muy competentes, que ganan concursos permanentemente obteniendo así entradas económicas suculentas. Aunque esto es posible, y más aún, una realidad, me parece terrible.

- Pero tú has tenido el buen tino de dedicar el tiempo justo a los concursos para enseguida confirmar una verdadera carrera musical, la que ha sido notable.

Bueno, mi experiencia en concursos la dí por concluida al cumplir 30 años, por muchas razones. En 1993 participé, por última vez, en el Concurso “Guerrero” de Madrid, en el cual fui eliminado antes de llegar a la final. Creo que no toqué tan bien, pero me dí cuenta que hay concursos donde vale más tocar “ciertas” obras de “ciertos” compositores y, mejor aún si uno es amigo de ellos, para obtener algún premio.

- Acabas de decir algo que está latente, que se percibe, pero que pocos se atreven a comentar. Quiero agregar que el sistema internacional pareciera exigir, en cierta medida, que cualquier instrumentista solista -dentro de ellos, los guitarristas- tenga que demostrar su destreza para obtener galardones en concursos. Pero resulta que es un sistema despiadado, ya que no siempre los ganadores son los mejores músicos. Esto lo digo con conocimiento de causa. Finalmente, creo que no hay que darle a los concursos más importancia que la de ser una instancia para compartir entre músicos jóvenes y medir el desarrollo que cada uno ha alcanzado. El problema se presenta si uno se mide con respecto a los demás o con respecto a uno mismo. En realidad, estoy convencido de que el desarrollo y crecimiento de un artista puede ser fecundo y verdadero si uno puede llegar a superarse con respecto a sus propias limitaciones. Cierto es, también, que es bueno escuchar a otras personas para darse cuenta del grado de evolución que tienen, pero esto no debe ser determinante para definir si el propio desarrollo ha sido bueno o malo. En verdad, esto es bastante complejo y cada uno debe vivirlo, en alguna medida, para sobrepasarlo y obtener conclusiones propias.

- Se supone que ganar un concurso internacional de importancia abre las puertas a una carrera de

éxitos. Tú supiste aquilatar muy bien tu primer lugar en Munich. Pero hay casos dramáticos, en que ganadores de concursos desaparecen de la escena al poco tiempo, algunos que incluso han abandonado la guitarra. Por otro lado, está el caso de quienes jamás participaron en concursos y que han desarrollado una carrera sólida. ¿Qué opinas al respecto?

Es muy cierto lo que dices. De hecho, mi experiencia fue, a fin de cuentas, muy positiva, ya que al ganar el Concurso ARD de Munich logré comenzar una carrera internacional. Lo que habría que considerar es que este concurso es el más importante de Europa, junto al de Ginebra, Suiza. Pero, muy especialmente, el ARD te permite acceder a todas las radios alemanas, empresarios de conciertos, empresas discográficas, salas importantes, etc. Este “plus” tan fundamental no lo tienen tan afianzado los otros concursos.

Ahora, hay algo importante, la gran mayoría de los concursos de guitarra son “de guitarra” y punto. Esto limita muchas veces el campo de acción del premiado a Festivales de Guitarra y lugares que se mueven casi exclusivamente en este ámbito. El Concurso ARD de Munich tiene muchas menciones, que van cambiando año a año. En este aspecto, tuve la gran fortuna de tener acceso, además, a otros escenarios, como solista con orquesta y en temporadas de música de cámara.

- Es una buena señal, porque uno de los problemas de la guitarra es su aislamiento... un aislamiento que lamentablemente muchos guitarristas desean como si la música de guitarra fuera “diferente al resto de la música”, algo que nunca he podido entender...

Yo soy un convencido de que el futuro de la guitarra depende fundamentalmente de su inserción en el campo de la música de cámara como también como solista con orquesta, pero en ningún caso haciendo “grupo aparte” con Festivales, Congresos, Encuentros, etc., “de guitarristas para guitarristas”. Es una especie de “ghetto” que en nada nos beneficia. Tal vez decir esto resulta un poco fuerte, pero creo que es lo que sucede, en gran medida, actualmente.

- No siempre los resultados de un concurso son los esperados, no sólo por el público asistente, sino, incluso, por los propios participantes y jurados. Algunas veces son incuestionables, pero no es extraño que se cometan injusticias. Dos preguntas al respecto: ¿Alguna vez te sentiste perjudicado o beneficiado por el jurado?... ¿Estás satisfecho de tu rendimiento en los concursos en los que participaste?

Creo que los resultados son justos en la medida que se haya evaluado por sobre todas las cosas el “dominio de la música”, por sobre los preciosismos técnicos o el vértigo de la velocidad, el conocido “virtuosismo” que tanto gusta a la mayoría de los públicos, pero que muchas veces destruye la música verdadera. De las veces que perdí en concursos, creo que en Charleroi, Bélgica, en el Concurso “Printemps de la guitare”, aunque quedé eliminado, al ver la final y ver ganar a Eduardo Elias Isaac, quedé tranquilo al oír a un músico muy dotado. Sin embargo, en el Concurso “Luis Sigall” de Viña del Mar, quedé muy molesto al escuchar a guitarristas que quedaron en la semifinal y, luego, en la final. Algunos de ellos estaban lejos de ser músicos de envergadura.

En Munich me sentí obviamente beneficiado., pero constaté que la decisión del jurado había sido unánime, ya que Konrad Ragosnig, Leo Brouwer y Alirio Díaz me lo dijeron, después de entregar el resultado. Me quedó muy claro que mi profesor, en aquel entonces, Eliot Fisk, miembro del jurado, no tuvo injerencia alguna en la decisión por estar inhabilitado de opinar y votar en mi caso. Esa, en verdad, fue

una experiencia satisfactoria, en todo sentido.

Finalmente, creo que no he tocado de igual forma en todos los concursos en que participé. En los primeros me faltó, sin duda, madurez y serenidad, lo que parece que pude lograr en 1989, en Munich.

- ¿Has tenido alguna vez la sospecha de falta de idoneidad de determinados jurados? Te lo pregunto porque yo sí la he tenido.

Sí, desgraciadamente he tenido no sólo la sospecha, sino la convicción. En un concurso donde se evalúa a intérpretes es imprescindible que los jurados sean músicos, que tengan más experiencia que los concursantes, ya sea en el campo de la docencia y/o de la interpretación. Si me evalúa un compositor, un musicólogo, un violinista o cualquier otro intérprete, o un director de orquesta, me parece bien. Pero hay famosos personajes que son jurados en todo el mundo...¡y que no son músicos! Eso me parece, sencillamente, inaceptable. ¡Eso es falta de idoneidad! La cuestión es tan simple como que los músicos deben ser evaluados profesionalmente por sus pares, idealmente con más experiencia, con reconocido prestigio.

- Afortunadamente todavía no llegamos al nivel de la música pop. Hay un famoso Concurso-Festival en Viña, insoslayable para los chilenos. Te salvaste porque estabas en Alemania...yo estaba en Ancud, pero vi por TV parte del concurso, porque pienso que uno tiene que estar enterado de todo, de lo bueno y lo malo.... Aquí, los jurados pueden ser actores de telenovelas o maquilladores. No se requiere ser un gran erudito de la música para juzgar canciones mediocres, pasadas de moda y que no aportan nada, como suelen ser las que compiten en el mencionado evento. Es grave que sea así, pero en el caso de la música docta, que el jurado sea incompetente en la materia, me parece gravísimo y comparto, enteramente, tu opinión.

Habiendo tenido la experiencia de ser jurado, ¿qué cambiarías en la estructura de las competiciones y de sus sistemas de evaluación?

Debo decir que mi experiencia como jurado se limita, hasta este momento, a una única experiencia, en el II Concurso Internacional "Liliana Pérez Corey" de la Escuela Moderna de Música, en 1996. Quizás pueda ayudar a mi experiencia evaluativa mi labor docente en el Instituto de Música de la Universidad Católica y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Respecto a la estructura de las competiciones no tengo mayor objeción. En cuanto a la evaluación sí tengo bastantes reparos. El más importante se refiere a la urgencia de que en los concursos prime la capacidad de hacer música, sobre cualquier malabarismo o perfeccionismo técnico. En resumen: prefiero mil veces escuchar a un excelente músico cometiendo eventuales errores a alguien que no se equivoque nunca pero que, muchas veces, desvirtúa la música, realzando lo meramente técnico y vertiginoso. A veces uno se encuentra tan obsesionado con la perfección que olvida algo tan fundamental e imprescindible en el arte: la espontaneidad, el saber mostrar un discurso musical con naturalidad, sin excesiva planificación. Ojalá volviéramos a la época donde se gustaba improvisar...y esto lo digo pensando en la música barroca, por ejemplo, en la espontaneidad del carácter. Hoy pareciera ser que "interpretar" una obra musical se consigue siendo más estricto.

- Ciertamente, porque hace 200 o 300 años atrás, lo anormal habría sido tocar estrictamente lo escrito. Hasta fines del siglo XIX, las "cadenzas" de los conciertos eran improvisadas por los ejecutantes. Pero, nos estamos refiriendo a una temática que no se puede abordar brevemente. Propongo que la dejemos

para otra conversación.

Una última pregunta. Se supone que un profesor dedicado 100% a la enseñanza obtendría mejores logros de sus alumnos. Así como yo, tú combinas la docencia con actividades de conciertos, que en el caso tuyo es muy nutrida, con muchos ensayos y frecuentes viajes. ¿Cómo logras un equilibrio? ¿Cómo planificas tus clases?

En verdad es bien difícil explicarlo. Creo que un alumno necesita de mayor atención de su profesor en la medida en que aquél esté en una etapa que requiera de un apoyo constante, una revisión periódica de problemas o mecánicas específicas. A veces, he hecho, incluso, dos clases por semana a algunos alumnos...depende de cada caso. En la medida que un alumno logre autonomía en su trabajo, la periodicidad deja de ser determinante.

Con sinceridad, debo decir que no sé si he encontrado un equilibrio haciendo clases a veinte alumnos, teniendo además un cargo administrativo, como es ahora para mí la Subdirección del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, realizando proyectos bastante absorbentes como fue, hace poco, la organización del XIII Festival de Música Chilena y teniendo una actividad intensa de conciertos en Chile y otros países. Es bien difícil.

El último año, 1997, tuve tres viajes bastante largos, a Brasil, Japón y Alemania y otros más cortos a Estados Unidos, Ecuador y Antofagasta, algunos de los cuales he tenido el gusto de compartir contigo haciendo dúos (Japón y Estados Unidos), durante los cuales he dejado reemplazantes. En general el resultado ha sido bueno, ya que los alumnos han sido muy maduros al aceptar recibir enseñanzas de estos profesores reemplazantes. Yo tengo la visión de que es muy importante tener una continuidad en la enseñanza, pero al mismo tiempo es refrescante y sano recibir, alternadamente, clases de otros profesores, ya que éstos enseñarán las mismas obras con otro enfoque, otra sensibilidad y, hasta, otras soluciones mecánicas, ¿por qué no?.

No puedo dedicarme cien por ciento a la enseñanza, porque soy intérprete y quiero seguir con mi carrera adelante. Mi carrera es una constante experiencia, una permanente actualización que, obviamente, la vuelco en la enseñanza. Esto me parece vital para que mi aporte a los alumnos esté en constante renovación.



M
María Iris Radrigán Morán, pianista y profesora del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, es probablemente una de las

Conversación con María Iris Radrigán: Jurado de concursos

Entrevista de
CARMEN PEÑA F.
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile



intérpretes con mayor experiencia en nuestro país como jurado de concursos nacionales e internacionales. Desde 1982, año en que fue invitada como jurado al Concurso Internacional Ciudad de Montevideo, Uruguay, ha tenido una activa participación en eventos internacionales. Entre ellos se encuentran: el Concurso Internacional de Pretoria, Sudáfrica (1984, 1986); el Concurso Internacional de Marsala, Italia (1987); el Concurso Internacional de Múnchen, Alemania (1992); el Concurso Nacional de Lima, Perú (1996). En nuestro país no ha sido menos su labor. En varias oportunidades ha sido miembro del jurado en el Concurso Internacional de Piano "Claudio Arrau" de Quilpué, entre otros.

Si bien su actividad principal es la interpretación y en esta calidad ha representado a Chile y a la Pontificia Universidad Católica en diversos eventos, no sólo ha desempeñado el papel de jurado en este campo. También ha participado en certámenes para proveer cargos académicos. De este modo, en reiteradas oportunidades ha formado parte del jurado en el Instituto de Música de la P. Universidad Católica y en otras instituciones y, en el extranjero, participó en el concurso realizado en 1995 por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, para proveer el cargo de profesor titular de piano. Además, ha sido jurado en comisiones para otorgar becas de estudio y, en una oportunidad, 1991, fue miembro del jurado en el Concurso de Composición de la Pontificia Universidad Católica de Chile, convocado con motivo de la celebración de los diez años del Trío Arte, agrupación a la cual pertenece.

La rica experiencia en esta materia y el gran desconocimiento que existe, para el público en general, respecto de los criterios, funcionamiento y la opinión que pueda tener un jurado de concurso, es lo que ha motivado la entrevista que a continuación presentamos, realizada en enero del presente año.

- ¿Las invitaciones para participar como jurado, en general, han sido personales o institucionales?

Las invitaciones a concursos internacionales, en general, han sido personales, pero en los demás, aquí en Chile, casi siempre son institucionales.

- En tu calidad de jurado, ¿te parece que la participación en concursos es parte fundamental de la formación y de la vida profesional de un intérprete?

No, para nada, participar un par de veces lo encuentro saludable. Si un joven gana un concurso es fantástico, tanto mejor, pero no es decisivo. Hay concursantes que tienen la maleta llena de primeros premios y que de pronto dijeron ¡no más! y no sonaron nunca más o suenan poco. Y el ser jurado es mucho honor y muy entretenido, conoces pianistas y músicos famosos, jóvenes talentosísimos, es una experiencia más ...

- Como jurado, ¿qué aspectos positivos ves en que los intérpretes participen en concursos? Antiguamente, si tú ganabas un primer premio ya tenías tu carrera más o menos bien enriellada. Ahora no tanto, intervienen también otros factores. En todo caso es bueno que los jóvenes hagan concursos porque tienen una meta clara, especialmente para nosotros que estamos en el último rincón del mundo y la verdad es que los chiquillos se pueden medir muy poco. En nuestra realidad, el niño, el joven talentoso compite con uno que otro, y resulta que salen afuera y se encuentran con que hay montones igual que ellos o mejores.

- ¿Y en los concursos internacionales?

En los internacionales, las exigencias son inmensas y concursan una y otra vez. También es muy importante lo que rodea al concurso ... Puede haber empresarios y si son concursos grandes los hay. Los premios consisten -además de dinero- en giras, posibilidad de conciertos y, como es tan difícil hacer esto afuera, claro que es interesante.

- ¿En qué aspectos puede ser más importante lo que rodea al concurso que la participación misma? Yo creo que la participación siempre será más importante que lo que rodea al concurso. Si tocas bien puedes aprovechar los contactos y las oportunidades.

- ¿Y que sería lo negativo que tu puedes ver en los concursos de interpretación? Bueno, en un concurso tu tienes que demostrar en un cien por ciento que eres buenísimo y casi infalible... eso no me gusta. En la vida de conciertos intervienen otros valores más humanos. Existen excelentes músicos que no pasaron por concursos.

- En relación con las pautas de evaluación, ¿hay parámetros más o menos definidos, al menos en los grandes concursos?

En algunos hay pautas pero ni siquiera en todos los grandes. Claro, es que es bien extraño, porque a veces se da el caso de gente a la cual tu ves aparecer en el escenario y dices: éste es primer premio y está listo. La mayoría son gente estupenda, fantástica, pero hay muchos... y puede que ese mismo primer premio concurse en otro de los famosos y lo eliminan en la primera etapa. Es bien complicado, no sólo con ganar un concurso tienes la vida solucionada.

- Y, entonces, ¿cuáles son, para un jurado, los aspectos que priman?

Yo te diría que, para mí, lo que más prima es la personalidad artística. Por supuesto que estamos hablando de un nivel de concurso internacional -un nivel más que medio-, en que todas aquellas cosas básicas como técnica y musicalidad están.

- ¿Y qué es para ti la personalidad artística?

Tiene que ver con mucha convicción en lo que se hace, a veces con lo novedoso y con esa cosa interesante, intangible, que algunos llaman ángel. Eso que la persona entra, toca y bueno... te tomó, tu escuchas, te cautiva. Incluso, puedes no estar de acuerdo con lo que hace. Ponte tú, Beethoven, y tu piensas: no, esto yo lo concibo de otra manera pero ... ¡ por Dios que lo hace bien, super interesante !. A lo mejor no es muy "Beethoven" pero te cautiva y dices: bueno, ¿y por qué no?. Y eso es lo complejo porque en la interpretación no hay absolutos.

- ¿Y como se llegan a acuerdos ahí?

Es que no se llega a acuerdos. Yo te diría francamente que sólo la primera etapa - porque siempre hay por lo menos tres- es casi objetiva. Lo mejor es cuando en los concursos tú tienes que decidir con un sí o un no, y si la persona podrá hacer la segunda y tercera etapa, si está capacitada. Es mucho más fácil que estar poniendo puntajes y medir con décimas. Eso lo encuentro espantoso. Después, en algunos concursos internacionales empiezan a intervenir cosas absolutamente extras y que yo las he visto.

- ¿Qué cosas?

Bueno, por ejemplo, profesores e instituciones que se ayudan, incluso países. A veces se crea prejuicios contra algunas nacionalidades porque se supone cierta frialdad en sus interpretaciones, situación que últimamente ha cambiado, puesto que los rusos están diseminados en todas partes, los alemanes en Estados Unidos, etc. Por lo tanto, hay una gran universalidad al respecto.

- El aspecto técnico ¿es tan relevante como se lo ha hecho ver en el último tiempo?

Yo creo que ya no tanto. Estas cosas pasan por épocas, ondas, y yo te diría que la técnica instrumental, no sólo en piano, ha tenido una evolución tan increíble que es una maravilla lo que se logra. Por supuesto que hay que partir de la base de que la técnica es un medio y que ese medio tiene que ser confiable, que le permita al músico expresarse fácilmente. Porque ese es el valor que tiene y no otro. A este nivel los problemas técnicos ya se dan por superados. Es muy difícil encontrar a alguien que sea un burro. Pero yo creo que es la originalidad, la personalidad artística marcada, convincente, lo que cautiva.

- En casi todos los concursos hay obras obligatorias. A ti como jurado ¿no te aburre escuchar la misma obra tantas veces?

Claro, te voy a decir que es muy terrible. En un principio tú escuchas, gozas mucho y te interesas por ver de qué manera enfoca la obra cada concursante y te das cuenta de que hay mil formas y eso es lo fantástico de la interpretación. Pero, francamente, cuando los concursantes son arriba de cincuenta, es atroz. La verdad es que de la veintena hacia arriba se hace difícil, pero hay que tener la concentración suficiente.

- ¿Te parece buena esa exigencia?

Es que es bastante decidora ya que se puede comparar en absoluta igualdad de condiciones. Ahí se ve la inteligencia musical y la creatividad. A veces hay obras obligadas que son pobres en cuanto a su valor musical y hay concursantes que

hacen maravillas. Pienso que es bueno poner siempre una obra obligatoria y las otras a libertad de elección.

- En cuanto a los concursos de interpretación para niños y jóvenes talentos, no profesionales aún, ¿cómo se desarrollan ?

Bueno, ahí la cosa es un poquito más artesanal, diría yo. Tu tienes que ver, primero que nada, que el chico se sepa las obras (se ríe con muchas ganas)... no así en los de jóvenes donde las cosas esenciales se dan por solucionadas. Hay chicocos que de repente rítmicamente leyeron mal, o cosas así, naturalmente que los finalistas no incurrir en estas faltas. Es todo un poco más chiquitito, más miniatura, pero son los mismos valores que se evalúan en todos los concursos. Hay niños que ya muestran una marcada personalidad artística.

- ¿Tu ves algo formativo en la participación en estos eventos?

Es bastante bueno. Los chiquillos quedan fascinados con los concursos y con un interés bárbaro. También en los chicos hay un problema de metas, estudian más, se preocupan y eso de competir... Son bastante sanos, eso me gusta mucho ya que se da menos en los más grandes.

- ¿Aunque les vaya mal quedan contentos?

Sí, son pocos los descontentos y en esos casos es más bien problema de los papás y de los profesores, creen que son ellos los que están concursando.

- ¿Quién decide que un niño o joven se presente a un concurso?, ¿es el niño o el joven, el profesor, los papás?

La verdad es que, generalmente, en un principio es el profesor. Por lo menos en mi caso, veo a los alumnos que podrían participar y les pregunto: viene el concurso tanto, tu conoces casi todas las obras, falta tal cosa pero podemos estudiarla ¿te interesa, te gustaría o no?. Si me dice que no, es rotundamente no. A mí no me han tocado papás que se nieguen o que surja de ellos la idea de participar.

- En tu experiencia ¿crees que hay un ambiente positivo para que los niños o jóvenes no se sientan desmotivados o juzgados muy duramente si pierden ?

En general hay bastante buen ánimo y deseos de hacerlo realmente lo mejor posible y para bien de ellos mismos. No es problema de los niños . Si se produce algo enojoso, insatisfecho, es de los papás y de los profesores.

- ¿Tu sientes que los profesores se están probando con los niños?

Claro, a veces sí. No me voy a hacer la que no me importa . Por supuesto que hay una cierta satisfacción si a alguno de tus alumnos le va bien, pero la cosa es no transformar un concurso como algo para medir tu capacidad pedagógica. Pero, sin duda, también hay satisfacción, sería tonto negarlo.

- A tu juicio, ¿cuales son las características ideales que debiera reunir un concurso y el jurado de un evento internacional?

Es un poco utópico, pero casi te diría que no fuera con premios sino que existiera la posibilidad de dejar a cuatro o cinco, los mejores. En las últimas etapas todo se vuelve más subjetivo y entran a tallar un montón de detalles. En los concursos en que yo he estado, fascinada porque no tenía que ver con nada, nada que perder ni nada que ganar. Yo juzgaba a mi criterio y listo. En relación a los programas, ojalá no tan maratónicos pero variados en estilo, épocas, etc. En el jurado... lo ideal es que haya de todo. Es bueno que participe un gran pianista, pianistas activos

y personas que son docentes probados. Esa es una buena mezcla.

- Me da la impresión que en Chile son convocados a participar como jurado preferentemente los profesores o personas vinculadas institucionalmente a la docencia, ¿es así?

Sí, solamente en uno que otro concurso que hace la Sociedad Chopin he visto que llaman a otras personas. Me acuerdo que Samuel Claro estuvo en un concurso, Francisco Claro, en el de las mazurcas, y ahora último, en el Concurso de Piano a cuatro manos de obras originales de Schubert, había otros músicos, no sólo profesores de piano. Tal vez es más objetivo.

- ¿Cual fue tu experiencia en un concurso realizado en Argentina cuyo objetivo era proveer el cargo de profesor titular de piano?

Era super reglamentado, todo lo que te pueda decir es poco. Primero había un concurso de antecedentes. No te digo los mamotretos, porque eran verdaderos tratados con todas las actividades que habían realizado como intérpretes, profesores, charlistas, etc. Yo les dije en ese momento: saben, si yo tuviera que concursar, dificulto que encuentre en mi casa todo el material donde salga mencionada. Me contaban que están acostumbrados a juntar todos los papeles donde aparezca su nombre. Entonces, aunque fueran docientos páginas había que revisarlas. Esto te lo digo porque el concurso se había llevado a efecto muchas veces, hasta con veedores, y había sido impugnado por algo. A nosotros nos advirtieron antes y nos pidieron que fuéramos lo más rigurosos y claros en las horas, actividades, etc. No podía conversar con nadie. Tenía terror cuando llegué, era como una especie de retiro. Yo conocía a músicos y pensaba: ¿qué hago si me encuentro con ellos si me dijeron que no podía saludar a nadie?. Entonces yo, así como de lejitos ... (hace una seña de saludo). Todo podía ser impugnado. Bueno, después venía una entrevista. Se supone que este candidato a profesor tenía que traer un programa con lo que quería hacer y tu le preguntabas por eso y, además, por todo lo que se te ocurriera. Por ejemplo: ¿cómo enfrenta usted el problema de las octavas, como lo soluciona en un alumno? o bien ¿qué aspectos característicos podría decir usted sobre la dinámica en Beethoven?. La entrevista era por lo menos de 45 minutos. Después, venía la clase con un alumno. Nos pasaron 6 sobrecitos, cerrados y sellados, en los que había obras con el repertorio. Se abría un sobre y le correspondía a un alumno tocar esas obras para la clase del postulante. Buscaban la transparencia más absoluta en todo, era increíble. Los jurados eran de otras instituciones y el único internacional era yo. Después de la clase, en la que no hubo intervención de nadie, el candidato tenía que tocar, a su elección. Recuerdo que era un obra romántica, de pianismo grande. Todo esto era con público. Igualmente ese año lo volvieron a impugnar y nunca supe la razón.

- A tu juicio, ¿cuál de todas las etapas que señalaste es la más decidora?

Mira, los antecedentes, para mí... hasta por ahí no más. En la entrevista tu tienes el contacto personal, ves si la persona sabe manejarse, cuan habilosa es o no musicalmente y, por supuesto, si tiene conocimientos suficientes, pero más que nada la cosa personal. Yo te diría que el asunto de la clase es lo más importante y después el que toque muy bien. Hay cosas que tú sólo puedes transmitir si has estado en un escenario. Con la clase y el tocar tienes una buena radiografía. A nivel internacional, y eso lo he visto en conservatorios famosos de Europa, te

diría que siempre prefieren a un buen instrumentista en ejercicio. Eso tiene su justificación porque un nombre te trae alumnos. Contratan a gente que realmente está en el ejercicio a *full*. A veces no pueden hacer todas las clases porque así es la vida de conciertos, pero como las exigencias y la competencia es tan grande la verdad es que los jóvenes, cuando la tienen ¡por Dios que la aprovechan! . Saben que pueden pasar otros quince días o más sin ver a su profesor . En todo caso, eso es valorado por las instituciones. Por mucho que tengan ayudantes, yo he escuchado a alumnos decir que, por ejemplo, en un mes han tenido sólo una clase. Recuerdo, en Colonia, haber leído en un mural el aviso del Cuarteto Amadeus, que hacía clases de cámara, con el calendario de las clases que harían en los diferentes meses. A veces estaban tres días a *full* y otro mes sin clases. Imagínate, el Cuarteto Amadeus tocaba en ese tiempo por todo el mundo. Pero así funciona afuera y me parece bien.

- Tu experiencia es mayor como jurado de concursos de interpretación. ¿Te parece más difícil deliberar en un concurso para proveer un cargo?

Yo no encontré tan difícil el del cargo. En el caso puntual que te mencioné anteriormente, era mucho el cedazo porque todo estaba muy estipulado... Es más difícil cuando la cosa es más intangible puesto que ocurre en el momento. ¡Es embromada esta cosa de los intérpretes! Cuando haces clases, aunque estés un poco nerviosa, tienes tiempo para desenvolverte bien con el alumno, escuchar, hacer buenas correcciones, etc. Cuando tú tocas pasó y pasó no más.

- En lo personal y en lo profesional, ¿que te ha reportado ser jurado?

Mira, yo creo que me ha reportado mucho. Primero, sean chicos o grandes, ver la gran diversidad de creatividad, de soluciones, de riqueza de la interpretación. La interpretación es como algo sin fondo, tan rico -y eso es lo fantástico- que tú tienes que tener la suficiente amplitud de criterio en un concurso para saber valorar a cada individuo, cada versión, cada solución. Valorarla en su justo medio, no ser sectario. Esa diversidad es enriquecedora porque hay tantas soluciones, tanta individualidad. Además, al conocer gente de diferentes partes, se produce un intercambio de experiencias. A mí lo que más me enriquece es la gente que concursa. En el jurado hay tanta diversidad de criterios que, incluso, a veces te desilusionas y hubieras preferido sólo haber oído tocar a alguien y no hablar. Eso también sucede.

- Haciendo un balance de tu participación como jurado, ¿en que tipo de concursos te sientes más a gusto ?

En el fondo me gustan todos. Es bonito ser jurado en un concurso de niños porque es una cosa tan pura, los niños no esconden nada. Es emocionante la espontaneidad y es rico premiar a niños que tienen tanta potencialidad y que se verá lo que van a hacer con ella. De los grandes es interesante por lo que te reporta y te explicaba anteriormente, puesto que son más experimentados desde el punto de vista de la interpretación... Ver esta diversidad creativa lo encuentro fantástico, fascinante. Lo que no es muy simpático es poner notas. No me gusta mucho. Yo eliminaría y dejaría solamente a los mejores. No sé cómo se puede idear un sistema de evaluación mucho más amplio, de grandes bloques, no tan a la milésima.

- Si tú organizaras un concurso internacional para piano ¿qué obras asignarías como obligatoria?

Fíjate que eso va a ser muy discutible para algunos de los lectores. Fuera de los

estudios, que siempre están porque se puede ver si se maneja bien pianísticamente la persona, en la primera etapa de un concurso al que asistí pusieron sonatas de Scarlatti y yo dije: ¡bah, que cosa más rara! . Resulta que la experiencia -y eso yo no lo hubiera pensado antes- fue que ahí tu veías realmente si la persona tenía creatividad, personalidad artística, qué es lo que hacía con una cosa aparentemente tan simple. Fue bien increíble y me di cuenta que era un fantástico cedazo. Técnicamente tenía que haber pureza, tenía que manejarse bien. Esa fue mi experiencia, era estupendo para ver la radiografía del personaje. Cualquier obra podría ser, pero esa me llamó la atención y me gustó.

- ¿Te parece mejor que los concursos de interpretación sean organizados por las instituciones o escuelas que imparten educación instrumental o bien por otros grupos y sociedades ajenos a la enseñanza?

Bueno, ahí hay que hacer una diferencia. Si se trata de nuestros países te diría que es mejor que sea institucional, con las ventajas y desventajas que eso conlleva. Si es una cosa internacional casi preferiría que fueran entidades un poco más neutras. Por ejemplo en Alemania asistí a uno muy interesante, de música cámara. Era de la ARD -de la radio alemana en München- que hace el concurso todos los años y en diferentes especialidades. Eso es fantástico porque después los ganadores se oyen en todas partes.

- Volviendo un poco atrás, ¿los contactos entre los jurados de los concursos también son buenos? (Gran carcajada) Es muy entretenido porque, naturalmente, hay conexiones después. Te voy a decir que la primera vez que fui a un concurso, como jurado, me llamó profundamente la atención cuando lo primero que vi fue que los jurados iban todos con unos maletines. Yo dije: ¡que cosa más rara, porqué voy sin maletín, que pasará! Y empezaron a sacar todos los prospectos habidos y por haber: casetes, discos compactos, propaganda de cada uno y se lo pasaban al otro porque saben que, a lo mejor tú me puedes convidar a mí y yo te convidó a ti... Esas son conexiones que se pueden establecer. Yo me mataba de la risa y decía: ¡pero si yo no traje nada!. Era un pasar y pasar en todas partes. Después lo aprendí un poco, pero me da algo de vergüenza. Es importante porque, sobre todo afuera, la lucha por obtener conciertos es muy grande. Incluso en algunos concursos, como por ejemplo a los que fui en Sudáfrica, casi todos los jurados grabamos. Yo ya sabía eso y grabé música chilena para la radio sudafricana. También había charlas de cada uno de los jurados a los que asistía público y los otros miembros. Toqué y hablé sobre música chilena. Ahí te das a conocer y estableces contactos. Me acuerdo que me ofrecieron conciertos y se concretaron. Lo otro muy cómico es que hay gente, intérpretes, a la cual tú encuentras en todos los concursos. Son los mismos que se van invitando de concurso en concurso. Te invitan y tú también tienes que convidar y yo no tenía nada a qué invitar. No creo que haya muchas personas en Chile que hayamos tenido la suerte y el honor de ser jurado de muchos concursos internacionales, lo que yo jamás he sido en nuestro Concurso de Viña, incluso habiendo nacido en la V Región.

- ¿Que pasa con los concursos de interpretación en Chile? , ¿porqué tenemos tan pocos? Yo creo que es un problema de financiamiento. Te pongo como ejemplo a Chillán donde se hizo un concurso que duró un par de años y de pronto desapareció. Tengo entendido que por falta de financiamiento. El Concurso Claudio Arrau de Quilpué afortunadamente ahora está de nuevo, pero ha tenido momentos en que ha estado

a punto de desaparecer por las mismas razones. Tú tienes que dar premios, contar con infraestructura para recibir a la gente de otras ciudades y más aún si lo quieres hacer internacional. El concurso Arrau, en un par de oportunidades, fue internacional. Fue muy bueno porque el nivel subió mucho. Ahora no lo han podido hacer, creo, por falta de recursos.

- Con tu vasta experiencia como jurado ¿qué te parece que nos falta a nosotros para llegar a los concursos internacionales?

Eso se relaciona, primero, con la falta de una competencia interna y, segundo, con el hecho de que nuestros jóvenes tocan poco. Tienen pocas posibilidades de tocar. No te digo que afuera tengan demasiadas, pero por lo menos en sus escuelas tienen bastantes oportunidades. Pero lo más importante, diría yo, es la competencia, saber que tienes a treinta igual o mejores que tú, entonces estudian mucho y prepararse para un concurso significa no sólo un año sino que, a lo mejor, dos. ¡Acá no pues!, de repente tú ves a nuestros alumnos que dos meses antes te dicen: ¡uy me falta una obra! Eso jamás lo ves afuera.

- Cuando cumplió diez años el Trío Arte, fuiste jurado del Concurso de Composición de la Universidad ¿cuál fue tu participación?

Me acuerdo que la primera gran selección estuvo a cargo del Trío. Luego de la elección de tres o cuatro obras se amplió el jurado y se eligió a los ganadores. Esa experiencia a nosotros nos reportó, en primer lugar, repertorio, ya que estábamos faltos de material de tríos. Las obras que elegimos tuvieron buena acogida después. Ahora, yo te voy a decir algo que es un poquito crítica para los compositores y que al final puede no ser de mucho valor pero es muy importante: ¡por Dios que es bueno cuando tú recibes una partitura bien escrita, con buena grafía! Cuando te pasan algo que no conoces, en otro lenguaje, a veces difícil ya que no estamos tan acostumbrados y que está mal escrita, cosas que no coinciden, etc., francamente dan ganas de dejarlo. Se te hace difícil empezar a corregir para tener algo de claridad. Realmente creo que tienen que aprenderlo porque a veces eso produce un rechazo en los intérpretes.

- ¿Estás de acuerdo en que en los concursos nacionales de interpretación se incluyan obras obligadas del país?

Yo creo que sí, por supuesto. A elección u obligatoriamente me parece bien que se toque música chilena.

- No hemos hablado de los concursos para becas de estudiantes y en los cuales tú también tu has participado. ¿Cuáles son los criterios que en este caso debe considerar un jurado?

Es muy terrible, naturalmente, para la gente joven que tiene problemas económicos en seguir sus estudios. En ese momento yo tengo que elegir a una persona que le vea futuro. Por supuesto, si tiene problemas económicos voy a tratar de ayudar más, pero que demuestre que tiene talento, que tiene una cierta proyección, a su nivel.

- Hasta ahora hemos conversado acerca de todos los tipos de concurso en los cuales has actuado como jurado, ¿hay algo más que nos quieras contar de ellos, algo entretenido?

Algo entretenido... bueno, lo más entretenido es lo que te dije antes: ver las posibilidades de creatividad que tiene la interpretación.



XVIII CONCURSO DE COMPOSICION

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

INSTITUTO DE MUSICA

B A S E S

- 1 El Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile convoca a concurso de composición de obras para **CORO DE CAMARA a capella (entre 8 y 16 integrantes - SATB)**, cuya duración no sea menor a 6 minutos ni superior a 10 minutos. La obra, en su totalidad o en parte, debe ser inédita y no haber sido ejecutada públicamente. Esta condición se debe mantener hasta la fecha del concierto de entrega de premios contemplado para noviembre de 1999. **El o los textos necesarios para la composición deben ser de autor chileno.**
- 2 **El concurso está abierto a todos los compositores chilenos y extranjeros (sólo residentes en Chile) nacidos después del mes de julio de 1966.**
- 3 La partitura debe ser clara y legible independientemente de la notación utilizada. Todo signo no convencional debe ser aclarado por el propio compositor e indicado al inicio de la partitura. No se aceptarán manuscritos originales, sólo fotocopias.
- 4 Todas las obras enviadas al presente concurso pasarán a formar parte del Centro de Documentación del Instituto de Música.
- 5 El envío de las obras debe ser anónimo, en sobre sellado, y por correo certificado dirigido al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Av. J. Guzmán 3.300, Providencia, Santiago a más tardar el día **viernes 28 de mayo de 1999**. (El sello de Correos dará fé de la fecha de envío).
- 6 El sobre debe contener:
 - La partitura marcada sólo con un lema o pseudónimo.
 - Un sobre sellado y marcado con el mismo lema o pseudónimo de la partitura que a su vez contenga:
 - a) Nombre completo, dirección y teléfono del compositor.
 - b) Fotocopia del Carnet de identidad o pasaporte.
 - c) Breve curriculum o biografía.
 - d) Fotografía del compositor (formato 11x13).
- 7 El Jurado estará compuesto por los compositores Pablo Aranda, Alejandro Guarello, Aliocha Solovera, un compositor nombrado por la Asociación Nacional de Compositores ANC y un compositor nombrado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor SCD.
- 8 Todas las obras participantes serán sometidas al Jurado para su preselección. Las obras seleccionadas serán ejecutadas en concierto en noviembre de 1999 en el marco del Noveno Festival de Música Chilena Contemporánea organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En esa ocasión el mismo Jurado, una vez interpretadas las obras, emitirá su fallo definitivo final e inapelable.
- 9 Se otorgará un Premio en dinero efectivo de US\$ 2.000 dólares equivalentes en pesos m/n. Sin embargo, el Jurado podrá declarar desierto o vacante el Concurso. Además, podrá otorgar Menciones Honrosas, sin premio en dinero, si lo estima adecuado.

Santiago, mayo de 1998.

Tal vez no se ha insistido suficientemente en la condición de hermeneuta del intérprete musical. La Hermenéutica, lo dice el diccionario,

Hermeneutas Musicales: entre la fidelidad y la libertad

JAIME DONOSO
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

es el arte de interpretar textos para fijar su verdadero sentido. El origen griego del término, delata su relación con el dios Hermes (Mercurio), el que lleva los mensajes de los dioses a los hombres. Ministro de Zeus, Hermes hace accesible a los mortales el lenguaje del Olimpo. Entre sus muchas misiones, destaca ésta de *trasladar* lo que está en una dimensión críptica a otra en que será inteligible. Hermes lleva, traduce, interpreta.

La hermenéutica encuentra su lugar propio en el campo de la interpretación de los textos bíblicos, filosóficos y jurídicos. Pero más ampliamente, puede decirse que frente a cualquier pensamiento escrito que debe ser sacado de su pura condición de escritura para ser entendido y comunicado, o aplicado con algún grado de aceptación, siempre existe una tarea interpretativa. Una mera lectura personal, supone una interpretación cognoscitiva coetánea con el acto de leer: “estoy leyendo este texto, ¿qué estoy entendiendo?”. Una lectura destinada a ser comunicada, supone un tipo de interpretación representativa: “he

entendido este texto de esta manera. *Voy a transmitirlo a otros para hacerlos partícipes*”. Habrá también interpretaciones de tipo normativo, como por ejemplo, la jurídica, que implican lecturas de textos (normas) destinados no sólo a ser comunicados sino también a regular conductas: “este artículo del Código dice que en este caso se debe actuar como un buen padre de familia. Yo creo tener un concepto claro sobre qué es un buen padre de familia. Voy a comunicárselo a los demás *para que se comporten* como buenos padres de familia”.

No corresponde aquí ahondar en los complejíssimos aspectos de la interpretación aplicada en el campo de la teología o filosofía, ni a la múltiple variedad de los métodos empleados, pero si esta reflexión musical la confrontáramos con otro referente, por ejemplo el jurídico, podríamos observar situaciones interesantes.

Por lo que al Derecho se refiere, el tema de la Interpretación de la Ley es uno de los más complejos y apasionantes que trata la Filosofía del Derecho. Si nos adentramos en el tema jurídico, descubriremos que uno de los puntos más controvertidos es el cotejo entre la “voluntad del legislador” y la “voluntad propia de la ley”. Si cambiamos “legislador” por “compositor” y “ley” por “partitura”, estamos de golpe instalados en nuestra problemática. A mayor abundamiento, cito un texto jurídico en el que se lee: “La ley, una vez que ha sido promulgada, se separa de su autor y adquiere una existencia objetiva. El autor de la ley ha jugado ya su papel y queda detrás de su obra”. ¿No suena familiar? ¿Cuántas veces hemos leído esto

mismo en relación con la obra de arte y su creador? ¿No es ésta una afirmación frente a la cual el intérprete musical debiera asumir posturas?

Tanto la ley como la partitura musical tienen una connotación canónica. Y así como la ley puede dar origen a diversas interpretaciones, particularmente cuando su texto no es claro y admite más de una lectura, podemos preguntarnos cuán completa en sí misma es una partitura, ese especial instructivo canónico que lleva a ser confundido e identificado con “la música”.

Maurice Ravel declaraba: “no quiero que mi música sea interpretada. Tóquenla, simplemente”. Es el compositor convencido de que lo que ha plasmado gráficamente en el papel contiene instructivos tan claros, que cualquier intento que vaya más allá de la traducción sonora, puede caer en la sobreabundancia y es superfluo. La opinión de Ravel, “relojero suizo” (así lo llamaba Stravinsky, supongo que cariñosamente), es perfectamente explicable frente a ciertas actitudes atrabiliarias de algunos intérpretes infatuados. Pero creo que el propio Ravel habría sido el primero en reconocer que nunca el instructivo gráfico denominado partitura es exhaustivo, por meticolosas que sean las indicaciones del compositor. El traslado desde la dimensión gráfica-espacial a la dimensión sonoro-temporal en que transcurre el discurso del intérprete musical, supone mundos absolutamente diferentes. Tan distinto como es el análisis de la partitura, donde los ojos del analista recorren el espacio pautado hacia atrás, hacia adelante y nuevamente hacia atrás, descubriendo misteriosas correspondencias estructurales, del análisis auditivo de una música que sólo es tal en la medida en que transcurre, es decir, que es y se hace en el tiempo. Las infinitas sutilezas rítmicas, agógicas, dinámicas, los equilibrios en las texturas, las particularidades tímbricas, las mil una maneras de “decir” una melodía, etc. ¿dónde y cómo están escritas? ¿Cómo se grafica la musicalidad y elocuencia personal en una partitura? ¿Cómo se puede escribir el “swing” en una pieza de estilo jazzístico?

Postulamos, por tanto, que toda partitura puede y debe ser interpretada, entendiendo el acto interpretativo, primero, como un *hacer ineludible* si se quiere producir el traslado de una dimensión a otra y, segundo, como un *hacer de una manera específica* que emana de la persona y donde la individualidad del intérprete impregnará la materia sonora. Se relaciona esto con los conceptos de interpretación cognoscitiva y representativa a que aludíamos anteriormente. Obviamente, esto comprende los dos actos básicos de la interpretación musical: la etapa de la lectura que decodifica y la etapa de la transmisión.

Volviendo al ámbito jurídico, sin perjuicio de otras numerosas y contradictorias teorías hermenéuticas, las escuelas tradicionales insisten en la concurrencia necesaria de varios elementos interpretativos: “...para buscar el pensamiento y los móviles del legislador y, finalmente, la verdad jurídica, es menester que el intérprete use cuatro elementos: gramatical, lógico, histórico y sistemático”. La cita está contenida en una sentencia de la Corte Suprema de Chile y aplica los criterios tradicionales de la Escuela de Savigny.

Nuestros alumnos candidatos a ser intérpretes musicales, posiblemente no han

recibido indicaciones tan sistemáticas como las citadas, pero, de hecho, en su enseñanza están obteniendo permanentemente orientaciones basadas en los mismos elementos. No resulta forzado adaptarlas a nuestro lenguaje pues se trata de criterios generales de aplicaciones múltiples. Veamos a qué están referidos cada uno y cómo se insertarían en el quehacer del intérprete musical.

El elemento gramatical pone a las *palabras* del texto como primer y básico punto de partida. Nos advierte que allí donde las palabras son claras y suficientes, no hay demasiado lugar para las especulaciones y aportes individuales. Sin entrar en consideraciones semánticas, las palabras de un texto son los signos depositados en la partitura. La historia musical nos demuestra que la precisión de las indicaciones en la partitura ha alcanzado un prodigioso grado de desarrollo, de la mano con la preocupación creciente de control por parte de los compositores sobre los intérpretes y que se produjo cuando fue creciendo la distancia entre persona-creador y persona-intermediario, efecto de una “división del trabajo” de serias y profundas consecuencias hasta hoy. Las *cadenzas* escritas y no improvisadas para impedir que la estructura general se afectara por el lucimiento personal de los ejecutantes; las prescripciones tímbricas precisas, tan alejadas del concepto *ad libitum* del Barroco; las sutiles *nuances*, reflejo de las dinámicas controladas, expresivas o estructurales; las indicaciones metronómicas o de tiempo real cronológico, que obligan a ajustar el discurso temporal a pulsos estrictos, etc. En una palabra, es la supremacía

de la partitura, tal como ella está, sin otras consideraciones. Es el triunfo de *lo escrito*, pero teniendo presente, en todo caso, que el camino recorrido entre una partitura barroca y una de Mahler, es inmenso. Diremos que el elemento gráfico barroco es incompleto y azaroso y el de Mahler “casi” exhaustivo.

En cuanto al elemento lógico, éste va más allá de las palabras y busca las relaciones que las unen y les dan sentido. En lo musical, este elemento busca despertar la conciencia del intérprete respecto a los factores que otorgan organicidad a su discurso. Siempre habrá una orgánica, sea que el discurso se sustente en la existencia de algún grado de polaridad o en la dicotomía consonancia-disonancia que otorga al devenir una clara dirección, sea que se sustente en propuestas no funcionales ni direccionales que privilegian la sonoridad pura o el *momentum*, incluso evitando intencionalmente toda polaridad o relación causa-efecto. El intérprete va estableciendo relaciones entre las partes y su vinculación con ui. todo. A mayor conciencia del intérprete, mayor convencimiento del auditor de que está frente a una estructura sólida, aunque no pueda verla y aunque pueda percibir esa estructura sólo a través de su memoria auditiva. El elemento lógico puede ser silogístico, cartesiano, previsible, o descansar en otras formas configurativas del razonamiento. Pero siempre habrá una lógica, por el solo hecho de estar frente a una Forma artística que quedó fijada.

Por su parte, los elementos histórico y sistemático apuntan a la “situación de época” y a la acción que ejerce y lugar que ocupa la norma dentro del “orden general (del derecho)”.

La situación de época nos coloca directamente en relación con los problemas de la llamada interpretación histórica o auténtica, opción interpretativo-musical que ha tenido gran auge en nuestros días y que ha derivado de las cada vez más acuciosas investigaciones musicológicas. Es el mundo de los instrumentos de época y sus particularidades idiomáticas, de la resurrección de los tratados sobre interpretación contemporáneos de las obras del pasado. Asunto siempre discutible y que ha dado origen a polémicas, pero que asumido o no, es de indudable importancia para incursionar en las maneras originales

de ejecutar obras remotas en el tiempo.

