

continuidad
y cambio;
reflexiones
de un
compositor
juan orrego salas

LECCION MAGISTRAL DEL COMPOSITOR JUAN ORREGO SALAS
EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
AL RECIBIR EL TITULO DE DOCTOR SCIENTIAE ET HONORIS CAUSA



Para Carmen y Leopoldo
Con el afecto grande de
Siempre

Manuel G. G. G.
+ 1973





continuidad
y cambio;
reflexiones
de un
compositor
juan orrego salas



PATRIMONIO UC

LECCION MAGISTRAL DEL COMPOSITOR JUAN ORREGO SALAS
EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
AL RECIBIR EL TITULO DE DOCTOR SCIENTIAE ET HONORIS CAUSA

UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE



Los discursos y la lección magistral contenidos en esta publicación fueron pronunciados en la solemne sesión del 25 de noviembre de 1971, en que la Universidad Católica de Chile otorgó al compositor Juan Orrego Salas el título de Doctor Scientiae et Honoris Causa. En la misma ocasión, la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile entregó al músico el título de miembro correspondiente.

La Vicerrectoría de Comunicaciones y Extensión Universitaria y el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile han querido perpetuar, en la palabra impresa, ese homenaje a Orrego Salas realizado en el marco del Festival de Música Contemporánea, 1971.



Editado por
EDICIONES NUEVA UNIVERSIDAD
Vicerrectoría de Comunicaciones
Universidad Católica de Chile.

Impreso en los talleres
de la
Editorial Universidad Católica.
Lira 140. Santiago - Chile.

palabras del rector

Señores:

PATRIMONIO UC

La Universidad Católica de Chile recibe y distingue hoy al Profesor Juan Orrego Salas, en reconocimiento de su vida consagrada a la música que tan valioso aporte ha significado al arte contemporáneo. También como un gesto de gratitud por el impulso que él diera a las actividades artísticas en nuestra Universidad.

En mi calidad de Rector de la Universidad y en nombre de toda la Comunidad Universitaria, cumplo con alegría y emoción este cometido. Fuimos parte, como el profesor Orrego, de una misma generación de estudiantes y compañeros en la Escuela de Arquitectura de esta Universidad. Yo recuerdo esos días apacibles, formábamos una Universidad pequeña, una gran familia. Allí, en medio de nosotros, surgieron, por primera vez, la vocación y el talento de Juan Orrego. Él era un estudiante que quería hacer cantar a los estudiantes, y lo logró. Nació así el primer Coro de la Universidad. Allí se conocieron y trabajaron muchos jóvenes que, más tarde, serían artistas y así brotó, en nuestra Universidad, la verdadera preocupación por el arte.

Quería hacer este recuerdo, porque Juan Orrego tiene, también, el valor de los pioneros. Él abrió caminos, inauguró un estilo, soñó una obra que más tarde hizo realidad. En el año 1960, Juan Orrego fundó el Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile. Allí se reunieron músicos nacionales de valor, como Enrique Iniesta y el Quinteto de Cuerdas; Flora Guerra y tantos otros profesores que, con su talento y vocación, dieron vida e hicieron crecer el Departamento de Música. Desde su nacimiento, el Departamento cumplió labores docentes, de investigación y de difusión musical. Pronto se incorporaron a él el Conjunto de Música Antigua de Santiago y el Coro Universitario.

Cuando se inició la Reforma, en agosto de 1967, con la activa colaboración del profesor Fernando Rozas, transformamos el Departamento de Música en un Ins-

tituto, que goza hoy en la Universidad y en el país de un enorme prestigio. Tal es, pensamos, el mejor y más profundo homenaje que podemos tributarle a Juan Orrego. Su sueño es hoy una realidad. La obra que él inició ha crecido y ha encontrado quienes la desarrollen y hagan crecer.

Hoy el Instituto de Música es un centro de formación y un centro de difusión. Los conjuntos musicales de la Universidad Católica de Chile han recorrido el país y han sido acogidos en Europa y América, dando testimonio de la cultura chilena. Juan Orrego ha hecho algo similar a través de su trabajo en la Universidad de Indiana, en los Estados Unidos de Norte América.

En fin, nuestro Festival de Música Contemporánea honra ahora al profesor Orrego. La Universidad Católica de Chile, a proposición del Instituto de Música y con el acuerdo unánime del Honorable Consejo Superior, confirió al profesor Juan Orrego el grado académico de DOCTOR SCIENTIAE ET HONORIS CAUSA, que hoy le entregamos. Así la Universidad reafirma su compromiso con los más altos valores de la cultura nacional y acoge con distinción a uno de los más destacados miembros de nuestra Comunidad Universitaria.

