

Desde la curiosidad a la praxis musical: conversaciones con el conjunto de música antigua Syntagma Musicum, de la Universidad de Santiago de Chile
Pp. 165 a 182

DESDE LA CURIOSIDAD A LA PRAXIS MUSICAL: CONVERSACIONES CON EL CONJUNTO DE MÚSICA ANTIGUA SYNTAGMA MUSICUM, DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE

*Denisse Garrido Rivera**

Profesora de Estado en Castellano, Licenciada en Educación en Castellano.

Después de un par de llamadas telefónicas con Julio Aravena, acordamos realizar esta entrevista para el primer viernes del mes de mayo. Hace tiempo que no los escuchaba, ni en ensayos ni en concierto, lo que por ambas partes generó la grata expectativa del reencuentro entre amigos.

Llegó el día esperado, y al entrar a la sala de ensayo - ubicada en el subterráneo del edificio de Ecuador #3555 - los vi tocando con el mismo entusiasmo y camaradería de siempre. Un animado saludo por parte de ellos me dio la bienvenida, haciéndome sentir como en casa.

El conjunto Syntagma Musicum es una de las agrupaciones más antiguas de música de cámara en Chile. Su contribución en el medio musical nacional se ha dado tanto en la investigación – ejecución de repertorio europeo como americano.

En la conversación que presentaré a continuación, se plasma no solo la rigurosidad de su quehacer musical, sino la pasión que sienten por ella. Participaron en ella los músicos Alejandro Reyes, que además tiene a su cargo la dirección musical del conjunto; Víctor Rondón, flautista e investigador; Gonzalo Cuadra, cantante e investigador; Julio Aravena, violista da gamba y coordinador del conjunto; y Franco Bonino, flautista y fagotista.

* Correo electrónico: denisse.garrido.rivera@gmail.com. Entrevista recibida el 12-8-2011 y aprobado por el Comité Editorial el 7-11- 2011.

CONFORMACIÓN DEL CONJUNTO SYNTAGMA MUSICUM

DG: Según el portal institucional de la Universidad de Santiago, el conjunto se formó el año 1978. ¿Cómo fue este proceso?, ¿Qué los motivo a tocar juntos?

VR: Es el contexto. Estamos hablando del año 1978, donde llevábamos cinco años de dictadura militar. Por un lado, se había desarmado el grupo de música antigua de la Universidad Católica - desde 1973 al 1974 -. Estaban en escena la directora, Sylvia Soublette por una parte, por otra estaba Juana Subercaseaux. El grupo se escindió por razones políticas, entre otras causas. Duró uno o dos años. Y nos quedamos sin música antigua después de haber tenido muchos años una situación privilegiada. Una parte del grupo se fue a Venezuela, y es el origen del conjunto de música antigua de Venezuela, con la Camerata Renacentista. Otros pocos nos quedamos aquí. Y se formó, entonces, la Sociedad Chilena de Música Antigua.

Por otro lado, la Universidad Técnica de aquella época, siempre había tenido un grupo de extensión. Eran grupos que cantaban; y al cantar ocupaban texto, textos que eran incómodos para la época. Entonces, esta Universidad Técnica, antes de que se le cambiara el nombre, necesitaba seguir con la tradición de tener grupos de extensión; pero por supuesto, no les interesaban los grupos que hablaran, y menos del contexto. Y lo contrario a lo actual, es lo muy antiguo, con repertorio que no hable de lo que pasaba en ese momento, o que no tenga texto qué decir.

GC: ¿Por eso no hubo cantantes en la conformación del Syntagma?.

VR: No solamente por eso. También, por otro lado, éramos un grupo de músicos que no teníamos dónde hacer música. Y de repente se dio la coyuntura. Además, había un grupo de jóvenes estudiando en el conservatorio, tratando de hacer música que no provenga de la gran vertiente decimonónica. Esa fue la conformación original. Y que de repente venga una universidad a ofrecernos salas, ganar un sueldo, y ofrecernos un espacio. Este espacio en el que estamos ahora, era un subterráneo de una antigua fábrica de lino. Tener incluso la oportunidad de elegir el lugar en el que queríamos estar. Y se nos ocurrió aquí, en el subterráneo. Después nos dimos cuenta de que era muy húmedo...

Esa fue una primera época, cuando el conjunto era solamente instrumental. Cuando Federico Heinlein criticaba: "encanto sin canto". Esa fue una limitante. Otra limitante fue que actuábamos de manera plana, pues no teníamos director.

JA: El grupo ingresó a la universidad en abril de 1980. Y, como decía Víctor,

fue un privilegio contar con todo lo que él decía: tener sala, sueldo, insumos...

VR: Yo estaba en Holanda cuando sucedió esto. Y me acuerdo que mis compañeros me avisaron: “acabas de firmar un contrato. Tienes que devolverte”...

GC: Sería bueno mencionar a quienes fueron los fundadores del Syntagma...

VR: Estaba Julio Aravena, yo, Ernesto Quezada en el laúd, y Miguel Ángel Aliaga en cuerdas frotadas.