El elemento sistemático, nos obliga a situar la obra en un contexto general. Ahí podrían caber conceptos como el estilo y el género. Tanto estilo como género, se sustentan en un criterio de generalización, de razonamiento *a simili*. Es el constatar que en la producción completa de un compositor hay constantes dentro de las que se inscribe una composición en particular o que esas constantes abarcan a una generación de creadores en la que se inscribe el caso particular del compositor estudiado. O es el comprobar que en los géneros hay elementos comunes, similares, a pesar de sus distancias históricas. La vocalidad *a cappella* establece algunos criterios de ejecución comunes entre obras renacentistas y contemporáneas; la vocalidad operática, emparenta una ópera de Donizetti con una de Berg; el género “música de cámara” o, más precisamente, el género “cuarteto de cuerdas”, establece líneas continuas entre Haydn, Beethoven y Bartok.

Tanto en lo sistemático como en lo histórico, en el campo de la música opera muy fuertemente el elemento “tradición”. Aludimos a que todo intérprete se incorpora, generacionalmente, a una corriente heredada y relativamente inmediata que supone un particular modo (acumulativo) de hacer las cosas. Esa forma específica puede contradecir o ignorar -y así fue por mucho tiempo- la situación de época. En los últimos 30 años, las reediciones discográficas de grabaciones “históricas”, han influido fuertemente en el concepto de tradición pues han afectado a su proximidad e inmediatez. El parámetro de referencia se ha ido hacia atrás en el tiempo, gracias a estos testimonios grabados. En todo caso, debe insistirse en el rol vital que ha desempeñado este elemento, pues muchas veces ha revelado tal apego de los intérpretes a las maneras tradicionales inmediatas, que han incurrido en una postura acrítica que debilita su rol de hermeneuta libre y creativo.

En síntesis, podemos observar que los elementos citados, aunque contenidos en una sentencia judicial, en definitiva son muy generales y de aplicación a muchas realidades distintas de las jurídicas. Experimentemos ahora con un típico principio jurídico de interpretación y veamos su aplicación a la música. Nos revelará, por una parte, la perfecta adecuación de cierto pensamiento musical a razonamientos lógicos y por otra, la evidencia de que la acción creativa y re-creativa puede entrar en abierta contradicción con esa lógica.

Ubi eadem ratio, ibi eadem jus. Esta máxima latina, podría traducirse así: “donde existe la misma razón, existe la misma norma (disposición)”. El aforismo supone la existencia de dos situaciones, una claramente normada y la otra no. Pero el análisis de los dos casos, revela que la situación no regulada es similar a la que sí lo está. Por tanto, aunque hay un vacío aparente, por extensión (analogía) puede aplicársele a la situación no prevista la norma que fue discurrida para la primera situación. El principio de semejanza enunciado encuentra aplicación frecuente en el quehacer musical cuando se plantean aproximaciones generalizadoras, como lo acabamos de ver en relación a los estilos. Frente a las dudas particulares en una obra, nos ayudamos con el concepto de “estilo”, tratando de despejar las incertidumbres respecto de tal o cual pasaje a través de un criterio comparativo. Igual cosa ocurre

en obras que suponen un crecimiento o un desarrollo orgánico a partir de microestructuras que informan el discurso completo. El reconocimiento de ellas, cada vez que aparecen, provocará un tratamiento similar.

Sin embargo, en otro contexto, este tipo de argumentación parece totalmente reñido tanto con las técnicas básicas de composición como con los recursos interpretativos. La máxima latina citada contiene un elemento de automatismo que está en abierta contradicción con la exigencia de variación y renovación constante que se da en el arte musical. Es cierto que en determinados esquemas constructivos más o menos estereotipados pueden establecerse semejanzas en las “razones” de sus diversas secciones, como puede ocurrir en las formas ternarias recapitulativas o en el plan-sonata. En una llamada “forma canción”, la primera sección “comparte razones” con la tercera, dejando a la sección central en un ámbito canónico diferente. En el plan-sonata, la Reexposición toma su nombre de la Exposición, compartiendo, obviamente, razones. Pero lo acostumbrado será que los compositores introduzcan factores de distinción en situaciones estructuralmente similares, justamente porque les repugna cualquier reiteración automática. También será normal que cualquier intérprete dotado de un mínimo de fantasía - lo que forma parte de su responsabilidad- procure introducir elementos de distinción en su re-creación. Compositores e intérpretes temen las reiteraciones que puedan ser majaderas. La repetición ornamentada -variada- de la primera sección en una barroca *Aria da Capo* - en la que la tercera

sección ni siquiera se escribía- corresponde exactamente a este predicamento. Lo mismo puede decirse de variantes agógicas o dinámicas no escritas que el intérprete maneja con discreción para evitar que en lugares *similares* se aplique ciegamente el mismo efecto. La máxima citada se ha convertido en su contrario: “donde existe la misma razón, *no existe necesariamente la misma disposición*”. Todo lo anterior, naturalmente, en el supuesto de que el elemento “partitura” deje algún margen donde sean posibles las opiniones.

Pero, finalmente, nuestro hermeneuta musical tiene un desafío único, no comparable con ninguna otra situación interpretativa. Aquí irrumpe, por fin, la mayor de las peculiaridades. La interpretación musical, superada ya la etapa puramente cognoscitiva y afrontando la etapa de la transmisión, supone una aventura impredecible, un acto de suprema audacia y arrojo. El intérprete se sumerge en una corriente que supone que “lo mismo, lo conocido, lo permanente, lo de siempre”, es decir, la partitura, empieza a cumplir su destino. La escritura estaba *destinada a ser sonido* y, por lo tanto, abandona una forma de existencia para convertirse en otra. Mientras no ingrese al mundo del Sonido, mantendrá su hermetismo gráfico original. Cuando sea sonido, estará sometido a las vicisitudes propias de él y ellas serán muy distintas de las del símbolo gráfico. La propuesta es y se hace en el tiempo. La obra musical, interpretada, en manos de este “mensajero” *se va haciendo* sin vuelta atrás, *se va plasmando* sin posibilidad de arrepentimientos, *se va configurando* de una pura manera, sin remedio. Esta vez, por ser única, es como la primera vez. Nuestro hermeneuta *siempre está estrenando*, sin importar cuántas veces la obra se haya hecho antes, pues en su dimensión sonora la obra musical sólo va adquiriendo su ser en cada nueva ejecución. Las expresiones “primera audición” o “estreno absoluto”, se relativizan cuando se tiene presente este hecho.

Hemos hablado, deliberadamente, del “mensajero”. En un contexto antirromántico, la palabra “mensaje” ha sido vilipendiada por razones más que atendibles. La carga semántica extramusical, que convirtió a la música en vehículo de narraciones, descripciones, afectos y subjetividades de toda índole, debilitando el fundamental aspecto estructural (“arquitectura en movimiento”) que es razón y base de su existencia, provocó demasiadas distorsiones. Desde luego, grandes compositores, desde

el siglo XV hasta nuestros días, han estado conscientes de la capacidad mimética de la música y han aprovechado esa condición sin demasiados pudores. La componente afectiva de la personalidad del auditor fue asaltada por los ingredientes emocionales (*Largo e mesto, Adagio lamentoso, Allegro spiritoso, Andante malinconico, Andantino amoroso...*) que estaban en la propuesta musical. Pero, aunque dicha propuesta en definitiva subsistió por sus valores puramente musicales, la distorsión llevó a muchos auditores a esperar la revelación de un “mensaje” no musical que estaría contenido, explícita o herméticamente, en la obra. Indudablemente, la presencia de una estética basada en los principios de la Nueva Objetividad, reivindicativa de los elementos “puros”, dejó a los “mensajes” relegados al rincón de los términos anatemizados. Compartiendo absolutamente las razones de la crítica del término, me propongo rescatarlo momentáneamente, en procura de devolverle su prestancia original, aunque no postulo su uso *ad abusum*, por los peligros que encierra.

Todo mensaje descansa en la idea del envío a través de algún medio o persona intermediaria, aunque puede ser tan vago e inseguro como el acto de arrojar a un vasto océano una botella que contiene un mensaje que puede no ser recibido nunca por nadie. Pero en el caso de una partitura, puesto que hablábamos de un conjunto de signos gráficos *destinados* a ser sonido, el compositor sabe que su escrito, por completo que pueda ser en sí, está destinado a ser *otra cosa*, como todo signo que es representación de algo distinto de sí mismo. Por tanto, el primer destinatario del mensaje deberá ser algún intérprete que traduzca el conjunto de instructivos al idioma sonoro. Puede haber un paso previo de lectura interna pero ese “sonido interior” nunca podrá reproducir en su totalidad la realidad de la onda sonora propagándose en el medio apropiado, con todas sus características físico-acústicas y su condición “artística”. Instalándose en pleno en la dimensión sonora, quien primero oye es el propio intérprete que busca afanosamente un convencimiento personal de que su traducción es correcta. Tal vez, ese convencimiento lo lleve a buscar deliberadamente la presencia de otros destinatarios, uno o muchos, a quienes hacer llegar el mensaje enviado. Es posible, por último, que de esto haga una profesión y considere que su misión en este mundo es coleccionar mensajes musicales, descifrarlos, oírlos y entregarlos.

Lo increíble de este oficio es que esta labor de desciframiento y comunicación, al final de cuentas, no dirá nada concreto, aunque se trate de música vocal con textos, pues éstos se sumergen en la condición de la música pura pasando a ser pre-textos para que la música opere y cumpla con su destino. (Desde luego que no podemos omitir el hecho de que hay música vocal, tan apegada a su condición primaria de texto, que utiliza muy débilmente a la música como un mero aumento de las inflexiones normales del habla). Las manchas sobre el papel, los puntos y las líneas, son dibujos, y como tales dibujos se transfiguran en otra cosa, pero igualmente conservan su condición de manchas, puntos y líneas, sólo que ahora de sonido. En otras palabras, cambian de ámbito pero, en su esencia, continúan siendo abstractos. Se ha trocado una abstracción por otra. El mensaje abstracto gráfico se ha convertido en un mensaje abstracto sonoro. El mensajero ha tratado de ser fiel a la *verdad* original. En un supremo esfuerzo (¡físico! además) ha convertido signo tras signo para cumplir a cabalidad con la misión y entregar el mensaje. Por si fuera poco,

le pedimos que su esfuerzo no se note demasiado, que la entrega del mensaje parezca natural pues "*Ars est celare artis*", el arte consiste en ocultar el arte. Y lo que entrega, finalmente, va a quedar en los oídos de auditores que *tendrán que hacer sus propias lecturas a partir del nuevo código, el sonoro*. El proceso, pues, no ha terminado.

Es en este sentido que no nos provoca problemas la utilización del término "mensaje". Queda en claro así que la condena del término estuvo referida a la conversión forzada del mensaje abstracto gráfico en un mensaje musical *concreto* hecho de elementos externos a la música, reduciendo sensiblemente su ámbito propio de acción y distorsionando los juicios valorativos sobre ella. Pero, como se ha dicho, hay que asumir que los auditores son el último eslabón de la cadena y tienen derecho a adjudicarle a la música contenidos que ni Zeus ni Hermes imaginaron...

Cuando observamos el complejo proceso que implica la interpretación musical y que desemboca en este final tan curioso (¿desconsolador?), nos asaltan incontables interrogantes. Planteemos sólo dos: ¿Están conscientes los intérpretes de su arduo trabajo? ¿Exageran los alemanes cuando se refieren al trabajo del intérprete musical como "*der brutalste Beruf*" (el más brutal de los oficios)?

A la primera pregunta, consultados varios intérpretes, las respuestas han girado, fundamentalmente, en torno al esfuerzo y gratificaciones del acto de transmisión, particularmente cuando esta acción adquiere el formato de un

concierto: el desafío físico de ciertas obras del repertorio y la angustia del darse cuenta en la mitad del discurso de que el cuerpo no está acompañando, que aún falta por abordar el temido *Presto con fuoco* final ideado para ser coronación de la empresa y que puede transformarse en lápida; la alegría incomparable de sentir al público y esa especie de misteriosa complicidad silenciosa, unánime, que presupone una comunión; el instante preciso en que se abandona el espacio protector de las bambalinas y se ingresa al "ruedo"; la satisfacción, también incomparable, de la culminación de la entrega; el terror de que una falla de memoria interrumpiera el flujo incontenible y la obra pudiera *no llegar a ser*.

Fuera de estos aspectos, los intérpretes consultados demostraron poca convicción a la hora de valorar sus trabajos previos al momento de la entrega, lo que revela que el acto de transmisión, que deja expuestos a los intérpretes a tan altos riesgos, opaca el esfuerzo anterior. La etapa cognoscitiva de la interpretación es, sin duda, menos rutilante.

La segunda pregunta debe ser respondida con un rotundo "no". Si analizamos el proceso completo descrito anteriormente, creo que tendremos la convicción de que los alemanes no exageran. La expresión citada, producto de la mentalidad germana, que no conoce otra manera de abordar los problemas sino desde sus raíces, alcanza esa formulación pues revela que el proceso interpretativo se ha entendido en toda su dimensión. Es un reconocimiento basado en la equidad. Y es justo, pues enfatiza la connotación de ofrenda que supone la acción del hermeneuta musical desde su primer encuentro con el canon-partitura.

Después de tantas peripecias, tal vez sería justo también que el intérprete se rebelara contra los dioses en un gesto de suprema libertad. Así lo hizo Prometeo. Y la mitología nos enseña que quien lo entregó para el horrendo castigo fue, justamente, Hermes, el hermeneuta. El intérprete musical, mensajero por excelencia, se debate entre la fidelidad y la libertad. Cuando abandona la primera, su propia y primaria condición de mensajero fiel -el Hermes que vive en su interior- se encargará de recordárselo.



En estos últimos años se ha incrementado notablemente el número de concursos de composición musical, lo que refleja, sin duda alguna, una preocupación e interés por la creación musical chilena. Sin embargo, estas iniciativas no han recibido una respuesta por parte de los compositores chilenos, ya que éstos muestran un decreciente

Concursos de Composición Musical en Chile

ALIOCHA SOLOVERA
Facultad de Artes Universidad de Chile

interés por participar en este tipo de competición.

La poca participación de los compositores ha puesto en crisis a la mayoría de los concursos porque los jurados, por falta de obras meritorias, se han visto reiteradamente en la necesidad de declarar desiertos los primeros premios. El hecho de que gran número de concursos haya sido declarado desierto, en estos últimos años, es ya un indicio de que estamos perdiendo estos espacios.

No hay que culpar a los organizadores de los concursos ni tampoco a los compositores por no participar. El problema es mucho más amplio y radica en la falta de una política cultural coordinada, dentro de la cual los concursos deberían cumplir una determinada función.

Los concursos terminan siendo esfuerzos aislados, descoordinados entre sí y aún, con las mejores intenciones, no pueden resolver los problemas de la creación musical chilena. Sin embargo, quiero remarcar que es muy importante conservar los espacios que han abierto los concursos, ya que son muy pocos los dedicados a la música contemporánea en Chile. De alguna forma, estos espacios deben ser transformados antes de que desaparezcan por sí mismos.

Parece ser que la mayoría de los concursos en Chile pretenden incentivar la creación. Este objetivo no se cumple plenamente ya que muchos de los compositores participantes no componen obras especialmente para el concurso, sino que mandan obras compuestas con anterioridad a él. Los certámenes que exigen obras para conjuntos o características muy específicas son los que obligan a los compositores a escribir una obra especialmente para el concurso, y son, justamente, los que más problemas han tenido por poca participación de los creadores. Esto queda demostrado en su mejor forma en el concurso llamado por el Arzobispado de Santiago para la creación de un *Te Deum* que, en definitiva, tuvo que ser declarado desierto en dos

oportunidades seguidas. No es necesario explicar que, para una obra de las dimensiones que propone este concurso, es necesaria una extrema entrega por parte del compositor lo que puede requerir hasta un año de trabajo. ¿Qué pueden esperar los compositores chilenos que orientan su trabajo hacia la posibilidad de ganar un concurso, arriesgándose a perderlo y a que su obra ni siquiera sea ejecutada? Los premios en dinero son relativamente pequeños y no constituyen un verdadero incentivo para el compositor. Tampoco ganar un concurso significa prestigio ya que éstos no tienen ninguna repercusión social: los medios de comunicación no le dedican ni el más mínimo espacio.

Si un concurso exige en sus bases una obra de características muy específicas, en el caso de que la obra no resulte premiada, ésta tiene aún menos posibilidades de ser estrenada en algún otro espacio u oportunidad.

Parece ser que la mayoría de los compositores chilenos no quiere correr este riesgo y prefiere enfocar su trabajo hacia una posibilidad más cierta de que su obra sea interpretada. En este momento, los compositores chilenos están preocupados fundamentalmente de que sus obras sean ejecutadas y, a veces, los concursos no son la opción más adecuada para conseguir dicho propósito.

La crisis de los concursos nacionales no se está enfrentando en forma global sino que cada concurso busca sus propias soluciones lo que

lamentablemente ha implicado una reducción de los espacios. Por ejemplo, los concursos convocados por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile que hasta hace poco eran anuales, se transformaron en bienales.

Es interesante el ejemplo de lo que ocurrió en el concurso "René Amengual" convocado por la Escuela Moderna de Música en 1996 donde al declararse el premio desierto, se optó por transformarlo en encargo. Creo que esta decisión apuntó en la dirección correcta, ya que la única forma de no seguir perdiendo los espacios y oportunidades generados por los concursos es transformándolos en encargos.

Es evidente que los encargos incentivan en mayor medida al compositor ya que aparte de asegurar la ejecución de la obra también financian el proceso de creación. ¿Por qué, entonces, las instituciones que organizan los concursos no canalizan sus recursos en forma de encargos?

Antes de responder esta pregunta, quiero señalar que la diferencia esencial entre un concurso y un encargo, es que los encargos se hacen a compositores y los premios se destinan y conceden a obras. Esto quiere decir que los encargos son entregados por curriculum o trayectoria, o sea por la referencia de un trabajo previo del compositor, lo que en la práctica dejaría afuera a los compositores menos conocidos o que recién inician su carrera como tales. Así, teóricamente, el número de compositores que tiene acceso a un concurso es claramente mayor al que tiene en el caso del encargo; digo teóricamente, porque en la práctica muchos compositores especialmente los más consagrados, no están dispuestos a orientar su trabajo hacia la posibilidad de ganar un concurso.

Una segunda razón, por la cual creo que las instituciones interesadas en apoyar la creación musical se inclinan por los concursos, es que éstos son aparentemente más transparentes ya que exigen el anonimato de los compositores participantes. De que esto es solamente aparente, puedo dar testimonio a través de mis participaciones como jurado en diversos concursos en

Chile. Los miembros más experimentados de los jurados son capaces de reconocer, sea por la grafía o por el lenguaje o estilo, al autor de una gran parte de las obras que concursan. No pretendo denunciar aquí ningún tipo de abuso por parte de los jurados sino solamente dejar constancia de que el principio de anonimato no funciona plenamente debido a las dimensiones del medio musical chileno.

Es importante insistir que ambos, concursos y encargos son necesarios, pero deben estar enfocados a diferentes perfiles de compositores. Los concursos son más apropiados para los compositores más jóvenes dándoles la posibilidad de salir del anonimato. Esto es justamente la razón por la cual en Europa la mayoría de los concursos tiene límite de edad de los participantes, lo que no es el caso con los concursos en nuestro país. En el resto del mundo, los concursos tienen como principal objetivo el dar una oportunidad a los compositores menos conocidos para integrarse a otro espacios y posibilidades tales como, festivales de música contemporánea, temporadas de conciertos de diversas agrupaciones y encargos. Sólo estos últimos pueden plenamente cumplir con el objetivo de promover la música contemporánea incentivando la creación y difusión de ésta.



UTILIDAD ARTISTICA DE LOS CONCURSOS

El hecho de participar en un concurso requiere del compositor un espíritu deportivo: no siempre se gana. Pero como la música no es un deporte en que la definición de

En torno a los concursos de Composición

HERNAN RAMIREZ
Compositor

ganador o perdedor está claramente estipulada por puntajes, la elección de la obra ganadora está sujeta a criterios personales difíciles de clarificar.

Pienso que es muy difícil evaluar obras musicales en un concurso, excepto en ocasiones en que la calidad de las obras es muy dispareja y una de ellas se destaca claramente de las otras.

Es imposible saber si el jurado ha premiado realmente la mejor obra pero esta imposibilidad está dentro de las reglas del juego.

En las bases de los concursos, generalmente no se define ningún tipo de criterio fácilmente evaluable, aparte de los estrictamente técnicos. Así por ejemplo, no se dice si la obra debe ser de vanguardia o conservadora; tonal o atonal; fácil o difícil de tocar.

Las bases debieran aclarar las motivaciones artísticas del concurso especialmente en lo que se refiere a nuevas propuestas estéticas.

Nunca está claro si el jurado aceptará o no obras de vanguardia.

Tampoco está claro si una obra bien compuesta y atractiva pero escasamente original será bien considerada.

No se delimita fronteras entre estilo popular o "docto".

Al compositor, ante estas dudas, sólo le queda suponer, basándose en los criterios conocidos de los miembros del jurado.

La composición del jurado debiera darse junto con la bases.

Uno de los mayores defectos de los concursos, es que por razones prácticas de lectura y ejecución, los jurados tienden a ser conservadores.

Mientras no tengamos algún otro sistema más adecuado, que no implique la competencia, debemos defender la existencia de los concursos y tratar de perfeccionar su funcionamiento ya que sirven como medio de darse a conocer, especialmente a los compositores jóvenes.

UTILIDAD DE LOS CONCURSOS EN TERMINOS ECONOMICOS

En nuestro medio artístico no conozco a ningún colega que viva de lo que producen sus obras en términos de derechos de autor.

El aporte económico de los concursos - aunque los premios fuesen altos - es mínimo a lo largo de la vida de un compositor.

Mi opinión es que los premios debieran estar enfocados hacia la ejecución, grabación y difusión de las obras y no dar premios en dinero.

En caso de hacerlo, opino que es mejor premiar tres obras con un millón de pesos cada una y ejecutarlas, que premiar una sola con tres millones. Es mas caro ejecutar tres obras que una; entonces, debe buscarse un equilibrio respecto a los gastos y ejecutar el mayor número posible.

Las menciones honrosas deben ser ejecutadas aunque no se les dé premio en dinero, cumpliendo con lo que yo considero la función más importante del concurso: la ejecución de obras

CRITERIO DE SELECCION Y PREMIOS DESIERTOS

La preselección de las obras debe basarse en las posibilidades técnicas de ejecución y no en parámetros de calidad artística, que es demasiado subjetivo.

Sin embargo no debe bastar que la obra sea ejecutable: el jurado debe estar autorizado para evaluar la calidad técnica.

La elección de las obras premiadas - que sólo puede ser hecha a base de la opinión subjetiva de cada uno de los miembros del jurado - debe efectuarse haciendo una jerarquización de las obras seleccionadas.

Sólo debe declararse premios desiertos en casos extremos. Insisto en que la razón fundamental de un concurso es la de dar a conocer las obras; el declarar premios desiertos es una pérdida de posibilidades de hacerlo y un derroche de dinero.

Si se declara un premio desierto, ese premio debiera guardarse para un concurso posterior. Con ello se elimina la posibilidad de que una institución solvente concursos a base de no premiarlos.

DEL CUMPLIMIENTO DE LAS BASES

Es lógico que quien participa en un concurso deba acatar los reglamentos de éste.

Es natural también que el jurado dirima situaciones no contempladas en estas reglas.

Pero no se puede permitir que el jurado, ni la institución que llama a concurso, las cambie una vez que ya ha recibido las obras.

Esto ha ocurrido en numerosas ocasiones. Así por ejemplo:

- Se ha dado a conocer los ganadores, se les ha pedido que envíen las partes y las obras jamás se han ejecutado.
- Se ha premiado una obra y la institución organizadora no la ejecuta argumentando que en las bases no se estipulaba fecha para ello.
- Se ha premiado obras estrenadas en público una semana antes del concurso.
- Se ha premiado una obra para orquesta y contralto cuando el llamado era para "orquesta sin solista"
- Se ha premiado obras que no cumplían con los límites de tiempo, con el argumento de que "son muy buenas".
- Se ha premiado obras que no cumplían con el instrumental propuesto con el argumento de que "de todas formas se puede tocar".
- Se ha dado a conocer las tres obras ganadoras. Se han tocado en público y se ha dicho que el jurado se reunirá de inmediato para dirimir el orden de los premios. Pero se ha decidido finalmente (por el mismo jurado que las escogió) que se declaran desiertos el 2º y 3º premios y se les da mención honrosa.
- Mismo caso anterior, pero se decide que una de las obras sólo merece mención honrosa y se da también dicha mención a todos los participantes. En esta lista de alteraciones he mezclado dos tipos diferentes de incumplimiento:
 - Primero, un error de concepto del jurado que confunde calidad con cumplimiento de bases.
 - Segundo, un incumplimiento de la Institución organizadora que, por el motivo que sea, no es capaz de solventar los gastos una vez que el concurso ya está hecho.

LA ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES (ANC) COMO ORGANISMO CONTRALOR

La ANC tiene la autoridad para hacer valer su opinión respecto a la organización de los concursos y el planteamiento y respeto de reglas claras.

Debe estudiarse una forma legal de obligar a la institución que organiza un concurso, a cumplir lo que las bases prometen.

EN RESUMEN

Mi opinión es que:

- La música y cualquier otra manifestación del arte, no se crea para ser presentada a "competiciones".
- Que el artista crea por necesidad espiritual.
- Que al participar en un concurso, generalmente presenta obras ya hechas anteriormente con el propósito de poder escucharlas.

Prefiero los festivales de música donde no hay competencia como era el caso de los organizados por Anacrusa.

Me inclino a pensar que sería bueno seguir ese criterio en los recientemente resucitados Festivales de Música Chilena de la Universidad de Chile.

Cuando no hay competencia se produce un clima de comunión espiritual entre los compositores y entre éstos y el público.

Este clima se destruye con la competencia.

Aunque no el mejor, los concursos pueden ser un medio adecuado para obras cuyo montaje es caro y para dar oportunidad a los colegas jóvenes.

Debe aprovecharse la ocasión para hacer ejecutar la mayor cantidad de obras.

Aunque la calidad de los compositores chilenos es buena, no siempre se presenta a los concursos gente preparada ya que no hay limitaciones al respecto.

Tocar obras malas no es ganar experiencia sino que disminuir el prestigio del concurso.

Sin embargo, el jurado debe ser muy cuidadoso respecto a los premios desiertos.

Me consta de que en muchas ocasiones se ha declarado desiertos algunos premios existiendo obras de alta calidad.

Pero aquí volvemos al punto de partida:

Concursar es un juego y el jurado tiene la palabra.



El Comité Editorial de Resonancias queriendo dar luz sobre el fundamental rol que cumplió y cumple aún la

Lucila Céspedes Flores Maestra de Música y músicos

ALGUNOS DE SUS ALUMNOS

enseñanza y entrega de la Srta. Lucila Céspedes Flores en el ámbito de la música chilena, ha invitado a varios de sus alumnos a contribuir con su memoria y testimonio. Pese a que en muchos de ellos se repiten datos y recuerdos, se ha preferido publicarlos intactos de modo de reconstruir, casi a manera de mosaico, la fascinante personalidad y entrega de esta gran maestra de la música chilena. Iniciamos estos testimonios con la republicación de la necrología escrita por Samuel Claro Valdés (QEPD) en la *Revista Musical Chilena*, XXXVII / 159 (enero-junio, 1983), pp. 109-110, publicación a la cual agradecemos su autorización para reproducir el mencionado artículo.

LUCILA CÉSPED FLORES (1902-1983)

Ha fallecido Lucila Céspedes Flores, gran maestra de maestros de la música chilena durante buena parte del presente siglo. Su talento y sensibilidad estuvieron siempre a la par con su agudeza y su obstinado recogimiento y defensa de su soledad. Su fin fue consecuente:

obstinado, silencioso, en la paz del Señor, asistida por un grupo de sus ex-alumnos y amigos, en quienes grabó, con fidelidad imperecedera, su impronta recia, sagaz, sensitiva, profunda, inteligente y de exquisita musicalidad.

SAMUEL CLARO VALDES
Presidente
Consejo Chileno de la Música (1983)

Luego de una breve pero brillante y promisorio carrera universitaria, Lucila Céspedes, fiel a su independencia y espíritu de servicio, se dedicó, desde 1934 hasta poco antes de morir, a la enseñanza privada de la música. En su casa de Libertad 132, primero con su hermana Blanca y, al morir ésta, completamente sola, luchó con éxito por la existencia dando lecciones de piano, teoría, armonía, contrapunto e, incluso, composición musical. Era maestra exigente, sabia y ponderada, e infundía en sus alumnos el amor por la música y el rigor en el trabajo por obtener óptimos resultados. Su preocupación por el detalle, por lograr el más bello sonido, el buen fraseo, la correcta posición del dedo, del brazo y hasta la actitud con que uno

debía acercarse a la obra de arte, era infatigable, ineludible. Pasaba a ser un compromiso moral consigo mismo.

Entre sus alumnos, que sobrepasaban largamente el millar, se cuentan intérpretes, compositores, científicos, médicos, empresarios, arquitectos, obreros, dueñas de casa o simples aficionados, los que, de una u otra manera, se forjaron en esa verdadera escuela de austeridad y sensibilidad artística que propició la Srta. Lucila Céspedes. Entre ellos podemos mencionar a Millapol Gajardo, Carlos Iglesias, Olga Sardá, Oscar Ohlsen, Fernando Pérez Oyarzún, Mario Miranda, Jaime Donoso, Juan Pablo Izquierdo, Eduardo Vega, Roberto Falabella, Hernán Ramírez, Alfonso Letelier, Raúl Vásquez y quien habla, entre tantos otros a quienes, en beneficio del tiempo, queremos asociar a este homenaje.

Lucila Céspedes nació en Valparaíso el 3 de julio de 1902. Desde temprana edad demostró dotes excepcionales para aprender y estudiar. Es por ello que cuando perdió tempranamente a sus padres, pudo ayudar a sostener su hogar dando clases de matemáticas, física, química y piano. Fue alumna del Liceo de Niñas N° 1 de Valparaíso y de diversos profesores del Conservatorio de Música Eduardo van Dooren de esa ciudad. Posteriormente se trasladó a Santiago, donde fue alumna de piano del Conservatorio Nacional de Música, recientemente reformado en 1928, en la cátedra del célebre maestro Federico Dunker. Posteriormente fue Directora de los Cursos Nocturnos para Obreros y Empleados que organizó dicho plantel.

Dos importantes libros didácticos publicó Lucila Céspedes. El primero de ellos, "Yo sé cantar", es un notable método ilustrado para enseñar música a niños pequeños, donde los "patriarcas" del reino de la música eran unos barbudos y simpáticos don DOMingo, don RENato, don MIGuel, don FABIán, don SOLimán, don LADislao y don SIMón, cuyas familias vivían "desde siglos muy atrás/ en completa armonía/ y cantando sin cesar". El otro libro, "Cánones y Coros", que alcanzó una tercera edición en 1946, fue preparado en colaboración con el entonces profesor del Conservatorio Nacional, Heinrich Fitjer, y la Sra. Margarita Friedemann de Vásquez.

Sin haber salido del país y, durante décadas, apenas de su casa, Lucila Céspedes fue un ejemplo de una vida de vocación de servicio y de maestra. Siempre al día en las últimas técnicas y métodos. Sorprendentemente al día y, muchas veces, adelantada a los signos del tiempo, los que escudriñaba y comentaba con la profundidad y clarividencia de los seres privilegiados.

Sus últimos años fueron una invitación a la lealtad para quienes tuvimos el privilegio de ser sus alumnos. Quizás si ésta fue su última, generosa y gran lección. Quiera Dios aceptarla entre sus elegidos.

El Consejo Chileno de la Música, que me honro en presidir, se asocia al duelo que enluta a la educación musical de Chile y de América, tras el fallecimiento de unas de sus más preclaras figuras: la Srta. Lucila Céspedes Flores.



Para llegar a Lucila era necesario superar una serie de obstáculos. Antes que nada, obtener su aprobación en una escueta pero penetrante conversación telefónica. Sólo tiempo después llegaría a saber que ella hablaba desde uno de esos antiguos teléfonos de pared y que para ello, subía a un minúsculo piso de madera, lo que probablemente era un factor más de esa intangible pero cierta autoridad que su voz transmitía por el teléfono.

FERNANDO PEREZ O.

Arquitecto

Decano de la Facultad de Arquitectura y

Bellas Artes

Pontificia Universidad Católica de Chile

Pasada la aprobación, si se llegaba desde Alameda, había que entrar por Libertad y cruzar calle Romero.

En la esquina se levantaba una pequeña iglesia de ladrillo casi siempre cerrada. Algunos días la calle se veía invadida por los gritos y los colores de una feria libre.

Siguiendo por Libertad había que pasar Erasmo Escala y con ella los golpes y la agitación industrial de la Fundición Libertad - Küpfer Hnos.- con la vieja bomba de bencina enfrente. Sólo entonces, caminando siempre hacia el norte y antes de llegar a Portales con su parque semiabandonado, podía percibirse un volumen de dos pisos construido en adobillo y estructura de madera. La fachada estucada era austera y de rasgos ligeramente racionalistas. Tres aperturas verticales correspondían a los accesos. En el central, una placa enlozada azul y blanco señalaba el N°132. La casa está todavía en pie. Ella se ofrece hoy en venta, como un signo más de la radical ausencia de quien la habitó por tantos años.

El sonido seco con que se abría la puerta por medio de un cordón tirado enérgicamente desde lo alto de la escalera, era más que el acceso a una casa de altos; era el acceso a un mundo. Un mundo que tenía una suerte de existencia doble. Por una parte se localizaba desapercibidamente tras la fachada de Libertad 132. Por la otra se abría en múltiples direcciones.

La habitación a la que accedíamos daba al oriente y recibía el sol por las mañanas, pero un exacto manejo de los postigos permitía mantener siempre la penumbra justa. El piano era el protagonista indudable de la sala pero cada objeto jugaba, a su modo, un rol irremplazable: la pequeña mesa al centro, las vitrinas con libros, incluyendo un mítico método de piano, y hasta el violín, en su caja de madera, recuerdo de la infancia, abandonado entre el piano y la muralla.

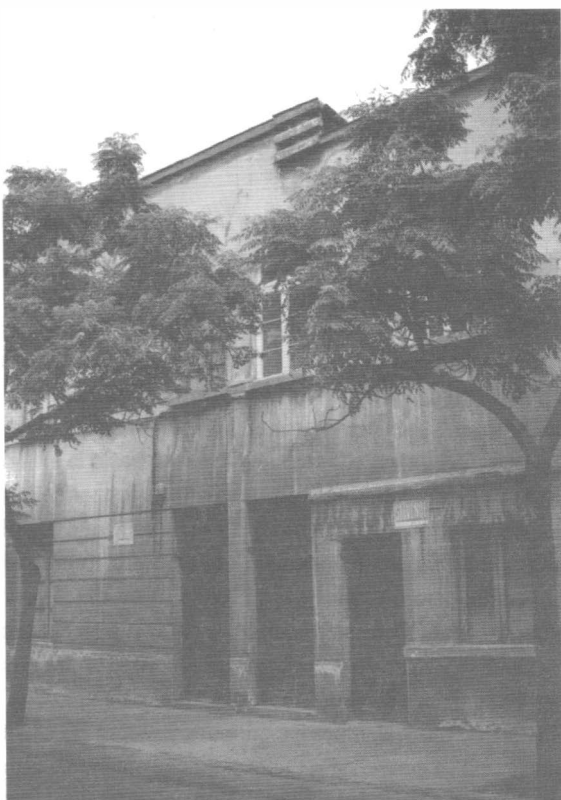
Supe de Lucila por un compañero de la Escuela de Arquitectura, el pianista Alfredo Saavedra. Superé la entrevista telefónica y comencé a estudiar con ella a fines de 1969. Con los altibajos propios de mis indecisiones vocacionales; de los estudios simultáneos de música y arquitectura; más tarde, de la intensidad del trabajo universitario, continué junto a ella hasta que partí a España en septiembre de 1978. Mi intención inicial había sido complementar los estudios de guitarra que realizaba en el conservatorio, con los de armonía y piano, preparándome para ingresar a composición. Sin embargo, ya no pude abandonar su compañía y su apoyo. Nos mantuvimos en contacto durante mi estadía en España. A mi vuelta, en 1981, había sufrido un accidente y ya no daba clases. Sólo pude verla esporádicamente en los hogares en que vivió sus últimos años.

El estudio y el contacto con Lucila Céspedes eran una experiencia única. Cada quien la vivió a su manera, pero estoy cierto que para nadie dejó de ser marcante e imperecedera. Poseía una inteligencia rápida y sintética de la que eran portadores la mirada vivaz de sus ojos claros y los rápidos movimientos de

unas manos finas pero enérgicas. Ella le permitía moverse sin dificultades por casi todos los terrenos de la música, y aún de otros campos de la cultura, sin erudición pero siempre con exactitud y justeza. Era esa misma inteligencia la que se encarnaba en su excepcional talento pedagógico, y que se aplicaba, siempre con originalidad, a resolver un problema técnico en el teclado, a analizar una sonata o un ejercicio de contrapunto.

Su capacidad para enseñar fue, tal vez, la forma suprema de su arte. En ello ponía su talento pero también su Fe y una irreductible ética personal. Recuerdo la porfía con que rechazó una atractiva oferta del profesor Luis López quien, al fundar una escuela de música, quería tener alguien del más alto nivel en las materias de teoría y solfeo. De nada sirvieron la propuesta de una atractiva remuneración, que muy probablemente necesitaba, el ofrecimiento de llevarla y traerla en automóvil, el halago ni la súplica. "Para eso hay otros - concluyó- yo estoy para otra cosa"....Al preguntarle acerca de cuál era esa misión suya, tan particular, respondió: "...alguien ve un horizonte lejano al que quiere llegar. Yo lo acerco..."

Los alumnos de Lucila constituían una suerte de red virtual; una sociedad que nadie había fundado y que sin embargo tenía una existencia espiritual. Era ella quien la iba tejiendo entre quienes llegaban a Libertad. Para mi, nombres como los de Jaime Donoso, Francisco Claro, Alejandro Guarello, Rolando Cory, Millapol Gajardo, fueron escuchados por primera vez durante sus clases. A muchos llegué a conocerlos más tarde. Otros, fueron tal vez un rostro fugazmente entrevisto al subir o bajar la escalera. Pero también estaban quienes habían pasado por allí anteriormente y que aparecían en las conversaciones y se incorporaban a esta red de relaciones a propósito de una observación, de un caso, de un recuerdo. Me aparece muy especialmente vivo el relato de la experiencia con el compositor Roberto Falabella, que, por su dificultad, la había marcado profundamente. También las referencias a otros como María Ester



Su casa de Libertad 132

Grebe, de quien guardaba una composición, Juan Pablo Izquierdo, Mario Miranda, Samuel Claro u Otto Dörr.

Confinada en Libertad 132, de donde logré arrancarla sólo en un par de ocasiones, para una fugaz visita a mi casa y otra al Santuario de Lourdes, Lucila Céspedes vivía en un raro horizonte de universalidad al que accedía por medio de su talento, su inteligencia, su sensibilidad. También de sus alumnos, que fueron en cierto modo sus ojos y oídos; a través de quienes vivió algo de su vida. Ella representó la mejor cara de un cierto momento de nuestro país y nuestra cultura. Desligada de toda institución, de todo apoyo social o económico, producto de su talento y de la enseñanza de maestros como Julia Pastene o Domingo Santa Cruz, a quienes recordaba con admiración; confiada a sí misma y a un puñado de discípulos... Tratar con ella fue un privilegio que dejó una marca indeleble. Superados los obstáculos, entrar por la puerta angosta de Libertad 132, era en cierta forma una experiencia similar a la de Alicia atravesando el espejo. Acceder a su mundo fue una forma de acceder al mundo.



Libertad 132: la primera vez que llegué, acompañado por Jaime Donoso, encontré a una viejita amable pero muy decidida y de fuerte carácter. Inmediatamente, sin ningún rodeo, me preguntó qué era lo que me interesaba de la música. Aunque mi interés no estaba en el estudio del piano, ella inmediatamente se fijó en mis manos e insistió en que yo debería dedicar tiempo a ese instrumento.

Posteriormente, dado mi rendimiento en ese aspecto, desistí de intentar convencerme y con sabiduría y rigor me introdujo con fuerza y

entusiasmo -sus características de siempre- al estudio de diversas

materias: contrapunto, armonía y análisis. Bastó la realización

de las primeras clases para darme cuenta de la enorme cantidad

y calidad de conocimiento y experiencia que Lucila me

entregaba. Eso entusiasmaba a cualquiera, incluso hacer lo

imposible para no faltar a sus clases: en mi caso, yo viajaba desde

Viña del Mar (a veces en tren, otras en bus) y en ese tiempo no era muy fácil

trasladarse a Santiago. Recuerdo que el viaje en tren tomaba casi cuatro horas y en bus, si conseguía pasaje, al menos dos horas y media. La clase con Lucila duraba la hora normal de una clase de música.

Ella sabía esto y siempre me animaba y reconocía el esfuerzo. Era normal que al final de la clase nos pusiéramos a conversar e incluso, aún cuando tenía otro alumno después de mí (recuerdo que a veces era Rolando Cori), discutíamos algunos interesantes y entretenidos temas juntos. De este modo, Lucila me hacía sentir su preocupación por el hecho de tener que retornar inmediatamente y en un nuevo

largo viaje a Viña del Mar.

ALEJANDRO GUARELLO
Compositor

En ese entonces, mi interés ya era la composición y la sabiduría e inteligencia de Lucila Céspedes no sólo satisfacían mis necesidades de conocimiento sino que me animaban y entusiasmaban a escribir. En ese tiempo yo no me atrevía a componer, creía que debería esperar a saber más de música. Pero ella, con su vitalidad luminosa, me impulsaba siguiendo algunos modelos de Bartok los cuales me hacía analizar para luego, manteniendo la armonía original, componer otra pieza. En otras ocasiones me obligaba a mantener la forma y sus dimensiones y me dejaba libre para crear todo el resto. De esta manera, siempre bajo la atenta y crítica mirada de Lucila, desarrollé mis trabajos de creación.

Lamentablemente, hacia comienzos del año 1975, Lucila tuvo un derrame que afectó mucho a su vista, lo que la obligó por consejos médicos, a disminuir la cantidad de alumnos y a evitar el trabajo que significaba un esfuerzo ocular como era la corrección de tareas escritas, contrapunto, armonía y las composiciones. Frente a esta situación, Lucila Céspedes ya tenía todo preparado. Esa vez me recibió con la casa a oscuras -le afectaba la luz- y con la misma serenidad de siempre me explicó que no iba a poder seguir atendíendome pero, sabiendo perfectamente lo que yo quería, ya había hablado con quien ella consideraba el mejor maestro de composición que había en Chile. Como era de armas tomar, me dio la dirección y el teléfono y me mandó de inmediato a hablar con él. Así, gracias a Lucila Céspedes tuve el honor y la suerte de estudiar con Cirilo Vila. Insisto en el "gracias a Lucila" por que en ese entonces el maestro Cirilo no quería tener alumnos particulares dada su dedicación docente en la Facultad, pero fué tanto lo que Lucila le insistió, que lo convenció y Cirilo aceptó a dos futuros compositores: a Rolando Cori y a mí.

Posteriormente, mantuve un contacto más distante con Lucila. Sabía de ella por Jaime Donoso, a veces la llamaba por teléfono o la iba a ver. Era un encanto de persona, dulce y fuerte a la vez. Siempre interesada en todos sus ex-alumnos, sus logros y resultados. Las buenas noticias y éxitos de éstos la alegraban sin perder su constante y ejemplar modestia. Pese a que ese éxito era fruto del trabajo bajo su guía, ella siempre prefería destacar la capacidad y talento del alumno por sobre los méritos propios.

Para mí Lucila Céspedes, en su casa de Libertad 132, fué y seguirá siendo una institución capital en el desarrollo de la música chilena de esta segunda mitad de siglo y me alegro de poder dar testimonio tanto de su importancia como de su maravillosa persona.



Riiiiiiiiiiiiing hacía la campanilla al presionar el botón del timbre. Pronto la puerta de Libertad 132 se abría accionada por un cordel desde el oculto segundo piso y aparecía esa escalera tantas veces subida, que a uno lo conducía a las clases de piano de Lucila. ¿De piano? Bueno,... quizás así las llamábamos, pero en retrospectiva eran más bien clases de música en el sentido más amplio del término.

¿De música? Este... no, tampoco es eso. O más bien, no era todo. También eran clases de modestia, de integridad, de aprecio por lo puro y simple, de inteligencia, de honestidad intelectual. Y como si todo esto fuera poco, eran además terapias. Porque esa hora una o dos veces a la semana tenía el efecto de levantar el espíritu, de transportarlo a uno más allá de los límites de una pieza, un piso, una calle, una ciudad.

FRANCISCO CLARO
Físico

A pesar de su semblante sonriente, Lucila era severa y exigente. Cuando llegué por primera vez a su casa por ahí por los quince años, orgulloso con esas difíciles sonatas de Beethoven en los dedos y exhibiendo nombres complicados de pronunciar entre mis pasados maestros, tuve que salir con la insólita tarea de abocarme a las primeras invenciones a dos voces de Bach, esas que estudian los penecas. Y en las siguientes clases repasaba los rudimentos de teoría y armonía, y Lucila me hacía solfear ¡como niño chico!. Había que empezar de nuevo, borrar la estrategia propiciada por no pocos

profesores "primero se aprende la pieza al revés y al derecho y luego se busca la música", y reemplazarla por algo así como "desde el principio y siempre se busca la música: la pieza se aprende en el proceso". Música primero, música después, música siempre.

Me pregunté muchas veces por qué una persona tan virtuosa tenía tan poco reconocimiento público. No tenía un cargo en la universidad ni era directora de nada, no aparecía en el diario ni se la mencionaba como la representante de tal o cual escuela famosa, vivía con extremada modestia, jamás se lucía tocando el piano y lo enseñaba en un instrumento vertical de dudosa categoría. Hoy ya no me lo pregunto porque la vida me ha enseñado a reconocer y admirar a la gente que, como ella, no transa sus principios y pone los valores por encima del halago y del éxito.

Lucila tenía una expresiva sonrisa, una intensa mirada, y su penetración psicológica, su increíble capacidad de comunicación, despertaban en uno profunda admiración. No pocas veces me pareció anticipar por momentos sus llamadas telefónicas para cambiar una clase, o me pareció que ella adivinaba lo que yo iba a contestar, como si viviera fuera del tiempo. Violentando mi disgusto por el común y abusivo uso de las palabras, debo confesar que tenía "magnetismo". Recuerdo esa carta que un brillante y exitoso amigo ingeniero, eterno buscador por el sendero de la ciencia, me escribió cuando hacía mi postgrado en Estados Unidos, para decirme que la música era "la respuesta", que allí estaba "la verdad y la belleza". A instancias mías había tomado clases con Lucila que al poco tiempo lo habían transformado, al punto que poco a poco dejó sus éxitos y emprendió un arduo camino musical algo tardío que lo llevó a estudiar en Europa. Una especie de conversión profunda surgida de esas lecciones de Lucila, tan simples en apariencia pero tan efectivas, como la música de Mozart.