Muchas gracias a todos ustedes por su presencia. Muchas gracias al profesor Juan Orrego Salas por estar hoy junto a nosotros.

FERNANDO CASTILLO VELASCO
Rector Universidad Católica de Chile



juan orrego salas
miembro correspondiente
de la academia
de bellas artes
del instituto de chile

Emmo. Sr. Cardenal, Gran Canciller de
la Universidad Católica de Chile;
señor Rector;
señor Director del Departamento de Música,
amigo y colega Juan Orrego Salas;

señoras y señores:

Hacer entrega de un título, de una distinción o de un premio, puede constituir el cumplimiento de obligaciones frías, casi administrativas, cuando a ello no se suman la emoción y el afecto con que en estos momentos represento a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, que honra por vez primera a alguien con título de Miembro Correspondiente. Las viejas academias suelen dar estos honores como reconocimiento en cierto modo ocasional a algún eminente colega que las visita; la nuestra, muy reciente aún, parca en distinciones, adoptó hace meses el acuerdo de honrar a quien es el mejor campeón internacional de nuestra causa. Esperanzados de una visita suya, por desgracia poco frecuentes, supimos de este acto y con verdadero júbilo nos asociamos a él contando con la generosa hospitalidad que la Universidad Católica brinda a las manifestaciones superiores del arte. Es así como, providencialmente, me ha cabido perfeccionar la incorporación de Juan Orrego Salas a nuestras tareas, poniendo en sus manos el diploma que lo reconoce en cuanto nuevo Académico. Si no se hallara el ilustre compositor residiendo en Bloomington, en la Universidad de Indiana, cuyo Centro de Estudios Latinoamericanos fundó y rige con singular brillo, esta ceremonia sería la de incorporación de un nuevo Académico de número.

Dije que en la presente oportunidad se unen al acto académico la emoción y el afecto. Para mí no puede ser de otro modo ya que, por inesperada circuns-

fancia, me cabe tributar homenaje público a un colega cuya vida musical he visto crecer con la autenticidad de esas plantas de raíces nobles, que sin casi advertirlo uno, aparecen de pronto en magnífica floración. El nuevo Académico, que en adelante nos representará y ocupará un sitio en nuestras reuniones cada vez que se halle en el país, bebió la música desde su infancia en un hogar de alta cultura artística. Es justamente veinte años menor que yo; puedo así verlo en el borde de la generación siguiente. Lo recuerdo, muy niño, sentado en una esquina del pupitre desde el cual dirigía yo el Coro de la ya casi legendaria Sociedad Bach, mirándome serio y atento, con sus grandes ojos, penetrado por la música. ¿Y qué música?, las obras polifónicas renacentistas, de Palestrina, Victoria y Lassus. En su casa —me cupo presenciarlo— tenía serias disputas con su hermano (el más tarde eminente sabio investigador, fallecido tempranamente), acerca de quién era superior, Bach o Wagner . . . Su medio, en cuya sangre corría la savia fecunda de esa gran precursora de nuestra música, Da. Isidora Zegers, le dio así ya en la infancia el ambiente para que de él surgiera un músico auténtico.

No había concierto en que, junto a su madre, música también y promotora de innumerables avances artísticos, este niño estudioso y serio no estuviera escuchando todo, mirando cuanto se hacía. Es así como en forma muy somera puedo evocar el comienzo de esta carrera ilustre que él, seguramente, muy modesto por naturaleza, no pudo prever, como jamás nuestras vidas se ajustan a cuanto en la juventud imaginamos. Tenemos hoy aquí no sólo un gran músico chileno sino, además, una personalidad internacional. Juan Orrego Salas es conocido así, con sus dos apellidos, en todas partes; acaso más fuera del país que en su tierra donde quiso trabajar y en que no le fue fácil el camino tal vez por la excelencia misma del caso.

