

Editorial

La ruptura en todos los órdenes que se produjo en la transición de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea (con la Revolución Industrial y la Revolución Francesa *in primis*), también implicó cambios revolucionarios en la producción y el consumo de la música. Entre otros, fue entonces cuando eclosionó –y al poco se consolidó– el concierto público por todos los rincones primero de Europa y luego del Nuevo Mundo como un espacio social privilegiado para la interpretación musical. Este dossier pone la atención no tanto en el surgimiento histórico y posterior desarrollo del concierto –como ha hecho generalmente la investigación interesada en este ámbito–, sino en la creación de un repertorio específico adaptado a esta manifestación artística y cultural de primera magnitud. Este fenómeno ha ido evolucionando a lo largo de los últimos dos siglos en paralelo a las circunstancias y demandas de los distintos tipos de conciertos, de las instituciones concertísticas y de sus públicos. En los repertorios que podemos apreciar hoy en la sala de conciertos, conviven obras concebidas para este espacio que han logrado hacerse un lugar en este terreno tan competitivo con otras que, en origen, tenían una función bien distinta. Así ocurre con gran parte de la música compuesta antes de finales del siglo XVIII y, por tanto, anterior a la consolidación del concierto público.

Dentro de un marco cronológico amplio, que oscila desde mediados del siglo XVIII hasta la actualidad, este dossier presenta cuatro casos de estudio relacionados con Chile, España y Portugal que analizan los procesos de construcción del repertorio de concierto, esto es, los mecanismos culturales y artísticos que han permitido integrar una obra musical dentro de la sala de conciertos. Como es previsible, los condicionantes estéticos basados en el mérito de una composición no son suficientes para explicar estos procesos, que en buena medida aparecen además moldeados por variables funcionales, sociales o económicas. El artículo de Héctor Santos, con un enfoque inspirado en la *Begriffsgeschichte* o historia conceptual alemana, se ocupa de rastrear los usos y acepciones del término “concierto” en la documentación catedralicia española durante el periodo fundamental –de 1750 a 1830– que vio nacer la institucionalización del concierto público. La propia existencia de eventos musicales etiquetados como conciertos en un ámbito eclesiástico no solo viene a confirmar el carácter ubicuo de esta nueva práctica musical asociada a la modernidad. También ofrece una explicación para la ingente cantidad de fuentes instrumentales de naturaleza laica conservada en archivos religiosos (así ocurre, por ejemplo, con los centenares de sinfonías catalogados en las catedrales hispanas).

Pero quizá haya sido el impacto de la *early music* uno de los fenómenos que más ha moldeado la configuración del repertorio de concierto en las últimas décadas. Los artículos de Ana Lombardía y Sonia Gonzalo abordan esta revolucionaria transformación con dos casos de estudio centrados en la recuperación (todavía hoy muy modesta) de repertorios barrocos ibéricos para el concierto. El primero analiza la música del español José de Herrando (c. 1720-1763), tan admirado por sus contemporáneos, cuya obra ha ido saliendo a la luz de forma muy paulatina a lo largo del siglo XX. Por su parte, el segundo ensayo se aplica al caso de Portugal, y describe un proceso análogo de recuperación de música barroca, en este caso por impulso de Santiago Kastner (1908-1992), quien fuera también uno de los motores de la musicología

lusa. Ambos trabajos ejemplifican bien las distintas concepciones interpretativas de cada época, con evidentes consecuencias en la percepción por parte del oyente. Cada momento histórico aplica sus premisas de recuperación cuando se acerca a la música del pasado y, en consecuencia, este tipo de estudio es también de enorme importancia para la historia de la interpretación y la recepción.