Al cabo de dos años Lucila me instó a tomar clases en la Universidad de Chile con Rudy Lehmann, un excelente profesor, sensible y musical. Un típico gesto de ella, una forma de decir "labor cumplida", que no he visto en otros maestros que más bien tienden a quedarse con sus alumnos para siempre. Hoy le agradezco ese breve tiempo en que la tuve de profesora, porque me entregó la música al tiempo que abría ante mí una ventana hacia la verdad.



Nunca estuve seguro de cómo tenía que llamarla. ¿Señorita Lucila? ¿Doña Lucila?. Lo primero me parecía inadecuado para una "señora de edad"; lo segundo, un poco pasado de moda. A ella nunca pareció importarle mucho el asunto pero yo me preocupaba por hallar la fórmula más adecuada. Opté por llamarla "señorita Lucila". En estos recuerdos me tomaré la libertad de llamarla Lucila, como algunos alumnos lo hacían. Yo nunca me atreví.

HERNAN RAMIREZ
Compositor

Lucila tuvo una importancia muy grande en mi formación musical y su recuerdo va ligado a etapas importantes de mi vida. Ella fue mi maestra pero, mi condición de médico hizo que también fuese mi paciente lo que reforzó nuestra amistad.

Cuando la conocí, vivía en Libertad 132 en Santiago. (La casualidad quiso que fuesen mi madre y mi abuela quienes habitaron esa casa inmediatamente antes de Lucila.) Entrar allí era volver al pasado. Al tocar el timbre la puerta se abría misteriosamente mediante un cordón, dejando ver una enorme escala que, en lo alto torcía hacia la izquierda. Había que saludar aún sin ver a nadie y Lucila lo esperaba a uno parada en el rellano superior. Ella y su casa no cambiaban de aspecto; tampoco el de su amoblado ni la decoración. Tenía en una esquina un piano vertical, de regular calidad pero bien afinado, sobre el cual se acumulaban partituras; una mesita central, con una pequeña caja de bombones para el final de la clase; sillas y sillones del año 20 con almohadones forrados con tejidos a crochet.

Al iniciar mis clases de piano con ella, yo tenía 16 años y cursaba el primer año de Medicina Veterinaria. No fui en absoluto un niño precoz pero, a la edad en que la gente de mi generación bailaba rock and roll, yo luchaba por definir mi futuro ante la disyuntiva: música o medicina. Fue don Luis Vilches, profesor de música en el Colegio de Los Sagrados Corazones y en el Instituto Barros Arana, con quien había estudiado solfeo, el que me aconsejó continuar piano con ella.

Durante todo un verano permanecí en Santiago para tener clases dos veces por semana. Cuando llegó Marzo se me presentó el problema de que no tenía cómo pagarle pues no lo había consultado con mis padres. Cuando le pregunté cuánto le debía por esos dos meses, me respondió que nada, pues ella "no cobraba durante las vacaciones".

Era católica de misa diaria, vivía humildemente, cobraba barato por las clases y cuando lo estimaba necesario lo hacía gratis.

Cuando al año siguiente (1959) me cambié de carrera y pasé a estudiar medicina, asistía a clases sólo cada 15 días ya que mi disponibilidad de tiempo era muy escasa. Una compañera de curso que estudiaba solfeo con ella, me contó que tenía clases los días domingo. Le pregunté a Lucila si podría hacerme clases a mí también en esos días. Me contestó, algo confundida: "A su amiga no le cobro". No entendí de inmediato el razonamiento pero después caí en la cuenta de que para un católico es prohibido trabajar en domingo. Si no cobraba, entonces podía hacerlo.

Lucila salía de su casa sólo para ir a misa. Pero estaba bien informada de los asuntos de actualidad y le gustaba comentar conmigo las noticias sobre descubrimientos científicos. Estaba al tanto de los problemas de sus alumnos como también de sus éxitos los que comentaba con entusiasmo. Jamás le escuché hablar mal de alguien y sí hablar bien de muchos lo que se avenía muy bien con su piedad religiosa.

Como maestra, tenía la facultad de captar las dificultades, trabas y mecanismos de rechazo que podían bloquear al alumno.

Así pues, en una ocasión no me salía un trozo de Mozart. "Cante las notas, nombrándolas", me dijo. Por supuesto que no pude pues no tenía claro el pasaje: "El problema no está en los dedos," me dijo. "Si canta las notas nombrándolas, es decir si sabe qué es lo que debe tocar, podrá hacerlo."

En otra ocasión una melodía no me salía bien fraseada. "Respire", me dijo, "pero no con los dedos solamente; hágalo con los dedos y los pulmones al mismo tiempo."

Sin embargo nunca la escuché tocar, excepto cuando, sentada a mi izquierda, lo hacía con la mano

derecha a modo de ejemplo. Muchas veces con esa mano tocaba el pasaje de la mano izquierda. Tuvimos que trabajar duro pues yo tenía una técnica pianística muy precaria. Estuvimos trabajando varios meses en técnicas de relajación y en la manera de tocar polifónicamente. Con ella descubrí a Bach.

En numerosas ocasiones me llamó por teléfono invitándome a ir a clases para ocupar el espacio de un alumno que había avisado que no iría. De más está decir que esas clases eran gratis.

En 1960 cometí el error de dejarla y trasladarme al recién inaugurado Instituto de Música de la UC. Fue un error pues perdí la enseñanza personal que ella me daba. Pero yo estaba entusiasmado con el cambio, imaginando que sería mejor para mí continuar los estudios en la Universidad donde, además de tener la oportunidad de conocer gente, recibiría clases de armonía y de historia de la música. Además, ese año quedé repitiendo en medicina por haber reprobado química. Fue un duro golpe a mi ego del cual me restablecí aprovechando todo mi tiempo libre en la música ya que mis obligaciones con la Escuela de Medicina se limitaban a una clase por semana. Me fue mal pues me situaron en un nivel de piano superior a mis conocimientos y no rendí bien. Por otra parte, no entendí jamás el método de trabajo de don Federico Heinlein, mi profesor de armonía. Un día me llamó aparte y me dijo que aunque yo parecía un joven inteligente, mis trabajos parecían hechos "por un tontito". Y tenía razón pues mis tareas de armonía eran unos "volones" (como dicen los jóvenes de hoy) que poco tenía que ver con lo que don Federico estaba enseñando. Esto me produjo tanto desaliento que abandoné los estudios poco antes de finalizar el año.

Dos años después volví a visitar a Lucila y le conté mi problema que en realidad era para mí una tragedia. "Siéntese al piano", me dijo. Me hizo tocar un acorde y luego enlazarlo con otro y luego con otro y otro durante un rato. "¿Porqué dice que no puede aprender armonía" - me preguntó - "si acaba de hacer bien todo lo que le he pedido?" No supe contestar y aún hoy no podría hacerlo, pero me da la impresión de que la razón de fallar con don Federico se debió a que yo hacía las tareas al piano y me olvidaba de las reglas que encontraba muy estrechas.

Estudí los dos años de armonía pero dejamos el piano. El estudio fue muy grato. Le llevaba enormes cantidades de trabajos que hacía en cada momento libre del que disponía. El método era muy flexible. Yo llevaba varias versiones de un mismo ejercicio y ella comentaba las variantes, algunas de las cuales, aunque poco ortodoxas, aceptaba tras mis explicaciones y defensas. Después ejercitábamos el oído basándonos en las mismas tareas que yo había hecho. Insistía en el estrenamiento del oído armónico y las "notas falsas" que uno cometía al tocar piano la irritaban si se reiteraban. Una vez la vi perder la paciencia cuando ante una "nota falsa" que yo insistía en tocar me dijo enojada: "Lo que pasa es que cuando uno tiene oído armónico, la nota falsa molesta mucho pues traiciona el sentido de la armonía".

Sin embargo tenía mucha paciencia y buen carácter aunque su manera intensa de trabajar la hacía parecer enfurruñada. Cuando me notaba cansado hacía un alto, conversábamos de medicina o me contaba anécdotas de los otros alumnos, antiguos y actuales: Roberto Falabella, Sergio Ortega, Luis Merino, Juan Pablo Izquierdo, Jaime Donoso. A muchos conocí después. De Roberto Falabella, que había fallecido en 1958 me describió su tremenda inteligencia y talento y como había disfrutado ayudándole a superar sus limitaciones (Falabella tenía una grave enfermedad neuromuscular congénita).

La experiencia con él la incentivó a ayudar a otros alumnos minusválidos y aprendió el sistema Braille. Un día le confesé que mi anhelo era ser compositor y le presenté, con mucha vergüenza, algunos trabajos de principiante. Yo era muy tímido respecto a este asunto de ser compositor y el hecho de haberle contado a ella mis planes revela la confianza que le tenía. Fue muy equilibrada en sus comentarios y me estimuló a estudiar con Gustavo Becerra. Entonces me presentó a Luis Merino quien a su vez me puso en contacto con don Gustavo con quien estudié composición entre los años 1964 y 1971. Durante esos años la vi poco ya que cuatro años después me recibí de médico y me trasladé a Talagante como "médico general de zona". Cuando la llamaba por teléfono reconocía mi voz de inmediato pese a tener un modelo antiquísimo de esos pegados a la pared y con dos bocinas; una conectada al aparato, por donde se hablaba, y la otra unida a él por un cordón, por la que se escuchaba.

Cuando en 1972 volví a Santiago a hacer mi beca de Dermatología, ya había terminado mis estudios de composición y don Gustavo Becerra estaba en Alemania como agregado cultural. Decidí volver a tomar con ella clases de piano. La llamé por teléfono: "¡ Mi querido doctor!". (Desde que me recibí me dijo siempre "doctor", lo que me causaba una especie de vergüenza pues lo decía con un respeto que chocaba con la admiración y cariño que yo sentía por ella.) Teníamos clases semanales y yo caminaba las tres cuadras que separaban su casa del hospital San Juan de Dios. Lo único que noté de cambiado fue el teléfono. Ahora tenía uno moderno que desentonaba con sus muebles de antiguo diseño. Al preguntarle qué había hecho con el viejo aparato me contó que unos jóvenes de la compañía de teléfonos habían ido y le habían dicho que tenía que cambiarlo. La engañaron pues aquellos viejos teléfonos ya se vendían como antigüedades. Otra cosa más me llamó la atención: cuando le pagaba por las clases insistía en darme boleta y anotaba el ingreso en un libro de contabilidad. Le comenté que encontraba extraño e injusto que tuviese que hacerlo. Entonces riendo me contó que ella nunca supo esto de dar boletas pero que los vecinos del piso de abajo la habían acusado a Impuestos Internos y había tenido que pagar una multa.

En aquellos dos años de estudio hice notables progresos pianísticos. Me hizo estudiar las *Invenções a tres voces* de Bach y sonatas de Scarlatti. Llegué a tocar varios estudios de Chopin y la sonata *Claro de Luna* completa.

La verdad es que, desde que supo que mi intención artística era componer, disminuyó un poco las exigencias de tipo pianístico en aras de un estudio profundo de las obras, más bien de tipo analítico. Pero fundamentalmente aprendí piano. Para ella la mejor técnica se lograba con Bach y con Beethoven. A diferencia de muchos pianistas que opinan que la música de Beethoven es poco pianística, Lucila consideraba que sus sonatas eran la mejor escuela y en una ocasión en que le pregunté porqué no me daba ejercicios de técnica me explicó que todo estaba en las Sonatas.

Un día, pocas semanas después del golpe militar, estaba yo atendiendo pacientes en el hospital y de pronto entró la enfermera. Con una expresión intrigada me dijo: "Hernán afuera hay una viejita que pregunta por ti. Dice que es tu profesora de piano". Salí disparado pues de inmediato intuí que si doña Lucila venía a verme al hospital era porque ocurría algo particularmente grave. Afuera en la calle, apretujada por el numeroso público que se atropellaba por entrar, pequeñita, mal vestida e insignificante, estaba mi querida Lucila medio apoyada en la pared.

"¡Señorita Lucila!"

"Doctor, desde esta mañana estoy ciega de un ojo" me dijo con una sonrisa estoica.

La hice pasar a mi oficina y le tomé la presión. La tenía altísima. Luego la llevé donde el doctor Abujatum, oftalmólogo, quien se hizo cargo de ella una vez que le expliqué quién era.

Le conté lo sucedido al doctor Raúl Vásquez quien trabajaba en ese mismo hospital. Don Raúl era internista y buen amigo mío. Conocía a Lucila desde niño, había estudiado con ella y su madre, doña Margarita Friedeman eran amigas y colegas.

Con él iniciamos una campaña para conseguir que el Gobierno le otorgara a Lucila una pensión de gracia. Una vez iniciado el proyecto, fue llevado a cabo por don Samuel Claro, don Alfonso Letelier y Millapol Gajardo.

Cuando inicié los trámites para ayudarla, le pedí que me hiciera una lista de ex - alumnos. Los había de varias profesiones. Visité a algunos y escribí a otros. Muchos respondieron con ayuda y varios lo continuaron haciendo.

A veces me escapaba del hospital, vestido con mi delantal blanco y mi fonendoscopio y con este "disfraz" me presentaba a pedir ayuda en dinero. Era estafalario pero lograba romper la barrera de las secretarías. Una anécdota simpática ocurrió cuando visité a don Jorge MacKay, dueño de la fábrica de galletas del mismo nombre, quien había estudiado piano con ella muchísimo tiempo atrás. Me recibió un señor grande, gordo y simpático que, sin demora, al escuchar mi historia, me entregó un cheque por una suma enorme. Al despedirme se me ocurrió pedirle: "Don Jorge, un favor más; necesito galletas sin sal" (Lucila necesitaba una dieta especial). Me subieron a la citroneta una caja gigantesca.

Doña Lucila ya no podía hacer clases pero cada vez que yo la visitaba como médico, que era a menudo, insistía en hacerme tocar. "Usted no toca mal", me decía, "pero es muy tímido". Entonces se sentaba en un sillón alejado - "toque como si estuviera dando un concierto", me pedía. Y me escuchaba sin hacer comentarios hasta el final del trozo. En una ocasión tuve la "patudez" de tocar el *Estudio N° 10* del *Op. 10* de Chopin "¿Sabía usted que tocar bien este estudio está considerado como una de las alturas máximas?", me preguntó con una sonrisa maliciosa. Enseguida me dio indicaciones para tocarlo mejor y me animó a seguir tratando.

Fue en una de esas ocasiones que me contó que nunca pudo realizar su sueño de estudiar en el extranjero aunque obtuvo becas para Alemania dos veces. En ambas oportunidades se frustró el viaje: la primera vez por la muerte de su madre y la segunda por la de su hermana mayor teniendo ella que hacerse cargo de sus hermanas menores.

¿Cuál era la familia de Lucila? Supe de una hermana y de una sobrina cuyo retrato estaba sobre el piano. ¿Qué relación tenía con ellas? Nunca se lo pregunté.

En 1975 me trasladé a Viña del Mar para trabajar en el Hospital Naval de Valparaíso. En Concepción estrené mi *"Septeto" Op. 45* que dediqué a Lucila pero la grabación se perdió y ella jamás pudo escucharlo.

Al comienzo me fue difícil visitarla pero nos escribíamos constantemente. Recién instalado en Viña

inicié una interesante actividad como pianista acompañante que duró varios años y todos los problemas pianísticos los comentaba con Lucila por carta. Sólo un año después logré permiso para ir a Santiago cada 15 días a las reuniones clínicas del Hospital J.J. Aguirre y así pude visitarla con mayor frecuencia. Allí celebrábamos una especie de clases de piano centradas en cómo poder tocar mis propias obras. No se entusiasmaba mucho con la música dodecafónica y en una ocasión criticó un pasaje de mi *Farewell*, del cual yo estaba muy orgulloso, diciéndome que las notas estaban puestas un poco como al azar. Entonces le expliqué la lógica del procedimiento y me dio la impresión de que aceptó con agrado algo que para ella era raro.

Mantuvimos este contacto epistolar hasta que, estando muy enferma, fue trasladada a una casa de reposo. Millapol Gajardo, flautista e interprete de tabla hindú, se mantuvo como alumno fiel hasta el final.

Poco antes de su muerte la visité en el hospital San Juan de Dios donde había sido trasladada por fractura de cadera. Le llevé una copia de mis *Pichintunes* para piano, que acababa de editar y que estaban dedicados a ella. Recuerdo que la edición se atrasaba y no sabía así que le llevé una fotocopia especial. Me emocioné mucho al verla hospitalizada, solitaria y en sala común y al entregarle la partitura no pude hablar. Recordé el momento en que, cuando perdió la visión del ojo y ya no pudo trabajar, agobiada por dificultades económicas me dijo llorando: "Se acabó doña Lucila; así no se puede vivir". Que ella llorara ante mí, lo consideré como un gesto de aprecio enorme pues era muy orgullosa. Esta vez yo lloré pero ella se mantuvo serena. "Son un poco bartokianos estos *Pichintunes*", fue su comentario sonriente. Habíamos conversado tantas veces acerca de nuestro amor por Bartók y preguntado si realmente era posible hacer algo nuevo después de él.

Después continué visitándola en la casa de reposo. Allí me contó que se aburría mucho y que no tenía nada para leer. Le gustaban las novelas de misterio. En la próxima visita le regalé una selección hecha por Hitchcock; un libro grueso en papel biblia. En la siguiente visita, me confesó que el libro lo estaba leyendo por segunda vez por falta de otros nuevos. Pensaba que el libro solamente se lo había prestado así que no se había atrevido a cambiarlo.

Esta visita sería la última. De vuelta a mi casa compré una selección de novelas de misterio de seis volúmenes. Pedí un permiso especial en el Hospital Naval para ir a verla el martes siguiente. El lunes por la noche me avisaron que había fallecido.

Quise mucho a doña Lucila y agradezco a Dios haberla conocido y haber sido su alumno.

Me ha emocionado recordarla.

Yo, que voy con mi cámara a todas partes, nunca me atreví a tomarle una foto; me arrepiento de no haberlo hecho.



EVOCACION DE LA SRTA. LUCILA CESPED

Uno de sus ex-alumnos, el musicólogo Samuel Claro Valdés (QEPD), definió a Lucila Céspedes (1902-1983) como “gran maestra de maestros de la música chilena durante buena parte del presente siglo”. A esto agregó: “Su talento y sensibilidad estuvieron siempre a la par con su agudeza y su obstinado recogimiento y defensa de su soledad”¹.

Profundas palabras que comparto plenamente al evocar, gracias a la invitación del compositor y profesor Alejandro Guarello, mis años de estudio con ella.

PROF. DR. LUIS MERINO
Decano
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Siendo un adolescente tomé contacto con la srta. Lucila, en su casa ubicada en la calle Libertad N° 132, en un momento de crisis profunda en mi formación como músico. Ella me brindó inmediata acogida y apoyo, lo que contribuyó de manera decisiva a infundirme la serenidad necesaria para iniciar con ella clases privadas en 1956 en teoría de la música (denominación que entonces se aplicaba a la lectura musical), las que después continuaron con armonía y piano, hasta el año 1959.

Fueron tres hermosos años, en los que además de clases hacíamos música en una sala con dos pianos de la antigua casa de mis padres ubicada en calle Echaurren N° 607. Recuerdo, a manera de ejemplo, el haber tocado con ella la Sonata op. 14 N° 1 de Beethoven, con la parte del segundo piano escrita por el compositor chileno Enrique Soro, la que la srta. Lucila ejecutaba con sólido y vigoroso *toucher*, que trasuntaba sus grandes cualidades como pianista.

Al evocar las clases mismas hoy día, después de un lapso de casi cuarenta años, salta a mi mente el antiguo aforismo chino que resalta las bondades del “guiar sin dominar”. Fue la srta. Lucila, la que me lo inculcó primero a través de su enseñanza. Ella era muy independiente y reservada, formada y templada en la austeridad y el rigor.

En muy pocas ocasiones me dejó entrever lo que había sido su fugaz paso por la Universidad de Chile, como ayudante de Domingo Santa Cruz en su cátedra de contrapunto en la que participaran tantos de nuestros entonces jóvenes compositores. Cualquier pregunta de mi parte la desviaba con una sonrisa, que se dibujaba en su rostro enmarcado en un peinado con su moño recogido y en su vestimenta siempre de colores oscuros.

Cualquiera que hubieran sido las circunstancias de su partida de aquella Facultad, antecesora de la actual Facultad de Artes, éstas nunca constituyeron obstáculo para que religiosamente tuviera que dar exámenes privados en el viejo Conservatorio Nacional de Música, pero siempre que estuviera en condiciones de hacerlo. La srta. Lucila me exigía con gran rigor pero también con mucha ponderación. Nunca “pastoreaba” a sus alumnos. Tal como lo manifiesta Samuel Claro su objetivo prioritario era infundirnos “el amor por la música y el rigor en el trabajo por obtener óptimos resultados. Su preocupación por el detalle, por lograr el más bello sonido, el buen fraseo, la correcta posición del dedo, del brazo y hasta de la actitud con que uno debía acercarse a la obra de arte, era infatigable,

1. “Lucila Céspedes Flores (1902-1983)”, necrología, Revista Musical Chilena, XXXVII/159 (enero-junio, 1983), p. 109.

ineludible. Pasaba a ser un compromiso moral consigo mismo". Todo esto lo hacía sin coartar la independencia del alumno. Por el contrario, la estimulaba al dejarnos hacer nuestro propio proceso de búsqueda.

Este rigor y exigencia de la calidad lo aplicaba igualmente a los muchos aficionados que también tomaban clases en la iluminada pieza del segundo piso de la calle Libertad, con el propósito de hacer música sólo por placer y entretenimiento. Por algo ella se había desempeñado como directora de los cursos nocturnos para obreros y empleados que organizara el antiguo Conservatorio Nacional de Música.

Su ineludible rigor la llevaron a indicarme el momento del cambio, antes que yo hubiera siquiera pensado en ello. Ella misma conversó con su amigo el profesor Germán Berner a fin que continuara con él mis estudios de piano de nivel superior. Incluso me fue a buscar en taxi a la casa de mis padres para que lleváramos a cabo la primera entrevista. Cuando decidí seguir la música como actividad profesional, ella también me puso a prueba, argumentándome que no debía hacerlo por la incertidumbre económica que conllevaba. Se convenció sólo cuando se cerció de la firmeza de mi decisión.

Continué con ella mis estudios de armonía. Pero seguimos nuestras conversaciones sobre mis estudios de piano. Ella quería averiguar con su mente clara e inquisitiva acerca de los métodos, técnicas y obras que estudiaba y los progresos logrados. Siempre se quería mantener al día. Lo mismo sucedió cuando inicié estudios en la Universidad de Chile de contrapunto y composición con mi maestro Gustavo Becerra. Entre otros puntos abordamos entonces con ella el orden de sucesión del aprendizaje del contrapunto y la armonía, cual debía ir primero o si podían ser paralelos. A mi regreso de los Estados Unidos en 1972 al concluir mis estudios de doctorado se interesó de la misma manera inquisitiva pero siempre juvenil sobre la musicología.

Más que una maestra ella fue para mí, como para todos sus discípulos, un modelo de vida. Por todo ello, y por mucho más, infinitas gracias, srta. Lucila.



Llegué donde Lucila el año 1976. Yo ya me había dedicado a la flauta transversa como carrera, pero en mis comienzos había estudiado algo de piano, que había retomado y dejado varias veces.

Ya había oído de Lucila Céspedes y lo excelente que eran sus clases, pero no se me había ocurrido o atrevido a ir a solicitarle clases, pensando que seguramente no tomaría adultos, sino jóvenes que se dedicaran de lleno al instrumento. Esto era una equivocación respecto de lo que era Lucila. A través de un amigo empleado bancario, quien también había comenzado estudios siendo adulto, llegué un día a presentarme a esa vieja casa de Libertad 132 y subí la escalera de madera que tomaba una curva para desembocar en un viejo *living* donde Lucila hacía sus clases en un piano vertical. Dos sillas, una para la profesora y otra para el alumno más algunos sillones completaban el amoblado de la pieza. Me recibió una mujer de edad, de baja estatura, encorvada, pelo blanco con moño atrás. Me saludó brevemente con amabilidad y después de algunas palabras sobre mis estudios anteriores me

MILLAPOL GAJARDO
Flautista

preguntó qué obras traía preparadas y me hizo tocar. Ya al final de esa primera clase pude ver en Lucila Céspedes a una persona profunda y a la vez sencilla, fuerte y sensible.

Hablando técnicamente, cada sesión era una clase magistral. Tenía el recurso o ejercicio preciso para cada problema. Si me costaba un pasaje arpegiado hacia arriba, entonces ella me decía: "lo que pasa es que usted mueve la mano así, yo hago así..." y ejemplificaba en el lado inferior del teclado, que era donde se sentaba. Siempre entregaba la solución adecuada para cada problema o dificultad. A veces yo salía pensando cómo era posible que me hubiera agrandado la mano. Si al entrar a la clase me costaba alcanzar una décima, al salir ya la podía tocar con facilidad.

Muchas veces llegué confesándole que había practicado poco o nada y ella me decía: "no importa, estudiamos aquí" y al salir me daba cuenta todo lo que había aprendido. Sin embargo, su principal enseñanza -resultado de sus conocimientos y experiencia- no residía en lo exclusivamente técnico, sino en su sapiencia musical, su sensibilidad, profundidad y precisión con que señalaba lo esencial que cuidar: el fraseo determinado, qué temas destacar, con qué articulación tocar un pasaje. En una ocasión, me costaba independizar las manos en una *fughetta* de Bach a tres voces. La instrucción de Lucila no se dejó esperar: "toque la mano izquierda y solfee cantado la derecha. Ahora al revés".

Otro rasgo positivo de Lucila que me parece importante destacar, es que no limitaba al alumno al programa por ella designado, además permitía abordar piezas que el estudiante deseaba tocar. Con temor le solicité una vez que me permitiera tocar el *Adagio ma non troppo* de la *Sonata Opus 110* de Beethoven (una de mis regalonas y por encima de mis posibilidades). Lucila dijo: "bueno, si le gusta la estudiamos bien". Más insolencia de mi parte fue tocar el *Allegro molto* de la misma sonata. La experiencia de otros alumnos era similar. También ayudó a varios guiándolos en el difícil arte de la composición, como es el caso del ingeniero Carlos Iglesias.

En fin, mucho habría que recordar sobre la enseñanza musical de Lucila Céspedes, ya que ella no era una profesora de piano más. Era esa clase de maestros del pasado que transmiten no sólo una disciplina artística, sino a través de ella una actitud, una visión de la vida, una manera de desarrollar y elevar a la persona. Terminada la clase, uno se daba cuenta que durante ella había asimilado, quizás sin darse cuenta, algo más que música de piano, un análisis en profundidad del contenido estético-anímico de la obra y con ello un acercamiento a lo maravilloso del fenómeno musical.

Lucila Céspedes enseñaba con su sapiencia musical y, a la vez, a través de su persona misma la que iba traspasando al alumno. Se interesaba, por todas las manifestaciones culturales, literatura, poesía. Más de una vez me habló de algún libro de Thomas Mann o hizo referencia a algún párrafo de Goethe u otro autor.

Sólo al final de su enseñanza y poco antes de caer enferma supe de otra veta suya: la poesía. Un día hablando de ello se sinceró y trajo un cuaderno escolar donde tenía anotada poesía escrita por ella a lo largo de quien sabe cuánto tiempo. Me dijo que este cuaderno no lo mostraba, pero me permitió leerlo y encontré en él poesía de real calidad. Recuerdo muy bien que en una de las poesías decía algo como que su destino era estar siempre poniendo una alfombra para que pasaran los demás y yo pienso que ese fue realmente su destino, darse a los demás negándose a sí misma. Cuando la conocí, vivía pobremente con una escasísima pensión y algunas clases particulares. No se interesaba por las cosas materiales ni las comodidades. Creo que fue pobre toda su vida.

Al recordar a esta gran maestra se funden sentimientos de admiración, respeto, cariño y gratitud. Durante mi estada en la India, estudiando la música de esa cultura, pude percibir y apreciar el gran respeto que existe de parte del discípulo por su maestro, a quien llaman *Guru*, lo mismo que al maestro espiritual o de Yoga. Se establece una relación estrecha entre maestro y discípulo, un canal por donde el *Guru* va vertiendo sus conocimientos y experiencia de acuerdo a la capacidad, prontitud y personalidad del discípulo. Considero que Lucila Céspedes ha sido mi *Guru* inolvidable.



Primera página de *Juego*, obra de Fernando Pérez copiada a mano por Lucila Céspedes.

Lucila Céspedes ya era una persona de bastante edad cuando la conocí, en la segunda mitad de la década de los 60. Ella era pequeñita e inquieta, movediza, cálida a la vez. Tenía una mirada clara y sonriente que transmitía cariño y confianza. Siempre que fui a su clase la encontré dispuesta a entregar todo lo que uno pudiese recibir de su inmensa sabiduría.

Su pequeño estudio, en el segundo piso de una vieja casa en la calle Libertad (N° 132 si mal no recuerdo), una casita humilde, se transformaba en el lugar más maravilloso del universo tan pronto Lucila nos hacía sentar, al lado de ella, frente a su piano.

OSCAR OHLSEN
Guitarrista

Estudí, bajo su guía, solfeo y armonía, disciplinas fastidiosas para los estudiantes de música, pero que con Lucila me parecieron placenteras. Casi sin darse cuenta, uno se encontraba incorporado a su exigente ritmo de trabajo, basado en una metodología eminentemente práctica y ágil. Transmitía sus conceptos con absoluta claridad. Lograba que uno fuera capaz de estudiar, y asimilar su enseñanza, con entusiasmo. Asistir a la clase de Lucila era lo más importante de la vida en aquella época, porque uno no sólo aprendía música con ella sino que, además, recogía un estímulo muy grande, el inmenso incentivo de una gran maestra y de un ser humano extraordinario, sin duda un espíritu superior.

Para mí, muchos aspectos de su vida seguirán siendo un misterio, pero nunca me atreví a indagar muy profundamente, por delicadeza. Sabía que fue profesora del Conservatorio y que no siguió allí, eligiendo una vida de reclusión, dando clases particulares en su sencillez, pero mágico, segundo piso de calle Libertad. Sin embargo, algunas veces se abrió, espontáneamente. Me contó, después de mucho tiempo de conocerla, del caso de Roberto Falabella, quien llegó a ser uno de los más grandes creadores musicales chilenos. Nadie se atrevía a tomarlo como alumno, porque significaba enfrentarse a una persona con una severa discapacidad motriz. No podía expresarse en forma normal y nadie quería asumir una tarea tan difícil, que no sólo incluía enseñanza musical, sino, mucho más que eso, involucrarse en un rol formativo y terapéutico que sobrepasaba las capacidades e intereses de todos los maestros de música de la época. Lucila lo tomó como alumno. Falabella, que casi no podía hablar, era un músico innato, excepcional, pero necesitaba de gran ayuda para desarrollar y expresar su talento. Lucila fue fundamental para que Roberto Falabella, pese a su discapacidad, se transformara en uno de los creadores más importantes en los tiempos de Gustavo Becerra, León Schidlowsky, Celso Garrido-Lecca y otros importantes compositores que fueron protagonistas de un momento extraordinario en la historia de la música chilena.

Un día, Lucila me dijo: “La medicina era mi vocación y la música mi pasión, pero estaba en el segundo lugar de mis prioridades. Finalmente, me dediqué a la música. A través de ella me siento como un médico, diagnosticando y sanando a quienes acuden a mí”.

En 1968, en un concierto dirigido por Gastón Soublette, hice mi primera aparición importante en la escena musical. Grabé el programa, transmitido por la Radio de la Universidad de Chile que, en aquellos tiempos, difundía las temporadas oficiales de conciertos que se efectuaban en Santiago. Mi

maestra estaba ansiosa por escuchar ese recital y me pidió que llevara mi "Telefunken" a su estudio. Juntos, yo temeroso y ella expectante, escuchamos las canciones renacentistas italianas que hice con Silvia Soublette, y los solos de laúd que toqué en aquella ocasión. Mi temor no era por Silvia, que era una cantante muy famosa, una gran personalidad, sino por lo que yo pude haber hecho mal. Cuando empezamos a oír la grabación, me quería esconder debajo del sillón, pero Lucila estaba fascinada, le encantó todo, la música y la interpretación. Encontró que era un repertorio novedoso. Ella sabía muy bien que se aproximaba una época de rescate de la música del pasado, que ameritaba ser conocida en su real dimensión. Me auguró un buen futuro.

Compañeros míos de la época, que en la actualidad son importantes personalidades, visitaron, asiduamente, ese mágico segundo piso de Libertad 132. Tanto ellos como yo recibimos, no sólo bases fundamentales en el estudio de la música sino, además, la huella indeleble que dejó, en cada uno de nosotros, esa persona maravillosa que transmitió no sólo conocimientos musicales, mucho más que eso: pureza, bondad, humanidad.

Lucila era profundamente católica aunque sólo quienes estuvimos más tiempo con ella descubrimos esa faceta de su vida. Solía visitar, una o dos veces a la semana, la Gruta de Lourdes. Fuimos juntos a ese lugar, una tarde de 1973. Fue uno de esos momentos que se quedan grabados para siempre. Estuve a su lado casi todo el tiempo y rezamos juntos. En algún instante me separé de ella para caminar un poco y descubrir un rincón maravilloso, tan verde y plácido que me pareció ser un pedacito del Paraíso. No era más que un simple prado con un par de arbolitos, pero un lugar sagrado para Lucila, y me sentí emocionado de estar allí. Ese fue el último día en que miré los ojos claros y sonrientes de esa adorable pequeña gran mujer.

Sin embargo, mi destino estaba fuera de Chile, por varios años. Ingratamente, perdí contacto con ella. Lucila siempre ha estado en mi mente y en mi corazón. Eso no basta para agradecer lo mucho que me entregó. Pasó sus últimos años enferma. Su soledad habría sido total si no hubiese sido por los esmeros del eminente musicólogo Samuel Claro, discípulo leal hasta su muerte. Siento que no he pagado una deuda enorme. Pienso que muchos amigos míos, hoy figuras líderes del ambiente musical nacional, sienten lo mismo. Intuyo que este sentimiento abarca a toda la familia musical chilena. Lucila merece un reconocimiento nacional. Ya no le sirve a ella, porque hace años que dejó este mundo, pero sí a quienes, pese a todos los obstáculos que les plantea una sociedad insensible, materialista y exitista, insisten en desarrollar su vocación artística.

El espíritu de Lucila es una de las luces que todavía siguen alumbrando nuestro andar por los caminos de la música.



No recuerdo quién me habla por primera vez de Lucila Céspedes, pero debe haber sido con palabras muy entusiastas, porque quedé con mucha curiosidad por conocer a esa mujer solitaria, pianista y profesora de música, que vivía en una antigua casa de la calle Libertad, que había sido amiga de Claudio Arrau y profesora, durante el último período de una larga e invalidante enfermedad neurológica, del mítico compositor de aquellos años, probablemente ya olvidado, y del cual sólo recuerdo el apellido: Falabella.

Corría el año 1957 y yo cursaba el Cuarto Año de Medicina en la Universidad de Chile. Esa generación tenía muchas inquietudes culturales y así es como habíamos formado con algunos compañeros sendos grupos de música antigua, folclórica, jazz, teatro y poesía. Yo tocaba flauta dulce con más entusiasmo que técnica, puesto que era autodidacta. Las largas veladas de preparación de nuestros modestos "conciertos" (la mayoría para nosotros mismos) fueron haciendo nacer en mí la necesidad de profundizar mis estudios de música y avanzar desde la flauta dulce a la traversa. La mejor manera de conseguir ese objetivo era entrando al Conservatorio Nacional, pero dado el extenso y exigente horario de la Carrera de Medicina sólo podía asistir a las clases de instrumento y no a las de teoría, armonía y demás. Fue en la búsqueda de una profesora que pudiera enseñarme esas materias en forma particular y en un horario vespertino que alguien me habló de la señora Lucila y me dio su teléfono. No tardé mucho yo en llamarla y tampoco ella en darme una cita.

DR. OTTO DÖRR Z.
Psiquiatra

Nunca olvidaré su aparición en lo alto de la escalera de su casa de Libertad: una mujer madura, de una edad indefinida, de contextura más bien gruesa, de tez mate y ojos verdes, peinada con un moño a la antigua que recordaba a alguna bisabuela vista en esas fotos color sepia del siglo pasado y una sonrisa tan amplia y acogedora que su compañía, primero, y su recuerdo después, no me abandonarían jamás.

Fui su alumno hasta comienzos de 1962 cuando, recién casado, partí a Europa por cinco años. Sus clases me permitieron aprobar tres años de flauta en el Conservatorio, instrumento que he retomado por períodos y que me ha dado muchas satisfacciones. Pero sus excelentes lecciones de teoría musical, armonía y contrapunto no tuvieron ninguna importancia en comparación con la profunda huella que dejó en mi persona. En primer lugar, me impresionó la forma cómo vivía Lucila su vocación de maestra. Más allá de la clase misma, en que se entregaba en cuerpo y alma, estaba su absoluta disponibilidad para el alumno; así, era capaz de adaptar el horario de las clases en forma ilimitada, empleando para ello- y sin dar la sensación de estar haciendo ningún esfuerzo especial- los sábados y domingos. En segundo lugar, me impresionó su casa. Era un espacio único, mágico, en el cual el tiempo transcurría a gran velocidad, porque al terminar la clase a uno le parecía que recién había comenzado; pero a la vez, uno sentía como que el tiempo estaba retenido, como que se había coagulado en torno a esa mujer, a ese piano, a esos objetos antiguos, pero carentes de toda pretensión y que nada más importante podía estar sucediendo aparte de eso. La atmósfera de ese espacio en cierto modo indescriptible se le imponía a uno de partida por un aroma muy particular y penetrante, que venía quizás de los muebles o de algunos polvos faciales que ella habría usado y que ya nadie usaba por ese entonces pero que otra vez me remitía al mundo de mi abuela y a través de ella a la casa de su propia abuela en Constitución, a mediados del siglo pasado, casa que yo alcancé a conocer siendo muy niño y cuyo olor antiguo me quedó grabado por muchos años.

Por último, también fue más importante que las clases de Lucila, su amistad. Pocas personas he conocido con su capacidad de escuchar. A su lado uno se sentía comprendido e inmediatamente mejorado de esas típicas angustias y aprensiones juveniles. Sus comentarios al respecto podían ser extensos o breves, originales o predecibles, pero siempre iluminadores. Pero también su amistad corría por los derroteros de la literatura. Era muy lectora y compartíamos amores, como Marcel Proust, por ejemplo. Fue así como las lecciones de música se fueron transformando poco a poco en lecciones de vida, que me marcaron profunda y definitivamente.

Recuerdo también haberle presentado varias amigas de ese entonces, frente a las cuales ella fue por lo general crítica. A una sola me aceptó e incluso alabó, a Carmen, la que curiosamente más tarde sería mi mujer. Dada la circunstancia que mi ida a Europa fue al día subsiguiente de mi matrimonio, no tuve tiempo de despedirme de ella. Quedó dolida. Creo haberle escrito desde Heidelberg, pero no me contestó. Al volver, a fines de 1966, tuve que partir a Concepción por varios años. No recuerdo si algún día, de paso por Santiago, la fui a ver o no y años más tarde supe por María de los Angeles Lecaros, una amiga común, que había muerto y que poco antes se había acordado de mí. Siempre me arrepentiré de no haber continuado esa amistad hasta el final. No sé tampoco por qué no lo hice, cuando la quise tanto. Quizás por eso mismo; quizás necesité alejarme de ella para poder continuar solo. De haber seguido en su cercanía, ella me habría protegido quizás de muchos dolores, pero hasta qué punto estos no eran necesarios. En todo caso, desde la distancia, no tengo ninguna duda que habría preferido despedirme de ella en aquel otoño de 1962, que habría preferido escribirle muchas cartas desde Europa y luego, de vuelta a Chile, haber continuado visitándola los sábados por la tarde en su casa de la calle Libertad y haber podido así tomar juntos, una y otra vez, un té proustiano en su salón inmemorial.



Rememorar mi relación con Lucila Céspedes es enfrentar, inevitablemente, pasajes personalísimos de mi propia vida. El encuentro con Lucila pareció haber estado decidido desde siempre, como ocurre con todas las cosas que imprimen un vuelco definitivo en los destinos de las personas, que lleva a distinguir claramente entre un "antes de" y un "después de" y que una vez que ocurren, miradas en perspectiva, parecieran revelarse como

JAIME DONOSO A.
Músico
Vicedecano Facultad de Arquitectura y Bellas Artes
Pontificia Universidad Católica de Chile

ineludibles. La presencia de algunos seres se manifiesta en nuestras vidas como un punto referencial y en mi caso, la irrupción de Lucila se

tradujo en impulsarme a la toma de decisiones definitivas en una época en que me debatía sin mucho rumbo, entre vidas paralelas, oyendo a cada instante el canto de sirena de la Música, pero amarrado al mástil de trabas convencionales, sociales y familiares. Lo que sigue son recuerdos escogidos, como una antología de momentos de una riquísima y decisiva relación, pero narrados sin estridencias, tal como era ella.

Yo había comenzado a estudiar piano y teoría a los 8 años. Con más o menos vicisitudes, mi relación con la música se había mantenido constante. Al terminar la educación media (las "humanidades"), seguí el camino más cómodo eligiendo el estudio del Derecho. Ya en el ejercicio de la profesión, la

música cobró la cuenta y comenzó la crisis. Decidí que había llegado la hora de ordenar conocimientos y obtener, en la Universidad de Chile, la certificación de mis estudios musicales privados. Ese fue el momento en que Lucila apareció en la escena.

Con la llegada de Lucila, mi bitácora diaria empezó a transcurrir dividida en dos momentos claramente separados: desde las nueve de la mañana hasta las seis de la tarde, un sin sentido absoluto, como abogado de una corporación estatal; desde las siete de la tarde y sin límites de tiempo, un sentimiento de vida plena y verdadera, cuando me encontraba con la música en un ensayo de coro o en una clase de Lucila, donde pasábamos del Solfeo a la Armonía, del Piano al Contrapunto y al Análisis.

Me veo llegando a clases, derrotado por la sensación de inutilidad y hastío que me procuraba el "ejercicio del Derecho", con la conciencia intranquila por no haber ejercitado adecuadamente un *Intermezzo* de Brahms y ensayando excusas para enfrentar a Lucila. Y puedo recordarla, en lo alto de la escalera encajonada, oscura y mítica de Libertad 132, después de que ella tiraba del cordón que abría la puerta con un ruido fortísimo y seco, diciéndome en tono cortante, incluso antes de saludarme: "Usted no ha estudiado nada. Mejor conversamos". Mientras subía, yo me preguntaba cómo se había dado cuenta. ¿Me podía observar desde la ventana? ¿Era tan evidente el agobio de mis contradicciones, que se veía en mi manera de andar? ¿O le bastaba una mirada rápida a los ojos huidizos de un alumno para captar su ánimo? Lucila tenía dotes de visionaria y ese atributo impregnaba todos sus actos, incluida, desde luego, su docencia.

Sus artes de encantamiento armaban curiosas redes. Un alumno llegaba y otro se iba y a veces ella estimaba que había personas que debían encontrarse. En una oportunidad, la clase había terminado y yo acababa de tocar una pieza de Debussy. Apareció un joven de expresión muy seria. Lucila lo conminó a sentarse: "Fernando, yo creo que Uds. deben conocerse. Siéntese, escuche a Jaime y póngale nota porque mañana él tiene que tocar esta pieza en el examen. Jaime, toque de nuevo el Debussy". De eso, han pasado muchos años. El joven Fernando Pérez, de músico derivó a arquitecto y hoy es el Decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Católica. Yo, de abogado derivé a músico y soy el Vice Decano de la misma Facultad. Fernando Pérez aporta también su propio testimonio y la misteriosa trama de la vida continúa armándose, presidida por el recuerdo de Lucila.

Cuando nos salíamos de la música, las conversaciones con Lucila revelaban su vitalidad y completa actualidad. Estaba al tanto de todo y el arco iba desde sus comentarios sobre Elizabeth Taylor hasta una novela que daba que hablar en esos días. En una ocasión me deslumbró: conversando sobre James Joyce, me mostró unos ejercicios literarios que había hecho, en el estilo de los monólogos del "*Ulises*". Esa mujercita frágil, con su anticuado peinado, con su humilde vestido negro, me mostró páginas y páginas de ordenada caligrafía, escritas hacía ya tiempo y donde campeaban la modernidad y la audacia.

Recuerdo cómo sus indicaciones poblaban de vida una sonata de Mozart. El juego de los contrapuntos o de las melodías acompañadas se transfiguraban en personajes de la escena operática mozartiana y, de repente, todo se iluminaba: hacía que los gestos líricos de la mano derecha se convirtieran en suspirantes Paminas o coquetas Zerlinas; que las figuras del bajo se revistieran de la majestad de

Zarastro o se contagiaron con los sobresaltos de Leporello o las altanerías de Don Juan. Y todo ello, no quedándose en el plano de la mera ilustración sino firmemente anclado en la mecánica, en lo físico: el pulgar, la muñeca, el cuarto dedo, el *jeu perlé* de los pasajes escalísticos. Como si fuera poco, de súbito aparecía su mano sobre el teclado y ejemplificaba con una seguridad portentosa, como si hubiera sido una pianista de largos y permanentes entrenamientos.

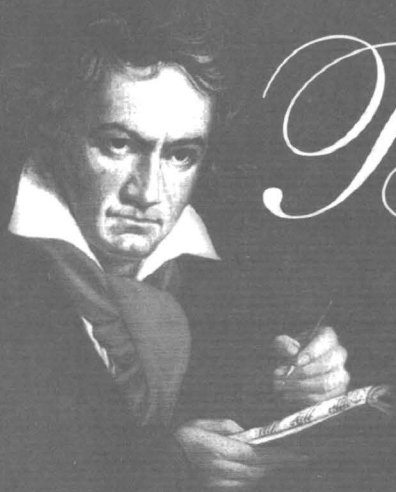
El alumno era conquistado por su claridad magnífica y porque de toda su persona emanaba un sentido de auténtica autoridad. Su enseñanza era clásica y, al mismo tiempo, amplia y abierta. No hacía alarde de metodologías innovadoras que, a veces, encubren la falta de real dominio. Cuando ella los entregaba, los recursos rutinarios de la Armonía tradicional parecían frescas novedades de su propia invención. Lucila era la rotunda demostración de la más pura vocación docente, en la que no hay divorcios entre el ser y el hacer y que siempre da un tono de primicia al conocimiento transmitido. En esa entrega, jamás había cansancio. Posiblemente habría olvidado muchas de sus enseñanzas en torno a la Armonía y el Contrapunto o sus indicaciones interpretativas en el repertorio pianístico, si no hubieran estado tan arraigadas en ese mundo amplio e inagotable de referencias que revelaban lo cómoda que ella se sentía instalada en la atalaya de una cultura integradora.

Conservo una carta de ella. Nada tiene que ver con la Música. Es una respuesta a dudas personales y revela que ella, junto a su pedagogía, despertaba tal confianza y cariño en sus alumnos que uno no vacilaba en consultarla como a un oráculo, más allá de la relación que se construía en las clases. Ahí, una vez más, demostraba en plenitud su sabiduría, sin duda alimentada en su profunda fe cristiana. Los consejos de Lucila aún están vivos y vigentes.

Hoy día, en mis propios intentos docentes, a cada paso descubro el eco de su voz y sus palabras. Es una voz sencilla y compleja, llena de amor y rigor. El recuerdo de su vida humilde, sin concesiones, y de su ciencia exenta de vanidad, es una lección perenne que ella le sigue dando a todos los que fuimos premiados con su cercanía, a todos los que se nos concedió el favor de conocerla como inolvidable mujer y maestra.