JA: Y fue el comienzo de todo esto. Hemos recorrido prácticamente todo Chile con el Syntagma, y hemos recorrido casi todos los lugares de la universidad. Tocamos en la sala Nuevo Mundo, en el Planetario, en el Salón Bulnes, en diferentes casinos, en la sala de la capilla, en el patio de las rosas... incluso una vez tocamos a la entrada del Aula Magna, para que la gente que estaba en el patio pudiera escucharnos, con amplificación. Entonces, hemos explorado todos los espacios de la universidad.

Los integrantes también han ido cambiando. Como decía Víctor, al principio el grupo no tenía director. Luego, nuestro primer director, acá presente (y señala a Alejandro Reyes). Luego ingresó Gonzalo, actual integrante estable: nuestro cantante. De encanto sin canto, a encanto con canto.

GC: Pero el Syntagma siempre tuvo cantantes invitados. Varios hicimos méritos...

JA: Gonzalo fue villano invitado durante muchos años...

GC: desde 1996 hasta el 2004. Fue difícil ese período, porque yo decía: por una parte quiero dedicarme a la música antigua, y acceder a un sitio de trabajo como este... era un privilegio. Yo trabajé como músico invitado durante muchos años. Me llamaban habitualmente, para un concierto o dos al año. También realicé algunas giras, siempre en calidad de invitado. Pero, insisto, no era el único...

Y es una instancia de trabajo muy buena, porque nosotros, con el sistema en el que estamos, podemos dedicarnos a abordar material diverso durante el año, para distintos conciertos. No estamos dependiendo de que, o podamos vender un concierto, o que venga una institución a pedirnos conciertos particulares... entonces podemos variar.

Experimentar. Hemos hecho mucha música colonial, que durante un tiempo

fue casi una bandera del Syntagma, no solo por la posibilidad de hacerlo, sino por el interés que tenemos los integrantes que estamos acá.

ENTRE LA INTERPRETACIÓN Y LA INVESTIGACIÓN

DG: Relacionado con lo mismo, ustedes tienen repertorio tanto europeo como latinoamericano. ¿Alguna vez pensaron restringirse a un solo tipo de repertorio, o siempre decidieron experimentar?

AR: Es que hay tanta música linda, que por qué no tocarla...

De partida, comenzamos todos los años con el homenaje a Bach. Dejar de hacer Bach para mí es impensable. Y hacer música colonial también nos ha dado tantas satisfacciones... como dice Gonzalo, acá tenemos la posibilidad de hacer lo que se nos dé la gana. De repente nos hemos pegado caídas también... pero ¿restringirse?, el medio es muy pequeño para eso.

GC: Y tiene también que ver con los intereses particulares de nosotros. El repertorio de música antigua es muy amplio y dialoga con muchas otras prácticas musicales. Lo bueno es que si cada uno tiene interés así, también tenemos un mínimo común múltiplo, puntos de intersección, nos vamos complementando. Por ejemplo: alguien tiene la idea de hacer repertorio italiano del 1600, va y se concreta y todos aportamos.

AR: La programación obedece a pasiones de cada uno de nosotros. Y todos los demás aportamos. Cada quién se las juega por un programa, y eso es muy rico también.

DG: revisando un artículo que versa sobre la música antigua en Chile, publicado en *Resonancias*¹, me encontré que en el comienzo del artículo dice que el término de música antigua se aplica tanto al repertorio, como a la ideología y a la práctica. Y al hablar de repertorio, se señala que la música antigua aborda repertorio europeo medieval, renacentista y barroco. ¿Cómo la música colonial logra ingresar en esta acotación?

VR: Yo veo ahí lo siguiente. Para mí hay varios elementos importantes que han marcado el trabajo del Syntagma durante estos años. Sin duda uno de ellos,

1 Rondón, Víctor (2004): "Música antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimiento en Chile", en *Resonancias*. Santiago de Chile, Universidad Católica, pp 7 – 45.

por supuesto, tiene que ver con la democratización de la práctica de la música antigua en Chile, y su masificación. Otro tiene que ver con la irrupción del repertorio colonial americano.

Respecto a esto último, antes no contábamos con esto. Los primeros años del grupo, de 1978 a 1996, el repertorio de música antigua colonial, sabíamos que existía de nombre, pero no teníamos material. Lo único que conocíamos eran algunas obras grandes de música catedralicia.

Pero en los noventa pasaron muchas cosas. Entre ellas, la aparición de trabajo musicológico que se puso a disposición nuestra, y repertorio: repertorio instrumental, misional, doméstico, teatral, de fiestas, etc. Por ejemplo, uno puede observar el festival de música antigua de Chiquitos, cuya primera versión es en 1996. Y es clave, porque se ha hecho de manera ininterrumpida, cada dos años. Ha ido marcando algo que es interesante de analizar, porque ahí hay toda una estrategia...

Cuando decidimos ir por primera vez, en el año 1996, yo vi el papel que decía "Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana". Y nosotros nos preguntábamos de dónde sacábamos música, pues más encima decía renacentista.

AR: En un comienzo nosotros pensábamos: qué lata, qué repertorio más mediocre.

VR: Fome. Te acuerdas que con unos amigos en México tenían el dicho "todo es igual, todo es igual: es solo música virreinal". Por la música colonial, la cual conocíamos muy poco. Pero a mediados de los noventa se empezó a abrir esta posibilidad, hasta llegar a la realidad que tenemos ahora.