Un día, hace diez años, le vimos con pena alejarse en busca de horizontes donde su vena creadora pudiera tener campo normal y sosegado. Nuestro amigo no era hecho para la lucha sino para el estudio, la enseñanza, el apostolado, y tomó uno muy generoso: el de la música de esta parte del mundo, el llamado latinoamericano, urgido de investigadores y defensores que lo rescaten del anonimato internacional. Quienes hemos visitado a Juan Orrego Salas en su trabajo, en la pequeña celda que ocupa dentro del edificio circular de Bloomington, penetramos en el "sancta sanctorum" de la creación sonora de estos países. En ella Chile tiene por cierto un destacado lugar. Los alumnos del profesor —diré ahora con derecho, del Dr. Orrego Salas— estudian y analizan no sólo el modelo de las obras clásicas europeas sino también las nuestras; reciben ellos sus grados académicos trabajando acerca de compositores de este hemisferio. Las tesis van de Universidad en Universidad y son leídas por expertos críticos europeos. Mucho de lo que hoy se sabe de la producción latinoamericana, de lo que los diccionarios básicos de Europa y América consignan acerca de ésta, procede del Centro dirigido por nuestro colega y muy a menudo es resultado de su personal trabajo.

La obra musical de Juan Orrego, lo que más toca su ser profundo, está en el acervo de mayor solidez y riqueza con que los compositores chilenos hemos contribuido a la producción contemporánea. Todos los géneros y formas han sido abordados por él y las composiciones de su catálogo llegan hoy casi al centenar. En cualquier terreno se mueve con igual destreza y saber del oficio. Libre de manías y de capillas, su intuición creadora lo lleva navegando con serenidad de gran marino en el tempestuoso y contradictorio panorama de estos tiempos. Lo que hoy nos

ha dado a conocer en estreno *, para algunos viraje tal vez sorprendente, continúa sin embargo líneas que sus amigos más cercanos ya conocíamos a través de obras sinfónicas y de cámara. Ha caminado mucho desde esa joya definitivamente maestra que son las "Canciones Castellanas" y más aún desde la juvenil "Cantata de Navidad" que nunca ha dejado de asomar, como podemos constatar aún ahora en medio del tejido dodecafónico de una composición esencialmente abstracta. Hay el giro poético y el desolado, el monólogo montañés dramático de quien sueña en su lejanía con nuestros Andes inmensos y con los mares de Chile mucho más grandes aún. Escuchando esta música uno se sorprende por el acento cercano a la creación contemporánea de ésta su tierra.

En una carta muy reciente que de Juan Orrego Salas recibí, relata la entrevista tenida con Pablo Neruda, en París, en los días de serle otorgado el Premio Nobel: "la nostalgia, dice el poeta, es creadora; por eso tiene ventajas vivir fuera. Se da más al país" . . . ¡Curiosa reflexión de quien, como su antecesora Gabriela Mistral, ha enterado largos períodos lejos del suelo natal. ¿Habría servido la lejanía para que el nuevo Doctor y Académico diera más, para que haya dado aún mejor? De constatarse, sería doloroso. Para él es una pena aun cuando con ella nos enriquezca. Tiempo es ahora de recuperarlo, y en ello la Universidad Católica, que lo ha invitado, presta un fundamental servicio a la música chilena. Debemos conocer su abundante producción ausente del país. Es necesario que el compositor nos visite más a menudo; constataremos así, que los años transcurridos y la distancia, no han debilitado su categoría y calidad chilenas.

DOMINGO SANTA CRUZ WILSON

Presidente Academia de Bellas Artes
del Instituto de Chile

PATRIMONIO

* El orador se refiere a "Variaciones Serenas (In Memoriam Pelayo Santa María)", interpretadas por la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica dirigida por Fernando Rosas, y "...Dedicadas a Pelayo Santa María, dotadísimo joven chileno cuyo inesperado fallecimiento, hace pocas semanas, apagó una de las esperanzas más luminosas de nuestro mundo musical" (Federico Heinlein, comentando el acto musical académico; El Mercurio, Santiago de Chile, 28-XI-1971).



continuidad y cambio; reflexiones de un compositor

LECCION MAGISTRAL DEL COMPOSITOR JUAN ORREGO SALAS, EN LA
UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE, AL RECIBIR EL TITULO DE
DOCTOR SCIENTIAE ET HONORIS CAUSA

Señor Rector:

PATRIMONIO UC

Para decir lo que no es fácil decir y comunicar emociones que se anudan en la garganta antes de encontrar las palabras que las describan; para agradecer con expresiones que rebasen los límites estrechos de las buenas maneras y llegar a los demás por las puertas que conducen a una comunión verdadera, es necesario despojarse de los lugares comunes y convenciones tradicionales que ya tanto se han empleado en momentos como éstos.

No quiero, por lo tanto, hablar de "honorés inmerecidos", ni disminuir las dimensiones de mi obra confrontándola con la generosidad de la recompensa que se me confiere.