R A D I O E M I S O R A S



Beethoven

96.5 FM Stereo Santiago



www.beethovenfm.cl

FUENTES HISPANOAMERICANAS

El reciente auge que ha cobrado la música colonial latinoamericana abre rutas de investigación que eventualmente resultan insospechadas, tanto en

La Música Doméstica : sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII

GUILLERMO MARCHANT
Musicólogo

el ámbito de la musicología como en todas aquellas disciplinas que han visto surgir nuevas evidencias de aquellos siglos; resulta particularmente interesante la re-lectura de algunos documentos de aquella época, que han sido tamizados anteriormente por una historia oficial europeizante. En este contexto, es sintomático el hecho innegable del desconocimiento masivo de nuestro pasado musical "docto", característica que se extiende todavía al intelectual interesado; se sabe de la obra de Monteverdi, pero se ignora de Hernando Franco (incluso de su existencia), admiramos las óperas de Haendel pero desconocemos a Esteban Ponce de León, gozamos de las misas de Mozart pero no sabemos de José de Campderrós o Esteban Salas. No es nuestro propósito entablar una suerte de competencia valorativa de composiciones: eso cae en el papel de los teóricos (aquellos que se fijan en la minucia de la sintaxis musical) o en el "gusto" de los auditores, sino establecer que el desconocimiento de un pasado propio, distraído en pasados ajenos, ha desdibujado, minimizado e incluso negado la propia identidad. Hoy se produce la paradoja de escuchar algunas composiciones coloniales americanas en versiones que violentan los afanes originales de su concepción. Es más, gran parte del interés inicial por este repertorio se debe a musicólogos foráneos que, a pesar no ser el papel primordial de la musicología surtir a los músicos de repertorio, se traduce en que sus investigaciones caen en manos de intérpretes que no pueden, por razones ancestrales, reproducir un acertado "sonido" hispanoamericano. Valga nuestro reconocimiento a sus esfuerzos, pero este acervo cultural nos es propio y no tendrá mejor reflejo que en nosotros mismos. La musicología hispanoamericana se ve enfrentada a la doble tarea de rescatar nuestro pasado sonoro, un desafío primordial y casi inaugural, junto a la valoración de ese pasado; pero una valoración no sólo histórica (en cuanto a su documentación, es decir el dar cuenta de su realidad pretérita) sino su proyección futura. Es este reto el que debería

primar en una parte primordial de las preocupaciones de la musicología iberoamericana. El rescate es urgente, los vestigios desaparecen más rápido de lo imaginable, no es posible confiar en que mañana habrá lo que hoy.

El patrimonio musical de la América colonial se fundamenta prácticamente en su totalidad en lo preservado en los archivos eclesiásticos. Esta aseveración no es antojadiza, resulta no sólo de la observación de los estudios y repertorio disponible, sino de un hecho práctico, tal vez poco estudiado: la música institucional es preservada en archivos institucionales y, por ende, sujeta a su conservación "*per se*", es decir: un atesoramiento fundado en la preservación del documento (léase la "fundamentación del gasto" o el pretexto de pagos), lo que convierte a la partitura musical en parte del testimonio de un evento solventado. El desafío de la musicología es reconstruir su contexto original, el estudio acabado de todos aquellos detalles que contribuyeron a la sonoridad que rodeó el evento en su concepción inicial. Una tarea no exenta de múltiples cortapisas, pero de relativa facilidad si lo contrastamos con un repertorio del que casi no tenemos testimonio: la música doméstica. La preocupación



de los musicólogos que se han ocupado de la música colonial hispanoamericana se ha volcado, por razones prácticas y metodológicas, hacia las evidencias más patentes, lo más inmediato dentro del enorme patrimonio preservado en los archivos eclesiásticos, hecho que nos ha permitido vislumbrar aquella música que acompañó la vida pública del hombre ciudadano americano de los siglos XVI, XVII y XVIII; pero de la música íntima y privada se conocen muy contados testimonios, debido a la propia naturaleza de esa música y su soporte (la partitura): ser privada. Su privacidad se traduce en pertenencia; la música pública pertenece al archivo eclesiástico, pero la música privada pertenece al músico. Esta característica convierte a la partitura en presa casi inevitable de procesos de cambio y modernización: baste pensar en que las partituras que sonaron en los claves coloniales quedaron obsoletas ante las partituras destinadas a los pianos decimonónicos, luego las propias partituras quedaron "fuera de moda" cediendo el paso a la música grabada de nuestro siglo. Otro hecho, colateral pero decisivo, es el paulatino achicamiento de los espacios de habitación: hoy los pianos ("de cola" por el espacio y "verticales" por los vecinos) son casi inconcebibles en un departamento; naturalmente las partituras que acompañan a dichos pianos sufren similar destino. A pesar de los problemas señalados, unos pocos testimonios de la música colonial doméstica han logrado sobrevivir milagrosamente hasta nuestros días, partituras que ilustran también parte de un repertorio casi inexistente en los archivos eclesiásticos: la música instrumental. En México encontramos dos importantes hallazgos, se trata de un *Método de Violín* de autor anónimo que data de la primera mitad del siglo XVIII; su contenido incluye algunos ejercicios con acompañamiento de bajo continuo, lo que nos permite imaginar a algún alumno aventajado luciendo con esos ejercicios en una tertulia familiar, sobre todo porque esos ejercicios exigen cierto virtuosismo; se deja sentir un "sabor mexicano" en los ejercicios de doble cuerda (Saldívar; pp. 132 - 136). El otro es un método también, se trata del manuscrito titulado *Explicacion* [sic.] *Paratocar la Guitarra de Punteado...* del autor Juan Antonio de Vargas y Guzman (sic.). Esta obra plantea numerosos desafíos musicológicos que ameritan un estudio profundo que trasciende los propósitos de este artículo, sin embargo nos es apremiante señalar aquellos retos más relevantes en pro a su observación. En primer lugar se trata de un método que prácticamente se constituye en tratado, el cual tiene un antecedente anterior que merece explayarnos brevemente en la historia conocida del autor y su obra: Antonio de Vargas y Guzman (insistiremos en conservar su ortografía) fue profesor de guitarra en Cádiz, donde escribió un método que tituló *Explicacion Dela* [sic.] *Guitarra de Rasgueado...*, en 1773. Luego aparece ejerciendo lo mismo en Veracruz (México) donde adapta su método a los nuevos tiempos, en 1776. Lo notable reside en las diferencias observables entre estas dos versiones de su mismo método; en la versión gaditana nos presenta una *Explicacion Dela Guitarra de Rasgueado...*, pero en la versión veracruzana se trata de una *Explicacion* [sic.] *Para tocar la Guitarra de Punteado...*, todo un cambio que acusa el

ascenso de la guitarra desde el ámbito popular "de rasgueado" al docto "de punteado"; por otra parte, en la versión gaditana aparece un repertorio de estudio consistente en danzas "de salón", muy acorde al espíritu del s. XVIII en cuanto a lo funcional de la música, en contraste a un repertorio veracruzano de sonatas, música sujeta al goce estético propio de los nuevos tiempos; resulta también interesante el hecho de que el repertorio gaditano aparezca escrito en el antiguo sistema de tablatura, mientras que el repertorio veracruzano luzca una recién inaugurada escritura similar a la que se usa actualmente. Cerraremos estas observaciones haciendo notar que ambos tratados tienen, además, el mérito de ser los más antiguos testimonios de la existencia de la guitarra de seis órdenes (Vargas y Guzman, 1994; pp. XVII - XVIII). Al margen de todo lo interesante que puedan resultar estas y otras características de las "explicaciones" de Vargas y Guzman, también en este caso podemos imaginar sus sonatas veracruzanas, que exigen bastante virtuosismo, interpretadas en la intimidad de una velada.

Sudamérica tiene también sus testimonios; en Perú hallamos el singular escrito de Gregorio de Zuola, un sacerdote franciscano que tuvo actividad misional en Cochabamba (1666) y luego permaneció en el Cuzco hasta su muerte en 1709. Fray Gregorio hizo un curioso testimonio de su tiempo, catalogable tal vez como "diario de vida", donde apuntó recetas médicas, poemas, deudas y pagos, etc., y entre todo aquello, diez y siete obras musicales. Todas estas composiciones se presentan como música vocal, con su texto; desgraciadamente sólo cinco aparecen en forma polifónica, ya que las restantes solamente consisten en líneas melódicas que exigen una difícil restauración (Vega; pp. 67 - 88). El repertorio mayoritario de Zuola son melodías seguramente populares en su época, lo que nos transporta al mundo del "tarareo" doméstico y al canto espontáneo de la reunión familiar o de amigos.

Nuevamente de Perú nos llega un repertorio doméstico, se trata de treinta y una composiciones para guitarra de cinco órdenes, de las que destaca un "*Minuet del Conde de Las Torres*" dedicado al limeño conde de Santa Ana de las Torres; nos referimos a la reciente edición de un manuscrito peruano del siglo XVIII. Lamentablemente su difusión sufrió la modernización de ser adaptado este repertorio a la guitarra de seis cuerdas, lo que desvirtúa su sonoridad original concebida y escrita en tablatura para un instrumento de cinco órdenes (Echecopar; 1992).

Chile apenas tenía el valioso testimonio de un "zapateo" documentado por el historiador Eugenio Pereira Salas (1941; p. 328), danza en boga en el Chile de comienzos del siglo XVIII. Sin embargo, se ha producido el afortunado descubrimiento de un manuscrito que atesora un nutrido repertorio, tanto del ámbito eclesástico como profano, que tiene como característica fundamental el hecho de corresponder a las partituras personales, privadas, de una intérprete femenina; se trata del *Libro Sexto* [sic.] *de Maria* [sic.] *Antonia Palacios*, del que recientemente se han efectuado los primeros estudios y del que es necesario dar cuenta a la comunidad musicológica y a los estudiosos interesados en el periodo colonial americano. Nuestro propósito es presentar este valioso testimonio de nuestro pasado.

2. EL LIBRO SESTO DE MARIA ANTONIA PALACIOS

Se iniciaba la década de los años setenta junto a nuestros comienzos en el estudio de la disciplina musicológica, cuando un día feriado a media semana nos dio la oportunidad de reparar en los vetustos desechos que yacían como "basura" de un proceso de "modernización" en una antigua institución religiosa, en Santiago de Chile. Junto a muebles desmembrados, escombros, jirones de pinturas y

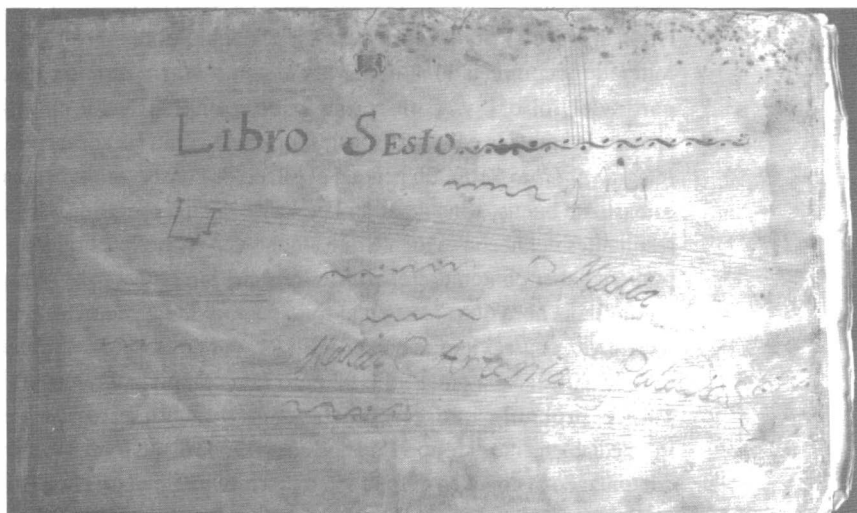
fragmentos de imágenes religiosas de bulto, estaba el *Libro Sesto*, de donde lo rescatamos; infructuosa resultó la búsqueda de sus cinco libros antecesores, ¿se han perdido para siempre en los depósitos municipales de basura?, tememos que ese fue su destino. Hoy este *Libro Sesto* resulta ser uno de los muy escasos testimonios de la música colonial tanto instrumental como doméstica, no sólo de Chile sino de Latinoamérica; en espera de su completo estudio y publicación, ha sido punto de referencia documental en la "Historia de la Música en Chile" de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel (1973; p. 60), en "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica Colonial y Decimonónica: 'Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz' y Dos Fuentes en Chile" de Luis Merino Montero (1976; pp. 6 - 9), en "Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico" de Robert Stevenson (1982; p. 24) y una de las obras en él contenida, el primer movimiento de la *Sonata en Do Mayor* del "Gruppe XVI", N°35 del catálogo de Hoboken, objeto del importante trabajo de Luis Merino "An 18th.-Century Source of Haydn's Music in Chile" (1982). Ante la perspectiva de ser este artículo eminentemente la presentación de un documento inédito, nos parece importante señalar que en esta primera aproximación nos limitaremos a una descripción global de su contenido.

Ante nuestros ojos vemos un cuaderno apaisado, de 30 centímetros de ancho por 19 de alto, que luce una tapa con un empaste de los llamado "becerro"; tras esta tapa se encuentra un conjunto de 98 folios numerados, de los que faltan el 56 y 91, con un vasto repertorio musical copiado en forma manuscrita con tinta de sepia sobre papel. El folio 1 ostenta por su lado recto una estilizada cruz de Malta en el centro superior; bajo dicha cruz y con grandes letras aparece el título *Libro Sesto*. Más abajo el nombre "Maria" [sic.] reiterado y completado aún más abajo como *Maria Antonia Palacios*. A partir del folio 1 v. y en forma ininterrumpida hasta el folio 98 v. aparece la apretada caligrafía musical de quien copió las composiciones que integran el *Libro Sesto*. En general el estado de conservación del manuscrito es bastante buena, considerando la falta de la tapa posterior y las manchas resultantes del hecho evidente que alguna vez se mojó. El faltante folio 56 pudiera haber contenido repertorio musical, sin embargo su desaparición no mutila la obra que acaba en el folio 55 v. ni la que comienza en el folio 57; tal vez ocurrió lo que con el folio 91, donde la obra que comienza en el folio 90 v. acaba en el folio 92 pero está completa, de manera que nos parece probable que el copista cometiera un error, o manchara irremediamente el folio 91, lo que ameritó que dicho folio fuera arrancado, continuando la copia en el folio 92. Esta particularidad revela que los folios fueron numerados antes de iniciar la copia de partituras. Del total de folios, se encuentran desprendidos de la encuadernación los número 58, 59 y 60, pero se hallan en buen estado; el folio 98 también está desprendido pero en muy mal estado, presentando rasgaduras y fragmentos faltantes, especialmente en sus orillas, lo que dificulta enormemente la lectura de su contenido y

hará necesario un trabajo de restauración musical. Cada folio, salvo el primero, está numerado en el extremo superior derecho de su lado recto y presenta un trazado de ocho pentagramas en cada uno de sus lados.

En general, cada composición copiada en el *Libro Sesto* es anunciada con un titular cuidadosa y elegantemente caligrafiado. Las obras que se incluyen son mayoritariamente para teclado, muchas para órgano y algunas para pianoforte o clavecín. Las excepciones son una melodía anónima y sin título que inicia el repertorio musical del *Libro Sesto* en el folio 1 v. y una colección de melodías de minuet, también anónimas, que aparecen entre los folios 77 v. y 79; las otras excepciones son obras para "salterio" (organológicamente correspondiente al dúlcimer) de Pleyel: seis "minuetes" y dos marchas que aparecen entre los folios 90 y 92 v. con una gráfica similar a la escritura actual para guitarra.

El total de obras que contiene el *Libro Sesto* es de 165 composiciones, de las que 93 acusan autoría y 72 son anónimas. De esas 165 obras, 108 son acusadamente para órgano, considerando como tales aquellas que lo manifiestan en su título, aquellas de las que se deduce de la registración prescrita (nos referimos a la posibilidad de elección tímbrica del órgano) y aquellas con un claro destino litúrgico; 6 declaran ser para pianoforte o clavecín y 8 para "salterio". Las 43 composiciones restantes no especifican en sus titulares el destino para el que fueron compuestas pero, de un estudio deductivo, muchas de ellas podrán ser clasificadas en relación al órgano, o pianoforte o clavecín. En relación a los compositores que aparecen con sus obras en el *Libro Sesto*, es interesante señalar que el más concurrente es Juan Capistrano Coley, con 29 obras repartidas a lo largo del manuscrito



entre el folio 1 v. y el folio 90. De este compositor tenemos noticias a partir del año 1787 cuando, proveniente de la capilla musical de Falses, concursó fallidamente al cargo de organista en la Catedral de Pamplona en junio de aquel año, pero en noviembre obtuvo la plaza de organista en la Parroquia de Santa María de Viana (Navarra), puesto que ocupó hasta 1792 cuando, por motivos económicos, deja Viana para ocupar el cargo de Maestro de Capilla en la Iglesia de Santa María de la Colegial Mayor de Calatayud (Zaragoza) entre junio y septiembre; desde allí solicita mejora salarial a Viana, lo que le es concedido por lo que regresa nuevamente a su puesto anterior en dicha ciudad. Coley sigue como organista en Viana hasta 1796, año en que hace crisis una disputa producida a raíz de la restauración y ampliación del órgano de la parroquia, un trabajo realizado bajo su recomendación. Deja entonces Viana para ocupar el cargo de organista en la Colegial de Valpuesta, determinando al mismo tiempo ordenarse sacerdote. Desde Valpuesta escribe una carta de despedida y renuncia a Viana en noviembre de aquel año de 1796, siendo esta carta la última documentación que hemos obtenido en relación a la vida de Juan Capistrano Coley y Embid (Merino, 1982; p. 504 / Labeaga, s.f. ; pp. 53 - 54).

La presencia de 29 de las obras de Coley en el *Libro Sesto* tiene una gran importancia debido a dos circunstancias especiales; primero, porque sus obras han desaparecido en España (Labeaga; p. 54), lo que constituye al *Libro Sesto* en la única fuente referencial de sus composiciones y, en segundo lugar, debido a que algunas de esas obras son las únicas que aparecen fechadas en el manuscrito, permite una ubicación temporal muy certera del momento en que este *Libro Sesto* fue copiado. Las fechas son seis y aparecen en el siguiente orden: 1789, 1783, 1790, 1790, 1787 y 1786. Queda claro que las obras compuestas en 1783 y 1786 son previas a la estadía de Juan Capistrano Coley en Viana; la obra de 1787 fue compuesta el mismo año que llega al órgano de la Parroquia de Santa María, pero no podemos asegurar que la compusiera en Viana, sobre todo porque dicha llegada se produjo en el mes de noviembre. Sin embargo, al aparecer las obras más tardías justamente en medio de sus obras previas queda en evidencia que el total de ellas fue copiada después o a partir de 1790, lo que al mismo tiempo nos asegura su vigencia en el período de Viana.

La llegada de las obras de Coley al *Libro Sesto de Maria Antonia Palacios* es un asunto que presenta numerosas preguntas de muy difícil respuesta. Sin embargo, plantear dichas preguntas es, desde ya, un paso importante. Observemos primeramente las evidencias que nos ofrece el propio *Libro Sesto*: un manuscrito hallado en Santiago de Chile; manuscrito aislado, no perteneciente a colección alguna y, como declaramos más arriba, recogido de entre restos de muebles, tallas mutiladas y fragmentos de pinturas desechados de una institución religiosa. Este hecho nos asegura que el *Libro Sesto* entró a Chile como repertorio de un intérprete contemporáneo al

manuscrito, y no como parte de la colección de algún bibliófilo. Por otra parte, el repertorio incluido es homogéneo en lo temporal, de manera que corresponde a obras vigentes, "al día" según los ideales estéticos de su época, a finales del siglo XVIII. El nombre de Maria Antonia Palacios aparece en el folio 1, dando a entender que era el nombre de la usuaria del *Libro Sesto*; no nos asegura que haya sido la recopiladora y copista de las obras en él contenidas. ¿El *Libro Sesto* fue copiado en Chile o en España?; esta pregunta quedará abierta al futuro quehacer musicológico, pero es posible dejar algunos cabos atados respecto a la temporalidad de la copia: es evidente que quien se diera el trabajo de reunir este repertorio lo hizo a partir o después de 1790; pero también podemos deducir que la copia es anterior a 1800, debido a la dificultosa lectura de la inscripción "[...] P[...] 17[...]" en el deteriorado lomo del *Libro Sesto*. Entendiendo "17[...]" como data referencial titular de una copia concluida, nos parece claro que el *Libro Sesto* fue terminado de caligrafiar antes de 1800.

Otro aspecto a considerar, que hemos comentado anteriormente, es el hecho que las obras de Juan Capistrano Coley y Embid están copiadas repartidamente a lo largo del *Libro Sesto*, siendo las únicas fechadas. Estas características podrían hacernos pensar en alguna vinculación directa entre el *Libro Sesto* y Coley, sin embargo aún hay otra característica que destruiría esa posible relación: la copia del *Libro Sesto* contiene errores musicales inadmisibles a los ojos y oídos de un maestro de capilla del siglo XVIII (quintas y octavas paralelas o notas definitivamente fuera de lugar); este último hecho nos hace pensar en una posible relación indirecta, tal vez por vía de un alumno de Coley que, sin ser un discípulo brillante, enseñó este repertorio a Maria Antonia Palacios. Independientemente de los errores de copia que acusan una enseñanza poco diestra, todavía queda la posibilidad de una total casualidad de la inclusión y/o repartición de las obras de Juan Capistrano Coley en el *Libro Sesto*; otra incógnita para la musicología americana.

La procedencia de las obras es otro punto interesante a observar y que deja nuevas preguntas en busca de respuestas. El *Libro Sesto* contiene dos referencias a lugares; se trata de

"Seis Sonatas Organicas, Para el Piano-forte, ô clave comps, pr. Dn.
Vicente Joaquín Castillon. Profesor de este Instrumento en Madrid,
Obra primª precio seis pesetas",

copiadas entre los folios 61 v. y 77 v. y

"Dos Sonatas comtas. Por Dn. Juan de Lambida, sacadas en Bilbao=",

copiadas entre los folios 19 v. y 22. Nos parece que la referencia a Madrid es solamente un respaldo al prestigio de Castillon (sic.); la aparición del precio implica la existencia de una partitura comprada de la que se copiaron las "Sonatas Organicas" en el *Libro Sesto*, sin que esto signifique que dicha copia hubiera sido hecha en Madrid, ni que la partitura copiada haya sido comprada en esa ciudad. El caso de Bilbao nos parece una relación tal vez más directa; "sacadas en Bilbao" indica una acción *in situ*, pero nos parece que la referencia es a la partitura de la que se copiaron las sonatas de Lambida en el *Libro Sesto*, una referencia al lugar de procedencia de la copia copiada, entendiendo sacadas por copiadas. Por otra parte "sacadas en Bilbao" nos parece una referencia distante, en el sentido de ya no estar allí, una copia que vino de Bilbao es recopiada en el *Libro Sesto*; nos queda la duda de si el copista de Bilbao es el mismo del *Libro Sesto*. Respecto a la procedencia de las obras de Juan Capistrano

Coley, ya hemos establecido que fueron copiadas a partir o después de 1790. Este hecho nos abre la posibilidad de tres lugares como punto de partida de dichas obras al *Libro Sesto*; el primer lugar podría ser Viana, donde Coley permaneció desde 1787 hasta 1796; el segundo lugar posible es Calatayud, sitio en el que Coley trabajó entre junio y septiembre de 1792; el tercer lugar es Valpueda, donde Coley ejerció como organista a partir de noviembre de 1796. De estas tres ciudades, nos inclinamos a pensar en Viana como más probable punto de partida de las obras de Juan Capistrano Coley y Embid, en base a dos consideraciones: la estrecha relación temporal entre las obras y la estancia en Viana y la brevedad de la permanencia en Calatayud.

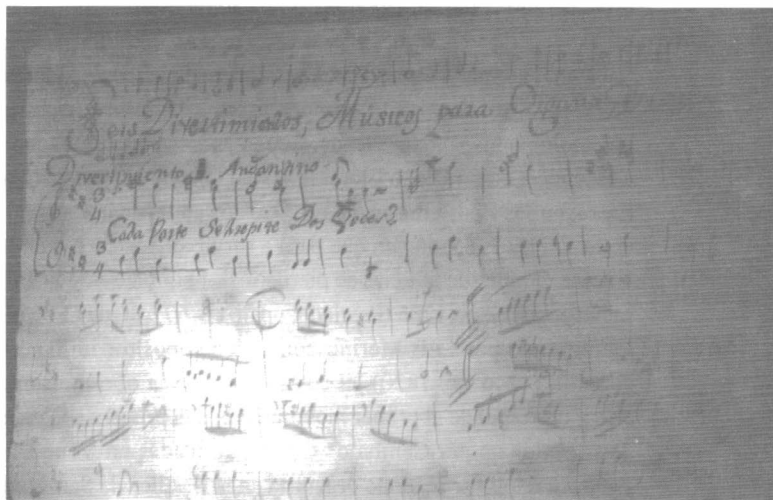
El único otro autor que aparece más de una vez en el *Libro Sesto* (nos referimos a apariciones dispersas), es Palazin (o Palarin?) que figura con un "Adagio" (sic.) en el folio 24 y una sonata entre los folios 42 v. y 43, compositor del que no hemos podido tener noticias; todos los demás compositores figuran con una sola obra o un conjunto de ellas. Estos autores son, en el orden en que aparecen en el *Libro Sesto* y excluyendo a los antes identificados, Hayden, vale decir Joseph Haydn, que figura en el *Libro Sesto* con esa denominación muy hispana y cuya obra, vida e influencias ha tenido una amplia, copiosa e importante cobertura de investigación musicológica, entre las que cabe destacar, en relación a este artículo y al *Libro Sesto*, las de Robert Stevenson (1982) y de Luis Merino (1976 y 1982). Seguidamente aparece Juan de Lambida, seguramente una de las muchas variantes denominativas del autor Juan Andrés Lonbide, Juan de Lanbida, Lonbide, Lomvide, Lombide, Lombida, Lonbida...; un compositor vasco, nacido en Elgueta (Guipúzcoa) en 1745 y ordenado sacerdote en 1769; se le conoce actividad en la Parroquia de Santiago en Bilbao como organista y profesor; postuló a la maestría de capilla de la Catedral de Calahorra en un año no especificado (Merino, 1982; pp. 504 - 505 y 509).

Sabatan, Palomar y Pedro Perez prosiguen el elenco de autores presentes en el *Libro Sesto*, sumando compositores a la futura investigación de la musicología hispanoamericana. Luego aparece Llorente, que aventuramos a reconocer como Diego Llorente y Sola, nacido en Tudela (Navarra), quien fue organista y posteriormente maestro de capilla en la Catedral de Barbastro entre 1771 y 1785, año en que pasa a servir ambos cargos en la Catedral de Huesca, donde sus noticias se pierden "[...] por causa de la enfermedad que se padeció [...]" en 1786 (Preciado; pp. [61] - 67). Sigue Grocfoli (o Procfoli), identificado por Luis Merino como el compositor italiano Giambattista Grazioli (1746 - c. 1820), al comprobar que la obra presente en el *Libro Sesto* corresponde al primer movimiento de la primera sonata, en Fa Mayor, de "Sei Sonate per Cembalo" Op. 1 publicadas en Venecia por Antonio Zatta; Grazioli fue segundo organista en la Basílica de San Marcos, Venecia, desde 1782 hasta 1785, año en que alcanzó el puesto de primer organista (Merino, 1982; p. 505). Hemos comentado anteriormente la presencia de

seis sonatas "Organicas", para pianoforte o clavecín, de Vicente Joaquín Castillon en el *Libro Sesto*; dichas sonatas fueron publicadas en Madrid el año 1781, con un acompañamiento optativo de violín que en el *Libro Sesto* ha sido descartado (Op. Cit. ; p. 504). Sierra prosigue el elenco de compositores incluidos en el *Libro Sesto*, otro autor del que no hemos encontrado documentación. Finalmente aparece Pleyel, sin duda Ignaz Josef Pleyel, fabricante de pianos y compositor austríaco, alumno de Haydn cuyas obras alcanzaron en España una popularidad comparable a la de su maestro. Un aspecto muy notable de la aparición de esos seis "minuetes" y dos marchas para "salterio" de Pleyel (fol. 90 - 92 y fol. 92 - 92 v. respectivamente) es que dichas composiciones no figuran catalogadas entre las obras de este autor, lo que convierte al *Libro Sesto* en su única fuente documental (Claro; p. 60 / Merino, 1982; p. 505). De esta visión general podemos ya formarnos una idea del enorme repertorio que contiene este manuscrito; una música escrita que alguna vez fue interpretada por una María Antonia Palacios de fines del siglo XVIII, en la Iglesia, la capilla privada o el salón familiar; órganos, pianofortes o clavecines y "salterios" guardan este patrimonio.

3. MARIA ANTONIA PALACIOS DE SANTIAGO DE CHILE

En los puntos anteriores nos hemos referido a un documento, ahora nos ocuparemos de quien usó de dicho documento: una mujer del siglo XVIII. El *Libro Sesto de Maria Antonia Palacios* tiene sentido como repertorio de una mujer intérprete y no como atesoramiento de una gráfica musical; es más, su repertorio resulta silente si se le considera una curiosidad documental más que una realidad de nuestro pasado, una realidad que debe ser proyectada a nuestro presente y futuro, una realidad viva de sonoridades que nos son propias y que necesitamos recuperar. Nos inquieta esa mujer del siglo XVIII organista, clavecinista o pianista y ejecutante de "salterio", llamándonos especialmente la atención su repertorio organístico que, al vincularse directamente con la liturgia de la Iglesia Católica en una época en que "mulier tacet in ecclesia" (Bukofzer; p. 399), convierte a María Antonia Palacios en un caso de excepción que amerita un estudio más profundo, especialmente en el campo de la sociología musical.



A la luz de la documentación que hemos encontrado en nuestra búsqueda de Maria Antonia Palacios en el Santiago de Chile de fines del siglo XVIII, se hace evidente la necesidad de una investigación y estudio profundo de la realidad que esa documentación soslaya.

Maria Antonia Palacios, ¿es española o chilena?. Esta interrogación nos movió a buscar su existencia en la documentación que es preservada en los archivos históricos de dos instituciones paradigmáticas al respecto: el Archivo Histórico del Seminario Pontificio Mayor (Archivo Arzobispal de Santiago de Chile) y el Archivo Nacional. Al margen de la maravilla que significa ver y palpar documentos históricos, una tarea grata y emocionante, esos documentos nos deparaban un universo contextual muy distinto al que habíamos imaginado y previsto para la Maria Antonia Palacios del *Libro Sexto*. El propio *Libro Sexto* nos presenta a una mujer que en su desempeño musical vincula un contexto eclesiástico con uno secular, siendo el repertorio litúrgico el que acusa una relación clara de Maria Antonia Palacios con la actividad organística de Iglesia. Esa actividad organística de Iglesia nos hizo pensar en la posibilidad más obvia para iniciar la búsqueda de la usuaria del *Libro Sexto*: una Maria Antonia Palacios monja. Es interesante señalar que, a pesar de ser una fuente más antigua, al momento de iniciar nuestra búsqueda de Maria Antonia Palacios teníamos fresca en la memoria la "Relación Autobiográfica" de Ursula Suarez, ese riquísimo documento de la vida femenina conventual del Santiago colonial que apoyaba nuestra idea de una monja del siglo XVIII que, junto a un repertorio musical litúrgico, podía gozar de comodidades seculares ("divertimientos" para órgano y "minuetes" para salterio); habla Ursula Suarez:

"[...] Díjele a mi abuela: 'Monja me ha de entrar'. 'Sí, mi alma; serás lo que tú quisieres'; yo dije: 'Monja, no más'. 'Seráslo con toda comodidad, si Dios me quisiere guardar hasta que tú tengas edad, que no habrá monja de más comodidad, con tu selda alhajada, muy bien colgada, escarpare y tu plata labrada, que del Perú se traerá, y los liensos del Cuzco, y todo lo necesario a Lima enviaré emplearlo. Tendrás tu esclava dentro y otra fuera, y cuatro mil pesos de renta; esto fuera de tu herencia, que de por sí te la darán' [...]" (Suarez; p. 101).

¿Cómo no figurarse una monja, con vajilla de plata, mobiliario, tapicería e imagería en los muros, esclavas personales y renta privada sin algún explayamiento musical mundano?. Pero luego de numerosas y aparentemente infructuosas revisiones en los archivos mencionados, una segunda visita al Archivo Arzobispal arrojó resultados que, en la documentación consecuente, nos abrió una perspectiva nueva, apenas investigada en el campo de la sociología (nos referimos a trabajos como el de Cecilia Salinas, de 1994,

y de Lucía Santa Cruz et al. , de 1978) y que recién ahora inicia sus pasos en el campo de la sociología musicológica; no es nuestro fin iniciar dichos pasos, pero nos parece importante dar el primero al señalar la ruta, es decir, señalar una realidad presente en nuestro pasado. Revisamos todas las actas de defunción que cubrieran una fecha que, a partir de 1790, pudieran presentarnos el nombre de Maria Antonia Palacios. El Archivo Arzobispal documenta las defunciones ocurridas en Santiago hasta 1827, lo que nos parece una fecha límite muy congruente con una cronología posible referente al *Libro Sesto* y Maria Antonia Palacios. Nuestra sorpresa frente al único documento que certifica una defunción de aquella buscada Maria Antonia Palacios apareció ante nuestros ojos en un escueto y emocionante escrito:

"En 27 de Marzo de 803= un Entºmen. en la Ygª de StºDomingo El
Curp. De Mª Antª Palacios Esclava de Dª Getrudis Palacios resivº los
Stºs Sacramtºs. ypago drºs 002..2." (Mañozo; fol. 81).

Esta acta nos convenció de una realidad posible nunca pensada, una realidad de nuestro pasado que nos hace considerar a una esclava, no a una dama del siglo XVIII. Por otra parte ese documento nos conectaba con un testamento que habíamos revisado, de Joachin (sic.) Palacios, cuya heredera fue precisamente Getrudis Palacios, que ahora aparece como dueña de Maria Antonia, y a la que se le condiciona su herencia con que

"[...] memande desir una Misa enel Altar mas fercano ami fepultura pr.
la limosna de dose rrs. encada un año, delos que Dios le dè debida para
qe acabada laMisa elmismo facerdote me diga un Responso Resado enla
fepultura en que estarà mi Cuerpo [...]" (Palacios , 1784; fol. 204 v.).

sin olvidar que había

"[...] tenido ordn. De Dª Augustina Guicochea [...] en que [...] fundare
un anibersario Patronato de Legos [...] ynombro por Patron del Citado
anibersario ala dicha Dª Getrudis mi hija [...] yqelas misas que sehande
desir encada un año hande ser quince aplicadas por el Alma dela dicha
Dª Augustina Guicochea, las que se hande fcelebrar En la Ygª de
Predicadores por ser sus Altares Pribilegiados pr. Sacerdotes de dha
Orden [...]" (Op. Cit. ; fol. 203 - 203 v.).

lo que implicaría una intensa actividad religiosa de Getrudis Palacios, la que al mismo tiempo podría tener conexión con una actividad organizativa de su esclava personal.

Antes de presentar la documentación referente a Maria Antonia Palacios es necesario señalar que solamente cuatro la nombran, de manera que muchos aspectos de su existencia quedan abiertos a futuras investigaciones; más todavía al considerar que los documentos relacionados a la familia Palacios son bastante confusos, especialmente por la duplicidad de nombres sin aclarar lazos de parentesco. En una primera búsqueda habíamos desechado un escrito que ahora cobra máxima importancia: es el

acta de bautismo de Maria Antonia Palacios

"[...] En onse de Junio demil setecientos sinquenta yocho años yo el Mrô Dn. Juan Joseph Tobilla bautisé, y puse oleo, y Chrísma a M^a Ant^a esclava de Dn. Juan Ant^o Palacios, hija de Pes. Infieles
Madrina Theodora Flores, ylo firme= Mrô Joseph Tobilla
[Rúbrica]".

Este texto va precedido por una anotación referencial en el margen izquierdo del folio, explicitando "Palacios / M^a Ant^a", lo que permite identificar a Maria Antonia como Palacios (Tobilla; fol. 74 v.). Se trata de la primera referencia temporal respecto a una Maria Antonia Palacios chilena. Ahora encontramos a Juan Antonio Palacios, su presumible primer dueño, rico terrateniente que murió intestado ocasionando un dilatado litigio entre sus numerosos descendientes. De entre los escritos resultantes de la pugna por aquellos bienes surge un segundo documento que ilustra la existencia de nuestra Maria Antonia; se trata de un "Ymbentario de los vienes de Dn. Juan Ant^o Palacios", fechado en 1780 (Aguirre; fol. 33 v.). El documento, efectuado por Doña Mercedes Aguirre (viuda de Dn. Juan Antonio), detalla minuciosamente los cuantiosos bienes que su difunto marido tenía "Enel Balle de Colina" (Op. cit. ; Loc. cit.); entre muchísimos implementos agrarios aparece un magro listado de tres esclavos que transcribimos entre los objetos que preceden y siguen, como una forma de resaltar a los ojos del lector la importancia que tenían los esclavos en nuestro siglo XVIII:

"[...] Yten setenta fanegas de Sebada
Yten un Mulato nombrado Migl. Como de setenta años de edad
Yten un Negro como de sinquenta años nombrado Josef
Yten una Negra nombrada Maria Antonia como de setenta años
Yten quinse Botellas de bidrio [...]" (Aguirre; fol. 36).

Como podemos ver, aparece nuestra Maria Antonia de setenta años, lo que presupondría que su bautismo habría sido celebrado cuando ella tenía 48 años, a la época del *Libro Sesto* 80 y a su muerte, en 1803, 93 años. Estas datas podrían tener alguna veracidad, si no fuera por el hecho evidente que Maria Mercedes Aguirre muestra, solapada pero notoriamente, un afán por depreciar los bienes que declara; nos referimos a lo frecuente de los adjetivos de "viejo", "roto", "quebrado", "pequeño"... Los datos arrojados por este documento nos pintan un contexto campesino, de casa patronal de grandes recursos; por otra parte nos acercan a una Maria Antonia intérprete musical al documentar la existencia de "[...] un Estrado endos piasas de siete baras de largo cubierto de un petate biejo [...]" (Op. cit. ; fol. 34) y una capilla

que, a pesar de no acusar la presencia de un órgano, muestra un alhajamiento muy completo (Op. cit.; fol. 36 v. - 37). Tanto el estrado, un elemento indispensable del salón señorial colonial, como la capilla nos conecta a Maria Antonia con una posible actividad musical; nos referimos al estrado, un sitio femenino y de cultivo musical, reino de la mujer chilena del siglo XVIII (Santa Cruz; pp. 66 - 67), en el que posiblemente fue recibida una esclava adiestrada en la interpretación de algún instrumento musical (clave o pianoforte y "salterio", del *Libro Sesto*). La capilla, como lugar de encuentro entre patrones y peones, nos muestra un contexto de sumisión común ante una fe que trasciende barreras sociales y se entrega a un ritual comunitario, que conlleva una música que pudiera ser interpretada por una esclava.

"[...] una Negra nombrada Maria Antonia [...]" nos remite a una esclava de procedencia remota, una mujer adulta (recordemos su edad "estimada"), cuyos padres "infieles" quedaron atrás, en esa tierra ancestral lejana. De esa Maria Antonia encontramos otro documento, los "Ymbents. de los Viens. qe quedaron por fin y muerte de Dn. Joaquin Palacios" (Palacios, 1784 [II]; fol. 105), donde aparece perteneciendo a este nuevo dueño, Joaquin (sic.) Palacios, hermano menor de Juan Antonio Palacios (Palacios, 1791; fol. 8 v.). Ahora nuestra Maria Antonia figura en un lugar preponderante, en estos "Ymben[tario]s" encabeza los bienes, apenas precedida por "[...] las Casas y morada que fueron havitazon del Difunto Dn. Joaquin [...]" (Palacios, 1784 [II]; fol. 105), pero nos reserva otra sorpresa:

"[...] Yten dos Esclavos Madre è hijo nombrados Maria Antonia de mas de cinqtª años, y à Antonio de edad de diez y ocho años- [...]" (Op. cit.; Loc. cit.).

En este documento, cuatro años después del anterior, Maria Antonia rejuvenece milagrosamente veinte años y además aparece con un hijo no consignado en el inventario de los bienes de Juan Antonio Palacios. Este cambio nos parece sorprendente, de una esclava anciana que aparecía entre múltiples avíos de labranza y elementos propios de un entorno campesino, nos encontramos con una esclava de edad madura que aparece como preciada pertenencia. Este inventario acusa una notable estima de los bienes que incluye, sin olvidar que también se trata de un cambio de contexto que nos traslada del campo a la ciudad, ya que

"[...] las Casas y morada [...] Se allan enparte notoria dos Quadras y media abajo del Convto de Predicadores.- [...]" (Palacios, 1784 [II]; fol. 105).

Otra particularidad de este documento, es la de presentar una riqueza (en objetos de plata) que difiere notoriamente con el inventario anterior; por otra parte, a pesar de no revelar la presencia de una capilla, se hace patente un abundante entorno religioso (Op. cit.; fol. 105 v.). No se declara ni estrado ni instrumentos musicales; sin embargo el estrado debió estar presente en un salón de tan estimados bienes. Respecto a la edad que este escrito declara en relación a Maria Antonia Palacios, ahora aparece como "de más de cincuenta años"; suponiendo a Maria Antonia con esa edad, en su bautismo tendría unos 24 años, en relación al *Libro Sesto* unos 56 y a su muerte unos 69, lo que nos parece una relación cronológica más cercana a una posible realidad. Nos parece obvio que Maria Antonia pasó a poder de Joaquin Palacios entre 1780 y 1784, pero no podemos precisar la fecha; sin embargo, poco pudo Don Joaquin apreciar las posibles dotes musicales de su esclava, ya que en 1784 pasa, por herencia, a poder de su única hija Getrudis (Palacios, 1784 / Palacios 1784 [II]). Un último documento que

Menciona a María Antonia Palacios nos informa que perteneció a Getrudis Palacios hasta su muerte en 1803, es la antes citada acta de defunción.

¿Qué nos permite relacionar a nuestra María Antonia esclava negra con el *Libro Sesto* ?; en contra de esta relación juegan un importante papel dos hechos innegables: por una parte, ningún documento menciona que María Antonia tenga dotes musicales y, por otra parte, ningún documento certifica la existencia de instrumentos musicales entre los bienes de los Palacios. En cambio, a favor de esa relación juega un rol importante una lectura "entre líneas" de la documentación. En primer lugar, ya hemos comentado la presencia de "estrado" en relación a los Palacios, un lugar preponderante en el "salón" colonial chileno y en el que la música era frecuentemente practicada; también sabemos de la capilla en la estancia de Colina de Juan Antonio Palacios así como de los objetos religiosos de la casa de Joaquín Palacios en Santiago; estos hechos resultan más decisivos si examinamos la estrecha relación familiar de los Palacios con la Iglesia.

Es muy dificultoso establecer certeramente los lazos que unen a Juan Antonio Palacios con el resto de su familia, debido a que el único documento existente al respecto se encuentra en muy mal estado, en parte ilegible y con numerosas mutilaciones; sin embargo, podemos establecer que tenía una hermana: "[...] D^a Ysabel Pa[la]cios Religiosa Profesa [...] del Monasterio d[e] St^a Rosa [...]" (Palacios, 1791; fol. 8 v.). En cambio, Joaquín Palacios nombra claramente a sus diez hijos varones, entre los que encontramos a

"[...] Dn. Mariano Palacios Clerigo Presbitero Cura y Vicario qe fue de la Villa de San Phelipe el Rl. donde fallecio; [...] Dn Narciso [...] Palacios que fue de los Regulares, de la Compañía, el Reberendo Pe. Lector Fray Josef Palacios del ordn. de Predicadores del Señor Santo Domingo [...] y Dn Juan Baut^a Presbitero [...]" (Palacios, 1784; fol. 202 v.).

Si pensamos que para el año 1790, época en la que podría haberse iniciado la copia del *Libro Sesto*, María Antonia pertenecía a Getrudis Palacios, su dueña tenía una tía monja y dos hermanos religiosos (descartamos a los fallecidos). Si a esta vinculación familiar sumamos las disposiciones testamentarias de Joaquín Palacios, en relación a la fundación de

"[...] un aniversario Patronato de Legos [...] y nombro por Patron del Citado aniversario ala dicha D^a Getrudis mi hija [...]" (Palacios, 1784; fol. 203 - 203 v.)

con el compromiso de celebrar quince misas al año, fuera de la misa anual en memoria del propio Dn. Joaquín, es evidente que la dueña de María Antonia Palacios vivía en un ambiente fuertemente relacionado con la Iglesia. Este ambiente, que nos conecta con el repertorio organístico del

Libro Sesto, no está exento sin embargo de actividades sociales profanas; contrariamente a lo que pudiera pensarse, Getrudis Palacios no permaneció soltera. Un documento de 1785 nos revela que Doña Getrudis se casó (¿en ese año?) con Francisco Palacios Zinguinigi, proveniente de Oñate (Guipuscoa); este hecho podría explicar la coexistencia de repertorio religioso y profano en el *Libro Sesto* (Palacios, 1785; fol. 119 v.), al permitirnos pensar en la probable actividad de un "salón" conducido por la rica heredera Doña Getrudis, sin olvidar el compromiso de por vida a que la obliga el testamento de su padre. Este es el ambiente en que habría vivido Maria Antonia Palacios hasta su muerte en 1803.

Hemos dejado como punto final de nuestro recorrido a través de la documentación referente a Maria Antonia Palacios, el referirnos a su condición de esclava. Parecería a primera vista que esa condición impediría pensarla como posible usuaria del *Libro Sesto*; sin embargo es una realidad plausible, como demuestra el estudio realizado por Adela Dubinovsky (1959; fol. 3 / 62 - 63 / 128 - 134). Esta memorista observó 267 documentos sobre transacciones de esclavos realizadas entre 1774 y 1789, lo que resulta una muestra abundante y además muy congruente temporalmente con la época de nuestra Maria Antonia. De este estudio se desprenden dos hechos relevantes en relación a los conocimientos musicales que pudieran tener los esclavos; por una parte, lo inusual de declarar dichos conocimientos (u otros) por parte de sus dueños, y por otra parte, la plusvalía que esos esclavos tenían, en el caso específico de la música, en relación al valor promedio de los esclavos. Respecto a la plusvalía que los conocimientos musicales reportaban, se nos informa que los precios más frecuentes eran entre \$250 y \$350 pero que no había ningún factor aparente que fijara dichos precios a menos que fueran casos extremos como "[...] se vende en cincuenta pesos por su muy avanzada edad [...]" o

"[...] el mulato que se vende en cuatrocientos pesos posee los conocimientos del arpa clave y violín y que además conoce el oficio de barbero, aunque es enfermo del estómago [...]" (Op. cit. ; fol. 131).

Resulta notable un esclavo con conocimientos musicales comparables a los posibles de nuestra Maria Antonia, sin embargo es el único caso documentado. Cerraremos este artículo con una meditación de Adela Dubinovsky, que nos emociona tanto por su autenticidad y vigencia como por la pertinencia que tiene en relación a la vida y posible arte de nuestra Maria Antonia Palacios; conlleva un camino de investigación a seguir:

"[...] Como ya se ha insinuado, debe haber existido a más de los antecedentes que se indican en los documentos otros que sólo fueron transmitidos verbalmente de vendedor a comprador, por lo tanto se han [sic.] omitido allí el dejar constancia expresa o más o menos precisa de las aptitudes que los diferentes individuos tenían [...] Demás está dejar constancia que con la omisión de aptitudes que se ha comentado[,] algún esclavo de notable valor artístico o con habilidades de otro género pasó desapercibido y la Historia tendrá que dejarlo de lado por cuanto no quedó otra huella de su paso por la tierra que el precio en que fue adquirido. Ya citamos un caso en que el '...mulato posee los conocimientos del arpa, clave y violín y que además conoce el oficio de barbero, aunque es enfermo del estómago'. ¿Por qué no pudo haber otros similares? [...]" (Op. cit. ; fol. 133 - 134).

