

## *Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena*

*por*

Luis Merino Montero  
Facultad de Artes,  
Universidad de Chile, Chile

El canon y el acto de canonizar forman parte de un juicio de valor aplicable a la música de arte europea, en una tripartición que involucra al creador, su obra y el impacto de la música en un receptor o público como resultado del proceso social de comunicación.

Durante muchos años la música centroeuropea y su canon representó en Latinoamérica el lenguaje musical por excelencia, al cual se subordinaban todos los otros lenguajes musicales cultivados en el continente. El proceso de canonizar lo realizaba el musicólogo, el compositor o, más raramente, los intérpretes, de manera generalmente disociada.

Con la conformación de una cultura de masas de base industrial en la década de los 50, característica de la así llamada modernidad latinoamericana, y el desarrollo masivo de la creatividad en la pluralidad de tradiciones musicales cultivadas en el continente, la música de arte no constituye hoy día el único posible referente canónico. Por el contrario, los referentes canónicos en Chile y Latinoamérica están, en muchos casos, fuera de la música de arte.

Esto plantea un desafío formidable a la musicología, el cual debe ser abordado mediante la convergencia disciplinaria intra y extra musicológica, además de la generación de una crítica musicológica, que sirva de base para la formulación del juicio de valor, en que se interactúen el musicólogo, el compositor y el intérprete.

**Palabras clave:** Canon, juicio de valor, modernidad latinoamericana, crítica musicológica, música de arte.

*The musical canon and the act of canonizing are part of a value judgement applicable to European art music, within a tripartition involving the composer, his work and the impact of music upon an audience as a result of the social process of music communication.*

*For many years the music from Central Europe and its canon was considered in Latin America as the musical language par excellence. All other musics were valued by the yardstick of European art music. The canonizing was carried out by musicologists, composers or less frequently by performers, usually in a totally unrelated manner.*

*With the establishment of a mass culture in the fifties, typical of the so called Latin American modernity, and the massive thriving of creation within the various music traditions of Latin American culture, art music no longer is the only possible canonic reference. Quite to the contrary, canonic references in Chile and Latin America after 1950 frequently have nothing to do with art music.*

*This poses a great challenge to musicology, which must be tackled by crossing both musicological and non musicological disciplines. Besides, a musicological critique should be developed, as the basis for the value judgement, involving musicologists, composers and performers.*

**Key words:** Canon, value judgement, Latin American modernity, musicological critique, art music.

## CANON MUSICAL Y LA MÚSICA EUROPEA<sup>1</sup>

El canon se puede entender como el resultado de un proceso: el acto de canonizar. Este último se puede definir como una instancia de valorización desde un presente, con el propósito de establecer un repertorio que se invoque como representativo por un grupo humano o estrato portador.

El acto de canonizar y el canon constituyen temas que han sido prioritariamente estudiados por la musicología centroeuropea para la música de arte producida en esta región del Viejo Continente<sup>2</sup>. Siguiendo a Carl Dahlhaus, en el canon confluyen el juicio funcional, el juicio estético normativo y el juicio histórico descriptivo. De estos, es el juicio funcional el más antiguo. En cuanto al juicio estético, Dahlhaus lo tipifica como "una categoría histórica, por lo tanto, variable. Su origen no va más allá del siglo XVIII y parece haber perdido relevancia en las décadas recientes<sup>3</sup>. En cambio, el juicio histórico descriptivo cobra relevancia en el siglo XIX, con la consolidación de la historia de la música como una disciplina del saber.

Continuando con la definición, es conveniente recordar la pregunta de Carl Dahlhaus acerca de *cómo y porqué se formó el canon histórico de la música de arte europea*. Esto apunta a retrazar los caminos que llevaron a Schütz, Gluck, Weber, Debussy y Schoenberg, a una fama que es hoy día casi granítica. En este tenor Dahlhaus distingue tres aspectos.