Quiero simplemente agradecer con un apretón de manos y una mirada larga. Una mirada que recorra desde el comienzo, ese camino cargado de experiencias, de sorpresas, de sueños y desencantos, éxitos y fracasos, que ahora se ensancha para contener la distinción que exhibirá como un hito esplendoroso.

Quiero, con voz que se remonte a mi niñez y a mi adolescencia, invitar a compartir esta fiesta a cada uno de los seres que desde esas distancias se unieron a mis pasos, a los que me estimularon desde un flanco del camino prodigándome gestos de apoyo y confianza.

Quiero compartir el galardón con todos ellos, con mis padres y maestros, con mi mujer y mis hijos, con mis nietos, con mis alumnos, de quienes tanto he aprendido, y con ese ángel que desde hace muchos años ha estado soplándome en el oído la música que he escrito.

Y así, haciéndolos a todos partícipes, puedo aceptar la distinción en nombre de esa maravillosa colectividad, y dar gracias sin rebuscamientos, mas con la profunda emoción que me produce el representarla y el orgullo que siento de

que el premio lo confiera esta Universidad y lo ponga en mis manos su Rector, de cuyo camino admirable por su generosidad y valentía, fui testigo desde mis primeras etapas, cuando ambos éramos estudiantes de arquitectura.

Si miro más allá del acto y escudriño por debajo del entarimado circunstancial que lo sostiene, si descorro las cortinas de la ceremonia, descubriré la misma luz diáfana que en otras ocasiones se me ha hecho evidente al tratar de explicarme a mí mismo el proceso de la creación artística o el impacto de ésta en los demás. Me permitirá ella cerciorarme, una vez más, de que uno no es sino el vehículo a través del cual se expresan ciertas fuerzas superiores, y concluiré entonces, que el premio no es más que un reconocimiento de este mandato divino.

Es claro que hablar de ello es como hacer una confidencia, es como una confesión que no se prodiga pero que se hace cuando se han abierto las puertas a la intimidad, cuando alguien ha despertado nuestra confianza diciéndonos que entiende, demostrándonos que siente y que quiere saber más.

La creación es un acto íntimo. Yo no converso con cualquiera de éste. Lo comparto con los míos y sólo hablo de él con mis amigos y mis alumnos.

Sin embargo, la atmósfera de esta velada, vuestra presencia, este diploma, me sugieren un mensaje de conmovedora amistad, hacen florecer en mi corazón los deseos de compartir unos momentos de intimidad con los que quieran escucharme.

Por esto, los invito ahora a explorar el camino de la creación artística, a que penetremos juntos en la vasta reserva de experiencias y conocimientos que sirven al músico para dar realidad a su obra, y observemos cómo, por encima de la razón y de la técnica, participa el instinto en la gestación de ésta, confiriéndole ese sople divino que André Gide llamó "la part de Dieu", ante la cual todo análisis se detiene, toda explicación es insuficiente, y sin cuya contribución la obra se desmorona.

Sabemos que por los cauces del instinto y de la razón llegan las energías que ponen en movimiento el proceso de gestación de una obra de arte.

Y, ¿dónde se generan tales energías?

En la necesidad del artista de expresarse, de poner en evidencia sus más profundos sentimientos, de ofrecer al mundo una obra sin par por su especial contenido.

La urgencia de tales deseos es la que pone en acción al creador y abre cauces a los torrentes de su intuición y experiencia para que se viertan en su obra y le den contenido y forma.

En el caso específico de la música, la captación de lo intuitivo y racional se realiza a través de un proceso gobernado por fuerzas de **continuidad** y **cambio**, que son substanciales a toda expresión de movimiento, a todo desarrollo de contenido temporal. En otras palabras, el acto de la creación musical depende de energías que se desprenden tanto de la unión natural que tienen en sí las partes de un movimiento como de la acción de alterarlas y reemplazarlas una por otra.

De la persistencia en el tiempo (**continuidad**) integrada al proceso de alterarlo, desplazarlo y dividirlo (**cambio**), el sonido derivará su imagen e impulso, y éstos a su vez le conferirán un contenido expresivo (**música**).

La **continuidad** asegura en la música el transcurso de un sonido a otro, —o de un silencio a otro—, provee un cauce. El **cambio** le confiere estructura, un orden interno basado en la alteración, contraste y agrupación de sus elementos básicos.

Ambas fuerzas, las de **continuidad** y **cambio**, requieren del sonido y silencio para manifestarse en la música, los que por su parte no pueden revelar su presen-

cia organizada en el tiempo, o su realidad como partes de un total en movimiento, sin los factores de **continuidad** y **cambio**.