Bibliografía.

I

- Aguirre, María Mercedes. *Ymbentario de los vienes de Dn. Juan AntºPalacios* [M. S.] (escribano: Pedro de Gaona). Santiago de Chile, Archivo Nacional / Escribanos de Santiago Vol. 891, 1780.
- Mañozo, Gaspar. "[Acta de defunción]" en *Libro de entierros* [...] [Vol. 3], [...] 1793[...] 1819. Santiago de Chile, M. S. / Parroquia del Sagrario (Archivo Histórico del Seminario Pontificio Mayor).
- Palacios, Francºy Getrudis Palacios. *Poder pº testar Mutuado* (escribano: Justo Lares del Trigo). Santiago de Chile, Archivo Nacional / [M.S.] Escribanos de Santiago, Vol. 889, 1785.
- Palacios, Getrudis. *Ynbens. de los Viens. qe quedaron por fin y muerte de Dn. Joaquin de Palacios* (escribano: Justo Lares del Trigo). Santiago de Chile, Archivo Nacional / [M.S.] Escribanos de Santiago, Vol. 888, 1784 (II).
- Palacios, Joachin. *Testamento* (escribano: Luis Luque Moreno). Santiago de Chile, Archivo Nacional / [M.S.] Escribanos de Santiago, Vol. 793, 1784.
- Palacios, Juan Bautista et al. . *Compromiso Los Herederos de d. Juan Antonio Palacios* (escribano: Francisco Borja de la Torre). Santiago de Chile, Archivo Nacional / [M.S.] Escribanos de Santiago, Vol. 854, 1791.
- Palacios, Maria Antonia. *Libro Sesto* [M.S.]. c. 1790. Colección Marchant.
- Tobilla, Joseph. "[Acta de bautismo]" en *Libro 21 / Bautismo i Matrimonios y Confirmaciones* / [...] 1773 - 1790. Santiago de Chile, M.S. / Parroquia del Sagrario (Archivo Histórico del Seminario Pontificio Mayor).

II

- Bukofzer, Manfred. *La música en la época barroca* [1947] (trad. por Clara Janés y José M. Triana). Madrid, Alianza, 1986.
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile, Orbe, 1973.
- Dubinovsky Schusterman, Adela. *Condiciones económico-sociales de Chile entre los años 1774 y 1789 a traves de documentos notariales del archivo de Escribanos de Santiago / Memoria de prueba para optar al título de profesor de estado de historia y geografía de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile, Instituto Pedagógico / Facultad de Filosofía y Educación / Universidad de Chile, 1959.
- Echecopar, Javier. *Música peruana para guitarra / Melodías virreinales del siglo XVIII*. Lima, Carrillo Torne - Echecopar, 1992.
- Labeaga Mendiola, Juan Cruz. "Organeros de Viana (Navarra), siglos

- XVIII y XIX" en *Cuadernos de sección música de la Sociedad de Estudios Vascos Eusko-Ikaskuntza* N°4, s.f. , pp. 37 - 81.
- Merino, Luis. "Presencia de Joseph Haydn en latinoamérica colonial y decimonónica: Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz" y dos fuentes en Chile" en *Revista Musical Chilena*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 5 - 21.
- Merino, Luis. "An 18th.-century source of Haydn's music in Chile" en *Internationaler Joseph Haydn Kongress* / Viena 1982, pp. 504 -510.
- Percira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.
- Preciado, Dionicio. *Doce compositores aragoneses de tecla (s.XVIII) biografías, estudios y transcripciones* . Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1934.
- Salinas, Cecilia. *Las chilenas de la colonia / virtud sumisa, amor rebelde*. Santiago de Chile, LOM, 1994.
- Santa Cruz, Lucía et al. . *Tres ensayos sobre la mujer chilena / siglos XVIII - XIX - XX*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978.
- Stevenson, Robert. "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico" en *Revista Musical Chilena* , XXXVI/157 (enero-junio, 1982), pp. 3 - 39.
- Suarez, Ursula (1666 - 1749). *Relación autobiográfica* (ed. crítica). Santiago de Chile, Universidad de Concepción / UNESCO, 1984.
- Vargas y Guzman, Juan Antonio. *Explicacion Dela Guitarra de Rasgueado, Punteado, y haciendo la parte de el Baxo [...] Cadiz [...] 1773* [edición crítica]. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- Vargas y Guzman, Juan Antonio. *Eplicacion [sic.] Para tocar la Guitarra de Punteado por Musica Ú Cifra, y Reglas Vtiles para Acompañar con ella la Parte de el Baxo [...] Ciudad de la Vera-Cruz [...] 1776* [edición facsimilar]. Ciudad de México, Archivo General de la Nación, 1986.
- Vega, Carlos. "Un código peruano colonial del siglo XVII / La música en el Perú colonial" en *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 54 - 93.



El proceso del análisis implica, de parte del investigador, una toma de conciencia sobre los supuestos teóricos del método analítico utilizado, del modo como se distingue la materia que es objeto de su análisis y del modo como se construyen los análisis como vehículo de comunicación musicológica.

¿ Analizar el análisis ? ¹

JORGE MARTINEZ ULLOA
Musicólogo

1. El presente trabajo ha sido el fruto de varias elaboraciones: en 1994 el núcleo de estas proposiciones fueron objeto de una ponencia en las IX jornadas argentinas de musicología en Mendoza (Martínez 1994), posteriormente, algunos conceptos acá desarrollados hicieron parte de una ponencia al I simposio de investigaciones multidisciplinarias organizado por la USACH en Santiago (Martínez-Palmiero 1995), finalmente una versión bastante parecida a la actual aparece en la Tesis de Maestría en Musicología presentada por el autor en 1996 (Martínez 1996).

Es muy importante, en el análisis musical, explicitar las condiciones de su operar, especificando los factores que constituyen lo que se define como "situación analítica" y estableciendo una tipología del análisis transcultural. El presente artículo se propone desarrollar el concepto de "*situación analítica*" presente en los trabajos de Jean-Jacques Nattiez (1987: 169 y sgtes.) para, en seguida, elaborar una tipología del análisis musical transcultural y, finalmente, enunciar tres leyes de la verificación analítica utilizando elementos de la semiótica de Peirce.

1. ANALIZAR EL ANALISTA

"Todo análisis tiende a dar cuenta del funcionamiento de una obra". (Nattiez 1987:16).

El análisis del analista se define como una etapa indispensable para poder abordar eficientemente el análisis del análisis de la música. El problema del análisis en música compromete varias dimensiones y actúa en varios planos. Es evidente que el análisis que desarrolla un compositor no es igual al realizado por un musicólogo, así como éste no analiza como analizaría un crítico musical. ¿ Esta distinción necesaria y que concierne a los objetivos del análisis o a las funciones y roles del analista, es suficiente ? ¿ Agota todos los problemas del análisis en música?.

Es obvio que, respecto del análisis, dos compositores poseen, - en forma relativamente independiente del lugar o espacio en que se encuentran-, una posición similar en el aspecto prescriptivo de su análisis, tal como dos críticos tenderán a enfatizar los aspectos hermenéuticos y dos teóricos o musicólogos, los aspectos más formales y estructurales. ¿Bastan estos aspectos o énfasis para explicar las peculiaridades de sus posiciones respecto del análisis o su

relación respecto del texto?. Es posible suponer, además, un progresivo deslizamiento de las preguntas e interrogantes que el análisis está llamado a responder. Desde un "¿Cómo está construida la obra?" se pasará progresivamente a un "¿Cómo es percibida la obra?". En lo sucesivo crecerá el interés de los analistas por asumir los diferentes prejuicios ideológicos que toda acción analítica comporta. Parece claro que más allá de las funciones del análisis como producto de diferentes roles: musicólogo, crítico o compositor, sea necesario preocuparse de toda una serie de condicionantes del análisis para, por fin, poder responder a la pregunta de si es legítimo un análisis científico en música, de si es posible utilizar sondas científicas en el improbable dominio de la expresión estética.

La "cientificidad" del análisis se entiende, en este artículo, más en un sentido popperiano como generación de modelos de verosimilitud, que como fuentes de una "verdad absoluta", ya que, para decirlo en términos de Nattiez: "No existirá jamás sólo un análisis válido para una obra" (1987: 209). Aún así, el análisis debe asumir un estatuto que le permita ser un vehículo de investigación y, sobre todo, de comunicación entre analistas y no-analistas. La investigación transcultural, típica del encuentro entre una cultura "escrita" con un campo "oral"² hace más críticos estos aspectos pero no los cambia en forma total. En la transculturalidad se hace crítica la noción de *texto*, la noción de lo pertinente culturalmente. Será necesario un gran esfuerzo analítico para aclarar la posición del analista en su dimensión transcultural. Es verdad que si se consideran los aspectos que va asumiendo la capilarización de las motivaciones poéticas³ en la creación contemporánea de arte occidental, se podrá también definir un vasto campo de interculturalidad en dicha música. La influencia de aportes étnicos, intertextos extramusicales, la extensión mundial de una cierta práctica musical de *concierto* ha llevado esta misma práctica a niveles de *babelización* textual.

2. Característica histórica de la etnomusicología es la traducción de códigos y dominios culturales, pero hoy en día toda investigación sobre "lo musical" (o la mayoría de ellas) producen determinadas porciones de transculturalidad.

3. Poiesis, en el uso que de este término hace Molino(1975) se refiere a los aspectos generadores del discurso musical: la parte del "creador".

Será obligatorio proceder a un análisis del análisis de la música o, para decirlo en otros términos, a un *meta-análisis musical* o al análisis del *metadiscurso*. ¿Qué se pretende saber de las cosas en el momento que se analizan? ¿Quién analiza? ¿Qué se analiza? ¿Dónde comienza la obra? ¿Qué elementos son parte del texto? ¿Dónde comienza el análisis?. Del *continuum* sensible en el cual se inserta la obra se extraen segmentos discretos y con ellos se opera. Todas estas operaciones están determinadas por el concepto que se tiene de la realidad, de lo objetivo y lo subjetivo. Las diferentes líneas demarcatorias entre sujeto y objeto, materia de la epistemología, serán la primera condición del análisis musical. Ya los filósofos idealistas (Hegel 1967:118-122) han hablado de una reificación de la realidad: el "*sujeto*" construye el mundo a su imagen y semejanza, el sujeto construye el objeto a su imagen y semejanza. En la así llamada postmodernidad, se pondrán en vigencia diferentes posiciones que harán hincapié en la *fragmentación* del sujeto (Heidegger, Derrida, Foucault). No sólo en razón

4. La distinción entre ético y émico se origina en la dicotomía lingüística entre fonética y fonémica y ha sido generalizada por el lingüista Kenneth Pike (1954) al estudio de los comportamientos humanos, de modo tal que dicho estudio puede ser enfrentado con un enfoque ético -de phonetics- si los fenómenos son analizados desde un punto de vista físico y externo, o enfrentado con un enfoque émico -de phonemics- cuando el investigador se sitúa al interior de la cultura observada y trata de reconstruir un sistema significativo en el que sean considerados sólo los hechos pertinentes a aquella cultura.

5. Un caso típico lo podemos citar en nuestra propia cultura musical de arte: se ha tenido que esperar el surgimiento de la música experimental para poder considerar la espacialidad física de las orquestas como parámetro composicional. Hasta entonces la posición física real de violines y violoncellos respecto de las percusiones, por ejemplo, no pasaba de ser un dato menor en la concepción de la obra y su interpretación. Emicamente, musicólogos y compositores concordaban en la poca relevancia de la cuestión. Cabe preguntarse, sin embargo, que opinión habría podido encontrarse en estos mismos músicos de haberse diseminado la orquesta tradicional en un área de un kilómetro cuadrado: el dato físico excepcional, hasta ese momento no considerado, habría rendido toda interpretación en un hecho meramente anecdótico y, sobre todo, no pertinente artística y culturalmente.

de sus finalidades como *sujetos*, sino que, sobre la base de sus niveles de *auto-conciencia*, su ideología, sus prejuicios, y la naturaleza de sus sondas hipotéticas. Se puede afirmar que no existe observación que no modifique lo observado.

En la conceptualización que hace Nattiez, el análisis musical se presenta bajo tres aspectos: *Como hecho, como trazado y como interpretación* (1987:169). En primer lugar, el análisis es un conjunto de signos derivados del hecho musical que analiza, pero constituye un hecho en sí, independiente del hecho musical en cuestión. En segundo lugar, el análisis es, de alguna forma, icónico respecto del hecho musical analizado. La relación que presenta con éste es análoga a aquella que presenta el mapa respecto del territorio representado. Finalmente, el análisis constituye un conjunto jerarquizado y ordenado de proposiciones que explican la estructura del hecho musical. Mientras el hecho en sí puede ser considerado como una secuencia de datos, el análisis es estratificado en una polidimensionalidad, como todo discurso interpretativo. El análisis no constituye un hecho musical en sí, -o un hecho musical de la misma naturaleza de aquello estudiado-, sino que se presenta como una forma interpretativa. Se configura entonces como *discurso* y por lo tanto, como *forma simbólica*.

La existencia de un *objeto* analítico no es, desde la concepción de Nattiez, un dato inmediato; toda descripción y todo análisis considera su objeto desde un cierto punto de vista. Esto determina la importancia de las denominadas *situaciones analíticas*, definidas por ese autor como "*El conjunto de los puntos de vista característicos de un enfoque particular del objeto..*" (1987:170). Estas situaciones analíticas están constituidas por una gran diversidad de factores, cuyo conocimiento es necesario para definir el campo en que puede operar un *meta-análisis*. Estos factores serán:

a. La dicotomía *sujeto-objeto* adquiere una posición central, será llamada "*contexto epistemológico*". Los polos de esta dicotomía no estarán jamás fijos, en cada autor, en cada análisis. Se tratará de la distancia entre el observador y lo observado.

b. La relación *émico-ético*⁴ de la cual habla la antropología socio-cultural es otro de estos factores. Al representar los fenómenos analizados en los términos propios de la cultura que los generó (émica), se estará en condiciones de saber mucho sobre la dimensión comunicativa de dichos fenómenos, perdiéndose, sin embargo, una cierta cantidad de trazos distintivos del fenómeno que, por ejemplo, la ideología de los usuarios puede descuidar o subvalorar⁵. En este caso la información versará sobre los productores, un poco menos sobre el producto. Si se piensa poder representar dichos fenómenos manteniendo una cierta distancia de la cultura que los generó, es decir con un enfoque de tipo *ético*, se segmentarán porciones o unidades culturales no

pertinentes, que no hacen *texto* y que, al interior de dicha cultura, no son percibidos como datos textuales, pero se estará más cerca de lo que el investigador distingue como *producto*. Esta última vía es claramente insuficiente para los estudios transculturales, pero tampoco la vía émica constituye una opción *sine qua non*. En resumen, lo ético habla del fenómeno tal cual es percibido por el investigador, no necesariamente de aquel vehiculado por la cultura observada, por el contrario, lo émico re-envía a los productores y sus concepciones más que al producto.

El problema para el analista se planteará al tener que considerar cuáles son los datos pertinentes, cuáles son los elementos que componen el *texto* para analizar. En un enfoque *émico* se asegurará la pertinencia del dato *textual*⁶, al menos al interior de lo que la propia ideología de los autores del texto les permite reconocer. ¿Qué sucede entonces con aquellos datos que, distintamente perceptibles, no concurren o no son seleccionados para la formación del texto? En el caso, por ejemplo, de la disposición espacial de las orquestas sinfónicas, dato contextual y que todo compositor supone más o menos dado, fijo, se estará en presencia de una variable, a pesar de todo, muy importante para la calidad receptiva del mensaje acústico. Este dato, generalmente, no se señala en la partitura y, por lo tanto, es descartado en la conciencia del compositor occidental como elemento del texto⁷. Este tipo de datos pueden ser definidos como *epitextuales*, pues actuando por sobre y bajo el texto, también determinan su recepción, - más allá de la consideración que de ellos tenga el mecanismo codificador de textos-, y por tanto, la ideología de los creadores. Es, sin embargo, importante notar que la real conciencia de los mecanismos de codificación que dan origen a los textos es posible sólo a través del estudio científico de ellos, esto es, creando un modelo comunicativo intersubjetivo, controlable y falsificable. La ideología de los creadores, en cuanto niega toda afirmación alternativa a la propia opinión, imposibilita la comprobación de dichas afirmaciones analíticas y hace vano todo intento de verificación de los supuestos analíticos a través de la confrontación de la misma con los datos epitextuales (falsificación de la teoría).⁸

En un enfoque *émico*, los datos epitextuales no serán considerados por los autores del texto y no serán comunicados al analista.

Todo análisis musical - sobre todo un análisis transcultural- deberá partir de la consideración de lo que se supondrá, émicamente, parte del texto y asumir, paralelamente, el conocimiento de la teoría que discrimina, voluntariamente o no, los datos en textuales y epitextuales. La doble vía que implica partir de la consideración émica de las propias reglas generadoras de textos que una cultura posee para, paralelamente, distinguir los trazos distintivos que los integrantes de esa misma cultura pueden distinguir, pero que no son considerados en una conciencia émica, es decir, los datos epitextuales, constituye la única forma de retroalimentar la percepción analítica del

6. El concepto de texto utilizado se refiere a un modelo abstracto más que a un evento concreto, a un conjunto de competencias sociales del "hacer música" que se presentan como alteraciones o innovaciones al contexto significativo, es decir, a un caso coyuntural de cruce de códigos musicales más que a un conjunto de datos lingüísticos secuenciales y sintácticos.

7. En el artículo se usarán dos conceptos de texto: cuando aparece en cursivo texto, se refiere a un significado específico como "modelo abstracto" (Martínez 1992), en su sentido más amplio y común aparece con carácter tipográfico normal.

8. Desde los trabajos de Pierre Schaeffer (1977), Murray Schaeffer (1985) así como las adquisiciones perceptivas de la música experimental, los conceptos de audición, sonido, ruido han sufrido cambios muy radicales que, desgraciadamente, no se reflejan en medida adecuada en los programas académicos de música en Chile.

investigador para poder establecer la materia prima del análisis transcultural. La forma antes señalada permite romper con los mecanismos ideologizantes de la cultura analizada y los del propio investigador, produciendo un proceso de "falsificación" de tipo popperiano que otorgaría carácter científico al estudio analítico.

c. El análisis no puede escapar a la definición del llamado fenómeno de los "*universales de la música*", como constantes biológicas que, partiendo de la naturaleza misma de la percepción humana, entregan una base común a la producción musical, al menos en sus aspectos ligados a las sensaciones más primarias, por así decir, preculturales. Dichos universales se suponen solamente sonoros, como si la percepción no fuera un actividad global cuya división en aspectos parciales - *sentidos*- no es compatible con los resultados experimentales más modernos. La percepción requiere de una unidad estética (Bateson 1990: 17). En otros autores, la percepción procede de una particular relación del organismo con su entorno y depende más de la determinación estructural del sistema nervioso del organismo, que de lo externo. Es lo que Maturana ha llamado *autopoiesis* del conocimiento. Gracias a dicho mecanismo la percepción obedece a determinantes estructurales que condicionan modalidades culturales; la universalidad de la percepción musical comenzaría, si se comparten dichas afirmaciones, a depender de un hipotético origen común estructural en las culturas humanas. El problema puesto acá es el del origen de "lo musical", a partir de que punto de la evolución de los organismos se puede hablar de música, o para retomar la terminología *maturaniana*: a que punto un determinado *coordinamiento de acciones* entre organismos similares se convierte en un proceso comunicativo de tipo musical.

d. La dimensión del *corpus musicae* estudiado es otra condición de una situación analítica: ¿Qué se analiza : una obra o un conjunto de ellas? ¿Cómo se analizan : cómo un conjunto de trazos lingüísticos extraídos de todo el *corpus* o cómo la comparación entre obras pensadas como totalidad sistémica?. Es diferente analizar una obra por sí misma, describir el estilo encarnado en ella, que establecer las constantes estilísticas de un conjunto de obras. Si el analista se enfrenta con piezas musicales producto de una cultura diferente de la propia, el problema se presenta al tener que agrupar y segmentar el *corpus* de las piezas. Si se considera, por ejemplo, la gran diversidad de criterios que presiden la clasificación de las piezas musicales en géneros y especies al interior de la misma cultura musicológica occidental, - medios instrumentales (vocal, instrumental), ocasiones y funciones (de cámara, marchas, música incidental), estructurales (oratorio, concierto, sonatas) -, se verá la gran dificultad que un analista transcultural deberá resolver sólo para decidir el *corpus* de las piezas a estudiar. Un buen ejemplo de lo que se afirma anteriormente se puede encontrar en el estupendo artículo de Zemp sobre la organología y la teoría musical de los *Are 'Are* (1978:37- 67).

e. El análisis de una obra no es una mera traducción, ni una mera representación

más o menos global. Cuando se analiza se procede a una sistematización: un conjunto ordenado de datos con jerarquías y taxonomías, prelación y prioridades, relaciones causales, serializaciones verticales y secuenciales. Los procedimientos antes descritos configuran una *simbolización* de la obra. Ni aún en los casos de análisis formal más tradicional y prescriptivo (Bent 1990: 4-6), el analista supone una congruencia total de su análisis con la estrategia compositiva del autor de la obra.

f. Más allá de la *textualidad* de las obras, de un estudio mediante el código cultural que selecciona "lo musical", los datos pueden ser considerados en términos de *parámetros* como puntos en un *continuum* graduado, por ejemplo, sonidos más o menos agudos, más o menos intensos, o *dimensiones*, definidas como direcciones hacia polaridades distinguidas globalmente, sin crear escalas graduadas: ligero-pesado, brillante-opaco, frío-caliente. La cultura musical de arte occidental ha usado, generalmente, la categoría de *parámetro* para las variaciones en altura, duraciones temporales e intensidades, reservando el concepto de *dimensión* para los aspectos ligados al llamado *timbre* sonoro. Es por ello que sería incorrecto agrupar el timbre en la misma clase que los parámetros, como normalmente se hace en muchas enciclopedias y diccionarios⁹.

g. La preocupación del analista puede enfatizar el proyecto del compositor y realizará, según Molino-Nattiez, un *análisis poético* o enfatizar las estrategias perceptivas, y se tratará de un *análisis estético* (Nattiez 1974:61-75); (Molino 1975:46-47).

h. Todo análisis es un segmento de discursos más generales; el análisis de una obra específica estará inserto en el análisis del período estilístico de su autor, o del período estilístico de su género; ambas categorías estarán sumidas en una teoría general y dicha teoría en una cultura determinada. Cada una de estas instancias analíticas supone estratos superiores que los engloban y determinan. Como toda forma simbólica, el análisis se refiere siempre a un macro sistema de significación, sistema el cual, estratificado y dinámico, es parte del conocimiento del analista, así como del productor de la obra y, sobre todo, de quien recibe el análisis. Es la condición que garantiza la comunicación entre ellos. Hablar de pertinencias estilísticas significa hablar entonces del análisis como sistema de significación. Existen varios *diagramas de pertinencia estilística*, basta citar aquellos de Nattiez o de Stefani (Nattiez 1987:172); (Stefani 1989:33-37).

i. El análisis de la música comprende también el análisis de su metalenguaje, esto es, el análisis del análisis. El análisis musical como forma simbólica es objeto de investigación de la ciencia que estudia las formas simbólicas: *semiótica*. Análogamente el *análisis del análisis* de la música será parte del campo de estudio de la *semiótica de la música*, campo interdisciplinario

9. El timbre constituye uno de los puntos más críticos de toda la teoría musical occidental, si bien las alturas pueden ser vistas en términos de "más agudo o más grave", las intensidades en términos de "más fuerte o más débil" y las relaciones de duración temporal como "más largas o más breves" el timbre no puede ser visto como "más tímbrico o menos tímbrico". De hecho es la dimensión sonora que presenta más dificultades para su investigación: de modo irónico se puede considerar al "timbre" como lo que se guarda en el tercer cajón de las cocinas chilenas: en el primero se ponen los cubiertos, en el segundo, los manteles y servilletas y en el tercero todo lo que no se sabe como clasificar (corchos, velitas de cumpleaños pasados, tornillos, cordeles, etc). Algo análogo sucede con el timbre, bajo este nombre se agrupa todo lo que en nuestra teoría musical no tiene una definición clara. Importantes descubrimientos han sido hechos en el campo del timbre gracias a la informática de la música por Risset (1982), Roads (1978), Wessel (1979), Maehder (1984), McAdams (1982) y los equipos del IRCAM de París, el MIT y el Centro de Cálculo y Sonología de la Universidad de Stanford, entre otros.

entre musicología y semiótica. El objeto de esta interdisciplina no será tanto y sólo un análisis específico, el análisis de un caso, sino que el modo cómo se analiza, el discurso analítico como análisis de una forma simbólica de pertinencia musical.

j. La consideración de todas las cuestiones ya señaladas llevará a tratar de definir una *tipología del análisis transcultural*, condición para poder establecer una estrategia analítica en la investigación musical. Dicha tipología será objeto de consideraciones específicas más adelante. En ella se propone aclarar los aspectos de la coyuntura del investigador en relación a los métodos analíticos y a las situaciones analíticas ya tratadas.

k. Para concluir la exposición de los aspectos relativos a las *situaciones analíticas*, podemos afirmar que el análisis de la música no se puede limitar al estudio de su funcionalidad y de las motivaciones que llevan al analista a emprender su trabajo o de los roles que en esta práctica él asume: musicólogos como analistas, compositores como analistas, críticos como analistas. Aunque la posición disciplinaria del analista pueda ser importante, ésta no agota los factores que determinan una situación analítica. Si se considera en forma aislada puede, incluso, ser fuente de errores y malos entendidos.

El análisis es una forma simbólica que está basada en un sistema estratificado de significaciones sociales, - si se desea *langue* en términos saussurianos-, y es además un hecho comunicativo, - *parole*- (Saussure 1990:29-30). Del momento que el análisis musical es una forma simbólica, supone una relación con el objeto analizado que no es *transparente* o global, sino que se configura como una sistematización de los datos extraídos. Dicha sistematización está determinada por aspectos epistemológicos, antropológicos, por su consideración de las formas musicales como productos autónomos o comportamientos, por la dimensión del *corpus* analizado, por la naturaleza de los datos y por la estrategia poética o estética del analista. Todo estos factores constituyen una *situación analítica*.

Todo análisis supone una relación entre formas convencionales y ambiguas, entre norma y variación de la norma. Esto es verdadero, tanto para la obra analizada, como para el análisis mismo, considerado en su naturaleza como discurso, pues ambos son formas simbólicas.

Todo análisis musical supone la existencia de un análisis del análisis -un "*meta-análisis*"- que es objeto de estudio de la semiótica de la música como campo interdisciplinario entre musicología y semiótica, como enfoque que estudia las formas simbólicas de pertinencia musical.

2. UNA TIPOLOGIA ANALITICA TRANSCULTURAL

En síntesis, es posible afirmar que el análisis musical trata de enunciar juicios o teorías sobre como funciona una pieza musical, es decir, se presenta como un discurso que trata de interpretar cómo y qué cosa determina las ocurrencias musicales.

Al enfocar el análisis en un campo unitario musicológico, se debe considerar que no analizará sólo piezas sonoras sino que "*textos*" en el sentido de modelos abstractos individuales (Martínez 1992:54). Dichos modelos estarán compuestos tanto por trazos lingüísticos o sonidos, así como por comportamientos, por el ambiente en que dicho evento se produce, por el uso de los espacios, por la gestualidad; en suma, por todo aquello que, en la cultura estudiada, connota la práctica de lo musical. Es por ello que se propone enfocar el análisis como un discurso, como una representación, o, para usar los términos de Nattiez: "*como un signo que habla de otros signos*". (Nattiez 1987:170). Decir que el análisis musical se presenta bajo forma de discurso o que posee un función interpretante llevará al investigador, junto con Nattiez, a formular dos consideraciones: *El análisis es un signo* y *El análisis es diferente, en su naturaleza, de la cosa significada*. En el primer caso la definición de signo que se utilizará es la de Peirce, hoy ampliamente compartida en ambientes semióticos:

"Un signo, es cualquier cosa que está ligada a una segunda cosa: su objeto, en modo tal, que ella conduce a una tercera cosa: su interpretante, en relación con el mismo objeto, y así sucesivamente llevará a una cuarta cosa en relación con este objeto, hasta el infinito" (Peirce 1980: 140).

El objeto en este caso será definido en base a "*sensaciones acústicas*" concretas, el signo que a ellas se refiere será una "*ocurrencia*" (Eco,1982:77), y la tercera cosa puesta en relación será su "*interpretante*", es decir, un análisis.

La segunda afirmación -*el análisis como algo diferente de la cosa analizada*- pone en evidencia dos factores: la *dependencia* y *autonomía* que posee el signo con la cosa designada. *Dependencia*, en cuanto el análisis no podría existir sin la existencia de ocurrencias concretas de la música; y *autonomía*, pues el análisis no se plantea como una representación o recreación de las ocurrencias, sino que como interpretación.

¿Qué consecuencias implica este doble carácter del análisis musical, su dependencia y autonomía de la cosa designada?. Peirce afirma que los signos son de varios tipos, en el caso del *índice*, se caracterizan por estar ligados al objeto que designan, el *icono*, presenta una congruencia como imagen entre signo y objeto, y el *símbolo* presenta una relación puramente convencional

con el objeto (*ibid*). A partir de esta clasificación peirciana y del hecho de que todo análisis musical es un signo, el aporte de este artículo consiste en la reflexión sobre la forma en que estas tres naturalezas del signo influyen en el análisis musical, esto es, en la definición de tres niveles analíticos, cada uno dependiente del anterior y que se autoalimentan, produciendo unos el material analítico a los sucesivos. Es necesario advertir que, si bien Peirce no considera que estos tipos de signo deban ser agrupados en forma jerárquica, en la aplicación del modelo propuesto sí reviste utilidad dicha organización. Se puede afirmar que ella obedece, en alguna medida, al funcionamiento de los mecanismos perceptivos acústicos que, empíricamente, cada uno puede fácilmente constatar.

Para Peirce, sin embargo, cada signo puede asumir, simultáneamente, el rol de índice, icono o símbolo; todo dependería de cómo son considerados por el observador. En el modelo que se propone acá, no se mantiene esta característica de la significación peirciana, aunque no se desea excluir, en modo absoluto, esta posibilidad.

El modelo analítico propuesto se basa en un primer nivel definido como análisis indicial. Al nivel del *análisis indicial* se encontrarán todas aquellas operaciones que efectuará un observador para segmentar y poder discriminar del *continuum* sensible acústico, aquellas sensaciones que después definirá como sonidos. La dualidad ruido - sonido es la expresión de esta operación analítica, en la cual el ruido representa aquella parte de la experiencia sensible que la cultura descarta como *texto* y, por lo tanto, como sonido.

El análisis indicial está basado en la calidad de índice que asumen los sonidos respecto de la realidad acústica. Los sonidos no son parte de la realidad, sino que se constituyen en un proceso mental de abstracción que, operando sobre la sensación acústica global, segmenta y discrimina ciertas variaciones paramétricas o dimensionales. Se afirmaba con anterioridad que las variaciones paramétricas son variaciones de cantidad y que se pueden discriminar en un *continuum* graduado que los receptores pueden fijar. Para ello es necesario, en primer lugar, poseer áreas de memoria selectiva en la cual serán almacenadas las percepciones como variación de estados de las células receptoras, esto implica que a determinada disposición de la red neuronal o perceptiva corresponderá una determinada percepción de la variación paramétrica (Maturana 1994:152).

Al considerar un parámetro como la altura, que se entiende graduada en escalas o grados de una tonalidad (Karolyi 1969:28-29), la memoria deberá fijar algunos trazos de la sensación acústica (sensación que no se debe confundir con el concepto físico de la frecuencia, medición de ciclos por segundo en una vibración o *hertz*) para confrontarlos con mediciones sucesivas. Si ha habido variación en el estado de los receptores, en orden

a dicha magnitud, la mente considerará que ha habido un intervalo o un movimiento en la escala. Se apreciará que todo el proceso de atribución de dirección y magnitud al fenómeno percibido no actúa sobre la realidad sensible en sí, en cuanto percepción global, sino que sobre una imagen ya segmentada y discriminada mentalmente. En verdad, se actúa sobre imágenes ya memorizadas. Este proceso actúa en forma similar sobre las percepciones temporales y dinámicas.

La percepción opera sobre signos, en el caso citado, opera sobre *índices*, pues la discriminación y comparación en la memoria del observador se produce cuando la percepción del fenómeno sonoro está actuando. El nivel que se define como *indical* es el nivel que actúa y organiza los sonidos como *signos índices de la realidad acústica*. Es el nivel que produce el *sonido* como concepto cultural y no biológico.

Al considerar el análisis musical bajo el aspecto de signo icónico, es decir, cuya representación es de forma análoga a la cosa representada, se define una suerte de *análisis icónico*. Esta forma analítica procede ya no con *sonidos* aislados sino que con series secuenciales de los mismos: sucesiones temporales de sensaciones acústicas. Es lo que se podría llamar una *colección de sonidos*¹⁰. En el caso de las colecciones de sonidos -o representación de secuencias sonoras-, estas se presentan como traducciones de percepciones acústicas en sistemas gráficos o kinésicos. El problema puesto por estas traducciones que, en todo caso, no operan sobre sensaciones acústicas, ni mucho menos sobre la realidad sonora, sino que simplemente sobre imágenes mentales (signos) de la realidad, consiste en la *adecuada representación de las direcciones del cambio*. Las magnitudes representadas por las traducciones deben, además, considerar que no representan la realidad específica sonora, sino que una modelización de ésta.

En toda cultura el proceso de reproducción de los textos de la cultura consiste en un doble mecanismo: "*una selección de los datos que serán parte de los textos*" y "*un código, o sistema codificante, que determinará la generación de las reglas para la constitución de los textos*" (Lottman 1995:44-45). La primera parte se realiza plenamente en lo que Eco llama proceso comunicativo y la segunda en lo que denomina *sistema significativo* (1982:62-69). Se genera, en este proceso de *traducción* entre datos producidos por los signos índices y su anotación gráfica, la selección sólo de algunos datos perceptibles para ser anotados y significados, y serán aquellos sobre los cuales pudiera existir ambigüedad comunicativa. En este caso la traducción no opera sobre el *texto*, definido como modelo abstracto y cultural ya estilizado, sino que sobre algunos componentes de éste. En la ejecución pública de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven se respetan toda una serie de operaciones y datos que forman parte del *texto* beethoveniano: una cierta disposición espacial de la orquesta, una distancia entre espectadores y músicos, en fin, toda una serie

10. El único parámetro o dimensión sonora indiscutible es el tiempo: la sensación acústica o la ausencia de ésta se encuentran subordinadas a la vida del sujeto conocedor que se desenvuelve en una forma cualquiera de sucesión temporal. Toda colección de sonidos, sea ésta vertical o horizontal, ocupa un lugar temporal preciso, único.

de elementos que no encuentran espacio en la traducción que el compositor ha hecho de ese evento sonoro, es decir, que no se encuentran anotados en la partitura de Beethoven y que, sin embargo, son fundamentales para una correcta realización de la obra.

En la *partitura*, que puede ser mejor definida como programa de ejecución, serán anotados y traducidos todos aquellos datos y signos que permitan la realización de la Quinta Sinfonía, es decir, la realización de una ocurrencia concreta del *texto* beethoveniano, así es como serán anotados, en concreto, *sólo* aquellos elementos que se podrían, contextualmente, entender de forma ambigua en la *obra* del compositor.

En la *transcripción*, y que es otra forma de traducir textos sonoros, se tratará de fijar ya no cada ocurrencia concreta, sino que la permanencia de los trazos distintivos del fenómeno. Es la transcripción de toda una serie de ocurrencias concretas las que permiten inferir las características del modelo abstracto que las origina, y de allí las características del código o teoría musical que genera el modelo o *texto*. La transcripción se presenta, generalmente, como una serie sucesiva de intentos, en la cual se podrán comparar divergencias y similitudes. (List 1974:374-375).

En la transcripción se hace crítica la elección del nivel de discreción con el cual serán anotados los datos. Es evidente que la discreción con que son segmentados los sonidos es particular a cada cultura, es también evidente que cada cultor, o cada vez que un cultor efectúa una ocurrencia concreta, no presenta todos los datos posibles o los presenta en una versión que es particular. ¿Cómo inferir de cada versión particular el modelo original?.

En el primer caso - la partitura- se tratará de *deducir*, a partir de un modelo abstracto o *texto* presente en la mente del compositor, los signos para su realización y comunicación coherente. En el segundo caso - la transcripción- de *inducir* de una práctica concreta, de una ocurrencia concreta, el *texto* o modelo abstracto del cual ésta proviene o es expresión. Como ha sido demostrado, en toda inducción existen factores teóricos y prejuicios que predeterminan lo que será posteriormente inducido (Ruwet 1975:12-14). En el caso de la transcripción -la que opera en contextos transculturales-, es el concepto mismo de sonido el que es pre-julgado.

¿Cómo se puede tener la seguridad de que el proceso de atribución paramétrica o dimensional que está en la base de la distinción (y segmentación en sonidos) del *continuum* acústico- sensible sea el mismo en las dos culturas, la del que hace música y la de quién transcribe?. Qué seguridad se puede tener que las variaciones de altura (concepto cultural) sean las mismas en otra cultura que segmenta la realidad sonora de manera diferente?. ¿Qué posibilidad existe que los cultores nos puedan explicitar los criterios de distinción que los

llevan desde la percepción global a los "*sonidos*" pertinentes en su propia cultura?. Estas son algunas de las interrogantes que ni aún el origen étnico de las respuestas podrá resolver, pues sería suponer en el entrevistado una capacidad de autojuicio de tipo semiótico y/o musicológico profesional.

Es pertinente entonces avanzar mucho más allá de lo que la conocida distinción transcripción *prescriptiva* o *descriptiva* nos permite aclarar (cf. Seeger, cit. en Nettl 1983:68).

Si se entiende el proceso de traducción como proceso de significación icónica, se entenderá el rol central que éste asume en la comunicación de textos y, por lo tanto, la "*culturalidad*" de la traducción. Si el estatuto investigativo transcultural consiste en explicar a nuestra propia cultura *lo que de la otra cultura* percibimos, por ejemplo, explicar *lo musical mapuche* a una comunidad de investigadores de formación académica occidental, la reflexión sobre el proceso de traducción icónica es no sólo deseable, sino que imprescindible¹¹.

Todo proceso de *traducción icónica* supone un nivel analítico y este nivel opera sobre el signo tomado en su aspecto de icono.

El *análisis simbólico*, o explicación de como la *obra* o modelo abstracto o texto, reproduce la propia cultura o teoría musical, de como la obra funciona, se hace en el campo de la convención. Si el estatuto de los niveles analíticos anteriores no permitía una representación integral de la realidad sensible, sino que operaba sobre porciones discretas y culturales de dicha realidad, en el nivel analítico simbólico esto es aún más crítico.

Todo análisis simbólico opera sobre el lugar convencional que cada signo ocupa en un sistema, es decir, opera sobre la relación entre signos, opera sobre el sistema que conecta los signos. La acción analítica no puede dejar de ser *a posteriori* y sus resultados representan la *abducción*¹² o la verificación de hipótesis (inductivas y deductivas) que el analista posee sobre el texto. Los resultados no pueden ser más que provisionarios y asintóticos, que tienden a una *verdad* sin alcanzarla jamás, ya que la probabilidad de las relaciones sígnicas que cada texto posee es prácticamente infinita.

El uso que generalmente se hace de procedimientos analíticos para "*demostrar*" la perfección de una obra o la "*perfecta*" disposición de sus partes, es más fruto de una práctica ideológica legitimante, y por cierto etnocéntrica, que de una práctica científica. El juicio que sobre una obra se expresa no puede ser más que una representación del sistema simbólico que, según el analista, subyace en el texto. No puede este juicio constituir un criterio de validación estética o de belleza, ni aún al interior de una cultura. La postura más útil, en términos científicos es la determinación de "*como funciona una obra*", esto es, la explicación del código, de los mecanismos de elección de los

11. Cabe preguntarse, sin embargo, si la transculturalidad de la investigación musical no sea hoy en día la norma más que la excepción: investigadores de formación académica, es decir, con experiencia sobre música europea de arte de los siglos XVIII y XIX, fundamentalmente, analizan y dan cuenta de fenómenos musicales bastante lejanos a su experiencia formativa: música mediática o de difusión masiva (pop-rock-baladas, etc), música de tradición oral, desde la cantora al Ngüllatun, multimedialidad y música experimental.

12. Abducción es un término utilizado por la semiótica de Peirce. Si en la deducción se conoce la regla y el caso, se obtiene el resultado; en la inducción se tiene el caso y el resultado y se obtiene la regla, en la abducción se conocen la regla y el resultado y se obtiene el caso. Es solamente en esta última forma que se obtienen conocimientos nuevos, la deducción opera como una confirmación de lo que ya se sabe, la inducción supone la existencia de paradigmas que permiten seleccionar el caso, en la abducción no importan que la regla y el resultado sean falsos lo que interesa es la posibilidad de verificación experiencial: la abducción permite la "falsificación popperiana" de la teoría que generó la regla y el resultado.

datos, las hipótesis de sus eventuales efectos sobre audiencias dadas, la explicación de los efectos ya verificados, pero no podrá jamás convertirse en un modelo para la creación de "*obras maestras*", bajo pena de abandonar el estatuto científico. (Nattiez 1996:81). En el caso de los estudios transculturales, este tipo de análisis podrá presumir la efectiva presencia de los postulados teóricos étnicos o verificar la presencia de "*universales*" o, aun, verificar ciertas teorías cognitivas, a condición de presentarse *como una modelización verosímil y afirmar la provisoriedad de sus resultados*.

Los niveles antes definidos obedecen a las características del análisis como forma simbólica, pero existe, sin embargo, otro determinado tipo de signo que, ausente en la teoría de Peirce y de otros estudiosos, no puede dejar de estar presente para una cabal comprensión del análisis como signo y, más allá, del signo en general. Se define en este artículo como *metasigno*, esto es, un signo que se refiere al modo como un signo se relaciona con la cosa designada: *un signo que habla de signos*. El último nivel analítico, el *metasignico*, siendo compuesto por signos que hablan de signos, se presenta como una reflexión sobre el estatuto del análisis, tratando de generar tipologías, taxonomías, explicitar los criterios analíticos usados en las diferentes escuelas. Se constituye en un discurso sobre discursos, y la creación de este nivel analítico permite la especulación teórica sobre los supuestos de todo proceso analítico. El análisis metasignico acá definido tiene como campo las operaciones meta-analíticas que enjuician los análisis musicales en cuanto discursos: sus supuestos y su coherencia discursiva, la falsificabilidad de sus resultados.

En el caso del índice se considera el análisis musical desde el punto de vista de la *causalidad*: un análisis índical es causado por el objeto designado. En el caso del icono, se tratará de una *analogía*: un análisis icónico es analógico con el objeto designado. Para el análisis como símbolo, se tratará de una *convención*: la relación con el objeto será cultural y consensual. En el caso del recién definido análisis metasignico la relación es *metadiscursiva*: el análisis como un discurso de discursos. De lo dicho se desprenden que existirán varios niveles analíticos, ligados a la naturaleza del signo producido en cada análisis; la tipología se construye sobre la base de estos niveles.

El análisis indicial : Este tipo de signo sólo puede existir en el momento mismo de la experiencia sensible de la cosa designada. En el momento en que las sensaciones acústicas provocadas por la audición de una pieza musical -en el sentido más amplio del término- se hacen presentes en un auditor, éste procede a una *segmentación* de ese *continuum* sensible. Extrae de su experiencia sólo algunas de las numerosas sensaciones disponibles; con éstas realiza una operación "sígnica" (Eco 1982:77), obteniendo ocurrencias concretas que son signos. Dichos signos pasarán a constituir la percepción del evento. A estas ocurrencias se las llama "*sonidos*". El "*sonido*" podría

ser definido entonces como la parte perceptiva de la sensación acústica, la que es organizada en dimensiones y parámetros. Un sonido es un signo y, como tal, sólo se puede explicar por su relación con todo un sistema de sonidos hipotéticos, con los cuales genera oposiciones y diferencias. El sonido como signo depende de la naturaleza misma de la sensación y actúa en presencia de ésta.

El análisis icónico: La relación se opera entre la imagen de una ocurrencia, en este caso los sonidos, y la imagen de un signo que los designa. Esta relación debe ser de tipo analógico. Cualquier forma que asuma el signo interpretante, debe conservar una relación con las dimensiones, direcciones de las variaciones y magnitudes del objeto designado. Constituye una *traducción* de la colección de sonidos en un modelo o *trascrición*.¹³ Toda traducción opera después del evento, casi como una memoria virtual y, por lo tanto, requiere un nivel de interpretación dimensional de dicho objeto. Esta operación la llamamos *análisis icónico*.

13. O también una partitura, que para este caso, puede ser considerada como un tipo particular de trascrición.

El análisis simbólico: A este nivel el análisis se sitúa como una interpretación de las relaciones entre los elementos que componen las ocurrencias, ya traducidas y coleccionadas en los niveles indiciales e icónicos respectivamente. Se trata de una relación de tipo convencional, en el sentido que dichas relaciones no están presentes en la naturaleza de los objetos, en su colección o en su traducción, sino que constituyen el fruto de hipótesis convencionales y consensuales. Es un análisis sobre la *obra* como modelo relacional, en forma relativamente independiente de las ocurrencias concretas de ésta. Opera sobre las traducciones, sean éstas trascriciones o partituras. Es el tipo de análisis musical como ha sido considerado en las definiciones más comunes: "*El análisis musical es aquella disciplina que estudia la música a partir de la música misma y no de factores extramusicales*" (Bent 1990:1).

El análisis metasígnico: En el modelo propuesto se plantea que pueda existir un cuarto nivel que, ausente en la tripartición índice/icono/símbolo de Peirce, agrega un tipo de interpretación, y de signo, necesario para definir el funcionamiento de estos niveles interpretativos. Este nivel o signo será denominado como el nivel analítico *metasígnico* o *análisis metasígnico*. En las matemáticas, como paradigma de lenguaje artificial, existen toda una serie de axiomas, teoremas, sistemas operacionales a través de los cuales es posible construir otros sistemas operacionales y teoremas. De proposición en proposición se va creando un complejo sistema de signos que sirve para crear otros signos. En este sentido la matemática escapa en alguna medida a su referente "*real*". Es formalmente autónoma del mundo de las cosas significables. Algo parecido podría suceder con el nivel que se define acá como *meta-analítico* o de *análisis del análisis*: la creación de juicios,

axiomas y proposiciones sobre como se analiza, en forma relativamente autónoma a la naturaleza de las cosas analizadas y sin buscar, a cada momento, su validación en referencia directa a lo "real". Esta calidad del metasigno define, en el nivel analítico metasignico, su relación con el objeto como la más autónoma de toda la serie, su relación directa es con los signos que interpretan el objeto. En este sentido se pone como un *signo autorreflexivo*. Se basa en una formalización creciente de sus proposiciones. Su validación, dado el alto grado de generalidad, depende de la autoconsistencia de sus formulaciones y de la potencia generativa de sus modelos. Existen ya en el campo analítico toda una serie de teorías de tipo general, como la tripartición de Nattiez, el método empírico-reflexivo de Jeppesen, el método paradigmático de Ruwet, las aplicaciones schenkerianas de Forte, las gramáticas generativas de Schomsky aplicadas a la música, etc., que constituyen, de hecho, en metasignos analíticos, cuya validación, sin embargo, no parece simple al exterior de los marcos teóricos que las generan.