AR: Además, como malos amigos, hacemos la comparación directa con Telemann, Haendel, Bach... y la verdad es que estábamos muy equivocados.

VR: y no teníamos culpa de eso, porque era lo que conocíamos en ese entonces.

AR: Hay un poco de prejuicio. Lo había: prejuicio por desconocimiento.

GC: Es curioso ver como un grupo que ya era prejudicado, adentro suyo genera sus prejuicios propios. Es como una muñeca rusa. Y hasta hoy, cuando el repertorio colonial se para solo, hay que estarlo defendiendo. Incluso dentro de la música antigua hay gente que lo desdeña, ya sea porque lo encuentran menor, que es utilitario, que está al servicio de una situación en particular... o a veces por snobismo europeizante.

AR: Para nosotros, el primer festival de Chiquitos fue una iniciación. Ahí realmente entendí la relevancia de este tipo de repertorio, y lo pude atesorar como algo grande e importante. Pero antes de eso, lo tocaba porque había que tocarlo no más, mirándolo muy en menos. Después de ese festival, para mí cada notita que aparece en la partitura es un regalo, siéndome significativa.

GC: Además, es un repertorio inagotable. Como cantante de repertorio colonial, podría pasar la vida trabajando en ello. Ahora se tiene acceso a trabajos musicológicos, a publicaciones, posibilidad de ir a festivales, intercambiar partituras, mandar mails y todo eso...

AR: Lo que irradia en estos festivales, hace que hoy en día este repertorio sea tan importante, que en Estados Unidos y Europa no se puede enseñar el barroco sin darle, por lo menos un espacio a esta música virreinal. Se ganó su lugar, y es relevante.

VR: Entonces, nosotros aquí, como músicos situados en Latinoamérica, al final del continente, partimos como músicos que tocamos música antigua europea. Cuando surge el repertorio americano, teníamos un compromiso con la música que se hacía acá.

Pero en realidad, creo que no debería haber tal conflicto conceptual. Uno no puede ver Europa y América de manera aislada. Es música del período. Por ejemplo, música del siglo XVII; perfectamente podemos hacer repertorio de ambos continentes. En el siglo XVIII pasa lo mismo. Porque el problema del término "colonial" es complicado, pues no es una época específica. Cada país la termina diferente. Nosotros en Chile la finalizamos en 1810, otros a fines de 1818, Cuba en 1819... la discusión de la delimitación de las etiquetas historiográficas...

Incluso, acá se ha encontrado repertorio europeo que no se conserva allá. Entonces, ya se estableció ese vínculo. Sabemos que no estábamos tan separados, que es una cuestión global. Incluso, ahora estamos mirando a la India, a Filipinas, China, Japón... y hay repertorio que está circulando, de mediados del siglo XVI y del XVII. Por otro lado, veo que los grupos de música antigua europeos tienen un universo de repertorio finito. Ya es muy difícil que salga repertorio nuevo. Es un gran descubrimiento cuando aparece un nuevo compositor, o una nueva obra de un compositor conocido. Pero aquí en América tenemos para seguir haciendo cosas.

Pero también hay que precaverse de la cosa exótica. Porque, parte un poco así también...

GC: Entre el New Age y un movimiento post – hippie. Muchos, tanto público

como intérpretes profesionales, consideran indiscriminadamente así toda la música misional. Mucha gente busca, cuando hacemos música colonial, las percusiones exóticas, pezuñas de caballo, semillas... En cierto repertorio resulta, pero indiscriminadamente se cae en lo que de nosotros quieren ver en el primer mundo, no como nos vemos realmente.

VR: Al igual que en el siglo XIV, cuando llegaban a las grandes ferias europeas los onas y los yaganes. Y de hecho hay, por ejemplo, quienes imponen una estética de imagen...

GC: ... una tarjeta postal.

VR: Hay cosas que tienen que ver también con patrimonio, con identidad, con grupos que se están topando con música tradicional folclórica, hay propuestas estéticas de fonogramas, hay festivales que han tomado el rescate de la tradición oral, o como en Chiquitos que han tomado el archivo y el papel como algo importante... el panorama está enriquecedor. Variado, diría yo.

Y en todo esto, el grupo sigue aquí. Debemos ser una de las agrupaciones de cámara en Chile más antiguas. ¿Quién es más antiguo que el Syntagma?

GC: Bueno, se supone que el grupo de la Universidad Católica retomó el anterior grupo de música antigua, pero hubo como un "bache al medio"...

En términos de repertorio, si bien es cierto Syntagma se abre a diferentes tipos de repertorio, también se empieza a focalizar en algunos aspectos, lo que ocurre en casi todos los conjuntos. Por ejemplo, que yo recuerde, Syntagma hacía en un comienzo música medieval, y mucha música renacentista. Hoy en día, el porcentaje mayoritario es música clásico – barroca, y de repente con algunos guiños renacentistas. Pero el péndulo avanzó varios años en la historia.

VR: es que ha habido especialización, y el nivel ha subido. Y las nuevas generaciones nos llevan la delantera. Antes era común que cada integrante tocara cuatro instrumentos...