El sonido es un elemento físico-acústico, por lo tanto, sus factores de **cambio** y **continuidad** deben ser analizados dentro de este contexto antes que podamos explorar su contenido estético.

Los factores de cambio que afectan al sonido son los bien conocidos de altura, timbre, intensidad y duración. La altura, depende de la frecuencia de la onda sonora y determina si el sonido es agudo o grave. El timbre depende del medio sonoro en que el sonido se genere y comprende un amplio espectro de colores diferentes que incluye la voz humana, los instrumentos tradicionales, los sonidos electrónicos y mucho más. La intensidad depende de la amplitud de la onda sonora y determina si el sonido es fuerte o suave. La duración, depende de la extensión o **continuidad** en el tiempo del sonido, y determina si éste es breve o largo.

Duración es **tiempo** y es **continuidad**, y de las cuatro características enumeradas, es la única que es patrimonio tanto del sonido como del silencio. Las otras tres, altura, timbre e intensidad, no podrán producirse sino dentro del contexto de un medio en vibración, es decir, de un sonido.

En cambio, así como nos es dado concebir sonidos de larga o corta duración, también podremos conferir duraciones diferentes al silencio.

Fatalmente la duración de un sonido se extenderá entre los límites establecidos por dos silencios, y viceversa, la de un silencio, entre los límites establecidos por dos sonidos.

Sonido y silencio constituyen, por lo tanto, elementos opuestos y coexistentes, los que en el proceso de la creación el compositor integra, les confiere presencia y continuidad en el tiempo, los pone en movimiento por medio de un variado juego de alternaciones, progresiones y cambios.

El silencio **es, está, existe** independiente de cualquier circunstancia ajena a él. Como tal, se hace presente sin la intervención de otros elementos y goza de su propia continuidad, la que sólo puede ser interrumpida por el sonido.

El sonido, en cambio, no existe mientras no se lo produce, mientras no se ponen en vibración elementos extraños aunque necesarios a él, mientras deliberada o espontáneamente no se **rompe el silencio**.

Concluimos entonces, que mientras el sonido requiere **producirse** para existir, el silencio simplemente **existe**; que mientras la **continuidad** del sonido depende de la perdurabilidad del fenómeno acústico que lo genera, la del silencio está contenida en sí mismo, es parte del curso infinito y fatal del tiempo.

El silencio no puede reducirse por sí solo; en su esencia es absoluto. Si el sonido no lo interfiere en mayor o menor grado, no puede ser respectivamente ni más pequeño ni más grande. No puede ser ni más largo ni más breve si el sonido no le confiere tales límites. Y, de los sonidos que lo preceden, lo enmarcan o lo suceden, recibe el silencio su propia investidura expresiva.

El silencio que sucede a la explosión inesperada del trueno en la tormenta tiene un contenido muy diferente al que está engastado entre las tenues vibraciones de una brisa primaveral en el bosque.

La desolación que impera en los primeros compases de Tristán e Isolda emerge principalmente de los silencios en que Wagner suspende cada una de las repeticiones del motivo central de la ópera, y cada uno de estos silencios participan en la progresión dramática del episodio con presencia y contenidos propios.

Quien ha podido captar la atmósfera nocturna y de misterio que surge del tema con que comienza El Pájaro de Fuego, concluirá conmigo que esta obra

de Strawinsky se levanta del silencio y lo incorpora a ese gradual ensanchamiento sonoro que de allí adelante procede. En otras palabras, esta música comienza antes que los violoncellos pongan en vibración su primera nota, la línea de desarrollo expresivo, parte entonces del silencio.

Si alguien me preguntase por qué hablo del silencio, si el silencio es **nada**, le contestaría que hablo del silencio porque el silencio es el eco del sonido y, en tal condición, deja de ser nada.

"Cada algo es el eco de nada" dice John Cage.

A ello podemos agregar que para captar la presencia de algo es necesario conocer o intuir su ausencia, y viceversa. La ausencia de algo es presencia de nada y la presencia de nada es ausencia de algo. Por lo tanto, la ausencia de sonido es silencio y, dentro de tal contexto, el silencio adquiere presencia. De allí que John Cage crea en la existencia, en un plano superabstracto y filosófico, de una música de puros silencios.

Cada vida acarrea su propia muerte dice Rilke.

Cada sonido muere en su propio silencio.