Se propone a continuación una metodología de validación metasignica de los niveles analíticos citados.

Se aplicará otro modelo de la semiótica de Peirce, la llamada "*estructura de la interpretación cognitiva*" en la versión que entrega Massimo Bonfantini (1980:XXXX). Sin considerar los niveles originales, es posible establecer que los análisis indicales pueden ocupar el nivel más bajo de esta jerarquía, los análisis icónicos un segundo nivel, los análisis simbólicos un tercer nivel y los metasignicos, el cuarto nivel, el más elevado. Es posible aplicar a dicha jerarquía las tres leyes peircianas de la estructuración.

a. *Ley de la creatividad ascendente de la interpretación: Cada nivel motiva el establecimiento de un nivel superior; toda interpretación es la interpretación de un nivel inmediatamente inferior.* Ningún nivel es reducible al precedente, sino que es intrínsecamente innovador; todo nivel interpretativo superior surge para responder a las interrogantes generadas por el nivel inferior.

b. *Ley de la inspiración descendente: Toda interpretación a un nivel dado está basada en teorías y juicios procedentes del nivel superior.* La interpretación no posee un carácter meramente inductivo. Las hipótesis interpretativas se elaboran sobre la base de analogías y proposiciones más amplias. Así, el análisis indicial se basa en los parámetros fijados por los métodos traductores que encontramos en el nivel icónico, estos a su vez se inspiran de los modelos relacionales del análisis simbólico, y estos modelos son generados a partir de reflexiones meta-analíticas. Aunque todo nivel se base en un nivel inferior (que lo determina y lo supone) existe un movimiento de retorno que inspira la constitución de la interpretación a partir de su nivel superior. Dicha

hipótesis no es pasivamente determinada por el nivel inferior, al cual trata de explicar, ni por el superior, en cuyo modelo se inspira, sino que se pone como una síntesis *original e irreductible*.

c. Ley de la verificación al nivel inferior de la interpretación: Todo juicio interpretativo surge para conocer el nivel inferior; para prever el surgimiento de sus ocurrencias. La verificación de todo juicio interpretativo se realiza al considerar su eficiencia previsional en el nivel inferior. Esta eficacia resulta al confrontar el juicio interpretativo con la *experiencia*, el llamado *dato*, presente en el nivel inferior. El viejo modelo conceptual entra en crisis al surgir vacíos interpretativos, entre las previsiones empíricas deducidas y los datos experienciales.

En conclusión, se puede afirmar que: el análisis musical es un signo que genera juicios interpretativos sobre las ocurrencias musicales. Este signo posee dependencia y autonomía de la cosa designada. Es posible, a partir de los tipos de signos de Peirce, considerar a lo menos tres niveles de análisis:

Análisis indicial: Posee una relación existencial con el objeto designado, produce un signo interpretativo, el sonido.

Análisis icónico: Es una traducción analógica de lo designado, genera transcripciones y partituras.

Análisis simbólico: Produce un nexo de tipo convencional con lo designado, establece las relaciones internas de las ocurrencias de la traducción.

Análisis metafísico: de tipo autorreflexivo, opera sobre los modelos relacionales y simbólicos, generando signos interpretativos meta-analíticos.

Sobre los niveles ya citados, y para comprender como se generan los juicios interpretativos en estos cuatro niveles, podemos aplicar las tres leyes de la estructuración de la interpretación cognitiva de Peirce:

Ley de la creatividad ascendente: Que sostiene que todo nivel inferior necesita de una teoría interpretativa, que toda interpretación es la interpretación del nivel inmediatamente inferior.

Ley de la inspiración descendente: La interpretación no es un hecho meramente inductivo, y está basada en las teorías de los niveles superiores.

Ley de la verificación al nivel inferior: La validación (o falsificación en el sentido popperiano) está dado por la existencia de datos que no son explicados por las teorías; en este sentido, la potencialidad de cada nivel inferior de generar signos es más grande que la de la teoría residente en el nivel inmediatamente superior. Esto explica la generación de nuevas teorías que permitan explicar estos datos.

Bibliografía.

- Bateson, Gregory (1990) *Espíritu y naturaleza*; B.Aires; Ed. Morrortu; l'ed. 1979.
- Bent, Ian; (1990) *Analisi musicale*; Turín; Ed.EDT,
- Bonfantini, Massimo (1980) "La semiótica cognitiva di Peirce" en: *Semiotica: i fondamenti della semiotica cognitiva* ; Turín; Ed. Einaudi; pp. I-XXXX.
- Eco, Umberto (1982) *Trattato di semiotica generale* ; Milán; Ed. Bompiani; l'ed. 1975.
- Hegel, G.W.F (1967) *Estetica*; Turín; Ed. Einaudi.
- Karolyi, Otto (1969) *La gramática della musica*; Turín; Ed. Einaudi; l'ed. 1965.
- List, George (1974) "The reliability of Transcription" en: *Ethnomusicology*; Vol.18; No.3; septiembre 1974;pp.353-377.
- Lottman, Yuri y Uspenski, Boris (1995) *Tipologia della cultura*; Milán; Ed. Bompiani.
- McAdams, Stephen (1982) "Fusione espectral e la creazione di immagini uditive" en: *Bollettino LIMB 2* ; Ed. Biennale di Venezia; Venecia.
- Machover, Todd et al. (1983) "Ideas about Timbre and Composition" en: *Atti del 5° Colloquio di Informatica Musicale* ;Ancona,(Italia);Ed. AIMI-Univ. di Ancona-Iselqui;pp. 146-155.
- Maehder, Jürgen (1984) "La struttura del timbro musicale nella musica strumentale ed elettronica" en: *Musical Grammars and Computer Analysis* ; Florencia;Baroni-Callegari(ed); Ed.Olschki;pp.345-352.
- Martínez U., Jorge (1992) "La semiótica al servicio de la educación musical: la experiencia italiana" en: *Hispanoamérica, 500 años, situación y rol de la música en la educación*; Stgo;Ed. Univ. Metropolitana y ANEM; pp. 49-56.
- ----- (1994) "El análisis del análisis"; ponencia en las IX Jornadas Argentinas de Musicología; Mendoza; Inst. Musicología 'Carlos Vega' y Asoc. Argentina de Musicología (AAM).
- ----- (1995) "El anclaje de la identidad musical en grupos mapuches urbanos: la familia Huichalao de Cerro Navia"; ponencia en el II Congreso Chileno de Antropología; Valdivia,Chile; Colegio de Antropólogos y Univ. Austral. Editado por Colegio de Antropólogos.
- Martinez, Jorge y Palmiero Tiziana (1995 B) "La semiótica de la música al servicio de la musicología: la coyuntura del investigador" en :*Actas del I Simposio Nacional de Investigación Multidisciplinaria*; Stgo; Ed. LOM y Depto. de Idiomas, Univ. de Santiago.
- Maturana, Humberto (1994) *El sentido de lo humano* ; Stgo; Ed. Dolmen.
- Molino, Jean (1975) "Fait musical et semiologie de la musique" en: *Musique en Jeu*; París; No.17;enero 1975;Ed. du Seuil;pp.37-61.
- Nattiez,Jean-Jacques (1974) "Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales" en: *International Review of the Aesthetics and*

- Sociology of Music* ; Vol.5;No.1;pp.61-75.
- (1987) *Musicologie générale et sémiologie* ; París;Ed. Christian Bourgois.
- (1996) "Entrevista"; realizada por Jorge Martínez en: *Revista Musical Chilena* ; año 50; Julio-Diciembre 1996; N°186; Ed. Facultad de Artes Univ. de Chile; Santiago; pp: 73-82.
- Nettl, Bruno (1983) "I can't Say a Thing Until I've Seen the Score" en: *The Study of Ethnomusicology* ; Urbana;Ed. Univ. of Illinois Press.
- Peirce, Charles (1980) *Semiotica, i fondamenti della semiotica cognitiva*; Turín; Bonfantini, M. (ed); Ed. Einaudi.
- Risset, Jean Claude y Wessel, David (1982 "Indagine sul timbro mediante analisi e sintesi" en: *Bollettino LIMB2* ; Venecia; Ed.Biennale di Venezia.
- Roads, Curtis (1978) "Automatic Granular Synthesis of Sound" en: *Computer Music Journal* ; Vol.2; No.2; pp.61-62.
- Ruwet, Nicolas (1975) "Théorie et méthodes dans les études musicales: quelques remarques rétrospectives et préliminaires" en: *Musique en Jeu* ; París; No.17; enero 1975; pp.11-36.
- Saussure, Ferdinand (1990) *Curso de Lingüística General* ; Madrid; Ed. Alianza;l.ed. 1915.
- Schafer, Murray (1985) *Il paesaggio sonoro* ; Milán; Ed.Unicopli; l'ed.1977.
- Schaeffer, Pierre (1977) *Traité des Objets Musicaux* ; París; Ed. du Seuil;l'ed. 1966.
- Stefani, Gino (1989) "Quale(etno)musicologia"en: *Culture Musicali* ; Florencia; Ed. La Casa Usher-Soc. Italiana di Etnomusicologia; pp.33-37.
- Wessel, David (1979) " Timbre Space as a Musical Control Structure" en: *Computer Music Journal*; Vol.3; No.2; pp.45-52.
- Zemp, Hugo (1978) "Are'Are Classification of Musical Types and Instruments" en: *Ethnomusicology* ; Vol.22; No.2; enero 1978; pp. 37-67.



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE
INSTITUTO DE MÚSICA



CENTRO DE
EXTENSION

junio
A DE CÁMARA
HENSEN Y CUARTETO
Ganini-Duarte, Haydn,
Guastavino, Brouwer
junio
E XXI
O DE BRONCES
Heidt, Bernstein, García y otros
junio
TE-PIANO-QUINTETO
ante:
NOOSTHUYSE (Bélgica)
SI-XIMENA UGALDE CUARTETO
humann, Mendelssohn, Poulenc, Mozart

junio
USA
CONN Y CUARTETO
Shnitke, Shostakovich, Arensky
julio
E XXI
O DE MADERAS
fo, Sierra, Werner Henze y otros

julio
ON SOLISTA
nte:
OK (E.E.U.U.)
E PERCUSIÓN
ge, Harrison, Rifo y otros

julio
CÁMARA U.C.
e Donoso
nanticismo alemán y del siglo XX

julio
ES CON LAÚD, TIORBA Y GUITARRA
J-S. URTUBIA
A-E. FIGUEROA
siglos XVI al XVIII

julio
ANO-QUINTETO
tantes:
BERND ZACK (Alemania)
änberg, Turina, Gershwin, Dvorak

agosto
MUSICANTIGUA
lamo Frescobaldi, Arie e Canzoni

agosto
FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
ese, Manzoni, Ramírez y otros

agosto
hoven, Guarella, Shostakovich

MUSICA

Temporada Oficial de Conciertos UC' 98

XXXIV

DECAMARA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATOLICA DE CHILE
INSTITUTO DE MÚSICA

Aula Magna, Centro de Extensión U.C.

Alameda 390, 2° piso • Teléfono: 686 5098

Días: jueves. 19:30 hrs.

Entradas Público general: \$ 2.500 • Convenios: \$ 1.500

Estudiantes y tercera edad: \$ 500

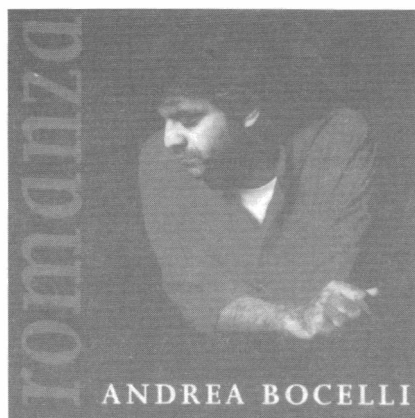
AUSPICIA



PHILIPS

Let's make things better.

Andrea Bocelli: dos discos



ROMANZA"

Sartori-Quarantotto: *Conte partirò* / Anastasio-Valli-Trovato: *Vivere* / : Nava: *Per Amore* / Felisatti-Malise-Nuti: *Il Mare Calmo Della Sera* / Lucio Dalla: *Caruso* / Smith: *Macchine Da Guerra* / Cirillo-Amoruso: *Le Tue Parole* / Zelli-Mangali-Panceri: *Vivo Per Lei* / Malavasi: *Romanza* / Farina-Maggio: *La Luna Che Non C'è* - *Rapsodia* / Andrea Bocelli: *Voglio Restare Così* / Cirillo-Amoruso: *E Chiove* / Zuccherobono: *Miserere* / Sartori-Quarantotto: *Time To Say Goodbye (Con te Partirò)*

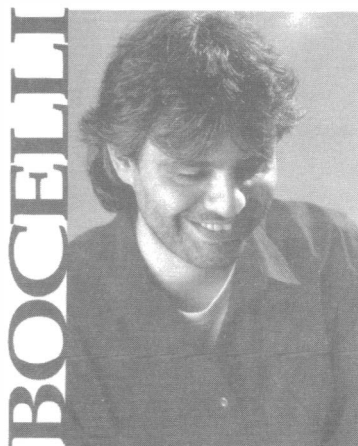
Participaciones de: Gerardina Trovato en *Vivere*, Giorgia en *Vivo Per Lei* (Marta Sánchez en la versión en español: *Vivo por ella*), John Miles (*Miserere*), Sarah Brightman (*Time To Say Goodbye*).

CD Polydor PY 811 (p) 1996

"VIAGGIO ITALIANO"

Puccini: *Nessun dorma* (Turandot) / Cilea: *Lamento di Federico* (L'Arlesiana) / Verdi: *Ah, la paterna mano* (Macbeth) / Verdi: *La donna è mobile* (Rigoletto) / Donizetti: *Una furtiva lagrima* (Elisir d'amore) / Franck: *Panis Angelicus* / Schubert: *Ave Maria* / Capuro-Di

Capua: *O Sole Mio* / Cardillo-Cordiferro: *Core n'grato* / Mario: *Santa Lucia luntana* / Russo-Di Capua: *I' te vurria vasà* / Bovio-De Curtis: *Tu, 'ca nunca chiagne* / Ottaviano-Gambardella: *Marinello* / Murolo-Tagliaferri: *Piscatore 'e Pusilleco* / (Messaggio Bocelli)/Tradicional: *Adeste Fideles*. Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú, dir. Vladimir Fedoseyev. Academia de arte coral de Rusia, dir. Victor Popov. Orquestación de las canciones napolitanas, Renato Serio. CD Philips/Polydor 314 533 123-2 (p) 1997



Casi simultáneamente, aparecieron en Chile dos discos del cantante italiano Andrea Bocelli, que causaron impacto a fines de 1997. Bocelli, nacido el 22 de Septiembre de 1958, quedó ciego a los 12 años de edad, a raíz de un accidente que sufrió mientras jugaba fútbol con un grupo de amigos. Fue capaz de emerger de las sombras, y no sólo debido al apoyo de sus padres - productores del famoso vino "Chianti Bocelli"- sino, fundamentalmente, gracias a su propio esfuerzo. Su discapacidad no le ha impedido continuar una vida lo más normal posible, tal es así que puede cabalgar en sus fieles caballos y disfrutar de su vida campesina. Casado con Enrica, tiene dos hijos, Amos y Matteo.

Andrea tenía sólo seis años cuando empezó a estudiar piano. También aprendió a tocar flauta y saxofón y, además, cantaba. Bocelli recuerda: "Era uno de esos niños a los que siempre le piden que cante para sus familiares". Sin embargo, obtuvo un doctorado en Derecho y trabajó como abogado defensor en los tribunales italianos hasta que, finalmente, su propia vocación y el aliento de sus amigos lo convencieron de que debía dedicarse profesionalmente al canto. Abandonando su trabajo de abogado, empezó a actuar en clubes nocturnos, ganando suficiente dinero como para pagar las clases del maestro Franco Corelli, una figura señera del canto lírico italiano. En 1993 se presentó en el famoso Festival de San Remo, defendiendo una canción de Lucio Dalla: Caruso (incluida en Romanza), inspirada en el gran cantante italiano de comienzos de siglo. Obtuvo el primer premio. Desde entonces se inicia su historia musical conocida.

Comenzaré por referirme al disco *Romanza*. Escuchar a Bocelli es toda una revelación. Si bien es cierto que en *Viaggio Italiano* se percibe la influencia recibida de Franco Corelli, en las canciones populares de *Romanza* nos muestra capacidades múltiples, técnicas y expresivas. En una sola canción puede emplear dos técnicas diferentes, tal es el caso de *Con te Partirò* (*Por tí volaré*, en su versión en español), que fue, justamente, la canción que lo lanzó, definitivamente, a la fama: la mezcla de una voz natural, como la de los cantantes populares, en la introducción de la pieza, para luego producir, en la sección siguiente, su poderosa voz de tenor lírico. Esta combinación es empleada, también, en otras canciones. Incluso, Bocelli se permite emplear la típica voz "sucía", característica de muchos cantantes italianos del género popular. Es así como comienza una de sus canciones más exitosas, *Vivo Per Lei*.

Una bellísima canción, en ritmo de bolero, *Le Tue Parole*, provoca no sólo deleite, sino asombro. Aquí, Bocelli se maneja en un ámbito amplísimo que, en los momentos de climax se acerca al registro de contratenor, siempre usando - en esta canción - una voz totalmente plana, desprovista de vibrato, como sería deseable en un buen intérprete de música renacentista. Bocelli es, básicamente, un tenor lírico, cuya técnica esencial se basa en la impostación y el vibrato, recursos técnicos "sine qua non" para la lírica, pero que puede abandonar si la música lo pide, acudiendo a su voz natural, una voz de gran belleza. Esa versatilidad es una de las razones de su éxito. Pero eso no bastaría si no tuviera la sensibilidad, el buen gusto y la sinceridad que marcan cada una de sus interpretaciones.

La única composición original de Bocelli, en este disco, es *Voglio Restare Così*. El autor-intérprete elude el típico formato de la canción comercial, incursionando en armonías que crean un clima onírico. Una sonoridad "piazzollezca" de bandoneón emerge al final de esta pieza breve y encantadora. El éxito comercial de este disco estaba asegurado con: *Miserere*, una canción de Bono y Zucchero, cantada junto a John Miles, *Vivere*, junto a Gerardina Trovato, *Con te Partirò*, con Sarah Brightman y el superventas *Vivo Per Lei*, con la italiana Giorgia y la española Marta Sánchez, en la versión en castellano. Sin embargo, esta grabación representa más que un éxito comercial, incluso más que un logro personal, es un puente, y muy importante, que permite que confluyan diversos estilos de música. Bocelli ha comentado: "La música popular siempre es una gran oportunidad para acercar a la gente a la lírica... Hay un proyecto futuro para hacer *La Bohème*, pero la música popular es lo que he elegido, aunque muchos puristas se escandalicen".

Romanza no necesita publicidad. Al comenzar el año 1998 se mantiene como el disco más exitoso de Polygram, superando, largamente, las ventas de discos de los artistas más famosos de la música popular y comercial.

Viaggio Italiano es un homenaje a los inmigrantes italianos, que llegaron a los Estados Unidos y a países sudamericanos. Es también, un homenaje a Enrico Caruso.

La primera parte de este CD nos muestra a Bocelli enfrentando piezas de gran exigencia, que fueron notables triunfos para Caruso y que siempre han sido pruebas de fuego para los más grandes cantantes. *Nessun dorma*, momento de gran dramatismo en el *Turandot* de Puccini, encuentra en Andrea Bocelli un intérprete de profunda sensibilidad. El encanto de Bocelli radica en que puede ser enormemente expresivo sin ser excesivo, una tentación común de muchos cantantes líricos. Sabe dosificar admirablemente la dinámica de su entrega. Esto ocurre también con las arias de Cilea, Verdi y Donizetti.

Un aspecto de expresión más profunda, religiosa, es expuesto en *Panis Angelicus* de Cesar Franck y *Ave Maria* de Schubert. Más emocionante, aún, es su dedicatoria a Su Santidad el Papa, de *Adeste Fideles*. Las canciones napolitanas que siguen están respaldadas por los magistrales arreglos orquestales de Renato Serio. Versiones insuperables de *O Sole Mio*, *Core n'grato* y *Santa Lucia luntana*, resaltan esplendorosamente.

Después de escuchar estas interpretaciones magistrales es insólito, pero simpático, leer, en el texto que acompaña al disco, la humilde excusa de Bocelli: "*Mi scuso di cuore con tutti i napolitani per il mio accento... prometo di migliorare al più presto la mia dizione*". ("Me disculpo de corazón con todos los napolitanos por mi acento...prometo mejorar mi dicción, muy pronto")

La participación de la Orquesta de la Radio de Moscú, dirigida por Vladimir Fedoseyev ha sido fundamental en el magnífico resultado de esta grabación, como también lo fue el trabajo del coro dirigido por Victor Popov. Por momentos, los contrastes piano-forte de la orquesta nos recuerdan que estamos escuchando a una orquesta rusa. Sin embargo, uno termina convencido que es la atmósfera exacta para la nostalgia napolitana. Este registro, efectuado en Moscú, confirma a Bocelli como uno de los cantantes más relevantes de los últimos años.

Mientras este disco aparecía en Chile, Andrea Bocelli se encontraba grabando, en Florencia, una selección operística para un nuevo CD: *Aria*, que causará sensación. Probablemente, lo estaremos comentando en el próximo número de *Resonancias*.

Oscar Ohlsen

Música para el Fin de Siglo Santiago Vera-Rivera

Apocalíptica II, *Silogística I*, *Silogística II*, *Arkana I*, *Arkana II*, *Preámbulo* y *Antiprosas*, *Conmutaciones*.

Intérpretes: Mendieta -Orlandini; Karakay-Cuitanic; Ensamble Bartók; Quartet de Bec Frullato; Norwegian Chamber Orchestra; Rondón-Hasbun - Cuitanic; Escobar-Cabello SVR - 3006-4. DDD. 1997.

El compacto referido fué presentado oficialmente en la Sala SCD el 9 de Enero de 1998. Reune siete composiciones para diversas agrupaciones de cámara en versiones de intérpretes nacionales y de dos agrupaciones extranjeras.

Con satisfacción comprobamos que este tipo de eventos se convierte, por fin, en un acontecimiento normal y claramente ascendente en la vida cultural: cada vez es más frecuente que compositores nacionales tengan acceso a registros sonoros de calidad y que el material sonoro incluso acceda a circuitos de venta comerciales. Lo mismo podemos decir de intérpretes nacionales que entregan una variedad extensa de repertorios, abarcando desde la música virreinal, a repertorio universal docto y composiciones de autores nacionales.

Las causas de esta actividad tienen que ver con una multiplicidad de factores cuyo análisis excede las pretensiones de éste comentario, de manera que nos detendremos a señalar solamente dos. El primero es la existencia de una política de mecenazgo cultural auspiciado por el Ministerio de Educación a través de los concursos anuales FONDART y el otro factor que señalamos explícitamente es la aparición

universitario, funda el 3 de junio de 1987 el sello SVR Producciones, con los objetivos señalados anteriormente. Al momento de escribir éste comentario el sello posee un catalogo conformado por 6 series o líneas de producción: *Música Chilena de Concierto del Siglo XX*; *Música Electroacústica Chilena*; *Serie de Música Latinoamericana y Europea de Concierto del Siglo XX*; *Serie de Música Clásica Universal*; *Música para Niños* y *Serie de Música de Proyección Folclórica*. El valor de difusión de estas series, tan ajenas a cualquiera concesión comercial, ha tenido un cálido reconocimiento de creadores e intérpretes nacionales.

Con extrema prudencia Santiago Vera-Rivera, luego de 11 años de administrar el sello, nos propone un material en CD exclusivamente nacido de su pluma composicional. Por de pronto, dos obras de las incluidas en la grabación han recibido reconocimientos en el extranjero. *Apocalíptica II*, obra compuesta entre 1988 y 1989 en Oviedo, fué seleccionada entre 594 composiciones en el Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC) y su estreno absoluto se realizó en el Festival de World Music Days en la ciudad de Oslo, el 24 de septiembre de 1990, estando la interpretación a cargo de la Orquesta de Cámara de Noruega bajo la dirección del maestro suizo Jürg Wytenbach y cuyo master fué usado en la presente selección.

Silofística II, compuesta en 1991, obtiene el más alto puntaje en la categoría de música de concierto en la VI Tribuna Musical de América Latina y el Caribe, que con los auspicios del Consejo Mundial de la Música, UNESCO, premia y recomienda la difusión de obras a través de la radiotelefonía. Con textos de tres cantos tradicionales y la experta interpretación del Ensemble Bartok, ha recibido elogios de la crítica extranjera y nacional.



de productores privados con " el objetivo fundamental de estimular, promover y difundir la Música Chilena de Concierto del Siglo XX..." Es aquí donde se produce una curiosa y notable relación, por cuanto Santiago Vera-Rivera, además de compositor y profesor

Conmutaciones y *Arkana II* tienen la particularidad de incluir el uso de instrumentos de los llamados "antiguos" como lo son las flautas dulces, ya sea en combinación con piano (interpretación del Trio UMCE) o como cuarteto de flauta dulce (*Quartet de Bec Frullato*, de Barcelona, España)

Completan la grabación *Silogística I*, compuesta en 1989, para flauta travesa y guitarra en interpretación del dúo Mendieta-Orlandini; *Preámbulo* y *Antiprosia*, 1992, que con texto de Tagore es interpretado por Katalyn Karakay, soprano, y Ana Maria Cuitanic en piano. Finalmente *Arkana I*, 1995, grabada por el dúo Escobar - Cabello en violoncello y piano.

Las 7 obras incluidas, de las más de 60 composiciones que conforman la producción de Vera-Rivera, nos revelan la particular visión estética y de técnica compositiva de su autor. Creemos que usar con ellas las categorías del análisis tradicional sería inútil, pensando que conciente o inconcientemente se ha renunciado a los flujos de tensión-reposo que han sido la expresión del *pathos* de la música occidental en un lapso importante de su desarrollo o de la ausencia casi total de los recursos contrapuntísticos. El más bien se sumerge en el aparentemente simple y libre juego de los parámetros del sonido; para ello se vale de estructuras cíclicas y formas bien definidas, usando sin temor la repetición de elementos, sin llegar al minimalismo y bañando todo el conjunto con una tenue luz impresionista. El lenguaje, en definitiva, está puesto al servicio de la recreación de ambientes y atmósferas lo cual lo lleva a acercarse a estéticas de culturas musicales exóticas.

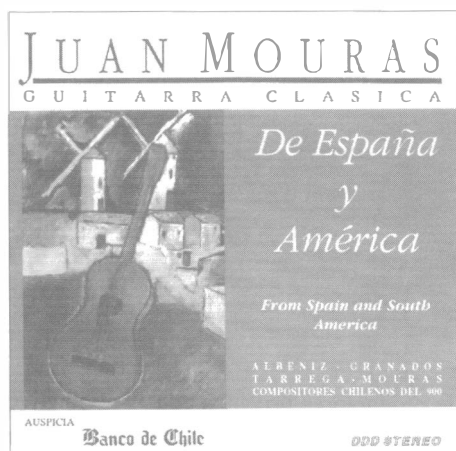
En éste sentido la obra más representativa del estilo de Vera-Rivera es *Silogística II*, siendo también en nuestra opinión la obra más sugerente de las siete aquí comentadas, las

que han sido compuestas en la última década y de allí su notable unidad estilística. Su autor, al igual como lo hicieron respetables antecesores, no teme copiarse a sí mismo. Quizá un intérprete instrumental podría reclamar un mayor desarrollo de recursos idiomáticos propios para los instrumentos elegidos.

La interpretación y la calidad técnica de la producción, es muy satisfactoria, considerando que el material proviene de distintos estudios de grabación. El disco se acompaña de un material escrito que ofrece una reseña útil del compositor, de cada obra en particular, fotos del autor e intérpretes, reseña de obras y partituras publicadas. Toda esta información aparece también traducida al idioma inglés.

Octavio Hasbun

Juan Mouras: Guitarra Clásica de España y América



Isaac Albéniz: *Asturias - Granada* / Enrique Granados: *Danza N°5* / Francisco Tárrega:

Preludio “Lágrima” -Tango “María” - Danza Mora - Pavana, Mazurka “Adelita” - Mazurka/ Carlos Pimentel: Polka-Marcha “*Con sentimiento de tí me alejo*” / Nicolás Castillo: Zamacueca “*La bella santiaguina*” / Alberto Orrego Carvallo: *Vals brillante* / Obras de Juan Mouras: *Sonatina Concertante para oboe y guitarra* (Allegro - “*De Los Andes*” Lento-Allegro y Tempo chileno) - *Poemas de la Trapananda* (1. “Patagonia” para recitante, guitarra y Voz Ona grabada, poema de Mario Miranda. 2. “Los primeros y los últimos”, poema de Oscar Aleuy. 3. Allegro Final), *Tres valeses latinoamericanos* (1. Serenata. 2. “Recuerdo de antaño”. 3. Aire del Altiplano). Suite Infantil para violín, viola y guitarra. Participantes: Guillermo Milla, oboe. Rodrigo Tabja, violín. Claudio Morales, viola y Mario Miranda, recitante. CD DDD Stereo, auspicio del Banco de Chile. (p) 1995.

Juan Mouras, joven guitarrista chileno, originario de Coyhaique, formado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile bajo la guía del profesor Jorge Rojas Zegers, es una figura distinguida del ambiente musical chileno. Después de ganar el Primer Concurso Nacional de Guitarra, organizado por la Radio de la Universidad de Chile (1985), ha desarrollado una rica actividad como intérprete, mostrándose, además, como una promesa en el campo de la composición.

Si bien antes apareció en producciones del compositor y guitarrista Iván Barrientos, *De España y América* es, definitivamente, el primer fonograma en que aparece como solista, compositor y figura central.

El disco se inicia con obras de los españoles Albéniz, Granados y Tárrega, ejecutadas con gran fuerza expresiva. Con un timbre casi invariablemente brillante, nos entrega

interpretaciones de alto nivel. Por momentos, especialmente en Tárrega, quizás habría sido deseable una sonoridad más cálida y pastosa.

Luego interpreta tres piezas, de estilo sencillo, como suelen ser las de los compositores chilenos del 900, aquí representados por Pimentel, Castillo y Orrego Carvallo, en una interpretación cariñosa y sensitiva. Mouras ha estado dedicado por largos años al estudio y difusión de este tipo de repertorio. La parte fundamental de este CD está dedicada a obras del propio Mouras. Ellas se inician con su *Sonatina Concertante*, para oboe y guitarra. Juan Mouras y Guillermo Milla se complementan admirablemente en esta composición que recurre al lenguaje neoclásico, agradable de escuchar y en la cual se percibe una atmósfera chilena, elemento natural en casi todo el trabajo creativo de este destacado compositor-intérprete.

La obra siguiente, *Poemas de la Trapananda* -Trapananda, nombre dado por los conquistadores españoles al extremo sur de Chile, desde Chiloé al Estrecho de Magallanes- consta de tres fragmentos: En los dos primeros, se unen la palabra y la guitarra. Las seis cuerdas dibujan paisajes del sur más lejano. La voz de Mario Miranda, en un texto de su autoría y otro de Oscar Aleuy, se refiere a verdades profundas, muy distantes a las del hombre urbano. Nos habla de agua, de cascadas, del río Baker, del hombre solitario del sur. La voz de un auténtico ona, registrada en una banda magnética, parece provenir de otro mundo, tal vez uno de los últimos aborígenes sobrevivientes de la Patagonia. Tanto la idea como la realización de esta obra, constituyen un logro notable.

Los *Valeses latinoamericanos*, para guitarra sola, son ingenuos pero de una nítida belleza.

Recuerdan, en alguna medida, a Lauro y Mangoré. No deja de ser curioso que un compositor joven emplee un estilo, por muchos, considerado “demodé”, como alternativa frente a la complejidad y densidad de la generalidad de las creaciones musicales doctas de los últimos años. Sin embargo, resulta refrescante escuchar nuevas pinceladas de viejo romanticismo.

El CD concluye con una *Suite Infantil*, para violín, viola y guitarra. Aunque su razón de ser está bien argumentada en el texto que acompaña al disco, y bien ejecutada, es el ítem más débil de esta producción. Mouras muestra su ingenio en el arte de las variaciones pero, inevitablemente, cae en la vieja trampa del barroquismo, una especie de fantasma que parece estar siempre al acecho de la música para niños.

De todas maneras, este disco es absolutamente disfrutable y sobre el cual es importante destacar dos aspectos: el interés que Mouras muestra en la música de cámara y, muy especialmente, su valioso aporte en dar cabida a la presencia de nuestro país en su música, ya sea a través del rescate de obras de compositores de comienzos de siglo o de sus propias creaciones, muchas de ellas alimentadas por una esencia chilena inconfundible.

Es un CD altamente recomendable, diferente a muchos otros discos con música para guitarra.

Oscar Ohlsen

Dúo Ansaldi-Conn Música del Viejo y Nuevo Mundo en los años cincuenta



Ocho Preludios para Piano de Frank Martin, *Sonatina para Violín y Piano* de Karl Heinz Stockhausen, *Sonata N° 4 para Violín y Piano* de Claudio Santoro, *Sonata para Violín y Piano Op. 9* de Juan Orrego Salas, *Pampeana N° 1* para Violín y Piano de Alberto Ginastera. Fernando Ansaldi (violín), Frida Conn (piano) SVR -1013-1- DDD SVR Producciones 1997.

Puede resultar sorprendente un título como este para un CD. Normalmente, el ámbito de repertorio de este tipo de grabaciones es o muy amplio o muy restringido (sea por autor o por estilo, escuela o tendencia). Sin embargo, la opción de abordar un período tan especial como los años cincuenta y lugares distantes como Europa y América Latina (no aparece ninguna explicación al respecto en la información que acompaña a este CD) constituye un interesante aporte y permite al auditor hacerse algunas preguntas sobre modos de componer y modos de interpretar coexistentes, en diferentes continentes, entre los años 1944 y 1951.

Aunque la música compuesta en los años cincuenta es de una variedad de técnicas y estilos casi ilimitada (pensemos que durante este período Darmstadt se consolidará como el centro de la búsqueda y experimentación de Europa) aparecen aquí varias obras (por no decir todas) que pertenecen, en realidad, a una pequeña franja de la praxis compositiva del período y ligadas fuertemente a la tradición clásico-romántica. En efecto, todas estas obras pueden ser calificadas como neo-clásicas.

Los *Ocho Preludios* para Piano (1948) de Frank Martin (1890-1970) se mueve en un ámbito de tonalidad ampliada con gran predominio de armonías tonales usadas libremente evitando una conducción netamente direccional de la música. Cada preludio adquiere un carácter singular y se ordenan de manera tal que se intercalan diversos modos y *tempi*. El primero de ellos (*Grave*) sirve de introducción al total de la obra y en ese sentido la interpretación de Frida Conn resulta adecuada y logra establecer una tensión dramática que, a veces, recuerda la famosa Sonata de Franz Liszt. En el segundo (*Allegretto tranquillo*) aparece claramente un tema que es utilizado en forma única y reiterada. El carácter es más de juego y aunque la textura aparece como una melodía acompañada, el uso de diversos registros adelanta cierta tendencia a la polifonía que aparecerá en pleno más adelante. La interpretación es clara, tanto en los planos sonoros como en la articulación de las voces. Lo sombrío da inicio al tercer preludio (*Tranquillo ma con moto*) que aparece como una reminiscencia del *Preludio N° 2 en la menor* de Chopin. Una vez más el equilibrio entre el canto y el movimiento casi mecánico del acompañamiento está claramente expuesto por la pianista. El cuarto preludio (*Allegro*), dado su característico ritmo, nos permite reflexionar acerca de lo que algunos podrían

llamar un reflejo de nuestra identidad. Llama la atención el carácter “cuequero” que aparece en la frase rítmica que domina este preludio. ¿Será así la música y por lo tanto Martin sería un latinoamericano o será la manera de interpretar de una pianista chilena como Frida Conn? Un tema, sin duda, interesante para reflexionar. El *Vivace* que caracteriza al quinto preludio tal vez no resulta del todo logrado por la pianista. En mi opinión son dos los factores que generan esta sensación: el tempo en sí, por una parte, y su característico *moto perpetuo*. El *tempo* debió haber sido un poco más rápido sin llegar a alterar la claridad de la articulación y el *moto perpetuo* que genera la escritura no acepta *rubati* tan pronunciados. Pareciera que la influencia romántica de la interpretación del primer y tercer preludio no fué superada. Este es un preludio brillante, con energía, que luego de alcanzar la filigrana en los agudos va a desembocar en el abrupto final el cual, en esta versión, aparece tímido y poco consistente lo que no permite el fuerte contraste entre el quinto y sexto preludio. La textura polifónica e imitativa del sexto preludio (*Andantino grazioso*) aparece clara, perfectamente audible gracias al manejo de la articulación de Frida Conn. Incluso aquellos pasajes no canónicos pero que contienen el material motivico original se integran con naturalidad al total del discurso polifónico. El penúltimo preludio (*Lento*) recupera, en parte, el ambiente tenso e introductorio del primero. Nuevamente, el ambiente romántico de la interpretación aparece con fuerza, lo que me parece adecuado dada la textura del trozo. Tal vez, la obra podría resistir una interpretación con contrastes más marcados entre los momentos delicados y aquellos más robustos y densos. En el *Vivace* final, con carácter de *scherzo*, la culminación de este ciclo de piezas para piano adquiere un comportamiento variable, a modo de síntesis de los preludios anteriores, dominado por un

aire marcial que aparece intervenido por las irregularidades rítmicas. Llama la atención la sonoridad del piano en esta última pieza en comparación al preludio anterior. Da la sensación de falta de peso en el sonido que no resulta de una deficiencia de la pianista sino más bien del equilibrio sonoro de la grabación.

La *Sonatina para violín y piano* (1951) de Karlheinz Stockhausen (1928-), un trabajo de su etapa estudiantil, se mantiene dentro de un estricto neo-clasicismo. En efecto, Stockhausen abandonará este estilo justamente al año siguiente de haber escrito esta obra al iniciar estudios con René Leibowitz y Olivier Messiaen en París y Darmstadt. La obra denota, claramente, su condición académica y sobretodo la influencia de Frank Martin quien era profesor de Stockhausen durante la composición de ésta. Esta característica hace muy compleja su formulación sonora, su interpretación. Es fácil caer, en los pasajes más tradicionales, en una excesiva homogeneidad y un romanticismo exagerado. De un modo u otro, el Dúo Ansaldi-Conn logra resolver en parte este problema. Resulta imprescindible un enfoque expresionista, de alto contraste y perfilados gestos que se alcanzan sólo en los pasajes más activos y rítmicos. En este sentido, es el violín de Ansaldi el que aporta mayor variedad y recursos. En el piano, tal vez por su propio colorido, predomina una sonoridad de corte romántico que no contribuye a sacar a la obra de su origen académico, sobre todo durante el primer y segundo movimiento. El inicio del último movimiento abre un nuevo ambiente de actividad y una cierta agresividad que, al correr de este tiende a perder fuerza y dinamismo. Tanto al comienzo como hacia el final, en la recapitulación del comienzo de este tercer movimiento, hace falta una visión más renovada de la interpretación, un mayor espacio al silencio y, tal vez, un colorido en el violín y una articulación más neta, más *staccato* en el piano.

Abre la parte dedicada al Nuevo Mundo la *Sonata N° 4 para violín y piano* (1951) del compositor brasileño Claudio Santoro (1919-). Como una clara herencia de Heitor Villa-Lobos esta sonata nos sitúa en un ambiente rítmico, con gestos melódicos muy amplios producto de la constante repetición de sus motivos. Esta música pertenece de lleno al neoclasicismo latinoamericano, el cual conserva, aún más que su versión europea, los esquemas formales casi intactos. El esquema de sonata de este primer movimiento *Allegro* así lo demuestra como también el hecho de continuar con un marcado movimiento *Lento* muy melancólico y romántico. En este segundo movimiento, resulta difícil reconocer lo latinoamericano de esta música. En ciertos breves momentos pareciera sentirse una *saudade* que la interpretación de Ansaldi-Conn no deja percibir con claridad. Reaparece aquí, una tendencia hacia una estética romántica con el sonido del violín muy cargado y con demasiado vibrato. En el piano, el *rubato* apoya esta -a ratos mahleriana- visión demasiado europea para un compositor que busca concientemente reflejar sus raíces musicales brasileras. Siguiendo la estructura barroca del rápido-lento-rápido, el tercer movimiento nos devuelve al folclor que caracteriza la música de Santoro. Otra vez el ritmo (casi de habanera), otra vez el esquema formal clásico -en este caso- el rondó que intercala el tema principal con varios temas contrastantes. La influencia debussyana se hace sentir con fuerza, no en vano el impresionismo francés de comienzos de siglo fué un faro que guió a la mayoría de los compositores de América Latina plenamente activos en los años cincuenta.

En esta versión de la *Sonata para violín y piano Op. 9* (1944) de Juan Orrego Salas (1919-), el Dúo Ansaldi-Conn logra una clara interpretación. El fraseo y los planos sonoros se oyen con nitidez, no hay exageración de

los *rubati* y el estilo clásico que domina en la música de Orrego Salas -más lejos del latinoamericanismo que caracteriza a sus contemporáneos- con sus pasajes netamente contrapuntísticos y una redacción compositiva de clara raíz europea, aparece en plenitud. La alegre vitalidad que manifiestan sus dos movimientos extremos se destaca entre la música de este disco. El movimiento central, pese a su carácter, no se oye pesado ni sobrecargado y en momentos adquiere un aspecto casi barroco. Una vez más, los planos y las voces están entregados con cuidado lo que hace de esta interpretación una de las más logradas de este registro.

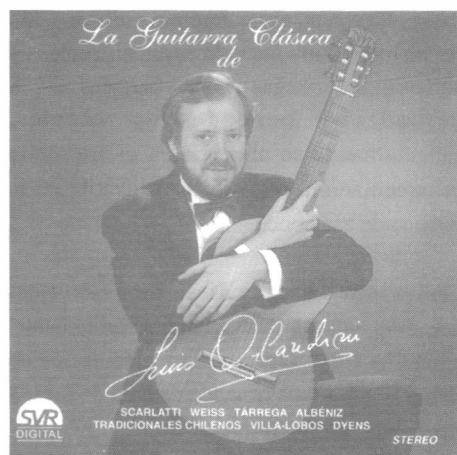
La *Pampeana N° 1* para violín y piano (1947) de Alberto Ginastera (1916-1983) nos devuelve al ambiente latinoamericano con una música que utiliza los rasgos de la música tradicional argentina. Un inicio rapsódico, casi raveliano (por su carácter semejante a *Zigane*) y que tiene como protagonista al violín de Ansaldi prepara el *Allegro* lleno de ritmos y *ostinati* provenientes de la música gaucha. La obra recurre a las posibilidades virtuosísticas del violín que están resueltas con brillantez por Fernando Ansaldi sostenidas por la enérgica interpretación del piano de Frida Conn. El final construido con reiteraciones que se van desarrollando hasta alcanzar el último gesto funciona como una excelente culminación de esta grabación que, como dijimos anteriormente, constituye un aporte poco común a la actual oferta discográfica.

Finalmente y aunque escapa al dominio pleno de lo musical, me permitiré hacer algunos comentarios sobre el material escrito que acompaña a esta grabación. Llama la atención el desequilibrio que hay entre la información dada acerca de los compositores y aquella sobre las obras. Esta última es escasa y poco relevante. En este mismo sentido, se manifiesta un desequilibrio entre la cantidad de datos sobre los compositores europeos y los

latinoamericanos. En este último grupo “se salva” Juan Orrego Salas tal vez por su condición de chileno. He querido mencionar estos aspectos ya que considero importante, a falta de información accesible, que el auditor conozca tanto de los compositores como de sus obras. El librito que acompaña a las ediciones de discos compactos es una muy buena instancia para entregar, a quien adquiere uno de ellos, tanto información como reflexión que permita al auditor ampliar sus criterios y sus conocimientos acerca de la música que escucha.

Alejandro Guarello

La Guitarra Clásica de Luis Orlandini



Domenico Scarlatti: *Dos Sonatas* / Silvius Leopold Weiss: *Fantasia - Capricho* / Francisco Tárrega: *Recuerdos de la Alhambra - Capricho Árabe* / Isaac Albéniz: *Granada - Asturias* / Canciones populares chilenas (armonizaciones de Oscar Ohlsen) / Heitor-Villa-Lobos: *5 Preludios* / Roland Dyens: *Tango en Skaï*.

CD SVR, SVR-LOR-3.005-2 (p)1996.

Este es un interesante disco de un intérprete líder de la guitarra chilena. Después de aparecer en una serie de grabaciones en CD, publicadas por sellos alemanes, en las cuales Orlandini abordó programas exhaustivos tales como las *Rossiniane* de Mauro Giuliani, las *Fantasías* de Fernando Sor, antologías de Joaquín Rodrigo y Emilio Pujol, etc., además de tres volúmenes dedicados a la música chilena, dos como solista y otro de dúos de guitarras, bajo la etiqueta SVR, el distinguido artista nacional se da el gusto de tocar piezas de fácil acceso, para todo auditor. Son piezas que generalmente no toca en sus conciertos públicos, en los cuales casi siempre aborda grandes obras, grandes desafíos. Sus recitales suelen ser abundantes en novedades y estrenos. Este disco nos ofrece, entonces, una oportunidad de escuchar a Orlandini en un repertorio más tradicional.

Las piezas de Scarlatti y Weiss muestran al intérprete con un vasto dominio estilístico. Sin ser un músico involucrado en los instrumentos antiguos, sus entregas de obras barrocas poseen verdades y bondades apreciables, especialmente su maestría en el arte de la ornamentación, recurso insoslayable en la música de esa época.

Las obras de Tárrega y Albéniz son ejecutadas con gran naturalidad. Orlandini, sabiamente, evita una sobrecarga romántica, tentación de muchos guitarristas cuando se trata de tocar a los españoles de “fin de siècle”.

Las *Siete Canciones populares chilenas* fueron arregladas para guitarra por quien escribe este comentario. La idea en mente fue la de vestir sus melodías con una armonización discreta y transparente, que no ocultara su esencia original. Orlandini altera, mínimamente, sólo uno de estos arreglos, el de la “La Trastrasera”, danza de Chiloé, con mayor beneficio para la pieza. La ejecución de todo el conjunto es

vigorosa y atrayente.

De 1940 datan los *Cinco Preludios* de Heitor Villa-Lobos, piezas fundamentales del repertorio guitarrístico del siglo XX. En ellas el compositor se adentra en lo más profundo del alma brasileña, sugiriendo la selva amazónica, las tierras áridas y el canto urbano. Son piezas abordables para muchos guitarristas de nivel medio, pero que sólo pueden ser entregadas de manera suprema por un artista de alto nivel. Luis Orlandini logra cautivar al auditor, sin recurrir a excesos, inyectando la dosis justa de dramatismo o intimidad.