El dossier se cierra con el caso de la *Procesión del Cristo de mayo*, obra del compositor chileno Próspero Bisquertt (1881-1959), estudiada por Cristián Guerra. Aunque el destino principal de una buena parte de la música compuesta desde comienzos del siglo XIX era su interpretación en la sala de conciertos, la realidad es que solo excepcionalmente una obra logra integrarse de forma regular en el repertorio interpretado en vivo. La obsesión en las tendencias de programación por concentrarse en el minúsculo grupo de compositores canónicos (en su gran mayoría procedente del ámbito decimonónico austrogermánico) plantea a las instituciones musicales fuera de este espacio geográfico un reto de enraizamiento o diálogo con la propia tradición. El caso de Bisquertt muestra bien las mediaciones y circunstancias que tuvieron que darse para posibilitar que una composición suya adquiriera el privilegio de convertirse en obra canónica en la música académica chilena. En resumen, estas cuatro aportaciones planteadas desde una perspectiva todavía infrecuente como la creación de repertorios musicales, presentan una panorámica del mundo iberoamericano con enfoques cronológicos y geográficos bien variados que invitan a profundizar en el espacio tan apasionante como cotidiano del concierto.

Sin perjuicio de ello, nos ha parecido pertinente utilizar la sección Documentos de este número para ampliar la mirada hacia el caso latinoamericano, que se halla menos representado en la sección anterior. Para ello, hemos pedido a cinco renombrados especialistas de diversas latitudes que nos envíen textos relacionados con la actividad concertística latinoamericana durante el siglo XX. Como resultado, hemos recibido cinco contribuciones relativas a Argentina, Cuba, México y Chile.

En la primera de ellas, Yael Bitrán comenta un ensayo publicado en 1921 por Alba Herrera y Ogazón, figura importante para la música mexicana de comienzos del siglo pasado. Como bien explica Bitrán, la autora deja entrever la forma elitista de entender el arte propia de su tiempo, pero, al mismo tiempo, permite vislumbrar a una atípica mujer de clase media, que luchó por llevar adelante su carrera y defender sus ideas en un contexto intelectual fundamentalmente masculino.

Daniela Fugellie, por su parte, hace uso de una tipología documental diversa para aproximarse a la actividad del grupo Tonus, una agrupación pionera en el desarrollo de la música clásica de vanguardia en Chile, aunque hasta ahora poco estudiada. Los documentos presentados dan cuenta de la compleja introducción del atonalismo en un medio que aún estaba fuertemente influido por el neoclasicismo y el nacionalismo musical.

Alejandro Madrid utiliza una reseña publicada en 1965 por Federico Smith como pretexto para reflexionar sobre la función de la música en los primeros años de la revolución cubana. Pero, en lugar de presentar una visión lineal y homogénea de este período, hace especial hincapié en su complejidad, dada por paradojas y discontinuidades.

El texto de Silvina Mansilla está basado en doce cartas inéditas que involucran a la poetisa chilena Gabriela Mistral, el compositor argentino Carlos Guastavino y a personajes vinculados con ellos. El recorrido propuesto por la autora muestra cómo evolucionó la relación entre Mistral y Guastavino, desde un joven compositor de provincia que tímidamente se acercaba a una escritora consagrada, hasta un compositor reconocido que se dirigía formalmente a ella con el fin de obtener su permiso para comercializar su obra.

El texto final de esta sección, escrito por Iván César Morales, nos lleva de vuelta a Cuba, aunque en un contexto –la década de 1990– muy diferente al que Madrid estudia. Por medio del análisis de un conjunto inédito de programas de mano del Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Morales expone las carencias que enfrentaban los compositores e intérpretes clásicos del –así llamado– “período especial” de la revolución cubana y la proyección internacional que, pese a ello, lograron alcanzar.

En su conjunto, los textos de Bitrán, Fugellie, Madrid, Mansilla y Morales muestran cómo el repertorio de concierto del siglo XX latinoamericano fue configurado no solo por los compositores e intérpretes, sino por una compleja red en la que participaban otros personajes –poetas, actores, críticos, etc.– e instituciones.

El número 44 de *Resonancias* concluye con tres reseñas sobre dos libros y un disco recientes, a cargo de José Miguel Candela, Laura Fahrenkrog y Hermann Hudde.

Miguel Angel Marín
Editor invitado

Alejandro Vera
Director
Revista *Resonancias*

R