El Creador Supremo nos da vida y nos confiere también nuestra propia muerte, nos concede a la vez, **continuidad** y **cambio**, elementos substanciales a la integración de lo divino y lo humano.

Así el músico en su propio plano, integra sonido y silencio, pone en movimiento una secuencia de continuidades y cambios o, en otras palabras, una cadena de sonidos que mueren en sus propios silencios, y silencios que se visten con los perfiles que le confieren sus propios sonidos.

La condición de existir en la música, es como la de nuestras propias existencias. Ambas son una suma de instantes que nacen y mueren unos en otros, una continuidad que genera cambios, y de cambios que aseguran la continuidad.

Mientras el **acto** de componer consiste en integrar, ordenar, engastar, y obedece al mandato expreso de la voluntad creadora, la **esencia** de componer, en cambio, envuelve un proceso inconsciente de elevación, un movimiento intuitivo hacia captar **"la part de Dieu"** que Gide ve en cada obra de arte.

Esta contribución divina, florece en el acto de la creación junto al deseo incontenible del artista por expresarse, y sus resultados sorprenden muchas veces al propio creador.

En repetidas ocasiones, al escuchar por primera vez música mía, me ha sorprendido la presencia de elementos que nunca me propuse emplear pero que desde ese instante adquieren un sentido esencial al contenido de la obra. Ello prueba que la mente creadora no sólo responde al estímulo de las fuerzas que conscientemente el artista pone en movimiento, sino que también al de aquellas que su instinto capta en un plano superior y misterioso.

Allí, creo yo —en ese plano—, es donde se perpetúa el eco eterno del Génesis; la chispeante vibración de las estrellas, la brisa cósmica del planeta, el gemido de la tierra separándose de las aguas, el susurro efervescente de los peces invadiendo los océanos, la algarabía de los pájaros, el aullido de la bestia en calor, el murmullo de los bosques, el primer latido del corazón humano; todo, desprendiéndose de las manos de Dios en una continuidad sin límites que vierte su torrente en la creación de los hombres.

Apoyado en su experiencia y conocimientos, impulsado por su fantasía e imaginación, el artista conquista el plano superior donde su instinto le permite captar del torrente divino todo aquello que es esencial a su obra en gestación.

Es tan cierto el que el compositor debe **"tomar una decisión"** (Copland) cada vez que pasa de un sonido a otro, cada vez que un acorde se extingue para

dar paso al siguiente, como que una fuerza misteriosa y reveladora es la que en último término aúna todas sus decisiones, la que provee desde un plano superior la gran respuesta. Esa es **"la part de Dieu"**, el fuego sagrado que anima e informa a la obra de arte cuando se la ha provisto de una sólida estructura para recibirlo.

Schubert se refirió a Beethoven en el acto de componer como a la imagen de una **"soberbia frialdad bajo el fuego de la fantasía creadora"**. Sus palabras describen con singular elocuencia el proceso de la creación artística, en que una "soberbia frialdad", es decir, el control absoluto de ideas y elementos es enardecido por la llama incontenible de la inspiración divina.

Beethoven mismo decía que componer era un diez por ciento inspiración y un noventa por ciento transpiración. ¡Oh maravilloso diez por ciento! tendríamos que decir nosotros.

Una vez más nos enfrentamos a la integración de los fenómenos de **continuidad** y **cambio**, en este caso, a la persistencia en un plano superior de fuerzas irracionales que al ser interferidas por otras que surgen de la voluntad creadora, ponen en movimiento un proceso de cambios que es vital a todo fenómeno artístico.

No hay leyes que rijan la acción creadora en el plano donde actúan las fuerzas de la intuición. Estas se manifiestan más allá de la artesanía y del método, por encima del pensamiento entendido aun en su más alta expresión. Cuanto surge de ella es medular, constituye un elemento esencial al contenido de la obra. No nos han sido conferidas razones para explicar su ausencia más allá de las que pudieran servirnos para explicar su presencia.

"Toda tentativa de excluir lo irracional (en la obra de arte) es en sí irracional" dice John Cage, y luego agrega que **"cualquier estrategia que es exclusivamente racional, lo es en extremo irracional"**.

Las fuerzas de la razón, los conocimientos y experiencias, las energías que el compositor derive de las tradiciones y culturas que le son afines, le permitirán captar en la vasta reserva de la naturaleza los elementos básicos (sonidos, silencios, intensidades, pulsaciones, ritmos, timbres, etc.) y disponerlos en un total ordenado y coherente. Con ello conseguirá dar forma y continuidad a su pensamiento y posiblemente ofrecernos un producto de reconocida competencia y sólida artesanía. Sin embargo, la condición de obra de arte no se habrá logrado con ello. Le hará falta ese contenido divino que el artista capta intuitivamente y que es el que confiere a sus sonidos una vida propia, el hálito de libertad de que fueron originalmente investidos por el Supremo Hacedor.