La convincente versión de Orlandini, de un tango escrito por el tunesino-francés, Roland Dyens, hace concluir este CD, *Tango en Skai* (Tango en cuerina), una pieza que seduce por sus artificios técnicos y derroche de coquetería.

Oscar Ohlsen

Surantigua

CD (DDD) Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART. [1998]

Música de España: *Pastores Loquebantur y O que Nueva* de Francisco Guerrero (1528-1599); *Veni Domine* de Cristóbal de Morales. Música de América: *Eso Rigor E Repente* de Gaspar Fernández (1570-1629); *Al Prodigio Mayor* de Manuel de Zumaya (1680-1755); *Convidando Está la Noche* de Juan García de Zéspedes (ca. 1650); *Hanacpachap Cussicuinin* de Juan Pérez Bocanegra (ca. 1600-1680); *Dame Albricia Mano Anton* de Gaspar Fernandes; *A la Fuente de Bienes* de Juan de Herrera (1665-1738); *Ay Andar a Tocar a Cantar a Bailar* de Juan de Araujo (1646-1715); *Hijos de Eva Tributarios* de Tomás de Herrera (ca. 1640); *Los Coflades*

de la Estleya de Juan de Araujo; *Tururú Farará con Son* de Gaspar Fernandes; *A Siolo Flasiqullo* de Juan Gutierrez de Padilla (1595-1664). Música de Chile: *Con Amor Pastores Todos*, anónimo (ca. 1700-1750); *Primera Lección de Difuntos*, *Segundo lección de Difuntos* y *Tercera Lección de Difuntos* de Fray Cristóbal Axuria (ca. 1730-1815); *Benedicta et Venerabilis* de José Bernardo Alzedo (1788-1878).

Agrupación Vocal SURANTIGUA: Alejandra Sierra Berríos (soprano I), Rosana Osses Marchant (soprano II), Cecilia Barrientos Covacich (mezzosoprano), Víctor Miranda Barrales (tenor I), Tomás Guzmán Troncoso (bajo), Pablo Ulloa Valencia (tenor II, viola da gamba y dirección). Músicos Invitados: Rodrigo Díaz Riquelme (guitarra y laúd), Inés Schuster Cotapos (órgano), Hernán Muñoz Julio (violín), Adolfo Velásquez Fajardo (violín).



Aplaudimos este primer disco, recientemente estrenado, de la agrupación SURANTIGUA dirigida por Pablo Ulloa. Esta agrupación está dedicada a la investigación e interpretación de la música que se desarrolló durante el período virreinal, aportando de esta manera el rescate de un valiosísimo patrimonio cultural

que ha permanecido tanto tiempo en silencio, continuando con la cruzada emprendida en los años sesenta por Samuel Claro Valdés, destacadísimo musicólogo chileno, cuya ausencia resentimos.

El mencionado registro fue realizado con el financiamiento de FONDART. En el folleto explicativo se incluyen agradecimientos a quienes han colaborado con el conjunto: Julio Aravena, Guido Minoletti, Julián Wilmots, Doris Ipinza, Corporación Cultural Balmaceda 1215, Pablo Toledo, Claudio Pueller y Sergio Cornejo.

El folleto ilustrativo es muy completo, incluyendo a los constructores de instrumentos, transcritores de las partituras y excelentes artículos de Pablo Ulloa y Doris Ipinza sobre la música colonial de América y el villancico, respectivamente. Aporta además una reseña de la profesora Ipinza, sobre los compositores de la Catedral de Santiago de Chile y la práctica musical en ella, y una ilustración de un detalle de bajorrelieve del portal lateral de la Iglesia del Convento Agustino, Zacatecas, México (siglo XVII). Lamentamos la ausencia de un curriculum de SURANTIGUA y de su director, Pablo Ulloa.

La selección del repertorio está dividida en tres partes: Música de España, Música de América y Música de Chile. Esta selección nos muestra en rotundos ejemplos las influencias de la música europea y las características propias de la música escrita en nuestro continente.

La realización musical es muy esmerada y demuestra en todo momento que las versiones ofrecidas obedecen a un largo período de estudio y maduración. La forma de interpretar privilegia el desarrollo de la frase musical, prescindiendo de efectismos que no estén al servicio de la música en favor del lucimiento

técnico. No obstante ser un conjunto de solistas, en ningún momento se observan fallas en el balance de las voces. La honestidad musical y el cuidado estilístico se ven, sin embargo, limitados por falta de medios al tener que recurrir al uso de teclados electrónicos. La falta de instrumentos adecuados para esta música tales como órganos positivos o clavecines en buen estado, además de no contar con especialistas para su mantención, han frenado seriamente el desarrollo de la práctica de la música antigua en nuestro medio, por lo demás de muy buen nivel.

La realización técnica tiene varios méritos considerando que la grabación fue realizada en un estudio y que este tipo de música necesita de acústica natural para lograr un resultado óptimo. Los músicos normalmente tienen que aprender a escuchar y a sentir de nuevo cuando graban en estudio por la ausencia de acústica. Esto produce en primera instancia un serio problema. Hoy en día se privilegian las grabaciones en la sala de conciertos o en la iglesia para este tipo de música, para lograr un mejor resultado musical y un cuadro sonoro cuya profundidad no puede suplir una *reverb* digital. Sin embargo, esta modalidad tiene también sus inconvenientes, puesto que hay que trasladar el estudio a la sala, la cual debe contar con una buena acústica y estar libre de ruidos externos.

El cuadro sonoro de la grabación es brillante y transparente y la cantidad y calidad de *reverb* utilizada nos parecen adecuadas, gratas y nunca excesivas. Tal como debe ser en una grabación de esta naturaleza, sólo se ecualizó lo indispensable, conservando un sonido lo más natural posible. El panorama (la forma como están repartidas las fuentes sonoras en su respectivo cuadro) es claro, aunque se incurre en un error estilístico: la *viola da gamba* y el clave, guitarra u órgano se sitúan siempre en ambos extremos del cuadro sonoro en vez de formar una unidad al centro o levemente

desplazados a un lado. Destacamos la pericia del ingeniero para reproducir tan fielmente el exquisito balance entre las voces del SURANTIGUA, cosa nada fácil de realizar.

Felicitemos finalmente al conjunto y a su director Pablo Ulloa por este magnífico registro y por esta cruzada emprendida en favor de nuestros propios valores culturales. Esperamos contar luego con el segundo disco de una, ojalá, numerosa serie y que esta iniciativa inspire a muchos a seguir las huellas de este conjunto en la búsqueda del rescate de nuestro patrimonio musical.

Alejandro Reyes

Cantoral Litúrgico

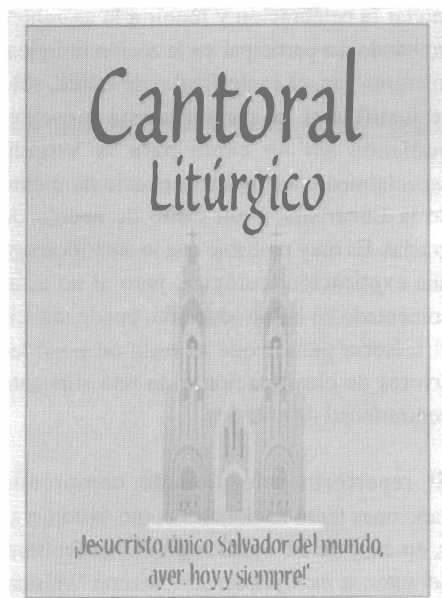
Fones, Mary Ann y Regina Valdés: *Cantoral Litúrgico*, Ed. Tiberfades, 1997.

Antes de comentar esta publicación, nos parece importante dar a conocer algunos antecedentes que sirvieron de fundamento para su realización.

Mary Ann Fones y Regina Valdés, profesoras de los Institutos de Música y Estética respectivamente, decidieron unir sus especialidades profesionales ante una inquietud común: valorar el *corpus* de canciones vigentes que acompañan las celebraciones litúrgicas de la Arquidiócesis de Santiago. Esta concordancia de voluntades, se concretó en un proyecto de investigación que contó con el apoyo de la Dirección de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El trabajo se inició con la recolección del material. Durante un año litúrgico completo, se realizaron grabaciones de los cantos de las misas dominicales de 10 parroquias de

diferentes zonas de Santiago, creándose un archivo sonoro de 254 composiciones, material que fue transcrito en notación musical, anotado su texto y evaluado en sus aspectos lingüísticos, literarios y musicales.

Paralelo al estudio de los documentos oficiales de la Iglesia, las profesoras Fones y Valdés, tuvieron la oportunidad de compartir sus reflexiones con diversas autoridades y entidades vinculadas a la música para la liturgia. Entre ellos, el Padre José Aldazábal, Director de la Pastoral Litúrgica Española; el Padre Didier Rimaud, poeta y teólogo jesuita; el Hermano Bernardo de la Comunidad de Taizé; y *Universa Laus*, asociación de músicos para la liturgia en Europa y Estados Unidos.



En la selección final, al conocimiento adquirido por las profesoras Fones y Valdés, se sumó la asistencia especializada de los profesores María Isabel Quevedo, Alejandro Guarello y Jaime Donoso en lo relativo a la música y la ayuda del Padre Eduardo Ponce, S.J., en los aspectos litúrgicos teológicos.

Finalmente, el trabajo realizado fue acogido por Monseñor Cristián Caro, Obispo Auxiliar de Santiago y Vicario General de Pastoral, quien apoyó la confección del *Cantoral Litúrgico* que hoy comentamos, con la colaboración, en la selección del repertorio, del Padre Héctor Gallardo, Director del Departamento de Liturgia del Arzobispado de la Arquidiócesis de Santiago. Como se indica en la Presentación del libro, el propósito final fue confeccionar "...una guía autorizada para mejorar la calidad musical de nuestras celebraciones..." y "...crear un repertorio que permita rescatar y documentar la tradición del canto litúrgico en nuestra Iglesia". El proyecto completo contempla, además, la elaboración de un libro para organistas y la edición de cassettes con la interpretación musical de los cantos contenidos en el *Cantoral*.

Nuestro comentario se centrará fundamentalmente en lo formal, puesto que cualquier juicio estético no corresponde por la naturaleza comunitaria del *Cantoral*.

El *Cantoral Litúrgico* se introduce con una Presentación de Monseñor Cristián Caro donde se exponen el objetivo de la publicación y los criterios de la Iglesia que sirvieron de guía para su elaboración. Continúa con una breve Introducción de las autoras donde se menciona, fundamentalmente, el repertorio estudiado, la participación del Padre Héctor Gallardo y del compositor Alejandro Guarello, algunos procedimientos utilizados en el método de trabajo y el objetivo final: entregar un repertorio unificado que sirva como registro tanto de nuestro patrimonio litúrgico musical como de las canciones extranjeras que han sido acogidas en nuestras celebraciones. Se agrega a lo anterior, un Índice Temático y un Índice Alfabético.

El libro contiene 221 cantos cuya selección,

según sus autoras, no debe ser considerada como finalizada, "... por cuanto hay muchas obras que no se encuentran editadas o, que por carecer de música escrita, no pudieron ser incluidas en él. Se trata de la primera etapa de un trabajo que debe ir complementándose y mejorando, ya que la asamblea de los fieles es parte viva y dinámica de nuestra Iglesia, y, por ello, nuevos cantos se incorporan permanentemente a su repertorio" (Introducción, s.n.p).

Las 221 obras seleccionadas se presentan ordenadas según criterios litúrgicos en tres secciones, cada una de las cuales se inicia con un comentario del Padre Guillermo Rosas S.S.C.C., profesor de la Facultad de Teología de nuestra universidad, donde se da a conocer el espíritu que es propio de cada momento de la Eucaristía y Tiempo litúrgico. La primera sección corresponde a "Cantos para el Ordinario de la Misa"; la segunda a "Otros Cantos para la Misa", que contiene Cantos de Entrada, Aclamación del Evangelio, Presentación de las Ofrendas, Comunión, Cantos de Salida, Otras Aclamaciones y Salmos y, la tercera sección, titulada "Cantos para el Año Litúrgico", presenta las composiciones para Adviento, Navidad, Cuaresma, Tiempo Pascual, Pentecostés, Cantos para la Virgen María, para la Adoración Eucarística y para las Horas del día, finalizando con la *Missa de Angelis* y Cantos en Latín.

La publicación no incluye enumeración de páginas, sólo sigue el orden numérico correlativo que se le ha asignado a cada obra. De esta manera, en el Índice Temático encontramos grupos de cantos para cada momento de la celebración eucarística y tiempos litúrgicos, cantos que el lector debe ubicar según el número que le ha correspondido en la publicación. Si bien esta presentación nos parece apropiada para un cantoral, nos sorprendimos, al notar que la suma de todas las canciones citadas en cada grupo es mayor

que el número real de los cantos. Un análisis exhaustivo del contenido del *Cantoral Litúrgico*, nos reveló que a un número estimable de canciones se le han asignado muy variadas funciones. Por ejemplo: el N° 173, que corresponde a *Gloria a Cristo*, lo encontramos en el Índice Temático como una composición adecuada para ser cantada como Aclamación después del Evangelio, como canto de Adviento, de Navidad, de Cuaresma, de Pentecostés y Espíritu Santo y como canto para la Virgen María. Asimismo, otras obras han sido clasificadas tanto como canto de entrada como canto final o canto de salida - el primer concepto es usado en el Índice Temático y en las notas litúrgicas y, el segundo, en el contenido del libro-, debilitando las enseñanzas del Padre Rosas, quien nos define que la función del canto de entrada es la de iniciar la celebración y reunir a la asamblea invitándola a participar en la acción litúrgica, mientras que, el canto final o de salida, sólo se justifica si la asamblea está presente, pudiendo ser un canto para la Virgen, especialmente adecuado para este momento de la Eucaristía, o un canto de acción de gracias. Es muy probable que lo anterior tenga una explicación teológica, pero al no estar comentado en la Introducción, puede inducir al lector a pensar que se trata de posibles errores de clasificación o de una supuesta contrariedad de criterios.

El repertorio seleccionado comprende canciones tanto nacionales como extranjeras y, en caso de no haber logrado la identidad del autor, se incluyen como obras con "Música: anónima". Contamos 43 de estos cantos dispersos entre las distintas clasificaciones que contiene el libro con excepción de Salmos, Aclamaciones después del Evangelio, Padre Nuestro y Cordero de Dios. Sus autores, en caso de estar identificados, aparecen registrados al término de la obra, sólo con la inicial del nombre y el primer apellido y sin información adicional que pueda ayudar a

establecer su data o nacionalidad. Este procedimiento nos parece poco adecuado, puesto que la autoría de cada canción no puede ser claramente identificada y, por consiguiente, existe el riesgo de que sea atribuida a quien no corresponde. En este comentario, para informar de los autores incluidos y no dar una interpretación personal de su identidad, conservaremos la presentación original de la publicación. Quienes aparecen aportando el mayor número de obras son J. Gelineau (música) junto a B. Villegas (texto). Le siguen J. Berthier y Comunidad de Taizé, C. Gabaráin (música y texto), Jef (o Jeef) y el Seminario Pontificio de Santiago y, como autores de la música: L. Deiss, M. Manzano, J. J. Goicoechea, F. Palazón, A. Parra, Los Perales, V. Bianchi, L. Merino, J. Amenábar y J. Lehmann, entre otros.

Por su contribución, destacamos en párrafo aparte a J. Moya, autor de música y texto de 14 obras incluidas en el Cantoral, entre las cuales se encuentra su *Misa Huasa*; a A. Guarello y su *Misa simple de Cristo Rey* compuesta a solicitud de las autoras como muestra de la experiencia recogida en su investigación con la colaboración de F. Sepúlveda en algunos textos; y a L. González, autor de la *Misa NI* (sic). Nos llama la atención que, las únicas canciones que no incluyen armonización en el Cantoral, además de la *Missa de Angelis* y las obras en latín, son las del maestro González. La publicación no indica, ni explica tal excepción. Estas tres misas completas aparecen en el Índice Temático junto a la *Misa en Latín* que incluye la *Missa de Angelis* y *Credo III*, *Pater Noster* y *Salve Regina* del repertorio en latín de diferentes épocas. Se observa una discrepancia de data del *Agnus Dei* y el *Credo*, con respecto a las informadas en *Liber Usualis, Missae et Officii*, editado por Desclée & Co., en 1960 (pp.39 y 68). Al término de esta sección, se incluye *Veni Creator Spiritus*,

canto para el tiempo de Pentecostés y Espíritu Santo, del benedictino Rhabanus Maurus, fallecido en el siglo IX, cuya quinta estrofa ha sido excluida con el consiguiente error de número en las que le preceden. (cf. op. cit., 885-887).

Referente a la selección de música tradicional chilena destacamos *Buenas Noches Mariquita*, *En los Brazos de la Luna* y *Señora doña María*, canciones de Navidad recogidas por A. Letelier en la zona de Aculeo; *Sea alabado mil veces*, canción de Cuaresma y *La Noche de Navidad*, cuyos orígenes se han definido como gozo de la tradición chilena y tonada de la 3ª región, respectivamente. Otras canciones que se han incorporado a nuestro patrimonio son cantos gregorianos, melodías del siglo XII- una de ellas registrada en la conocida *Historical Anthology of Music* de A. Davison y W. Apel- una obra atribuida a Wipo, religioso, poeta y músico fallecido a comienzos del siglo XI, una melodía mozárabe, un villancico del siglo XI, partes de misas de los siglos XV y XVI. una canción antigua francesa, un villancico popular belga, la tradicional *Noche de Paz*, melodías populares españolas y obras cuyos textos son atribuidos a Sor Teresa de Jesús.

Una parte importante del libro son los Salmos. Las 27 canciones que se presentan tienen su base literaria en 23 salmos diferentes (el N° 124 *Tú que habitas* aparece en el Índice como salmo 90 y en el título como salmo 91). Estas obras sirven, además, como cantos de Entrada, Aclamación antes del Evangelio, Cantos de Comunión, Cantos Finales y como cantos para los diferentes tiempos litúrgicos. La gran mayoría presenta o sugiere la estructura salmódica gregoriana. En el resto del Cantoral, encontramos la forma ternaria en aquellas canciones cuya estructura literaria así lo impone, y la construcción estrofa-estribillo, en aquellas formas literarias que permiten

recurrir al canto responsorial. La estricta relación texto-música también se observa en los Tiempos litúrgicos, con el uso frecuente de la estructura himno. En estas últimas, hemos constatado que hay ciertas canciones que podrían ofrecer algunas dudas cuando se debe adaptar la estrofa musical única al texto de las estrofas literarias siguientes. Sabemos que lo ritual en la práctica de dichos cantos, es la prolongación o repetición de notas o sílabas, o la incorporación espontánea de ciertos recursos que, en ocasiones, afectan la acentuación natural del texto. Recomendamos que esta situación sea estudiada en las ediciones que se efectúen en el futuro, con objeto de dar una guía más acabada de su interpretación.

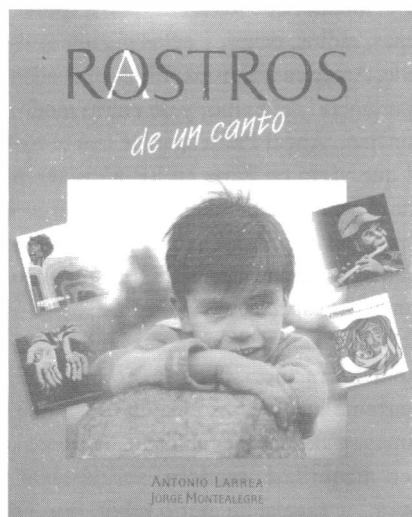
Como comentario general podemos agregar que en la gran mayoría de las canciones incluídas en el *Cantoral*, en lo relativo a la construcción melódica, prevalece el grado conjunto, intervalos con disposición triádica, saltos no mayores a quinta y ámbitos no mayores a una décima. Son obras breves, de ritmos sencillos, con predominio de lo silábico y escritas en una tesitura accesible a la congregación. Estas características se completan con los criterios de selección que fueron aplicados en la confección del *Cantoral*. Las profesoras Fones y Valdés, en la ceremonia pública de entrega de la publicación en la Vicaría General de Pastoral, efectuada el 13 de noviembre de 1997, expusieron las ideas básicas que orientaron su selección, conceptos que, a nuestro juicio, debieron haber sido dados a conocer en la Introducción del libro, con objeto de entregar una orientación más acabada a quienes van a servir de guías o monitores en la puesta en práctica del repertorio. Según sus autoras, dos ideas gobernaron el trabajo: la función que la música cumple en la liturgia y la música incorporada al acto litúrgico. Consecuentemente, el texto debe permitir una vivencia religiosa adecuada al momento y, la

música, integrada al rito como una acción sacramental, debe ser sensible, significativa, comunicativa y auténtica. Ambas ideas, actuando en íntima comunión se traducen en una canción, donde "... la palabra adquiere intensidad y fervor, se hace corpórea y por lo tanto, más total, al convertirse en oración cantada". No cabe duda que por la naturaleza de las canciones descritas, las obras incluídas en este *Cantoral Litúrgico* cumplen con dichos principios básicos.

Como palabras finales, queremos destacar la importancia de la presente publicación. La investigación de las profesoras Fones y Valdés, ha sido sustentada en los principios expuestos en los documentos del Concilio Vaticano II y otros posteriores, lo cual avala que los criterios selectivos adoptados en el *Cantoral* responden a la visión que la Iglesia tiene al respecto. De esta manera, Iglesia y Universidad, contribuyen unidas a una mejor participación de la congregación en la liturgia, y a la difusión de uno de nuestros patrimonios artísticos existentes. El *Cantoral Litúrgico*, además de incluir tanto la música como el texto de las canciones vigentes en nuestro repertorio, aporta la armonización de ellas realizada por el compositor Alejandro Guarello y nos facilita el acceso a tres misas completas de autores nacionales. Tal contenido permite definirlo como una fuente informativa sustancial de las composiciones en uso. Felicitamos a quienes hicieron posible este significativo aporte que ennoblece la acción litúrgica y que servirá de ayuda a todas las personas e instituciones que están involucradas en el servicio a la Iglesia. Esperamos que este trabajo se vea apoyado por la futura publicación del manual del organista, la grabación de los cantos y la participación de personas que puedan orientar y asesorar a los grupos de pastorales de parroquias e iglesias en la conducción del canto para la liturgia.

Juana Corbella R.

Larrea, Antonio y Jorge Montealegre 1997 Rostros y rastros de un canto



Rostros y rastros de un canto. Santiago: Ediciones Nunatak, s.n.p

Parecía que nada nuevo se podía agregar a la nutrida bibliografía publicada en el mundo sobre la Nueva Canción Chilena (NCC). Tanto sus protagonistas como estudiosos de las más diversas disciplinas se han encargado de narrar e interpretar los hechos, haciendo especial énfasis en el período 1965-1973, aquellos ocho años en los que la NCC alcanzó a desarrollarse en Chile. Sin embargo, Antonio Larrea saca una carta bajo la manga y, treinta años después de iniciado el movimiento, nos asombra con una nutrida galería de imágenes de primera mano, que ayudaron a definir la estética visual de la NCC, y de algún modo, han contribuido a darle sentido a aquello que hemos escuchado. En efecto, si revisamos las principales

imágenes publicadas en este libro, nos encontraremos con claros correlatos visuales de la propuesta estética innovadora de la NCC y de la postura ética de sus músicos.

Las fotografías que Larrea tomó, desde 1968, a un importante grupo de artistas chilenos, sirvieron para ilustrar las carátulas de los discos de larga duración surgidas del taller *Vicho + Toño Larrea*, considerados verdaderos “objetos de arte” en los años sesenta. Se trata de imágenes de Luis Advis, Rolando Alarcón, Amerindios, Homero Caro, Charo Cofré, Combo Xingú, Chagual, Dúo Coirón, Héctor Duvauchelle, Humberto Duvauchelle, Tito Fernández, Payo Grondona, Huamarí, Intillimani, Illapu, Víctor Jara, Los Blops, Los Curacas, Los Cuatro de Chile, Margot Loyola, Ange! Parra, Isabel Parra, Roberto Parra, Violeta Parra (con fotos de Fernando Krahn), Quelentaro, Quilapayún, Trío Lonqui, y Tiempo Nuevo. Son 81 fotografías de estos músicos, algunas de las cuales se comentan a continuación, buscando determinar significados que se relacionen con la postura ética y la propuesta estética de la NCC.

El origen estudiantil y la preocupación de Quilapayún por el contenido de su música se manifiesta en sus fotos de ensayo, donde más parecen un grupo de estudiantes de filosofía redactando un trabajo que un conjunto musical montando una canción. Junto a la fotografía de reportaje, que retrata a Quilapayún en las sesiones de grabación y en sus momentos de ocio, coexiste la foto de estudio, donde se manifiesta el carácter culto, serio y de ribetes artísticos que proyectaba el grupo. La silueta estatuaría del conjunto, en la que los cuerpos se funden en un sobrio negro colectivo y los rostros se dividen bajo fuertes sombras, nos habla de una música de bloques y de contrastes. La incursión en una fotografía de modelaje, de bulto y de torso, se relaciona con la naturaleza escultórica de su música, hecha

para las masas del presente y del futuro. Aparece también la solemne fotografía del disco de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, con el grupo, el relator y el compositor pluma en mano, muy de acuerdo al aura y nivel artístico que alcanzó esta cantata popular.

Hay un permanente hábito clásico en las fotografías de este libro, lo que contribuye a reafirmar la imagen artística que proyectó la Nueva Canción. La mayoría de los músicos aparecen posando serios y vestidos de negro. Homero Caro parece concertista clásico, Charo Cofré medita sobre la guitarra, a los Inti-illimani no se les mueve un músculo, y Los Cuatro de Chile, están vestidos de *smoking*. Al mismo tiempo, queda de manifiesto en estas fotos el ámbito estudiantil progresista de donde provenían muchos de los grupos de bombo, quena y guitarra de los años sesenta. Los Curacas, por ejemplo, aparecen ensayando en una estrecha buhardilla, y Huamarí parece la célula de un partido político. Los Blops en cambio, traslucen una actitud más existencialista que la del resto de los músicos retratados. Cruzan sus miradas en todas direcciones, como si no tuvieran esa certeza del rumbo de la historia y son los únicos que están abrazados. Sus pelos se confunden con las macetas de helechos y Eduardo Gatti más parece un místico que un cantante popular. Payo Grondona aparece sonriente, acompañado de micros y letreros de tránsito, y de sus inseparables banjo y máquina de escribir. Payo descubre en su propia realidad urbana los temas y personajes de sus canciones. Es un músico-periodista del siglo XX que, tal como lo hacían los juglares del siglo X, canta sus crónicas y entretiene al pueblo con historias y con humor, aunque Payo, por sobre todo, ejerce la crítica del ser humano.

En las fotografías de Víctor Jara se destaca su cercanía con el pueblo, presentándolo en la intimidad de su hogar, y mostrándolo como fino artesano de la guitarra. Aparece como un

hombre mestizo, de mirada altiva hacia el presente y esperanzada hacia el futuro. Su mirada es como sus canciones: tienen la dureza de la realidad que describen y la alegría del tiempo que prometen.

La familia Parra se diferencia del resto de los músicos retratados, reflejando de sus andanzas por el mundo, que los ha llevado a cantar en carpas, radios, peñas, y actos gigantescos en Chile, América y Europa. Ellos anteceden la experiencia del exilio, y de cierto modo, la anuncian. Angel Parra aparece con el rostro del que vivió en París en los años sesenta: tiene el pelo y los mostachos largos, y le cuelga un pañuelo al cuello. Su mirada seria y atenta trasluce un aire intelectual un tanto ajeno al mundo del espectáculo.

Isabel Parra, por su parte, rompe con el recurrente juego de seducción imperante en la imagen de la mujer cantante. Aparece con poco maquillaje, modosa, sin destacar su cuerpo, y revelando cierto rubor por estar expuesta al ojo del lente. Su fragilidad es similar a la de una paloma blanca que se posa tras ella. Cuando mira de frente, nos entrega, generosa, la enorme emoción de su mirada. Isabel tiene el privilegio de aparecer en la foto de alto contraste que ha contribuido a canonizar las imágenes de John Lennon, el Che Guevara, y Víctor Jara, transformándolas en afiche callejero.

Dentro de un universo de fotos donde prevalecen las actitudes de pose, los miembros de la familia Parra son casi los únicos que aparecen tocando y cantando, es decir, trabajando. El tío Roberto está entonando sus cuecas "choras", como lo revelan el enorme esfuerzo y la emoción de su rostro. Lo acompaña su sobrino Angel, ambos sentados en el patio de una casa en pisos de totora desvencijados, como si se quisiera destacar el ambiente marginal del repertorio interpretado.

Margot Loyola, que debe ser la folclorista chilena más fotografiada, aparece en su faceta urbana. Está retratada con mantilla, abanico y pendientes, sobre un fondo de fierro forjado y tallados en roble, resaltando nuestras raíces hispanas. La acompaña Luis Advis con un indefinido terno oscuro, bien afeitado y dejando ver una enorme oreja.

Es una lástima que no se indiquen las fechas ni las locaciones de cada una de las fotografías reproducidas. Esto habría aumentado el carácter documental del trabajo, constituyéndose así en mejor fuente. El libro tampoco posee números de página, las fotos no están numeradas y no incluye índice ni index. Sólo se indica la breve pero relevante bibliografía consultada.

El texto de Jorge Montealegre, que acompaña las fotografías, está basado en los libros más sobresalientes publicados por los protagonistas de la Nueva Canción Chilena, aunque no nos entrega las referencias de su uso, adoptando un estilo más bien ensayístico. La aparición de abundantes citas de músicos y productores de la época le otorga verosimilitud al texto, pero como no se indican las fuentes de las que fueron tomadas, no es posible distinguir las entrevistas que pudo haber realizado el propio Montealegre de las ya publicadas, restándole mérito a su trabajo.

La experiencia de Montealegre como espectador-partícipe de los hechos narrados, y su cercanía con los músicos estudiados, resulta fundamental para su texto. La acuciosa descripción del local de *La Peña de Los Parra*, por ejemplo, nos revela a un observador nato y lleno de recuerdos. Al mismo tiempo, el autor demuestra un equilibrado manejo de la información, pues lo que dice resulta relevante y está narrado de manera fluida.

Se trata de un texto exhaustivo, que revisa caso a caso la trayectoria de los músicos vinculados directa e indirectamente a la NCC.

También se aborda, en texto e imágenes, la industria musical independiente montada por este movimiento, manifestada en peñas, festivales, sellos discográficos y diseño gráfico. Es justamente en el plano de la industria musical de los sesenta; de los músicos vinculados indirectamente a la NCC; y de los menos conocidos, donde el texto realiza sus mayores aportes, y no cuando repite la biografía de músicos como Violeta Parra, que sirve más para rendirle un merecido homenaje que para avanzar en la comprensión y aceptación de su vida y de su obra.

En el recuento del desarrollo de la música popular chilena en la década de 1960, se reitera el tono mesiánico con el que se ha escrito desde y sobre la Nueva Canción. Se cae en lugares comunes al tratar superficialmente aquello que se tilda de superficial: la Nueva Ola; se repiten antecedentes erróneos sobre la influencia de la música argentina en el Neofolklore; y se presenta la NCC como la única música “correcta” de la época. Estas aseveraciones, que desacreditan de un plumazo todo lo que no fue NCC, ya sea por superficial, comercial, patronal, o escapista, no contribuyen a dar nuevas luces sobre la rica actividad musical que existía en el Chile de la época, respaldada por un público de gustos y necesidades diversas.

Al mismo tiempo, el texto de Montealegre tiene la virtud de ampliar el concepto de Nueva Canción, incluyendo movimientos concomitantes, como el del llamado *folklore cultural*, constituido por la musicalización de poemas realizada por grupos como Los Cuatro de Chile y Los Moros, y por los distintos exponentes de la NCC. De este modo, el autor destaca las raíces poéticas de este movimiento, lo que permitió “poner a los poetas chilenos al alcance del público”, especialmente a Oscar Castro. Tampoco olvida a músicos que fueron menos conocidos pero que también contribuyeron con su canto a darle forma y voz a la NCC.

Las biografías de los artistas fotografiados resultan muy informativas, aunque se repita en parte lo que ya ha sido publicado sobre ellos. Estas se centran en la trayectoria discográfica de cada solista o conjunto, y en las formas de manifestar su postura ética. También se destaca su participación en festivales de todo tipo, su relación con otras artes, y se incluyen esporádicas referencias al estilo de sus canciones. El texto de Montealegre es complementado por abundantes citas de los propios artistas, donde narran aspectos de su vida y proclaman sus principios.

La virtud de estas biografías es que reúnen información dispersa, en algunos casos aportan nuevos antecedentes tomados de la prensa, de carátulas de discos o de entrevistas inéditas, y le otorgan a cada músico un espacio proporcional al impacto artístico que tuvo en su época. La mayor parte de las biografías quedan abruptamente interrumpidas al llegar el 11 de septiembre de 1973, tal como sucede con el libro, dejando proyectos y vidas pendientes que publicaciones como ésta se encargan de mantener vigentes en nuestra frágil memoria nacional.

Juan Pablo González

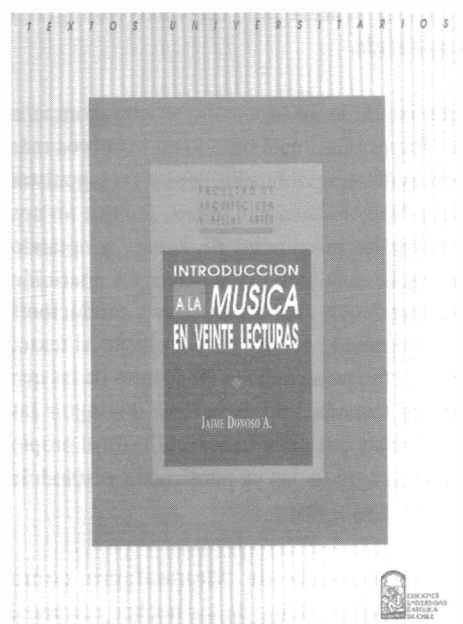
Jaime Donoso Introducción a la Música en veinte lecturas

Donoso, Jaime. *Introducción a la Música en Veinte Lecturas*, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997, 139 pp.

Entre las variadas actividades que ha realizado el profesor Jaime Donoso -actualmente

Vicedecano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile- se destaca su labor docente, ejercida principalmente en la misma universidad. Es así como, en el marco del curso "Apreciación musical", asignatura de formación general, surgió la idea de estos "apuntes" (así calificados por su autor), los que, de hecho, constituyen una guía orientadora para cualquier estudioso interesado en el tema.

El texto está dirigido a personas que no poseen mayores conocimientos musicales, por lo tanto, cuando su autor aborda problemáticas



complejas evita en lo posible los tecnicismos, una empresa sin duda ardua y difícil, ya que requiere capacidad de síntesis y competencia en la comunicación de las ideas a través de un lenguaje directo y simple.

Consciente de la importancia del conocimiento general, Jaime Donoso enfoca materias de teoría e historia de la música desde una

perspectiva renovada. En cada una de las lecturas trata un aspecto específico, centrando la explicación en un rasgo característico y nuclear de la situación. En este sentido es destacable el hecho de que muchas veces la explicación proviene de otros ámbitos de la cultura, basado en la tesis de que cualquier obra maestra musical es un "resumen trascendente del espíritu de época". Este enfoque se asimila, en cierta manera, a la propuesta de la llamada "nueva Historia" de la escuela francesa, que cuenta con historiadores como Le Goff, Le Roy Ladurie y Georges Duby, entre otros. Son los historiadores de la *mentalité*, que tratan de desentrañar las tensiones propias del discurrir histórico, tanto a nivel colectivo como individual, en el ámbito social, político, económico, cultural e incluso mental. Es así como la novela histórica ha venido a contribuir de manera decisiva a una nueva forma de acceder a la historia, como un modo de apoyo a las fuentes y textos que cada época nos ofrece.

El estudio de la "Historia de la Música", o más bien de la "Música en la Historia", requiere de una articulación en un contexto amplio, ya que los acontecimientos se encuentran fundidos con las emociones propias de la época. El gran historiador Johan Huizinga nos pone en guardia sobre la necesidad de comprender con justeza determinadas épocas, para lo cual el estudioso debe valerse también de las crónicas no oficiales que, por superficiales que parezcan, son un elemento indispensable para captar lo que él denomina el "tono de la vida". Pero volvamos al texto del profesor Donoso. Podemos percibir una cierta heterogeneidad en el tratamiento de los temas de estas *Veinte Lecturas*. En los siete primeros capítulos éstos son abordados desde una perspectiva globalizadora, centrándose en algún aspecto que sirve al lector para su inmediata ubicación en aquello que es esencial. Por ejemplo, en el

primer capítulo, se establece una relación entre los orígenes de la música y del canto y dos conceptos que de inmediato nos sitúan en lo que, de acuerdo a Huizinga, podríamos llamar el "tono de la música primitiva": el encanto y la gratuidad; las palabras lo dicen todo. El segundo capítulo trata de la relación música-sociedad en la cultura occidental. El enfoque se centra en el concepto de arte-objeto, como la opción dominante desde la "invención" de la polifonía en adelante. Este arte musical docto conlleva una característica relevante, cual es la existencia de un sistema de escritura, condición que tiene enormes consecuencias en el proceso creativo propiamente tal. El tercer capítulo - Música y significado- toca aspectos de semiótica musical. Dada su amplitud y complejidad este tema necesitaría mucho más de un capítulo. Pero sin duda es un asunto atractivo para aquellos lectores que no siendo especialistas, desean comprender las obras y sus autores. Destaca este capítulo por sus ejemplos muy ilustrativos.

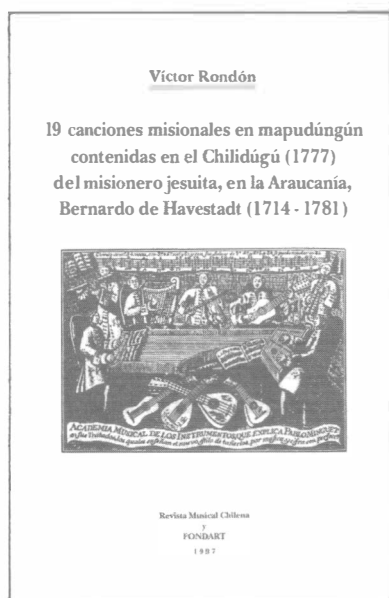
Uno de los fenómenos interesantes que mueve a los estudiosos a profundas reflexiones, es el de la tonalidad, por las implicancias relevantes en la creatividad occidental. Aunque aquí se tocan aspectos característicos del sistema tonal como son su funcionalidad y direccionalidad, no se profundiza mayormente en el significado que ésta tiene en el pensamiento musical occidental. Más bien se aborda el tema como un medio para explicar el fenómeno de la herencia musical. En los capítulos cinco, seis y siete, sobre el compositor, el intérprete y el auditor respectivamente, aparecen ideas que podrían ser el punto de partida de reflexiones y análisis más profundos. El texto, sin duda, motiva a ello.

Los capítulos siguientes, del octavo al veinte, vinculados con materias más teóricas tales como formas musicales, ritmo y tempo, altura y textura, timbre, dinámica y estilos, son

básicamente informativos y cumplen con el objetivo de guiar a los estudiantes de otras especialidades en una incursión por la música y servir de apoyo didáctico a los cursos de apreciación musical.

Inés Grandela del Río

Rondón, Víctor. 1997 19 canciones misionales en mapudúngún



Rondón, Víctor. 1997. *19 canciones misionales en mapudúngún contenidas en el Childidúgú (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)* Santiago: Revista Musical Chilena, 61 pp.

Publicado como libro por la *Revista Musical Chilena*, este estudio y transcripción de 19 canciones publicadas por el padre Bernardo Havestadt en Westfalia en 1777, profundiza y

expande a la vez nuestro conocimiento sobre el aporte misional jesuítico a la práctica musical en suelo americano. En el estudio preliminar de este cancionero, Rondón avanza ordenadamente desde las generalidades de la España misionera en América del Sur hasta las particularidades de la obra publicada por Havestadt, situando al lector en el contexto histórico, lingüístico y musical del cancionero. La mirada amplia y humanista del autor no sólo contribuye a ubicar adecuadamente a su personaje, sino que permite que el texto sirva de breve introducción a la actividad misional en Chile y en la América surandina. Rondón construye un relato bien documentado y avanza de la descripción a la interpretación de los hechos, utilizando fuentes y ediciones facsimilares de textos religiosos y lingüísticos de los siglos XVI al XVIII, en su mayoría no utilizados aún en el ámbito musicológico, y apoyado por una nutrida bibliografía sobre los jesuitas en Chile y América, la evangelización en el continente y la historia de Chile, todos publicados entre 1846 y 1996. Sin embargo, algunas veces no queda totalmente claro el uso que se les ha dado a tales fuentes. Al hacer el recuento de la vida y las vicisitudes del padre Havestadt en Chile, por ejemplo, no es evidente si se trata de una minuciosa reconstrucción biográfica en base a una o más fuentes primarias o es una paráfrasis de información biográfica publicada anteriormente. ¿Cuánto es Toribio Medina y cuánto es Víctor Rondón? ¿De dónde proviene la información que permite determinar fechas, viajes, itinerarios, equipajes, accidentes? ¿Quién, por ejemplo, reconstruyó los pasos de la "misión circular transandina" que realizó Havestadt a comienzos de 1572: Furlong, Matthei o Rondón? ¿O es que todos ellos la tomaron del propio diario de viaje de Havestadt publicado como última parte del *Childidúgú* en 1777? Si es así, ¿cuál sería el aporte del autor en relación a lo ya publicado

al respecto? Nada de esto queda claro con la lectura del texto ni de las notas.

La transcripción, descripción y análisis del *corpus* musical del *Childúgú* constituye el aporte central de este estudio. Se trata, como señala Rondón, de “el único repertorio conocido hasta la fecha de la actividad misional jesuita en Chile, conservado tanto en sus componentes textuales ... como musicales ...” (35). El autor ordena adecuadamente el material analizado y nos entrega completos antecedentes sobre sus características, estableciendo relaciones e infiriendo causas, luego de un detallado análisis de la fuente.

Después de describir sus rasgos musicales básicos, el autor ordena las canciones en cuatro grupos distintos, considerando aspectos rítmicos, melódicos, de tesitura, y formales. Estos son: “populares”, “tipo coral”, “instrumentales”, y “tipo aire” (24). Dicha ordenación revela el intento del autor de avanzar más allá de la mera descripción de un repertorio que se describe a sí mismo, puesto que está transcrito, penetrando así en sus aspectos idiomáticos. Quizás haya más que decir respecto a la función que cumplen los cuatro géneros musicales tipificados, en relación al contenido de la letra de cada canción y a la ocasión en que éstas pudieron ser interpretadas.

Las 19 canciones fueron transcritas sustituyendo la llave de Do en primera línea por la llave de Sol en segunda línea; cifrando el bajo de acompañamiento; escribiendo el texto bajo las notas; y corrigiendo errores rítmicos, melódicos y de armadura presentes en el original, los que son minuciosamente señalados por el autor (41-42). Si bien la música del *Childúgú* ya estaba publicada desde 1777 en notación moderna, no estaba escrita con su texto, el que formaba parte de un “catecismo en verso” ubicado en otra parte

de la obra. Un aporte del autor, entonces, es haber juntado los dos componentes de las canciones, la letra y la música.

Debido a que Havestadt concluyó el *Childúgú* en Santiago en 1765 a dos años de su expulsión del país, y lo publicó en Westfalia en 1777, es probable que este cancionero misional no haya sido cantado por las comunidades mapuches catequizadas por el jesuita alemán. Por otro lado, como el autor señala, estas canciones eran cantadas originalmente con las melodías de una serie de himnos latinos nombrados en el *Childúgú* bajo cada texto. No sabemos las razones que llevaron a Havestadt a incluir nuevas melodías, todas de su tierra natal (nostalgia, señala Rondón) ni conocemos la música de esos himnos. Es justamente este repertorio de himnos el que reviste mayor interés para el estudio de la música misional en Chile, pues parece ser el que efectivamente fue entonado por las comunidades mapuches durante el siglo XVIII.

Se trata de catorce himnos latinos de origen eclesiástico, algunos de ellos pertenecen al antiguo repertorio gregoriano y otros, más recientes, provienen de iglesias locales, señala el autor (21). Desgraciadamente no se diferencian ambos tipos de himnos, ni se indica la región de las iglesias en cuestión. Junto a éstos, y siempre en base a sus nombres, Rondón determina seis himnos de probable origen civil y/o militar germánico y uno ibérico; dos relacionados con personajes notables; y dos que habrían tenido un papel histórico en nuestra área, uno por su dispersión, *Sono Paraquayensi*, proveniente de las misiones jesuíticas del Paraguay, y otro por su antigüedad, *Cantio R.P. Ludivici Baldivia*, compuesto en Chile por el padre Luis de Valdivia a comienzos del siglo XVII.

El carácter preliminar de este trabajo, quizás no justifique su publicación como libro. Hay

demasiados aspectos que han quedado para una realización futura: la traducción completa de los textos; la búsqueda de las melodías con las que probablemente se cantaba el cancionero; la comparación de los repertorios jesuíticos cultivados en Chile con aquellos cultivados en Paraguay; el rastreo de su supervivencia en la religiosidad popular actual. Rondón, consciente de esta situación, tiene que dar constantes explicaciones y prometer futuras acciones a través de su texto.

Estamos frente a un autor que ha sabido vincular magistralmente su carrera de intérprete con la de investigador musical, tarea ardua de realizar en nuestro medio. De hecho, Rondón reconoce que su proyecto surgió de un propósito eminentemente práctico desde el campo de la interpretación “cual fue la necesidad de encontrar fuentes de nuestro pasado musical y convertirla[s] en sonido” (37). La ausencia de musicólogos chilenos especializados en la música colonial, luego del sensible fallecimiento del profesor Samuel Claro Valdés, ha dejado a la nueva camada de intérpretes-investigadores de la música colonial chilena con pocas posibilidades de recibir una formación especializada en el área. De este modo, en aportes como los de Rondón, hay que reconocer los frutos de una larga práctica autónoma en la investigación musical, la que recientemente ha logrado institucionalizarse con estudios de postgrado. ¿Dónde se forma entonces un musicólogo: en el pregrado, en el postgrado o en la práctica? ¿Son éstas tres instancias complementarias e imprescindibles? Muchas son las interrogantes que surgen al ver la notable producción de la musicología chilena actual frente a las carencias bibliotecológicas y docentes del medio musicológico nacional.

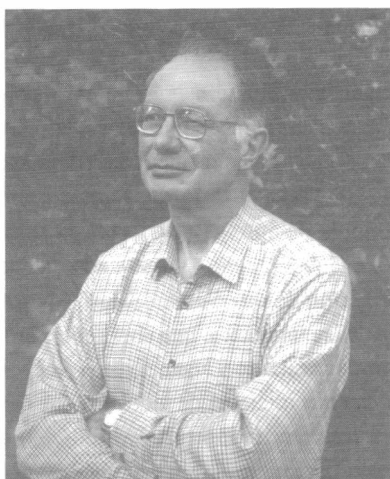
Juan Pablo González

La biblioteca privada de Don Samuel Claro Valdés

Para un estudioso, un artista, un intelectual o un amante de la cultura, la biblioteca personal es parte de sus tesoros más preciados y está íntimamente ligada a diversos momentos de su vida. Este es el caso del valioso material con que contaba el musicólogo Samuel Claro Valdés, destacado académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile, fallecido en octubre de 1994.

