

Revista Volumen 3 / N.º 6

NOVIEMBRE 2022

ISSN 2953-657X

Travesías pedagógicas del canon en músicas de Latinoamérica SILVINA MANSILLA

Permanecer en el recuerdo: el Premio a la Canción Escolar de 1921 LUISINA GARCÍA

Cadenas familiares canónicas en Colombia. Arcos y Tricolor MAYERLY HURTADO

Concierto para marimba y orquesta n.º1, de Ney Rosauro NICOLÁS YAEGER

Isabel Marengo y su contribución en la formación del canon musical argentino SILVINA MARTINO

El repertorio de música coral en Chile GLADYS BRICEÑO

Vientos de Cotacachi JEFFERSON GÓMEZ

**artes sonoras
producción
musical**



Revista Volumen 3 / N.º6
Noviembre 2022
ISSN 2953-657X





UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

D. R. © Universidad de las Artes



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec



SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical

Universidad de las Artes

Volumen 3, Número 6. Noviembre 2022

ISSN 2953-657X

Director: Luis Pérez-Valero

Universidad de las Artes (Ecuador)

Coord. editorial: Omar Domínguez Castro

Universidad de las Artes (Ecuador)

Editora asociada: Bernarda Ubidia

Universidad de las Artes (Ecuador)

Editora invitada: Silvina Luz Mansilla

Pontificia Universidad Católica Argentina

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

Johanna Abril

Universidad de las Américas (Ecuador)

Jannet Alvarado

Universidad de Cuenca (Ecuador)

Claudia Fallallero

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)

Pablo Freiberg

Universidad Nacional de las Artes (Argentina)

Adina Izarra

Universidad de las Artes (Ecuador)

David de los Reyes

Universidad de las Artes (Ecuador)

Ketty Wong

Universidad de Kansas (Estados Unidos)

CONSEJO ASESOR

Miguel Álvarez-Fernández

Ars Sonora - Radio Nacional de España (España)

Andrey Astaiza

Universidad de las Artes (Ecuador)

Susan Campos-Fonseca

Universidad de Costa Rica (Costa Rica)

Miriam Escudero Suásteegui

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)

Ana María Ochoa

Universidad de Columbia (Estados Unidos)

Carmen Pardo

Universidad de Girona (España)

Rodrigo Sigal

Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (México)

Sonocordia. Revista de artes sonoras y producción musical

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador. CP 090313

revista.sonocordia@uartes.edu.ec

uartes.edu.ec/sonocordia

Índice

Introducción

Travesías pedagógicas del canon en músicas de Latinoamérica Silvina Luz Mansilla.	9
--	---

Artículos

Permanecer en el recuerdo: el Premio a la Canción Escolar de 1921 para tres obras de Julián Aguirre Luisina García.	21
---	----

La soprano Isabel Marengo y su contribución en la formación del canon musical argentino a través de <i>Vidalita</i> , de Alberto Williams Silvina Martino	33
---	----

El repertorio de música coral en Chile. Los dos álbumes de <i>Canciones</i> para la juventud de América publicados hacia inicios de la década de 1960 Gladys Briceño Zaldívar	49
---	----

Cadenas familiares canónicas en la práctica interpretativa y compositiva del cuarteto de cuerdas en Colombia. Arcos y <i>Tricolor</i> Mayerly Hurtado Ramírez	65
---	----

<i>Concierto para marimba y orquesta n.º 1</i> , de Ney Rosauro: una obra de repertorio Nicolás Yaeger Moreno	81
--	----

Partituras

<i>Vientos de Cotacachi</i> Jefferson Gómez Rodríguez	99
--	----

Fuera de tono (misceláneas)

En torno a <i>Visionarios del ruido</i> , de José Manuel López D`Jesús David de los Reyes	115
--	-----

Reseña: <i>Memoria ancestral sonora. Los pingulleros de Quito</i> Equipo editorial Sonocordia	125
--	-----

Biografías de los autores.	131
Guía rápida para los autores	135



Introducción

Travesías pedagógicas del canon en músicas de Latinoamérica

Silvina Luz Mansilla
Editora invitada
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina
Universidad Nacional de las Artes
silman@filo.uba.ar
<https://orcid.org/0000-0002-1726-7233>

Este dossier reúne —mediante el estudio de géneros, personalidades, instituciones y obras musicales que provienen de Argentina, Chile, Colombia y Brasil— un conjunto de artículos procedentes, en todos los casos, de investigaciones doctorales en curso. En ellos se revisan intervenciones producidas desde el campo de la pedagogía especializada a lo largo del siglo XX, que habrían incidido en una conformación canónica y una progresiva consolidación de repertorios. Atendiendo a cuestiones como el rol del intérprete-pedagogo/a, la disponibilidad de las partituras, la existencia de secuencias de repertorios y la cristalización de ciertas obras a través del registro fonográfico, se busca determinar los tipos de mediaciones institucionales, grupales y/o interpersonales que impulsaron a ciertas músicas. El corpus contiene tanto *suites* de piezas breves como canciones de cámara y corales con referencias folclóricas, identificándose, en algunos casos, por un carácter didáctico asociado a la brevedad, la presencia de recursos idiomáticos, la ejercitación de determinadas dificultades o la escritura accesible para intérpretes en formación. Se analiza la función disciplinadora que acarrea el canon y el modo en que se conjugaron, en ocasiones, una suerte de reverencia hacia ciertos compositores con el uso legitimante de sus músicas. El dossier contiene cinco textos: los tres primeros relacionados con música vocal y los dos siguientes con música instrumental.

Sobre la construcción canónica en música y musicología

Hacia fines del siglo XX, el historiador y musicólogo William Weber afirmó que la aparición de un canon de grandes obras del pasado constituye una de las transformaciones más importantes ocurridas en la cultura musical occidental. Según su propuesta, fue el último tramo del siglo XIX el momento histórico en que, consolidada la música «de conciertos», progresivamente se fueron estableciendo los repertorios, esto es, conjuntos de obras que prevalecieron por encima de otras.¹ Un texto fundamental que había comenzado a rodear esta problemática en la musicología norteamericana es el que Joseph Kerman publicó en 1983 con el título «A Few Canonic Variations». En él se detuvo a reflexionar sobre las causas que confluían en la mayor o menor interpretación de unas u otras composiciones.² Propuso que «un canon es una idea», mientras que «un repertorio es un programa de acción»³, estableciendo que «los repertorios son determinados por los intérpretes y los cánones por los críticos»⁴. Weber, por su parte, propuso cuestionar el canon para comprender sus fundamentos sociales y musicales. Encontró pertinente instalar el tema, pensando que quienes habían propuesto la discusión antes que él se habían

1 William Weber, «The History of Musical Canon», en *Rethinking Music*, ed. por Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1999), 336.

2 Al poco tiempo, Kerman revolucionaría el campo disciplinar con su conocido texto *Contemplating Music*, que dio origen a lo que se llamó la *new musicology* (nueva musicología). Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).

3 Joseph Kerman, «A few Canonic Variations», *Critical Enquiry* 10, n.º 1 (1983): 107.

4 Kerman, «A few Canonic...», 112.

referido en general a su propio tiempo sin una perspectiva histórica que se ubicara por fuera de las visiones monolíticas y unificadas del pasado.⁵

El término «canon» como sinónimo de «clásico», de «obra maestra», está presente casi en el sentido común. A menudo conlleva un uso intuitivo, a causa de lo enraizada que está la noción del «gran compositor» en la cultura musical moderna. Weber señala entre los posibles significados de esta palabra, la consideración de algo como «esencial» para una sociedad, lo que de inmediato tiende a la asignación de un valor, al establecimiento de una jerarquía. Un segundo posible uso es que refiera a los grandes supuestos y prácticas compositivas específicas, como dogmas cuya aplicación puede ser juzgada. Una tercera posibilidad es la asignación del concepto a los preceptos básicos sobre cómo debe funcionar la música, lo que conlleva una internalización de ciertos estándares que, básicamente, no deben transgredirse.⁶

Cuando Weber distinguió los tipos de canon a lo largo de las diferentes épocas históricas europeas, mencionó la existencia de un canon pedagógico que, comenzando en la época de la polifonía sacra, se habría conformado a partir de la emulación de las obras de compositores de una generación previa. En efecto, el *stile antico* estaba exclusivamente relacionado con la imitación de obras del pasado, pero esta situación pasaba desapercibida para el público. Es durante el siglo XIX cuando esta tradi-

ción adquirió nuevas dimensiones, haciéndose más explícita la posibilidad, para el oyente común, de poder inferir los modelos anteriores de los cuales derivaban las obras.⁷

Weber también definió un canon de interpretación, que implicaría el abordaje de obras del pasado en relación con un gusto musical heredado. Según su perspectiva, este sería el canon definitivamente más significativo. La entrega de lo que se denominó «obras selectas» era, ni más ni menos, el núcleo de la canonización: la posibilidad de señalar algunas producciones por encima de otras a través del tiempo. Por eso, para Weber, un canon de interpretación es más que un repertorio: es una fuerza crítica e ideológica que se fue desarrollando en modo interdependiente respecto del canon pedagógico.⁸

Por su parte, Don Michael Randel propuso comenzar la discusión canónica en torno al concepto mismo de música. Para él, desde que esta dejó de considerarse un lenguaje «universal» —diríamos hoy, en singular—, el compositor perdió progresivamente su poder dando lugar a una presencia cada vez mayor del oyente, que sería quien puede realmente situar a la obra en una matriz apropiada entre otras. Ingresar en el reconocimiento del estatuto del oyente en la producción de una pieza musical fue dando paso a la confrontación de diferencias a partir de diversos oyentes y a asumir la naturaleza escu-rridiza del significado.⁹

7 Weber, «The History...», 339.

8 Weber, «The History...», 340.

9 Don Michael Randel, «The Canons in the Musicalological Toolbox», en *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, ed. por Katherine Bergeron y Philip Bohlman (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 18.

5 Weber, «The History...», 337.

6 Weber, «The History...», 338–39. El autor toma de Katherine Bergeron la idea del canon como un conjunto de preceptos que de algún modo «disciplinan» el funcionamiento de la música.

Luego de historiar el canon a lo largo de varios siglos, Weber identificó una relación estable entre los repertorios canonizados y la música contemporánea que se prolongó entre aproximadamente 1870 y 1945. Siguiendo, desde ese momento posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta aproximadamente 1980, habría existido un período de predominio muy marcado de los clásicos por sobre la música entonces contemporánea, tanto en los repertorios de concierto como en la ópera.¹⁰

Lydia Goehr asocia la construcción canónica con la noción de lo que ella denomina un «museo imaginario» de obras musicales. Comprendida en paralelo al desarrollo histórico de las artes visuales, en las que se comenzó a valorar determinadas obras como «permanentes» y dignas de ser expuestas y contempladas, la historia de la música de tradición escrita occidental, aunque con las lógicas variantes, habría acuñado la creación metafórica de un «museo» en el cual ciertas composiciones prevalecieron por encima de otras.¹¹

Centrado en el proceso de recepción y no ya en el de producción de las obras, Randel realizó una apelación enérgica a concentrarse en los significados generados por el oyente para

10 Weber, «The History...», 341.

11 Por su condición de arte temporal, *performático*, la música no podía ser preservada en forma física o ubicada en un museo como las obras de las bellas artes. Goehr recuerda expresiones de Kierkegaard hacia inicios del siglo XIX, cuando afirmaba que «la música existe realmente solo cuando está siendo producida» y que, por esto mismo, lejos de ser algo imperfecto respecto de las otras artes, esa comprobación constituye una prueba de que es un arte «más elevado, más espiritual». Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 174–75.

solo desde allí inferir significados del discurso sobre los repertorios.¹² Como explicó también Carl Dahlhaus, solo cuando se renunció a la idea de un único contenido de verdad, objetivo, que existiría *a priori*, y se dio lugar a la observación del modo de recepción de las obras musicales, se comenzó a desentrañar también la influencia de obras musicales anteriores sobre las posteriores. Esta perspectiva, generada desde la historia del efecto artístico, aplica no solo para vincular recepción y canon, sino también para considerar la recepción pedagógica del canon, al poderse enfocar relaciones intergeneracionales entre compositores/as.¹³

Planteó asimismo Randel, una revisión al interior de la disciplina musicológica para evaluar la «caja de herramientas» con relación a un cierto modelo prestablecido de métodos. Consideró que, una vez desarrollada, esa batería de estrategias analíticas empezó a actuar eficazmente en la definición y el mantenimiento del canon musical occidental. Se trató de una instancia subsidiaria, que podría denominarse un canon «musicológico». Apeló a una toma de conciencia sobre cuánto depende cada investigador de esa «caja de herramientas» mínima e imprescindible, a la hora de querer lograr que un trabajo luzca correctamente «científico». Propuso —no sin reconocer cierto cambio disciplinar considerable ocurrido en las últimas décadas del siglo XX— que la

12 Propuso que, sin abandonar las herramientas ya disponibles, se orientara el interés hacia la recepción.

13 Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 1997), 186.

enseñanza de la musicología, la mayor parte de las veces no puede evadir cierta incidencia en la construcción canónica al tener que proveer a cada estudiante de «herramientas básicas» que lo orienten no solo acerca de cómo estudiar los objetos, sino también acerca de qué es lo que debe ser estudiado.¹⁴

En consecuencia, con el nuevo énfasis en la historia de la música que se produce hacia fines del siglo XX ya no se prefiere la aplicación de las prácticas anteriores, sino una tendencia crítica, signada, como lo dilucidó Mark Everist, por un interés en que el discurso trascienda las barreras del canon, considere las obras y las culturas en una forma equitativa y valore las experiencias de los propios sujetos.¹⁵ Una visión de creciente aplicación en la actualidad es la que propone Nicholas Cook: la consideración de la música como *performance* y no tanto como música escrita, a partir de la deconstrucción del desarrollo de la estética musical a lo largo de los siglos XIX y XX. Así, el musicólogo británico propone atender a las tradiciones orales tejidas en torno a las obras a lo largo del tiempo por redes de sociabilidades, para desentrañar las referencias y los referentes intervinientes en ciertas estandarizaciones.¹⁶

De Mendoza a La Habana

La discusión sobre canon y cánones en Latinoamérica

Asumiendo que nuestra perspectiva puede ser incompleta, proponemos que la discusión musicológica sobre el canon pudo haberse originado en América Latina en el ámbito de la Asociación Argentina de Musicología (AAM). Para comienzos del siglo XXI, la crítica del canon venía en este país problematizándose en el ámbito de la historia de las bellas artes, de la mano de instituciones como el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y el Instituto de Teoría e Historia de las Artes Julio Payró de la Universidad de Buenos Aires. Fue en 2003 que el tema «Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis» se lanzó en el ámbito disciplinar local de la historia de las artes visuales.¹⁷

En sintonía, ese mismo año la AAM lanzó la convocatoria para su reunión periódica, a realizarse en agosto de 2004 en combinación con la Universidad Nacional de Cuyo, en la ciudad de Mendoza.¹⁸ El tema consensuado en el seno de la Comisión Directiva fue «Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa. Historia, debates, perspectivas historiográficas».

17 Realizado en Buenos Aires —en el Museo Nacional de Bellas Artes— entre el 10 y el 13 de septiembre de 2003, los resultados presentados están compilados en un volumen de unas seiscientas páginas. AAVV, *Discutir el canon: tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, X Jornadas CAIA* (Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2003).

18 La gestión desde la AAM fue liderada por Yolanda Velo y, desde la Facultad de Artes y Diseño de la UNCUYO, acogida por Dora de Marinis, entonces directora de Investigación y Desarrollo. El evento fue la *XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*, realizada en el Aula Magna de la FAD, del 12 al 15 de agosto de 2004.

14 Randel, «The Canons...», 11.

15 Mark Everist, «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value», en *Rethinking Music*, ed. por Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1999), 378-402.

16 Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 2013), 243. Véase en especial «Referents and Reference», primer segmento del capítulo séptimo.

cas»¹⁹. Había triunfado la inquietud de un grupo de jóvenes integrantes imbuidos en el tema —entre quienes nos encontrábamos—, motivados por las discusiones teóricas y metodológicas generadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a partir de un seminario impartido por Melanie Plesch.²⁰

Eran tiempos en que la asociación profesional argentina —que en ese momento reunía a musicólogos de Chile y algún otro país también— proponía un lema convocante para cada una de sus conferencias, con la deliberada intención de «marcar una agenda» investigativa. Si bien resultaba usual también la posibilidad de exponer temas libres, el modo de ir siguiendo el pulso de las principales corrientes de discusión disciplinar internal- cional consistía en proponer un enfoque, área, tema o problema teórico (a veces, metodológico) para, por lo general, hacer girar algunas sesiones de ponencias en torno a ese eje anunciado —además, claro está, de constituirse como asunto protagónico en la conferencia inaugural y en la mesa de cierre—.

«Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones», de Omar Corrado, surgió en aquel contexto.²¹ Convocado por la Comisión Direc-

19 El Comité de Lectura estuvo integrado por Fátima Graciela Musri, Irma Ruiz y Leonardo Waisman. Las ponencias que giraron en torno al tema convocante fueron, entre otras, las de Alejandro Vera (Chile), Leonardo Waisman (Argentina), Graciela Albino (Argentina) y Julio Ogas (Argentina-España). Pueden consultarse los resúmenes de las exposiciones en <https://www.aamusicologia.ar/producciones/conferencias/>

20 El seminario Plesch, destinado a estudiantes de grado, se impartió en el segundo cuatrimestre de 2001 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, bajo el título «Introducción a la musicología post-estructuralista».

21 No ignoraremos textos producidos casi en la misma época, procedentes de otras regiones de Iberoamérica. Véase, por ejemplo, el agudísimo estudio propo-

tiva de la AAM, aceptó hacerse cargo de la conferencia inaugural, avisando sobre la marcha que su alocución tomaría parcialmente el lema convocante de la reunión científica, desde una de las tantas aristas que el enunciado exhibía como posibilidad para trabajar el tema.²² Así, no sin cierta incomodidad por tener que ajustarse a un asunto no elegido, sino, en algún modo, impuesto por sus padres y estudiantes, el académico argentino concibió su texto que, aun publicado después en la *Revista Argentina de Musicología*, guardó sin embargo el modo directo y llano de una argumentación pensada para la oralidad.²³ En Mendoza, la discusión no se hizo esperar: Corrado había desplazado en parte, con gran habilidad retórica, la crítica del canon hacia una autocrítica al interior de la musicología latinoamericana y había descreído de instituir nueva teoría poniendo el norte, en cambio, en la identificación de los problemas prioritarios de aquel momento. Su humilde intención de ofrecer un cuadro general para los estudios específicos que se observarían durante esos días, a cargo de otros especialistas, excedió, sin embargo, el marco del evento. La repercusión obtenida *a posteriori*, ya publicado como artículo, fue fundamental para la disciplina, transformándose —valgan las redundancias— en un texto canónico, un «clásico» inevitable de la literatura

sitivo de Ricardo Miranda: «Tesisuritas encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 86 (2005): 95–110.

22 Javier Marín, en un premiado artículo, enumera textos dedicados al tema y estaría coincidiendo con nosotros en la importancia inaugural que atribuimos a este aporte de Corrado. Véase Javier Marín López, «*Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México*». *Resonancias* n.º 27 (2010): 70.

23 Omar Corrado, «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones», *Revista Argentina de Musicología* n.º 5-6 (2004-2005): 18-44.

ra musicológica latinoamericana hasta la actualidad. En la mesa de cierre, dedicada también al tema principal, participaron como expositores en un enriquecedor intercambio académico —por fortuna, también publicado— Carolina Robertson (Universidad de Maryland, Estados Unidos), Gerard Béhague (Universidad de Texas, Estados Unidos) y Luis Merino (Universidad de Chile).²⁴ Robertson habló desde su propia experiencia investigativa, proponiendo al canon como algo en permanente metamorfosis en el que la misma disciplina musicológica camina hacia un tipo de metadisciplina. Béhague, luego de repasar críticamente las ideas de William Weber, reflexionó sobre la construcción canónica trayendo a colación bibliografía actualizada y mencionando, entre otros, un libro entonces muy reciente: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*.²⁵ Merino propuso una serie de reflexiones teórico-metodológicas, a partir de lo que denominó con humor, un ejercicio *dahlhausiano-chilensis*.

Alternando «consideraciones más abstractas y especializadas con otras más empíricas e inmediatas»,²⁶ Corrado propuso una erudita alocución, de gran valor didáctico por la riqueza de la bibliografía consultada y citada, y que

—hasta donde sabemos— no ha tenido parangón en Latinoamérica. Leído en años sucesivos en otros países y asociado a la práctica docente del autor como profesor en numerosas universidades —tanto en carreras de grado como de posgrado— se fue constituyendo en un texto de gran influencia teórica en la región. Especialmente, podría decirse que contribuyó fructíferamente como marco de referencia de monografías, ponencias, artículos y hasta libros de investigadores de Sudamérica, en especial de Chile, país al que fue invitado en varias ocasiones.²⁷ Así, no es posible pensar ciertos textos como el que firmaron en 2011 Rafael Díaz y Juan Pablo González, titulado *Cantus firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*, sin la referencia previa de aquellas discusiones al otro lado de los Andes.²⁸ Los autores, si bien a esa altura pueden haber estado imbuidos del contexto cultural general de los bicentenarios latinoamericanos —que supusieron casi inevitablemente momentos de balance y condensación de sentidos, en los que no pudo estar ausente la discusión sobre la construcción canónica—,

24 Por circunstancial ausencia de Irma Ruiz, la mesa final fue coordinada por el mismo Omar Corrado. Los textos se publicaron en el mismo número de la RAM. Véase Omar Corrado (coord.), Luis Merino, Gerard Béhague y Carolina Robertson, «Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa», *Revista Argentina de Musicología* n.º 5-6 (2004-2005): 189-231. Aparecen transcriptas también allí, las intervenciones en el debate final de Juan Pablo González, Leandro Donozzo, Alejandro Vera, Héctor Rubio, Remo Leaño y Leonardo Waisman.

25 Ese libro sería muy requerido, al punto de contar con una segunda edición, que es la que está a nuestro alcance. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, 2^a ed. (Nueva York/Londres: Routledge, 2012).

26 Corrado, «Canon...», 19.

27 Convocado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, impartió en enero de 2006 los seminarios «Música culta latinoamericana del siglo XX: diálogos con la historia» y «Músicas populares argentinas: migraciones genéricas, representaciones». En octubre del año siguiente, fue invitado desde la Maestría en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para ofrecer un seminario titulado «Poéticas musicales».

28 Rafael Díaz y Juan Pablo González, *Cantus firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011). En la intervención de González durante el debate de la mesa redonda final de la Conferencia AAM realizada en Mendoza, habló de la antología *Clásicos de la música popular chilena*, gestionada por él desde la Sociedad Chilena de Derechos de Autor y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Llevaba publicados dos volúmenes de partituras, precisamente enfrentándose al problema del juicio histórico y del juicio estético como forma de canonizar las músicas, señalado por Merino en su ejercicio dahlhausiano.

establecieron en su libro un «ranking» de «los cuarenta principales» de la música chilena de tradición escrita del siglo XX.²⁹ Reflexionando sobre el devenir de ese tipo de música en Chile, identificaron momentos históricos de avance en la composición y en su enseñanza, detectaron la incidencia de figuras claves en las últimas décadas del siglo XX y decidieron proponer un grupo de obras y composiciones «escogidas».³⁰ Asumiendo que tal posicionamiento podría resultar ficcional pues se constituía como una instancia de invención, realizaron una lista de cuarenta compositores canónicos del siglo XX, entre los que brilla una única compositora: Leni Alexander.³¹

Otros casos relativamente recientes, entre los muchos que podrían citarse como textos que dialogan con el de Corrado son: el artículo de Luis Merino y Julio Garrido, referido a los procesos

29 Además del libro, los resultados fueron recogidos en un sitio web, todavía disponible. Véase <http://gui-auditiva.uc.cl/>

30 Asimismo, González produjo en paralelo el último capítulo —«Construcción sonora de la nación»— de su libro más difundido, que lleva varias ediciones en castellano, además de una en portugués y otra en inglés. Véase Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, 2da. ed. (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021), 203-218; también, Juan Pablo González, *Thinking About Music from Latin America. Issues and Questions*, trad. Nancy Morris (Lanham, MD: Lexington Books, 2018); y Juan Pablo González, *Pensando a la música a partir da América Latina. Problemas e questões*, trad. Isabel Nogueira (São Pablo, Brasil: Letra e Voz, 2016).

31 Por fortuna, Leni Alexander está ingresando con mayor fuerza al museo imaginario del canon musical chileno, a partir de estudios recientemente publicados y otros en progreso. Véase, por ejemplo, Daniela Fugielle, «Leni Alexander (1924-2005) o la migración perpetua», en *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género*, editado por Juan Pablo González (Santiago de Chile: IBERMÚSICAS, 2017), 76-91, <https://www.segib.org/?document=musica-y-mujer-en-iberoamerica-haciendo-musica-desde-la-condicion-de-genero>

En la Pontificia Universidad Católica Argentina, Ximena Soto Lagos desarrolla una tesis doctoral dedicada al análisis de cuatro obras de la compositora germano-chilena, en las que se evidencia el compromiso ético de su poética musical. Puede conocerse un avance en formato de ponencia, aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=fal2sBfXndo>

de circulación, recepción y legitimación de repertorio sinfónico producido por cuatro compositores chilenos de la primera mitad del siglo XX;³² la tesis doctoral de Jaime Cortés Polanía, que propone un análisis sobre la construcción de discursos sobre obras y compositores colombianos bajo el predominio de un canon musical europeo;³³ y, entre otros, la tesis de maestría de Fabián Contreras-Abara que, mediante análisis estadísticos, encuentra la pervivencia en épocas muy recientes de un canon hermético que afecta a la producción compositiva en Chile.³⁴

Finalmente, nuestra síntesis —incompleta y que evita, por motivos obvios, recaer en estudios cercanos realizados en Argentina— no puede dejar de comentar la centralidad que el texto de Corrado tuvo en la redacción de la convocatoria «Latinoamérica y el canon», para la Primera Conferencia de ARLAC-IMS celebrada en La Habana, Cuba, en 2014.³⁵ Combinada con el VIII Coloquio Internacional de Musicología, que usualmente organiza la Casa de las

32 Luis Merino y Julio Garrido, «La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica», *Resonancias* 22, n.º 42, (2018): 79-113.

33 Jaime Cortés Polanía, «Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis: cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)» (tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016).

34 Fabián Contreras-Abara, «Expresión y creación desde un paradigma decolonial» (tesis de Maestría en Artes con mención en Composición Musical, Universidad de Chile, 2018).

35 Malena Kuss, si bien abrevió en ideas de Egberto Bermúdez, Richard Taruskin y Héctor Rubio, cerró la convocatoria con una cita textual del texto de Corrado, identificando el problema de la «discusión sobre el valor, sobre la dimensión estética en su sentido más amplio» como uno de los aspectos a reflexionar en las ponencias. Malena Kuss, email en lista de información de ARLAC-IMS (firmado en Cold Spring, Nueva York, el 18 de abril de 2013), enviado por Juan Pablo González el 28 de abril de 2013 y reenviado el 07 de julio del mismo año.

Américas, la invitación para la reunión científica, en este caso, estuvo claramente derivada del texto de Corrado antes mencionado.³⁶ Un centenar de participantes entrecruzaron sus enfoques, corpus, prácticas y aproximaciones, para coincidir con la agenda, esta vez, de la musicología latinoamericana. Así, como comentara Daniela Fugielle, hubo sesiones concentradas en explorar los intercambios entre América Latina y el canon europeo en el ámbito de la música académica; otras, dedicadas a la identificación de procesos de construcción canónica en géneros musicales específicos; y hubo, asimismo, sesiones plenarias como la de Julio Mendivil, destinada a la deconstrucción canónica de la música incaica en el contexto del discurso musicológico.³⁷ Ciertamente: canon/es discutido/s hacia los cuatro puntos cardinales de la región y analizado/s en contextos diversos y de distintas épocas, que abarcaron desde el período colonial hasta el siglo XXI.³⁸

36 Concretada entre el 17 y el 21 de marzo de 2014, la conferencia contó con la moderación de Omar Corrado para la sesión «Estilos canónicos». Otra mesa, moderada por Malena Kuss, se denominó «Canon e historiografía». Las ponencias de esa mesa fueron: «Del paisaje nacional a la cartografía cognitiva: la producción del espacio en la música culta latinoamericana», de Omar Corrado; «Una que sepamos todos: formación y funciones del canon musical en el folclore argentino», de Leonardo Waismann; y «Cómo convertirse en un compositor argentino: procesos de canonización en la historiografía argentina sobre el siglo XIX», de Melanie Plesch. Sin duda que Argentina exhibe un campo en el que la discusión que nos convoca generó entrecruces completamente originales referidos a distintos tipos de músicas y épocas. Véase <http://www.casadelasamericas.org/premios/musicologia/programaVIII.php?pagina=coloquioviii>

37 Daniela Fugielle, «Latinoamérica y el canon. Primera conferencia de ARLAC-IMS. La Habana, 17 al 21 de marzo de 2014», *Revista Musical Chilena* 68, n.º 222 (2014): 145-46.

38 Dejamos para otro momento la discusión sobre qué entendemos por música latinoamericana, lo que conllevaría conceptualizar a la región misma. Provisionalmente, coincidimos con Palomino en entender a América Latina como un espacio que es tanto real como imaginado, en el que abunda el movimiento y la pluralidad culturales, que atraviesan las naciones y sus

El dossier

El dossier engloba cinco artículos, de los cuales los dos primeros refieren a Argentina. Luisina García examina la premiación a canciones escolares de Julián Aguirre (1868-1924), por parte de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Propone que esa convocatoria, que inició señalando tres aportes del compositor, constituyó una estrategia articulada junto al Consejo Nacional de Educación para fomentar una educación general que desde el inicio instilara sentimientos nacionalistas. Su trabajo exhibe las tramas tejidas en las dedicatorias, el sentido «práctico» que se buscaba para expandir el campo de acción de la argentinización y la maquinaria canónica que se puso en juego.

A partir de una somera exploración de la trayectoria artística y docente de la soprano Isabel Marengo (1894-1977), Silvina Martino estudia el tema de la legitimación artística en la canción de cámara argentina. Analiza, considerando datos sobre conciertos, registros fonográficos e información obtenida a partir de entrevistas, la intervención de la pedagogía especializada en la consolidación del repertorio mencionado, en especial, de la *Vidalita*, opus 45, de Alberto Williams. Sostiene que, por los antecedentes de Marengo y su prestigiosa inserción en el arte lírico, se produjo una verdadera cadena canónica de enseñanza que afectó a la divulgación de ciertas obras argentinas, a partir de su vigencia en instituciones especializadas.

especificidades. Pablo Palomino. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021), 13.

Gladys Briceño, interesada en el movimiento coral chileno desde mediados del siglo XX, aborda el estudio de libros de partituras vocales que, patrocinados por la Unión Panamericana, tendieron a consolidar un repertorio canónico, en el que se jugaban distintas identificaciones culturales y confluyan tendencias del ámbito tanto culto como popular. En su texto, dilucida el contenido de dos volúmenes titulados *Canciones para la juventud de América*, publicados en 1957 y 1960 con la intervención de varias instituciones educativas de Chile. Luego de mostrar conexiones con el repertorio de cuatro textos anteriores, analiza el contenido, los nexos institucionales de las personas intervenientes, la mayor o menor presencia en ellos de compositores y música de Chile y los recortes y continuidades que fueron estableciendo un corpus canónico. Concluye que esos libros legitimaron un discurso en la música coral que tendió a perpetuar modelos, normas y valores sostenidos al amparo institucional desde comienzos del siglo XX.

Por su parte, Mayerly Hurtado Ramírez dedica su interés a la práctica del cuarteto de cuerdas en Colombia para determinar la sinergia producida entre cadenas familiares de músicos, tanto en la *performance* como en la composición musical para ese formato. Establece, a través de un minucioso y documentado rastreo histórico-documental, el modo mediante el cual se canonizó una obra musical emblemática: el *Cuarteto Tricolor* (1941), de Francisco Cristancho Camargo. Asimismo, desvela la interrelación entre las familias Cristancho y Díaz y cómo, gracias a su incidencia en

el campo de la enseñanza instrumental y de la creación de instituciones de pedagogía especializada, interactuaron conformando el Cuarteto Arcos, ensamble dedicado centralmente a la difusión de repertorios colombianos desde mediados de la década de 1970 hasta la actualidad.

Finalizando, Nicolás Yaeger Moreno revisa la producción para percusión del siglo XX, en especial la originada en América Latina, proponiendo al *Concierto para marimba y orquesta* (1986) del compositor brasileño Ney Rosauro, como una obra que inaugura un repertorio progresivamente más legitimado. Luego de ofrecer un muestreo de los recursos idiomáticos que exhibe la composición, reflexiona —a la luz de una comparación de programas de estudio de distintas universidades— sobre la importancia de la percusión latinoamericana y su repertorio y sobre la responsabilidad de quienes enseñan en ámbitos especializados en la conformación canónica.

En síntesis, el conjunto de textos contiene un hilo conductor centrado en el análisis de la incidencia de la pedagogía en la construcción canónica de músicas latinoamericanas de tradición escrita, que arranca hacia inicios del siglo XX y se prolonga hasta el momento actual.³⁹

39 Agradezco la lectura crítica y los comentarios a este texto que me acercaron Guillermo Dellmans y Silvia Lobato.

Bibliografía

- AAVV. *Discutir el canon: tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, X Jornadas CAIA*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2003.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. 2^a ed. Nueva York/Londres: Routledge, 2012.
- Contreras-Abara, Fabián. «Expresión y creación desde un paradigma decolonial». Tesis de Maestría en Artes con mención en Composición Musical, Universidad de Chile, 2018.
- <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/152240>
- Cook, Nicholas. *Beyond the Score. Music as Performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- Corrado, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 16-44.
- Corrado, Omar (coord.), Luis Merino, Gerard Béhague y Carolina Robertson. «Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 189-231.
- Cortés Polanía, Jaime. «Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis: cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)». Tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016. https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/59638/CORTES_POLANIA_TESIS.pdf
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Díaz, Rafael y Juan Pablo González. *Cantus firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011.
- Everist, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value». En *Re-thinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 378-402. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1999.
- Fugielle, Daniela. «Latinoamérica y el canon. Primera conferencia de ARLAC-IMS. La Habana, 17 al 21 de marzo de 2014». *Revista Musical Chilena* 68, n.º 222 (2014): 145-146.
- . «Leni Alexander (1924-2005) o la migración perpetua». En *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género*, editado por Juan Pablo González, 76-91. Santiago de Chile: Ibermúsicas, 2017. <https://www.segib.org/?document=musica-y-mujer-en-iberoamericana-haciendo-musica-desde-la-condicion-de-genero/>.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. 2da. ed. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.
- . *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- . *Pensando a música a partir da América Latina. Problemas e questões*, trad. Isabel Nogueira. São Pablo, Brasil: Letra e Voz, 2016.
- . *Thinking About Music from Latin America. Issues and Questions*, trad. Nancy Morris. Lanham, MD: Lexington Books, 2018.
- . *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. 2da. ed. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021.
- Kerman, Joseph. «A few Canonic Variations», *Critical Enquiry* 10, n.º 1 (1983): 107-125.
- . *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

- Marín López, Javier. «Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México». *Resonancias* n.º 27 (2010): 57-77.
- Merino, Luis y Julio Garrido. «La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica». *Resonancias*, vol. 22, n.º 42, (enero-junio 2018): 79-113.
- Miranda, Ricardo. «Tesisuradas encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 86 (2005): 95-110.
- Palomino, Pablo. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Randel, Don Michael. «The Canons in the Musicological Toolbox». En *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, editado por Katherine Bergeron y Philip Bohlman, 10-22. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Weber, William. «The History of Musical Canon». En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 336-355. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1999.

Permanecer en el recuerdo: el Premio a la Canción Escolar de 1921 para tres obras de Julián Aguirre

Luisina García

<https://orcid.org/0000-0001-9238-8652>

luisinagarcia@conicet.gov.ar

Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) / CONICET

Resumen

En agosto de 1921 la Asociación Wagneriana de Buenos Aires inauguraba un premio para fomentar la creación de canciones escolares en Argentina, de la mano de la entonces principal entidad educativa del país: el Consejo Nacional de Educación. La iniciativa tuvo por finalidad acrecentar el repertorio de piezas para la enseñanza musical en las escuelas comunes, con la inclusión de obras de compositores argentinos o radicados en el país. Esta propuesta se enmarcó en una política educativa y cultural nacionalista que buscaba, por un lado, homogeneizar a la población bajo una idea de argentinitud y por otro, consolidar una tendencia nacionalista en la música argentina. Las canciones *El zorzal*, *Cu-cú* y *Romancillo del lobo*, de Julián Aguirre, fueron las primeras ganadoras del *Premio a la Canción Escolar* y a partir de eso pasaron a formar parte de los cancioneros oficiales que confeccionaba el Consejo Nacional de Educación. Este trabajo sostiene que el sistema de premiación de la Wagneriana dotó a las piezas de Aguirre de implicancias canónicas tanto por su afiliación ideológica, su visibilidad y difusión en el espacio educativo como por la posibilidad de mantener un lenguaje compositivo que evidenciara la formación del músico.

Palabras clave: Julián Aguirre, nacionalismo, premios, canon, educación, migración.

Abstract

In August 1921, the Wagnerian Association of Buenos Aires inaugurated an award to promote the composition of school songs in Argentina, together with the main educational entity in the country at the time, The National Council of Education. This proposal was part of a nationalist educational and cultural policy that sought, on the one hand, to homogenize the population under an idea of Argentine identity and, on the other, to consolidate a nationalist trend in Argentine music. The songs *El zorzal*, *Cu-cú* and *Romancillo del lobo*, by Julián Aguirre, were the first winners of the *Premio a la Canción Escolar* (school song award) and as a result they became part of the official songbooks made by the National Council of Education. This paper argues that the Wagnerian award system endowed Aguirre's songs with canonical implications due to their ideological affiliation, their visibility and diffusion in the educational sphere and the possibility of maintaining a compositional language that evidenced the musician's training.

Keywords: Julián Aguirre, nationalism, awards, canon, education, migration.

Introducción

Hasta hace poco tiempo no había tenido la oportunidad de oír cantar a los niños de las escuelas. Como la mayoría del público, creía que esta disciplina escolar era considerada dentro de los programas, más como un entretenimiento que como un fundamento de la educación estética. Después de haber asistido a varias audiciones y visitado diversos establecimientos de enseñanza, confieso mi error: los niños argentinos tienen una aptitud extraordinaria para la música.¹

Así expresaba, en 1919, el compositor Julián Aguirre (1868-1924) su mirada sobre la educación musical en las escuelas argentinas. En esa oportunidad, el músico dejó en claro su interés por el repertorio y las metodologías de enseñanza musical general del país. Su cercanía con las cuestiones pedagógicas queda de manifiesto al observar su vida profesional: Aguirre dictó clases de música en el conservatorio que fundó su contemporáneo, Alberto Williams, e incluso llegó a crear, en 1916, su propia institución de formación musical —la Escuela Argentina de Música— de la que fue director y profesor hasta el año de su muerte, en 1924.² Además,

¹ Palabras pronunciadas por Julián Aguirre en el marco de una conferencia dictada en el Museo Nacional de Bellas Artes, en octubre de 1919. La conferencia fue publicada en la revista *El Monitor de la Educación Común*, 37, n.º 563 (1919): 97-101.

² Una biografía del compositor, realizada con herramientas de la musicología tradicional, se encuentra en Juan Francisco Giacobbe. *Julián Aguirre. Essay sobre su vida y su obra en su tiempo* (Buenos Aires: Rícordi Americana, 1945). De fecha reciente, véase una revisión historiográfica en Luisina García, «Nueva mirada hacia el pasado: los aportes compositivos de Julián Aguirre a la música argentina», *Revista del Instituto de Investigación Musical 'Carlos Vega'* 35, n.º 1 (2021): 19-39.

Aguirre dedicó gran parte de su tiempo creativo a componer canciones escolares. De ello es prueba el catálogo que realizó Carmen García Muñoz, donde se observa que una parte considerable de las obras de Aguirre para canto y piano es de carácter infantil.³ Aunque reconocido desde su costado pedagógico por sus contemporáneos (collegas, allegados y críticos) y algunos estudiosos posteriores, actualmente la figura de Aguirre se asocia más a la creación de música instrumental nacionalista que al repertorio escolar. La historiografía musical argentina situó a este compositor dentro del panteón de la música nacional, principalmente, a raíz del estudio de sus obras para piano, las cuales poseen características —tanto desde su aspecto compositivo/intencional como desde su recepción en el ambiente musical y musicológico— que permiten su inclusión en el canon nacionalista.⁴

En este trabajo planteo que, si bien las canciones escolares de Aguirre no suelen ser las más conocidas dentro de su producción compositiva, fueron parte de una maniobra que buscó hacerlas perdurar en el tiempo. Me formulo preguntas sobre su impacto en el entorno educativo de su época y reconstruyo el contexto de producción de estas canciones, indagando en los mecanismos que promovieron una percepción canónica de ellas en la primera mitad del

3 Los álbumes de Aguirre sobre música infantil son los dos cuadernos de *Fábulas* publicados por la editorial Gurina entre 1904 y 1905 y *Canciones escolares argentinas*, editado por Ricordi Milano en 1923. Carmen García Muñoz, «Julián Aguirre (1868-1924)», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 7, n.º 7 (1986): 19-43.

4 Sin duda que Aguirre pertenece al panteón nacionalista. Para esta conceptualización sigo a Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 2007).

siglo XX.⁵ Me centro en tres canciones que resultaron ganadoras del Premio a la Canción Escolar de 1921 impulsado por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires: *El zorzal*, *Cu-cú* y *Romancillo del lobo*.⁶ En el análisis de estas piezas y su contexto detecto tres de las cuatro bases intelectuales del canon que establece William Weber: ideología, repertorio y artesanía.⁷

Nacionalismo y educación en Argentina a comienzos del siglo XX

Para comprender el contexto de creación y primera circulación de las canciones escolares de Aguirre es necesario situarnos en la coyuntura educativa y cultural de la Argentina de la época y ampliar los márgenes temporales para indagar en algunos procesos. Desde la transición del siglo XIX al XX se dio un despliegue de la educación pública a través de distintas disposiciones burocráticas como parte de una gran campaña pedagógica del Estado Nacional. Una de estas fue la creación del Consejo Nacional de Educación en 1881 —órgano principal de conducción del sistema educativo por aquel entonces—. A su vez, se trató de un período prolífico en la fundación de nuevas escuelas

5 Este artículo acusa recibo de las ideas expresadas por Omar Corrado en «*Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones*». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2005): 16-44.

6 Hasta el momento, considero que la sistematización más prolífica de la obra vocal aguirreana que se encuentra disponible, es la de Allison Weiss. «*Action, Adaption, and the National Sentir in the Songs of Julián Aguirre (1868-1924), Argentina*» (Tesis de Maestría, Universidad de Chicago, 2009).

7 William Weber. «*The History of Musical Canon*», en *Rethinking Music*, ed. por Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford, New York: Oxford University Press, 1999): 336-355.

a lo largo del país y en la formación de cuerpos docentes. Entre las principales características que tuvo el modelo de enseñanza hegemónico en Argentina a comienzos del siglo XX se encuentran el afianzamiento de una posición patriótica y un énfasis nacionalista, productos, en parte, de la reacción que se estaba produciendo frente a la presencia y el crecimiento de la corriente inmigratoria que comenzaba a integrarse a la clase media argentina.⁸ Según Myriam Southwell, en esa época

[...] el papel de la escuela en el proceso de conformar una identidad nacional resultó fundamental. Los grandes centros urbanos se conformaban principalmente por los inmigrantes que llegaban a los distintos puertos, fundamentalmente el de Buenos Aires. Estos inmigrantes encontraron en la Escuela Normal la posibilidad de insertar a su descendencia [...] en el mercado laboral.⁹

Ante la asistencia de las hijas e hijos de inmigrantes a las escuelas argentinas y con el antecedente del resultado del Censo Nacional de 1895, que advertía sobre el gran porcentaje de extranjeros que radicaban en el país, la escuela

8 Puede ampliarse en Luisina García. «Las canciones de Julián Aguirre van a la escuela. Una aproximación a su repertorio infantil inserto en el nacionalismo musical desde la sociología de la educación». En ‘Será que la canción llegó hasta el sol’. *Miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción*, comp. por Danisa Alesandroni e Ignacio Quiroz (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2019): 94-107.

9 Si bien entiendo que Southwell se refiere, en este punto, a las Escuelas Normales, es decir, pensadas para la formación de docentes, el discurso nacionalizante no era exclusivo de las escuelas formativas y permeaba la enseñanza primaria y secundaria de la época. Myriam Southwell, *Ceremonias en la tormenta. 200 años de formación y trabajo docente en Argentina* (Buenos Aires: CLASCO; IUCOOP; CTERA; Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2021), 156.

se constituyó como un «dispositivo argentinizador» que, parafraseando a Lilia Bertoni, buscó «didactizar la nación» y forjar toda una empresa escolar-patriótica.¹⁰ Para estos propósitos, el sistema educativo se valió de todo un mecanismo que incluyó normativas y regulaciones de las prácticas pedagógicas que tenían como destino final la producción de un sujeto «argentinizado». En otras palabras, se buscaba homogeneizar a una masa de la población con proveniencias, experiencias y tradiciones completamente diversas, en torno a una idea de nacionalidad.¹¹

La música formaba parte de los contenidos obligatorios de las escuelas primarias y secundarias; su enseñanza no quedaba exenta de los postulados ideológicos-educativos de la época. A su vez, la pedagogía musical en las escuelas comunes, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, también estaba siendo objeto de múltiples debates, en los que se entrecruzaban las aspiraciones didácticas, estéticas y nacionalistas. Por otra parte, muchos inspectores y profesores veían en la enseñanza musical otra vía para reforzar conocimientos de diferentes áreas como la lengua y la literatura, la historia o la biología, especialmente teniendo en cuenta los argumentos instructivos en las letras de las canciones. En general, la música que se aprendía en las escuelas era música vocal y muchas veces, en los programas y diseños educativos de la época, la materia aparece con esa denominación o con el nombre de «Canto».¹²

10 Lilia Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Edhasa, 2020).

11 Southwell, *Ceremonias en la tormenta...*

12 Por ejemplo, en el artículo 6 de la Ley de Educación Común (Ley 1420) de 1884, se enumeran las materias

Es en este marco histórico, cultural, educacional y político que emergen las canciones escolares de Julián Aguirre. Más allá de la fuerte adhesión del compositor a los principios nacionalistas en el campo de la música, es posible corroborar que sus canciones pudieron insertarse fácilmente en las escuelas por el hecho de convenir al requerimiento estético e ideológico del momento. Se justifica, entonces, su exitosa afiliación al contexto educativo de la época al analizarlas desde una dimensión ideológica del canon. Para William Weber, la ideología es una de las bases intelectuales sobre las que se construye el canon musical y se caracteriza por estar manipulada con fines políticos y sociales.¹³ Desde esta base, ciertas músicas obtienen una justificación ideológica que legitima su aparición y permanencia, al tiempo que se les exige una lealtad más fuerte al conjunto de la sociedad. El hecho de que Aguirre haya compuesto canciones que coincidieron con los postulados del Consejo Nacional de Educación, además de responder a su propia ideología musical, es quizás una estrategia sutil de su parte para garantizar una forma de canonización de estas piezas, asegurar su interpretación en, al menos, el contexto más inmediato y perdurar en las memorias de quienes pasaban por las escuelas. Esta mirada ideológica del canon también resalta el carácter cívico que puede tener la música; como se verá en el caso de estas canciones escolares, su vinculación con la sociedad se dio a través de la mediación institucional de dos entidades de

que comprenden el «mínimum de instrucción obligatoria» y allí se menciona la «Música Vocal».

13 Weber, «The History...», 354.

gran peso en la vida musical y educativa de la época: la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y el Consejo Nacional de Educación.

El aval institucional: la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y el Consejo Nacional de Educación

La Asociación Wagneriana de Buenos Aires había sido creada en 1912 por un grupo de admiradores de Richard Wagner, en un salón de actos del diario *La Prensa*.¹⁴ Su primer presidente fue Julián Aguirre, y, aunque la comisión directiva de ese primer año tuvo un carácter provvisorio y el músico no permaneció más que un par de meses en el puesto, este hecho ya advierte sobre la estrecha vinculación que tuvo Aguirre con esta Asociación desde sus comienzos. Si bien, como su nombre lo indica, el principal objetivo de la entidad era la difusión y el estudio de la obra de Wagner en Argentina, rápidamente se comprometió con la cultura porteña, al punto de convertirse en una institución vocera y propulsora del llamado nacionalismo musical argentino. A este respecto, Silvina Mansilla señala que en el período que va desde 1918 a 1921 se fue vislumbrando en el accionar de la Wagneriana una preocupación cada vez mayor por la música de autores argentinos.¹⁵ Un recorrido por las páginas de la *Revista*

14 María Josefina Irurzún, «Cultura musical e identificaciones nacionales: Imaginarios, prácticas y representaciones de los aficionados a Wagner en Buenos Aires (1880-1920): de la comunidad inmigrante catalana a los hombres públicos y élites letradas» (tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2019), 230.

15 Silvina Luz Mansilla, «La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: Instancia de legitimación y consagración musical en la década 1912-1921», *Revista del Instituto de Investigación Musicalológica "Carlos Vega"* 18, n.º 18 (2003): 28.

de la Asociación exhibe la vinculación explícita que tenía esta institución con el nacionalismo en la música. Además, revela que la educación musical era vista como una vía importante para difundir la obra de compositores argentinos. Así, por ejemplo, en el artículo inaugural de la edición de agosto de 1921, los redactores exponían lo que ellos llamaban «los principios nacionalistas de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires», afirmando que lo que distinguía a esta de otras instituciones musicales de la época era su «nacionalismo práctico», es decir, la efectiva planificación de procedimientos que fomentaban el desarrollo y la difusión de la música argentina. Por otra parte, sus miembros se jactaban de proponer iniciativas que extendían el radio de acción de la Wagneriana, que ampliaban la vida musical en todas las esferas y que tenían, además de injerencias culturales, un impacto social. En palabras de Silvina Mansilla, este fue el *modus operandi* que la Asociación llevó a cabo para fomentar el acrecentamiento de la actividad musical porteña durante el siglo XX, que incluyó la creación de conciertos, conferencias, festivales, premiaciones, becas de estudio y publicaciones periódicas, entre otras propuestas. Es dentro de este campo de acción y de esta tendencia nacionalista que la Wagneriana va a lanzar una convocatoria de premiación a las canciones escolares, en 1921.

Informa César Dillon que existieron seis categorías de premios impulsados por la Wagneriana en su largo decurso de actividad musical.¹⁶ De todas

16 Las seis categorías de premios que otorgó la Wagneriana fueron: los premios Wagneriana, Breyer y el Premio a la Canción Escolar (llamado Premio Julián Aguirre a partir de 1926), durante la primera mitad del siglo XX; el Premio Estímulo Carlos López Buchardo, el Premio Carlos López Buchardo para solistas y el

ellas, fue la del Premio a la Canción Escolar la que más ediciones realizó: de un total de ochenta entregas, veintiocho fueron en esa categoría [Figura 1]. Este primer dato, de tipo cuantitativo, proporciona información sobre la importancia que tuvo el premio y la constancia que mantuvo durante el período en que fue concedido: se otorgó todos los años, desde 1921 hasta 1930, a excepción del año 1925 que quedó desierto. Por otro lado, y teniendo en cuenta un panorama más general dentro de las premiaciones que existían para la composición musical en aquel entonces, esta era quizás la principal instancia dedicada exclusivamente a la música escolar.¹⁷ En su primera edición, el premio consistió en una recompensa económica de trescientos pesos argentinos a la mejor obra estrenada durante el año de otorgamiento, más su interpretación en el Festival Escolar de cierre de curso, en el Teatro Colón de Buenos Aires. Así se anunciable en la *Revista de la Asociación*:

Continuando y ampliando la obra de años anteriores, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, ha añadido al “Premio Wagneriana” y al “Breyer” [...] otro destinado a la ‘Canción Escolar’, con el cual complementa,

Premio Carlos López Buchardo, durante la segunda mitad del siglo XX y hasta la década de 1980. César A. Dillon, *Nuestras Instituciones Musicales II: Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002). Historia y Cronología* (Buenos Aires: Dunken, 2007).

17 Hasta donde he podido rastrear, parecían no abundar iniciativas en la época destinadas a premiar la composición específica de obras escolares. Desde el ámbito público, los premios de música que otorgaba la Municipalidad de Buenos Aires se destinaban a creaciones sinfónicas, a piezas para orquestas de cámara u obras para canto y piano, y, si bien puede que hayan sido premiadas algunas composiciones con carácter infantil, no se trataba de un premio estrechamente destinado a la creación de música escolar. Al respecto, véase el trabajo de Ana María Mondolo, «Premios de música otorgados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 10, n.º 10 (1989): 295-312.

hasta el presente, su obra educativa, que, con la Institución de Becas, continuada también el presente año, representa el interés de esta Asociación por la cultura musical de nuestro ambiente.¹⁸

El objetivo, también comunicado en la revista, era fomentar la producción de cantos escolares de autores nacionales o extranjeros radicados en el país y, según los organizadores, para presentarse al concurso las obras debían cumplir con una serie de requisitos: principalmente, tenían que ser «de carácter infantil» y preferentemente, de «ambiente nacional».¹⁹



Figura 1: tapa de la Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires donde se anuncia el Premio a la Canción Escolar (agosto de 1924)

18 Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, año 5, n.º 43 (enero de 1921).

19 Sobre las obras de Aguirre que obtuvieron el premio Breyer, véase Silvina Luz Mansilla, «Aguirre y Lugones: confluencias entre música y literatura argentina en la década de 1920», *Boletín Música. Revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, n.º 57 (2022): 9.

Según explica Josefina Irurzún, el premio había sido pensado un año antes, en 1920, y para ello la asociación se había puesto en contacto con el entonces director del Consejo Nacional de Educación, el Dr. Ángel Gallardo. Así se escribió en la memoria anual de la Wagneriana:

Estima esta asociación, con la institución del indicado premio, realizar una obra de cultura práctica y con ello fomentar la escritura de cantos escolares desarrollando el buen gusto musical entre los niños e indicándoles orientaciones que puedan dar en su día mejores frutos. Al objeto ha sido entrevistado el Dr. Ángel Gallardo, presidente del Consejo Nacional de Educación, y se ha formulado la reglamentación del premio contribuyendo de este modo a una labor de educación escolar y asociándose gustosa a la gran obra que en dicho sentido realiza el Consejo Nacional de Educación.²⁰

Es posible pensar, entonces, al Premio a la Canción Escolar como uno de los procedimientos «prácticos» que la Wagneriana adoptó para llevar a cabo sus objetivos nacionalistas, así como un ejemplo de la ampliación de la vida musical, llevada al terreno de la enseñanza general. Además, la vinculación de esa entidad con una instancia estatal, como lo era el Consejo Nacional de Educación, también puede ser considerada como una decisión más dentro de sus iniciativas para extender su radio de acción. En palabras de sus redactores:

La Asociación Wagneriana de Buenos Aires ha dependido de sus propios

20 Irurzún, «Cultura musical e identificaciones nacionales...», 319.

medios y ha intentado poner en acción todas las fuerzas externas que podían —y debían— dar realización a los planes estudiados y preservados para dotar a esta capital de las organizaciones educacionales y artísticas que por su categoría le corresponden.²¹

La cercanía intelectual entre la Wagneriana y el equipo dirigente del Consejo Nacional de Educación parecía ser tanto la garante de autenticidad del concurso como el respaldo a nivel estatal para la expansión del nacionalismo musical de la institución. La injerencia del Consejo en el premio fue casi absoluta. En el número 43 de la *Revista de la Asociación* se informaba que «las obras premiadas [serían] ejecutadas, de acuerdo con la autorización concedida por el Presidente del Consejo Nacional de Educación, en el Festival Escolar anual que [tenía] lugar en el Teatro Colón». En el número 44 se aclaraba que el premio había recibido la aprobación del Consejo, el cual había pedido a la Asociación la inclusión en el jurado de una persona designada por esa entidad.²²

Mansilla explica esta acción llevada a cabo por la Wagneriana, como parte de «toda una suerte de red institucional a nivel oficial y privado», un «claro soporte político» que tenía como meta principal la «difusión masiva del nacionalismo musical en las escuelas de enseñanza general»²³. Un dato signifi-

cativo es que la alianza con el Consejo Nacional de Educación hizo que se sumara al estipendio económico del premio y a la interpretación de las obras ganadoras en el Teatro Colón, la incorporación de las piezas premiadas en los cancioneros oficiales que confeccionaba la Inspección de Música de Buenos Aires y que luego, por supuesto, aprobaba el mismo Consejo. De este modo, estas canciones se volvían obligatorias y conformaban una lista de obras que debían ser enseñadas e interpretadas en las aulas escolares.

La inclusión de las piezas de Aguirre en el cancionero escolar ocurre, entonces, dentro de un entramado de decisiones musicales, ideológicas y políticas llevado a cabo por la alianza entre dos instituciones de importante peso en el sistema educativo y el ambiente cultural de la época [Figura 2]. Como sostiene Weber, es ingenuo pensar que la aparición de una obra en un programa —o, en este caso, en un cancionero— se da simplemente porque a las personas les gusta; la selección pasa por el filtro de una serie de convenciones, circunstancias y preferencias, algo que, a menudo, es necesario reconstruir para entender lo que podría resultar en un proceso de canonización.²⁴ Aquí, entra en juego el segundo de los principios del canon musical planteado por Weber; el repertorio. Así, estas canciones se configuraron como canónicas por el rol que jugaron en la sociedad y el lugar que ocuparon en la historia de la educación musical.

21 *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, año 5, n.º 48 (agosto de 1921): 2.

22 *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, año 5, n.º 43 (enero de 1921): 6; n.º 44 (abril de 1921): 4.

23 Silvina Luz Mansilla, «El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones», en *Los días de Alvear*, ed. por Alberto David Leiva. Tomo 1 (San Isidro: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2006), 321.

24 Weber, «The History...», 344.

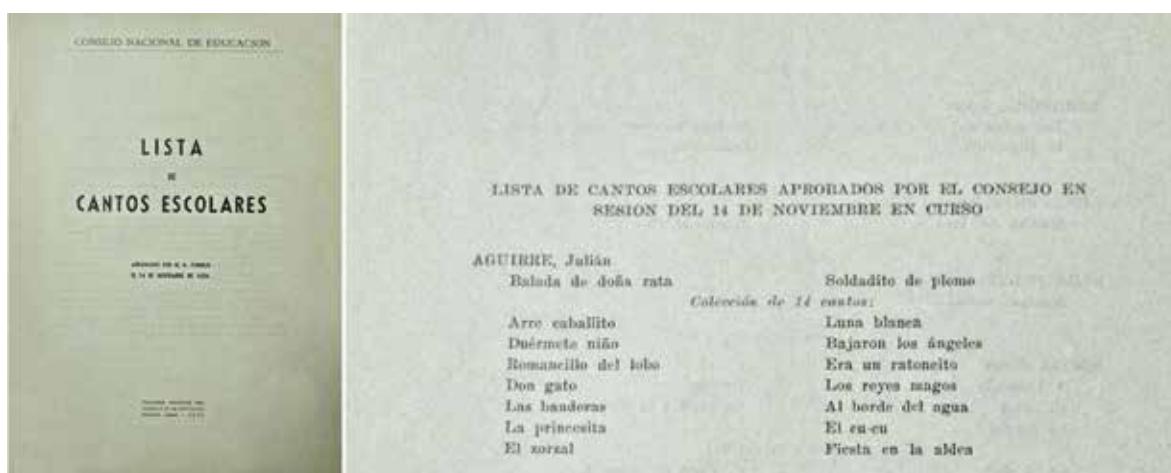


Figura 2: lista de cantos escolares. Presencia de Aguirre. Consejo Nacional de Educación, 14 de noviembre de 1934

Julián Aguirre: primer ganador del Premio a la Canción Escolar

Era agosto de 1921 y el jurado convocado para elegir a los ganadores del Premio a la Canción Escolar había emitido su veredicto. Anunciado en la *Revista de la Wagneriana*, se dio a conocer que, en su primera edición, el premio recayó sobre los cantos *El zorzal*, *Cu-cú* y *El romancillo del lobo*, de Julián Aguirre.²⁵ También, a causa de sus méritos, otras dos obras recibieron el segundo puesto: *El canto del gallo*, del compositor gallego Andrés Gaos (1874-1959), e *Impresión*, de Athos Palma (1891-1951). Los redactores de la *Wagneriana* no perdieron la oportunidad de recordar su propósito en relación a este premio: «Difundir la afición entre nuestros compositores hacia un género que es base de futuras orientaciones musicales»²⁶.

Un acercamiento a las partituras de las obras ganadoras de Aguirre ofrece nuevas pistas para sumar a nuestra

lectura de sus implicancias canónicas. Para empezar, las dedicatorias. Las canciones están dedicadas a tres personalidades del mundo intelectual argentino de comienzos del siglo XX: *El zorzal*, a Mario Bravo; *Cu-cú*, a Ángel Gallardo; y *Romancillo del lobo*, a Ricardo Rojas. Destaco, de todas estas, la dedicatoria a Ángel Gallardo quien, en ese entonces, era el presidente del Consejo Nacional de Educación, y, como se vio, estuvo vinculado con la creación del premio de la *Wagneriana*.²⁷ También la dedicatoria a Ricardo Rojas es notoria; si bien la canción está basada en uno de sus poemas y quizás ese sea el motivo de su mención, se conoce la incidencia de Rojas en el mundo educativo de comienzos del siglo XX —su libro *La restauración nacionalista*, de 1909, perdura como un testimonio sobre el clima de ideas en materia educativa en la época—,²⁸ la cual además tuvo su correlato en el campo musical (que ha sido estudiado por Melanie

25 En la *Revista de la Wagneriana* se menciona *El romancillo del lobo*, aunque en la edición posterior de la canción el título es *Romancillo del lobo*, al igual que el poema sobre el que está basada.

26 *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, año 5, n.º 48 (agosto de 1921): 8.

27 Ángel Gallardo fue presidente del Consejo Nacional de Educación entre el 18 de diciembre de 1916 y el 28 de septiembre de 1921.

28 Al respecto puede leerse la presentación de Darío Pulfer a la reedición de *La restauración nacionalista: informe sobre educación* (La Plata: UNIPE, 2010), 13-41.

Plesch y por Bernardo Illari).²⁹ Se observa entonces en ese gesto de Aguirre el vestigio de ciertas relaciones interpersonales entre el compositor y actores influyentes en el ámbito educativo de la época, como otra manera de legitimar sus composiciones.

Por otra parte, al centrar la atención en la música de estas piezas, se detecta un lenguaje que evidencia la escritura de un sujeto formado en el campo de la música académica. Zulema Noli, quien se ha dedicado al estudio de las canciones infantiles en Argentina, comenta que los cantos para niños hechos por «compositores de renombre» son obras «que muestran mayor complejidad y riqueza desde el punto de vista compositivo y evocan su procedencia de la pluma de músicos significativos de nuestro país»³⁰. Esta característica fue controversial en la época y desató polémicas sobre su adecuación al contexto educativo de las escuelas comunes.³¹ De un lado, quienes afirmaban que se trataba de obras difíciles para ser cantadas por niños y niñas en edad escolar, que requerían una destreza técnica-pianística por parte de las maestras y maestros de música (la cual superaba muchas veces su formación docente) y que demandaban buenos pianos para su co-

29 Melanie Plesch, «La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino», en *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (Jujuy: UNJU, 2008), 55–110. Bernardo Illari, «Vega: nacionalismos y (a)política», en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, ed. por Enrique Cámara de Landa (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014), 137–185.

30 Zulema Noli, *La música para niños no es cosa de niños. Una madeja entre infancia, escuela, Estado, tecnología y mercado* (Buenos Aires: Biblos, 2018), 67.

31 Luisina García, «Las canciones escolares de Julián Aguirre en torno a una disputa: Clemente Greppi contra la Asociación Wagneriana de Buenos Aires», *Actas de las III Jornadas de Investigadores del Instituto de Artes del Espectáculo* (Buenos Aires: FFyL-UBA, 2019).

rrecta ejecución (los cuales no siempre se encontraban en condiciones o, en algunos casos, ni siquiera existían). Del otro, quienes sostenían que estas canciones eran una oportunidad para renovar el repertorio escolar existente y para poner en contacto a los niños y niñas con obras que, por su lenguaje y técnica, «elevaban» su gusto estético y musical. Aguirre parece haber jugado las dos cartas: la de la demostración técnica y la de la consideración didáctica. En *El zorzal*, por ejemplo, la línea vocal por momentos es diatónica y repetitiva; y por otros, con pasajes más modulantes e inestables. La letra de *Cu-cú* es una invitación a entretenerte con un pajarito, que aparece, se esconde y se burla de los niños, contada desde la mirada infantil, a diferencia de *Romancillo del lobo*, visión claramente adulta y nostálgica de los recuerdos de la niñez.

Sin intenciones de ahondar en las consideraciones del debate, quisiera hacer notar que la decisión de Aguirre de mantener cierto lenguaje musical «elevado», aun tratándose de composiciones pensadas para ser interpretadas por escolares, pudo haber propiciado también su reconocimiento dentro de la sociedad musical y la comunidad educativa de la época, y esto se relaciona con la base del canon que William Weber denomina «artesanía». Según este autor, el respeto a los grandes compositores de la historia tuvo que ver en muchos casos con la maestría o el dominio de su artesanía; por sus habilidades ingeniosas de composición, hecho que podría haber contribuido a una canonización de sus obras.

A manera de conclusión

Julián Aguirre declaraba en su conferencia de 1919 haberse percatado de que la enseñanza de la música en las escuelas argentinas, a comienzos del siglo XX, era vista como mucho más que un simple entretenimiento. Las disposiciones en el paradigma educativo de la época, preocupado por homogeneizar la realidad sociocultural del momento, alcanzaron al cancionero escolar y le exigieron un contenido didáctico y nacional que contribuyera a la formación de sujetos argentinizados. El Consejo Nacional de Educación, sus directivos e inspectores intervinieron de manera directa en el Premio a la Canción Escolar, promovido por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, la cual buscaba, por aquel entonces, expandir su radio de acción y llevar a cabo un nacionalismo práctico; es decir, con actividades concretas en la vida musical porteña. Así, el Premio a la Canción Escolar articuló tanto el deseo de la Wagneriana de difundir música de compositores argentinos o radicados en el país, con los intereses del gobierno educativo en formar un cancionero escolar nacional.

La obtención del Premio a la Canción Escolar otorgó ciertas implicancias canónicas a las piezas de Aguirre: las incluyó en un marco ideológico dominante, las incorporó a un repertorio obligatorio y les permitió mantener un lenguaje musical elaborado que resaltaba las habilidades compositivas —la artesanía— del músico. A su vez, las dedicatorias de estas obras exponen la aspiración de Aguirre por sostener un vínculo con personas influyentes en el entorno educativo e intelectual de su

tiempo, aspecto equiparable a la alianza de la Wagneriana con el Consejo Nacional de Educación.

Más de cien años pasaron de la primera edición del Premio a la Canción Escolar y la figura de Julián Aguirre en la actualidad se asocia más a su corpus de obras instrumentales de tendencia nacionalista que a su música para las escuelas. Si bien muchos factores han contribuido para que triunfen unas obras sobre otras en la disputa por no caer al olvido, sus canciones escolares se mantienen como vestigios estéticos de un determinado contexto histórico, demostrando la maquinaria del canon que se puso en juego para tal fin. De esta manera, estas obras se enseñaron y aprendieron en las aulas argentinas con la promesa de perpetuarse en los recuerdos de una infancia musical.

Bibliografía

- Aguirre, Julián. «La música en la escuela primaria». *El Monitor de la Educación Común* 37, n.º 563 (1919): 97-101.
- . *Canciones escolares argentinas* (partitura). Italia: Ricordi, 1923.
- Bertoni, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Edhasa, 2020.
- Corrado, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2005): 16-44.
- Dillon, César. *Nuestras Instituciones Musicales II: Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002). Historia y Cronología*. Buenos Aires: Dunken, 2007.
- García, Luisina. «Nueva mirada hacia el pasado: los aportes compositivos de Julián Aguirre a la música argentina». *Revista del Instituto de Investigación musicológica 'Carlos Vega'* 35, n.º 1 (2021): 19-39.

- . «Las canciones de Julián Aguirre van a la escuela. Una aproximación a su repertorio infantil inserto en el nacionalismo musical desde la sociología de la educación». En *'Será que la canción llegó hasta el sol'. Miradas, escuchas y reflexiones en torno a la canción*, compilado por Danisa Alesandroni e Ignacio Quiroz. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2019: 94-107.
- . «Las canciones escolares de Julián Aguirre en torno a una disputa: Clemente Greppi contra la Asociación Wagneriana de Buenos Aires». *Actas de las III Jornadas de Investigadores del Instituto de Artes del Espectáculo* (2019). <http://eventosacademicos.filos.uba.ar/index.php/JIIAE/JIAEI-II/paper/viewFile/4656/279>
- García Muñoz, Carmen. «Julián Aguirre (1868-1924)». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 7, n.º 7 (1986): 19-43.
- Giacobbe, Juan Francisco. *Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1945.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. 2da. ed. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- Illari, Bernardo. «Vega: nacionalismos y (a) política». En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, compilado por Enrique Cámara de Landa, 137-185. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.
- Irurzún, María Josefina. «Cultura musical e identificaciones nacionales: Imaginarios, prácticas y representaciones de los aficionados a Wagner en Buenos Aires (1880-1920): de la Comunidad inmigrante Catalana a los hombres públicos y élites letreadas». Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata, 2019.
- Mansilla, Silvina Luz. «Aguirre y Lugones: confluencias entre música y literatura argentina en la década de 1920». *Boletín Música. Revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, n.º 57 (2022): 3-17.
- . «El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones». En *Los días de Alvear*, editado por Alberto David Leiva. Tomo 1, 313-344. San Isidro: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2006.
- . «La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: Instancia de legitimación y consagración musical en la década 1912-1921». *Revista del Instituto de Investigación Musical "Carlos Vega"* 18, n.º 18 (2003): 19-38.
- Mondolo, Ana María. «Premios de música otorgados por la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires». *Revista del Instituto de Investigación Musical "Carlos Vega"* 10, n.º 10 (1989): 295-312.
- Noli, Zulema. *La música para niños no es cosa de niños. Una madeja entre infancia, escuela, Estado, tecnología y mercado*. Buenos Aires: Biblos, 2018.
- Plesch, Melanie. «La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino». En *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Pablo Bardín et. al., 55-110. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008.
- Pulfer, Darío. «Presentación. Rojas: educación y cuestión nacional en el Centenario». En *La restauración nacionalista. Ricardo Rojas*, 13-41. La Plata: UNIPE, 2010.
- Southwell, Myriam. *Ceremonias en la tormenta. 200 años de formación y trabajo docente en Argentina*. Buenos Aires: CLASCO; IUCOOP; CTERA; Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2021.
- Weber, William. «The History of Musical Canon». En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 336-355. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Weiss, Allison. «Action, adaption, and the national sentir in the songs of Julián Aguirre (1868-1924) Argentina». Tesis de maestría. Universidad de Chicago, 2009.

La soprano Isabel Marengo y su contribución en la formación del canon musical argentino a través de *Vidalita*, de Alberto Williams

Silvina Martino

<https://orcid.org/000-0001-5331-6672>

sil_martino@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de las Artes / Pontificia Universidad Católica Argentina

Resumen

Este artículo investiga la trayectoria de la soprano argentina Isabel Marengo como pedagoga y legitimadora del canon de la canción de cámara argentina. Para ello, se realiza primero un breve recorrido por su actividad como intérprete de ópera, para continuar con su influencia en la divulgación del repertorio nacionalista. Interesa particularmente el caso de *Vidalita*, de Alberto Williams, y su circulación a través de un registro fonográfico realizado en 1931 y de emisiones radiofónicas. En segundo término, se indagan sus inicios como profesora de canto en el Teatro Colón y en el Conservatorio de Música de La Plata, inaugurado en 1949, con el propósito de verificar que su intervención desde la pedagogía especializada convalidó el repertorio de la canción argentina e influyó en una consolidación canónica. Se confronta la información obtenida de distintos documentos con una entrevista realizada a una de sus alumnas, la soprano Irma Zaffino. Así, si bien la recopilación de datos no se pretende exhaustiva por el estado actual del conocimiento, se pueden proponer dos conclusiones. La primera: que *Vidalita*, de Wi-

lliams, potenció su posición central dentro del repertorio nacionalista gracias a la confluencia de la grabación de Marengo, la intervención del sello Victor y el crecimiento de la radio como medio divulgativo. La segunda: que la labor pedagógica de la soprano, que aún se debe indagar, promovió el repertorio local, produciéndose sucesivos eslabones de circulación, prestigiados por su trayectoria, su paso por el Teatro Colón y su capacidad para transmitir aspectos técnicos vocales, interpretativos y artísticos.

Palabras clave: Marengo, vidalita, grabación, pedagogía, canon.

Abstract

This article investigates the trajectory of Argentine soprano Isabel Marengo as an educator and legitimizer of the canon of Argentinian art songs. To do this, we begin with an overview of her activity as opera performer, moving on to her influence on the propagation of nationalist repertoire. The case of *Vidalita*, by Alberto Williams, is particularly interesting because of its circulation via a phonographic recording from 1931, and of radio broadcasts. Furthermore, this article investigates her beginnings as voice professor at the Colón Theatre and the Music Conservatory of La Plata, founded in 1949. To verify the fact that her intervention with the use of specialized pedagogy validated the repertoire of the Argentinian art song —influencing the creation of a consolidated canon— this article compares the information obtained from different documents with an interview with one of her students, soprano Irma Zaffino. In this way —although the compilation of data does not claim to be exhaustive within the current state of knowledge— two conclusions can be

proposed. The first, that *Vidalita*, by Williams, strengthened its central position within nationalist repertoire thanks to the convergence of Marengo's recording, the intervention of Victor recording label, and the growth of radio as a channel for information. The second, that the educational work of the soprano, which requires further research, fostered the local repertoire, producing successive instances of circulation legitimated because of her trajectory, her time at the Colón Theatre, and her ability to transmit technical, interpretative, and artistic aspects of vocal performance.

Keywords: Marengo, vidalita, recording, pedagogy, canon.

Introducción

El presente trabajo investiga la figura de la soprano argentina Isabel Marengo como pedagoga, colaboradora y legitimadora del canon de la canción de cámara nacionalista. Indago particularmente algunas de sus interpretaciones de la célebre *Vidalita* opus 45, de Alberto Williams (1862–1952), y su circulación a través de algunos conciertos, registros fonográficos y emisiones radiofónicas.¹ Además, examino sus inicios como profesora de canto en el Teatro Colón y su labor pedagógica, a través de una entrevista personal que pude realizar a la soprano Irma Zaffino, alumna de la cátedra de canto de Marengo en el Conservatorio de Música y Arte Dramático de la ciudad de La Plata inaugurado en 1949. Tomo también otros datos sobre el repertorio de música académica argentina más frecuentado por Marengo durante su carrera.²

En sus trabajos sobre la *Canción al árbol del olvido* y la *Canción del carretero*,³ Silvina Mansilla manifiesta que «poco se ha estudiado la influencia de los modos de circulación y las variantes de recepción estética que tuvo la canción de cámara escrita a lo largo del siglo XX»⁴. Motivada por esa vacancia y

por el hecho de que Isabel Marengo registró para el sello Victor en la década de 1930 esas dos canciones, surgieron algunas preguntas de investigación. Una, relacionada con el rol de la docencia musical en la circulación del repertorio vocal de cámara y en la formación del canon. Otra, enfocada hacia el papel de ciertas intérpretes mujeres como colaboradoras, mediante sus conciertos y registros fonográficos, en la formación de futuros cantantes.⁵ ¿Podría considerarse que haciendo circular estas obras se formó, en consecuencia, una verdadera cadena legitimante, cuyos eslabones fueron replicando la divulgación de canciones hoy llamadas canónicas?

Canon y nacionalismo musical en Argentina son discusiones y categorías que han sido problematizadas en la musicología desde distintas perspectivas. Para este trabajo utilice algunas de esas investigaciones previas como marco teórico, puesto que me permiten comprender los procesos que han sido necesarios para que ciertas canciones de cámara argentinas sean consideradas modélicas, paradigmáticas. Como propone Omar Corrado citando a Gorak: «El canon puede convertirse en foco de debate en cualquier período en el que artistas, críticos, filósofos o teólogos traten de adaptar un cuerpo heredado de textos, prácticas o ideas a sus necesidades culturales percibidas, presentes y futuras»⁶.

Con el propósito, entonces, de establecer la importancia de la inter-

1 *Vidalita* pertenece al ciclo *Canciones incaicas* (en el estilo popular), opus 45, de Alberto Williams. La primera publicación de este ciclo en el año 1909 se tituló *Canciones incásicas*.

2 Agradezco a quienes me facilitaron con su ayuda la obtención de algunos documentos para este artículo: Silvia Lobato, Javier Jacobi y Gerardo Guzmán; a mis directoras de tesis Dra. Vera Wolkowicz y Dra. Silvina Luz Mansilla por su guía.

3 Silvina Luz Mansilla, «La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. *El carretero*, de López Buchardo», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 30, n.º 30 (2016): 101-128.

4 Silvina Luz Mansilla, «Canción al árbol del olvido de Alberto Ginastera. Una música, muchas músicas», en *Malambo, truculencia y legado. Apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*, compilado por Gerardo Guzmán (La Plata: Ediciones CGG, 2019), 16.

5 Sobre la presencia femenina, véase el capítulo «Música y mujer», en Virginia Sánchez Rodríguez, *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)* (Málaga: Universidad de Málaga, 2018).

6 Gorak, Jan citado en Omar Corrado, «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones», *Revista Argentina de Musicología* n.º 5-6 (2004/2005): 19.

interpretación musical en los procesos de legitimación artística, en este artículo tomo el caso de la *Vidalita*, de Alberto Williams, canción canónica argentina, grabada en la voz de Isabel Marengo para el sello Victor en los años 30, deteniéndome en algunas muestras de cómo circuló la obra en la voz de esta soprano en diferentes ámbitos.⁷ Previamente, realizo una breve presentación de su trayectoria en el ámbito de la lírica y de su desempeño pedagógico.

Marengo y la canción de cámara argentina

Isabel Marengo (1894-1977), soprano argentina nacida en Buenos Aires, estudió canto, piano y violín.⁸ Debutó en 1926 en el Teatro La Fenice, Venecia, interpretando el rol de Margherite de la ópera *Fausto*, de Gounod.⁹ De allí, pasó

7 Hay varios estudios musicológicos sobre la *Vidalita*, de Alberto Williams. De ellos, mis referencias principales son dos: Silvina Luz Mansilla, «La *Vidalita* opus 45 n.º 3 de Alberto Williams como caso paradigmático de canonización en el nacionalismo musical argentino», *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* n.º 68 (2013): 28-43. Silvina Luz Mansilla, «Travesías de la recepción musical. Una emblemática canción de cámara de Alberto Williams en versión para dos guitarras de Jorge Gómez Crespo», *Música e Investigación* n.º 22. (2014): 19-31.