- (a) El *prestigio* que alcanza una obra, aun, en el caso del canon centroeuropeo, sin ser necesariamente ejecutada.
- (b) El apoyo a la recepción de obras de parte de *instituciones*, en cuanto a la música como proceso de comunicación.
- (c) Los *estratos portadores*, esto es, un público que tiene algo más en común que sus intereses musicales.

De estos tres aspectos subrayo la importancia de las instituciones. El canon es algo que se invoca, pero que, para que llegue a ser una realidad tangible y no una entelequia virtual, debe ser comunicado. En tal sentido, las instituciones juegan un doble papel: la de la preservación del repertorio canónico y su comunicación a un sector amplio del público. A modo de ejemplo, se puede citar el caso de la música de J. S. Bach, la que después de ser dada a conocer por Felix Mendelssohn

<sup>1</sup>El presente trabajo constituye una primera aproximación al marco metodológico del proyecto FONDECYT N°1040516, en lo que respecta al juicio de valor. En el proyecto participa el infrascrito como investigador responsable junto a los profesores Rodrigo Torres, Guillermo Marchant y Cristián Guerra como coinvestigadores y versa sobre las prácticas sociales de la música en Chile entre 1810 y 1855. El texto del trabajo constituye una versión revisada de la intervención del investigador responsable en la mesa redonda realizada en Mendoza el 15 de agosto de 2004 en la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. El tema de la conferencia fue "Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa". La mesa redonda fue moderada por el musicólogo argentino Omar Corrado y contó también con la participación de los musicólogos Carol Robertson y Gerard Béhague.

<sup>2</sup>Cf. Dahlhaus 1977: 92-107.

<sup>3</sup>Dahlhaus 1983:11. Sobre el juicio funcional, estético e histórico, cf. pp. 10-17.

a contar de la segunda década del siglo XIX, alcanzó un prestigio y un nivel de impacto que se proyecta hasta nuestros días<sup>4</sup>. Otro caso es mi experiencia el año 1982 como el único representante de América Latina al Congreso realizado en Viena en conmemoración de los 250 años del nacimiento de Joseph Haydn. Fue este un evento de carácter nacional, de gran impacto mediático por diarios, radio y televisión, que se proyectó desde Austria al resto de Europa. Parafraseando con alguna libertad el esquema de Jean Jacques Nattiez, en los casos de Bach y Haydn, su música en Europa es comunicada como parte del canon musical y es reconocida en su calidad de canónica por la gente, al interior de la sala de conciertos o a través de los medios masivos, dentro de la comunicación social de la música.

### CANON MUSICAL Y LA MÚSICA CHILENA Y LATINOAMERICANA

En el caso de Chile, se pueden plantear, *grasso modo*, tres grandes temas: (1) la comunicación en Chile del canon centroeuropeo que se llevó a cabo desde el siglo XVI; (2) quién formula el discurso canonizador, de acuerdo a lo señalado por el destacado científico chileno Humberto Maturana, en cuanto "todo lo dicho es dicho por alguien"<sup>5</sup>, y (3) el canon y la comunicación social de la música de arte.

En relación al primero de estos temas, el historiador chileno Maximiliano Salinas plantea que el canon musical centroeuropeo ha tenido en Chile y América una preeminencia hegemónica entre los siglos XVI y XX como marco regulador de la música en su conjunto<sup>6</sup>.

El canon "fue clave al momento de la colonización blanca de nuestros pueblos en los siglos XVI al XVIII, y no ha dejado de ejercer su persistencia canónica durante los siglos XIX y XX. De modo que el conjunto de la colonización occidental se ha movido en torno a sus ejes de sentido y de sonido. Al hablar de 'música seria', pues, estamos apuntando a un paradigma sumamente prolongado y consagrado como marco de referencia para la verificación de cualquier lenguaje musical autorizado. Una 'música seria' sería así la música por excelencia".

Ante ello, plantea la orientación que debería tener la musicología, en el caso de una realidad mestiza como es la de la cultura musical americana<sup>7</sup>.