"La música nació libre y reconquistar su libertad es su destino" en la obra de arte, dijo Busoni.

Podríamos refrendar con otras palabras la misma idea, diciendo que la música procede de la naturaleza y la misión del artista es restituírle este privilegio junto con servirse de ella para expresar sus ideas, para revelar un mensaje de trascendencia humana. Contemplado en este plano, el artista, además de ser cauce de energías supra-terrenas, es un pensador, un creador de valores estéticos permanentes, como los que han trascendido hasta nosotros en las obras de Josquin, Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy, Strawinsky y tantos otros.

La presencia de valores estéticos permanentes incorporan la obra de arte a una línea de desarrollo que se extiende más allá de la existencia terrena de su autor y que a la vez se nutre de aportes anteriores a ésta. Esto es lo que se llama tradición.

La tradición es **continuidad** y **cambio**, envuelve un acto de adhesión al pasado y simultáneamente una necesidad de alterarlo, de reinterpretarlo, es decir, como afirma Strawinsky, "es una fuerza viva que anima e informa el presente".

La fuerza de continuidad que la tradición envuelve se presenta ante el artista en la forma de un legado. Incluye éste una variedad de elementos (culturales, antropológicos, sociales, estéticos, técnicos, etc.) que éste asimila en función de sus ideas y del medio, confiréndole una orientación afín a su época.

La proporción con que participan en la tradición las fuerzas de continuidad y de cambio ha dependido siempre o del artista como individuo o de las circunstancias históricas que lo rodean, o de una combinación de ambas.

Hay períodos en que el ideal del artista consiste en expresarse dentro de un perfeccionamiento de marcos estilísticos conocidos, y otros, en que éste busca desprenderse del legado histórico movido por un imperioso deseo de individualismo.

Sin embargo, no siempre el producto del inconformismo, de una deliberada ruptura con la tradición, trasciende por la sola fuerza de su originalidad. En cambio, ejemplos como los que ofrecen la casi totalidad de las obras de Juan Sebastián Bach, a pesar de que están engarzados en tradiciones polifónicas que proceden de la Edad Media, parecen mucho más avanzados que aquellos del "style Galant" que históricamente los suplantaron a mediados del siglo XVIII.

Una de las actitudes más anti-tradicionales de que haya sido testigo la historia es la que representa la tendencia a despersonalizar el acto de la composición que ha imperado en ciertos sectores en las últimas décadas. Esta envuelve un deseo inconfeso, o declarado, por destruir la imagen del artista como maestro soberano de su propio estilo, obediente a su instinto, parte de una sociedad a quien dirige su mensaje y por quien desea ser comprendido.

En su reemplazo, establece y glorifica el modelo de un compositor que cree en el control absoluto de todos los elementos de la música, en la ordenación, previa al acto de la composición, de todos ellos conforme a parámetros gobernados por métodos y dogmas inalterables. O, también, apoya la idea de un músico que, por el contrario, renuncia al total control de la obra, compartiéndolo con el ejecutante a quien provee secuencias de sonidos, de ritmos, o de otras especies—hasta incluyendo imágenes visuales—, para que éste improvise.

Tanto la primera de estas categorías, dentro de la cual caben los diferentes métodos de música serial, como la segunda, representada por la música aleatoria o casual, son producto tanto de energías que propenden a separarse de la tradición como a establecer ciertas prácticas comunes de contenido internacional, ante lo cual el aporte del instinto resulta de importancia secundaria.

En esencia, envuelven un renunciamiento a la **continuidad** histórica, en favor de lo que el músico de vanguardia definiría como una total reorientación estética, un cambio radical, la "fuite en avant" de que ha hablado Pierre Boulez.

Cabría preguntarse entonces si este cambio, basado en una deliberada ruptura con la tradición, ha alcanzado las metas de originalidad buscadas con ello.

A la luz de una apreciable mayoría de las obras surgidas de éste, yo diría que no. Los lugares comunes de todas especies (rítmicos, timbrísticos, sonoros, etc.) que no sólo confunden las obras salidas de una misma pluma sino que las de autores diferentes, no contribuyen a demostrar una originalidad más allá de la que pueda desprenderse del empleo de un método de composición distinto a los que antes imperaron, es decir, basada en diferencias de época pero no de estilos individuales.