AR: ... como mi caso. Durante años yo fui el único continuista. Y ahora hay muchos, y son buenos. Y eso es lo rico.

GC: Las nuevas generaciones se han ido a especializar. Pero ha pasado tanto tiempo, que están regresando. Se nutren afuera, y luego regresan.

JA: Bueno, Franco es uno de ellos...

VR: y viene con instrumentos que ni sospechábamos que existían...

AR: La entrada de Franco también ha sido una renovación tremenda. Es más discreto, pero sus aportes han sido importantes. Tal vez no son tan rimbombantes, pero han sido significativos. Ahora, por ejemplo, estamos con Monteverdi, y buscábamos algo que fuese un buen complemento para el programa... y ahí llegó con su aporte.

VR: El aporte de Franco, además, tiene que ver con que, además de él, nadie está haciendo sonar las lengüetas dobles barrocas. El fagot barroco, por más que te lo hayan robado... se valora la experticia...

FB: Yo al Syntagma lo conozco desde que estaba en el colegio. Iba a todos los conciertos del 78' y 79'. Incluso tengo grabados todos los conciertos a los que iba, en una radio cassette. Pero los perdí entre las tantas mudanzas... Conozco la evolución del Syntagma. Y, bueno, estudié con Víctor.

VR: La primera vez que tocaste en el Syntagma fue en calidad de alumno, ¿te acuerdas?. Como en los años ochenta...

FB: con Rodrigo Díaz y Romilio Orellana...

VR: Otra cosa que es interesante para el siglo XX, es que en el escenario musical la irrupción de este repertorio antiguo, es una cosa de contemporaneidad, novedosa. Es algo moderno, porque antes no existía. Desde los tiempos de Domingo Santa Cruz, por los años veinte o treinta, se parte haciendo repertorio antiguo, desde antes de Bach y del barroco; como una reacción al siglo XIX. Entonces, es algo que habla de lo contemporáneo. Es curioso, por ser un repertorio antiguo, pero los países que lo han desarrollado, se piensa que son más modernos que los que no. Y los músicos de nuestro circuito, son mucho más "posmodernos" que los otros especialistas, en el sentido que tienes que abarcar otras aristas. Te metes con drama, te metes con historia, te metes con teatro, con artes visuales, incluso se mete con gestión... con todo.

GC: Cuando te preguntan: ¿Qué necesito para hacer música antigua?, lo primero que digo es que se necesita curiosidad. Porque entrar a este repertorio sin curiosidad, inquietudes e iniciativa, finalmente llegas a un punto muerto.

VR: Sin imaginación, diría yo...

GC: Sin imaginación y sin curiosidad. Ambos. Ser culturalmente curioso, y ávido. Cada programa que se hace uno lo sitúa en un contexto, se imagina cosas de ese programa... eso es desde un punto de vista previo. Pero cuando después se está haciendo la música, se debe tener un planteamiento en la interpretación, un qué hago con esta pieza... todo lo más informadamente posible, pero con la imaginación despierta. Es la única manera de lograr una "versión", buena o

mala, pero única y propia.

VR: Yo creo que los músicos de música antigua en general requieren tener un discurso sobre lo que hacen. Y eso es muy contemporáneo.

JA: ¿Podríamos nombrar los hitos de Syntagma?, ¿Cuáles han sido los programas más importantes? A mí se me ocurren varios, como el *Cancionero Chilidugú*.

VR: Es un hito que se puede establecer en el medio de este período. Y fue precisamente cuando fuimos a Chiquitos que nos hicimos la pregunta. Chiquitos era un pueblo misional, y surgió la pregunta: ¿y qué pasaba con la música misional en Chile?, que forma parte del mismo ámbito cultural...

DG: y ustedes grabaron el *Cancionero Chilidugú* con un coro de niños de Chiloé...

VR: Fue una acción intencionada. Era mucho más fácil grabarlo aquí, en Santiago, con algún grupo coral infantil... y había varios buenos. Pero pensamos: esto está en lengua indígena, esto se produjo no para Santiago, no para la urbe, sino en una zona de frontera. Y teníamos contacto con gente del sur...

AR: Y además estaba ese coro que era un proyecto muy lindo, y que le daba nuevos bríos a este proyecto.

VR: Fue en un restorán, me acuerdo, que Gabriel Coddou nos dijo: "bueno, yo estoy traduciendo el himno de la alegría al mapudungún..."

AR: y en viaje de ida Víctor nos habló de esto. No teníamos idea. Estaba fresquito, recién salido del horno.

VR: después nos dimos cuenta. Ellos tenían un coro de niños, que necesitaban cantar en lengua indígena; y nosotros teníamos un repertorio en lengua indígena. Entonces trabajamos esto a través de un proyecto Fondart. No solo lo armamos e hicimos el cancionero, sino que lo ensayamos aquí...los niños lo ensayaron con sus profesores en Chiloé, y nosotros ensayando acá en Santiago.

Julio lo grabó, Alejandro lo dirigió, yo hice la investigación...todos los que estamos aquí participamos.

GC: Está llena de anécdotas esa grabación. La mitad de los niños huilliches eran de familias evangélicas. Y para que les dieran el permiso sus familias para que participaran en un proyecto con repertorio católico, hubo que conversar mucho.