8 Esta aproximación biográfica se basa principalmente en cuatro fuentes secundarias que, en orden cronológico, son las siguientes: Otto Mayer Serra, *Música y músicos de Latinoamérica* (Méjico: Atlante, 1947), 588; Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: FNA, 1971), 212-213; Enzo Valenti Ferro, *Las voces. Teatro Colón 1908-1982* (Buenos Aires: Gaglione, 1983), 139; Héctor Goyena, «Marengo, Isabel», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 7 (Madrid: SGAE, 2002), 161.

La fecha de nacimiento tiene una discrepancia de tres años, desde 1894 hasta 1897, según la fuente consultada. 1894 se indica en Valenti Ferro y Goyena. Mayer Serra y Arizaga mencionan 1897. Los datos censales de 1895 la identifican con un año de vida, por lo cual la supongo nacida en 1894 (si bien podría ser 1893 también).

9 Así se afirma en un libro realizado para las Bodas de Plata del Teatro Colón. Véase Ernesto de la Guardia y Roberto Herrera, *El arte lírico en el Teatro Colón* (Buenos Aires: Zea y Tejero, 1933), 405. Por otra parte, el diccionario alemán *Grosses Sängerlexicon* indica que

a Milán, donde actuó bajo la batuta de Arturo Toscanini en el Teatro Alla Scala.¹⁰ Estos inicios la llevaron a expandir su carrera al plano internacional para desarrollarla en los teatros más reconocidos de la lírica, que abarcaron desde otras salas de Italia y Francia hasta el Covent Garden, en Londres. En la Arena de Verona, actuó ante un público de treinta mil personas junto a Beniamino Gigli.¹¹ A lo largo de su trayectoria, participó en varios estrenos de óperas argentinas en el Teatro Colón de Buenos Aires, entre las que pueden citarse *La Magdalena*, de Juan Bautista Massa; *La sangre de las guitarras*, de Constantino Gaito; *La novia del hereje*, de Pascual de Rogatis; *Lin Calel*, de Arnaldo D'Esposito y *Pablo y Virginia*, de María Isabel Curubeto Godoy.¹²

En los años 30, Marengo realizó algunos registros fonográficos, entre los que se encuentran tres canciones de cámara argentina consideradas actualmente —siguiendo los estudios de Mansilla— piezas canónicas: *Canción al árbol del olvido*, de Alberto Ginastera y Fernán Silva Valdés; *Canción del carretero*, de Carlos López Buchardo y Gustavo Carraballo; y *Vidalita*, de Alberto Williams.¹³ Además, en su producción discográfica

el debut habría sido con la Ópera *Carmen* de Bizet, interpretando a Micaela. Karl Kutsch, *Grosses Sängerlexicon*, Band 3 (Múnchen: Saur, 1997), 2215.

10 La actividad de Marengo no fue aislada. Sobre otra figura estelar, si bien con una trayectoria breve, puede verse Silvina Martino, «La soprano Juana Capella. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX», en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, vol. 33, n.º 2 (2019): 73-89.

11 De la Guardia y Herrera, *El arte lírico*, 405.

12 Pude obtener algunos de estos registros gracias a la colaboración de coleccionistas.

13 *Canción al árbol del olvido* pertenece al opus 3. Es un ciclo de dos canciones que se completa con *Canción a la luna lunanca*. Fue estrenada en agosto de 1939 por la soprano Amanda Cetera y Roberto Locatelli y dedicada a la soprano argentina Brígida Frías de López Buchardo. Mansilla, «Canción al árbol del olvido», 19.

ca se pueden encontrar otras obras de compositores argentinos que tuvieron en comparación una divulgación más acotada: *Serrana o Llueve en el campo*, de Felipe Boero; *Vidalita*, de Juan Bautista Massa; y *Picaflor*, de Emilio Napolitano, que obtuvo el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1937. Por otra parte, algunos de estos compositores —como Napolitano y Massa— dedicaron a Isabel Marengo esas obras.¹⁴

La *Vidalita* y su registro fonográfico

El primer trabajo de Mansilla sobre la *Vidalita* de Williams propone que «la inclusión [de esta obra] en *La mejor música del mundo* de 1918 permitiría hacer sospechar de otros canales de circulación, paralelos y no europeos»; y cita como referencia la grabación de Marengo RCA Victor (4221-A, 78 rpm) realizada en Buenos Aires.¹⁵ Tomando esta mención y corroborándola en el catálogo *Discography of American Historical Recordings*, se puede

observar que dentro de la música grabada por Isabel Marengo existe, efectivamente, un registro de la *Vidalita* de Williams, del año 1931, para el sello Victor.

Indagando en el mundo del coleccionismo, el Dr. William Ponce, de Colombia,

colaboró con esta investigación permitiéndome acceder a una copia del disco 4221 grabado por la soprano. Así, he podido confirmar que corresponde al llamado «Sello Rojo» y que la *Vidalita*, presente en el lado A, se acompaña, del otro lado, con *Serrana*, de Felipe Boero. Al mismo tiempo, se corrobora que el acompañamiento fue de orquesta. En entrevista con el mencionado pude saber que contaba con más de un ejemplar de esa grabación por la misma intérprete. De esta manera, para sorpresa de ambos, observamos que las copias reflejan una diferencia que permite deducir una reedición —o al menos, una reimpresión— del disco 4221 [Figura 1]. Mi conjetura sostiene que, en su momento, fue necesaria la reimpresión de discos, posiblemente por causa de la demanda. Ponce señala que, como se puede ver en las fotografías, los discos tienen grabados —además del número que los identifica en el centro rojo—, otro número diferente, que mostraría que el segundo fue reimpreso desde la matriz.



Figura 1: discos 4221-A de RCA Victor, original y reimpresión.¹⁶

14 *Picaflor*, de Emilio Napolitano, y *Coplas indígenas*, de Juan Bautista Massa, contienen dedicatorias a Marengo.

15 Mansilla, «La 'vidalita' de Alberto Williams», 40.

16 Gentileza del Dr. William Ponce.

La *Vidalita* en LU7, de Bahía Blanca

La radiofonía como nueva tecnología de la época era utilizada para la difusión y circulación de las músicas. Como afirma Andrea Matallana, «en la relación entre el medio y el oyente se articula una dimensión importante referida a la función de la radio como formadora de cultura»¹⁷. La música era un elemento esencial para la programación de este medio. La radiofonía contó con la difusión de música grabada o la actuación en vivo de artistas y orquestas.

Desde el 27 de agosto de 1920, con la primera emisión de la ópera *Parsifal* de Wagner desde el teatro Coliseo de Buenos Aires, la lírica y por consiguiente la música académica, fue considerada en diferentes emisiones a través del tiempo. Al inicio, la industria radiofónica tenía como desafío crear un mercado —la importación de aparatos, la propaganda y la difusión— y al mismo tiempo, crear a los consumidores.¹⁸ Como describe Matallana:

Pueden distinguirse dos etapas en el desarrollo de la radiofonía: una primera dedicada a la experimentación y una segunda, a mediados de 1920, de expansión en términos comerciales y técnicos. Más tarde, durante los años treinta, la radio sería ‘el nuevo medio de comunicación’ polifuncional, capaz de educar, cultivar y entretenerte.¹⁹

En la década de 1930, la ciudad de Bahía Blanca —situada en la región sud de

la provincia de Buenos Aires— contaba con dos radios: LU2 y LU7. Ambas emisoras estaban ligadas a instituciones culturales. La primera se la vinculaba con la Asociación Bernardino Rivadavia y la segunda, con la Asociación Cultural. Como describe Noelia Caubet, desde 1919 la Asociación Cultural era la principal promotora de audiciones musicales en Bahía Blanca. Su programa de actividades también incluía, en menor medida, espectáculos de danzas y conferencias sobre temas literarios y artísticos. A diferencia del período inicial en el que prevalecía la actuación de artistas extranjeros, en la etapa de su reorganización se incrementaron las contrataciones de intérpretes argentinos.²⁰ Por otra parte, en lo que hace a los tipos de públicos, manifiesta Caubet:

[...] mientras que la conducción de ambas asociaciones era monopolizada por los reductos tradicionales de la sociedad bahiereña, el público destinatario era más restringido en la Asociación Cultural que en la Asociación Bernardino Rivadavia. La gratuidad de los conciertos de esta última contrastaba con la exclusividad de las presentaciones de la Asociación Cultural.²¹

La visita de Marengo a la ciudad de Bahía Blanca en 1935 permitió que se presentara en vivo en la radio LU7 de esa ciudad. Según refleja la prensa, las dos radios bahierenas publicitaron el concierto de la soprano lo que provocó un problema contractual. Finalmente, fue

17 Andrea Matallana, “Locos por la radio”. *Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1949* (Buenos Aires: Prometeo, 2006), 72.

18 Matallana, “Locos por la radio”..., 73.

19 *Ibidem*, 33.

20 María Noelia Caubet, «“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)», *Estudios del ISHIR*, vol. 10, n.º 27 (2020): 11.

21 Caubet, «“Civilizar el oído”...», 21.

LU7, radio General San Martín, la que logró —con el auspicio de la empresa General Motors Argentina SA— la actuación de Marengo en sus estudios. El representante de la empresa fabril pronunció unas palabras referidas a la cantante, para el diario *La Nueva Provincia* del 22 de agosto de 1935; aclaró que, en este caso en particular, la soprano venía invitada por la Asociación Cultural y la radio LU7.

Marengo realizó en esa oportunidad un concierto para la Asociación Cultural en la sala de la Asociación Bernardino Rivadavia y otro, en la radio LU7. El 21 de agosto de 1935 a las 21:30 horas se presentó en vivo en LU7, acompañada por el pianista Roberto Locatelli. El repertorio estuvo conformado por arias, canciones de cámara francesas e italianas y dos canciones argentinas: *Copla*, de Ana Carrique, y *Vidalita*, de Alberto Williams [Figura 2].



Figura 2: programa publicado en *La Nueva Provincia*, 21 de agosto de 1935, 12.

La crítica reflejó lo acontecido esa noche y destacó, entre otras, las obras interpretadas fuera de programa, que fueron las dos canciones argentinas. Leemos la repercusión:

Ante lo insistente de los aplausos del público, Isabel Marengo repitió la breve y expresiva pieza de Paisiello y fuera de programa cantó dos veces "Copla", de la señorita Carrique, y "Vidalita", de Williams; esta última, en verdad con el hondo, pero al mismo tiempo noble sentimiento que satura y confiere carácter a las expresiones líricas más características del cancionero autóctono, así haya sido sometido a una labor de estilización para conferirle jerarquía musical.²²

Se evidencia entonces que no solo la radio contaba para ese entonces con una grabación de la *Vidalita* para ser escuchada en cualquier programación radial, sino que también existía la posibilidad de contar con la presencia de los músicos en las emisoras. Es que hacia mediados de la década de 1930 era muy habitual la contratación de artistas para programas en vivo, en este caso, para destacar la canción de cámara argentina.²³

Inicios de Marengo como profesora de canto

La participación de Marengo interpretando repertorio argentino durante los años 30 en diferentes emisiones radiales favoreció, junto con otros intérpretes de la época, en la cir-

22 *La Nueva Provincia*, 21 de agosto de 1935, 9.

23 Dezzilio ha estudiado el caso de Brígida Frías. Esta cantante no llegó a grabar comercialmente, lo cual marca una distancia importante en el alcance de su intervención respecto de Marengo. Romina Dezzilio, «Brígida Frías de López Buchardo. De 'cantatrice' a 'folklorista': una operación radiofónica», *Lis. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, n.º 17 (2017): 215-233.

culación y legitimación de un grupo de canciones de cámara argentinas que conformaron el llamado canon musical. Como propone Corrado:

Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon. En primer lugar, el espacio académico lo establece y lo preserva a través de los repertorios de las obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o de análisis, de los modelos compositivos que instaura —con sus reglas y exclusiones—, de los *programas recurrentes de las cátedras de instrumento*. En estas últimas se consagran no sólo repertorios, sino tradiciones interpretativas también canónicas.²⁴

Como mencioné al comienzo de este trabajo, me valgo de estos préstamos teóricos para observar a través del análisis de la trayectoria de Marengo como docente, su colaboración en la legitimación y consolidación de un grupo acotado de obras, dentro del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la ciudad de La Plata.

En 1937, con la idea de formar nuevos artistas, fue creada la Escuela de Ópera del Teatro Colón, que posteriormente se denominaría Escuela de Ópera y Arte Escénico. La organización estuvo a cargo de Erich Engel (1891-1966).²⁵ Su objetivo era formar

artistas que se incorporaran al ámbito profesional del teatro. Ya en esa época, el Colón dependía de la Municipalidad de Buenos Aires. En una publicación de la revista *Lyra*,²⁶ Erich Engel hacía referencia a los diferentes espacios de formación, conservación y difusión del Colón y expresó que la escuela, no era «la única empresa» que dependía del teatro; también contaba con la radio municipal y el museo-biblioteca. La Escuela de Ópera contó con varios cantantes destacados como maestros, entre ellos las sopranos María Barrientos, Isabel Marengo e Hina Spani.²⁷ Con la información recabada hasta el momento, puedo decir que este fue el primer espacio formativo en el que Isabel Marengo inició su desarrollo como profesora de canto.



Figura 3: revista *Lyra* n.º 2 (1943).

tas Líricos, Escuela de Coristas y Escuela de Baile. En 1942, se produce una modificación con la creación de la Escuela de Canto y Arte Escénico, creada para formar artistas de ópera. En 1960 esta escuela se restructuró dando origen al Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC), como se lo conoce hasta hoy. Guillermo Stamponi, *El Instituto Superior de Arte del Teatro Colón* (Buenos Aires: el autor, 2016), 147-158.

26 Revista *Lyra* n.º 2 (1943).

27 En la Escuela de Coros contaron con la soprano Hina Spani (1896-1969) como maestra de canto y Arnaldo D'Espósito (1907-1945) como profesor de Teoría y Solfeo.

Las escuelas del Colón eran, según lo expresado por Engel en la revista *Lyra*, fundamentalmente distintas a todas las otras escuelas, academias y conservatorios [Figura 3]. En lo referente a la formación lírica, la Escuela de Canto y Arte Escénico fue considerada la primera academia de ópera en Sudamérica. Además, era gratuita, lo que la hacía única tanto en América como en Europa. Su creación permitió el afianzamiento de varios estudiantes en el ámbito profesional provocando, además, que se redujera la cantidad de cantantes extranjeros contratados para las nuevas producciones de la época.²⁸

El Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico en la ciudad de La Plata

En 1948, Alberto Ginastera inició la organización del Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico, en la ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires (Ley 5322, 25/10/1948). Con la presencia de los profesores fundadores, el 18 de mayo de 1949 se realizó el acto inaugural en la sede ubicada en la calle 7 N.º 1141.

Entre las personas participantes de aquel acto, se contó con la asistencia del Gobernador Domingo Mercante, el arzobispo de La Plata Monseñor Tomás J. Solari, funcionarios, profesores, alumnos y público en general. Luego de los discursos programados, hubo interpretaciones musicales a cargo de los maestros Humberto Carfi, Washington Castro, Isabel Marengo y Celia S. de Font.²⁹

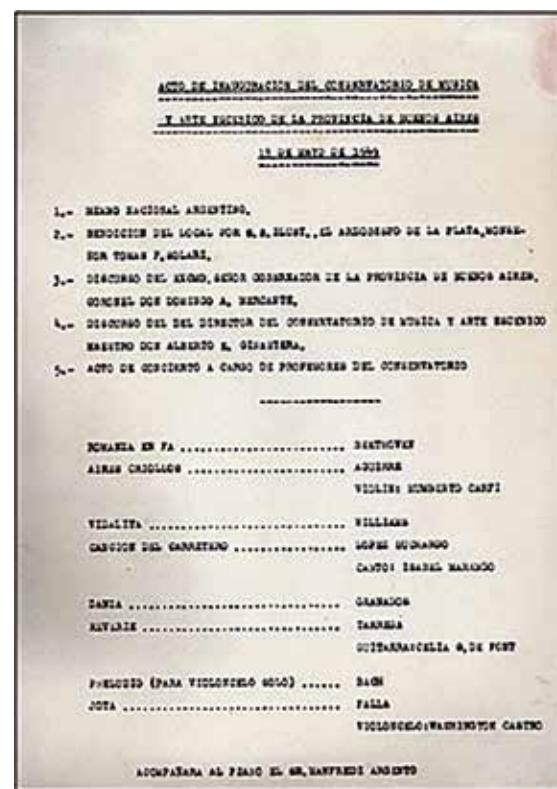


Figura 4: programa de mano del acto inaugural del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires.³⁰

Cabe destacar que las obras ofrecidas por Marengo en aquella ocasión pertenecían a dos compositores argentinos que fueron referentes como directores de instituciones de formación musical [Figura 4]. Uno de ellos, Alberto Williams, creador de su propio conservatorio con más de un centenar de sedes distribuidas por el país. El otro, Carlos López Buchardo, director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación fundado en 1924 y fallecido un año antes de este evento. Isabel Marengo

29 Talía Gutiérrez y Silvia Lobato, «Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: El Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948-1952)», en *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*, compilado por Gerardo Guzmán (La Plata: Ediciones CGG, 2019).

30 Programa preservado en la Biblioteca del Conservatorio de Música Gilardo Gilardi de la ciudad de La Plata.

28 La Escuela de Ópera y Arte Escénico contaba también con los cursos a cargo de Editha Fleischer.

interpretó en esa oportunidad la *Vidalia*, de Williams, y la *Canción del cartero*, de López Buchardo, gesto que no admite otra lectura que la de un homenaje a esas dos figuras de la música académica argentina y, al mismo tiempo, una contribución a la consolidación de esas dos canciones en el repertorio. Como ya he mencionado, en la década de 1930 Marengo realizó registros fonográficos para el sello Victor de ambas obras. Esto da cuenta del repertorio abordado por ella y de su rol como intérprete de la música argentina en diferentes ámbitos y medios de difusión.

La esposa de López Buchardo, Brígida Frías (1896-1979), otra eximia soprano de reconocida trayectoria como intérprete de la música de cámara argentina, estuvo presente en el evento inaugural, tal como lo refleja el libro de oro que atesora en La Plata el hoy Conservatorio Gilardo Gilardi, con los autógrafos de quienes asistieron.

Puede afirmarse entonces que Isabel Marengo fue una de las primeras profesoras de canto del Conservatorio de La Plata. Convocada por Alberto Ginastera para integrar el primer cuerpo docente, se desarrolló allí como formadora de nuevas generaciones de cantantes y, a través de la enseñanza del repertorio de compositores locales, se produjeron eslabones de circulación de la música de cámara argentina.

La prensa periódica de la época señaló la inminente inauguración del Conservatorio de Música y Arte Dramático de la ciudad de La Plata. Se publicó durante varios días información referente a la institución [Figura 5]. Se anunciaron las fechas en que se realizarían los exámenes de ingreso a las dife-

rentes carreras, quiénes conformarían las mesas evaluativas, como así también se difundió el programa previsto para el acto inaugural y los artistas participantes.



Figura 5: diario *El Argentino*, 12 de mayo de 1949, 8.

Desde el ámbito oficial, la política educativa fue expresada por el mismo Domingo Mercante en aquel primer evento del Conservatorio. La prensa reprodujo el discurso del gobernador, quien mencionó la posibilidad de una salida laboral para los nuevos músicos a través de una titulación y explicó:

[...] Un título que el gobierno se preocupa de que les sea de utilidad. Con él podrán obtener cátedras en los establecimientos de enseñanza, podrán los instrumentistas ingresar a la orquesta de nuestro Teatro Argentino,³¹

31 El Teatro Argentino es un teatro lírico situado en la ciudad de La Plata, ciudad capital de la provincia de Buenos Aires. Está a unos 60 km de distancia de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se encuentra el Teatro Colón. Fue inaugurado en 1890. El 18 de octubre de 1977 se produjo un incendio que condujo a la desaparición del edificio. En 1999 se inauguró el nuevo Teatro Argentino. Su arquitectura es de vanguardia, de arquitectura «brutalista». Cuenta con tres salas. La sala principal se llama Alberto Gi-

obtener plazas en las bandas militares y, los que terminen el profesorado de Arte Escénico, servirán de plantel para nuestro Teatro Provincial de la Comedia [...].³²

Posteriormente a su discurso, pronunció unas palabras el flamante director Alberto Ginastera, quien dijo:

Será un Conservatorio argentino, y no es ésta una redundancia, pues quiero que desde el comienzo el joven alumno se familiarice con los grandes maestros de todas las épocas y al mismo tiempo aprenda a conocer a nuestras cosas y a respetar a nuestros creadores.³³

Dentro del Departamento de Interpretación Musical, la carrera de canto del Conservatorio de La Plata pertenecía a la sección «Canto y Arte lírico» y contaba con una duración de seis años divididos en dos ciclos: básico y superior. A este último correspondían las dos especializaciones: «Arte lírico» y «Lied, cantata y oratorio». El plan de estudios consistía en Canto I, II y III para el ciclo básico. El ciclo superior se dividía en Especialización «Arte Lírico», con tres años complementando Canto IV, V y VI, y Especialización «Lied, Cantata y Oratorio», también con tres años de duración y complementando hasta VI año de canto.

nastera y tiene una capacidad de dos mil doscientas localidades. También está la sala Astor Piazzolla, con una capacidad para aproximada de trescientas localidades y la sala Emilio Pettoruti, utilizada para muestras y exposiciones.

32 *El Argentino*, 19 de mayo de 1949, 4.

33 *El día de La Plata*, 19 de mayo de 1949, 3.

Ser alumna de Marengo en el Conservatorio de Música y Arte Escénico

Una entrevista realizada a la soprano Irma Zaffino, quien estudió canto con Isabel Marengo en el Conservatorio de La Plata, permite conocer desde otra perspectiva su actividad pedagógica. Actualmente Zaffino es prosecretaria en la misma institución, hoy denominada Conservatorio de Música Gilardo Gilardi.³⁴ Le pregunté:³⁵

SM: ¿Cómo era Marengo como maestra?

IZ: Marengo era exigente, ¡demasiado!, pero aprendimos un montón de cosas. Las «cosas» que uno no se imagina por qué: vos vas al teatro, te sentás y los oís cantar y uno no conoce todo lo que pasa, el entorno, la preparación que ha tenido esa gente. Tuve la suerte de tenerla siempre de profesora.

SM: En la carrera de canto, ¿tenían la materia Repertorio? ¿Quiénes fueron sus maestros?

IZ: Mis maestros fueron Vicente La Ferla, Carlos Berardi (director del Teatro Argentino), Juan Carlos Zorzi, Alfredo Rossi y un maestro alemán para música de cámara.

SM: ¿Recuerda qué repertorio le daba para estudiar Marengo?

34 Acerca de la trayectoria de la entrevistada, quiero destacar que luego de su formación en el Conservatorio, ingresó por audición, en 1964, al coro del Teatro Argentino de La Plata como soprano primera. Desarrolló su carrera en esa institución como coreuta y participó como solista en algunas óperas por más de veinticinco temporadas. Nunca se dedicó a la enseñanza del canto.

35 Realicé la entrevista en formato virtual, por lo que conservo registro tanto filmado como grabado (Buenos Aires, 19 de noviembre de 2021).

IZ: En la formación básica se cantaban las arias antiguas de Parisotti. Después, Mozart, dúos, conjuntos y en el profesorado se estudiaban los roles que correspondían a cada uno según el registro.

SM: ¿Los roles los estudiaban en Repertorio o en Canto?

IZ: Los estudiábamos en Repertorio, pero era lo que la Sra. Marengo nos mandaba.

Conociendo la trayectoria de Marengo como intérprete del corpus académico de música argentina, quise indagar si difundió parte del repertorio de ella y de ser así, cómo lo habría hecho circular entre sus estudiantes:

SM: Además de roles de ópera, ¿le daba material de música de cámara argentina?

IZ: Ella nos traía partituras, porque en las casas de música no estaba todo; y menos en La Plata. No eran fotocopias, nos traía partituras sobre todo a los hombres que no conseguían material. Por ejemplo, de las canciones argentinas *Lluvia en el campo*, de Felipe Boero; *Picaflor, Álamo serrano*, *La canción del carretero*. De Ginastera, [Canción al] *árbol del olvido*. Música argentina había en programa.

Zaffino rememora y comenta:

Una vez nos trajo el *Ave María* de [la ópera] *Lin Calel*, de D'Espósito. Esa la habíamos cantado todas las chicas. Otra no recuerdo... eran las canciones que se cantan hasta el día de hoy.

SM: ¿Recuerda si Marengo les hizo escuchar alguna de sus grabaciones?

IZ: No recuerdo.

Con el tiempo, durante la entrevista, la Sra. Zaffino recordó: «Marengo llevó al conservatorio un 'disquito'. Cantó... *Aquellos ojos verdes...* una belleza de canción» [Figura 6].³⁶

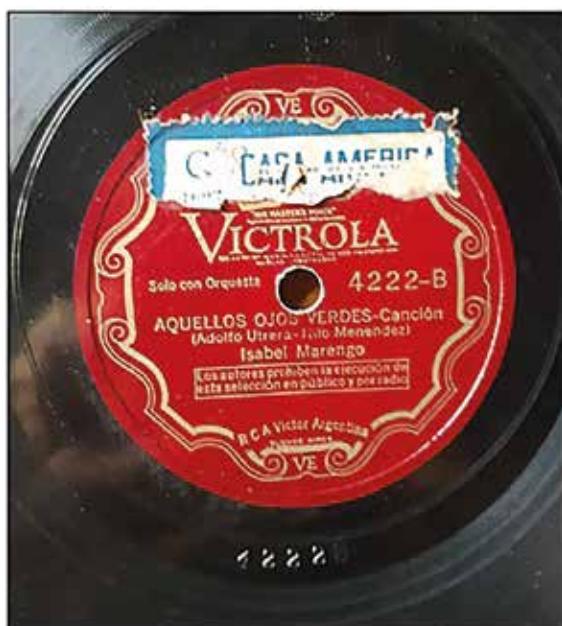


Figura 6: disco n.º4222 de sello Victor, lado B.³⁷

El rol del docente de canto en instituciones musicales formativas colabora con la conformación de un repertorio para cada alumno, el que se amplía a lo largo de su trayecto pedagógico, acorde a las características vocales de cada cantante. Las obras sugeridas en particular por quienes fueron los primeros en ocupar cargos en instituciones de formación musical, como los conservatorios de música, han pervivido en parte, gracias a la promoción de ciertos repertorios. De hecho, el fomento de la música argentina parece haber estado específicamente pautado dentro de las clases de canto, si nos atenemos a lo que consta en un documento como el libro de firmas de profesores [Figura 7].

36 Disco grabado por Isabel Marengo para el sello Victor n.º4222. Del lado A, está *Dónde estás corazón* y en el lado B, *Aquellos ojos verdes*.

37 Gentileza del Dr. William Ponce.



Figura 7: libro de firmas de docentes, años 1952-1953, preservado en la Biblioteca del Conservatorio Gilardo Gilardi, en la ciudad de La Plata.

Otro ejemplo que permite verificar cómo se produjeron los procesos de transferencia es el concierto llevado a cabo el 15 de octubre de 1958, organizado por el Departamento de Extensión Cultural Filial n.º 3 del Conservatorio de Música y Arte Escénico en la Asociación Artística Chivilcoy. En ese acto participó, entre otras personas, la soprano Nelly Rossini, profesora de canto en ese conservatorio, que había estudiado con Isabel Marengo en La Plata. En el programa de mano [Figura 8] se encuentran canciones de compositores argentinos, entre ellas, las canónicas *Canción al árbol del olvido*, de Alberto Ginastera y *La rosa y el sauce*, de Carlos Guastavino.

A modo de conclusión

De esta primera aproximación a la figura de Isabel Marengo, se desprende cierta dificultad para deslindar en una única faceta su labor, si bien se podrían identificar dos épocas de su vida: la primera, marcada por la actividad artística; la segunda, por el énfasis en la pedagogía especializada. Reconocida por sus diferentes interpretaciones en teatros de ópera internacionales, protagonizó títulos tanto del repertorio europeo como del argentino, estrenando óperas de compositores locales. Asimismo, fue una referente de la canción de cámara argentina. Sus registros fonográficos de los años 30 colaboraron en la circulación de esas músicas, no solo en su país, sino también en otros sitios de Latinoamérica —como se logró detectar a

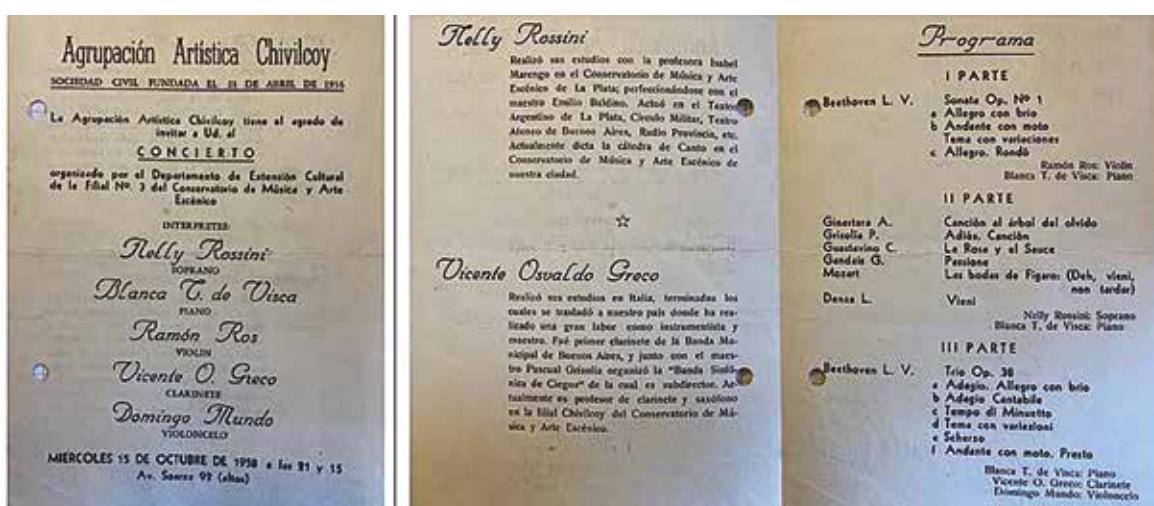


Figura 8: programa de mano resguardado en la Biblioteca del Conservatorio Gilardo Gilardi

través de coleccionistas—. Su camino en la docencia artística a comienzos de los años 40 en la Escuela de Ópera del

Teatro Colón, formando nuevos cantantes líricos, fue seguido de su retiro de los escenarios en 1949.³⁸ Ese mismo año, Marengo comenzó a ejercer como profesora de canto en el Conservatorio de La Plata. Allí continuó, en tiempos de imposición oficial del repertorio argentino, impulsando la circulación de estas músicas entre jóvenes cantantes en formación. Muchos trabajarían como solistas o se incorporarían a los cuerpos estables del Teatro Argentino de La Plata, como así también se convertirían en los nuevos docentes de cantantes en otros conservatorios de la provincia de Buenos Aires. Se evidencia, entonces, la réplica de la divulgación de canciones hoy llamadas canónicas, como es el caso de *Vidalita*, de Williams.

Adicionalmente, se corrobora que los medios de propagación como la radiofonía fueron espacios de circulación de la música de cámara argentina en los cuales colaboraron las voces de referentes de la lírica. Esta mediatización ocurrió no solo a través de la difusión de interpretaciones grabadas, sino también mediante recitales en vivo, potenciándose así la formación del oyente, consumidor de esas expresiones culturales. Asimismo, gracias al aporte de coleccionistas, se han podido hacer evidentes procesos como la reimpresión del disco 4221 que contiene la canción *Vidalita*, de Alberto Williams, interpretado por Isabel Marengo para el sello Victor, lo que habla de una circulación doméstica que demandaba, además de la mediatizada.

38 Según la *Encyclopedia de la música argentina* de Rodolfo Arizaga, Marengo se retiró en 1946. Sin embargo, fue en 1949 en el Teatro Colón, interpretando la ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini.

Considero que este acercamiento parcial a la figura de Marengo y los indicios aportados sobre su colaboración en la formación del canon musical ameritan una continuidad de nuevos estudios que, con diferentes tipos de documentación, puedan dilucidar otras travesías que hacen a las distintas variantes de recepción estética que tuvo la canción de cámara argentina en el siglo XX.

Bibliografía

- Arizaga, Rodolfo. *Encyclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: FNA, 1971.
- Caubet, María Noelia. «'Civilizar el oído'. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)». *Estudios del ISHIR*, Vol. 10, n.º 27 (2020): 01-27, <https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/revistaISHIR/article/view/1133/1248>
- Corrado, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 16-44.
- De la Guardia, Ernesto y Roberto Herrera. *El arte lírico en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Zea y Tejero, 1933.
- Dezillio, Romina. «Brígida Frías de López Buchardo. De 'cantatrice' a 'folklorista': una operación radiofónica». *Lis. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, n.º 17 (2017): 215-233.
- Goyena, Héctor. «Marengo, Isabel». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirigido por Emilio Casares Rodicio. Vol. 7. Madrid: SGAE, 2002, 161.
- Gutiérrez, Talía y Silvia Lobato. «Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: El Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948

- 1952»). En *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*. Compilado por Gerardo Guzmán, La Plata: Ediciones CGG, 2019, 87-106, <https://gilardogilardi.files.wordpress.com/2019/05/e-book-ginastera-ediciones-gg-1.pdf>
- Kutsch, Karl J. *Grosses Sängerlexicon*, Band 3. München: Saur, 1997.
- Mansilla, Silvina Luz. «La *Vidalita opus 45 N.º 3* de Alberto Williams como caso paradigmático de canonización en el nacionalismo musical argentino». *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* n.º 68 (2013): 28-43.
- . «Travesías de la recepción musical. Una emblemática canción de cámara de Alberto Williams en versión para dos guitarras de Jorge Gómez Crespo». *Música e Investigación*, n.º 22 (2014): 19-31.
- . «La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. *El cartero*, de López Buchardo». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 30, n.º 30 (2016): 101-128.
- . «Canción al árbol del olvido, de Alberto Ginastera. Una música, muchas músicas». En *Malambo, truculencia y legado. Apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*. Compilado por Gerardo Guzmán. La Plata: Ediciones CGG, 2019, 15-32, <https://gilardogilardi.files.wordpress.com/2019/05/e-book-ginastera-ediciones-gg-1.pdf>
- Martino, Silvina. «La soprano Juana Cappa. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX». En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, vol. 33, n.º 2 (2019): 73-89.
- Matallana, Andrea. "Locos por la radio". *Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1949*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- Mayer Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante, 1947.
- Sánchez Rodríguez, Virginia. *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2018.
- Stamponi, Guillermo. *El Instituto Superior de Arte del Teatro Colón*. Buenos Aires: el autor, 2016.
- Valenti Ferro, Enzo. *Las voces. Teatro Colón 1908-1982*. Buenos Aires: Gaglianone, 1983.

Fuentes primarias

- CD Isabel Marengo. Homenaje, 1997.
- Datos del Segundo Censo Nacional de Argentina, realizado el 10 de mayo de 1895. Obtenido por suscripción, de la base de datos <https://www.myheritage.es>
- Hemerografía de La Plata: *El Argentino; El Día de La Plata*. De Bahía Blanca: *La Nueva Provincia*.
- Libros históricos de firmas del personal y documentos iniciales del Conservatorio Gilardo Gilardi, conservados en su Biblioteca, en la ciudad de La Plata.
- Martino, Silvina. Entrevista electrónica al Dr. William Ponce, de Colombia, 17 de agosto de 2020.
- . Entrevista electrónica a la soprano Irma Zaffino, 19 de noviembre de 2021.
- Programa de mano de un concierto en el Conservatorio de Música de Chivilcoy, obrante en la Biblioteca del Conservatorio Gilardo Gilardi.
- Williams, Alberto. *Canciones incaicas (en el estilo popular)* (partitura). Buenos Aires: La Quena, s/d.

El repertorio de música coral en Chile

Los dos álbumes de *Canciones para la juventud de América* publicados hacia inicios de la década de 1960

Gladys Briceño Zaldívar

<https://orcid.org/0000-0001-6725-0213>

gladys.briceno@umce.cl

Académica Asociada, Departamento de Música
de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Chile)

Resumen

Este artículo problematiza al compilado *Canciones para la juventud de América*, volumen I y volumen II, como la obra que más ha contribuido al desarrollo y consolidación del repertorio coral especializado en Chile, desde la década del sesenta del siglo XX. Si bien el corpus presenta nexos con cuatro textos anteriores, se propone que por distintas intervenciones institucionales se constituyó como una guía principal para los programas de conciertos corales y grabaciones, tanto del siglo XX como del siglo XXI. Se estudian libros anteriores como *Cien cantos escolares*, publicado a fines del siglo XIX, y *Cánones y coro, Cantos escolares y Noche Buena*, de principios del siglo XX, analizando el repertorio, los conceptos educacionales, los nexos institucionales de sus

compiladores, educadores e instituciones y el modo en que se fue constituyendo un canon pedagógico-musical en la música coral chilena, capitalizado en la antología de inicios de la década de 1960. Se concluye que hubo un mutuo interés entre los compiladores de estos libros y el organismo de la OEA tendiente a estrechar lazos culturales entre los países de América Latina e insertar a los compositores chilenos en el panorama regional. Así, se legitimó un discurso en la música coral que se entiende como una perpetuación de modelos, normas y valores sostenidos al amparo institucional.

Palabras clave: canto, coros, repertorio coral, música vocal, Chile, canon educativo.

Abstract

This article problematizes the compilation *Canciones para la juventud de América*, Volume I and Volume II, as the work that has contributed most to the development and consolidation of the specialized choral repertoire in Chile, since the 1960s. Although the corpus presents links with four previous texts, we propose that due to different institutional interventions it became a main guide for choral concert programs and recordings, both in 20th and 21st centuries. We study previous books such as *Cien cantos escolares*, published at the end of the 19th century, and *Cánones y coros, Cantos escolares y Noche Buena*, from the beginning of the 20th century, and we analyze the repertoire, the educational concepts, the institutional links of their compilers, educators and institutions and the way in which a pedagogical-musical canon was constituted in Chilean choral music, capitalized in the anthology of the early 1960s. We conclude that there was a mutual interest

between the compilers of these books and the organization of the OEA aimed at strengthening cultural ties between Latin American countries and inserting Chilean composers in the regional panorama. Thus, a discourse was legitimized in choral music that is understood as a perpetuation of models, norms and values sustained under institutional protection.

Keywords: singing, choirs, choral repertoire, vocal music, Chile, educational canon.

Introducción

El presente trabajo investiga al compilado *Canciones para la juventud de América*, volumen I y volumen II, como la obra que más ha contribuido al desarrollo y consolidación del repertorio coral especializado en Chile, desde la década del sesenta del siglo XX. A estos libros tributan cuatro textos de música coral publicados con anterioridad: *Cien cantos escolares*, publicado a fines del siglo XIX, y *Cánones y coro*, *Cantos escolares y Noche Buena*, de principios del siglo XX.

Se propone un recorrido por los inicios del repertorio coral en las escuelas públicas de Chile, la asunción de un canon musical de herencia europea, la interrelación con la existencia de un canon pedagógico, los nexos institucionales evidentes en las publicaciones de *Noche Buena*, *Cánones y coros* y *Cantos escolares* y, finalmente, el vínculo de *Canciones para la juventud de América* con las gestiones y políticas propugnadas desde la Unión Panamericana, en Washington.

A partir de estos análisis, sugerimos que la interrelación entre compiladores, educadores e instituciones como la Escuela Normal de Preceptores, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Investigación Musical (IIM), la Asociación de Educación Musical (AEM) y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile constituyeron a nuestro corpus en estudio como el repertorio canónico de la música coral chilena.

1. Los inicios del repertorio coral en las escuelas públicas de Chile

La historia de la educación en Chile nos informa que hacia fines del siglo XIX se incluyó Canto como asignatura obligatoria en las escuelas primarias,¹ siendo fundamental la labor realizada por los profesores normalistas lo que, hacia comienzos del siglo XX, incentivó la música coral y el canto colectivo en el ámbito educativo. El repertorio se conformaba con la adaptación de melodías tradicionales alemanas —*Volklieders*—, cuyos textos se presentaban traducidos al español. Sin embargo, la historia venía desde antes: fue en 1888 que se habían editado por primera vez los textos escolares de música *Cien cantos escolares*,² libros de canciones en formato de partitura publicados en tres «Cuadernos».³ Destinados al desarrollo de la música coral, estos volúmenes seguían la estructura de la educación concéntrica, presentando como metodología una selección de canciones repetidas en las tres entregas, pero con un gradual crecimiento en el nivel de dificultad. Usados en las escuelas primarias y en las escuelas normales encargadas de la formación de profesores, fueron incluidos en los programas ministeriales, descentrando progresivamente el eje de la enseñanza musical que se daba hasta entonces en

¹ Sol Serrano, Macarena Ponce de León y Francisca Rengifo, *Historia de la educación en Chile (1810-2010)* (Santiago: Taurus Ediciones, 2013), 234. En nota al pie se cita el «Reglamento general de Instrucción Primaria del 20 de octubre de 1898», aparecido en el Anuario del Ministerio de Instrucción Pública. Disposiciones relativas al servicio de instrucción primaria.

² Bern Göhler y Abelardo Núñez, *Cien cantos escolares*. Cuaderno I, II y III (Leipzig: Blockhaus, 1888). Fueron los primeros compilados de canciones corales publicados en Chile en 1888, con una segunda edición en 1910.

³ El concepto de cuaderno (I, II, III) es similar al de volumen (I, II, III).

las escuelas privadas y conventuales. La publicación vino así a legitimar el canto y la música en la educación pública, incrementándose la cantidad de horas en la formación musical del preceptorado en las Escuelas Normales del país⁴ y aumentando la asistencia a clases de Canto en las escuelas.⁵

Si bien estos textos de música consideran aspectos técnico-armónicos de las voces, estructuras rítmicas de ensambles propios de los coros europeos y parámetros de la música escrita, los libros de partituras estaban en poder y manejo de los profesores. Los niños, niñas y jóvenes tenían acceso solo a las letras de las canciones en un texto paralelo titulado *Poesía para los niños*,⁶ lo que demuestra que el objetivo en las escuelas y liceos estaba centrado en las letras y melodías y no en enseñar el lenguaje teórico específico de la música. El principal método de aprendizaje para el contenido de estos textos escolares fue la constante repetición y memorización de letras y melodías de las canciones.

Para comienzos del siglo XX creció el interés de los pedagogos por generar y publicar textos escolares como forma de legitimar su trabajo. Así, se incrementó el material pedagógico creado por profesores normalistas y se contribuyó al refuerzo del esquema de cancio-

4 Cristián Cox y Jacqueline Gysling, *La formación del profesorado en Chile, 1842-1987* (Santiago: CIDE, 1990), 60-61.

5 Serrano, en su *Historia de la educación en Chile*, presenta un cuadro estadístico desde 1888 a 1895 en donde se muestra el aumento de asistencia a clases de canto. Véase Serrano y otros, *Historia de la educación*, 186.

6 Gladys Briceño Zaldívar, «Influencia del modelo educacional alemán en la formación del chileno educado, estudio y análisis de *Cien Cantos Escolares* y *Poesía para los niños en las escuelas públicas de Chile (1883-1911)*» (tesis de maestría, Universidad de Chile, 2016). Gladys Briceño Zaldívar, «Metodología de la música coral en la escuela pública, primarias y normales, en las dos ediciones de *Cien cantos escolares: 1888 a 1910*», *Átemus*, vol. 2 n.º 3 (2017): 27.

nes europeas consideradas populares y adaptadas en sus textos al español. Por ejemplo, Ismael Parraguez, autor de libros de lectura y de cantos escolares,⁷ basó la formación vocal infantil desde edad temprana en el aspecto colectivo de melodías italianas y alemanas, a una y dos voces. Posteriormente, se sumarían a su labor las recopilaciones y creaciones de melodías a dos voces de Luis Moll Briones, publicadas por el autor en 1941.⁸ Por entonces, el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública dejó de financiar la publicación de textos escolares de música,⁹ por lo cual es posible encontrar selecciones de canciones a una y dos voces realizadas por colegios particulares, con el fin de desarrollar el canto colectivo.¹⁰ Estas selecciones de melodías contienen trozos del compilado *Cien cantos escolares*, algunos de los cuales pasaron a formar parte de la memoria colectiva del preceptorado.

La canción en la escuela como espacio socializador de niños(as) se aproxima a la formación coral a través del canto colectivo a una o dos voces, siendo esta la delgada línea que diferencia el repertorio de canciones que incluyen un desarrollo de aspectos musicales específicos de lo coral. Con esto intentamos

7 *Poesías infantiles*, libro destinado al desarrollo del lenguaje y la lectura, fue la obra más difundida de Parraguez. Publicó también libros de cantos para los liceos: *Cantos infantiles: colecciónados i arreglados* (1920). Solo algunos de sus arreglos corales y armonizaciones pianísticas de las voces, principalmente himnos, formaron parte del repertorio coral en años posteriores.

8 Luis Moll Briones, *Álbum de cantos escolares* (Santiago: 1941). Inscripción ante la ley 8173.

9 Los fondos fueron distribuidos principalmente en textos destinados al aprendizaje y ejercitación de la lectoescritura y al proceso de alfabetización. Serrano y otros, *Historia de la educación*, 181.

10 Por ejemplo, aparecieron algunas publicaciones de la Editorial Salesiana —*Cantemos*, de F. Hackman (1945), *El niño y la música*, de J. B. Cañas (1961)— y otras realizadas por el Liceo Alemán —*Nociones de música y cantos escolares*, de Carlos Leidinger (1936)—.

distinguir aquellos repertorios que incluyen un desarrollo melódico específico de la escritura coral, para ampliar el ámbito de las voces y trabajar el ensamble armónico y la exigencia de justezza rítmica a dos, tres y cuatro partes.¹¹ Estos aspectos ya se observaban en los tres cuadernos de *Cien cantos escolares*, que posteriormente fueron la base para generar textos de desarrollo específicos del canto coral. Por constituirse como un verdadero cuadro de especificidades y exigencias, en las escuelas primarias el canto coral pasó a depender del interés y formación de los profesores de música que hacia fines del siglo XIX parece haber sido alto.¹² Hacia los años sesenta del siglo XX, los discursos de educadores continuaban pidiendo enfatizar la creación de conjuntos corales en las escuelas a cargo de especialistas, tal como se lee en 1959:

La Escuela Primaria debe mantener conjuntos instrumentales y corales seleccionados con el doble propósito de dar cauce a la expresión artística de los alumnos y como un medio de llevar la acción cultural de la Escuela a la comunidad y así mantener la obligatoriedad de las clases de Educación Musical en todos sus cursos a cargo del 'Profesor normalista común'.¹³

2. La construcción de un canon musical

Los lineamientos planteados como conceptos de formación musical en los planes y programas escolares institucionales, así como las discusiones generadas por educadores en diferentes períodos y contextos históricos sociales, fueron creando espacio a las prácticas musicales ligadas al canto coral.¹⁴ De igual modo, podemos asumir como determinantes significativas las intervenciones de pedagogos, intérpretes y compositores de música coral, los que a través de sus liderazgos gestionaron desde instituciones culturales y educacionales la edición de libros de partituras, con repertorios corales selectos.

El canon musical europeo presente en las publicaciones que incluye este artículo muestra la tendencia a traducir canciones alemanas e incluirlas en la enseñanza musical —melodía, ritmo y armonía— destinada a escolares y jóvenes estudiantes de las escuelas normales y universitarias. Esto se evidencia en el texto escolar primigenio *Cien cantos escolares* y también en *Cánones y coros*, con transcripciones y adaptaciones tanto en sus letras como en arreglos a tres y cuatro voces de obras de Praetorius, Bach y Händel. La misma tendencia se mantiene veinte años más tarde como

11 Briceño Zaldívar, «Metodología de la música coral...», 28-36.

12 Las Escuelas Normales se caracterizaron por la formación coral de los preceptores. Waldemar Francke y Tadeo Sepúlveda publicaron, en 1890, *Canciones populares*, una compilación de canciones a tres y cuatro voces con los textos adaptados al español de grandes obras corales —Bach, Beethoven, Händel—. Francke, de hecho, dirigía un destacado coro de voces masculinas en la Escuela Normal de Chillán.

13 Carmen Santelices, «Educación musical: La música en la educación primaria y normal», *Revista Musical Chilena*, año 13, vol. 65 (1959): 111-116.

14 Un estudio de esos lineamientos a lo largo del tiempo es el realizado por Sepúlveda. Véase Ana Teresa Sepúlveda Cofré, *Presencia de la música en la enseñanza secundaria chilena. Una visión histórica a través de cinco reformas educativas 1893, 1935, 1955, 1965, 1981* (tesis doctoral de la Universidad Pontificia de Salamanca, Facultad de Pedagogía, 1997). Entre las discusiones que hemos recuperado están las del congreso de 1902. Véase *Congreso Jeneral de Enseñanza Pública de 1902. Actas i sesiones. Tomo II* (Santiago: Imprenta Barcelona, 1904).

observaremos en *Canciones para la juventud de América* que incluye a otros autores europeos como Haydn, Mozart, Brahms y Mendelssohn.¹⁵

2.1. Canon pedagógico

Un escenario similar encontramos en las letras de las canciones incluidas en los repertorios, que generaron una impronta que podríamos aseverar constituye un canon pedagógico. Moralizar y civilizar fueron los principales conceptos que buscaban la formación social y cultural de la población escolar, para homogeneizarla en valores, deberes, cuidado personal, tiempos de trabajo y descanso, diferenciando el día de la noche y dando importancia a la institución «escuela» y a los símbolos de la patria. En tal sentido, las letras de las canciones permiten visualizar estos conceptos relacionados con la formación escolar empezando por los aspectos literarios que se inician con el título de las canciones, luego el contenido de la poesía y, dependiendo del período histórico, atendiendo al sujeto social que construye el texto. Esto permite generar listas de asuntos considerados valiosos y dignos de ser repetidos: esquemas de presentación que permiten ordenar las canciones de textos escolares en índices temáticos [Figura 1]. Así, son materias ligadas a lo educacional la formación de deberes (cívicos, sociales, familiares), el día, la noche, la patria, la naturaleza, lo divino, la Navidad.

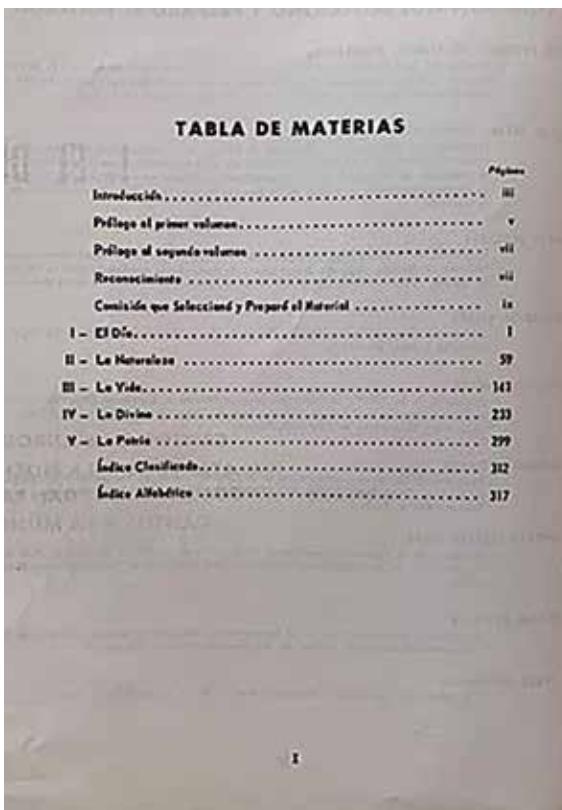


TABLA DE MATERIAS	
Introducción	iii
Prólogo al primer volumen	v
Prólogo al segundo volumen	vii
Reconocimiento	viii
Comisión que Seleccionó y Preparó el Material	ix
I – El Día	1
II – La Naturaleza	59
III – La Vida	141
IV – Lo Divino	233
V – La Patria	299
Índice Clasificado	312
Índice Alfabético	317

Figura 1: tabla de materias en *Canciones para la juventud de América*. Vol. I: VIII y Vol. II: X

3. Conexiones institucionales en antologías chilenas del repertorio coral

A través del análisis de las antologías *Cánones y coros*, *Noche Buena* y *Cantos escolares*, nos interesa poner de relieve el modo en que se fueron consolidando ciertos nexos institucionales en el movimiento coral chileno, por ser reveladores de la existencia de un canon pedagógico. Publicadas entre 1934 y 1950, estas compilaciones constituyen un testimonio visible del afianzamiento de dicho movimiento. Desde inicios de la década de 1930, con la Reforma del Conservatorio Nacional de Música y la creación del coro de estudiantes del establecimiento, impulsado por Domingo Santa Cruz, la música coral adquirió espacio propio.¹⁶ En este contexto se

15 *Canciones para la juventud de América*, volumen I; volumen II (Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y Asociación de Educación Musical de Chile, 1957/1960).

16 La reforma promovida por Domingo Santa Cruz en 1928 se originó con fuertes críticas a quienes integraban la institución. Concretada en 1929, el Conservatorio

publicó *Cánones y coros*, compilado cuya finalidad fue apoyar la clase de Conjunto Coral del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, sin perder su relación con el aspecto escolar, tal como lo manifiestan los autores en el prólogo.¹⁷ El libro, cuya primera edición fue conocida en 1934, tuvo varias ediciones posteriores.¹⁸ Se trata de una compilación de treinta y dos melodías en el esquema imitativo del canon y otras treinta y dos canciones en estructura coral de dos, tres y cuatro voces. Considerado el primer texto consolidado que surge de una institución especializada en la formación musical, es el primero que entrega indicaciones acerca de la música coral y algunos elementos de su práctica en las páginas finales.¹⁹

Es posible que la traducción al español de melodías alemanas en *Cien cantos escolares* fuese modelo para los compiladores de la obra *Cánones y coros*, como un reflejo de la ideología predominante de la música alemana en Chile en el período de publicación de la obra.²⁰ De igual modo se integra en este libro el canon de la música europea de tradición escrita y las obras de los polifonistas del renacimiento.

En el libro *Noche Buena* editado en 1950, leemos la presentación de Do-

mingo Santa Cruz, quien menciona en el pórtico:

Este volumen es [...] el fruto de la noble alianza de la Asociación de Educación Musical, que ha venido a unir labores diversas y comunes a los maestros desde la Escuela Primaria a la Universidad con los compositores en contribución generosa para que todos cantemos.²¹

Sus palabras destacan la figura del «compositor». Sin embargo, esta publicación de sesenta y ocho canciones tendió también a resaltar la figura del recopilador y del recopilador-compositor. Además, sobresale el concepto tradicional para referirse a canciones chilenas, latinoamericanas y europeas, principalmente españolas cantadas en Navidad.

En *Noche Buena*, encontramos a Eugenio Pereira Salas y a Margot Loyola, dos destacadas figuras del Instituto de Investigación Musical (IIM), junto a los compositores María Luisa Sepúlveda, Silvia Soublette, René Amengual, Alfonso Letelier, Jorge Urrutia Blondel, Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas, quienes también presentaban sus propias recopilaciones y composiciones sobre la base de canciones o textos tradicionales. Eugenio Pereira Salas tenía entonces los cargos de profesor y jefe de la sección «Folklore del IIM», perteneciente a la Universidad de Chile.²² Margot Loyola, la destacada folclorista nacional, era ya la

Nacional de Música pasó a formar parte de la Universidad de Chile. Santa Cruz basó su carrera político-musical en la Sociedad Bach, organización sustentada en su componente principal: el Coro de la Sociedad Bach.

17 Heinrich Fitjer, Margarita Friedemann y Lucila Césped, *Cánones y coros* (Santiago: Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, 1934), 3.

18 La segunda edición en 1941, la tercera edición en 1946, la cuarta edición en 1949 y la quinta edición en 1956.

19 Desde la página 53 a la 56 explica las formas de enseñar un canon y en el apéndice de la página 57 y 58 presenta elementos de ensamble y características generales de las canciones del compilado.

20 Para la fecha de la primera edición, el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile estaba bajo la dirección de Armando Carvajal Quiroz, figura ligada a Santa Cruz, ideólogo de la música centro europea en Chile.

21 En el libro *Noche Buena* se usa el concepto de pórtico en vez de prólogo. AAVV, *Noche Buena* (Santiago: Casa Amarilla e Instituto de Extensión de la Universidad de Chile, 1950).

22 De esta manera se lo presenta en la sección «El villancico. Noticia histórica», información con la que introduce el libro *Noche Buena*.

referencia sobre la cual construir las dinámicas del folclor académico.

De la comisión técnica encargada de seleccionar las canciones de este libro, destacamos a Laura Reyes y Cora Bindhoff, quienes en 1948 iniciaron los Festivales Corales de la Asociación Educación Musical (AEM), actividad que celebró su décimo aniversario en el año 1958.²³

Resulta relevante además como nexo institucional para esta publicación el apoyo del Congreso Nacional de Educadores de Estados Unidos, vínculo establecido por la compiladora principal del libro *Noche Buena*, Brunilda Cartes Morales (1909–2001). A la fecha de publicación, ella era secretaria de la Asociación Latinoamericana de Educadores de Música (ALADEM), organización surgida desde el Comité Consejero en Educación Musical para las Repúblicas Latinoamericanas en Cleveland —Ohio—, el 1 de abril de 1946.²⁴ Cartes, además, era presidenta de la Asociación de Educación Musical, por lo cual el comité de ALADEM mantuvo relación directa con la Asociación de Educación Musical (AEM) de Chile, organización alojada en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.²⁵

Mencionamos en esta sección a María Luisa Sepúlveda (1883–1958), profesora y compositora exonerada del Conservatorio Nacional de Música en 1931, quien permaneció al margen de las instituciones canónicas del arte musical en Chile, constituyéndose para este apartado en una excepción. Sabemos por Raquel Bustos que fue una

23 Elisa Gayán, «Los X Festivales Corales», *Revista Musical Chilena*, año 12, n.º 61 (1958): 94–97.

24 Comité Editorial, «El Congreso de Educadores de Música en Cleveland», *Revista Musical Chilena*, año 2, n.º 11 (1946): 29–30.

25 Comité Editorial, «El Congreso...».

compositora relacionada con el criollismo literario y que su participación como recopiladora fue reconocida por Samuel Claro. Considerada actualmente como un ícono de la composición femenina en Chile, Sepúlveda habría aplicado moderadamente sus conocimientos musicales para mantener las melodías originales de los trozos musicales armonizados.²⁶ Su obra *Cantos escolares*, premiada en el concurso del Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, al parecer editada en forma privada por la editorial Casa Amarilla, es un librillo de treinta y dos páginas que contiene catorce canciones a dos, tres y cuatro voces.²⁷ Raquel Bustos menciona una edición constituida por dieciséis canciones; también señala que algunas de esta canciones formaron parte de *Canciones escolares* y otras se encontraban en *Cantos escolares*; al parecer, se publicaron más de una vez, integrando una obra completa o por separado. El texto comienza con una dedicatoria firmada por la autora: «A Laura Reyes,²⁸ la maestra eximia de Conjuntos Corales con admiración y agradecimiento».

Las canciones contenidas en este libro de Sepúlveda, de gran belleza melódica, han permanecido hasta hoy

26 Raquel Bustos Valderrama, *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2012), 76–80.

27 Inscripción en registro de propiedad intelectual n.º 10428. En esta edición no se encuentran *Canción del estilo y juventud*, mencionadas en Bustos. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, 224.

28 Laura Reyes Donoso realizó gran difusión de la música coral en las escuelas con diversos programas educacionales generados desde la Facultad de Bellas Artes y la AEM. En la década del 40 fue inspectora especial de Canto y Música de las Escuelas Primarias de Chile. María L. Sepúlveda armonizó canciones tradicionales para el canto en las escuelas, difundidas por ella en sus programas escolares. Véase Laura Reyes, «La enseñanza musical en las escuelas», *Revista Musical Chilena*, año 2, n.º 12 (1946): 25–27.

en los programas corales. La canción a dos voces *Así le hace Juan* —tradicional en el inicio de coros escolares— y *Árbol de Navidad*, a tres voces, son producto de sus trabajos de recolección e incluidas en el libro *Noche Buena. Sinfonía de la trilla, Romance de Curicó y El grano de trigo bajo la tierra*, canciones a cuatro voces, figuran dentro de los aportes a la formación de coros de voces iguales y que posteriormente fueron adaptadas por el Coro de la Universidad de Chile para cuatro voces mixtas.²⁹

4. Los dos volúmenes de *Cantos para la juventud de América*: un crisol de obras consagradas

Canciones para la juventud de América, volumen I y II, fue una iniciativa llevada adelante por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en colaboración con la Asociación de Educación Musical de Chile y la Unión Panamericana y publicada en los años 1957 y 1960. La selección de obras fue realizada por una comisión técnica integrada por Cora Bindhoff, presidenta de la comisión, Elisa Gayán, Brunilda Cartes, María Aldunate, Margarita Valdés de Letelier, Eugenio Pereira Salas, Alfonso Letelier y Erasmo Castillo.

En el volumen II podemos ver impresa en el libro la filiación con la Unión Panamericana, mientras que en el volumen I permanece oculta, tapada con un parche de papel [Figura 2].³⁰ La razón de este tachado podría ser el hecho de que

el volumen I fue publicado en 1957 por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y la AEM, sin contar todavía con la autorización por parte de la Unión Panamericana. Esto ocurriría en 1959, según declara en la introducción del volumen II Guillermo Espinosa, jefe de la División Música de la Secretaría General de la Organización de Estados Americanos (OEA); habría sido en una reunión del Consejo Interamericano Cultural, realizada en San Juan Puerto Rico. Así, aunque en un modo retroactivo, se reconocía la relación de la Unión Panamericana con ambos volúmenes. Escribió Espinosa:

Con la publicación de los dos volúmenes de *Canciones para la Juventud de América*, compilados por la Asociación de Educación Musical y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, la Unión Panamericana ha querido atender en parte a la necesidad apremiante de esta clase de materiales educativos. Cada una de las trescientas nueve obras que integran la colección contiene un mensaje y es un eslabón más en el mutuo conocimiento tradicional cultural de nuestros países.³¹

Completa la relación de ambas ediciones el prólogo al segundo volumen, que realizó la comisión técnica. Allí se lee: «Entregamos a la juventud americana este segundo volumen de canciones compiladas y seleccionadas especialmente para ella, después de intensa labor de investigación a través de la historia universal»³².

29 *Romance de Curicó y Sinfonía de la trilla* para cuatro voces mixtas fueron incluidas en *Canciones para la juventud de América*, volumen I, 94 y volumen II, 93, respectivamente.

30 Esto se puede constatar en todos los ejemplares de volúmenes I que hemos tenido al alcance.

31 *Canciones para la juventud de América*, volumen II, introducción, III.

32 Firman Cora Bindhoff, presidenta, junto a Margarita Valdés de Letelier y Elisa Gayán. *Canciones para la juventud de América*, volumen II, VII.

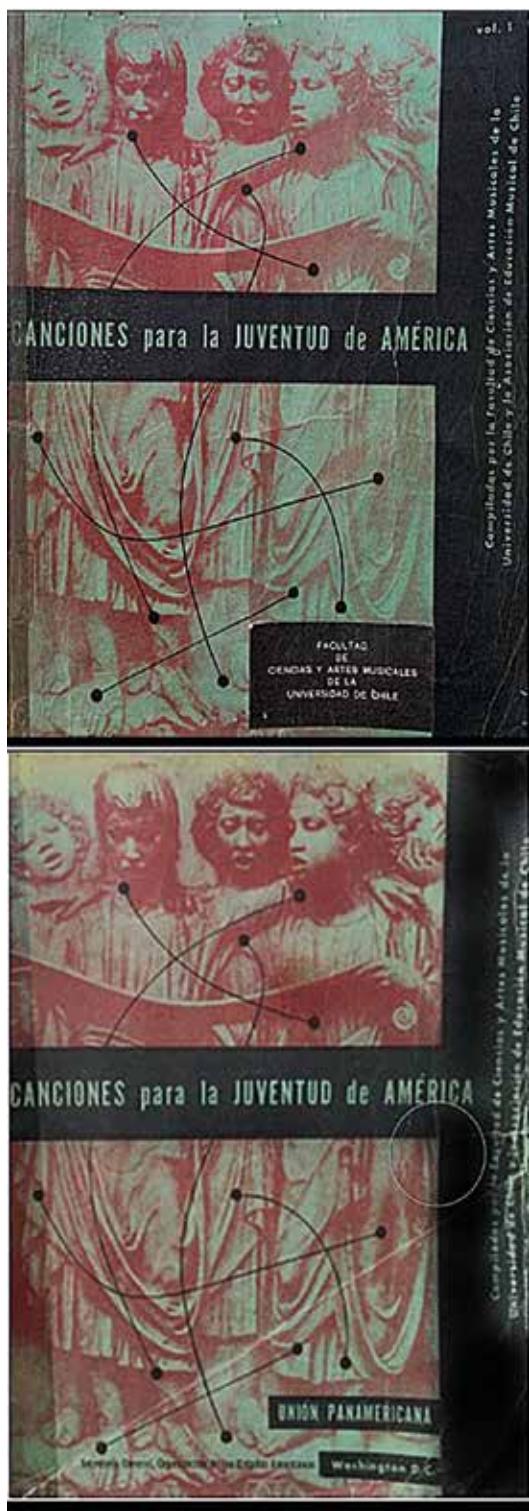


Figura 2: tapas de los volúmenes I y II de *Canciones para la juventud de América*.

Resulta del mayor interés comprobar cierta depuración del repertorio contenido en los textos analizados anteriormente —*Cien cantos escolares*, *Noche Buena*, *Cánones y coros* y *Cantos escolares*— al realizar una comparación con los dos volúmenes de *Canciones para la*

juventud de América. Asimismo, existe un diálogo de relaciones y redes institucionales entre pedagogos/as, compositores e intérpretes y los textos antes mencionados. Brunilda Cartes y Cora Bindhoff, por ejemplo, participaron en la compilación de *Noche Buena* y luego fueron parte de la comisión técnica de *Canciones para la juventud de América*. De igual forma, están presentes en esta obra aquellos compositores cuyas piezas estuvieron incluidas en *Noche Buena*.

En el primer libro de *Canciones para la juventud de América*, se observa la tendencia a incluir composiciones de origen alemán, manifestación del canon europeo también presente en los libros *Cánones y coros* y *Cien cantos escolares*. Ese repertorio central se consolida en el volumen II con transcripciones y adaptaciones a cuatro voces de obras de Bach, Händel, Haydn, Mozart, Mendelssohn y Brahms. Sin duda puede afirmarse que estas obras gozan aún del gusto de directores corales, siendo hasta el momento el soporte del repertorio coral chileno.³³ Contribuyó asimismo a la difusión de este repertorio la traducción de los textos al español, lo que facilitó el aprendizaje y el ensamble de las obras.³⁴

Junto a la legitimación del canon musical europeo y el canon de la música anterior, relacionada con polifonistas

³³ Si bien excede el marco de la música puramente coral, Daniela Fugielie, por ejemplo, ha estudiado la vigencia y el uso de la *Misa de Requiem*, de Mozart, en conciertos autogestionados realizados en Chile en homenaje a las víctimas de la violencia estatal durante las manifestaciones políticas ocurridas a raíz de la crisis de 2019. Daniela Fugellie, «Resignificando el canon: el *Requiem* de Mozart en el estallido social chileno», *Boletín Música*, Casa de las Américas, n.º 54 (2020): 93-109.

³⁴ Sin embargo, gracias a la memoria musical colectiva de los coros, hoy muchas obras son cantadas también en el idioma original.

renacentistas como Palestrina, Victoria y Lassus, se produce una apertura al repertorio tradicional de América en estos volúmenes. Adicionalmente, en el volumen II se pone a disposición de los directores corales un mayor repertorio de compositores chilenos, dando espacio a quienes no habían sido incluidos en el primer volumen.³⁵ El canon pedagógico mostrado en la figura 1, en lo que hace a un cierto esquema de materias «de interés», se mantuvo en la publicación de textos para las escuelas, liceos y formación de profesores normalistas, heredado desde la primera edición de *Cien cantos escolares* en 1888.

El vínculo con la recopilación de canciones tradicionales establecido en el libro *Noche Buena* es reiterado en *Canciones para la juventud de América*. Es así como la canción *En los brazos de la luna*, melodía recopilada por Alfonso Letelier y presentada a una voz en el primer libro, se publica en arreglo coral a cuatro voces en el volumen I de nuestro objeto de estudio. De igual modo, está presente la formación coral en las escuelas, generada por la importante labor de Eugenio Pereira Salas en el Instituto de Investigación Musical y de Jorge Urrutia Blondel en la recopilación de canciones tradicionales. Muchas de ellas, además, se relacionan con el trabajo que había realizado Margot Loyola en *Aires tradicionales y folclóricos de Chile*, así como no falta la canción ícono de *Cantos escolares* de María L. Sepúlveda, la *Sinfonía de la trilla*.

5. Legitimación del discurso sonoro de lo coral y construcción latinoamericana

El programa que buscaba la OEA en la construcción de lo latinoamericano se pone claramente de manifiesto en las obras consideradas para el volumen I. En efecto, resulta notorio que cincuenta páginas son dedicadas a la patria, con la inclusión de veintiún himnos de países latinoamericanos coronados por uno que remata el conjunto emblemático: el *Himno de los estudiantes americanos*, del músico y pedagogo chileno Enrique Soro.

Si bien el primer volumen incluye varios arreglos y transcripciones de canciones tradicionales chilenas realizadas principalmente por Cora Bindhoff y Elisa Gayán, en el volumen II se observa un incremento en las obras de compositores chilenos, además de incluirse obras y arreglos de canciones latinoamericanas [Tabla 1]. Al trabajo realizado por las integrantes de la comisión antes mencionadas, se suman los arreglos de Lila Cerda, Vicente Salas, Alfonso Letelier, Lucila Céspedes y Margarita Friedemann.³⁶

En el momento de edición de estos libros, la Universidad de Chile contaba con un coro consolidado en el repertorio sinfónico y con otro de cámara, que difundían música europea, algunas obras de compositores chilenos y repertorio latinoamericano. Este último comenzó a ser incluido, producto de intercambios en giras y fes-

³⁵ El primer volumen incluye a Gloria López, Juan Orrego Salas, Alfonso Letelier, Pedro Núñez, María Luisa Sepúlveda, René Amengual, Juan Amenábar y Carlos Lavín.

³⁶ Recordemos que Céspedes y Friedemann, ya habían realizado los arreglos y adaptaciones del compilado *Cánones y coros*.

tivales con otros coros de la región y giras a Europa.³⁷

De estos textos surgen canciones famosas y emblemáticas, obras canónicas y pegadizas, un canon de verdadero éxito que se repite en la historia del canto coral en Chile. De compositores chilenos, encontramos en el primer volumen *En los brazos de la luna*, de Alfonso Letelier; *Apegado a mí*, de Núñez Navarrete; *Arroz con leche*, canción que se acostumbra a cantar con *La muñeca vestida de azul*, de Orrego Salas. En el Volumen II está *Pinares*, de Alfonso Letelier; *Sinfonía de la trilla*, de María Luisa Sepúlveda; *Nada te turbe*, de Marta Canales; *A la orilla del estero*, de Juan Amenábar; *Sé bueno*, de Pedro Humberto Allende; *La “Rurrupata”*, canción recopilada y armonizada por Jorge Urrutia, entre otras. *Hallazgo*, obra basada en el poema del mismo nombre de Gabriela Mistral y musicalizada para cuatro voces mixtas por el compositor Alfonso Letelier, es una de las que más se ha grabado; su primer registro fue realizado por el Coro de la Universidad de Chile bajo la dirección de Marco Dusi en 1965.

Una de las canciones latinoamericanas más cantadas en la década de 1960 fue *Estrela e Lua Nova*, de Heitor Villa-Lobos. De las canciones europeas, se encuentran la marcha del oratorio *La creación*, de Haydn; el *Ave Verum Corpus*, de Mozart; y *Canción alegre de Noel*, en adaptación a cuatro voces de Mario Baeza. *Si la nieve resbala* y *De los álamos*

37 Este repertorio puede ser visualizado en los programas realizados por el Coro de la Universidad de Chile —Sinfónico y de Cámara— principalmente *a cappella*. Actividad que formaban parte de extensión en regiones y provincias y de giras internacionales. En este período el Coro de la Universidad de Chile estaba bajo la dirección de Marco Dusi y subdirección de Guido Minoletti.

vengo, canciones españolas en adaptación a tres voces, circularon arregladas por Vicente Salas Viú.

Resulta interesante ver que se incluye el concepto de armonización para referirse a un arreglo bastante famoso de la canción tradicional *El ratónico*, arreglo de Waldo Aránguiz y que fue incluida en los programas de difusión del Coro de la Universidad de Chile desde 1953.³⁸ Otra canción que se declara como armonizada es el *Opa-Opa*,³⁹ de la cual llama la atención el texto ubicado inmediatamente después del título. Este texto constituye una observación única realizada de manera específica a una canción, imponiendo un sello a este arreglo presentado por primera vez en el Volumen II, «Canción popular de la Isla de Pascua de origen tahitiano, recogida directamente, armonizada y vertida libremente al castellano por Jorge Urrutia Blondel».

Cabe destacar que en ambos volúmenes de *Canciones para la juventud de América* se incluye el concepto «tradicional» para referirse principalmente a las canciones chilenas recopiladas. El término «popular», en cambio, se atribuye a las canciones más frecuentadas, chilenas y de otros países, como es el caso de *Las mañanitas* y *Arroz con leche*, o también los de *Na Bahia Ten* y *Estrela e lua nova*, ambas de Heitor Villa-Lobos. *Santa Lucia*, canción italiana; *Minka*, de Rusia; *Los gallos cantan*, de España; *La*

38 Así consta en el programa de mano de un concierto del Coro de la Universidad de Chile que hemos podido consultar en el archivo familiar de Mario Baeza. Se denominó «Concierto estudiantil en Ciudad del niño» y está fechado el 13 de mayo 1953. Fue dirigido por Baeza.

39 Como dato curioso, el arreglo del *Opa Opa*, de Jorge Urrutia no logró entre los coros la fama que alcanzaría posteriormente el arreglo realizado en 1965 por Marco Dusi, director del Coro de la Universidad de Chile.

paloma, de Sebastián Iradier y otras, califican como «clásicos populares» del canto coral. Por lo tanto, puede afirmarse que en la antología *Canciones para la juventud de América* el canon de lo popular estaba relacionado con la difusión y la recepción de estas músicas en el ámbito internacional.

CANCIONES PARA LA JUVENTUD DE AMÉRICA Y LA RELACIÓN CON UNIÓN PANAMERICANA	
Volumen I (1957)	Volumen II (1960)
21 canciones tradicionales chilenas	17 canciones tradicionales chilenas
17 canciones de compositores chilenos	31 canciones de compositores chilenos 2 armonizaciones de canciones populares chilenas
7 canciones latinoamericanas	28 canciones de Latinoamérica 8 canciones de EE. UU.
15 canciones españolas tradicionales y/o populares	13 canciones tradicionales y/o populares españolas
21 himnos de los países de Latinoamérica	
1 Himno a los Estudiantes Americanos, de Enrique Soro	

Tabla 1: cuadro comparativo del contenido de los Vol. I y II de *Canciones para la juventud de América*.⁴⁰

40 Tabla elaborada por la autora sobre la base del «Índice clasificado por temas», vol. I, 193 y vol. II, 312, con la finalidad de contabilizar y clasificar canciones identificadas con el nombre de compositores(as) y aquellas registradas como «tradicionales» o «populares». El concepto de latinoamericano usado en la tabla se refiere a canciones de países distintos a Chile y el término «armonizado» fue incluido por lo curioso que resulta que estas dos canciones no fueron presentadas como arreglos corales, junto a otras de características similares. Los himnos corresponden a veintiún países de América, incluidos Estados Unidos y Cuba; en este ítem se descartaron himnos institucionales y canciones patrióticas chilenas.

Conclusiones

Las canciones contenidas en los Volúmenes I y II de *Canciones para la juventud de América* reflejan la relación de los compiladores con la «Sección Música» del organismo de la OEA, en su mutuo interés por establecer lazos culturales que estrecharan las fronteras de los países, insertando a los compositores chilenos en el panorama de las músicas latinoamericanas. Siguiendo las ideas de Omar Corrado, nuestro análisis puso en evidencia las capacidades de pedagogos, compositores e intérpretes para construir redes personales y establecer nexos institucionales.⁴¹

Canciones para la juventud de América es, a su vez, una selección de obras corales incluidas bajo criterios pre establecidos, cuyos códigos educacionales, socioculturales y musicales pueden ser analizados de acuerdo con las tendencias estilísticas asumidas por los compiladores como predominantes y según las filiaciones institucionales a las que respondieron.

Desde el punto de vista musicológico, un aspecto relevante en la antología estudiada es la legitimación de un discurso en la música coral, en cuanto a composición estética de las voces y sonoridad de música vocal colectiva. Así, en las obras que hemos recorrido, se puede visualizar cómo se perpetúan normas, valores y modelos compositivos, al amparo de la legitimación que otorgaron determinadas instituciones.

Finalmente, puede decirse que la comisión técnica designada para la curaduría de estos libros actuó en conse-

41 Omar Corrado, «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones», *Revista Argentina de Musicología* n.º 5-6 (2004-2005): 6.

cuencia con los temas educacionales y valores impuestos por el canon pedagógico vigente en Chile y en América Latina, siguiendo estructuras musicales que se consideraban adecuadas para enseñar en las escuelas. Así, la Escuela Normal de Preceptores, el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto de Investigaciones Musicales (IIM) —en diálogo con la Asociación de Educación Musical (AEM), la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y la Unión Panamericana— realizaron su contribución a la consolidación del repertorio coral especializado en el Chile de mediados del siglo XX.

Bibliografía

- Briceño Zaldívar, Gladys. «Influencia del modelo educacional alemán en la formación del chileno educado, estudio y análisis de *Cien Cantos Escolares y Poesía para los niños* en las escuelas públicas de Chile (1883-1911)». Tesis de magíster en Artes, mención Musicología, Universidad de Chile, 2016, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/151432>
- . «Metodología de la música coral en la escuela pública, primarias y normales, en las dos ediciones de *Cien cantos escolares: 1888 a 1910*». *Átemus*, vol. 2, n.º 3 (2017): 27-45, <https://revistas.uchile.cl/index.php/atemus/article/view/46992>
- Bustos Valderrama, Raquel. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2012.
- Corrado, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 17- 44.

Cox, Cristián y Jacqueline Gysling. *La formación del profesorado en Chile 1842-1987*. Santiago: CIDE, 1990.

«El Congreso de Educadores de Música en Cleveland». *Revista Musical Chilena*, año 2, n.º 11 (1946): 29-30, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11142/11469>

Fugellie, Daniela. «Resignificando el canon: el *Réquiem* de Mozart en el estallido social chileno». *Boletín Música. Revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, n.º 54 (2020): 93-109.

Reyes, Laura. «La enseñanza musical en las escuelas». *Revista Musical Chilena*, año 2, n.º 12 (1946): 25-27, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11158>

Santelices Allende, Carmen. «Educación musical. La música en la educación primaria y normal». *Revista Musical Chilena*, año 13, n.º 65 (1959): 111-116, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12855/13142>

Sepúlveda Cofré, Ana Teresa. "Presencia de la música en la enseñanza secundaria chilena. Una visión histórica a través de cinco reformas educativas 1893, 1935, 1955, 1965, 1981". Tesis doctoral ante la Universidad Pontificia de Salamanca, Facultad de Pedagogía. Salamanca, España: 1997.

Serrano, Sol, Macarena Ponce de León y Francisca Rengifo. *Historia de la educación en Chile (1810-2010)*. Tomo II. La Educación Nacional (1880-1930). Santiago: Taurus, 2013.

Fuentes primarias

AAVV. *Noche Buena*. Santiago: Casa Amarilla e Instituto de Extensión de la Universidad de Chile, 1950.

AAVV. *Canciones para la juventud de América*. Volumen I; Volumen II. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales de

- la Universidad de Chile y Asociación de Educación Musical de Chile, 1957/1960.
- Archivo Museo Pedagógico. *Congreso General de Enseñanza Pública de 1902. Actas i sesiones*. Tomo II. Santiago: Imprenta Barcelona, 1904.
- Cañas, J.B. *El niño y la música*. Editorial Salesiana, 1961.
- Fitjer, Heinrich, Margarita Friedemann y Lucila Césped. *Cánones y coros*. Santiago: Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, 1934.
- Göhler, Bernardo (bajo la revisión de Avelardo Núñez). *Cien cantos escolares*. Leipzig, Alemania: F.A. Brockhaus, 1888.
- Hackman. F. *Cantemos*. Santiago: Editorial Salesiana, 1945.
- Leidinger, Carlos. *Nociones de música y cantos escolares*. Liceo Alemán, Santiago: Editorial Universitaria, 1936.
- Moll Briones, Luis. *Álbum de cantos escolares*. Inscripción ante la ley 8173. Santiago, 1941.
- Parraguez, Ismael. *Cantos Infantiles: colecciónados i arreglados*. Santiago: Universitaria, 1920.
- Programa de mano. Concierto del Coro de la Universidad de Chile. «Concierto estudiantil en Ciudad del niño», 13 de mayo 1953. Director. Mario Baeza. Archivo familiar.
- Sepúlveda, José Tadeo y Woldemar Franke. *Cantos populares*. Primera serie para cuatro voces de hombre. Colecciónados y arreglados. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1890.
- Sepúlveda, María Luisa. *Cantos escolares*. Santiago: Casa Amarilla, c. 1940.

Cadenas familiares canónicas en la práctica interpretativa y compositiva del cuarteto de cuerdas en Colombia *Arcos y Tricolor*

Mayerly Hurtado Ramírez

<https://orcid.org/0000-0002-9087-6182>

mayerlyhurtado@uca.edu.ar

Pontificia Universidad Católica Argentina

Resumen

Con el propósito de delinear la práctica musical interpretativa y compositiva del cuarteto de cuerdas en Colombia, este artículo estudia la labor de una agrupación dedicada al cultivo del género —Arcos— y la circulación de una obra emblemática del repertorio —el *Cuarteto Tricolor*, de Francisco Cristancho Camargo, que incluye tres piezas compuestas según las fuentes abarcadas, en 1941—. Si bien la práctica del cuarteto en el país tiene sus primeras apariciones documentadas hacia fines del siglo XIX, fue a lo largo del siglo XX —en medio del llamado nacionalismo musical— cuando se produjo la apropiación de este tipo de música de origen europeo. Ante la ausencia de un estudio previo sobre estas prácticas, se delimitó —dentro de una investigación mayor— el repertorio para este ensamble producido en Colombia entre 1940 y 1960, que incluye

veintiséis obras de trece compositores. En este artículo se busca —a partir de la confrontación de fuentes primarias como entrevistas, programas de mano, partituras y otras— reconstruir una parte de la historia del cuarteto de cuerdas atendiendo a la intersección entre enseñanza especializada, interpretación y composición. Se propone que hubo ciertas continuidades pedagógicas que, acentuadas por la cercanía de lazos familiares y por la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza y a la práctica instrumental, construyeron a *Tricolor* como obra canónica. Al mismo tiempo, Arcos, como la agrupación más longeva dedicada a esta práctica musical, legitimó el repertorio colombiano recogiendo hacia fines del siglo XX e inicios del siglo XXI el legado anterior.

Palabras clave: Colombia, cuarteto de cuerdas, *Tricolor*, Cuarteto Arcos, canon.

Abstract

With the purpose of delineating the interpretative and compositional musical practice of the string quartet in Colombia, this article studies the work of Arcos, a group dedicated to the cultivation of the string quartet genre. Specifically, it explores the circulation of an emblematic piece, *Tricolor*, a work comprised of three pieces previously composed by Francisco Cristancho Camargo and adapted for this format in 1941. Although the practice of the quartet in Colombia has its first documented appearances towards the end of the 19th century, it was throughout the 20th century, in the midst of the so-called musical nationalism, when the appropriation of this type of music of European origin took place. This is the first study of this repertoire and comes

from a larger investigation which delimits a repertoire from the quartet that was produced in Colombia between 1940 and 1960 and includes twenty-six works by thirteen composers. Incorporating primary sources such as interviews, play-bills, scores and others, this article seeks to reconstruct a part of the history of the string quartet, with emphasis on the intersection between specialized teaching, interpretation, and composition. It is proposed that there were certain pedagogical continuities that, accentuated by the closeness of family ties and the creation of institutions dedicated to teaching and instrumental practice, built *Tricolor* as a canonical work. At the same time, Arcos, as the longest-standing group dedicated to this musical practice, legitimized the Colombian repertoire by collecting the previous legacy towards the end of the 20th century and the beginning of the 21st century.

Keywords: Colombia, String Quartet, *Tricolor*, Cuarteto Arcos, canon.

Introducción

Dentro de una investigación doctoral dedicada al estudio panorámico de la práctica del cuarteto de cuerdas en la historia musical de Colombia, se ha podido relevar información consistente acerca de un repertorio de veintiséis obras escritas para este formato por parte de trece compositores colombianos entre 1940 y 1960, así como cuatro agrupaciones que han superado los diez años de actividad interpretativa de manera estable: los cuartetos Bogotá, Arcos, Manolov y Q-Arte.¹ Esto permite problematizar la construcción canónica a partir de la presencia de personas cruzadas por lazos familiares, comprometidas todas en un mismo sentido e intención artística.

Se postula que la práctica interpretativa y la práctica compositiva en torno a este ensamble produjeron una sinergia que ha permitido la supervivencia a lo largo del tiempo de una obra en particular: el *Cuarteto Tricolor*, de Francisco Cristancho Camargo. Asimismo, se estudia el modo en que las familias Cristancho y Díaz dieron lugar a una suerte de tradición canónica que se entrelaza, a partir de la pedagogía especializada, una parte importante de la actividad artística del cuarteto de cuerdas, en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI. En esa práctica, destaca el Cuarteto Arcos por una serie de iniciativas que movilizaron a distintas instituciones y fomentaron el aprecio por la producción de compositores colombianos.

¹ La investigación se desarrolla en la Pontificia Universidad Católica Argentina, en el programa de Doctorado en Música, bajo la dirección de Luis Gabriel Mesa y la codirección de Silvina Luz Mansilla.

1. El cuarteto de cuerdas y el nacionalismo musical en Colombia

En Europa, la música de cámara como práctica destinada al ámbito privado se ubicó desde el siglo XVII dentro del área de la música doméstica y aristocrática. Solo gradualmente, a partir de los cambios sociales y culturales que ocurrieron, surgió el concierto público, a puertas abiertas. Dentro de la música de cámara, el cuarteto de cuerdas —conformado por dos violines, una viola y un violonchelo— consiguió gran popularidad pasando a ser el más cultivado en Europa gracias a la disposición de las cuatro voces sin un bajo continuo, elemento que marcó un cambio de estilo desligado de las convenciones del barroco. La estructura de cuatro voces concertantes incluyó el violonchelo, el cual tuvo la posibilidad de abarcar toda la amplitud de su registro. Desde su rol de bajo hasta las más agudas melodías, llamó la atención de los compositores para la escritura de este tipo de ensamble. Como es sabido, figuras como Joseph Haydn (1732-1809) y Luigi Boccherini (1743-1805) son considerados creadores pioneros y muy prolíficos para este formato.²

En Colombia, la práctica del cuarteto de cuerdas como herencia europea se ha desarrollado desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Menciones de los investigadores Pardo Tovar y Bermúdez sitúan la actividad interpretativa durante el siglo XIX dentro de la Academia Nacional de Música (1846-

² Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (tesis doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017), 11-12.

1857) fundada veinticinco años después de la desaparición de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, insinuando así una temprana introducción de esta práctica musical en el país.³ En la capital colombiana, la educación formal fue la encargada de guiar el rumbo de su desarrollo musical por medio de la Academia Nacional de Música —posteriormente devenida en Conservatorio Nacional de Música—. Se ubican evidencias de las primeras apariciones de una agrupación estable y documentada en Bogotá denominada Cuarteto Vissoni entre 1882 y 1910 y posteriormente, para 1931, un dibujo abocetado que se publicó el 14 de febrero en el diario *Mundo al Día*. La imagen recrea la ejecución en vivo de un cuarteto de cuerdas en la Radiodifusora Nacional de Colombia. Los intérpretes serían, según la información que acompaña la imagen, Leopoldo Carreño, Gregorio Silva, Anastasio Bolívar y Alejandro Tovar.⁴ La práctica de cuarteto en vivo difundida por la Radiodifusora Nacional dentro de su programación contó con un ensamble que tuvo a cargo un programa semanal de una hora de duración, en el cual interpretaban obras del repertorio europeo.⁵ Esta actividad

daría paso al inicio del Cuarteto Bogotá, del cual se ubica un primer concierto público llevado a cabo de manera oficial y documentada en 1936, en el Teatro Colón de esa ciudad. El Cuarteto Bogotá (1936-1967), conformado por miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, es considerado pionero de este tipo de agrupaciones estables en el país. En sus primeros cinco años de presentaciones dedicó sus esfuerzos a la interpretación de obras de compositores europeos. Sin embargo, esta práctica interpretativa fue permeada por la coyuntura que existió entre la música popular y la música académica dentro del llamado nacionalismo musical. Marcados por un pensamiento progresista, en los primeros años del siglo XX, los músicos colombianos acompañaron la búsqueda de una expresión relacionada con una ideología nacionalista. Reflejada tanto en los compositores e intérpretes como en los diferentes ámbitos de la sociedad, se fue advirtiendo cada vez con más potencia la polémica generada entre la música popular y académica, al quererse replicar el nacionalismo europeo en Colombia.

Así, a través de la educación musical formal y no formal y las diferentes colectividades que han sido documentadas, se puede tener una perspectiva de lo sucedido durante el llamado nacionalismo musical. Fue fundamental la iniciativa de los compositores dentro de las instituciones, quienes comenzaron a incluir en sus obras ritmos populares colombianos que hasta el momento hacían parte de la cultura popular; por lo tanto, fueron ellos quienes comenzaron a fusionar en sus composiciones géneros y formatos procedentes de la

3 Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia* (Bogotá: Ediciones Lerner, 1966), 165-166. Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938* (Bogotá: Fundación Música, 2000), 136. Se consolidó como una academia para la enseñanza formal de la música bajo la iniciativa de Jorge Price. La academia laboró entre 1882 y 1899. Reabrió su actividad en 1910 pasando a manos de Guillermo Uribe Holguín.

4 Los próximos registros se sitúan trece años después en los boletines de programas de 1946 y 1949. Bermúdez, *Historia de la música*, 140.

5 Los boletines de programas se publicaron con ciertas intermitencias. En total se ubican ciento noventa y tres números aparecidos entre 1942 y 1966. Las publicaciones fueron reactivadas entre 1969 y 1971 y una tercera época se prolongó entre 1983 y 1987.. De la cuarta época solo se conservan las del año 1990. Finalmente, concluyó la presencia del boletín en 1998. Los archivos se encuentran disponibles en las colecciones dentro de los especiales de la Radiodifusora Nacional.

herencia académica con elementos tradicionales.

Desde la dirección del Conservatorio Nacional, Guillermo Uribe Holguín tuvo un deseo intenso de dar a conocer y promover la música europea a los bogotanos y una postura de rechazo por la tradición local. Sin embargo, sería erróneo adjudicarle a una sola persona las posiciones encontradas frente al nacionalismo musical.⁶ De acuerdo con Mesa, se debe considerar que no todas las discusiones alrededor de la educación musical se dieron por las gestiones dentro del Conservatorio. Las décadas de 1920 y 1930 coinciden con los inicios de la radiodifusión, la discografía y, por ende, la distribución comercial de discos en el país. El consumo musical abarcó diferentes géneros populares colombianos como bambucos y pasillos, así como también propuestas extranjeras como el jazz y el tango. La confrontación en el medio musical, por medio de la radiodifusión y las publicaciones periódicas, reflejaron dos posturas antagónicas: la defensa o la oposición entre el mundo de la música popular y el de la académica de origen europeo.⁷

Pese a que la práctica del cuarteto estuvo marcada por la casi exclusiva interpretación de unos pocos nombres europeos, durante el llamado nacionalismo musical de la primera mitad del siglo XX los compositores en Colombia

enfrentarían procesos de transformación vinculados a nuevas búsquedas. Una inclinación por la composición para este formato en un lapso de veinte años, entre 1940 y 1960, por parte de los compositores nacionales, se advierte en la recopilación de materiales realizada en la investigación mayor.⁸ A su vez, ese interés compositivo aparece ligado a un relevante interés interpretativo por parte del Cuarteto Arcos, agrupación pionera en la inclusión de repertorio producido en Colombia y en la combinación en sus programas de músicas de raíz popular con repertorios europeos del género.

En cuanto a las obras, se obtuvo la cifra de veintiséis cuartetos compuestos por trece compositores colombianos y un estimable número de programas de mano e información sobre la interpretación de este repertorio.⁹ Después de analizar la diversidad de las estéticas compositivas y la presencia de elementos nacionales, así como también la ubicación, estado de las obras, interpretaciones y archivos sonoros, fue posible identificar al *Cuarteto Tricolor*, de Francisco Cristancho Camargo, como obra canónica dentro del repertorio para este formato, gracias a la cantidad de interpretaciones y grabaciones realizadas a lo largo de los años.

6 Recuérdese que Uribe Holguín (1880-1971) había tenido una instancia formativa en París con el compositor Vincent D'Indy. Desde su regreso en 1910 fue nombrado director de la Academia Nacional de Música cambiando su nombre por Conservatorio Nacional.

7 Esta discusión se extendió hasta la mitad del siglo y podrían plantearse ciertos aspectos que se prolongan hasta la actualidad. Luis Gabriel Mesa, *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología* (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2013), 156-161.

8 El recorte temporal —si bien se reconocen composiciones para cuarteto de cuerdas anteriores y posteriores a la delimitación de los veinte años seleccionados— se justifica por el aspecto cuantitativo que, coincidentemente con las dos décadas exactas en torno a la mitad del siglo XX, refleja un claro apogeo del interés de los músicos colombianos por crear para este formato.

9 Un trabajo documental reciente es el catálogo realizado por Mejía, en el que se da cuenta de la existencia de obras para cuarteto. Véase Luis David Mejía. *A catalog of chamber music works for cello in trio, quartet, and quintet formats from Colombian composers who lived during the late nineteenth, twentieth and twenty-first centuries*. Tesis DMA, Doctoral of Musical Arts, The University of Arizona, 2019.

2. Las cadenas familiares

Una característica sociológica dentro de la historia musical colombiana, que inicia en el siglo XX y continúa hasta la actualidad, es la de encontrar generaciones de familias musicales que continúan su legado por medio de la educación especializada y la interpretación.¹⁰ Apellidos como Díaz, Biava, Cristancho y Guevara son los más frecuentes, en relación con las diferentes agrupaciones y compositores. Como se explicará a continuación, el Cuarteto Arcos y el apellido Cristancho comparten la particularidad de hacer parte de cadenas familiares cuya incidencia en el cuarteto de cuerdas funcionó desde tres aspectos: la interpretación, la composición y la creación de instituciones de educación musical.

2.1 Los Cristancho y *Tricolor*

La familia Cristancho está conformada por el compositor Francisco Cristancho Camargo (1905-1977) y sus dos hijos intérpretes: Francisco (1941), chelista, y Mauricio (1946), violinista. Francisco Cristancho Camargo (1905-1977) fue oriundo de Iza —un municipio del departamento de Boyacá— y tuvo su primer acercamiento a la educación musical en su lugar de origen, adelantando

¹⁰ El tema, hasta donde se sabe, está poco explorado en Colombia, si bien Bermúdez lo sugirió en su *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, como bien lo cita Juliana Pérez. Esta autora menciona el cambio de enfoque desde la década de 1980 en la forma de encarar las biografías de compositores, que se apartó gradualmente en América Latina de la visión individual, personal, a favor del análisis de familias y grupos de músicos que fueron vehículos en la transmisión de tradiciones entre generaciones. Juliana Pérez González. *Las historias de la música en Latinoamérica (1876-2000)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010): 64.

posteriormente sus estudios en el Conservatorio Nacional en Bogotá. En su viaje a Europa, el compositor tuvo actividad en países como España y Holanda. A su regreso a Colombia se desempeñó como trombonista de la Orquesta Sinfónica y dirigió la Banda Municipal de Tunja (capital del departamento de Boyacá). Su producción musical —realizada en su mayoría con ritmos propios de la zona andina colombiana y del altiplano cundiboyacense—¹¹ es un ejemplo de preferencia por los géneros de música popular como proyecto principal de difusión, sin el imperativo de considerarse separado de dicha cultura por su formación académica en Europa.¹²

Por su parte, los hermanos Cristancho tuvieron una productiva actividad musical, que continuó con la línea de la composición y adaptación de su padre. Sin embargo, los perfiles de Mauricio y Francisco se enfocaron hacia la interpretación del violín y del violonchelo respectivamente, con un importante interés en el abordaje de tipos de música —o «ritmos»— denominados como «propios» en Colombia. Ambos iniciaron estudios musicales con su padre y posteriormente ingresaron al Conservatorio Nacional de Música en Bogotá. Mauricio fue un destacado violinista: estudió con Ernesto Díaz —fundador del Cuarteto Arcos—, recibió clases de Henryk Szeryng y del argentino Alberto Lysy y formó parte de la Camerata Bariloche.

¹¹ Carolina Iriarte, «Cristancho Camargo, Francisco», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 4 (Madrid: SGAE, 2000), 167.

¹² Notas del programa de mano escritas por Martha Enna Rodríguez para el concierto realizado el 19 de junio de 2000 por el cuarteto de cuerdas La Camerata. Disponible en el archivo Opus.

REGISTRO DE INTERPRETACIONES CUARTETO TRICOLOR 1941 – 2020		
CUARTETO	AÑO	FUENTE
Colombiano	1973	Radiodifusora Nacional – Señal Memoria
Las Artes	1983	Sala de Conciertos BLAA – Archivo Opus
La Camerata	2000	Sala de Conciertos BLAA – Archivo Opus
Nuevo Cuarteto Bogotá	2000	Teatro Americano OSJC – Radiodifusora Nacional
Arcos	2002	Universidad Central de Bogotá – Ruth Lamprea
Santafé	2012	Fuente audiovisual difundida por la Agrupación
Naia	2013	Concierto Sala Otto de Greiff
Monarca	2014	Concierto Sala Otto de Greiff
Santafé	2014	Fuente audiovisual difundida por la Agrupación
Eutonia	2015	Sala de Conciertos BLAA – Archivo Opus
Q-Arte	2020	Dentro del repertorio actual – http://cuartetoqarte.com
Manolov	2020	Dentro del repertorio
Cuarteto EAFIT	2020	20 años Orquesta Sinfónica EAFIT Medellín

Una única obra es adjudicada a Francisco Cristancho Camargo para el formato en estudio: el denominado *Cuarteto Tricolor*, de 1941. Trabajado en torno a motivos rítmicos y melódicos colombianos a partir de tres obras compuestas con anterioridad de manera independiente, contiene *Torbellino de mi tierra*, un torbellino; *Bochica*, con aire de bambuco; y *Trigueñita*, un pasillo.¹³ Sorprende que la mayor cantidad de interpretaciones registradas dentro de los veintiséis cuartetos estudiados en la investigación mayor, con el reconocimiento de trece diferentes agrupaciones de fines del siglo XX e inicios del XXI, recaiga en *Tricolor*. Así, considerando conciertos públicos entre 1973 y 2020, se resume esa circulación:¹⁴

Adicionalmente, dos cuartetos profesionales que mantienen actividad hasta hoy (Manolov y Q-Arte) afirman haber interpretado *Tricolor* y tenerla incluida como obra de su repertorio.¹⁵ El número de trece interpretaciones registradas en la tabla puede ampliarse significativamente si se indagan los programas universitarios de música. En efecto, ya no es posible determinar una cifra exacta, dado que *Tricolor* sigue vigente y ha sido interpretado en diferentes espacios de formación musical.

2.2. El Cuarteto Arcos (1972-2020)

2.2.1. Antecedentes

En 1972, después de alrededor de veinte años de trayectoria en el Cuarteto Bogotá, el violista Ernesto Díaz y la violinista Ruth Lamprea —asistente de concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional— tuvieron la iniciativa de crear una nueva agrupación

¹³ No debe olvidarse que estos aires populares, para inicios de los años 40, habían ido cambiando respecto de sus versiones folclóricas, adquiriendo características a veces regionales y a veces compartidas también con Venezuela y Ecuador. Deudor del vals europeo, el ritmo básico del pasillo, sin embargo, resulta muy característico al constituirse de dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra; la armonía se basa en progresiones armónicas simples. Ketty Wong, *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013), 77.

¹⁴ Tabla realizada por la autora con información tomada de fuentes sonoras y programas de mano.

¹⁵ Entrevistas de la autora con Ricardo Hernández, integrante del Cuarteto Manolov (abril de 2020), y con Sandra Arango Calderón, integrante de Q-Arte (octubre de 2021).

bajo el nombre de Cuarteto Colombiano.¹⁶ Para iniciar este proyecto, contaron con la compañía de Mauricio Cristancho —hijo de Francisco— interpretando el segundo violín, y David Aks, en el violonchelo.

Como Cuarteto Colombiano o Cuarteto de Colombia, tuvieron actividad constante por un primer período de dos años, como lo afirma Lamprea.¹⁷ De aquella etapa, se pudieron ubicar tan solo dos programas de mano, entre muchos otros que habrán existido. Resultan significativos por el cambio de denominación: el primero, que data del 14 de noviembre de 1972, presenta a un Cuarteto de Colombia; el segundo, del 28 de marzo de 1973, utiliza ya el nombre de Cuarteto Colombiano.¹⁸ De este mismo año, se pudo acceder a una grabación para el programa Recital de la Semana, de la Radiodifusora Nacional, conservada en las instalaciones de la emisora. En ella interpretaron el *Cuarteto Tricolor*, de Francisco Cristancho, lo que refleja el interés temprano de la agrupación por la interpretación de piezas con referencias de carácter popular, considerándose este el primer registro sonoro de la obra.

2.2.2. Primera época (1975-1999)

Arcos nació oficialmente en 1975, con dos de los integrantes del Cuarteto Colombiano, bajo la idea de vincular un grupo de cámara a la Radiodifusora Na-

cional para realizar —como iniciativa de su director, Alberto Upegüi— una serie de programas quincenales. A partir de ese momento, como se puede constatar en sus reseñas, Arcos definió como su propósito primordial «la difusión de la música de los compositores colombianos y latinoamericanos, además del repertorio universal»¹⁹. Esta finalidad ha marcado el recorrido de la agrupación durante sus casi cuarenta años de existencia. De esta manera, describe Ruth Lamprea, se reavivó en los compositores el interés por la creación de nuevas obras para este formato: «[...] Hacíamos muchos conciertos, un promedio de treinta anuales en diferentes ciudades. [...] Cuando dijimos que estábamos interesados en tocar cuartetos colombianos, nos llovieron propuestas»²⁰.

En sus inicios y por dos años, el Cuarteto Arcos estuvo integrado por miembros de una misma familia: los esposos Ernesto Díaz y Ruth Lamprea y dos de los hijos de Ernesto. Los roles estaban distribuidos de la siguiente manera: Ruth Lamprea (primer violín), Mario Díaz (segundo violín), Ernesto Díaz (viola), y Ernesto Díaz Mendoza (violonchelo). En octubre de 1976, ingresa el violonchelista Luis Guillermo Cano por un período de cinco años en reemplazo de Ernesto Díaz Mendoza, quien finalmente retoma su posición en 1981. Esta primera época del cuarteto se considera la conformación más estable dentro de las agrupaciones de este tipo que han tenido desarrollo a lo largo de la historia en el país [Figura 1].²¹

16 El desempeño de Díaz en el Cuarteto Bogotá estaría fragmentado en dos momentos: el primero de diecisiete años entre 1949 y 1966; el segundo, durante su iniciativa de reorganizar la agrupación como Nuevo Cuarteto Bogotá, cuyo inicio no se precisa, pero las fuentes indican que la actividad continuó entre dos y cuatro años hasta 2001, año de su fallecimiento.

17 Entrevista de la autora con Ruth Lamprea. Bogotá, octubre de 2019.

18 Esta última presentación se realizó en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA, en adelante).

19 Tomado del programa de mano del concierto realizado el 28 de marzo de 1977 en la Sala Víctor Mallarino del Teatro Colón de Bogotá.

20 Entrevista con Lamprea, 2019.

21 Esto se corrobora por el estudio de veintitrés programas de mano pertenecientes a esta generación de la agrupación y la entrevista sostenida con Lamprea.



Figura 1: el Cuarteto Arcos, en Tunja, en 1977. Foto cedida por Ruth Lamprea.

De la primera etapa de Arcos, se ubican veintitrés programas de mano y alrededor de diez grabaciones alojadas en el Archivo Memoria de la Radiodifusora Nacional, en los archivos de la Sala de Música de la Biblioteca Luis Ángel Arango y en los documentos personales de los intérpretes. Los conciertos se desarrollaron en escenarios de diversas ciudades colombianas y en otros países como Venezuela, en 1976, España e Italia. Con el patrocinio en 1977 de la Academia Chigiana de Siena, el Cuarteto Arcos estuvo becado para participar del curso de música de cámara allí impartido y *a posteriori*, en una gira de conciertos por diferentes ciudades de Italia. Cuarteto Arcos tuvo una actividad constante hasta 1999, como lo afirma Lamprea y, aunque se tiene una escasez documental de fuentes escritas de un período de veinticinco años (1981-2006), el trabajo de esta primera época continuó hasta poco antes del

fallecimiento de Ernesto Díaz (padre), en 2001.²²

2.2.3. Segunda época (2006-2020)

Cinco años después de la muerte del violista y mentor del Cuarteto Arcos, Ernesto Díaz, Ruth Lamprea decidió reconformarlo convocando a tres jóvenes instrumentistas, exalumnos y docentes de la Escuela de Música de la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia. Durante esta nueva etapa, iniciada en 2006, se presentaron varios cambios de integrantes en la interpretación del segundo violín y de la viola, quedando ya para 2019 una formación estable con los siguientes integrantes: Ruth Lamprea (primer violín), Diana Vélez (segundo violín); Ruth Baracaldo (viola) y Juan Miguel Maldonado (violonchelo).

De esta nueva y reciente segunda época, se tiene un estimado de veinti-

²² Entrevista con Lamprea, 2019.

cinco programas de mano de conciertos públicos realizados entre 2006 y 2019. Aunque este número resulta menor respecto de la actividad que tuvieron en la década de 1970, es relevante ver la longevidad y la actividad realizada casi ininterrumpida durante cuarenta años.

El enfoque musical es el mismo. La agrupación explora y estrena obras de compositores colombianos de diferentes períodos —una actividad que sigue aportando nuevas interpretaciones y permite a la comunidad musical conocer creadores interesados en este tipo de formato—. Arcos se destaca por su vigencia y estabilidad registrada dentro de las agrupaciones de este tipo en el país. Se toma como fecha de conformación oficial el año 1975 y, tras solo un período de cinco años de inactividad, suma cuarenta años de labor. El desarrollo de este trabajo musical persiste, bajo la dirección de Ruth Lamprea. A enero de 2020, el cuarteto tiene dos ensayos durante la semana y continúa realizando conciertos en diferentes salas de la ciudad de Bogotá.

2.2.4. El repertorio

La disposición del Cuarteto Arcos hacia la interpretación y difusión del repertorio colombiano fue una oportunidad tanto para los compositores nacionales como para la misma agrupación, en el sentido de estrenar y dar a conocer obras inéditas. Como se refleja en los programas de mano, sus conciertos solían incluir casi siempre obras del repertorio europeo y, además, una o dos de compositores colombianos. Fue de

esta manera que lograron abarcar una cantidad importante de partituras producidas en el país.

Dentro de los programas de mano y grabaciones se recopilaron una veintena de cuartetos colombianos. Este número resulta trascendente si se considera el gran obstáculo que enfrentaron los integrantes al momento de abordar las nuevas obras. Era frecuente que las composiciones fueran recibidas en papeles manuscritos, lo que dificultaba realizar una lectura rápida y asertiva, sin la ayuda informática de los tiempos más recientes.²³ Por esta misma razón varios manuscritos no se han podido localizar, ya que algunos fueron interpretados por única vez y posiblemente recibidos directo de las manos de cada compositor.

Dentro de los autores incluidos en su repertorio se encuentran: Blas Emilio Atehortúa, Luis Antonio Escobar, Guillermo Uribe Holguín, Roberto Pineda Duque, Alfredo Aragón, Francisco Cristancho, Guillermo Quevedo, Luis Alberto Gutiérrez Galindo, Santiago Velasco Llanos, Francisco Zumaqué y Gerardo Betancourt. Los primeros nueve músicos comparten cuartetos escritos entre el período delimitado entre 1940 y 1960 y, en el caso del *Cuarteto n.º 1*, de Quevedo, y el *Cuarteto n.º 1*, de Gutiérrez Galindo, corresponde recalcar que la única interpretación hallada fue la realizada por el Cuarteto Arcos.²⁴

²³ Ibídem.

²⁴ Esta información surge de los programas de mano del Cuarteto Arcos y del cotejo de fuentes como programas pertenecientes a diversas agrupaciones, grabaciones y partituras.

3. La creación de instituciones de educación musical

Las dos familias materializaron la idea de crear una institución de formación musical con la cual extender la práctica pedagógica de agrupaciones sinfónicas y de cámara con sus enfoques específicos. En el caso de los Cristancho, primó el interés por interpretar y difundir la música colombiana. En el caso de Ernesto Díaz y Ruth Lamprea, en cambio, la necesidad de crear un espacio de formación musical alterno e independiente al Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá surgió como consecuencia de un cierre temporal de cuatro meses de dicha institución. Había dificultades económicas y una situación crítica que dejó desprotegidos a los intérpretes en formación.²⁵

3.1. Los Cristancho y el Centro de Orientación Musical dedicado a su padre

Como homenaje en vida a su padre, los hermanos Cristancho crearon el Centro de Orientación Musical Francisco Cristancho Camargo en 1971. Esta academia de educación musical estuvo enfocada desde sus inicios en la interpretación de música colombiana sinfónica y de cámara. Dentro de ella se crearon dos agrupaciones: la Orquesta Colombiana (1972) y

25 Tres trabajos hacen referencia al tema de la institucionalización de la enseñanza musical en Colombia aportando aspectos vinculados con los aquí tratados: Mesa, *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional; Jaime Cortés Polania. Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis²: cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)* (Bogotá: tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016); Luz Dalila Rivas Caicedo y Natalia Castellanos Camacho (eds.), *Educación superior en música en Colombia* (Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, 2021).

la Camerata Cristancho (1984). Francisco —hijo— fue quizá quien más impulsó esta institución, además de crear la Coral Colombiana, entre muchas otras. Mauricio se desempeñó como profesor de violín del Conservatorio Nacional y del Centro Cristancho, en el cual fue director y tuvo a cargo la escuela de violín y de música de cámara.²⁶

Un año después de estar establecida la institución educativa, los hermanos Cristancho conformarían la Orquesta Colombiana, como quedó expresado en la siguiente reseña:

Fue fundada a mediados de 1972 con el propósito de colaborar en el enaltecimiento de nuestra música nacional, reconociendo sus grandes valores y su derecho de ser presentada en cualquier sala de conciertos. [...] Está integrada por miembros de las Orquestas Sinfónica de Colombia y Filarmónica de Bogotá. Sus actividades se desarrollan a través del Centro de Orientación Musical 'Francisco Cristancho' que es su sede y la entidad que coordina sus actividades.²⁷

Según el rastreo de la actividad de la agrupación, se reconoce, además de la exclusiva presencia de música popular colombiana adaptada para el formato sinfónico, la novedosa propuesta de incluir dentro de una orquesta de cuerdas (más allá de la percusión y el piano), un conjunto de tiples colombianos (en-

26 Tomado de las reseñas incluidas en los programas de los conciertos realizados por la Orquesta Colombiana, Camerata Cristancho y por Mauricio Cristancho en la BLAA entre 1972 y 1986. Disponibles en el archivo Opus.

27 Programa de mano de la Orquesta Colombiana, 23 de mayo de 1973 en la sala de conciertos de la BLAA.

tre tres y seis intérpretes), como parte estable de la orquesta.²⁸ También se reconoce la presencia de la guitarra en uno de los conciertos (1986). Para 1984, Mauricio conformó bajo su dirección la Camerata Cristancho, un ensamble de corte clásico, exclusivamente con cuerdas sinfónicas integradas por los alumnos de la escuela de arcos del Centro Cristancho. La agrupación tuvo como objetivo la difusión del repertorio europeo para cuerdas, partiendo desde el renacimiento, el barroco, hasta la música contemporánea y los compositores colombianos.²⁹ Los registros de conciertos de esta camerata se ubican entre 1985 y 1988, con alrededor de veinte apariciones en ese período.

3.2. La Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia

Además de desarrollar su carrera como intérprete de viola —solista y en diferentes agrupaciones de cámara—, Ernesto Díaz Alméciga decidió, en 1976, fundar la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, lo que reuniría además su labor como docente y director. La inconformidad que sentía frente a las

orquestas profesionales y la crisis antes mencionada, lo impulsaron a dar nuevas oportunidades a jóvenes músicos. Díaz observaba que los organismos traían músicos extranjeros en desmedro de los talentos locales que no contaban con un lugar de profesionalización. Aspiraba a conformar un espacio y una institución independiente, que brindara estabilidad y, a la vez, libertad, para tener una práctica sinfónica constante y conciertos en diferentes escenarios de manera regular.³⁰ Para dedicarse de lleno a este nuevo proyecto, fue necesario su retiro de la Universidad Nacional, institución en la que se desempeñó durante dieciocho años como docente y director de orquesta.

Esta enorme labor de fundar una escuela propia, llamada Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia (OSJC), fue acompañada por su esposa y violinista Ruth Lamprea quien, además de ser parte fundamental de la orquesta, fue la encargada de gestionar el necesario apoyo financiero. Durante los primeros años, tuvieron muchas dificultades económicas, luego superadas con donaciones de la Embajada de Alemania, aportes del Ministerio de Cultura y de maestros como Antonio Abreu —fundador del Sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela— quien en 1979 llegó a Colombia en búsqueda de una orquesta juvenil. Al encontrarse con el trabajo que precariamente desarrollaba Ernesto Díaz, Abreu decidió

28 Instrumento de cuerda pulsada, el tiple, según Puerta, es un instrumento de creación criolla del siglo XIX, a partir de la guitarra de la época de los reyes católicos. El autor hace un recorrido histórico en el que busca reconstruir los orígenes del tiple. En el escrito realizado por Ochoa se plantea la relación que para el siglo XX se ha establecido entre el bambuco y el instrumento, ocupando un espacio relevante dentro de la interpretación de la música tradicional colombiana. En una investigación actual, tres autores presentan el resultado de un estudio enfocado en el tiple como instrumento solista con un acercamiento a los intérpretes más representativos en el siglo XXI. David Puerta, *Los caminos del tiple* (Bogotá: Ediciones AMP, 1988). Ana María Ochoa, «Tradición, género y nación en el bambuco», *A Contratiempo*, n.º 9 (1997): 35-44. Sergio Camero, Jorge Ramírez y Yordi Vargas, «Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias», *Música, Cultura y Pensamiento* n.º 7 (2018): 60-77.

29 Programa de la Camerata Cristancho. Ciclo Jóvenes Intérpretes, 9 de septiembre de 1985, BLAA.

30 Clara Inés Ospina Calderón (dir.), *Cita con la novela. Frida en el Teatro Nacional, Ernesto Díaz* (Bogotá: Emisora HJCK, 2001). Diana Rocío Acosta y Luz Mery Bernal, «Ernesto Díaz Alméciga (1932-2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta», *Revista Música, Cultura y Pensamiento* Vol. 3, n.º 3 (2011): 79-97.

comprometerse con un aporte mensual por un año para cubrir el arriendo de la sede de la Orquesta.³¹

La práctica de música de cámara ocupó un lugar esencial y obligatorio en todos los niveles dentro de la escuela de la OSJC, allí Ernesto Díaz quiso revivir una nueva generación del Cuarteto Bogotá integrado por sus dos hijos, un sobrino y él mismo bajo el nombre Nuevo Cuarteto Bogotá, de quienes se encuentra en los archivos de la Radiodifusora Nacional el registro de una grabación de *Tricolor* de Cristancho realizada el 6 de mayo de 2000. Sus integrantes se reunirían alrededor de un año y medio según Lamprea, actividad interrumpida abruptamente por el fallecimiento repentina de Ernesto Díaz en 2001.

La orquesta de cuerdas fue conformada por los alumnos avanzados de la institución y realizó más de trescientos cincuenta conciertos, como se lee en sus reseñas:

Todos los integrantes de la Orquesta son alumnos o profesores de la Escuela y, en varios casos, alumnos y profesores al mismo tiempo. Es así como la Orquesta de Cámara (cuerdas), dirigida desde hace nueve años por Mario Díaz; el Conjunto de Cobres, dirigido por Mauricio Medina; el de Percusión, por Andy Lewis [...], y, desde 1985 el de Maderas, son agrupaciones que tienen vida propia e independiente dentro de la agrupación general.³²

La OSJC tuvo una actividad enfocada en

la preparación de jóvenes músicos para lograr integrarlos más adelante, a orquestas profesionales, tal como lo había pensado Díaz. Por medio y gracias a esta escuela, destacados instrumentistas se desempeñan hasta hoy dentro de organismos consolidados y de reconocidos grupos de cámara nacionales e internacionales.³³ Las décadas de 1980 y 1990 fueron las de mayor reconocimiento para la OSJC, posiblemente hasta la muerte de Ernesto Díaz en 2001. Hasta 2020, bajo el mismo nombre y a manera de academia musical, Ernesto Díaz Mendoza continúa con el legado de su padre.

A modo de conclusión

El proceso histórico-musical del cuarteto de cuerdas en Colombia tuvo sus primeras apariciones como agrupación documentada a finales del siglo XIX. Sin embargo, fue a lo largo del siglo XX cuando se vislumbró la apropiación de este tipo de ensambles en el país tanto desde la práctica interpretativa como desde la producción compositiva. La estabilidad y crecimiento de los conciertos públicos y la delimitación de un primer auge compositivo por parte de los compositores nacionales en el período de veinte años entre 1940 y 1960, da cuenta de esa situación. La ampliación y extensión de la producción para este formato junto con asociaciones, instituciones y cuartetos hasta el siglo XXI fue de la mano de la creación, difusión y gestión de nuevos espacios

31 Acosta y Bernal, *Ernesto Díaz*, 90.

32 Programa del concierto del grupo de cuerdas de la OSJC, 14 de noviembre de 1987, BLAA.

33 Los nombres aquí mencionados han sido relacionados por su presencia en los documentos y por las entrevistas a integrantes de diferentes agrupaciones y orquestas profesionales.

para incentivar y visibilizar a este tipo de agrupaciones, tanto en la interpretación como en la composición y adaptación de repertorio. De esta manera se ha venido construyendo una historia alrededor de esta práctica musical de la cual no se encuentran antecedentes investigativos.

En el caso particular del Cuarteto Arcos como agrupación y de *Tricolor* como composición, es posible reconocer que ambos se convirtieron en cánones interpretativos y pedagógicos gracias no solo a las reiteradas interpretaciones de la obra y al interés generado hacia la música colombiana, sino también por la labor que han venido desarrollando las cadenas familiares de músicos.

La creación de espacios de educación musical en donde cada uno de ellos se desempeñó como formador y la continuidad por parte de Arcos de la herencia del Cuarteto Colombiano —del que hacía parte Mauricio Cristancho, quien además fue alumno de Ernesto Díaz— promovieron la prolongación de la obra dentro del repertorio. En su abordaje y grabación por parte del Nuevo Cuarteto Bogotá —agrupación perteneciente a la OSJC—, interactuaron, en consecuencia, esos constantes ejercicios interpretativo y pedagógico. Así, *Tricolor* se volvió composición modelica dentro del repertorio colombiano para este formato, por ser —dentro del repertorio estudiado— la única que fue escrita a partir de la adaptación de piezas que claramente retoman músicas populares que en el país constituyen parte notable del legado de una identidad cultural propia.

Bibliografía

- Acosta, Diana Rocío y Luz Mery Bernal. «Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta». *Revista Música, Cultura y Pensamiento* Vol. 3, n.º 3 (2011): 79-97.
- Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación Música, 2000.
- Camero, Sergio, Jorge Ramírez y Jordi Vargas. «Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias». *Música, Cultura y Pensamiento*, n.º 7 (2018): 60-77.
- Cortés Polanía, Jaime. “Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis’: cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)”. Tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016. https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/59638/CORTES_POLANIA_TESIS.pdf
- Hernández Polo, Beatriz. “La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2017.
- Iriarte, Carolina. «Cristancho Camargo, Francisco». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 4. (Madrid: SGAE, 2000): 167.
- Mejía, Luis David. “A catalog of chamber music works for cello in trio, quartet, and quintet formats from Colombian composers who lived during the late nineteenth, twentieth and twenty-first centuries”. DMA Dissertation (Doctor of Musical Arts). Arizona: The University of Arizona, 2019.
- Mesa, Luis Gabriel. *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2013.
- Ochoa, Ana María. «Tradición, género y na-

- ción en el bambuco». *A Contratiempo*, n.º 9 (1997): 35-44.
- Ospina Calderón, Clara Inés (dir.). *Cita con la novela. Frida en el Teatro Nacional, Ernesto Díaz*. Bogotá: Emisora HJCK, 2001.
- Pardo Tovar, Andrés. *La cultura musical en Colombia. Historia Extensa de Colombia*. Tomo 6. Vol. XX. Bogotá: Ediciones Lerner, 1966.
- Pérez González, Juliana. *Las historias de la música en Latinoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Puerta, David. *Los caminos del tiple*. Bogotá: Ediciones AMP, 1988.
- Rivas Caicedo, Luz Dalila y Natalia Castellanos Camacho (eds.). *Educación superior en música en Colombia*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, 2021.
- Wong, Ketty. *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013.
- Programas de mano de conciertos, obrantes en el Archivo Opus, BLAA y en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional.
- Fotografías, hemerografía y partituras conservadas en el fondo documental personal de Ruth Lamprea.
- Boletines de la Radiodifusora Nacional obrantes en Señal Memoria.
- Partitura editada por Pablo Vélez Avalos del Cuarteto *Tricolor* de Francisco Cristancho para la interpretación y grabación realizada por integrantes de la Orquesta Sinfónica EAFIT en Medellín, para la celebración de los 20 años de la agrupación (2018).
- Entrevista de la autora con Ruth Lamprea (octubre de 2019).
- Entrevista de la autora con Ricardo Hernández (abril de 2020).
- Entrevista de la autora con Sandra Arango Calderón (octubre de 2021).

Fuentes primarias

Concierto para marimba y orquesta n.º1, de Ney Rosauro: una obra de repertorio

Nicolás Yaeger Moreno

<https://orcid.org/0000-0002-8021-6332>

nicolas.moreno@pucv.cl

Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Resumen

El presente artículo ofrece sucesivamente el origen y destino de algunas obras para percusión escritas por compositores latinoamericanos. Estas creaciones, llamadas «tempranas», fueron concebidas cuando aún el repertorio era bastante escaso y tanto los instrumentos como las técnicas asociadas a su ejecución no se habían desarrollado por completo. Por diversos motivos estas obras tuvieron escasa divulgación en contraposición a otras contemporáneas de creadores norteamericanos o europeos. Un importante hito en la música latinoamericana para percusión fue el primer concierto para marimba escrito por el compositor brasileño Ney Rosauro en 1986, creación validada como obra de repertorio desde Europa por su interpretación en Londres y su registro fonográfico a cargo de Evelyn Glennie, lo que le permitió ingresar a los programas de estudio. Gracias a su fuerte contenido idiomático —que brevemente analizamos aquí—, la obra resulta un compendio de recursos atractivos para los intérpretes y este estudio, una instancia de puesta en valor en la que confluyen construcción canónica y pedagogía.

Palabras clave: música, percusión, percusión latinoamericana, Latinoamérica, Brasil, canon.

Abstract

This article shows the origin and destiny of some percussion works written by Latin American composers. The creations, defined as "early", were done when the repertory was scarce, and instruments and techniques were still under development. Because of this and other reasons, these music works were as advertised as other contemporary works from North America and Europe. An important milestone in percussion in Latin American music was the first marimba concerto written by the Brazilian composer Ney Rosauro in 1986. The creation was defined as a repertory in Europe due to its interpretation in England and phonographic recording by Evelyn Glennie, leading to access to different studio programs. Its strong idiomatic content makes a compendium of attractive resources for performers. This article analyzes this compendium and discusses how the marimba concerto by Ney Rosauro develops a confluence between canon construction and pedagogy.

Keywords: music, percussion, Latin American percussion, Latin America, Brazil, canon.

Introducción

La evolución y desarrollo de la percusión ha sido descrita por varios autores como vertiginosa,¹ en especial en lo que refiere a lo ocurrido en las últimas décadas. Esta gran familia de instrumentos ha pasado de ser considerada como instrumentos accesorios o acompañantes, a recurso central, que puede tener el mismo protagonismo que cualquier solista. Decenas de conciertos para marimba, vibráfono, timbales y set de percusión se estrenan cada año, llamando la atención del público especialmente por su virtuosismo y puesta en escena.² Del mismo modo, novedades como conciertos para bombo sinfónico, maracas, máquina de escribir o tambores metálicos con acompañamiento de orquesta, no dejan al público indiferente. En cuanto a número y posibilidades, la ya extensa gama de instrumentos sigue creciendo día a día, apareciendo nuevos, como el *hangdrum*, *hapidrum*, *garra hang*, *aluphone*, entre otros, además de consolidarse nuevas tendencias como la «percusión de objetos» y «percusión corporal».

1. Repertorio latinoamericano temprano para percusión

A principios del siglo XX, la percusión comienza a llamar cada vez más la atención de los compositores, al pasar de un rol de mero acompañamiento

¹ Carlos Vera, *Manual de percusión* (Santiago de Chile: Ediciones UC, 2010), 15.

² Sobre el vibráfono, véase Nicolás Yaeger Moreno, «El vibráfono, orígenes y repertorio temprano», en *Lecturas interdisciplinarias en torno a la música*, editado por Nelson Niño Vásquez (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016), 93-105.

to a otro de verdadero protagonismo. Mencionamos aquí los trabajos de Igor Stravinski (1882-1971), quien entregase gran relevancia a la percusión en sus famosas obras *El pájaro de fuego* (1910) y *La consagración de la primavera* (1913), requiriendo esta última la participación de dos timbalistas. Así, la tradicional fila de percusión se fue ampliando, incorporando diferentes accesorios, instrumentos de la música popular, platillos de Oriente (como gongs y tam tam) y elementos no convencionales como sets de botellas, sirenas o máquina de escribir, como lo hizo Erik Satie (1876-1925) en su *Ballet Parade*, de 1917. Más tarde, y del mismo modo que los compositores se fijaron en las sonoridades de Oriente y elementos no convencionales, lo hicieron en Latinoamérica y en las nuevas expresiones que comenzaban a gestarse en Estados Unidos.

Latinoamérica, por su mestizaje nativo-africano, es rica en ritmos e instrumentos de percusión; de aquí se exportarán al mundo a través de diversas maneras. Ejemplo de ello es lo hecho por Darius Milhaud (1892-1974), a quien se le atribuye la incorporación de diversos instrumentos de percusión a la orquesta. Milhaud había tomado contacto con la música cubana y brasileña durante su residencia en Brasil como agregado cultural entre 1916 y 1918. A su regreso, y como señaló Carpentier, se presentó en París con un arsenal completo de instrumentos latinoamericanos de percusión: maracas, claves, charrasca (güiro), entre otros.³ Con estos nuevos conocimientos reali-

zó diversos trabajos en los que plasmó sus impresiones de tan deslumbrante riqueza rítmica y diversidad instrumental. Entre ellos, podemos mencionar el ballet *El hombre y su deseo* (1918) y *El buey sobre el tejado* (1919). La primera obra, con texto de Paul Claudel, utiliza cuatro voces, doce instrumentos entre cuerdas y vientos, además de quince percusiones convirtiéndose en «el primer músico en escribir pasajes completos para percusión sola»⁴. Del mismo modo, *El buey sobre el tejado* (1919) incluye un solo percusionista tocando bombo, platillos, pandereta y güiro portorriqueño o tabla de lavar.⁵

Algunos compositores latinoamericanos harán lo mismo dando a la percusión progresivamente mayor protagonismo dentro de sus obras. Entre ellos, y por el enorme instrumental utilizado, mencionamos en primer lugar *Nonetto. Rapid Impression of Brazil* (1923), de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Esta obra emplea coro mixto, flauta, oboe, clarinete, saxofón alto, fagot, celesta, arpa, piano y percusión. El gran instrumental percutivo requiere al menos de tres intérpretes para ejecutar timbales, xilófono, bombo (con pedal), gran caja, *tambourin de provence*, tambor grande, pandero pequeño, caja clara, tam-tam, platillos, triángulo, *ca-xambu*, *reco-recos* (grande y pequeño), *xucalhos* (de madera y de metal), dos cocos o cajas chinas, *plata de louca grossa* y silbatos. Otras composiciones latinoamericanas posibles de mencionar son *Caballos de vapor* (1926), del mexi-

⁴ Ibídem.

⁵ La utilización de un solo percusionista tocando varios instrumentos era novedosa y solo se había visto recientemente en *La historia de un soldado* (1918), de Stravinski. Tanto él como Milhaud habían observado esta práctica en los nacientes bateristas de jazz.

³ Alejo Carpentier, *Obras completas de Alejo Carpentier. Ese músico que llevo dentro*, vol. X. (Méjico: Siglo XXI Editores, 1987), 320.

cano Carlos Chávez (1899-1978), y *Tres pequeños poemas* (1926) y *El milagro de Anaquille* (1927), del cubano Amadeo Roldán (1900-1939).

El interés por estos instrumentos irá *in crescendo*, llegando a tal punto que se iniciará una «oleada» de creaciones para percusión sola, dando vida a un nuevo formato: el ensamble de percusión.

2. El ensamble de percusión y las *Rítmicas* de Roldán

Un ensamble o grupo de percusión es un conjunto de cámara que utiliza exclusivamente instrumentos de la familia de percusión, objetos que se percutan o elementos que puedan ejecutar los percusionistas como percusión corporal, silbatos u otros. Las obras para este tipo de agrupaciones guardan una estrecha relación con la multipercusión;⁶ esto, debido a que en la búsqueda de explorar y utilizar diferentes sonoridades muchas veces el percusionista de ensamble debe participar tocando varios instrumentos, a diferencia de como ocurría usualmente en la orquesta. Las primeras obras para ensamble aparecen avanzada la segunda década del siglo XX, tras la relevancia adquirida por la percusión en la música orquestal. Algunas de las primeras obras que incorporan este nuevo formato son: *Ballet mécanique* (1924), de George Antheil (1900-1959), en el cual, si bien también se incluía pianola, la percusión era fundamental. La versión original se centra alrededor de la pianola mecáni-

⁶ Varios instrumentos dispuestos en forma similar a una batería tocados por un único percusionista.

ca rodeada de diez pianos, ocho xilófonos, cuatro bombos y efectos mecánicos adicionales (timbres eléctricos y hélices de aviones en vivo). Antheil recompone la obra en 1952, quedando la instrumentación de cuatro pianos, dos xilófonos, *glockenspiel*, timbales y un surtido completo de instrumentos de percusión, así como timbres eléctricos y hélices. Luego del trabajo de Antheil, el compositor ruso Alexander Tcherepnin (1899-1977) tuvo la osadía de utilizar exclusivamente percusión en el segundo movimiento de su *Sinfonía n.º 1 en mi menor*, Op. 42 (1927). Tcherepnin utilizó una fila de percusión que contiene castañuelas, triángulo, cajas claras, tambor, bombo, platillos, platillos suspendidos y tam-tam.⁷ Tres años más tarde, Amadeo Roldán presentaba *Rítmica V* y *Rítmica VI* (1930), breves piezas de aproximadamente tres minutos cada una y que aparecen como las primeras obras concebidas completa e integralmente con utilización exclusiva de instrumentos de percusión.⁸

Las *Rítmicas 5* y *6* (1930) de Amadeo Roldán, requieren de once percusionistas y como nos dice Lester Rodríguez: «Constituyen dos pequeñas joyas del arte musical del siglo XX. Compuestas entre 1929 y 1930 son, cronológicamente, las primeras obras creadas para el ensamble de percusión en la música occidental»⁹. Las anteriores *Rítmicas 1, 2, 3 y 4* utilizan diversos instrumentos como flauta, oboe, clarinete, fagot, coro y piano. Sin embargo, Roldán tuvo la

⁷ La cuerda participa con *pizzicati* de modo atonal.

⁸ Zoila Gómez, *Amadeo Roldán* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977).

⁹ Lester Rodríguez, «Las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán y la Toccata para instrumentos de percusión de Carlos Chávez» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010), 24.

genial idea de hacer sus dos últimas utilizando no solo exclusivamente instrumentos de percusión, sino que casi en su totalidad, únicamente instrumentos de la tradición afrocubana. Ellos son: claves, cencerros, quijada, güiro, bongó, timbales cubanos, bombo, marimba y timbales grandes (sinfónicos), estos últimos los únicos provenientes de la tradición europea.

Las *Rítmicas* 5 y 6 se mantienen en la tradición compositiva de la época, donde cada ejecutante ejecuta un solo instrumento, sin incorporar el concepto de multipercusión. Roldán poseía un dominio tal de la escritura, que prácticamente sirvió como guía de notación para los futuros compositores de percusión, como lo detalla Carpentier.¹⁰ La obra fue editada en 1967 por Southern Music Publishing CO. INC.

Algo posterior a las *Rítmicas*, apareció *Ionisation*, de Edgar Varèse (1883-1965). Esta es una de las obras más emblemáticas para ensamble de percusión, siendo considerada durante varios años como la primera en utilizar exclusivamente instrumentos de percusión, a pesar de incluir en los últimos compases un piano.¹¹ Fue terminada en 1931. Dedicada a Nikolai Slonimski, su estreno se realizó en el Carnegie Hall de Nueva York en 1933 bajo su dirección. Requiere la participación de trece músicos que deben utilizar un arsenal de cuarenta y tres diferentes instrumentos, debiendo ejecutar entre dos y cuat-

tro instrumentos cada músico. Aunque también incluye campanas tubulares, *glockenspiel* y piano, prevalece la utilización de percusiones no temperadas, entre ellas múltiples tambores de distintos tamaños, accesorios metálicos y de madera y sirenas.

Otro prolífico compositor para percusión fue el español nacionalizado cubano José Ardévol (1911-1981). Radicado desde 1930 en La Habana, su catálogo cuenta con varias obras de escasísima difusión, entre ellas: *Estudio en forma de preludio* (1933), para treinta y siete instrumentos de percusión; *Fricción y silbido* (1933), para veintidós percusionistas; *Fricción y silbido 2* (1934), para quince percusionistas; y *Suite para treinta instrumentos* (1934). Ardévol, además, será figura fundamental del Grupo de Renovación Musical,¹² y un activista que tempranamente pondrá en evidencia las dificultades para difundir la música cubana.¹³ Muchísimas obras para ensamble seguirán componiéndose año tras año, siendo quizás *Toccata* (1942), de Carlos Chávez, una de las obras latinoamericanas para este formato más frecuentadas y recordadas.

3. Percusión solista y primeros conciertos

En Europa —y mientras se producía todo este desarrollo— Milhaud —que ya poseía experiencia con las percusiones de Brasil y Cuba— comenzó a tener gran interés por el jazz, luego de escu-

10 Así lo afirmó, en 1980. Citado en Graciela Paraskeváidis, «Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo», *Revista Musical Chilena*, vol. 56, n.º 198, (2002): 7-20.

11 Creemos que esta consideración fue posible dada la escasa difusión de las *Rítmicas* y la temprana muerte de Roldán.

12 Llamado también por Ardévol como Grupo de Renovación de La Habana.

13 Para detalles, véase José Ardévol, «El Grupo Renovación de La Habana», *Revista Musical Chilena*, vol. 3, n.º 27 (1947): 17-20.

char un conjunto en Londres. Carpentier comenta sobre Milhaud: «Fue el primer compositor europeo que vislumbró la importancia del jazz norteamericano como factor estético y escribió un ensayo fundamental sobre su técnica en 1920, en las páginas de *L'Esprit Nouveau*»¹⁴. Motivado por estos intereses, viajó a Estados Unidos en 1922, compartiendo en Harlem, Nueva York, junto a diversos músicos de la creciente escena del jazz. Gracias a esta experiencia, Milhaud tuvo estrecho acercamiento a la batería y otras percusiones ampliando sus conocimientos sobre la multipercusión. Posteriormente, en 1929 —durante el mismo período en que Roldán y Varèse terminaban sus trabajos para ensamble— Milhaud marcaba otro importante hito al escribir la primera obra para percusión solista en la historia de la música, su renombrado *Concerto pour batterie et petit orchestre* Op. 72. La obra fue dedicada a Paul Collaer, un cercano amigo y biógrafo de Milhaud. El estreno se realizó en 1930 en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, Bélgica, participando Theo Coutelier como solista, la Pro-Arte Orchestra y el mismo Milhaud como director. La duración es de siete minutos aproximadamente y su instrumentación está conformada por un gran set de percusión, que incluye cuatro timbales, tres tambores, bombo con pedal (como en la batería), tam tam, *hi-hat* (platillos accionados con un pedal al igual que en la batería), pandereta, fusta, castañuelas, platillo suspendido, platillos de choque, triángulo, matraca, cencerro y *wood block*. La pequeña orquesta está integrada por flauta, clari-

nete, trompeta, trombón, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Además, la partitura incorpora detalladas indicaciones relativas a las baquetas requeridas y a la ubicación de los instrumentos, notándose el exhaustivo estudio y preocupación que Milhaud tuvo en este proyecto.

Algunos años más tarde, Béla Bartók (1881-1945) escribiría otra importante obra que utiliza el concepto de multipercusión: su *Sonata para dos pianos y percusión* (1937). En ella, entre dos percusionistas deben interpretar prácticamente todos los instrumentos de percusión que se usaban por aquellos años de manera estable en la orquesta: timbales, xilófono, cajas, bombo, plátanos, triángulo y tam-tam. Los timbales deben tener necesariamente sistema de afinación con pedal, por los *glissandi* que el compositor pide. Para la primera presentación en 1940 en Nueva York, oficiaron en piano Bartók junto a su esposa Ditta Pásztory-Bartók; la percusión estuvo a cargo de Henry Denecke y el destacado timbalista Saúl Goodman. Varios años pasaron antes de que apareciera la primera obra latinoamericana para percusión solista y acompañamiento; el instrumento escogido sería la marimba de concierto.

Las dimensiones y características generales que conocemos actualmente de este instrumento tienen su origen en la marimba tradicional centroamericana. Esta tiene un importante desarrollo en países como Guatemala y México, lugares donde a través de los años ha sido incorporada en todo tipo de repertorio. La marimba se difundió en Estados Unidos de la mano de conjuntos como los guatemaltecos *Hurtado Brothers Ro-*

¹⁴ Carpentier, *Obras completas*, 320.

yal Marimba Band, quienes realizaron en 1908 su primera gira por Europa y los Estados Unidos. Es allí donde el instrumento sufriría algunas modificaciones en la madera escogida, en los sistemas de afinación, la distribución del teclado y las terminaciones de los resonadores, originándose un nuevo instrumento.¹⁵

Los primeros conciertos para este instrumento fueron cuatro: el *Concertino para marimba y orquesta*, Op 21 (1940), de Paul Creston (1906-1985); el *Concierto para marimba, vibráfono y orquesta* (1947), de Darius Milhaud; el *Concerto for marimba* (1955), de James Basta (1934-2020); y el *Concerto for marimba y orquesta*, Op 34 (1956), de Robert Kurka (1921-1957). Si bien el origen del instrumento y el mayor desarrollo temprano se produjo en Centroamérica y sur de México, la primera obra solista latinoamericana no llegó hasta 1957, apareciendo como un caso excepcional.¹⁶ Fue el compositor guatemalteco Jorge Sarmientos (1931-2012)¹⁷ quien, previo contacto con la marimbista norteamericana Vida Chenoweth, compuso su *Concertino para marimba y orquesta*. El estreno en Guatemala tuvo lugar en 1960 y, en Estados Unidos, solo en 1964. Esta obra, lamentablemente, y como lo aclara Rebecca Kite, no entró en el repertorio estándar en los Estados

Unidos después de su estreno en 1960,¹⁸ quedando por años olvidada, algo por lo menos curioso considerando que obtuvo un premio en Nueva York y que a su estreno únicamente existían otros cuatro conciertos para marimba.¹⁹ En 1989, Sarmientos hará una segunda versión que él mismo dirigirá en el *Latin Festival Orchestra* realizado en Osaka, Japón; la interpretación solista quedará a cargo de Keiko Abe, una de las marimbistas más destacadas de la historia. La partitura no será editada en Estados Unidos hasta entrado el siglo XXI.²⁰ Casi en paralelo al trabajo de Sarmientos aparecerán las primeras obras para percusión sola sin acompañamiento, de la mano de relevantes figuras como John Cage, Karlheinz Stockhausen y Leo Brouwer.

4. Variantes y la percusión solista

La obra prima, para instrumento de percusión solista sin acompañamiento, será 27' 10.554", de John Cage (1912-1992), escrita en 1956 y estrenada en 1962. Resulta llamativo que, quizás por el retraso en el estreno y por otros factores relacionados con su escritura poco tradicional, sea, sin embargo, *Zyklus* de Stockhausen, de 1959, una de las obras más reconocidas dentro del género, al punto de considerársela en ocasiones como la primera obra solista

15 Algunas de las primeras empresas que se involucraron en la investigación, diseño y fabricación de marimbas y otros instrumentos de placas son J.C. Deagan. Inc. y Leedy Manufacturing Company.

16 Consideramos que este hecho se produjo por la consideración de la marimba como un instrumento asociado a prácticas culturales no académicas, no advirtiendo los compositores latinoamericanos de ese ámbito sus amplias posibilidades de uso.

17 Sarmientos, quien fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en Buenos Aires durante la década de 1960, fue marimbista en La Marimba Domingo Bethancourt y timbalista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala.

18 Rebecca Kite, *Keiko Abe. Una vida de virtuosismo* (Tuxtla Gutiérrez, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2005), 184.

19 Jhon Eduard Ciro Gómez, *Concertino para marimba y orquesta de Jorge Sarmientos: experiencias y recomendaciones de un músico intérprete* (tesis de Maestría en Música, Medellín, Colombia, Universidad Eafit, Escuela de Ciencias y Humanidades, 2012), 10.

20 Kite, *Keiko Abe. Una vida de virtuosismo*, 183.

para percusión sin acompañamiento.²¹ Stockhausen tuvo la fortuna de realizar el estreno de su obra en los Cursos de Verano de Darmstadt para la Nueva Música. Allí, la obra fue apreciada por consolidados compositores e intérpretes (y otros tantos en etapa de aprendizaje). Fue además ejecutada por Christoph Caskel, uno de los percusionistas más destacados de la época.²² En tanto, la relación de Cage con los Cursos de Verano es a lo menos curiosa. Participó de ellos únicamente en dos ocasiones; la primera visita fue en 1958, un año antes de Stockhausen —oportunidad que no utilizó para estrenar su obra *27'10.554*— y luego no participaría hasta 1990, dos años antes de su muerte.

Otro asistente a Darmstadt sería el joven Brouwer, quien, en 1961, y en medio del bloqueo norteamericano, tuvo la oportunidad de asistir a los Cursos de Verano, ocasión en la cual volvió a interpretarse *Zyklus*, en manos nuevamente de Caskel. La experiencia adquirida en este viaje sería una de las principales motivaciones e inspiraciones para la realización de su obra *Variantes*, así como para impulsar el trabajo que desarrollaría al interior de la vanguardia cubana.

Variantes, para multipercusión sola, es la obra latinoamericana para percusión sin acompañamiento más antigua hallada en nuestra labor de recopilación. Si bien fue escrita en 1962, el estreno mundial debió esperar hasta 1967, siendo interpretada por la búlgara Vesela Savcheva. Posee un numeroso instrumental: xilorimba, timbal (sin-

21 Michael Williams, «Stockhausen: Nr. 9 *Zyklus*», *Percussive Notes*, Vol. 39, n.º 3 (2001): 60-67.

22 Michael Kurtz, *Stockhausen: A Biography* (London: Faber and Faber, 1993).

fónico), caja, dos tom-toms (o tambores sin bordona), bongoes, triángulo, *wood block* (caja china), dos platillos (medio-agudo), tam-tam (tenor) y gong (grave). Fue publicada en 1973 por Schott's Sohne, Mainz.

Importante es mencionar al portorriqueño William Ortiz (1947), quien posee la obra *Tamboleo*, escrita en 1971 y que incorpora al set la utilización de una conga. Ortiz además tiene otras creaciones para percusión, como *Urbanización* (1985), para set solista sin acompañamiento; *124 E.107th St.* (1979), para percusión, tape y narrador; *Bembé* (1981), para cuatro percusionistas; y *Palm Tree in Spanglish Figurines* (1987), para cuatro timbales, entre otras.

5. Concierto para marimba y orquesta n.º 1, de Ney Rosauro

Posterior al trabajo de Sarmientos, encontramos un nuevo concierto latinoamericano para marimba: el *Divertimento para marimba y orquesta de cuerdas*, del brasileño Radamés Gnattali (1906-1988). Esta obra fue escrita en 1973, siendo dedicada al percusionista Luiz Anunciação, a quien Gnattali le pidió que escribiera la *cadenza* de la obra. Anunciação era profesor de una relevante figura de la percusión latinoamericana: Ney Rosauro, nacido en Río de Janeiro en 1952.

En 1986, Rosauro terminó su obra más importante: el *Concierto para marimba y orquesta de cuerdas*, que dedicó a su hijo Marcelo. El concierto fue escrito como proyecto final para su maestría en la *Hochschule für Musik Würzburg*, de Alemania. El estreno se realizó primero

con acompañamiento de piano de Ana Amelia Gomide en Brasilia y, posteriormente, en noviembre de 1986, en versión orquestal con la Orquesta Sinfónica de Manitowoc, en Estados Unidos, bajo la dirección de Manuel Prestamo.

Algo poco usual para el formato de concierto es que esta obra posee cuatro movimientos: *Saudação* (Saludo), *Lamento*, *Dança* (Danza) y *Despedida*. A través de ellos, encontramos intensos dieciocho minutos utilizando motivos clásicos, de jazz y brasileños. La investigadora Wan-Chun Liao, además, señala que:

Aunque ningún tema folclórico o popular brasileño es aplicado directamente en la obra, una atmósfera musical brasileña todavía impregna toda la pieza, como lo demuestra el uso de ritmos sincopados y encantadoras melodías en su textura. La intención de Rosauro es crear un concierto en el que la marimba sea el foco principal y presente la mayor parte del material temático.²³

Para Dometrico Equilio Zarro, uno de los grandes méritos de esta obra es que es el primer concierto para marimba que «explora las múltiples posibilidades de las técnicas modernas de cuatro mazos y representa los aspectos más esenciales de la expresión musical en la marimba»²⁴. Esta será la diferencia fundamental con los conciertos para marimba anteriores, los cuales habían sido escritos para un instrumento en vías de

desarrollo, considerado entonces como un xilófono extendido y que era sobre todo utilizado melódicamente.

Cuatro años después de su estreno, en 1990, y cuando la obra según Rosauro estaba ya «guardada»,²⁵ el *Concierto para marimba y orquesta* recibe un reconocimiento mundial al ser grabado por una de las solistas más destacadas de la época: Evelyn Glennie (1965). La acompaña la *London Symphony Orchestra*. Glennie buscaba para esa ocasión presentar un atractivo concierto, resultando escogido el de Rosauro. Luego de aquel registro, mantuvo el concierto dentro de su repertorio por varios años en diversas giras —tanto en versión con orquesta como con reducción a piano— realizando también grabación de esa versión. Desde entonces, parece indiscutida la amplia difusión por parte de orquestas en todo el mundo «convertiéndose en el concierto de marimba más frecuentemente realizado», según lo afirma Liao.²⁶

Además de las versiones para orquesta de cuerdas y reducción con piano, el éxito de la obra llevó a que más tarde Rosauro realizará dos nuevas versiones. Una de ellas es para solista con ensamble de percusión. La otra, una reducción llamada *Marimba concerto suite*, donde la marimba solista interpreta sin acompañamiento la mayoría de los temas importantes del concierto, manteniendo la misma energía, pero de manera comprimida en solo cinco minutos. En tanto, el Dr. Thomas McCutchen hizo una adaptación para solista con ensamble de vientos, mientras que Dave Danford

23 Wan-Chun Liao, *Ney Rosauro's two Concerti for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy and Artistic Consideration* (tesis doctoral, University of Miami, 2005), 17. La traducción me pertenece.

24 Liao, *Ney Rosauro's*, 18.

25 Así nos lo refirió en una comunicación personal mantenida en 2015.

26 Liao, *Ney Rosauro's*, 3.

propuso una versión de marimba solista con ensamble de bronces.

Los aspectos técnicos y pedagógicos presentes en esta obra están descriptos en la tesis doctoral de Wan-Chun Liao, quien fuera alumna de Rosauro. En ella es posible encontrar una detallada investigación sobre los diferentes elementos presentes en la composición. A modo de ejemplo, citaremos algunos recursos técnicos

que posee el *Concierto*, todos muy importantes en la formación de un intérprete:

- Independencia de ambas manos. Es posible apreciar en la mano izquierda complejos *ostinati* rítmicos, así como notas pedal en *tremolo*, mientras al mismo tiempo la mano derecha realiza la línea melódica [Figuras 1 y 2].



Figura 1: Rosauro, *Concierto para marimba...*, primer movimiento, cp. 9-12.

Figura 2: Rosauro, *Concierto para marimba...*, segundo movimiento, cp. 1-9.

- Movimientos de cruce [Figura 3]. En el siguiente ejemplo se aprecia un pasaje rápido, amplio y que conlleva permanente cruce. El riesgo radica

en el posible choque de las baquetas, el cual debe evitarse practicando las inclinaciones de brazo o muñeca necesarias.

Figura 3: Rosauro, *Concierto para marimba...*, segundo movimiento, cp. 13-16.

- Golpe doble lateral externo [Figura 4]. Este tipo de golpe produce dos notas sucesivas, requiriéndose mucha práctica para lograr los inter-

valos deseados, evitar el choque de baquetas o el golpe en un área incorrecta del teclado.

Figura 4: Rosauro, *Concierto para marimba...*, tercer movimiento, cp. 13-16.

- Combinación de golpes dobles (mano derecha) y golpes laterales externos (mano izquierda) [Figura 5]. Esta es una de las técnicas más recurrentes de Rosauro, siendo un recurso utilizado en

varias de sus obras. Dependiendo de las notas utilizadas, será necesario además trabajar el área de ataque, evitando así choques entre las baquetas interiores.

Figura 5: Rosauro, *Concierto para marimba...*, tercer movimiento, cp. 25-28.

Este *Concierto para marimba y orquesta* es el primero escrito por un compositor-percusionista-educador latinoamericano. Como resultado, es un trabajo muy idiomático y se presta igualmente

bien tanto como una herramienta educativa como para recital, siendo con frecuencia utilizado para audiciones de admisión, concursos y recitales. Hemos además revisado algunos programas de

estudio y esta obra aparece citada para titulación o último año por la Comisión Nacional de Programas de Enseñanza Musical del Gobierno del Gran Ducado de Luxemburgo, la Universidad de Sudáfrica, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Además de Evelyn Glennie y el mismo Ney Rosauro, este concierto es interpretado por decenas de destacados intérpretes entre ellos: Michael Burritt, Katarzyna Mycka, Mark Ford, Mamoko Kamiya, Shee Wu, Li Biao, Naoka Takada, Babette Haag, Andy Harnsberger, Kevin Bobo, Roland, y Ronni Kot Wenzell.²⁷

6. Repertorio en programas de estudio de percusión

Siguiendo la idea de la poderosa influencia de la pedagogía en la formación, consolidación y mantenimiento del canon musical, a continuación, presentamos un panorama de cómo están conformados algunos programas universitarios de interpretación musical en percusión, ofreciendo el nombre los autores y su nacionalidad.²⁸ Estos programas más que escondidos han sido aquellos encontrados aleatoriamente, por lo que hemos utilizado para esta sección algunos de los que están disponibles con libre acceso en sitios electrónicos institucionales.

27 Hemos agregado algunos nombres al listado propuesto por Jeff Moore, «20 Years of the Rosauro Marimba Concerto», *Percussive Notes*, vol. 44, n.º 3 (2006): 10-15.

28 Véase Omar Corrado, «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones», *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 17-44. Rafael Díaz y Juan Pablo González, *Cantus Firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago: Amapola, 2011).

Corresponden a siete universidades de México, Chile, Estados Unidos, España y Sudáfrica.

6.1. México

Programa de estudios de Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Datos de los repertorios de estudio correspondiente a los cuatro años de la licenciatura en Música, Instrumentista Percusión (ver tabla 1).

6.2. Chile

Programa de estudios de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), correspondiente a los dos últimos semestres de la licenciatura en Música, mención Instrumento Percusión, conducente al título de intérprete en Instrumento Percusión (ver tabla 2).

Programa de estudios de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), correspondiente al tercer año (semestres quinto y sexto) de la carrera de Interpretación Musical que otorga el grado de licenciado en Ciencias y Artes Musicales y conduce al título de intérprete musical con mención en Instrumento Principal Percusión (ver tabla 3).

6.3. Estados Unidos

Juilliard School of Music, Estados Unidos. El profesor Daniel Druckman es el encargado del área de percusión. Los autores presentados a continuación, corresponden al repertorio solicitado para la audición de ingreso a la escuela (ver tabla 4).

Missouri State University, Estados Unidos. El profesor que imparte los estudios de percusión es el doctor Scott Cameron. Los autores presentados a continuación corresponden al repertorio solicitado para la audición de ingreso (ver tabla 5).

Tabla 1: cuadro de autores por país del programa de la UNAM (elaboración propia)

AUTOR	PROCEDENCIA	Cantidad
M. Peters, G. Whaley, G. Chaffee, A. Payson, P. Kraus, P. Smadbeck, G. Stout, J. Bergamo, M. Burrit, R. Helble, P. Creston, R. Kurka, L.H. Stevens, L. Pimentel, D. Friedman, A. Lipner, M. Goldenberg, W. Kraft, D. Lang, S. Goodman, E. Carter, S. Barber, W. Schuman, R. Carroll.	Estados Unidos	24
J. Delecluse, E. Sejourné, H. Berlioz, M. Ohana, I. Xenakis, R. Wagner, R. Strauss, P. Hindemith, L. Beethoven	Francia	5
H. de Vlieger	Austria/Alemania	4
E. Bloch	Países Bajos	1
N. Zivkovic	Suiza	1
M. Itsván	Serbia	1
P. Tchaikowski, I. Stravinsky, J. Sibelius	Hungría	1
J. L. Castillo	Rusia/Finlandia	3
K. Abe, M. Miki, T. Takemitsu, R. Tagawa, C. Chávez, M. Lavista, C. Sánchez-Gutiérrez, H. Vázquez, F. Ibarra.	España	1
N. Rosauro	Japón	4
	México	5
	Brasil	1
Resultados		Asiáticos 4
Estadounidenses 24		Europeos 17
		Latinoamericanos 6

Tabla 2: cuadro de autores por país del programa de la PUC (elaboración propia)

AUTOR	PROCEDENCIA	Cantidad
E. Carter, H. Faberman, R. Kvistad, B. Becker, R. Kettle, M. Feldman, P. Creston, J. Schwantner, S. Saunders-Smith, S. Leonard, M. La Rosa, A. White, G. Stout, R. Waring..	Estados Unidos	14
E. Denisov, I. Stravinsky.	Rusia	2
R. Rodney-Bennett, T. Pitfield.	Inglaterra	2
B. Bartók	Hungría	1
J. Balissat	Suiza	1
K. Samkopf	Noruega	1
B. Schaffer	Polonia	1
R. Strauss, N. Huber, K. Stockhausen, Hans W. Henze, S. Fink, W. Tharichen, R. Bredemeyer, J.S. Bach	Alemania/Austria	9
F. Jean-Charles, M. Cals, E. Sejourne, P. Zavaro, J. Delecluse, J. Aubain, A. Jolivet, G. Bouchet, F. Dupin, D. Milhaud, I. Xenakis	Francia	11
F. Donatoni	Italia	1
N. Zivkovic	Serbia	1
M. Moncusí	España	1
M. Miki, T. Tanaka, T. Takemitsu, T. Mayuzumi, A. Yuyama	Japón	5
C. Chávez	México	1
E. Amaya	Venezuela	1
N. Rosauro	Brasil	1
D. Almada	Argentina	1
A. Alcalde, C. Vila	Chile	2
Resultados		Asiáticos 5
Europeos 30		Estadounidenses 14
		Latinoamericanos 6

Tabla 3: cuadro de autores por país de programa de la PUCV (elaboración propia)

AUTOR	PROCEDENCIA	Cantidad
A. Payson, C. Gardner, S. Goodman, A. Lepak, A. Cirone, F. Hinger, G. Hamilton, W. Kraft, M. Peters, B. Molenhof, D. Friedman, D. Samuels, C. O. Musser, L.H. Stevens, G. Stout, D. Steinquest.	Estados Unidos	16
V. Feldman	Inglaterra	1
J. Delecluse, F. Dupin	Francia	2
A. Friese, J.S. Bach	Alemania/Austria	2
N. Zivkovic	Serbia	1
K. Abe	Japón	1
N. Rosauro	Brasil	1
R. Hurtado, E. Corvalán, C. Vera	Chile	3
Resultados	Estadounidenses 16	Europeos 6
		Latinoamericanos 4
		Asiáticos 1

Tabla 4: cuadro de autores por país del programa de *Juilliard School* (elaboración propia)

AUTOR	PAÍS	Cantidad
S. Goodman, V. Firth, A. Cirone, C. Wilcoxon.	Estados Unidos	4
J. Delecluse	Francia	1
J. S. Bach, G. Neumark, R. Hochrainer	Austria/Alemania	3
Resultados	Estadounidenses 4	Europeos 4
		Latinoamericanos 0
		Asiáticos 0

Tabla 5: cuadro de autores por país del programa de *Missouri State University* (elaboración propia)

AUTOR	PAÍS	Cantidad
A. Gómez, M. Peters, M. Ford, S. Goodman, R. Carroll, V. Firth, A. Cirone, F. Hinger, M. Colgrass, J. Pratt, E. Freytag, A. Orfaly, M. Goldenberg, E. Bailey, J. Gaines.	Estados Unidos	15
J. Delecluse	Francia	1
N. Woud	Países Bajos	1
Resultados	Estadounidenses 15	Europeos 2
		Latinoamericanos 0
		Asiáticos 0

6.4. España

Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife, España. Juan Francisco Díaz es el profesor a cargo del programa de estudios de este conservatorio, del cual hemos extraído los autores utilizados en los programas de los años cuarto, quinto y sexto (ver tabla 6).

6.5. Sudáfrica

University of South Africa, Sudáfrica. Hemos extraído autores correspondientes a la bibliografía del octavo semestre (ver tabla 7).

Los datos nos entregan la cantidad de 61 diferentes autores estadounidenses en los programas de universidades latinoamericanas y tan solo 14 autores latinoamericanos, existiendo institu-

ciones donde incluso no se enseñan (al menos formalmente) autores nacionales o latinoamericanos. La UNAM es la institución que aporta con más autores latinoamericanos a esta lista, aunque en su mayoría solo relacionados con música de cámara. La figura del brasileño Ney Rosauro destaca dentro de la escasez

autoral latinoamericana, encontrándose en programas de Chile, México y Sudáfrica. Leo Brower, con su obra *Variantes*, también es mencionado en el programa de Tenerife. Por otra parte, los norteamericanos Creston, Peters, Carter y Stevens son requeridos como parte de todos los programas de estudio.

Tabla 6: cuadro de autores por país del programa del Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife (elaboración propia)

AUTOR	PAÍS	Cantidad
R. O'meara, M. Feldmand, M. Goldenberg, C. O Musser, R. Carroll, D. Steinquest, C. Wilcoxon, W. Benson, W. Kraft, M. Peters, P. Smadbeck, D. Skoog, G. Hamilton, W. Schinstine, J. Lamb, J. Van Greem, J. O'Reilly, B. Stirtz, R. Fink, S. Fitch, D. Witten, J. Wanamaker, J. Metzger, G. Burghdorf, M. Markovich, C. Delancey, D. Heslink, K. Larson, M. Elster, A. Gomez..	Estados Unidos	30
E. Glennie	Escocia	1
S. Fink, J.S. Bach, M. Schmitt	Alemania, Austria	3
E. Séjourné, E. Bozza, J. Delecluse	Francia	3
D. Paliev	Bulgaria	1
A. Tcherepnin	Rusia	1
R. Wiener	Países Bajos	1
C. Gummí	España	1
N.J. Zivkovic	Serbia	1
R. Edwards	Australia	1
R. Tagawa, K. Abe	Japón	2
L. Brouwer	Cuba	1
Resultados	Estadounidenses 30	Europeos 12
	Oceánicos 1	Orientales 2
		Latinoamericanos 1

Tabla 7: cuadro de autores por país del programa de la *University of South Africa* (elaboración propia)

AUTOR	PAÍS	Cantidad
J. Beck, J. Campbell, M. Goldenberg, D. Heslink, Jack D. Jenny, J. Bauman, A. Cirone, S. Grimo, M. Houllif, S. Huston, D. Igelsrud, W. Schinstine, T. Svoboda, E. L. Diemer, C. O. Musser, P. Smadbeck.	Estados Unidos	16
S. Fink, M. Schneider, H. Brün	Alemania, Austria	3
J. Delecluse, E. Bigot.	Francia	2
D. Paliev	Bulgaria	1
L. Albert	Bélgica	1
S. Bull	Australia	1
T. Fujii, K. Abe	Japón	2
N. Rosauro	Brasil	1
Resultados	Estadounidenses 16	Europeos 7
	Oceánicos 1	Orientales 2
		Latinoamericanos 1

Conclusiones

Se ha señalado que Roldán, con sus *Rítmicas V* y *VI* de 1930, antecedió a la muy famosa *Ionización* de 1931 de Edgar Varèse —la primera, para once percusionistas; la segunda, para trece ejecutantes: doce percusionistas más un pianista—. Carpentier, quien fuera amigo de ambos, mencionó que Varèse utilizaba obras de Roldán para aprender de notación y técnicas de percusión. Asimismo, indicó que para Varèse la música del cubano era «*jolie*» (linda), dejando entrever que no le parecía significativa. La poca valoración posiblemente también afectó muchas otras obras, entre ellas, el *Concertino para marimba* de Sarmientos. Este supuesto se basa en el hecho de que incluso siendo una época en la cual el repertorio era tremadamente escaso —pues solo existían cuatro conciertos para marimba—, la obra no permaneció en circulación, siendo editada y publicada solo cuarenta años más tarde. Esta realidad contrasta con la de otras piezas solistas como *Zyklus* (1959), de Karlheinz Stockhausen; *Frech Suite* (1962), de William Kraft; y *The King of Denmark* (1964), de Morton Feldman, las cuales son sin duda ya «clásicos» dentro del repertorio de percusión.

Indiscutible es la gran desproporción autoral existente en los programas académicos. La enorme presencia de compositores o autores estadounidenses y europeos versus la escasez de latinoamericanos nos hace reflexionar sobre la perpetuación del canon a partir de la imitación en los conservatorios y universidades de América Latina. Esto no solo se ex-

tiende a la técnica, sino también al repertorio de otros países.

Validar una obra latinoamericana como herramienta pedagógica a partir de su divulgación y estudio, e incluirla en programas de estudios, parece ser una efectiva manera de asegurar su entrada al repertorio y posponer su olvido. Tarea para compositores es acercarse a la escritura idiomática propia de la percusión para así ganar un espacio que hasta ahora solo tienen principalmente compositores-percusionistas como es el caso de Ney Rosauro.

Bibliografía

- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. Panuco, México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- . *Obras completas de Alejo Carpentier. Ese músico que llevó dentro*. vol. X. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Ciro Gómez, Jhon Eduard. *Concertino para marimba y orquesta de Jorge Sarmientos: experiencias y recomendaciones de un músico intérprete*. Tesis de Maestría en Música. Medellín, Colombia: Universidad Eafit, Escuela de Ciencias y Humanidades, 2012. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/516?locale-attribute=es>
- Corrado, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 17-44.
- Díaz, Rafael y Juan Pablo González. *Cantus Firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola, 2011.
- Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.
- Kite, Rebecca. *Keiko Abe. Una vida de virtuosismo*. Tuxtla Gutiérrez, México: Uni-

- versidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2005.
- Kurtz, Michael. *Stockhausen: A Biography*. Translated by Richard Toop. Londres: Faber and Faber, 1993.
- Lambert, James. «Multiple Percussion Problems as Illustrated in five different Works composed by Stockhausen, Smith Brindle, Colgrass, Dahl, and Kraft between 1959 and 1967». Tesis doctoral, University of Oklahoma, 1983.
- Liao, Wan-Chun. «Ney Rosauro's two Concerti for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy and Artistic Consideration». Tesis doctoral, University of Miami, 2005.
- Paraskevaidis, Graciela. «Edgar Varese y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo». *Revista Musical Chilena*, vol. 56, n.º 198 (2002): 07-20.
- Rodríguez Gómez, Lester. "Las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán y la Toccata para instrumentos de percusión de Carlos Chávez". Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, 2010.
- Vera, Carlos. *Manual de percusión*. Segunda edición. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2010.
- Williams, Michael. «Stockhausen: Nr. 9 Zyklus». *Percussive Notes*, vol. 39, n.º 3 (2001): 60-67.
- Yaeger Moreno, Nicolás. «El vibráfono, orígenes y repertorio temprano». En *Lecturas interdisciplinarias en torno a la música*, editado por Nelson Niño Vásquez, 93-105. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, PUCV, 2016.
- . «Obras latinoamericanas para percusión solista: posibilidades de incorporación al canon pedagógico». Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, inédita, 2019.
- ## Partituras
- Brouwer, Leo. *Variantes*. Mainz: Schott Musik International, 1973.
- Gnatalli, Radames. *Divertimento para marimba e orquesta de cordas*. Río de Janeiro: s/d, 1973.
- Milhaud, Darius. *Concerto pour batterie et petit orchestre*, Op. 72. Wien: Universal Edition, 1966.
- Ortiz, William. *Tamboleo*. Nueva York: Percussion Publications, 1986.
- . *Urbanización*. Nueva York: Percussion Publications, 1992.
- Roldan, Amadeo. *Rítmica 5*. Southern Music Publishing CO. INC, 1967.
- . *Rítmica 6*. Southern Music Publishing CO. INC, 1967.
- Rosauro, Ney. *Concerto for Marimba and Percussion Ensemble*. Santa María: Propercussao, 1992.
- Sarmientos Jorge. *Concertino para marimba y orquesta*, reducción con piano. Nueva Jersey: Keyboard Percussion Publications, 1990.
- Varèse, Edgard. *Ionisation*. Nueva York: Ricordi, 1958.



Comentario de la pieza

Vientos de Cotacachi

Jefferson Gómez Rodríguez

Universidad de las Artes, Ecuador

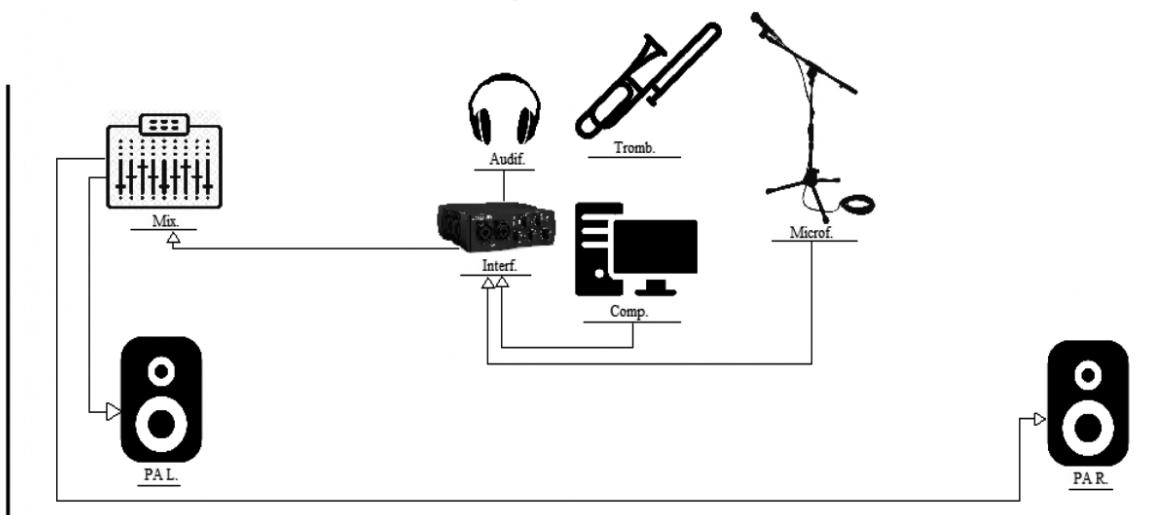
hugo.gomez@uartes.edu.ec

La presente obra está compuesta a la manera de la música electrónica de los años sesenta y setenta en la que un instrumento solista interactúa con una cinta. Escrita para trombón y medios electrónicos, la partitura combina la notación tradicional con la notación gráfica y el uso del tiempo en minutos y segundos como referencia de los sonidos electrónicos. Esto último está conformado por paisajes sonoros que han sido modificados de manera acusmática.

Material requerido:

- 1 micrófono dinámico de patrón polar supercardioide.
- 1 par de audífonos monitores.
- 1 interfaz de audio.
- 1 computador (Windows o Mac) con Reaper Versión 6.23 o superior, instalados los plugins: TAL-reverb y el delay TAL-dub-2.

Disposición escénica



Instrucciones:

- La partitura sirve de guía gráfica de los acontecimientos sonoros que transcurren a lo largo de la obra. La sección de la electrónica está dividida en electrónica fija (sonidos fijos) y electrónica en tiempo real (transformaciones en vivo).
- En el pentagrama del trombón se encuentran 2 tipos de escritura musical, la normal y otra dada por rombos: ◊ ◊ . □ la misma que se encuentra guiada con indicaciones sobre ésta, tales como: *solo aire, decir: tu*. La indicación *cantar: tr gliss* se la debe interpretar cantando con la voz un pequeño glissando ascendente a través del trombón, la nota de salida y de llegada la decide el intérprete.
- La escritura en el pentagrama de las transformaciones tiene círculos en las cabezas de las notas musicales □ c d d d . Son las transformaciones del trombón que ocurren en vivo.
- La línea de la electrónica fija tiene indicaciones escritas de los paisajes sonoros que van apareciendo y gráficos abstractos de las modificaciones acusmáticas de las grabaciones.
- El intérprete se debe guiar por el click del metrónomo y por las indicaciones de tiempo (minutos y segundos) que se encuentran en la partitura.
- Se estableció mantener el compás de 4/4 a $J=60$ bpm para que haya facilidad en la interpretación de la partitura, así la temporalidad de la obra se encuentra de manera general, guiada por un tempo estático o liso.

A mi familia y a todxs los custodios de las tradiciones culturales de mi ciudad

Vientos de Cotacachi

Jefferson Gómez Rodríguez

I: 9-29

A ♩ = 60

Trombón ♩: 4

Electrónica en tiempo real ♩: 4

Electrónica fija ♩: 4

Tbn. ♩: 4

Elec. tmp. real

Elec. fij.

Tbn. ♩: 4

Elec. tmp. real

Elec. fij.

0'12"
solo aire →

p

mf p

-(REVERB=Dry 100%/Wet 82%/Size 73%/LC 256Hz)
-(DELAY=RJ/LJ./Feedback80%/D/W 75%)

pajaros

pp **cresc. irregular**

7

< mf **p** **mf** **p mf** **p** **< f** **p**

f **p f** **pp** **f** **pp**

mp

12

fp **fp** **p** **mp** **p** **mp** **p** **< mf** **p**

fp **fp** **p** **mp** **pp** **mp** **p** **mf** **p**

dicir: tu → **3**

lluvia

cresc. poco a poco

17

Tbn. 

Elec. tmp. real 

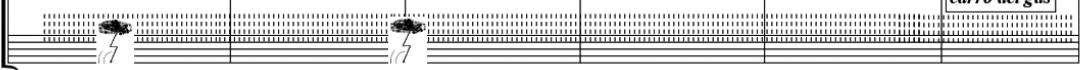
Elec. fij. 

B

19

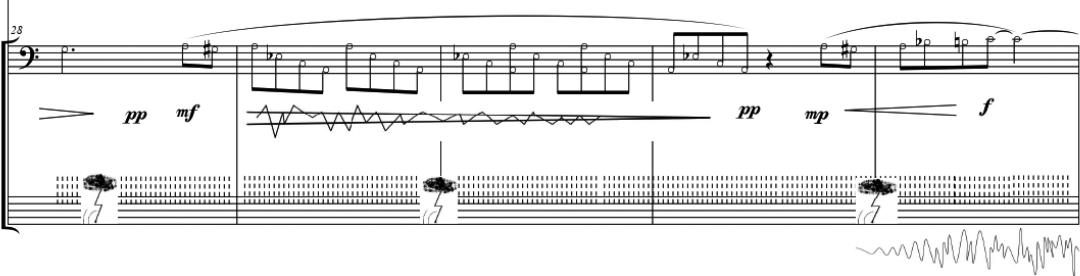
Tbn. 

Elec. tmp. real 

Elec. fij. 

28

Tbn. 

Elec. tmp. real 

33

Tbn. 2'20" solo aire →

Elec. tmp. real -(REVERB=Dry 100%/Wet 82%/Size 73%/LC 256Hz)
(DELAY=RJ/LJ./Feedback80%/D/W 75%)

Elec. fij. f

39

Tbn. solo aire

Elec. tmp. real 16" ----- mp

Elec. fij. carro del gas y basura

47

Tbn. decir: tu → C 3'20" solo aire normal →

Elec. tmp. real ppp mp pp mp pp pp fp

Elec. fij. perros y volqueta →

52

Tbn. 3'40"

Elec. tmp. real *dim. del niente*

Elec. fij.

59

Tbn.

Elec. tmp. real *adios* *terminal de buses* →

Elec. fij.

63

Tbn. *solos aire* *normal* *mf* *mp* *cresc.* *f* *mf*

Elec. tmp. real *ON (ReaPitch= maj6)* *OFF (ReaPitch)* *ppp* *mp* *cresc.* *mf* *mf* *pp*

Elec. fij.

4'20"

66

Tbn. -

Elec. tmp. real

Elec. fij.

ON (ReaPitch= maj6)

69

Tbn. -

Elec. tmp. real

Elec. fij.

normal →

OFF (ReaPitch)

75

Tbn. -

Elec. tmp. real

Elec. fij.

cantar : tr →

mp < mf → p → mp

ON (ReaPitch= maj6)

mercado

79 solo aire

Tbn. *f*
OFF (ReaPitch)

Elec. tmp. real *mf* *ppp* *mf*

Elec. fij.

82 cantar : tr

Tbn. *f* > *mp* *f* > *p* *mp*

Elec. tmp. real *ppp* *mf* *pp* *mf* *ppppmp* *ppp*

Elec. fij.

D

Tbn. *p* *vibrato*

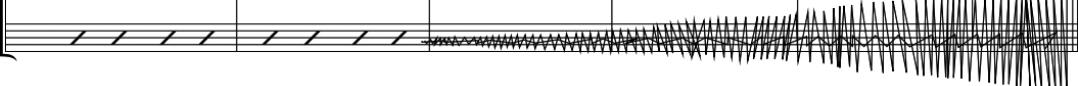
Elec. tmp. real *pp* *ppp* *pp* *ppp* *ppp* *ppp* decir x2:
en la lista

Elec. fij. **vacunación** → *dim. daliente*

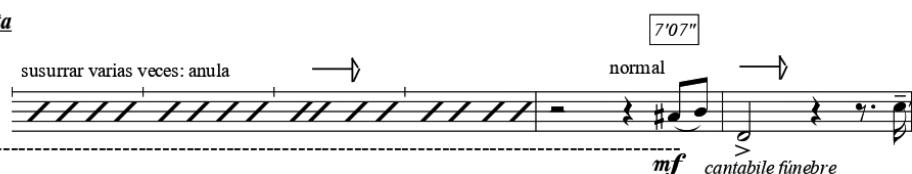
96 *normal* →

Tbn. 

Elec. tmp. real 

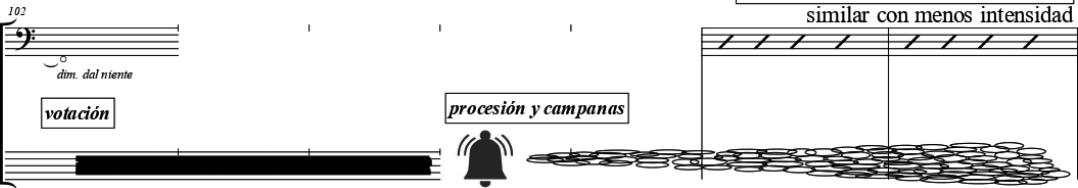
Elec. fij. 

II: Semana Santa

A 

Tbn. 

23"-----

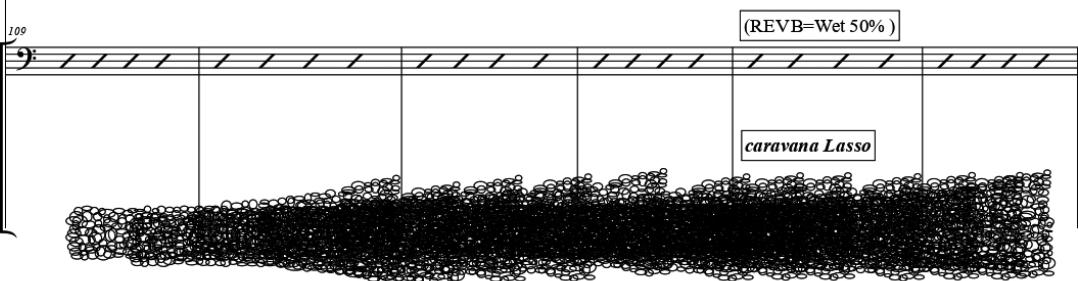
Elec. tmp. real 

Elec. fij. 

(REVB=Wet 27% /LC 65Hz /HC 1.8kHz)
similar con menos intensidad

109 

Elec. tmp. real 

109 

(REVB=Wet 50%)

caravana Lasso

132

Tbn. *mp* *p* *mf* *mp* *mf*
 (REVB=Wet27%)

Elec. tmp. real *p* *dim. dal niente* *mp*

Elec. fij.

137

Tbn. *mp* *cresc.* *f*

Elec. tmp. real *mp* *dim. dal niente* *mp* *cresc.* *mf*

Elec. fij.

140

Tbn. *mp* *cresc.* *f*

Elec. tmp. real *p* *dim.* *p* *cresc.* *mf* *dim. dal niente*

Elec. fij.

C

Tbn. *f* *espress. finebre* (DELAY = J/Feedback 50%)

Elec. tmp. real *mp* *con battimento* *pp*

Elec. fij. *p*

Tbn. *f* *mf* *p* *mp* *mf*

Elec. tmp. real *cresc.* *mf* *p* *cresc.* *mp*

Elec. fij. *p*

10'04"

Tbn. *p*

Elec. tmp. real *p*

Elec. fij. *p*

156

Tbn. *f* 3 *mf* *mp*

Elec. *cresc. mf* 3 *mp* *mp* *dim. dal niente*

Elec. fij.

III: Raymi

A 10'52"

156

Tbn. *mf* *cresc.* *ff* *f* *mp* *cresc.* *f* *ff* *frull.*

Elec. *-(REVB=Wet 29% /LC 133Hz /HC 7.2kHz)*
-(DELAY=.5/Feedback70%)

tmp. real

157

churos

Elec. fij. *mf*

171

Tbn. *mp* *dim. dal niente*

Elec. *dim.* *p*

tmp. real

Elec. fij. *pp* *cresc. un poco y dim. dal niente* *mf*

UNORCAC, policia y flautas de inti raymi

176

Tbn.

178

Elec. tmp. real

dim. dal miente

Elec. fij.

182

Tbn.

28"

Elec. tmp. real

silbidos

Elec. fij.

B

12'32"

Tbn.

mf

-(REVB= Wet 35%)
-(DELAY= L1 / R1/Feedback 75%)
-(ReaPitch= -8 semitonos)

Elec. tmp. real

mf

Elec. fij.

192

Tbn.

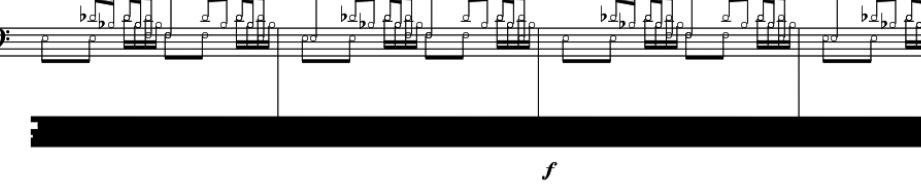
Elec. tmp. real

Elec. fij.

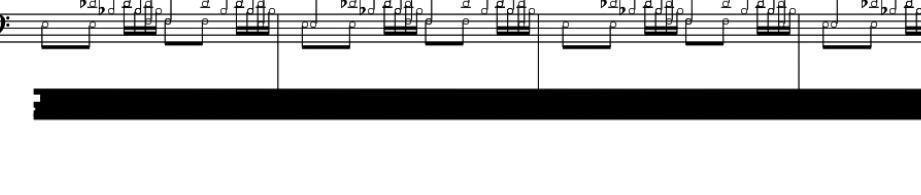
toma de la plaza: rondines, zapateos, gritos, silbidos, peticiones, churos

ppp

cresc. poco a poco

195 Tbn. 

195 Elec. tmp. real 

199 Tbn. 

199 Elec. tmp. real 

203 Tbn. 

203 Elec. tmp. real 

206 Tbn. 

206 Elec. tmp. real

13'44" 

210

Tbn. *f* dim. *mp* dim. *dal niente*

Elec. tmp. real *f* dim. *mp* dim. *dal niente*

Elec. fij. *dim. dal niente hasta el final*

214

Tbn. *dim. alejándose del micrófono poco a poco*

Elec. tmp. real *cantos de La Calera* → *dim. dal niente*

Elec. fij.

217

Tbn.

Elec. tmp. real

Elec. fij.

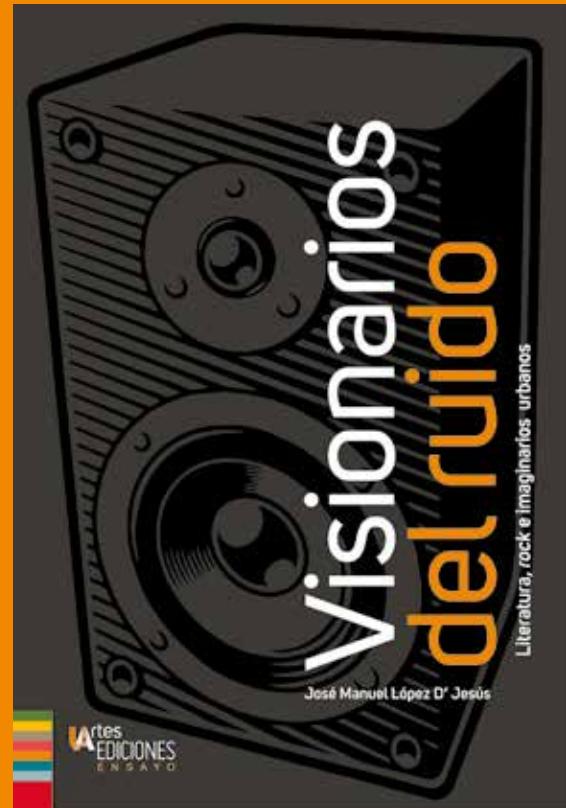
220

Tbn. *solo aire* → *desaparece totalmente*

Elec. tmp. real

Elec. fij. *desaparece totalmente*

FUERA
DE
TONO



**En torno a
*Visionarios
del ruido,*
de José Manuel
López D`Jesús**

David de los Reyes¹

david.delosreyes@uartes.edu.ec

Universidad de las Artes

¹ El presente trabajo es parte del proyecto de investigación «(Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance». Adscrito al Grupo de investigación S/Z–producción musical e investigación en artes (Código: VPIA-2021-GI-10).

I

La lógica sensible de la música

La música, siendo una sucesión evanescente de sonidos —y ahora, inclusive, de ruidos— es la más abstracta de las artes por su contenido casi inmaterial, hoy virtual; la más metafísica de las artes, al decir de Schopenhauer. Su manifestación, su composición o elaboración y, por ende, su interpretación, despiertan o adormecen emociones que pueden ser de aceptación o rechazo, de intensa emoción subjetiva y un evento, tribal o individual, que culmina en nuestro devenir histórico con un proceso de elaborada y compleja abstracción y participación colectiva. Conocemos e imaginamos el mundo como representación no únicamente como voluntad, al decir de Schopenhauer, sino a manera de representación virtual en calidad de numeración o digitalización sonora que estructura y ancla *casi* insospechadamente a múltiples procesos vitales.

Claude Lévi-Strauss señaló que en toda composición de cualquier obra musical se halla una lógica de lo sensible. Y el libro de López D'Jesús nos lleva a desentrañar la lógica sensible del sentido de vida, de compromiso, de la actitud estética, artística y política de los seguidores del *rock*. De la singularidad que su escucha proporciona, surge una experiencia corporal y espiritual cuasi religiosa de ese diálogo mudo, aunque sonoro, entre cuerpo y sonido, entre el hombre y la música, haciendo aparecer en la experiencia musical un erotismo del espíritu y una vibración estética que nos conduce desde la angustia a la

beatitud de la alegría intelectual y emocional, trastocándonos hacia una verdadera metamorfosis sensible del entendimiento y del cuerpo. Experiencia que establece una exquisita y particular conexión entre el sentido más intelectual, el oído, y los más escondidos y oscuros ritmos internos de nuestra vida orgánica, nuestros ritmos viscerales, cardíacos y respiratorios.

José Manuel López D'Jesús es docente, músico y poeta de la Universidad de Los Andes de Venezuela. Nos conocimos a raíz de su defensa de tesis en el doctorado de Filosofía de esta misma universidad; una investigación interesante en torno a la música y la filosofía alemana de Schopenhauer y Nietzsche. Cultor y estudioso del género musical del *rock*, se ha dado la tarea de investigar lo que ha significado esta manifestación contestataria del mundo global a partir de la década del 50 del siglo XX, un género que desde sus orígenes nunca dejó de escalar una mayor presencia tanto en la Industria Cultural Musical como en la identidad y expresión de cierta corriente generacional, orientada a cuestionar al mundo establecido y sus convenciones instituidas esclerotizadas.

El *rock*, en principio, es una elaboración artística popular de la disconformidad sentida ante el rutinario y muchas veces absurdo mundo en el que vivimos. Es en esta esfera musical y poética que nos presenta su obra López D'Jesús, pero albergándola en el entorno del *rock* en Latinoamérica. Desde sus primeras agrupaciones, sus festivales convocatorios, así como ciertas obras literarias que vienen a ofrecer una narrativa en la que se filtran cuáles

son los fines de sus líderes y seguidores; este género musical arrastra toda la atmósfera cultural, definiendo un estilo de vida y una concepción propia del mundo.

Como todos sabemos, este fenómeno cultural e histórico arranca en los países anglosajones. Estados Unidos e Inglaterra se llevarán el sitial de origen. Una vez establecido como un género en expansión gracias a los medios masivos de comunicación, se adentrará en países de una diversidad musical y de valores distintos, pero también embrujados por este chorro de ruidos, sonidos y melodías acordes y discordes, de estruendos disparados por guitarras eléctricas, percusión y otros instrumentos que se les irá añadiendo. Lo primordial es un ensamblaje fácilmente transportable y desmontable: guitarra y bajo eléctricos amplificados y batería. Eso fue y sigue siendo la agrupación estándar de todo conjunto de *rock*. Sin embargo, adentrados en la era digital se ha vuelto más complejo y más enriquecido por todas las múltiples posibilidades técnicas, tímbricas, e instrumental electrónicos y acústicos que hoy la conforman.

El tratado del *rock* en Latinoamérica de nuestro amigo López D'Jesús tiene un componente que lo hace atractivo para las nuevas, y no tan nuevas, generaciones que se sienten atraídas por el *rock*. Digo «atractivo» porque, si bien es una investigación especializada, posee la virtud de recurrir a un enfoque multi-, trans- e interdisciplinario en el tratamiento del sujeto de estudio, desde los campos de la música, la literatura, los estudios culturales, la filosofía, la sociología y la psicología junguiana.

Sus enfoques no se reducen a hacer solo una historia del *rock* latinoamericano, sino que nos lleva a presentar sus diferentes tramas de la percepción estética y teórica. Vasos comunicantes del *rock* con la filosofía, por las ideas que le brindan legitimidad cultural; con la psicología, por los cambios que surgen por su componente mental, emocional y químico corporal; con aires anarquistas, que rechazan a las convenciones institucionales sociales como la familia, la religión y la formación académica; con actitudes antiformales, donde se busca un sentido de libertad alcanzando o rayando al libertinaje; con una postura política contra la desfachatez y corrupción del *establishment* político de la demagogia y sus ramales militaristas dictatoriales; y, por último, con la creación literaria como *especulum* (espejo), nominal de su presencia y desarraigo, sus posturas y sus riesgos, sus alegrías y sus suicidios posibles, resultando de ello una reflexión capital sobre el *rock*.

Y a esta última esfera literaria satelital del conjunto planetario del *rock* es que López D'Jesus rompe con las convenciones de los estudios del género, adentrándose en campos narrativos en los que expande su luz expositiva e hermenéutica. Como él mismo lo escribe, se trata del *rock* latinoamericano y su repercusión en la literatura.

Su texto está dividido en tres partes que se complementan de forma sistemática. Tres capítulos por los que nos lleva de la mano, en argot roquero, al *asilo* del *rock*.

El primero, «Efecto amplificado», abre con sus referencias, transitando de forma lúdica entre géneros, entre lo musical, lo poético-literario. Nos pre-

senta algunos de los festivales emblemáticos que dan apertura a toda esta onda ruidosa expansiva contestataria latinoamericana.

Al capítulo II lo titula «Rock es sabiduría», ¿y quién lo duda? Nos lleva a comprender las singladuras y componentes de los valores y posturas de este estilo de vida cuasimarginal respecto a la mirada que tiene de la familia, del núcleo social en que habitamos. También en ese despertar de una conciencia alterada que exige su presencia insoslayable en el imaginario no solo social, sino cultural, musical y poético implícito. Y los entretelones con la ideología de sus seguidores. Sin dejar el tema en cuestión —la relación entre rock y literatura— del que hablaremos más adelante.

Un tercer capítulo titulado «Los ecos delante del telón» explica cómo este movimiento sociocultural afectó y afecta a las mentalidades y sus expresiones corporales de los individuos tanto a nivel personal como tribal. Analiza López D'Jesus cómo viene a poseicionarse esta bruma sonora del rock de una parte de nuestro yo consciente y subconsciente. Para ello se vale de cinco conceptos que toma prestados de la mirada profunda del análisis junguiano: el ya nombrado *yo*, junto con la *alteridad* (la posibilidad de ser otro), *la sombra* (los impulsos internos ocultos, pero deseando ser expresados), *el ánima* (lo femenino en el varón) y el *animus* (lo masculino en la hembra).

Un siempre insurrecto género musical que polemizaba dentro de las sociedades conservadoras, el rock poco a poco se convirtió en un medio universal para expresar ideas, sentimientos,

inconformismos o afinidades para una generación de jóvenes que se encontraban prácticamente relegados en un mundo histórico con un despliegue de poder absurdo y aniquilador.

Estos tres momentos de su discurso, tres dimensiones estructuradas de esta visión de mundo, son los que nos otorgan una entrada a las profundidades de luz y sombra de la cultura —¿o anticultura?— del *rock*.

II El *pharmakon* del rock

Como referimos antes, el *rock* vino a despertar una toma de conciencia a partir de la década de los años 50 del siglo XX. Sus propuestas estaban en las frases que se desprendían de los conciertos de los legendarios The Beatles o de los Rolling Stones. ¿Cuáles son esas ideas? Los autores roqueros nos las recuerdan. Son los principios de una lucha por la libertad, la igualdad, la postura antimilitarista y antibelicista, como los estertores, ahora en la vibración de decibeles sonoros, de una emancipación femenina.

El *rock* ha sido catalogado como un género contracultural, esgrimiendo una postura radical, en algunos grupos; teatral, en otros más acomodaticios y mercantiles. Pero, en conjunto, contra los valores establecidos y conservadores de la modernidad. Una defensa al reconocimiento de la cultura afroamericana, representado esta cruzada roquera africana por el legendario Chuck Berry, pilar determinante de la seducción musical de este género de la controversia y de la polémica.

A partir de la década de los 70 surge el *rock progresivo*, sinfónico, con grupos como Emerson, Lake y Palmer, Led Zeppelin, Uriah Heep, Black Sabbath, King Crimson, Deep Purple, Yes, Pink Floyd, por nombrar algunos. Se mutan al *heavy metal* o *heavy rock* (*rock pesado*). Pero el género evoluciona hacia lo que hoy se entiende por el *trash, black, death, progressive, doom, new metal* y un largo etcétera.

El discurso narrativo poético y musical del *rock latinoamericano* se caracteriza por ser transgresor, aferrado a una crítica contra la discriminación social, racial, política, de género y religiosa. Conforma un amplio sincretismo *glocal* (global y regional). Desde 1955 está presente, casi de forma subterránea, en la tierra al sur del río Grande: México, Brasil, Colombia, Perú, Argentina, Chile, Uruguay, Ecuador, Venezuela. En todas sus apariciones se le adjunta el sello de la censura y persecución a sus seguidores y creadores. Se teme a todo movimiento que se exprese con una tolda aparte del sistema, de búsqueda de liberación, de experiencias catárticas, de la exaltación de la alegría, la amistad espontánea, el descontrol de las conductas formales y el espíritu lúdico que en todo momento se apertura en esta ola sonora desbordante de los visionarios del ruido. Como nos dice López D'Jesús: «El carácter rebelde del hecho roquero genera censura» (27).

Es un movimiento cultural que arropa a una minoría, la de las personas sobrantes, olvidadas, marginadas, que quieren expresarse y ser representadas y escuchadas. No menos pasó con otros géneros latinos, como la cumbia (Perú) o la salsa del Caribe, de las que surgen

una poética lírica de la inconformidad, del amor y del desarraigo.

El *rock* vendrá a ser una especie de *pharmakon* eléctrico, una especie de medicina sónica, para reducir los síntomas de las atrocidades e injusticias sociales de varias generaciones, al menos ya de cuatro. Es un escudo *epochal* contra la carencia de memoria por las singladuras impuestas a través del sueño de los valores políticos, culturales, filosóficos ideológicos que se pretenden inamovibles y prescriptivos de toda vida. ¿Qué buscó —¡busca!— el *rock*? Para los que nos encontramos en el presente, según nuestro autor, pues, un espacio en el cual, a partir de ciertos eventos, ideas, literatura, poesía, tecnología, mercado cultural, e brinde un sentido de vida destinado al encuentro de una contracultura demandante de «igualdad social, política y religiosa y que va dirigido a todas aquellas personas con este espíritu» (30).

En Latinoamérica tuvo su punto germinal en el Festival de Avándaro en los 70, escenario abierto a la expresión de ideas de libertad sin ningún prejuicio. Una jerarquía que heredará el Festival de las Nuevas Bandas, realizado en Venezuela a partir de 1991. Pero también han surgido festivales para acolitar a sistemas represivos, injustos, militares, como algunos de los convocados en Argentina o el Gillmanfest cercano al régimen del socialismo del siglo XXI promovido por el cantante de tendencia nazista Paul Gillman.

Los festivales de *rock*, como lo refiere López D'Jesús, se convierten en un rito religioso, eventos en que se relegan todos los convocados en un solo sentimiento de fe. Y lo podemos referir

con el Festival de Ancón realizado en la ciudad de Antioquia entre el 18 y 20 de junio de 1971, que llevaba el lema: «Es cuestión de fe y nos unimos todos con la música».

También se repasa lo acontecido en Argentina con la guerra de las Malvinas y el régimen militar liderado por el soldado Leopoldo Galtieri. Este impulsó la realización del Festival de la Solidaridad Latinoamericana, todo un evento demagógico para solapar los desmanes de la dictadura y sus violaciones a los derechos humanos, desviando la atención hacia un enfrentamiento patriótico ante un enemigo externo (Inglaterra), en disputa por los territorios de las islas Malvinas (1982). La coyuntura bélica alentó una serie de medidas antianglosajonas, como la prohibición de la música en inglés y, por tanto, motivando el crecimiento de la producción local en castellano. Con ello Argentina devendría en uno de los epicentros geográficos del *rock* en ese idioma de la ñ.

Al festival invitaron al legendario grupo argentino de *rock* Virus, que se negó a participar en espectáculos que patrocinaba la criminal junta militar argentina. La pérdida de la guerra de las Malvinas vino a derrocar en unas cuantas semanas al régimen dictatorial, y Virus organizó, en respuesta a su postura contra la guerra, los militares y cualquier hecho violento, un concierto que fue todo un éxito para el grupo. Este se convirtió en un ejemplo del *rock* como respuesta contra los regímenes *de facto*, violadores de derechos, propagadores de guerras absurdas, junto a la represión de un Estado cuartelario ante el convulsionado escenario político de la época.

Es interesante destacar algunas precisiones sobre los festivales. No cabe duda de que cada uno de ellos vienen a crear cierto clima de desorden público (parafraseando el nombre de la conocida banda venezolana). Crea un imaginario que irrumpen con diferentes posturas, aptitudes, reflexiones que se cruzan con una búsqueda de igualdad y paz, pero no por ello los festivales dejan ser también un hervidero de inquietudes reprimidas y soterradas en sus participantes que encuentran espacio para expandirse en los festivales. También hay que considerar que el desequilibrio, el caos, descontrol, posturas lúdicas se esgrimen con un vínculo a reivindicaciones que formulan discursos humanistas, feministas, ecológicos, alternativos, encontrando declaraciones que reafirman valores como la honestidad, la alegría, lo lúdico, la fraternidad, el eros. Son instancias consuetudinarias generacionales que niegan y rechazar la violencia en todas sus manifestaciones, tanto en lo micro como en lo macro en la esfera de la comedia humana.

José Manuel López D'Jesús hace una cita interesante al filósofo romántico alemán Arthur Schopenhauer, al referir que la música rompe las barreras de todos los lenguajes porque ella constituye en sí misma la expresión de lo inefable. Con ello nos da a entender que ante el malestar en la cultura del sistema puede surgir —y surgió!— una forma unitaria contestataria al sistema. El *rock* tiene esa opción: presentar las contradicciones por medio de antítesis que queda no en una erradicación total del sistema. Su camino está en andar entre enunciados posibles contra las instituciones enquistadas en que se

reafirma la hipocresía total. Es mostrar, los primeros pasos, que devenga en una síntesis que aspire a superar los obstáculos y la cárcel de las contradicciones.

III Literatura y rock

Visionarios del ruido nos muestra la profunda huella que dejó el rock, y que se mantiene en el imaginario urbano al convertirse en una voz en el continente. Un grito que arrastra toda una estética y una puesta en escena de crítica participación artístico-política a nivel de las naciones, de las regiones y, podemos decirlo, del continente. Un rock a la latinoamericana. Todo ello aupado y seguido de cerca por la industria cultural del disco y el uso de las nuevas tecnologías de grabación e instrumentación que se democratizaron, impulsando toda una lírica peculiar, toda una poética de hacer música contestataria. Un rock promotor de un mestizaje e hibridación sonoro cultural, al incorporar expresiones y ritmos musicales fusionados con la estructura tradicional (¿ahora ya clásica?) del rock.

Además de los festivales de rock, la lectura nos conduce por la ruta que este género musical contestatario ha trazado dentro de la literatura. Un capítulo importante es su expresión en la narrativa latinoamericana. Son varias las novelas que refiere, dejándolas como tarea a leer: *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, 1971; *Los inocentes*, de Oswaldo Reynoso, 1961; *Opio en las nubes*, de Rafael Chaparro, 1992; *Rocanrol*, de Lucas García, 2007. Y, dentro de este

repertorio, el autor opta por abordar hermenéuticamente un relato en especial: *Conciertos del desconcierto* (1981), del colombiano Manuel Giraldo (Magil).

La novela testimonial *Conciertos del desconcierto* (1981) es un libro fundamental para entender el fenómeno histórico y cultural de la epidermis roquera, sobre todo en Colombia. La novela *Conciertos del desconcierto*, de Manuel Giraldo (Magil), gana en 1982 el reconocido premio literario de Plaza y Janes, con un jurado en el que se encontraba el conocido crítico Isaías Peña. La obra es elogiada por la ruptura que crea en relación a los recurrentes temas de la narrativa colombiana. Y, además, confirma y legitima la existencia de un movimiento social y cultural que dejó una impronta indiscutible en el imaginario colectivo de una buena parte de la población juvenil del país colombiano entre las décadas de los 60 y los 70. Magil nos invoca en su texto el momento emergente de las bandas urbanas (Daro Boys, Los Young Beats, Los Speakers, Los Flippers, Los Ámpex, The Time Machine y otras), agrupaciones que comienzan a posesionarse y tocar un permanente y ruidoso género musical insurreccional que confronta desde dentro a las sociedades conservadoras. Magil ancla nuestra atención en su texto como protagonista principal de la banda Los Apóstoles del Morbo, que existió realmente, junto a sus personajes integrantes: La Mona, El Apóstol Menor y al líder orador profético y músico de esta primera era del ruido, Macarius, alias Profeta del Ruido. Crea la atmósfera adecuada de un entorno contrastante entre las opciones de lo lumínico ditirámrico (lo lúdico dionisiaco del rock)

y lo trágico-sombrío (el suicidio como salida posible), junto a los acontecimientos que significaron aventurarse a tocar *rock* para entonces. Magil con su obra vino a presentar las turbulencias vivenciales de un tiempo, o como decía la carátula del legendario álbum de una de las fundadoras bandas del *rock* bogotano entre los años de 1965-67, los *Young Beats*: ellos están cambiando los tiempos. Y realmente cambiaron los tiempos.

IV ¿Un lenguaje universal?

Cuando estudié con el maestro guitarrista y compositor Antonio Lauro, supe de un idioma internacional que no conocía, y que él practicaba y hablaba. Y no era precisamente un lenguaje musical. Era un lenguaje que tenía otros alcances, pretendía lograr la comunicación universal de los hombres por encima de los idiomas nacionales por medio de un mestizaje de palabras e idiomas. Me interesé por tal particular fenómeno lingüístico, pero solo como una curiosidad idiomática que practicaban un cierto grupo de personas cultas y que no eran muchos a nivel mundial. Alegaban estos entusiastas de dicha *cosmopolitan lingua*, que debía ser estudiada y aprendida para lograr la utópica mejoría de la comunicación al viajar o leer literatura. También me pasó la misma situación inusual con el maestro y pianista español republicano Francisco Romero, docente en la cátedra de Lógica de la Escuela de Filosofía en pregrado de la UCV. En sus clases, de tanto en tanto, Romero, este locuaz

andaluz venezolanizado por los cuatro costados, refería a esa lengua críptica. Ello me despertó la curiosidad que dos músicos cercanos —y entre ellos buenos amigos!— tenían afinidad con este lenguaje algo esotérico para un joven estudiante inexperto.

Leyendo el texto *En el castillo de Barba Azul*, del crítico y pensador británico George Steiner, ya en mis años como profesor universitario e interesado en los temas de estética y música, me volví a encontrar con la referencia a este idioma oculto, pero de forma algo peculiar; la música seguía rondando alrededor de él.

Este lenguaje poco conocido y practicado por Lauro y Romero, era y es el esperanto. Un idioma cuyas bases estructurales lingüísticas aparecieron a finales del siglo XIX (1887, para ser más precisos), por un oftalmólogo polaco de nombre Zamenhof. ¿Cuál era la novedad e intención de este profesional de los ojos que medía las dioptrías y diagnosticaba sobre las dificultades visuales? Pues establecer un idioma global con el que todo el mundo pudiera comunicarse sin las barreras idiomáticas nacionales. El esperanto tenía la aspiración e intención de ser una lengua cosmopolita, que rompiera barreras lingüísticas nacionales y regionales. El políglota George Steiner, en la obra antes nombrada, no hacía referencia a esa función original del esperanto. Pero sí usó el término metafóricamente para designarlo a la música. Dijo, ante la crisis del arte a fines del siglo XX, que el *rock* podía ser catalogado como un idioma musical universal. Y esto es lo que lo llevó a relacionarlo con el desusado idioma internacional del esperanto.

Fue una constante de Steiner su preocupación sobre la aparición de toda esta cultura vibrátil de los decibéles, de este nuevo humanismo del esperanto sónico globalizado. Esta nueva *lingua franca*, este dialecto musical universal formó —y aún forma— parte de toda adolescencia, llegando a un umbral en el que se ha despojado a la antigua autoridad del orden verbal de la palabra por la asimilación de toda esta resonante cultura esparcida por inimaginables rincones del mundo. La música sintoniza voluntades y la nueva religión sónica, como refiere López D'Jesús, pareciera tener oración musical. Y esa es la paradoja liberadora de la que habla Steiner. El *rock* es un esperanto musical, que muchos hemos aprendido a no solo hablarlo, sino a escucharlo, vivirlo y que sigue, hasta el día de hoy, recreando y resucitando tanto por sus cultores legendarios como sus actuales seguidores.

En nuestro presente hay una búsqueda y sed de contacto humano, de estados del ser que pueden ser intensos y que no excluyen a los demás. Dioniso clama y alcanza su dardo roquero a todos por igual. Pareciera ser la muerte del egoísmo, algo propio de toda cultura clásica.

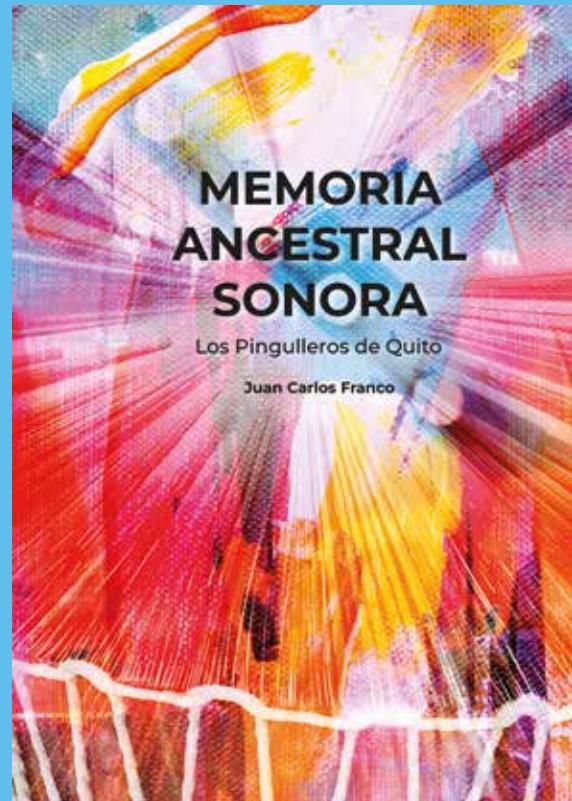
La música lleva a encontrarnos parados sobre un creativo terreno humano que, en referencia a la experiencia individual y colectiva, no puede hacerlo el discurso impreso. Encontramos un signo y su significado de la nueva religión. La poesía de la emoción religiosa viene suministrada por las vibraciones al unísono del sentimiento colectivo, albergándose en cada uno de nosotros por el efecto de trascendencia

en ese fondo sonoro insoslayable. Pareciera que ahora los valores morales e intelectuales tendrán una afinación de diapasón y están constantemente acompañados con música, surgida desde cualquier lugar a toque de reproducción electrónica. Y como afirmó Steiner al observar este nuevo estadio cultural global: «Dela musique avant toute chose» (Ídem, p. 160).

El filósofo del idealismo alemán Hegel, acuñó una frase que ha sido reiteradamente usada por los filósofos. Escribió que la filosofía era un intento de llevar la época a conceptos. La lectura y confrontación de este libro me llevó a reinterpretar la frase hegeliana, a pulso de onda de los *Visionarios del ruido*, para afirmar que el *rock* es el intento de expresar, por medio de la música y la lirica descarnada, la contracultura en nuestros tiempos.

Con estas imprecisas palabras damos la bienvenida al texto *Visionarios del ruido*, del poeta y músico José Manuel López D'Jesús, editado por UArtes Ediciones de la Universidad de las Artes de Guayaquil (2022). Y como muchas veces decretara el recordado cultor y promotor venezolano del *rock* Alfredo Escalante, estamos ante la inobjetable presencia de la música que sacudió al mundo.

FUERA
DE
TONO



***Memoria
ancestral
sonora
Los pingulleros
de Quito***

**Equipo Editorial
Sonocordia**
Universidad de las Artes - EAS
revista.sonocordia@uartes.edu.ec

EL PINGULLO ES UN AERÓFONO que tiene una larga historia en las culturas ancestrales, en la investigación etnomusicológica y con estudios organológicos que lo convierten en un tema amplio y con diversas aristas. Es por ello que el libro *Memoria ancestral sonora. Los pingulleros de Quito*, del etnomusicólogo Juan Carlos Franco, nos acerca a la cosmovisión andina que se ha enmarcado dentro del perímetro urbano de Quito. No en vano, la etnomusicología ha tenido en el Ecuador una larga tradición, aunque con las características interrupciones que semejante disciplina ha tenido en América Latina y nunca será suficiente insistir en la relevancia de publicar estos trabajos. Además, la presentación de este libro en la ciudad de Guayaquil, el 22 de diciembre de 2022 —día de Santa Cecilia, patrona de los músicos—, se dio en el marco del encuentro de investigación Universos Sonoros que se realizó en las instalaciones de la Universidad de las Artes.

Se trata de una investigación iniciada en abril de 2020, cuando comenzaba la primera pandemia retransmitida vía *streaming* que haya conocido la humanidad; un grupo de investigadores en América Latina recibieron un correo de la reconocida musicóloga Dra. Malena Kuss, quien estaba organizando equipos de trabajo para sacar a flote la sección de música latinoamericana de la Oxford Bibliography Online. El principal trabajo consistía en el levantamiento bibliográfico de todas las publicaciones que se han realizado en el Ecuador a nivel musicológico y etnomusicológico. En los primeros hallazgos se constató que en el país había un número relevante de publicaciones que en la prime-

ra búsqueda superó los doscientos títulos. Dos aspectos eran reiterativos: en primer lugar, no es fácil el acceso a los fondos bibliográficos, los libros de corte académico se quedan en mano de los autores o de las instituciones que auspician la publicación. En segundo lugar, los estudios etnográficos tienen un lugar privilegiado dentro de la producción editorial académica del país. Debiendo a la riqueza cultural del Ecuador, son múltiples las expresiones artísticas de tradición oral, por lo cual, la etnomusicología encuentra un terreno fértil para el desarrollo de estas investigaciones, aunque con los característicos embates de lo que significa publicar en América Latina: editores que no contestan correos, centros editoriales que se toman meses, a veces hasta años para preparar la primera prueba editorial, sin olvidar el dolor de cabeza del financiamiento.

Sin embargo, algunos trabajos han visto la luz y se han convertido en referencias obligadas, como el libro de Gruszczynska-Ziolkowska: *El poder del sonido: papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*.¹ Si bien la autora se centró en regiones de Perú y Bolivia, la primera parte de su trabajo está dedicado a sistematizar, teóricamente, los tonos y los géneros musicales incaicos. Por su parte, Whitten, en su libro *Millennial Ecuador: Critical Essays Cultural Transformations*², compila unos ensayos que abordan la complejidad del tema intercultural, otra arista fundamental en los trabajos de estas características, con implicaciones sistematizadas

¹ Anna Gruszczynska-Ziolkowska, *El poder del sonido: papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina* (Quito: Abya-yala, 1995).

² Norman E. Jr. Whitten, *Millennial Ecuador: Critical Essays Cultural Transformations* (Iowa: University of Iowa Press, 2003).

desde un enfoque etnográfico, aunque en este caso sobre las manifestaciones afroecuatorianas.

Al respecto, por las características multiculturales del Ecuador, los estudios de carácter organológico son diversos, así como amplios en el ámbito de culturas prehispánicas y del folklore. Sin embargo, cada texto tiene sus particularidades, algunos se han escrito para montajes museográficos y otros son compilaciones didácticas. Específicamente sobre el pingullo hay que traer a colación dos trabajos previos. Johny García, en su libro *Aerófonos andinos del Ecuador*, presenta un estudio organológico, técnicas de ejecución, descripción a partir de sus materiales de construcción y resultados sonoros, aunque este autor ha continuado con ese tema y ha hecho algunas publicaciones más.³ Otro trabajo interesante, aunque panorámico, ha sido el catálogo organizado por Jaime Idrovo Urigen, dedicado a la exposición *Música milenaria* que se llevó a cabo en la ciudad de Cuenca entre los años 1986 y 1987. El catálogo es completo y en él los pingullos tienen una muestra representativa.⁴

En este sentido, el trabajo *Memoria ancestral sonora. Los pingulleros de Quito* de Juan Carlos Franco es un aporte relevante a las investigaciones etnomusicológicas del país. El autor inicia con una contextualización fisiogeográfica,

arqueológica y etnohistórica del área de Quito. Al fin y al cabo, Quito es otra metrópoli de América Latina. Pero ¿qué la diferencia y la hace interesante del resto? Esta respuesta es explicada de manera sistemática en la primera parte del libro. Sin embargo, el autor va más allá de lo evidente y explica los aspectos organológicos, los tonos y sus funciones, así como el uso ritual que complementa y se abre a los estudios ya realizados.

Desde sus comienzos, la etnomusicología tiene como aliada los registros grabados y sus transcripciones, para ser analizada, discutida y evaluada por los pares. En este trabajo, Franco publica la transcripción de más de veinte tonos, centra su atención en el discurso melódico, aunque con la transcripción rítmica de la caja. Se aprecia el esfuerzo hecho por el autor en acercar la transcripción a la notación occidental, pero advirtiendo que «no se han anotado las alturas exactas de las notas»⁵. Esto genera un particular interés en los criterios editoriales del autor, porque desea que la transcripción sirva de referencia a compositores e investigadores en este mundo sonoro. Sin embargo, el libro dispone de códigos QR que nos permiten acceder a las grabaciones de las partituras y otros materiales de interés disponibles en la página web del investigador, información valiosa tanto para el investigador profesional, como para el curioso. En otras palabras, Franco nos adentra en el mundo sonoro de los pingulleros de Quito, tanto en el pulcro trabajo de escritura como en los recursos para acceder y comprender este mundo. Al fin y al cabo, la meta de

³ Johny García, *Aerófonos andinos del Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2015). Véase también del mismo autor: «Apreciaciones generales con respecto a la organología y las técnicas de interpretación del pingullo. El pingullo ecuatoriano», *Revista Traversari*, n.º 2 (2016): 26–35. «Pingullo y tambor: mamacos, tamboneras, chimbuceros y otros», *Edosonía. Revista del mundo sonoro ecuatoriano*, n.º 2 (2022): 6–16.

⁴ Jaime Idrovo Urigen, *Instrumentos musicales prehistóricos del Ecuador* (Cuenca: Banco Central del Ecuador, 1987).

⁵ Franco, *Memoria ancestral sonora...*, 37.

todo etnomusicólogo es acercarnos al mundo sonoro en el que ha indagado. Una especie de juego de metaverso pero a través de la representación escrita y ahora con el respaldo digital. El libro de Franco tiene otras particularidades: ha sido impreso en papel de óptima calidad, con excelente material fotográfico que nos ayuda a seguir la trayectoria de la investigación de campo, con una tabla muy ilustrativa y sintética de los tonos de pingulleros del Distrito Metropolitano de Quito, la transcripción de partituras y los códigos QR nos dan acceso al mundo sonoro.

Queremos suscribir las palabras del Dr. Julio Mendível quien tuvo el privilegio de escribir el prefacio. Son tan bajas y ricas las músicas de América Latina, como las dificultades para poder publicar y hacer circular trabajos semejantes. Mendível espera que este trabajo sea el inicio de una línea de investigación que ofrece muchas posibilidades y que ojalá en el futuro, se vea refrendado por más trabajos de este autor o de otros, que continúen esta línea de investigación. Auguramos para este trabajo y su autor un impacto significativo en las investigaciones que están por hacerse y escribirse.

Como se puede apreciar, Juan Carlos Franco Cortez es una de las figuras más importantes de la etnomusicología latinoamericana. Además, es compositor, productor, especialista en el patrimonio sonoro y los estudios etnográficos del Ecuador, y no sabemos de dónde saca tiempo, pero es también gestor cultural. Es antropólogo graduado de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador, magíster en Musicología por la Universidad de

Cuenca y aspirante a doctor en Música de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Ha tenido una serie de reconocimientos en el ámbito artístico que vale la pena mencionar, como el primer premio en la categoría de música instrumental popular en el concurso binacional Ecuador-Venezuela, con el disco *Viaje ritual*, composiciones de Juan Carlos Franco e interpretación del grupo Yagé-Jazz en 2008. Primer premio en la categoría jazz en el Concurso del Fondo Fonográfico del Ministerio de Cultura del Ecuador en 2013 y el premio SAYCE de Incentivos a la Música, categoría jazz en 2019. Como investigador, Juan Carlos Franco tiene publicaciones académicas entre las cuales destacan su artículo «Universos sonoros en la Amazonía ecuatoriana», publicado en *Sonocordia* en 2020; «Encantamiento y poder del sonido. Aproximación a una estética sonora en la cultura shuar», publicado en la *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*; «La energía musical como poder inmanente del pueblo Shuar de la amazonía ecuatoriana», publicado en la *Revista Nacional de Cultura*. En otras palabras, estamos ante un autor de reconocida trayectoria y continuo trabajo, ante un libro de gran calidad y necesario en cuanto a la temática que aborda.

Biografías de los autores

Silvina Luz Mansilla

Editora invitada

Musicóloga argentina. Coordinadora e investigadora del Área de Investigaciones en Artes Musicales del Instituto de Artes del Espectáculo, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires; licenciada y profesora superior en Musicología, graduada de la Universidad Católica Argentina; profesora nacional de Piano, por el Conservatorio Nacional de Música. Es profesora titular regular en la FFyL-UBA, docente-investigadora con categoría 1 y profesora titular ordinaria en el DAMUS-UNA. Directora del Área Musicología del Doctorado en Música de la Universidad Católica Argentina. Autora de varios libros —tres de ellos dedicados al compositor Carlos Guastavino—, más de treinta artículos con referato y un centenar de colaboraciones entre capítulos de libros, reseñas y entradas léxicas en diccionario. Actualmente dirige proyectos de investigación, tesistas de posgrado y becarios doctorales. Entre 2010 y 2016, fue investigadora del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Miembro de la Asociación Argentina de Musicología, de la que fue secretaria, fiscalizadora y presidenta, integra también la Sociedad Internacional de Musicología, en cuya rama para América Latina y El Caribe participa dentro del Grupo de Trabajo Música y Periódicos.

Luisina García

Luisina García es licenciada y profesora superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios. Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) desde abril de 2021. Fue Becaria UBACyT de Estímulo en el periodo 2017-2019, con un proyecto referido a canciones escolares del compositor argentino Julián Aguirre y Becaria UBACyT de Doctorado entre enero y marzo de 2021. Entre 2017 y 2020 fue adscripta a la cátedra Psicología Auditiva, de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Ha participado en congresos especializados (Universidad Nacional del Litoral, Universidad Nacional de La Plata, Universidad de Buenos Aires) como ponente y panelista y ha publicado algunos de sus primeros resultados investigativos. Integró un proyecto UBACyT de la programación 2016-2019 y actualmente forma parte del proyecto UBACyT «Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina», acreditado en la programación 2020-2024; y del proyecto FILOCyT «Músicas académicas a través de la prensa latinoamericana (1900-1950)», de la programación 2022-2024. Es socia activa de la Asociación Argentina de Musicología.

Silvina Martino

Doctoranda en Musicología en la Universidad Católica Argentina, es docente-investigadora categorizada en el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes e investigadora invitada del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA). Es licenciada en Artes Musicales, orientación Canto, por el Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes y profesora superior de Música, especialidad Canto, de esa misma casa de estudios. Como cantante lírica, egresó del Instituto Superior

de Arte del Teatro Colón (Buenos Aires). Obtuvo por concurso la cátedra de canto en el DAMUS-UNA, donde también es profesora de italiano aplicado al canto. Desde 2018 codirige equipos de investigación acreditados por la UNA y tiene a cargo la tutoría de tesinas y la dirección de becas CIN, otorgadas por el Consejo Interuniversitario Nacional. Ha participado como ponente en reuniones científicas de alcance nacional y latinoamericano y publicado algunos resultados de sus investigaciones. Ha ofrecido talleres, conciertos y conferencias en instituciones de Europa y Latinoamérica, entre las cuales se encuentran la Universidad de las Artes (Guayaquil) y la Universidad Nacional de Loja. Ha grabado canciones de cámara de compositores y de compositoras de Argentina. Es socia activa de la Asociación Argentina de Musicología.

Gladys Briceño Zaldívar

Doctoranda en Música, área Musicología, en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Magíster en Artes, Mención Musicología, graduada de la Universidad de Chile. Pedagoga en Música de la Universidad Austral de Chile. Intérprete en Canto Lírico de la Escuela Moderna de Música. Postítulo en Dirección Coral, diplomada en Educación Superior y estudios de licenciatura en Artes con mención en Interpretación Musical en Violonchelo, Universidad de Chile. Académica asociada del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, es docente en el área de Lenguaje Musical, Práctica Coral y Formación Profesional. Integró el Consejo de Fomento de la Música Nacional del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y el proceso de elaboración de la Política Nacional del Campo de la Música 2017–2022. Fundadora y directora de destacados coros nacionales, entre otros, el Coro Facultad de Ciencias, Universidad de Chile, y el Coro Más América; realizó una amplia difusión de la música coral en conciertos, grabaciones, giras y festivales nacionales e internacionales. Su línea de investigación es el movimiento coral chileno, su discurso, práctica y repertorio; educación musical e infancia y conformación de sujeto social–cultural a través de repertorios escolares de música. En Buenos Aires, integra un proyecto grupal radicado en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA).

Mayerly Hurtado Ramírez

Doctoranda en Música, en la Pontificia Universidad Católica de Argentina. Maestra en Música (Interpretación en Viola y Música de Cámara, grado meritorio), de la Universidad Juan N. Corpas (Bogotá). Como violista, integró la Orquesta Nueva Filarmonía desde sus inicios (2014–2019), la Orquesta Filarmónica de Bogotá (2011–2012) y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia (2008–2010). Fue miembro fundador del Cuarteto Ventus, con actividad durante ocho años, presentaciones públicas y grabaciones en Colombia, España y Francia. En Buenos Aires formó parte de la Orquesta de Tango Cuerdas del Plata (2017–2018). En junio de 2021, fue docente invitada por la Universidad Nacional de las Artes en el marco de la asignatura Historia de la Música Latinoamericana (Mansilla), para presentar avances de su investigación doctoral. Actualmente integra el proyecto grupal «Canon y pedagogía en músicas latinoamericanas de tradición escrita», dirigido por Silvina Luz Mansilla y radicado en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA). Con ese equipo, participó como ponente en una mesa temática presentada en el V Congreso Regional de ARLAC-IMS (Universidad Internacional de Andalucía, abril de 2022). Radicada en Nueva York, se desempeña allí como docente e investigadora independiente. Es socia de la Asociación Argentina de Musicología.

Nicolás Yaeger Moreno

Doctorando de la Universidad Católica Argentina, se graduó como magíster de la Universidad Nacional de Cuyo y como intérprete musical, mención Percusión, de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Cursó estudios de marimba y timbal en Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, y de dirección orquestal con las maestras argentinas Lucia Zicos y María Laura Muñiz. Académico del Instituto de Música de la PUCV desde 2009, ha estrenado un centenar de obras de variados estilos y participado en una veintena de producciones discográficas. Ha ofrecido conciertos en México, Argentina, Brasil, Alemania, Francia, Holanda y todo Chile, desde Putre a la Región de Aysén incluyendo el archipiélago Juan Fernández. Desde hace más de doce años integra como marimbista y percusionista la Orquesta Andina, con quienes recibió un Premio Pulsar en 2017 y una nominación en 2022. Además, integra el Ensamble Fractura —agrupación dedicada a la difusión de la música contemporánea—, y dirige el Grupo Percusión Valparaíso y la Orquesta Municipal de Quilpué. En 2016 recibió el premio del Círculo de Críticos de Arte de Valparaíso. En Buenos Aires, integra un proyecto grupal radicado en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA).

Jefferson Gómez Rodríguez

Inició sus estudios musicales en el Instituto Tecnológico Luis Ulpiano de la Torre en su ciudad natal, especializándose en trombón tenor y obteniendo el bachillerato en Artes Musicales. En 2014 se trasladó a Guayaquil gracias a una beca para realizar sus estudios en la Universidad de las Artes en donde obtuvo la licenciatura en Artes Musicales y Sonoras. Su tesis se basó en una investigación de las melodías del Inti Raymi de la comunidad kichwa La Calera, para posteriormente componer una obra para ensamble de vientos con estos elementos musicales. Como instrumentista, ha tenido experiencia al integrar agrupaciones de música popular como cumbia, salsa, ska, *reggae*, *rock*, hasta formar parte de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Guayaquil como primer trombón. Como compositor colaboró en el film ecuatoriano *A Son of Man*, además de realizar la música de varios cortometrajes, entre ellos *Entre mangles y derivas*, ganador del mejor cortometraje ecuatoriano en el 2020. Arreglista y trombonista en el EP *Rebelión en la jaula* de la agrupación Pájaro Azul. En el 2021 concluyó la maestría en Composición Musical y Artes Sonoras en la Universidad de las Artes donde estuvo becado.

David de los Reyes

Magíster y doctor en Filosofía. Músico graduado del Conservatorio Juan José Landaeta (Caracas, Venezuela) como profesor ejecutante en Guitarra Clásica por el Maestro Antonio Lauro. Estudios posdoctorales en la Universidad de Neuchatel (Suiza). Profesor titular de la UCV. Actualmente profesor invitado en la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador), adscrito al Departamento de Estudios Transversales. Ha publicado obras como *El calidoscopio mediático, Dios, Estado y religión, El espacio y su gesto, La música en Frederich Nietzsche, Genealogía del dolor, De tiranos. El tirano en la filosofía clásica griega* (2020), *De estética. Ensayos de estética, virtualidad, arte y naturaleza* (2021), entre otros. Además, ha publicado múltiples artículos arbitrados en revistas especializadas. Ha grabado varios CD con obras clásicas de la guitarra latinoamericana (Lauro, Villa-Lobos, Barrios, etc.), de su autoría y también distintas obras de compositores barrocos y románticos. Tiene el blog *Filosofía Clínica* desde el 2008: <https://www.filosofiaclinicaucv.blogspot.com>. IG: @DDL2022. Y en YouTube su canal es: <https://www.youtube.com/channel/UCcbc7YrTghFy32mGV1cjbuEg>.

Guía rápida para los autores

Envíos

a. Artículos de investigación (sección peer review)

Los artículos arbitrados por pares ciegos se publicarán como artículos de investigación científica original. El tratamiento del tema y su contenido deben ser de interés para el área de la producción musical y las artes sonoras. Deberán mostrar rigor académico en el abordaje metodológico y precisión analítica del enfoque temático. Los trabajos serán inéditos y novedosos, enfatizando las relaciones multi, inter y transdisciplinares en, desde y para las artes de lo sonoro.

Los artículos originales deberán contener título, un resumen estructurado de 250 palabras en español e inglés, un máximo de seis palabras claves o descriptores, cuerpo del artículo, referencias bibliográficas, y fuentes de financiamiento y/o permisos de uso de datos, con extensión total entre 5000 y 6500 palabras.

Es indispensable el anonimato de los manuscritos para garantizar la imparcialidad de los pares evaluadores. El tiempo promedio de revisión será de 20 días y se comunicará a los autores en un periodo máximo de 2 meses a partir de la recepción del artículo.

Se evaluará la calidad del artículo, los aportes al conocimiento, la actualidad de la bibliografía, la calidad y el manejo de las fuentes, la claridad en la argumentación, la coherencia en la redacción e importancia del tema. Una vez sometidos al arbitraje, los artículos podrán ser aprobados, aprobados con cambios o no aprobados. Para una segunda revisión, los autores contarán con 7 días laborales para una nueva entrega del manuscrito. Luego de recibir el artículo modificado, se le informará al autor acerca de su aprobación.

En los casos de controversia, se convocará al Comité Editorial a una reunión extraordinaria para su evaluación y viabilidad de la petición en un plazo no superior a los 8 días hábiles.

Comprobación para envíos:

- El artículo no ha sido publicado previamente ni propuesto a otro medio editorial.
- El artículo está en formato editable de procesador de texto DOC (.docx).
- El artículo cumple con los requisitos bibliográficos y de estilo señalados.
- La lista de referencias contiene un 40 % de los últimos cinco años.
- El texto no contiene referencia del autor.
- Evita el empleo de lenguaje de género excluyente.

b. Partituras de composición contemporánea

Las partituras deberán enviarse en formato PDF, en blanco/negro o color, con un máximo de 14 cuartillas en A4, incluyendo en la página inicial el título, nombre del autor y/o del transcriptor y año de composición. Podrá proponerse adicionalmente una página para

instrucciones de interpretación y/o conceptualización performativa en tipografía Helvética Neue, 11 puntos e interlineado sencillo. Los envíos de partituras no podrán contener numeración de página ni encabezado de ningún tipo. El tiempo promedio de revisión será de 40 días y se comunicará a los autores en un periodo inferior a 2 meses a partir de la recepción de las propuestas.

Se evaluará la capacidad de ejecución, los aportes científicos al lenguaje y producción musical, a la interpretación y a la composición contemporánea, la claridad del formato, la calidad y el manejo de edición y coherencia en la selección de los signos extralingüísticos sonológicos. El Consejo Asesor de la Revista Sonocordia elegirá para cada número las seleccionadas de entre aquellas presentadas por la dirección editorial.

c. Sección Miscelánea

Como miscelánea entendemos traducciones, críticas de eventos y/o festivales, reseñas de trabajos discográficos, entrevistas. Los envíos no deberán superar las 4000 palabras y deberán incluir nombre, filiación institucional, mail de contacto y tipo de vinculación con la investigación en artes sonoras y producción musical. Se tomarán en cuenta las normas de edición de los artículos de investigación científica.

Ética de la publicación científica original

Los artículos deberán ser originales, inéditos y no haber sido editados en ningún medio de publicación.

Los textos serán revisados mediante el sistema de plagio URKUND.

Para el arbitraje científico, los evaluadores señalarán sus apreciaciones en un formulario de evaluación y deberán informar al Comité Editorial los casos de conflicto de interés que pudieran ocaionarse para realizar el cambio de evaluador.

Autoría

Los autores conservan los derechos de autor y ceden el derecho de la primera publicación a la revista, registrándose en Creative Commons y permitiendo a terceros utilizar lo publicado mencionando la autoría, número de edición y fecha de publicación.

Se deberá indicar al final del manuscrito si la investigación fue financiada por parte de alguna institución, así como indicar los permisos respectivos de uso si se utilizan bases de datos que no sean de dominio público o no fueron creadas por el autor.

Normas de referencia

Las citas en el texto deben seguir el estilo [Chicago-Deusto](#). Algunos ejemplos:

Cita corta

Como afirma Maurel-Indart, «[...] la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material».¹

Cita larga

Como afirma Maurel-Indart:

¹ Hélène Maurel-Indart. *Sobre el plagio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014): 205.

En el siglo XX, el principio de perpetuidad fue claramente aceptado en la legislación; pero en lugar de estar relacionado con el derecho de explotación, como lo deseaban los escritores militantes, se lo relacionó con el derecho moral. En efecto, en su inmaterialidad, la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material.²

Referencia en nota (libro)

Fernando Ortega. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman* (Buenos Aires: Agape, 2014): 68-69.

Referencia abreviada en nota

Ortega, *Amadeus*, 68-69.

Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)

Ortega, Fernando. *Una lectura teológica del filme de Milos Forman*. Buenos Aires: Agape, 2014.

Referencia en nota (capítulo en libro)

Karina Borja. “Los paisajes vivos del equinoccio: la yumbada de San Isidro de El Inca”, en Esteban Ponce Ortiz (ed.), *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2016): 86-87.

Referencia en nota (artículo de revista)

Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López. “El pensamiento musical de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803): perfiles inéditos de un peruano ilustrado”, en *Revista Musical Chilena* Vol. 74 N.º 234 (2020): julio – diciembre: 17.

Partitura

Adriana Verdié. *In “C” Nuation* (Virginia: Cayambis Music Press, 2018): 3.

Dirección de envíos y/o consultas

revista.sonocordia@uartes.edu.ec

² Hélène Maurel-Indart. *Sobre el plagio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014): 205.

En el siglo XX, el principio de perpetuidad fue claramente aceptado en la legislación; pero en lugar de estar relacionado con el derecho de explotación, como lo deseaban los escritores militantes, se lo relacionó con el derecho moral. En efecto, en su inmaterialidad, la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material.²

Referencia en nota (libro)

Fernando Ortega. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman* (Buenos Aires: Agape, 2014): 68-69.

Referencia abreviada en nota

Ortega, *Amadeus*, 68-69.

Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)

Ortega, Fernando. *Una lectura teológica del filme de Milos Forman*. Buenos Aires: Agape, 2014.

Referencia en nota (capítulo en libro)

Karina Borja. “Los paisajes vivos del equinoccio: la yumbada de San Isidro de El Inca”, en Esteban Ponce Ortiz (ed.), *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2016): 86-87.

Referencia en nota (artículo de revista)

Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López. “El pensamiento musical de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803): perfiles inéditos de un peruano ilustrado”, en *Revista Musical Chilena* Vol. 74 N.º 234 (2020): julio – diciembre: 17.

Partitura

Adriana Verdié. *In “C” Nuation* (Virginia: Cayambis Music Press, 2018): 3.

Dirección de envíos y/o consultas

revista.sonocordia@uartes.edu.ec

² Hélène Maurel-Indart. *Sobre el plagio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014): 205.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Noviembre de 2022, Guayaquil - Ecuador

Familias tipográficas: Uni Sans, Merriweather

Este *dossier* reúne —mediante el estudio de géneros, personalidades, instituciones y obras musicales procedentes de Argentina, Chile, Colombia y Brasil— un conjunto de artículos procedentes, en todos los casos, de investigaciones doctorales en curso. En ellos se revisan intervenciones producidas desde el campo de la pedagogía especializada a lo largo del siglo XX, que habrían incidido en una conformación canónica y una progresiva consolidación de repertorios. Atendiendo a cuestiones como el rol del intérprete-pedagogo/a, la disponibilidad de las partituras, la existencia de secuencias de repertorios y la cristalización de ciertas obras a través del registro fonográfico, se busca determinar los tipos de mediaciones institucionales, grupales y/o interpersonales que impulsaron a ciertas músicas. El corpus contiene tanto *suites* de piezas breves como canciones de cámara y corales con referencias folclóricas, identificándose, en algunos casos, por un carácter didáctico asociado a la brevedad, la presencia de recursos idiomáticos, la ejercitación de determinadas dificultades o la escritura accesible para intérpretes en formación. Se analiza la función disciplinadora que acarrea el canon y el modo en que se conjugaron, en ocasiones, una suerte de reverencia hacia ciertos compositores con el uso legítimamente de sus músicas.

Dra. Silvina Luz Mansilla
Editora invitada