"Creemos que, al fin de cuentas, la historia de la música, o la musicología histórica, debe abrirse más claramente a la diversificación de los lenguajes multiculturales. Al fin, somos excesivamente herederos de la historiografía 'eurocéntrica', donde todavía no se logra ver en pie de igualdad a las diversas manifestaciones culturales y musicales de los pueblos. Parece que todavía, al momento de crear un relato histórico, nuestro

<sup>4</sup>Palisca 1968: 217, afirma al respecto que la música de mediados del siglo XVIII podría haber sido muy bien la misma sin Bach o Handel. Esto no habría sido el caso de la música de finales del siglo XVIII, del siglo XIX o del siglo XX, de no haberse conocido la obra de Bach.

<sup>5</sup>Maturana 1993:13.

<sup>6</sup>Salinas 2000: 47.

<sup>7</sup>Salinas 2000: 47.

discurso y nuestra forma de pensar es aún monológico, o monocorde, no dialógico, o polifónico, para decirlo de una manera sonora. Aun parece que operamos con las categorías occidentales de 'civilización-barbarie', que nos hacen ver a los otros como seres no del todo humanos".

En lo que respecta al segundo de los temas señalados, el discurso canonizador puede ser formulado por el musicólogo o el compositor, más raramente por el intérprete. No obstante, estos agentes en Chile o América Latina no interactúan entre sí. Por el contrario, se mueven en órbitas diferentes, y, en muchos casos, antagónicas, dentro de las instituciones americanas creadas entre los siglos XIX y XX.

Si se examina la relación entre musicólogos e intérpretes, salta a la vista la generalizada inercia del repertorio que ejecuta la mayor parte de los intérpretes, en contraste con la permanente renovación del conocimiento a que da lugar la musicología. En tal sentido, un indicador muy revelador es el medir la relación entre el número de compositores incluidos en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y el nivel de ejecución pública de la música de cada uno de ellos. Surge un altísimo número de compositores, cuya obra los musicólogos consideran como canonizable, pero que no encuentra eco, sino que en el repertorio de algunos intérpretes.

En el caso de la musicología chilena, es de gran interés cotejar la relación entre los compositores y los musicólogos, dada la fuerte incidencia de los primeros en el campo de la investigación musical. Se aprecia aquí una escisión, puesto que la formulación de los juicios estéticos normativos le ha correspondido a los primeros, mientras que los juicios históricos descriptivos le han correspondido a los segundos. A modo de ejemplo, se pueden citar los juicios que sobre uno de los principales compositores de la Colonia en Chile, José de Campderrós, han formulado el compositor Jorge Urrutia Blondel y el musicólogo Samuel Claro Valdés. Mientras que Samuel Claro presenta la ubicación histórica de la obra de Campderrós<sup>8</sup>, Urrutia se refiere a su falta de dominio del contrapunto, su falta de ductilidad de su ritmo y melodía, su monotonía en el uso de los acordes principales, la carencia de los acordes paralelos, apoyaturas, retardos y las funciones transitorias empleadas por los compositores del Alto Clasicismo<sup>9</sup>. Se aprecia en este caso un juicio estético contrastado con el canon del clasicismo vienés, más que con las condiciones objetivas en que se desarrollara la música en Chile a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, que ha trazado con certera pluma el profesor Claro. En un sentido similar, resulta de interés contrastar cómo los musicólogos chilenos han evaluado la figura de Pedro Humberto Allende, al ser uno de los pioneros en Chile en el tratamiento de grandes géneros *v. gr.* el poema sinfónico y el concierto, o como uno de los primeros que recreó dentro de la música de arte el repertorio entonces vigente de la música campesina de tradición oral, mientras que para el compositor y profesor Cirilo Vila, Allende es un

<sup>8</sup>Cf. Claro-Urrutia 1973:75-76, Claro 1974-1994: CIV-CV, entre otros estudios.

<sup>9</sup>Pereira Salas 1941: 60.

maestro en el manejo de la pequeña forma. A este respecto, el profesor Vila ha declarado lo siguiente<sup>10</sup>.