Don Samuel Claro era un apasionado de los libros. Su intensa labor académica y de investigación -primero en la Universidad de Chile y luego en la Universidad Católica- unida a la constante inquietud intelectual que siempre lo caracterizó, lo llevó a reunir más de mil ejemplares relacionados con la música, sin contar otra gran cantidad de diversas materias, que también fueron de su interés.

Quienes nos relacionamos con él sabíamos que un libro era algo especial y frecuentemente tuvimos la oportunidad de hojear, revisar y compartir los comentarios de una primicia que había conseguido o que le había enviado su propio autor. Sin embargo, y a pesar de que este tesoro era muy querido por él y por su familia, la generosidad lo motivó a entregar sus fuentes bibliográficas a la Biblioteca del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica. De este modo, y cumpliendo con su voluntad, su señora, doña Patricia Swinburn de Claro, donó oficialmente la colección en un acto que se realizó el 18 de noviembre del año recién pasado y que contó con la presencia del Rector, señor Juan de Dios Vial Correa, de altas autoridades de la Universidad, profesores y alumnos del Instituto de Música y miembros y amigos de la familia Claro.



En la revisión, que por voluntad de don Samuel me tocara llevar a efecto junto a su esposa, no sólo pudimos darnos cuenta del tipo de material con que contaba sino que, además, nos permitió conocer los lugares y fechas en que lo había obtenido, del cariño y afecto de quienes le enviaban sus publicaciones y las numerosas relaciones que mantuvo con diversos y reconocidos estudiosos. Así, nos encontramos con una gran cantidad de libros producto de su estadía en Estados Unidos durante la realización de su Master of Arts, otros adquiridos o que le regalaron en sus múltiples viajes al exterior para participar en congresos o reuniones de especialistas y, por supuesto, aquellos que afanosamente buscaba.

Dedicatorias tales como "al ilustre profesor e investigador Samuel Claro, con admiración y amistad", "para Samuel Claro, gran musicólogo americano y dilecto amigo", "con la amistad invariable y el aprecio profesional que me inspira su obra", entre muchas otras, revelan el cariño y respeto de destacados investigadores, compositores y músicos, tanto nacionales como extranjeros. Entre ellos figuran nombres tales como los de Gerard Béhague, Luis Heitor Correa de Azevedo, Régis Duprat, Celso Garrido-Lecca, Luis

Merino, Ignacio Perdomo Escobar, Eugenio Pereira Salas, Miguel Querol, Trần văn Khê, Juan Uribe Echevarría y Jorge Urrutia Blondel, junto a los de sus entrañables amigos Francisco Curt Lange y Robert Stevenson.

La colección contiene textos de historia de la música, tanto de Europa como de América Latina, folklore, musicología, notación, teoría, música popular e iconografía, entre otros temas; partituras; folletos, boletines, actas de congresos y seminarios; artículos de revistas, especialmente relacionados a materias de la colonia latinoamericana; publicaciones periódicas; algunos programas de conciertos, en su mayor parte latinoamericanos; y seminarios y tesis de grado que dirigió. El alto número de escritos, más de la mitad, sobre música chilena y colonial latinoamericana, tema éste último al cual dedicó la mayor parte de sus estudios, revelan sus principales intereses.

Además de lo significativo que es para la Universidad Católica el hecho de contar con el legado de una persona que sirviera a esta casa de estudios como investigador, profesor y Rector, cabe señalar que el material es muy valioso ya que, junto a la diversidad de temas, contiene un número considerable de escritos y fuentes especializadas, muchos de los cuales hoy, por diversas razones, resulta difícil de obtener. A modo de ejemplo, podemos mencionar obras nacionales como los doce números de la *Revista Marsyas*, publicada entre 1927-1928; los siete de la *Revista Aulos*, que apareció entre octubre 1932 y enero-febrero 1934; cuatro números del *Boletín Mensual de la Revista de Arte*, fechados entre noviembre de 1939 y abril de 1940; el libro de Luis Sandoval, *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación 1849-1911* (Imprenta Gutemberg, Santiago, Chile, 1911); y la tradicional obra de Eugenio Pereira Salas, *Los*

orígenes del arte musical en Chile (Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1941). Entre los ejemplares de música latinoamericana se cuenta con las transcripciones efectuadas por Robert Stevenson de la primera ópera compuesta en el Nuevo Mundo, *La Púrpura de la Rosa*, música de Tomás de Torrejón y Velasco y texto de Pedro Calderón de la Barca (Lima, Perú, año 1976) y las numerosas composiciones, especialmente del barroco colonial latinoamericano, contenidas en *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington D.C., año 1975); el libro de Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay* (Montevideo, Uruguay, 1953, vol 1.); y once volúmenes de música mexicana, publicados entre los años 1984-1987 por la Universidad Nacional Autónoma de México, que contienen una amplia gama de repertorio que abarca desde el período prehispánico hasta el siglo XX, entre otros.

Especial mención merece la donación de cerca de 250 obras coloniales que el profesor Claro decidió efectuar al Centro de Documentación del Instituto de Música. Ellas se encuentran en fotocopias, obtenidas de las fotos y microfilms que él tomara en diversos archivos y centros latinoamericanos en los cuales trabajó. La mayor parte de estas obras corresponden a la investigación que desarrollara, durante la década del sesenta, junto al musicólogo Robert Stevenson, gracias a un convenio establecido entre la Universidad de Chile y la Universidad de California. A lo anterior se suman 75 transcripciones de obras coloniales, realizadas de su puño y letra, contenidas en hojas y cuadernos encontrados por su esposa entre los documentos de su biblioteca.

El vasto material no nos permite dar cuenta de la totalidad de su contenido, pero estamos ciertos de que, una vez que éste se encuentre debidamente catalogado, será de invaluable

beneficio para los estudiosos que lo requieran.

Al finalizar estas líneas, quisiéramos recordar las palabras de agradecimiento que expresara el Vicedecano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, don Jaime Donoso, en la ceremonia de entrega: <<... para la familia Claro Swinburn, junto a nuestra gratitud, vaya la reflexión de que Samuel Claro Valdés, a través de su biblioteca, que ahora sólo cambia su primitivo espacio y lugar, sigue prolongando su vida en el intelecto de todos los que desde ahora tendrán la oportunidad de tener sus propios deslumbramientos. Los que ahora abran esas páginas, recibirán una parte de la vida de Samuel y la incorporarán a la suya propia. En una cadena infinita de azares -que desde luego, no son tales- uno puede imaginarse cuántos otros vendrán, para cuántos estos libros se abrirán. Frente a tan inescrutable y promisorio futuro, donde todavía queda tanto por despertar, parece muy poco decir 'gracias' >>

Carmen Peña F.

Séptimo Festival: los frutos de la constancia

Como ha sido habitual en los últimos años, el Instituto de Música llevó a cabo el Séptimo Festival de Música Contemporánea Chilena. Entre el 16 y 19 de Noviembre de 1997 se realizaron cuatro conciertos: uno de referencia y tres dedicados exclusivamente a la música nacional.

Haciendo un balance comparativo con las anteriores versiones y en mi condición de coordinador general de estos festivales, puedo decir que esta séptima versión alcanzó una

madurez y un nivel que nos enorgullece sea como institución sea como músicos. En las tres áreas de la actividad musical: la creación, la interpretación y la audición se notó un importante salto cualitativo.

Respecto del público, pudimos constatar el alto interés que eventos de esta naturaleza despiertan en la gente la cual rebasó la capacidad del Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica. Ya en el primer concierto, dedicado a obras de compositores extranjeros, y que se realizó en un horario muy poco habitual (a mediodía), asistieron alrededor de trescientas personas. En los días siguientes, este número fué en



aumento hasta alcanzar aproximadamente las quinientas personas. Pese a las incomodidades de espacio y ventilación que conspiraban contra un buen desarrollo de las interpretaciones, el público se mantuvo atento e interesado en cada una de las obras presentadas construyendo un silencio impresionante que permitía oír cada detalle de la música. Como consecuencia de esto, podríamos sostener que la música contemporánea parece permitir recuperar el sentido real de la audición musical. Esto es,

participar activamente con nuestra capacidad de libertad e imaginación de La Música: su composición, sus múltiples facetas, sus elementos relacionados, en fin, la obra en su plenitud.

Otra característica propia de estos Festivales es la realización, después de cada uno de los conciertos de música chilena, de un Foro abierto al público asistente con el fin de comentar y discutir diversos aspectos atinentes a la experiencia sonora de cada concierto. Es importante resaltar aquí, el interesante y necesario intercambio de puntos de vista que se produjo, en especial, aquellas ideas e inquietudes que surgieron desde la perspectiva del público auditor las que, contrastadas con las opiniones de los músicos y compositores presentes, abrieron nuevos caminos y estrategias para un mejor futuro de nuestra cultura musical.

Pasando revista al agente intermedio de la realización musical, el intérprete, también debemos destacar el alto nivel técnico y musicalidad de los músicos participantes en esta séptima versión del Festival. Sin que signifique un menosprecio por el resto de los músicos, nos permitiremos destacar algunas interpretaciones definitivamente sobresalientes en el contexto general que, insistimos, fué de un altísimo nivel.

En el primer concierto cabe mencionar el excelente trabajo y entrega de Hernán Muñoz, Adolfo Velázquez, Claudio Morales y Celso López quienes, constituidos en cuarteto de cuerdas interpretaron las *Bagatellen Op. 9* de Anton Webern. Cada gesto, cada figura aparecieron claramente recortados en un emotivo silencio que formaba parte integral de la obra y al cual, como ya lo dijimos, el público le dispuso toda su atención. Otra entrega notable correspondió al coro dirigido por José Quilapi. La calidad expresiva, la

afinación y el equilibrio sonoro de las voces lograron un importante impacto en el público presente. Debemos mencionar, además, a Isidro Rodríguez y Cecilia Carrère por la interpretación simple y relajada de los Duos para violines de Luciano Berio y en forma especial a Gastón Etchegoyen por su versión de algunas Sonatas e Interludios de John Cage para piano preparado.

En el segundo concierto, destacó la participación del Ensamble de Vientos de la U.C. Limpia y concisa fué la versión de las *Cuatro Estructuras* para Bronces de Fernando García. La interpretación de Alejandro Lavanderos logró construir el espacio para oír las sutilezas sonoras de Alf para flauta sola de Boris Alvarado. Finalmente, el conjunto completo presentó con soltura y naturalidad la extensa obra de Edward Brown, llena de citas musicales y solos instrumentales.

El tercer concierto estuvo marcado por la participación de un nuevo cuarteto de cuerdas chileno: el Cuarteto SUR. Integrado por Juan Sebastián Leiva, Marisol Infante, Claudio Gutierrez y Alejandro Tagle, este grupo aparece ocupando un sitio muy importante para el futuro desarrollo de la música en Chile. Su dedicación especial a la música chilena contemporánea y su excelente trabajo demostrado en este Festival abre esperanzas para que Chile cuente nuevamente, siguiendo el camino de los ya desaparecidos Cuarteto Santiago, Cuarteto Chile y Cuarteto Latinoamericano, con una agrupación de cámara dedicada al importante género del cuarteto de cuerdas. Dos obras presentó el Cuarteto Sur: de Carlos Botto su reciente *Tres Caracteres* y de Aliocha Solovera su *Ciclo* en un movimiento. Ambas interpretaciones lograron la atención y positiva recepción del público asistente.

El último concierto se destacó por la participación de solistas. El primero de ellos

fué Miguel Villafruela, saxofonista cubano avencidado en nuestro país, quien se constituye en un valioso aporte a la música contemporánea. Su virtuosismo y las diferentes facetas del instrumento se manifestaron en plenitud en las *Seis Estudiantinas, Serie S.2* para saxo solo de Gabriel Matthey. Por otra parte, Isidro Rodríguez tuvo una brillante participación en la interpretación de *Solitario IV* de Alejandro Guarello, obra difícil y extensa para violín solo. Mención especial merece el trabajo de Miguel Angel Jiménez en la interpretación de la obra de Iris Sangüesa *Mentaciones-Standard* para piano solo cuya escritura repetitiva y envolvente requería una ejecución concentrada y tranquila, cosa que fué plenamente lograda por el pianista. Finalmente, el Festival se cerró con la interpretación de *Dishona* de Leni Alexander bajo la cuidada y precisa dirección de Aliocha Solovera quien logró mantener la unidad de una obra, preferentemente escrita a trazos, donde el único elemento cohesionador era la voz de la contralto Soledad Díaz, de excelente desempeño, a la cual se le sumaban esporádicamente el resto del sexteto instrumental.

Por último, nos referiremos a la creación musical misma observada en este Festival. Pese a no considerar, para la elaboración de estos programas, el que las obras constituyeran necesariamente estrenos absolutos, se recibió una gran cantidad de éstas que presentaron tal condición. Las obras de Boris Alvarado, Fernando García, Carlos Botto, Iris Sangüesa, Aliocha Solovera, Pablo Aranda, Jorge Springinsfeld, Gabriel Matthey, Rodrigo Cádiz y Leni Alexander fueron ejecutadas en primera audición. Este punto tiene especial relevancia ya que da cuenta de la gran cantidad de creación musical que hay en Chile, considerando que en esta programación han quedado fuera numerosos otros compositores, de diversas generaciones y que por razones de producción del Festival deberán esperar

una nueva ocasión. A la enumeración anterior debemos agregar el Concierto de Referencia que permitió oír por primera vez en Chile las obras de Cage, Schoenberg, Berio, Graugard, Manzoni y Dragstra. En este sentido, el Festival cumplió cabalmente con uno de sus principales objetivos cual es generar y mantener un espacio activo para la música contemporánea.

Entre las obras presentadas, nos gustaría destacar algunas de ellas que, a mi parecer, son reveladoras en el ámbito musical chileno dejando la libertad de juicio respecto a la calidad de las obras a cada uno de los auditores presentes en cada ocasión.

En primer lugar, la obra *Trío* del joven Rodrigo Cádiz nos permite prever un auspicioso futuro de la composición musical en Chile. Sin poder clasificar estilísticamente su trabajo -lo que puede constituir un mérito *per se*-, éste da cuenta de una clara vocación y capacidad. Redacción simple, tripartita, que mantiene la atención del auditor, pese al lento y prolongado solo de violín en el centro de la obra, a través del equilibrado juego rítmico de los tres instrumentos de cuerdas.

Otra composición relevante en el contexto del Festival fué *Septeto* de Hernán Ramírez. Pese a ser compuesta en 1975, esta obra nos presenta un claro ejemplo del estilo y escritura aleatoria, propia de los años sesenta, que marca la mayoría de las obras de este compositor. El *Septeto*, dividido en tres movimientos, abre la posibilidad a la libre improvisación de los ejecutantes controlada por la labor del director quien establece las duraciones de cada segmento. Esta obra permite al intérprete abordar una práctica que, en la música clásica tradicional, le está vedada. Esto es, la improvisación. En este caso, la obra facilita la relación creativa del compositor con la del intérprete quien accede con cierta facilidad a la escritura en tetragrama (por registros) para las alturas y el uso de notación tradicional para

las duraciones y otros parámetros sonoros.

Las *Cuatro Estructuras* (1997) de Fernando García nos propuso un modo diverso de abordar los instrumentos de bronce. Esta obra rompe con la persistente influencia del orfeón o banda que encontramos con facilidad en otras obras chilenas para este género instrumental. Aquí, la fragmentación, el uso del color y la energía que se despliega hacen de esta composición un importante aporte a la literatura musical chilena.

Ciclo (1997) de Aliocha Solovera para cuarteto de cuerdas es una obra que logra un conjunto de sonoridades nuevas sin recurrir a una escritura rebuscada o efectista. La redacción es nítida, siguiendo la tradición del cuarteto de cuerdas, con los roles equilibradamente asignados y una excelente aplicación del contrapunto. Todo es audible, transparente. Tal vez, y por el interés creado en el auditor, resultó un poco breve. Su disolución sonora final, en el agudo solo de violín, si bien cierra este "ciclo" crea a su vez una expectativa de una nueva sección, movimiento o parte. El mérito de esta obra radica en haber logrado tal claridad y expresividad sin recurrir nada más que a la correcta redacción y composición de sus elementos.

Finalmente, debemos destacar, una vez más, la activa participación del público, la excelente entrega de los intérpretes y el gran nivel de las obras presentadas en este Séptimo Festival que, con unos meses de atraso, se adhirió a la celebración del 60º cumpleaños de nuestro queridísimo maestro Cirilo Vila, quien ha sido -sea como profesor, sea como músico intérprete- un estímulo, un faro y un gran amigo de la mayoría, por no decir de todos los compositores chilenos presentes en este Festival.

Alejandro Guarello



Bitácora de Actividades IMUC

septiembre 97 / marzo 98

Continuación de la Segunda Escuela Internacional del Instituto de Música, 1997. Actividades realizadas entre los meses de septiembre de 1997 y enero de 1998.

Segunda Escuela Internacional

Manfredo Zimmermann (Alemania). Profesor de la *Hochschule Köln-Wuppertal*. "Taller de Música Barroca Francesa y del Siglo XX". Curso.1 al 9 de septiembre, 97.

Armando Fuentes (Colombia). Profesor del Departamento de Música de la Universidad de los Andes, Colombia. Trabajo de "ensamble" junto al conjunto Estudio Música Antigua. "Taller de Música Vocal Renacentista y Barroca". Curso.3 al 7 de noviembre, 97.

Néstor Andrenacci (Argentina). Profesor de la Universidad Católica Argentina. "Música Colonial Latinoamericana y Música Coral Argentina". Curso. 5 al 9 de enero, 98.

Profesor Manfredo Zimmermann. "Ornamentación Barroca: Aspectos Generales y Soluciones Individuales". Conferencia. Instituto de Música. 10 de septiembre, 97.

Otros Talleres, Seminarios, Conferencias, Clases magistrales, Encuentros

Conjunto *Ensemble Incanto* de Colonia. "Música de Cámara". Clase magistral. Instituto de Música. 2 de octubre, 97.

Profesor Jaime Donoso. "Tiempo y Música". Conferencia. Instituto de Historia PUC. 6 de octubre, 97.

María Cecilia Jorquera Jaramillo (Italia). Profesora de la *Scuola di Didattica Della Musica del Conservatorio Statale de Musica "Antonio Vivaldi"* de Alessandria. Auspicio Fundación Andes. Proyecto del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

"Formación Musical Básica en la Enseñanza General y Especializada". Jornada. Instituto de Música. 8 al 17 de octubre, 97. "Encuentro" con profesores del Instituto de Música y de la Facultad de Educación PUC.

Instituto de Música. 22 de octubre, 97.

Profesor Alejandro Lavanderos. "Rol y proyecciones de la enseñanza instrumental en la Educación General". Mesa redonda. Encuentro Nacional convocado por el Comité de Educación Musical (CEM) del Consejo Chileno de la Música. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. 31 de octubre, 97.

Profesor Jaime Donoso. "Estilos Musicales". Charla. Escuela de Diseño PUC. 11 de noviembre, 97.

Sanjay Bhadoriya. "Música Hindú". Encuentro-conferencia. Instituto de Música. 13 de noviembre, 97.

Conjunto *Il Seminario Musicale*. . Auspicio Embajada de Francia en Chile. "Estética Barroca". Clase magistral. Instituto de Música. 13 de noviembre, 97.

Profesor Alejandro Lavanderos. "Música-Viva Música Interactiva. Proyecto de Animación Musical". Conferencia. Encuentro Nacional de Educación Artística, Recreación y Tiempo libre. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. 25 de noviembre, 97.

Profesor Juan Pablo González. "Música Popular: tiempo presente y espacio universal". Conferencia. Encuentro Nacional de Educación Artística, Recreación y Tiempo libre. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. 25 de noviembre, 97.

Profesor Alejandro Lavanderos. "Repertorio y Técnica de la Flauta Traversa". Encuentros pedagógicos. Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso. 21 de noviembre, 97.

Profesor Alejandro Lavanderos. "Repertorio y Técnica de la Flauta Traversa". Encuentros pedagógicos. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. 26 de noviembre, 97.

Profesora Carmen Peña. "Rol, Imagen e Impacto del Profesor de Música en la Comunidad Escolar". Curso. II Jornadas de Capacitación para Profesores de Educación Básica y Media. Vicerrectoría Académica. Centro de Extensión PUC. 5 al 7 y 16 de enero, 98.

Profesor Oscar Ohlsen. "La Guitarra como Instrumento Puente entre lo Popular y lo Docto". Curso. II Jornadas de Capacitación para Profesores de Educación Básica y Media. Vicerrectoría Académica. Centro de Extensión PUC. 8, 9, 10 y 16 de enero, 98.

Profesor Alejandro Guarello. "La Experiencia Creativa del Alumno, Intuición y Método". Curso. II Jornadas de Capacitación para Profesores de Educación Básica y Media. Vicerrectoría Académica. Centro de Extensión PUC. 11 al 16 de enero, 98.

Festival de Música Chilena

Contemporánea. Centro de

Extensión P.U.C. 1997. Aporte Fondo

de Desarrollo de las Artes y la Cultura del Ministerio de Educación. FONDART.

Las obras indicadas con asterisco (*) corresponden a primeras audiciones en Chile.

Ciclos de Conciertos

Primer concierto. 16 de noviembre, 97.

Sonatas I-II-V -Interludio - Sonatas X-XIII-XVI (1947) de John Cage (Gastón Etchegoyen-piano); *Bagatellen* Op. 9 (1913) para cuarteto de cuerdas de Anton Webern (Hernán Muñoz y Adolfo Velásquez-violines, Claudio Morales-violá y Celso López-violoncello); *Psalm 130 De Profundis* Op. 50 B (1950) de Arnold Schoenberg (Coro Centro Artístico Quilapi. Dirección, José Quilapi); *Dúos* * (1979-1982) de Luciano Berio (Isidro Rodríguez y Cecilia Carrère-violines); *Juices of Pith* * (1996-97) de Lars Graugaard (Alejandro Lavanderos- flauta traversa y Svetlana Kotova-piano); *Preludio y Toccata* (1993) de Celso Garrido-Lecca para piano (María Paz Santibáñez); *Preludio-Grave-Finale* * (1956) de Giacomo Manzoni (Francisco Gouet-clarinete, Rubén Sierra-violín, Penélope Knut-violá, Soledad Díaz-canto. Dirección, Alejandro Guarello) y *Piano Quartet* * (1991) de Willem Dragstra (Alberto Dourthé-violín, Tamara Coll-violá, Celso López-violoncello, Svetlana Kotova-piano. Director, Aliocha Solovera).

Segundo concierto. 17 de noviembre, 97.

Alf * (1996) de Boris Alvarado (Alejandro Lavanderos, flauta); *Trio* * (1996) de Rodrigo Cádiz (Rubén Sierra,-violín, Penélope Knut-violá y Celso López-violoncello); *Septeto* (1975) de Hernán Ramírez (Francisco Gouet-clarinete, Eduard Brown-corno, Jorge Espinoza-fagot, Rubén Sierra y Cristián Fernández-violines, Penélope Knut-violá y Celso López-violoncello. Director, Alejandro Guarello); *Cuatro estructuras* * (1997) para quinteto de bronce (Eugene King y Javier Contreras-trompetas, Edward Brown-corno, Kevin Roberts-trombón y Jeffrey Parker-tuba).

Tercer concierto. 18 de noviembre, 97.

Duo est (1993) de Renán Cortés para dúo de guitarras (Héctor Sepúlveda y María Luz López); *Tres caracteres* (1997) de Carlos Botto (Cuarteto Sur, integrado por Juan Sebastián Leiva y Marisol Infante-violines, Claudio Aliocha Gutiérrez-violá y Alejandro Tagle-violoncello); *Ciclo* * (1997) de Aliocha Solovera (Cuarteto Sur); *Eólica* (1990) de Juan Lehmann (Patricio Barría-violoncello); *Tab* * (1995) de Pablo Aranda (Jeffrey Parker-tuba) y *Mambo* * (1997) de Jorge Springinsfeld (Alejandro Lavanderos-flauta traversa y Svetlana Kotova-piano).

Cuarto concierto. 19 de noviembre, 97.

Seis Estudiantinas * Serie S.2 (1996-97) de Gabriel Matthey (Miguel Villafruela-saxofón); *Entrelunas* (1996) de Eduardo Cáceres (Claudio Santos-violoncello, Marcela Mazzini-piano); *Solitario IV* (1990) de Alejandro Guarello (Isidro Rodríguez-violín); *Mentaciones-Standard* * (1996) de Iris Sangüesa (Miguel Angel Jiménez-piano), *Villancico simple*, para una Navidad de pájaros de Cirilo Vila (Alejandro Lavanderos- flauta piccolo) y *Dishona* * (1997) de Leni Alexander (Soledad Díaz-mezzosoprano, Guillermo Lavado-flauta traversa, Miguel Villafruela-saxo tenor, Enrique López-violá, Alvaro Toledo-contrabajo y Carlos Vera y José Díaz-percusión. Director, Aliocha Solovera).

Otros Conciertos

Coro de Cámara UC. y Orquesta de Cámara Chile.

Director: Jaime Donoso.

Programa: *Misa D.452* de F. Schubert.

Solistas: Gabriela Olivares (soprano), Soledad Díaz (mezzo-soprano), Jorge Contreras (tenor) y Juan Gutiérrez (bajo). Parroquia del Carmen. Ñuñoa. 4 de septiembre, 97.

Estudio de Música Antigua y Manfredo Zimmermann.

"Flautando y ...". Música Barroca Francesa y del siglo XX. Sala Centro Cultural Montecarmelo. 9 de septiembre, 97.

Coro de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Director Victor Alarcón.

Gira de Conciertos en la República Argentina. 10 al 22 de septiembre, 97.

Coro de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Coro de Estudiantes de la Universidad Católica Argentina. Director Néstor Andrenacci.

Embajada de Chile en Buenos Aires y Universidad Católica de Argentina.

"Concierto en homenaje a Sor Teresa de Calcuta".

Programa: *Requiem* de Gabriel Fauré. Catedral de Buenos Aires. septiembre, 97

Estudio de Música Antigua y Manfredo Zimmermann.

"Italia versus France...Música del Barroco". Programa : *Canzon La Pighetta- Chiacona a due canti* de Tarquinio Merula; *Canzon Prima soprano e basso* de Bartolomeo de Selma y Salaverde; *Capriccio per camera* de Angelo Berardi; *Sonata terza in Do Maggiore* de Arcangelo Corelli y *Sonata in Sol Maggiore* de Pietro Antonio Locatelli. La segunda parte correspondió al repertorio francés: *Quatrième Concert à deux flûtes* de Michel Pignolet de Montéclair; *Sonata en sol Majeur* de Jean Marie Leclair y *Les ecos* y *Pièces a deux Flûtes* de Jaques Martin Hotteterre. Centro de Extensión PUC. 15 de septiembre, 97.

Coro de Cámara UC. y Orquesta de Cámara Chile. Director Jaime Donoso.

Programa : *Misa D.452* de F. Schubert. Solistas: Gabriela Olivares (soprano), Soledad Díaz (mezzo-soprano), Jorge Contreras (tenor) y Juan Gutiérrez (bajo). Parroquia San Vicente Ferrer en Los Dominicos. 28 de octubre, 97.

Estudio Música Antigua y Oscar Ohlsen (laúd).

"*Se l'aura spira*". Programa: Obras vocales e instrumentales italianas del siglo XVII. IV Festival de Música Antigua. Universidad de Santiago USACH. 7 de octubre, 97.

Estudio Música Antigua y Eduardo Figueroa (laúd).

"Canciones Marianas Españolas de los Siglos XIII y XVI". IV Festival de Música Antigua. Universidad de Santiago USACH. 8 de octubre, 97.

Profesor Alejandro Lavanderos y Maribel Adasme (piano).

Programa : Obras de M. Ravel, W. A. Mozart, J. S. Bach y R. Schumann. XVIII Temporada de Conciertos. Colegio Santa Ursula. 9 de octubre, 97.

Profesor Octavio Hasbun y Claudio Zurita (guitarra).

Programa: Obras barrocas y contemporáneas. Universidad de Magallanes. 10 de octubre, 97.

Profesores María Iris Radrigán y Edgar Fischer.

Programa: *Sonata Arpeggione* de F. Schubert, *Sonata en mi menor Op.36* de J. Brahms y *Sonata para cello solo* de L. Brouwer. Instituto Cultural de Las Condes. 23 de octubre, 97.

Coro de Cámara UC. y Orquesta de Cámara Chile. Director: Jaime Donoso.

Programa: *Misa D.452* de F. Schubert. Solistas: Gabriela Olivares (soprano), Soledad Díaz (mezzo-soprano), Jorge Contreras (tenor) y Juan Gutiérrez (bajo). Universidad Federico Santa María. Valparaíso. 22 de octubre, 97.

Coro de Cámara UC. y Orquesta de Cámara Chile. Director: Jaime Donoso.

Programa: *Misa D.452* de F. Schubert. Solistas: Gabriela Olivares (soprano), Soledad Díaz (mezzo-soprano), Jorge Contreras (tenor) y Juan Gutiérrez (bajo). XIX Asamblea Internacional de Universidades Católicas. Centro de Extensión PUC. 24 de octubre, 97.

Estudio MúsicaAntigua y Armando Fuentes (tenor, laúd).

"Music for a while...". Programa : *Damigella tutta Bella* de C. Monteverdi/V. Calestani; *Toccata XX* de A. Piccinini; *Begli occhi io non provo, canzon detta la Superba per Basso*, *Aria di Passacaglia Così mi disprezzate?* y *Canzona a due Eri già tutta mia* de G. Frescobaldi, entre otras. Santiago Community Church.7 de noviembre, 97.

Estudio MúsicaAntigua.

"*Se l'aura spira* ". Programa: Obras vocales e instrumentales italianas del siglo XVII. Ciclo Música Antigua PUC. Iglesia Luterana El Redentor. 2 de diciembre, 97.

Estudio MúsicaAntigua y Eduardo Figueroa (laúd).

"Canciones Marianas Españolas de los Siglos XIII y XVI". Ciclo Música Antigua PUC. Iglesia Luterana El Redentor. 3 de diciembre, 97.

Estudio MúsicaAntigua.

Programa: Suites, sonatas y cantatas barrocas. Ciclo Música Antigua PUC. Iglesia Luterana El Redentor. 4 de diciembre, 97.

Ensamble de Vientos.

"Concierto Didáctico". Programa de Extensión Docente no Curricular del Instituto de Música. Auditorium Campus Oriente. 20 de diciembre, 97.

Coro de Cámara de la UC. Director Jaime Donoso.

"Concierto de Navidad". Programa: Obras a *capella* de J. Mouton, J. Cererols, B. Britten, F. Poulenc, F. Heinlein y *Misa D. 452* de F. Schubert. Solistas: Myriam Singer (soprano), Soledad Díaz (mezzo-soprano), Jorge Contreras (tenor) y Juan Gutiérrez (bajo). Facultad de Arquitectura y Bellas Artes. Centro de Extensión PUC. 22 de diciembre, 97.

Néstor Andrenacci y alumnos Escuela Internacional.

"Concierto Final de Curso". Programa: *Lunas que pasan, soles que mueren* y *Oración para la siembra del trigo* (textos anónimos quechua, música : Luis Gianneo); *Alean* y *Salvamento* (poesía :Oliverio Gironde, música: Jorge Maronna); *Naranja en flor* (música y letra: Virgilio y Homero Expósito); *Campo afuera* (música y texto : Carlos di Pulvio); *Colombina* (música y texto: Jaime Roos); *Te Deum* de Doménico Zipoli; *Desvelado dueño mio* de Tomás de Torrejón y Velasco; *Los coflades de la estleya* de Juan de Araujo y *Convidando está la noche* de Juan García (de Zéspedes). Auditorium Instituto de Música e Iglesia Divina Providencia.16 de enero, 98.

Coro de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

"Ceremonia de Despedida de Monseñor Carlos Oviedo". Programa: *Ave Maria* de Joseph Riebel; *Tollite Hostias* de Camille Saint-Saëns e *Himno PUC*. Director: Victor Alarcón. Dirección de Protocolo PUC. Salón de Honor. Casa Central. 24 de marzo, 98.

Coro de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

"Ceremonia Convenio TELEDUC- SECICO" Programa : *Gaudeamus Igitur* (anónimo) e Himno PUC. Director: Victor Alarcón. TELEDUC. Sala SECICO. Campus San Joaquín. 25 de marzo, 98.

Coro de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

"Ceremonia Inaguración Año Académico 1998". Programa: *Cantate Domino* de Claudio Monteverdi, *Ave María* de Joseph Ryeland, *O Magnum Mysterium* de Pedro de Cristo, *El Señor de las Usinas* de Rolando Cori, *Lobe Der Herrn meine Seele* de Heinrich Schütz, *Lobet der Herrn, Alle Heiden* de Juan S. Bach, *Tollite Hostias* de Camille Saint-Saëns, *Gloria* y *Regina Coeli* de Orlando di Lasso. Director: Victor Alarcón. Dirección de Protocolo PUC. Centro de Extensión PUC. Salón Francisco Fresno. 27 de marzo, 98.

Coro de Estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

"Primer Concierto Temporada de Parroquias". Programa: *Cantate Domino* de Claudio Monteverdi, *Ave María* de Joseph Ryeland, *O Magnum Mysterium* de Pedro de Cristo, *El Señor de las Usinas* de Rolando Cori, *Lobe den Herren meine Seele* de Heinrich Schütz, *Lobet den Herrn, Alle Heiden* de Juan S. Bach, *Tollite Hostias* de Camille Saint-Saens, *Gloria* y *Regina Coeli* de Orlando di Lasso. Director: Victor Alarcón. Ciclo Conciertos Temporada de Parroquias. Corporación Cultural de la Ilustre Municipalidad de Vitacura. Capilla Nuestra Señora de la Merced. 31 de marzo, 98.

Conciertos de alumnos

"Recitales Cátedra de Piano":

Dafna Barenboim, Edith Tagle y Carla Sandoval. XI Ciclo de Pianistas

Jóvenes 1997. Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. 4 al 18 de noviembre.

Ciclo de Conciertos Alumnos Instituto de Música.

"Música a mano".Ciclo de 5 Conciertos. Centro de Alumnos. Auditorium Instituto de Música. octubre, 97.

Edgar Fischer en Montevideo.

"Doble Concierto en la menor Op. 102"

de J. Brahms. Solista. Orquesta

Sinfónica Nacional de Uruguay. Director J. Montenegro. 13 de septiembre, 97.

Profesores en el Extranjero

Oscar Ohlsen y Luis Orlandini en Tokio.

Recital. Auspicio Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. Primer Centenario de las Relaciones Diplomáticas entre Chile y Japón. Programa : Obras de Giuliani, Albéniz, Castelnuovo-Tedesco, Rodrigo, Saumell, Piazzolla , Pedro Humberto Allende y Wilfrid Junge y arreglo para dos guitarras de la pieza tradicional japonesa *Sakura* .

Sociedad Guitarrística Gendai. Tokio. Actos oficiales. Hotel Imperial de Tokio y Exposición "Chile: Artes Visuales", Museo Sogetsu. 1 al 3 de septiembre, 97.

Luis Rossi en Bolivia.

Recital. Círculo Pro Música de Santa Cruz, Bolivia. Centro Cultural Casa España. 12 de octubre, 97.

Oscar Ohlsen y Luis Orlandini en Houston.

Recitales. Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. *XLVI Houston Consular Ball, Honoring Chile*. Museo Menil y *Double Tree Hotel* de Houston. 24 de octubre, 97.

Estudio Música Antigua en Colombia.

"Las Cantigas de Santa María ". Conservatorio de Música de la Universidad de Los Andes, Bogotá. 7 de noviembre, 97.

"Alfonso, trovador de María. Cantigas medievales de Alfonso X *El Sabio* ". Ciclo Música en los Templos. Iglesias San Ignacio de Loyola , Inmaculada Concepción , San Juan Bautista de Bogotá y Santa Clara de Asís de Chicó. 12 al 16 de noviembre, 97.

Luis Rossi en Argentina.

Recital. Buenos Aires, Argentina. *La Scala* de San Telmo. 17 de noviembre, 97.

Clase magistral. Conservatorio Athos Palma 18 de noviembre, 97.

Luis Rossi en Costa Rica.

Recital y Clase magistral. Fundación para la Orquesta Juvenil de Cartago, Costa Rica. 17 de diciembre, 97.

Juan Pablo González en España.

"El Estudio de la Música Popular Urbana : Teoría y Método". Seminarios. Programas de Doctorado en Musicología. Universidad de Valladolid y Universidad Complutense de Madrid. 12 al 23 de enero, 98.

Gina Allende y Sergio Candia en Europa.

Conciertos, junto a Manuel De Grange (teorba), Sandra Sylvio (soprano) y Manfred Zimmermann (flauta) como artistas invitados.

París: 18 y 19 enero, 98

Wuppertal : 20 febrero, 98.

Markdorf: 27 febrero, 98.

Profesor Sergio Candia.

"Teoría de Inteligencias Múltiples de H. Gardner, con especial énfasis en la Inteligencia Musical". Conferencia. Escuela Superior de Música de Colonia-Wuppertal. 20 de febrero, 1998.

Profesora Gina Allende.

"Formación Musical Académica en Chile y las Nuevas Tendencias Metodológicas para el Adiestramiento Lecto-auditivo". Conferencia. Escuela Superior de Música de Colonia-Wuppertal. 24 de febrero, 1998.

Proyectos

FONDO DE DESARROLLO DE LA
DOCENCIA, 1997.

"Evaluación diagnóstica para la
formulación de un modelo de

contenidos curriculares en la formación musical inicial del Instituto de Música". Proyecto. Profesores Alejandro Lavanderos, Gina Allende, Sergio Candia y Miguel Angel Jiménez y profesor del Programa de Doctorado de la Facultad de Educación, señor José Soto.

FONDART 1997.

"Creación - Interpretación - Concierto". Profesor Pablo Aranda.

"VII Festival de Música Contemporánea Chilena". Profesor Alejandro Guarello.

"Música Latinoamericana para violoncello y piano". CD. Profesores Edgar Fischer y María Iris Radrigán.

"Alejandro Guarello". CD. Profesor Alejandro Guarello.

FONDECYT.

"Perfil Estético y Antropológico del Ser Chileno a partir de sus Creaciones Artísticas en el Primer Tercio del Siglo XX". Profesores Instituto de Estética y profesor Juan Pablo González, Instituto de Música.

TERCER CONCURSO ESPECIAL DIPUC, 1997.

"Maestría en Música con menciones". Profesores Juana Corbella, Edgar Fischer y Alejandro Guarello.

"XVII Concurso de Composición de la Pontificia Universidad Católica de Chile. 1997".

Concursos, Jurados y Congresos

Creación de obras para una o dos voces cantantes y cuatro instrumentos a elegir entre: flauta, oboe, clarinete, corno, fagot, trompeta, trombón, violín, viola, violoncello, contrabajo, guitarra, flauta dulce, percusión y piano. Jurado: Hernán Ramírez y Jaime González, Asociación Nacional de Compositores; Alejandro Guarello, compositor y profesor; Soledad Díaz y Jorge Postel, profesores e intérpretes. Convocatoria: 6 de enero, 1997.

Veredicto: 24 de noviembre, 1997. Premio: *Lárico*, compositor Rafael F. Díaz Silva. Mención Honrosa: *Ausencia de Dios*, compositor Federico Schumacher Ratti.

Premiación: 16 de diciembre, 1997. Instituto de Música.

"Primer Premio de Musicología *Samuel Claro Valdés*, 1998". Convocatoria. Monografías sobre música, músicos y audiencias en América Latina, considerando cualquiera expresión musical y período histórico. Jurado: Leonardo Waisman, Doctor en Musicología en la Universidad de Chicago; María Ester Grebe, doctorada en Antropología de la Música en la Universidad de Belfast y Juan Pablo González, doctorado en Musicología en la Universidad de California, Los Angeles.

"XIII Concurso de Piano Claudio Arrau, 1997". Quilpué.

Profesora Ximena Ugalde, integrante del jurado representando al Instituto de Música. Distinciones otorgadas a alumnos del Instituto de Música: Natalia Aquiles Flores (primer nivel, segundo premio), María José Chible Villadangos (primer nivel tercer premio), Dan Mainemer Katz (segundo nivel, primer premio, premio como mejor puntaje del concurso y premio a la mejor obra común), Pablo Bendersky Furman (segundo nivel, tercer premio) y Carlos Farias González, (tercer nivel, primer premio y premio a la mejor obra común). 27 de octubre al 2 de noviembre, 97.

"Concurso Nacional de Piano para obras originales a cuatro manos de Franz Schubert. Facultad de Artes Universidad de Chile".

Profesor Jaime Donoso, integrante del jurado representando al Instituto de Música. Distinciones otorgadas a alumnos del Instituto: Camilo Salinas y Christoph Scheffelt, primer premio y premio a la mejor obra común; Dafna Barenboim y Luis Muñoz, (Facultad de Artes de la Universidad de Chile), segundo premio. Noviembre, 97

"Segundo Concurso Interno de Piano 1997". Instituto de Música.

Jurado: Frida Conn, María Iris Radrigán, Ximena Ugalde, Edgar Fischer, Miguel Angel Jiménez y Constanza Rosas.

Distinciones otorgadas: Primeros premios a Constanza Urrejola (primer nivel), Dan Mainemer (segundo nivel), Gonzalo Farías (tercer nivel) y Edith Tagle (cuarto Nivel y mejor Intermezzo de J. Brahms). 17 de noviembre, 1997.

"Primer Concurso Interno de Violín. 1997". Instituto de Música.

Jurado: Profesores Fernando Ansaldi, Francisco Quesada y Rubén Sierra, y Jaime De la Jara y Patricio Barría, profesores de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Alumnos distinguidos : Dafne Carreño Henríquez (nivel A, primer lugar), Leandro Viveros Barrios (nivel A, segundo lugar), Ernesto Martínez Urízar (nivel B, primer lugar), Pablo Carvacho Galaz (nivel B, segundo lugar), Aldo Paredes Vásquez (nivel C, primer lugar) y Patrick Thele (nivel C, segundo lugar). 9 de Enero de 1998.

Publicaciones y Grabaciones

Donoso, Jaime. "El agua que canta", *Revista Universitaria* N° 56, 1997.

Donoso, Jaime. *Introducción a la Música en Veinte Lecturas* . Colección de Textos Universitarios. Ediciones Universidad Católica de Chile. Diciembre, 1997. 139 pp

Fones, Mary Ann y Regina Valdés. *Cantoral Litúrgico* . Vicaría General de Pastoral. Arzobispado de Santiago. Editorial Tiberfades. 1997. s.n.p.

González, Juan Pablo. "Cristalización Genérica en la Música Popular Chilena de los años sesenta". *Trans* , noviembre 1997 N°3. Editada en Internet (<http://www2.uji.es/trans>).

González, Juan Pablo. "Identidad Chilena y Expresión Musical". *El Mercurio*. Artes y Letras. 14 de diciembre 1997.

González, Juan Pablo. "*Música Popular Chilena: entre lo Propio y lo Ajeno*". *América Latina: Continente Fabulado* (Rebeca León, comp.). Dolmen Ediciones. Santiago. 1997. 157-169.

González, Juan Pablo. "Towards a Poetics of Chilean Composers". *World New Music Magazine*. Septiembre 1997 N°7.70-80.

Resonancias N° 1. Revista del Instituto de Música. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, noviembre, 1997. 89 pp.

Rossi, Luis. "Concierto para Clarinete de Charles Stanford". *The Clarinet* . Vol. 25 N° 1. Asociación Internacional de Clarinetistas. 1997.

Breves

Profesor Luis Rossi.
Revista Clarinet & Saxophone. Vol 22 /3. Otoño 1997. Gran Bretaña.
(Publica reportaje a Luis Rossi).

Profesores invitados: Leonardo Lavanderos (Chile) y Alejandro Malpartida (Argentina). "Teoría General de Sistema". Conferencia. Instituto de Música. 2 de octubre, 97.

Profesor Alejandro Lavanderos y Maribel Adasme (piano).
Concierto. Congreso de Genética sobre el Genoma Humano. Intercambio Académico Alemán (D.A.A.D.) y la Universidad de Chile. Salón de Honor Universidad de Chile. 5 de octubre, 97.

Profesor Sergio Candia.

Miembro Comité organizador y moderador de mesas redondas y paneles.

Encuentro Nacional convocado por el Comité de Educación Musical (CEM) del Consejo Chileno de la Música. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. 24 al 26 de octubre, 97.

Profesores Oscar Ohlsen y Luis Orlandini.

Revista Gendai Guitar, octubre 1997. Tokio (Publica entrevista a Oscar Ohlsen y Luis Orlandini)

Biblioteca y Archivo privado de Samuel Claro Valdés.

Acto académico. Donación de la señora Patricia Swinburn vda. de Claro del material bibliográfico y parte del archivo privado del destacado musicólogo, ex Pro-rector y profesor del Instituto de Música don Samuel Claro Valdés. Campus Oriente de la Universidad. 18 de noviembre, 97.

Profesor Octavio Hasbun.

Acto Académico. Lanzamiento Primer Número de *Resonancias* revista del Instituto de Música. Centro de Extensión. 17 de diciembre, 97.

Grupo de Percusión del Instituto de Música y Daniel Navarrete (contrabajo).

Concierto. Temporada del Club de Jazz de Santiago. 27 de diciembre, 97.

Profesor Octavio Hasbun.

Acto Académico. Lanzamiento CD *Música para el fin de siglo*. Obras del compositor Santiago Vera. Sala Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). 12 de enero, 98.

Profesor Octavio Hasbun.

Concierto de despedida al profesor Octavio Hasbun. Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. 27 de diciembre, 97

Profesores María Iris Radrigán, Edgar Fischer, Rubén Sierra, Enrique López y Alejandra Santa Cruz (contrabajo).

Concierto. Programa: *Sonata en La mayor* para violoncello y piano de Luigi Boccherini y *Quinteto en La menor Op. 114, La Trucha*, para piano, violín, viola, violoncello y contrabajo de Franz Schubert. Segundas Jornadas Internacionales programadas por la Liga Chilena Contra la Epilepsia. 20 de marzo, 98.

Inauguración actividades académicas.

Acto Académico. Programa de Extensión Docente no Curricular (PED), profesor coordinador Antonio Espinosa. 21 de marzo, 1998.

Becas Instituto de Música 1998.

Alumnos distinguidos: Carlos Guillermo Farías (piano), Ernesto Martínez (violín) y Liliana Cárcamo (violín). Jurado: Comisión de Becas del Instituto de Música: Juana Subercaseaux, Alejandro Lavanderos,

Alejandro Guarello y Juana Corbella. 29 de diciembre, 97.

Becas *Elena Waiss* 1998.

Alumnos distinguidos: Hyo Seon Ryoo (violoncello) y Andrés Silva del Canto (piano). Jurado : Comisión de Becas del Instituto de Música y los profesores María Iris Radrigán y Edgar Fischer. 29 de diciembre, 97.

Nuevos profesionales.

Alumnos titulados entre septiembre 1997 y marzo 1998: David Cáceres Escobar (guitarra), Gastón Etchegoyen Miguel (piano), Marcela Ibañez Guevara (fagot), Adolfo Velásquez Fajardo (violín), María Gabriela Olivares Olivares y Polonia Sienkiewicz Yañez (violoncello) , Alejandra Santa Cruz Bolívar (contrabajo) y Wilson Padilla Véliz (flauta traversa).

Visitas al Instituto de Música.

Directiva del Consejo Italiano de la Música. Consejo Internacional de la Música. 18 de marzo, 98.

Sr. Martin Bachmann

Encargado Departamento Cultural. Liga Chilena Alemana.
20 de marzo, 98.

Juana Corbella R.