VR: Hay más historias antes. Recuerdo que yo iba antes a trabajar la traducción, con el lonco que conocía la lengua; y él censuró un par de estrofas, porque no le parecían. Simplemente las arreglamos, que la cante un solista, en beneficio del trabajo con los niños. Censuraban lo que decía el texto. Ellos, descendientes de esa etnia hoy en día, no les parece coherente el contenido con su cultura.

Yo fui a hablar a una institución indígena, para que me ayudaran con la pronunciación. Porque la comunidad huilliche había perdido esta lengua, y también la estaban aprendiendo. Todos estábamos en calidad de aprendices. Y cuando fuimos a la institución, y se enteraron que era música misional católica, no me quisieron ayudar.

AR: Víctor se llevó una sorpresa también. Él iba con un cierto número de días para investigar. Pretendía traducir todo, grabar la fonética... pero las cosas tardaron mucho más de lo presupuestado. Lo primero que hubo que hacer fue librar esa lucha política, para que autorizaran a los niños a participar cantando música católica, en una comunidad evangélica.

GC: ¿Se acuerdan que al lado había un jardín infantil? Y que la profesora nos dijo: durante los días de grabación hemos logrado que los niños se queden callados... ¿podrían entrar a mirar? Y entra la profesora, y atrás había un par de niñitos de credo evangélico que se aferraban a ella con pánico, porque creían que dentro de las iglesias católicas estaba el diablo y que detrás de un pilar podía aparecérselos de improvviso.

VR: ese fue un hito...

GC: y ahí apareció otro. Esperando micro, para cruzar el canal de Chacao, Alejandro iba dándole vueltas a la idea de armar la Púrpura de la Rosa. La primera ópera estrenada y escrita en América. Y se preguntaba "dónde estaría la música... sé que Sylvia Soublette hace tiempo que la está buscando" Era una época en la que no era tan fácil acceder a partituras. Y se sabía que aquí, en algún lugar, estaban las partituras, una edición antigua, hecha por Stevenson...

AR: algunos dicen "la tengo, pero no te la presto..."

GC: y estábamos ahí, y Alejandro comenta que Sylvia Soublette la ha estado buscando durante mucho tiempo, y que no la ha podido encontrar. Y yo le digo: "Alejandro, yo sé donde está. Pero solo de casualidad se puede encontrar puesto que está en la biblioteca de la Universidad de Chile, pero mal clasificada". Haciendo el magister, me había metido a la biblioteca de Música de la Universidad de Chile ¡miles de libros y partituras! Un laberinto. Y la encontré, clasificada como libro de historia colonial, en vez de en la colección de partituras.

AR: como dice él, curiosidad...

GC: Y de ahí vino la *Púrpura*, otro hito muy importante. Es una ópera bastante exigente desde el punto de vista de la cantidad de cantantes. La dramaturgia que pide es variada. Hacerla fue un hito...

VR: los colegas musicólogos nunca la habíamos investigado. Se sabía que la habían transcrito, y encontraban que la música era muy homogénea. La pregunta era cómo armarla para hacerla entretenida. Y como se armó fue entretenida. Había variedad instrumental, había una escenografía fantástica...

GC: la puesta en escena tenía que sustentarla.

VR: Por supuesto, debido que también era una obra visual.

GC: Y se grabó en disco, y fue el primer disco de ópera grabado en Chile.

AR: La primera ópera grabada en Chile, de la primera ópera del Nuevo Mundo.

JA: Otra cosa que hay que destacar con respecto a la *Púrpura de la Rosa*, es que la Universidad de Santiago celebró sus 150 años con su realización.

GC: Después la llevamos a Chiquitos, en uno de los conciertos más numerosos, y que requerían mayor ocupación por parte de los organizadores. Movimos a mucha gente que se preocupara de nosotros.

AR: ¿Podemos hablar de otro hito? De *La Pasión según San Marcos*.

De *La Pasión según San Marcos* de Bach, se conservan los coros inicial, final, y uno al medio; las arias... y nada más. Lo demás se perdió. Incluso, curiosamente estuvo en el catálogo de una editorial, pero se quemó. Entonces, hacerla sonar significa completarla. Y nosotros nos dimos el trabajo de completarla y hacerla sonar. Y lo hicimos con instrumentos originales. Fue realmente una tarea titánica. Reconstruirla, hacer la edición, juntar los instrumentos...

GC: ... labor que no se ha hecho mucho en el mundo tampoco. Ediciones de esta obra aquí cerca no hay. Podíamos haber requerido una edición europea, pero no. Es un hito no solo local.

JA: Ese es un gran mérito de Alejandro.

DG: Pasando a otro tema, tengo curiosidad de saber cómo se toman decisiones en esta música en el ámbito interpretativo. En qué medida se hace necesario

“obedecer” al pie de la letra lo que dicen los tratados de la época, y en qué medida se pueden tomar licencias...

AR: Bueno, yo creo que todos hemos estudiado las fuentes de la época, en donde se dice “esto se hace así, esto otro así...” Y eso es muy interesante, porque a mí el caso que más me llama la atención es el de Quantz y de Karl Phillip Emmanuel Bach, que vivían en el mismo castillo, trabajaban con los mismos músicos, y escribieron dos de los tratados más importantes de práctica musical del siglo XVIII... y de repente se contradicen en cosas fundamentales.

Nosotros no somos músicos antiguos. Somos músicos modernos. Lo que hacemos es tener nuestra visión de una música de otra época, para lo cual nos documentamos... lo hacemos lo mejor posible, pero lo que hacemos es música viva. Y si no hacemos música, es mejor no estar en esto. Eso es lo primero. Artículos de museo, no gracias.

Lo digo sin vergüenza: cuando hicimos el *Chilidugú*, estaba lleno de errores de armonía. Y los corregí. Asumo la responsabilidad. Había un bajo que, si bien estaba bien en la mayoría de las veces, habían cosas que, sencillamente estaban erradas. Probablemente errores de copista. La música todavía se grababa en planchas de cobre, y era caro, por lo que cambiar un error... Si hay que corregir algo porque suena mal, y si hay que hacer algo en contra de las reglas porque suene mejor, lo hacemos.

GC: Además, eso también tiene que ver con la curiosidad y la imaginación, que implica buscar, leer, mirar. Ser un “cabecita de libro”, donde se busca información y se encapsula, no funciona. Uno lee, mira y oye para despertar la imaginación al servicio de la interpretación. El libro no es una finalidad.

AR: Además, el libro no te explica cómo era la realidad de la época. Eso te abre más todavía. En un texto te pueden salir cinco ideas... diez ideas...

El libro de Couperin, por ejemplo, que se considera como el gran tratado, y en rigor no dice nada. Lo único que rescato es que te despierta el apetito por saber. Lo escribió para que la gente tomara clases con él. Y eso lo reconocen fuentes de su época.

GC: eso sí, una cosa que se da, es que cuando uno se dedica a este tipo de repertorio, es porque realmente le gusta, y le gusta mucho. Y los que se dedican a esto suelen juntar su profesión con su hobby. Generalmente en temas de conversación, surge la música antigua. Me pasa que a veces termino de ensayar, y sigo pensando en otro repertorio de música antigua que pueda hacer... pueden pensar que se es un poco monotemático...

A veces el quehacer de otras músicas más “tradicionales” te pone conformista, porque uno está en una corriente tan establecida, que uno sabe el camino que está siguiendo. Pero acá está armando a medida que trabaja.

DG: Otro disco que a mí me llamó la atención es *Del Barroco al Clasicismo en América Virreinal*. En este disco aparece una obra del Libro Sesto de María Antonia Palacios. Es un repertorio doméstico encontrado en Santiago. Quisiera saber si tienen algún antecedente de música doméstica en regiones.

AR: La verdad es que no sabemos de cosas de ese tipo. Sabemos que existen, eso sí. Por ejemplo, en Chiloé cuando hablamos de esto, nos dijeron: “sí, sí hay”, pero no las quieren soltar. Sobre todo en Chiloé, porque los del continente lo único que quieren es llevarse el patrimonio. La gente de la zona ahora dice abiertamente que hay cosas, pero que no dirán dónde están. Son muy suspicaces...

VR: En este repertorio hay que matizar el cuento. Fue una especie de relato, un acontecer musicológico que era bonito en su momento... Guillermo Marchant, que era un compañero, que el mismo año de la investigación de *Chilidugú*, investigó el Libro Sesto de María Antonia Palacios. Pero va pasando el tiempo, y después de que hice mis estudios en historia, conversando con la gente en general, se sabe lo siguiente: Primero, que no es posible decir que sea música de salón que se tocó en Santiago. De hecho, la fuente dice que fue copiada en Bilbao, por lo que es posible que esa sea una fuente de alguna época en España. Que se conservó aquí, claro que sí; pero pudo haber llegado de muchas maneras. Pero en su momento existe la necesidad de decir que eso es chileno. Pero ya sabemos que da lo mismo, porque es una fuente que estaba aquí en Chile.

Uno puede hacer un relato de esto. Incluso se alcanzó a decir que María Antonia Palacios era una negra, esclava... ningún documento lo dice. Son solo conjeturas, que se han tomado muy acríticamente.

Lo interesante es que es un repertorio que habla de otras partes. Ya no es catedralicio, no es misional; sino que es un repertorio que, sea o no sea chileno, habla de un ámbito doméstico. Música de salón... y nosotros mismos vimos que este repertorio se ubicaba más o menos en 1790, y eso nos hizo bautizar al disco *Del Barroco al Clasicismo*, puesto que esta música ya no es barroca.

AR: El repertorio no estaba mal, pero ahí cometimos dos errores: uno fue apurarnos mucho, puesto que teníamos un clavecín muy malo. Y lo otro, era cómo lo grabábamos. Se logró grabar en la radio de la Universidad de Chile. Era un estudio muy seco, donde no había ningún ambiente para eso. Este mismo repertorio me gustaría que lo grabáramos hoy en día, como estamos tocando

ahora, porque tenemos otras ideas que nos ayudarían a complementarlo de mejor manera.

Con Víctor hemos hablado varias veces de hacer un disco exclusivamente dedicado a María Antonia Palacios. Se lo merece. Nosotros en este momento estamos en buenas condiciones de hacerlo.

VR: Alejandro Vera hace años encontró el tratado de Murcia, en Santiago. Y habla del mismo espacio: un espacio doméstico. Lo encontró en un anticuario.

Pero se seguirán descubriendo cosas. Imagínate, en quince años estas temáticas se abrieron totalmente. Hay que seguir investigando...

DG: Respecto de *Misas Prohibidas*...

GC: Ese fue otro hito...

AR: Ese fue un regalo del padre Piotr Nawrot. Él, que es el director artístico de los festivales de Chiquitos, musicólogo polaco, sacerdote del Verbo Divino. Con él tenemos una relación de amistad desde el primer festival de Chiquitos, y Piotr quería que esta música sonara para el festival. Y para eso, vino a Santiago, nos mostró el repertorio, y preguntó: ¿se matriculan? Dijimos que sí.

Aquí hay misas: por un lado, está la *Misa la Gloriosa de Tarixa*. En Tarixa hay un centro franciscano muy importante, donde se conservan muchas cosas. Como habían tantos guarayos en la zona, la música en las iglesias era muy viva, donde la gente tocaba instrumentos. Curiosamente, ellos en el siglo XIX, en Tarixa seguían escribiendo Canto Llano. Había misas gregorianas en base a canciones populares, que se escribían en aquel entonces. Y estas misas gregorianas, por ejemplo, en el Gloria y en el Credo, los versículos iban alternados: uno se cantaba, y otro se tocaba instrumentalmente. Al parecer, eran tan buenos tocando instrumentos, que lo improvisaban.

Los revisores del Vaticano que vinieron, al escuchar eso montaron en cólera. Empezaron a tirar agua bendita en el lugar.

GC: Y están con el sello de prohibidas...

AR: Son unos libros encuadernados en cuero, grandes, con el sello de misas prohibidas.

La otra misa viene directamente de Guarayos. En Guarayos se encontraron con otra cosa los revisores papales. Se encontraron con que los guarayos cantaban en su lengua. Y hasta el Concilio Vaticano II solo se admitía el latín en

la iglesia católica. Entonces, ahí no solo montaron en cólera, sino que dejaron la grande...

Esa misa la trajo como gran premisa Piotr. Nosotros la arreglamos, y me encontré con muchas canciones eclesiásticas que se cantan en la región de Colonia en Alemania hasta el día de hoy. Lo que hicieron, sobre todo los franciscanos en el siglo XIX, fue traducir los textos y cantar sus melodías.

El hecho es que teníamos esta música, que no era cantada hace muchísimos años, y llegamos a grabarlo a Yaguarú. Yaguarú está a 30 Km de la carretera principal y es toda una odisea llegar allá. Estábamos grabando, y en un momento nos echan, porque harían la misa. Empieza la misa, donde llega el coro y la orquesta de niños, que cantaban y tocaban maravillosamente lo mismo que estábamos grabando. Jamás las dejaron de cantar. Y eso ni siquiera Piotr lo sabía. Vaya sorpresa. Lo terrible era que ellos lo hacían tan bien, que al día siguiente, cuando hicimos el concierto, nosotros no teníamos nada que decir.

GC: Alejandro, pero aparte de eso, lo que sorprendía era que nosotros estábamos haciendo un concierto de una música que tiene una función muy clara, y que la habíamos desfuncionalizado. Ellos escuchaban muy educadamente, pero era como si nosotros hiciéramos un concierto ahora con "Venid y vamos todos con flores a María...".

AR: Hicimos el ridículo. Pero cuando hicimos este repertorio en Asunción de Guarayos (en la carretera principal), había algunos abuelitos que se acercaban emocionados, diciendo que eran las canciones que cantaban cuando eran niños, y que ya no las cantan. Y hay treinta kilómetros de distancia entre un pueblo y otro.

VR: Bueno, eso significa hacer música antigua americana en América. Que de repente te encuentras con tradiciones que están vivas todavía.

IMPACTO EDUCACIONAL – CULTURAL DE LA MÚSICA ANTIGUA

AR: Quisiera destacar una cosa con respecto a nuestra situación interna con la Universidad de Santiago, que es sumamente privilegiada. No sé de ningún conjunto de música antigua del mundo que tenga sala, que tenga un espacio, y que tenga sueldo. Y creo que eso es muy importante de destacar.

JA: yo creo que en general la universidad, como se ha dicho otras veces, a pesar de no tener facultad de artes, tiene orquesta, tiene el Syntagma, tiene a los madrigalistas, el coro, actividad folclórica, Ballet Folclórico, Tuna, talleres

culturales... ha hecho una gran inversión en la extensión, y en la formación de los alumnos.

GC: Estar inmersos en esta situación ya es un privilegio.

AR: Es que, en primera línea, la universidad lo hace por sus estudiantes. En segunda línea, como extensión hacia la comunidad. Y en tercera línea, para engalanarse. Es algo bien profundo y altruista lo que están haciendo. Se la juega por los estudiantes, para que tengan la oportunidad de no ser unos tecnócratas, sino para que puedan tener otra visión de lo que es el mundo. Creo que eso es lo más importante de todo.

DG: Y este privilegio, como lo acaban de calificar, ¿por qué, creen ustedes, que no se da en otras universidades?

AR: Eso es voluntad de las autoridades, solamente. Aquí, efectivamente, ha habido voluntad. Hubo un momento en que se instituyó, y fue creciendo en volumen y en calidad, gracias a que hubo siempre "caudillos" que "se la jugaron" por esto.

GC: Ha habido otras instituciones, eso sí, que han hecho acciones similares con conjuntos. Pero, por ejemplo, tengo amigos que hacen música antigua en Argentina, donde el movimiento de música antigua es muy fuerte, llevando muchos años participando en esto. Allá, una situación como la nuestra, o la que están viviendo otros conjuntos de música antigua en otras instituciones, no existe. Y eso que el movimiento de música antigua argentino es muy intenso, teniendo intérpretes destacadísimos y un público fiel.

DG: Relacionado con lo mismo, supe de un festival de música antigua en el que participan escolares, organizado por el Instituto Goethe². ¿Qué opinan al respecto?

AR: Fantástico. Son manifestaciones de lo que se ha estado haciendo durante mucho tiempo. Lo interesante es que hay profesores que se la juegan por eso, que lo implementan en los colegios, y los alumnos enganchan de una manera fantástica. Creo que es un regalo. Es algo maravilloso.

GC: Me ha tocado escuchar algunas presentaciones de ellos, y realmente el nivel que logran es muy bueno. Muy bueno. No es solo entusiasmo para pasar

² Este festival de música antigua, organizado en conjunto por el Liceo Experimental Artístico Sede Almirante Barroso y el Instituto Goethe, lleva ya dos temporadas, estando abierta la convocatoria para la tercera. Para mayor información, visitar el blog < <http://femma2011.blogspot.com> > (consultado el 25 de mayo de 2011)

el tiempo. Hay un interés real, por desarrollar lo musical, por hacer música. Y eso se agradece mucho. Y ello se debe al movimiento que se ha dado hace varias décadas, que es el interés por la música antigua. Ha habido festivales dedicados a la música antigua, sellos discográficos...

DG: ¿En Chile?

GC: No, en Chile no. Pero a nivel internacional hay sellos que tienen una línea editorial para la música antigua. Hay revistas, hay publicaciones... una serie de pilares que sustentan que, alguien que pueda pensar dedicarse realmente a la música antigua hoy en día, pueda hacerlo. No así hace treinta años atrás, donde las personas que realizaron esto fueron un poco más pioneros. Hoy en día ya hay, ya se dan las bases, como para tener una opción real.

DG: Así como ustedes comentan que se ha dado un fuerte movimiento en la música antigua a nivel internacional...

AR: y nacional...

DG: ¿Cómo se explica que, paradójicamente, a excepción de la Universidad Católica, no se imparta como cátedra la interpretación de la música antigua en la formación musical universitaria?

AR: Eso es histórico. Los cultores de la música antigua, los precursores, como Harnoncourt, Leonhardt y compañía, partieron como los locos. Después los empezaron a tomar en serio. Después cuando se vio que la cosa era un aporte significativo, empezaron en Europa a "entrar por la puerta de atrás" al ámbito académico serio. Ahí dejaron de ser los locos.

Nosotros tenemos serios problemas de prejuicio. Y tiene que ver eso con la formación de nuestros instrumentistas. Ésta es una formación decimonónica, donde se produce una relación de dependencia mesiánica con el maestro. Entonces, a los alumnos se les enseñaba a tocar de una manera, y se les impedía de partida que tuvieran opinión. Muchos se titulaban, y tenían que volver donde el maestro para aprender a tocar cosas nuevas, porque nunca se desarrolló la habilidad de tomar decisiones.

Este panorama era algo que, veinte años atrás, estaba muy marcado. Ha ido disminuyendo de a poco... y el día en que se vuelva a abrir la posibilidad, vamos a tener aquí una institucionalidad académica que tenga cabida para esto.

Los prejuicios se acaban, pero el sistema educacional no. Y tenemos el problema que los músicos costamos plata. Y en este país la educación es un negocio. Y nosotros somos mal negocio. Entonces, ahora no podemos entrar,

por problemas del sistema.

GC: Lamentablemente, el sistema político-económico actual ve a la música como algo que engalana y adorna, y que hace más llevadera una reunión, un evento municipal, un remate o un seminario, siendo usada como imagen corporativa. Y esto no hace más que minimizar la presencia de la música y músicos como un aspecto real en la cultura, en la formación intelectual y en el desarrollo de la sensibilidad. Y ese criterio no se ve que cambie. Cada vez que los músicos egresan de sus estudios formales, surge la pregunta ¿y qué hago laboralmente? Y es mucho más fácil y habitual acceder a lo laboral mediante el evento musical, que desde una elaboración con más peso.

AR: También hay un fenómeno del cual no estamos tan concientes, y bastante siniestro: la tecnología pone a disposición la música con mucha facilidad. La música está omnipresente. Donde vayas hay música ambiental. Te metes a la red, y tienes todo al alcance, si quieres, y siempre está presente. Entonces, como está omnipresente, ha dejado de ser importante. Está, pero da lo mismo qué es lo que está. Nosotros tenemos que ayudar, de alguna manera, a que eso se revierta.