“Yo diría que como profesor, perfectamente puedo enseñar la forma canción a cualquier alumno solamente con las *Tonadas* de Pedro Humberto Allende, sin usar las canciones de Schumann o algún otro de los repertorios habituales. Pero no puedo enseñar la Sinfonía a un alumno de composición con ninguna Sinfonía de compositor chileno, por muy respetable que sea [...]. Esto, porque Pedro Humberto Allende se mantuvo dentro de los límites posibles en su tiempo, modesta pero sabiamente”.

El tercero de los temas señalados puede considerarse dentro del así llamado proceso de modernidad latinoamericana, que se inicia a comienzos de la década de 1950. A este respecto, conviene recordar el planteamiento del sociólogo chileno José Joaquín Brunner, quien destaca tres importantes rasgos de la modernidad latinoamericana: el despliegue de la escolarización universal; el desarrollo de los medios de comunicación masiva, en particular los electrónicos, y la conformación de una cultura de masas de base industrial<sup>11</sup>. Con el retiro creciente del apoyo del Estado a la cultura, sumado a la también creciente y multiforme integración de masas, la comunicación de la música de arte, en especial, la latinoamericana, se ha circunscrito cada vez más al enclave de la ciudad de los letrados. A esto se suma, en el caso de la sociedad chilena, la fuerte segmentación cultural y los pronunciados desniveles socioeconómicos.

Esto impide que el discurso canonizador de la música de arte se proyecte a toda la sociedad chilena, al contrario de lo que ocurre en la sociedad europea. Se aprecia en el otorgamiento del Premio Nacional de Arte, el que se presenta como una instancia de canonización pública. Con la caída que se ha producido en años recientes de la divulgación de la creación artística nacional, muchas personas han manifestado en forma pública lo desconocido que les resulta la obra de muchos compositores “doctos” o “artísticos” galardonados con el Premio. Por otra parte, cuando el Premio fue otorgado el año 1994 a Margot Loyola, por el nivel artístico de su recreación de la música de tradición oral del país, muchos sectores “letrados” impugnaron esta decisión, llegando a plantear que, en su caso, debería crearse un premio diferente.

No es de sorprender, por otra parte, desde el punto de vista de la sociedad chilena en su conjunto, que un canon de la música chilena lo constituya la música de Violeta Parra. De acuerdo a los estudios realizados por el musicólogo chileno Jorge Aravena Décart, su canonización fue impulsada inicialmente por el discurso de un destacado compositor artístico de Chile: Alfonso Letelier Llona, en un interesante caso de interacción de la ciudad letrada con la integración multiforme de masas que se estructura a contar de la década de los 50<sup>12</sup>. Se puede comparar su ensalzamiento con aquel que fuera objeto Heitor Villalobos por parte del

<sup>10</sup>Torres 1988: 71.

<sup>11</sup>Brunner 1990: capítulo III, 31-44.

<sup>12</sup>Aravena 2004: 12-14.

gran musicólogo y pensador cubano Alejo Carpentier, en el marco de su concepción de la identidad mestiza de América Latina.

## CANON MUSICAL Y MUSICOLOGÍA CHILENA Y LATINOAMERICANA

Los tres temas señalados plantean un desafío formidable a la musicología en Chile y América Latina. Al respecto, el investigador Gabriel Castillo Fadic ha señalado lo siguiente<sup>13</sup>:

“...se dibuja en América un vacío epistemológico profundo que no alcanza a llenarse con los aciertos marginales de la musicología histórica y de la etnomusicología. Vacío que denuncia, a contraluz, la ausencia persistente, en este fin de milenio, de una teoría crítica adecuada a la comprensión de los fenómenos musicales tal como estos acontecen en la inmediatez territorial de la cultura”.

Esta es una tarea que debe ser abordada no sólo por la musicología histórica o la etnomusicología, sino que en ella deben converger, además, “la estética musical, la historia del arte y, en general, las ciencias sociales consagradas al estudio de la producción simbólica”<sup>14</sup>. Como hipótesis de trabajo señala que en América Latina “la diversidad de funciones musicales simboliza la presencia de numerosos modelos culturales y, por lo tanto, de una multiplicidad de sistemas de sentido que coexisten en desmedro de una aparente homogeneidad institucional”<sup>15</sup>.

La formulación de una teoría crítica conlleva la importancia del juicio de valor como algo muy necesario para contrarrestar el énfasis excesivo de la musicología histórica y la etnomusicología en la recolección de datos empíricos. En este proceso debe conjugarse el juicio funcional, el juicio estético y el juicio histórico que conforman la tripartición Dahlhausiana. Además, resulta sumamente pertinente evocar las visionarias palabras del gran musicólogo norteamericano Charles Seeger que aparecen en su prefacio a una crítica de la música<sup>16</sup>.

“Es una desgracia que hoy día tanto el estudio predominantemente histórico del arte profesional, elegante o fino, de la música artística europea que conocemos como ‘Musicología’, y el estudio predominantemente sistemático de la música total del mundo que conocemos, esto es, la ‘Etnomusicología’, se hayan desarrollado principalmente como ciencias descriptivas. Ninguna ha tenido, comparativamente hablando, una crítica organizada. Ninguna de las dos tiene un conocimiento de una teoría de valor general. Internamente cada una de ellas está organizada por juicios supuestos, los que, aunque muy diferentes, tienen un papel predominante, debido a la falta de un planteamiento explícito. Dichos juicios mantienen separadas dos ramas que, eventualmente, deberán ser un solo estudio y erigen un obstáculo casi insalvable a la integración de cualquiera de ellas al resto de las disciplinas humanísticas”.

<sup>13</sup>Castillo 1998: 15.

<sup>14</sup>Castillo 1998: 15, nota 1.

<sup>15</sup>Castillo 1998: 21.

<sup>16</sup>Seeger 1965: 2.

En el caso específico de la música de arte, su estudio debe realizarse no sólo desde el punto de vista estilístico o estético como ha predominado hasta ahora, sino que como una práctica de comunicación social tanto de la música como del discurso sobre ella. En este marco resulta fundamental conocer los grandes procesos de hegemonía-dependencia en que se sustenta, incluso hasta hoy día, el quehacer musical en América Latina, para lo cual es fundamental la interacción del musicólogo con el compositor y el intérprete. De aquí surge la base tanto del canon musical, como de los cánones musicológicos de América Latina.

## BIBLIOGRAFÍA

ARAVENA DÉCART, JORGE

2004 "Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las 'Anticuecas' de Violeta Parra", *RMCh*, LVIII/202 (julio-diciembre), pp. 9-25.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN

1990 *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. Santiago: Documento de trabajo, FLACSO - Programa Chile, Serie: Educación y Cultura, N°4.

CASTILLO FADIC, GABRIEL

1998 "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano", *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 15-35.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1974-1994 *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974. Reedición, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1994.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1978 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

DAHLHAUS, CARL

1977 *Foundations of Music History*. Traducción de J.B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.

1983 *Analysis and Value Judgement [Monographs in Musicology, N°1]*. Traducción de Siegmund Levarie. Nueva York: Pendragon Press.

MATURANA R., HUMBERTO Y FRANCISCO VARELA G.

1998 *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano [Colección Fuera de Serie]*. Santiago: Editorial Universitaria.

PALISCA, CLAUDE

1968 *Baroque Music [Prentice-Hall History of Music Series]*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

SALINAS CAMPOS, MAXIMILIANO

2000 "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *RMCh*, LIV/193 (enero-junio), pp. 45-82.

SEGER, CHARLES

1965 "Preface to the Critique of Music", *Inter-American Music Bulletin*, 49 (septiembre).

TORRES, RODRIGO

1988 "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del cono sur", *RMCA*, XLII/169 (enero-junio), pp. 58-85.