Creo yo, sin embargo, que Pierre Boulez, al hablar de "fuite en avant", pensó en una fuerza dinámica, de contenido artístico y también social y humano; en un escape hacia adelante, consciente de que existe algo de lo cual se huye, que reconoce la existencia de una tradición que va a ser la que en parte confiera un sentido a la huida.

De no ser así, de no creer Boulez en el valor del aporte humano e individual a la obra de arte, no se lamentaría del mal gusto y mediocridad artística que se esconde en la llamada vanguardia musical de nuestros días y no preconizaría la necesidad de que se desarrollen elementos de juicios que permitan detectar la contribución del músico de talento frente a la obra del oportunista. Esta opinión coincide con la de Xenakis y confiere el reconocimiento que merecen músicos como Penderecki, Berio, Carter, Stockhausen, el propio Boulez y Xenakis, y otros tantos en nuestra América.

Schoenberg dijo que "el talento consistía en la habilidad para aprender y el genio en la habilidad para desarrollar".

¿Qué quiso decir con ello? ... ¿En qué estriba la diferencia? ...

Con talento se puede aprender, es decir, incorporar a nuestro conocimiento lo que existe, lo que la experiencia pasada nos ha legado; pero se requiere genio para poner en movimiento ese acopio de experiencias aprendidas, para guiar nuestro pasado hacia el porvenir y crear así un presente dinámico, para conferir a éste un desarrollo ulterior, para darle **continuidad** y, en consecuencia, **cambio**.

Creo yo que mientras más vasta es la órbita ante la cual el artista se abra, más profundas serán las raíces de su arte y más nítidos los perfiles de su originalidad. Esta debe extenderse en el espacio cronológico, geográfico, cultural, social y humano. El artista sin raíces en el tiempo y en su suelo, el artista sin sueños, sin distancia, sin pueblo, sin la palabra de otros, sin causa, sin compromisos, es un ser encerrado en su propio desierto.

El concepto de la "torre de marfil" que tanto atrajo al artista del siglo pasado, ya se añejó. Pablo Neruda lo expresa maravillosamente en su Oda a la Soledad:

No es verdad
la soledad creadora.
No está sola
la semilla en la tierra.
Multitudes de gérmenes mantienen
el profundo concierto de las vidas
y el agua es sólo madre transparente
de un invisible coro sumergido.

Más adelante, en el mismo poema sintetiza con hondura la idea de la tradición cuando escribe:

La música
buscó para expresarse
la firmeza coral del oratorio
y escrita fue
no sólo por un hombre
sino por una línea
de ascendientes sonoros.

Y esta palabra
que aquí dejo en la rama suspendida,
esta canción que busca
ninguna soledad sino tu boca
para que la repitas
la escribe el aire junto a mí,
las vidas que antes que yo vivieron,
y tú que lees mi oda
contra tu soledad la has dirigido
y así tus propias manos la escribieron,
sin conocerme, con las manos mías.

Maravilloso mensaje poético es éste, que confirma que la obra de arte no podrá florecer sino que dentro de una integridad absoluta de valores, de experiencias pequeñas y grandes, de legados, sentimientos e ideas diferentes.

En un terreno más personal, podría reafirmar lo que dije hace quince años atrás en una charla en Harvard:

“La vida de mi hogar, los amigos, el ritmo cotidiano, han sido fuentes constantes de estímulo e inspiración. A pesar de que en mi música no hay descripciones ni referencias deliberadas al cúmulo de experiencias humanas que me rodean, estoy convencido que ningún detalle de éstas ha dejado de influir en mi creación. Del pulso de otras vidas, de los problemas y sentimientos de otras, de mi mujer, de mis hijos, del jardín que florece en primavera y pierde sus hojas en otoño, he recibido vida, regalo que me ha sido dado retribuir con mis obras”.

Quiero agradecer a Fernando Rosas y a los miembros de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica no sólo el regalo de la excelente versión que han brindado de mis Variaciones Serenas, sino este Festival, y aún más, la sola presencia de todos ellos en la vida musical chilena. Esto significa realidad y esperanza.

Y a Uds. que me han regalado presencia y paciencia en esta oportunidad, quiero decirles una vez más, **muchas gracias**, con emoción y afecto.





**Ediciones Nueva Universidad
Vicerrectoría de Comunicaciones
UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE**

**Instituto de Música
UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE**