

Entrevista a Cristina Álvarez:

La pertinencia de lo vernáculo, lo popular y lo académico en la formación musical

Nos encontramos con Cristina Álvarez Adasme en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la misma casa de estudios donde desarrolló extensamente su carrera académica. Egresada de musicología, opta por titularse como Profesora Especializada en Teoría General de la Música el 4 de septiembre de 1973. Fue profesora de teoría y solfeo y de piano complementario. También fue directora del Conservatorio Básico de Extensión y Secretaria de Estudios, jubilando el año 2010.

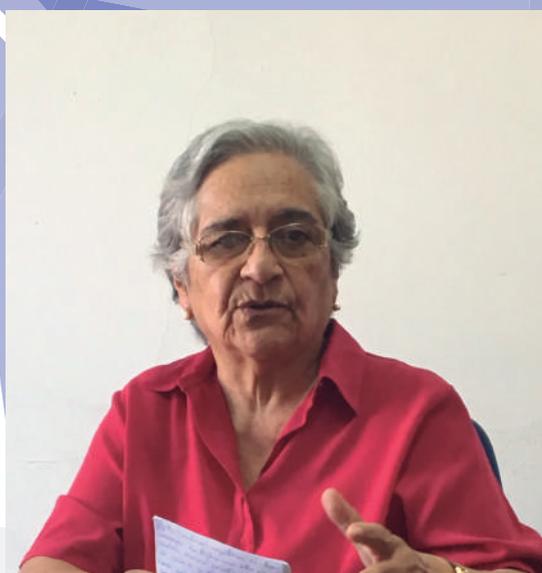
En su práctica docente, particularmente en la transcripción musical, incluyó un amplio repertorio, tanto vernáculo latinoamericano como de la música popular en general.

¿Qué lugar ocupa la transcripción musical para la formación del músico, considerando que actualmente los avances tecnológicos permiten que podamos contar con dispositivos o programas que nos ayudan a realizar esta tarea, por ejemplo, utilizando la tecnología MIDI?

Tendría que empezar diciendo que el músico debe tener una discriminación auditiva muy fina, no solo para transcribir, sino también para ser un buen instrumentista. Me parece poco probable que exista un programa computacional que logre el trabajo que puede hacer un transcriptor por la gran diversidad y especificidad de elementos que entran en juego en los distintos tipos de música. Esto es evidente, por ejemplo, en las músicas de las distintas culturas indígenas, en que habría que diseñar un programa especial para traducir el canto de la machi o un canto trifónico de Atacama. Entonces yo creo que lo

estrictamente necesario para ese trabajo es una persona que tenga un muy buen entrenamiento auditivo, como el que creo que yo logré. En mi caso me favoreció el haber entrado a la música muy niña, porque eso que aprendes mientras vas creciendo es lo más firme, lo más valioso. Tú vas creciendo como persona, como individuo y musicalmente también. Yo partí a los ocho años con las clases de piano y de ahí no salí nunca más. Eso significa que en este momento van a ser casi 70 años.

¿Cómo se relaciona entonces la formación musical académica con el desarrollo de las habilidades auditivas para la transcripción de músicas de tradición oral?



ENTREVISTA ENTRE

Hice mi primera transcripción del canto de una machi después de haber terminado mi Seminario de Título con María Ester Grebe. Ella tenía un encargo de un instituto de folclor de Venezuela, en que le pidieron un trabajo sobre música mapuche. Ella hizo toda la investigación y me pidió que yo le hiciera las transcripciones. ¡Eso fue el año 74, imagínate! Desde los ocho años de edad, cuando comencé a estudiar música, hasta el 74, yo tenía 34 años. Había estudiado con María Ester Grebe todas las características de la música indígena en general, y también específicamente la música mapuche, porque ella tenía mucha experiencia en eso. Incluso había vivido por épocas junto a los mapuches, en una familia que conocía. Había estado inmersa en toda la cultura así es que yo, además de haber leído todas sus publicaciones, estaba informada directamente por ella. Pero al enfrentarme con el canto de una machi en una grabadora –una enorme, negra, de marca Nagra, que me prestaron en la Facultad–, con un tremendo rollo, ¡no te digo la experiencia que fue! Aprendí en la misma práctica, porque María Ester no me enseñó a transcribir. Ella me instruyó en todo lo demás, me corrigió, pero el trabajo mismo lo hice yo. El modo de operar para hacer una transcripción me lo elaboré yo.

Entonces fue un proceso muy creativo

¡Claro! Lo primero que aprendí fue que tenía que escuchar cada cosa muchas veces. Porque el canto de una machi tú no lo escuchas habitualmente en una radio ni en la televisión. Entonces tienes que meterte con todo, y es una cosa realmente muy grandiosa. Tus oídos empiezan a funcionar de otra manera. Pero el canto de una machi no es para enfrentarlo, por ejemplo, con un alumno de básica en la clase de lectura. Es para más adelante, para otra etapa.

“

LO QUE IMPORTABA ERA QUE EL ALUMNO APRENDIERA ALGO, QUE CONOCIERA ALGO QUE IBA A ENCONTRAR EN LA MÚSICA VIVA

”

Para enfrentarse a este tipo de desafío, ¿usted cree que es necesario haber pasado por el aprendizaje tradicional de la academia, por los códigos notacionales tradicionales?

Para mí fue necesario e importante. No me imagino cómo habría sido si yo hubiera llegado de la calle a meterme en este trabajo. Y por supuesto fueron muy importantes todos los profesores que yo tuve hasta antes de esa experiencia con María Ester Grebe. Porque antes de ese momento ya había mucho camino recorrido.

¿Quiénes fueron los profesores que destaca dentro de ese trayecto?

Mi profesora de Teoría y Solfeo fue la señora Cristina Pechenino. Para mí fue muy importante introducirme en el mundo de la audición a través de una persona como ella, con tanta disciplina. También tuve clases de armonía con don Jorge Urrutia y con don Carlos Botto. Todas esas personas dieron forma a este mundo

ENTREVISTA ENTRE

auditivo al cual yo estaba entrando. Mi profesora de piano fue la señora. Cristina Herrera, actualmente de 103 años. Después, en el nivel universitario, continué con la Sra. Cristina Pechenino durante el primer año de Ritmo Auditivo y luego hasta el quinto año con Andrée Haas. Armonía Superior e Historia de la Música con Don Carlos, y con Don Alfonso Letelier en el primer año. De ellos recibí todo este entrenamiento, junto con el trabajo personal que hace uno, de mucho estudio, de mucho escuchar. Eso es totalmente necesario.

¿Por qué se dedicó a trabajar con repertorios vernáculos dentro del contexto académico, como sucedió, por ejemplo, en su trabajo de tesis, titulado *Música latinoamericana: texto-guía de la lectura musical basado en materiales vernáculos latinoamericanos*?

Eso fue totalmente casual. Cuando yo estaba por egresar, en el 70, María Ester ofreció un Seminario de Título para los futuros profesores de teoría y solfeo. Fue idea de ella que este repertorio debía estar en las clases de lectura. Yo lo tomé porque era lo que se ofrecía en ese momento, pero no sabía en lo que me metía realmente. Entramos cuatro alumnas, pero mis compañeras se fueron retirando de a poco hasta que terminé yo sola. Debido a que un Seminario de Título no puede realizarlo una sola persona, María Ester resolvió que ella sería coautora.

¿Tuvo que realizar trabajo de campo durante ese proceso para recopilar el material con el que trabajaría en el Seminario?

En ese momento no. Fue un trabajo en el archivo de María Ester. Yo tuve la ventaja que ella contaba con el material, pero había que seleccionar de acuerdo a varios criterios. Esa fue una ardua tarea, que

abordé seleccionando por países, según me ofrecieran algún interés. Después me sumergí en los discos y los rollos de cinta para ir eligiendo los ejemplos. En eso María Ester confió mucho en mí, porque yo estaba pensando en mis alumnos y de acuerdo a los distintos niveles de mis cursos. En ese entonces ya llevaba unos años trabajando en la Universidad. En este trabajo empecé a aprender esta técnica de transcribir. Yo no tenía mucho conocimiento de lo que era el folclor, y la música indígena mucho menos. Pero como siempre fui una persona estudiosa y metódica, lo que María Ester me decía que hiciera, yo lo hacía. Así fue como pude llegar hasta el final y, una vez que estuve ahí dentro, no salí más.

El resultado de ese trabajo incorporó elementos adicionales a los signos tradicionales de la notación musical. ¿De dónde surgen estos?

Existe una tabla de signos adicionales que proviene de Béla Bartók y que yo recibí de María Ester con toda la información al respecto. Sobre esta tabla tuve que seleccionar lo que servía para lo que estaba haciendo.

¿Tuvo también que crear otros signos que no provenían de Bartók?

Más adelante tuve que recurrir a la notación de la música contemporánea, a signos que seleccioné de las revistas de cancioneros y también en algún momento tuve que inventar algo. Porque no había forma de graficar ciertas cosas, no estaba contemplado dentro de lo publicado. Así es que eso fue un trabajo largo, la parte más escabrosa de la transcripción. Lograr esos detalles de la nota que está levemente más alta o levemente más baja, o de una figura de nota que está levemente más larga o más corta de lo que está dibujado, ese detalle es la cosa fina, de mayor complejidad. Luego se le hace a uno habitual, pero cuando recién empieza es como aprender otro idioma.

Hay tantas cosas a las cuales uno debe poner atención como son las escalas especiales, que yo llamé “gamas”, porque no siempre eran escalas graduales. También métricas especiales, mucho compás mixto. Muchos ritmos irregulares, cambios de cifras, polirritmias, polimetrías, de todo lo que uno se pueda imaginar.

Además de su trabajo con María Ester Grebe, usted se vinculó estrechamente con la destacada investigadora y docente Margot Loyola. ¿Cómo surge esta relación?

Lo último que trabajé con María Ester fue un artículo sobre la trifonía que aparece en la Revista Musical Chilena en el 74. En el 72 nació mi hija menor, así es que me dediqué a ella y a mis clases, hasta que en los 80 me reencontré con Sergio Sauvalle, quien había sido mi alumno, y que estaba metido en el mundo de la guitarra chilena. Él me invitó a participar en un seminario que él organizó sobre música tradicional en el Instituto Cultura de Las Condes en el 91, porque él ya conocía mi trabajo. En ese seminario me encontré con Margot Loyola, que estaba en el público. ¡Yo quería morirme en ese momento, al hablar de este tema delante de ella! Y dentro de mis ejemplos musicales tenía muchas cosas del archivo de ella. Ella estaba sentada en primera fila y me observaba. Fue algo muy impresionante, porque yo la había seguido mucho tiempo, pero era primera vez que la tenía en vivo frente a mí. Y resulta que quedó muy encantada con esto que presenté y me esperó hasta el final para conversar conmigo. Me invitó a su casa. Eso fue más que un examen de título. Y desde el 91 hasta el año que ella falleció estuve a su lado trabajando con ella. Yo era como su “asesora musical”. Yo le pregunté si podía decir eso, llamarme así. “Por supuesto”, me decía. “Tú eres mi maestra”. Imagínate.

Porque ella contaba con instrucción musical

¡Por supuesto! Hasta el momento en que yo llegué, ella hacía sus transcripciones. Por supuesto que no tenía todo aquello que ya hemos hablado largamente, pero podía hacerlo con la experiencia de tal cantidad de años que llevaba en eso.

Tal vez ella sintió que usted podría resolver ciertas cosas de una manera más fluida y precisa, con toda la experiencia que usted ya demostraba

Si. Para ella, el hecho de que yo hubiera estudiado con “la Grebe”, como le decía, era suficiente presentación. Entonces empecé en eso de ser su asesora musical y posteriormente comencé a trabajar con ella en sus publicaciones. Participé con ella en el libro de la tonada¹, donde hice todas las transcripciones. Fue un trabajo de muchos años para ese libro. Luego vino el libro de la cueca², que fue una cosa titánica, realmente. Y después fue el libro de las danzas tradicionales³. Eso fue hasta el año que ella falleció, cuando todavía estábamos trabajando en los bailes.

¿Cómo describe su aporte en el trabajo de divulgación que hizo Margot?

Como una oportunidad para quienes leen música de acceder a este material, porque no toda la gente aprende por imitación o por oído. En mi caso, que aprendí a leer desde niña, hay cosas que no las puedo aprender de oreja. No me resulta. La Margot trató de enseñarme varias cosas en el piano, así de oreja. Ella se sentaba y tocaba, pero yo no la podía seguir hasta que miraba qué acordes estaba tocando, y entonces podía aprender algo, pero si no,

¹ Margot Loyola (2006). *La tonada, testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica

² Margot Loyola y Osvaldo Cádiz (2010). *La Cueca: danza de la vida y de la muerte*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

³ Margot Loyola y Osvaldo Cádiz (2014). *50 danzas tradicionales y populares en Chile*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

no. Yo no sé si ustedes han tenido oportunidad de constatar eso, de que es muy difícil para el que aprendió leyendo música tomar un instrumento y aprender a tocarlo por imitación, porque esa no es la modalidad del profesor de instrumento de acá, que se siente delante de su alumno y toque y el alumno lo imite. Así que yo creo que esa fue una buena posibilidad para mucha gente que tenía interés de saber cómo era esto, pero viéndolo en una partitura. Donde creo que hice un trabajo bastante bueno fue en la época en que Sergio Sauvalle trabajó conmigo. Hicimos muchos trabajos juntos sobre canto y guitarra. Y en cuanto a Margot, a ella le parecía muy importante el hecho de que estuvieran las partituras de las tonadas o de las cuecas, por ejemplo, en sus libros. Además llevaban las funciones armónicas y otras indicaciones que eran importantes también. Sumando al hecho de que todo estaba acompañado de las grabaciones, lo que te permite escuchar y mirar.

A propósito de esto que menciona sobre la diferencia entre quien aprende música de oído y quien aprende leyendo partitura, suponiendo que podría estar relacionado también con el tipo de repertorio que se desarrolle, ¿cómo se congenia un abordaje en aula que considere a los distintos tipos de música y sus formas de transmisión y aprendizaje?

Yo siempre trabajé con la música popular, porque pienso que hay tantas cosas buenas, bonitas, y que están en el oído de cualquier persona, que hay que traerlas a la sala de clases. La música de las películas, por ejemplo, incluso cosas que se escuchan en la televisión, por qué no. Eso te abre tu abanico de posibilidades. Por supuesto que vas a elegir los ejemplos especialmente, pensando en el alumno. Porque a veces a los profesores se nos ocurre enseñarles cosas que uno cree que están bien, pero no piensan en el niño que está sentado ahí, en

cómo se ha comunicado con la música antes de llegar acá. Qué vivencias trae, que pueden ser de muy distinto tipo. Por familia, por amistades, en el colegio, en la iglesia, en la familia, en fin. Esa es una cosa que siempre tuve presente. Lo que importaba era que el alumno aprendiera algo, que conociera algo que lo iba a encontrar en la música viva. Es decir, yo no le podía inventar algo por lindo que pareciera, que el niño nunca iba a tener oportunidad de reconocer en algún momento de su vida como músico.

Una vez que usted deja de trabajar en la Facultad, siguió vinculada a la docencia. ¿Cómo ha sido esa experiencia?

Eso es una etapa muy enriquecedora que he tenido oportunidad de vivir. Cuando yo jubilé en 2010 me inscribí en varios talleres porque al fin iba a tener tiempo de hacer algo para mí. En un taller de desarrollo personal tuve una compañera que era voluntaria en la Corporación para Ciegos, y cuando

“

GENERALMENTE UNO COMIENZA
IMITANDO A SU PROFESOR, PERO
LUEGO VA INNOVANDO,
CORRIGIENDO, CREANDO, SOBRE
TODO CREANDO

”

ENTREVISTA ENTREVISTA ENTREVISTA

supe le pregunté qué tendría que hacer para trabajar ahí. Yo quería ofrecirme de voluntaria con la intención de colaborar en la grabación de audiolibros. Ella entonces me llevó a conocer a la directora, quien al saber que yo era profesora, me ofreció hacer clases de piano. Otro desafío tremendo. Pero ha sido una experiencia de lo más hermosa que se puedan imaginar. He tenido alumnos de todas las edades. Mi alumno de más edad tenía 84 años.

Aprendiendo un instrumento a esa edad, y ciego

Totalmente ciego. Hay una cosa muy especial que sucedió. En el 2010 yo tuve un accidente y perdí el ojo derecho, lo que me acercó mucho más a ellos. Nunca me habría imaginado que me iba a pasar una cosa igual. Yo soy usuaria también de la Corporación por este accidente. Es complicado. Muchas veces trabajo con ellos con los ojos cerrados, tratando de entender mejor este mundo que ellos viven. Son muchos los que tienen ya un teclado en su casa y tocan por entretenerse. No he querido sacarlos de eso. Se siguen entreteniendo con el piano, pero la condición que les puse desde el principio era que quería enseñarles a ellos para que supieran lo que estaban haciendo. Han tenido que aprender escalas, arpeggios, acordes, han aprendido las cadencias, están poniéndole acompañamiento a melodías sencillas, etc. Eso fue lo que a mí se ocurrió que tenía que hacer. Llegué a la Corporación en agosto del 2010 y pasé como dos meses explorando con ellos ahí en clases, haciéndoles ejercicios de discriminación auditiva, ejercicios con instrumentos de percusión, enseñándoles algunos elementos, para ir viendo qué pasaba. Sin meterse al piano todavía. Eso fue en grupo. Y después empezamos con un teclado igual al que tenían en su casa. En octubre recién empecé a encontrar el camino de cómo tenía que hacerlo. Y tengo un cuaderno de

ejercicios y cosas que he ido escribiendo ahí, que espero que alguna vez pueda publicar.

Ahora hay una adecuación de los métodos tradicionales de solfeo al Braille. Incluyen Pozzoli, Rifo, Laz, y están escritos en Braille

Es lo que se llama “musicografía Braille”. Y es muy complicado, porque ya el Braille normal es complicado. Con la mano izquierda van leyendo a una velocidad abismante. Pero qué pasa para poder llevar eso a la notación musical propiamente, si tú tienes que tocar un instrumento. Tiene muchos peros el asunto, pero es lo único que hay.

¿Tiene sentido que aprendan a leer con este sistema de notación Braille?

Sí tiene sentido y sí les sirve. Pero qué pasa con el

“

SIEMPRE HE PARTIDO DE LA BASE DE QUE EL ALUMNO ES UNA PERSONA, NO UN NÚMERO, A LA CUAL NO HAY QUE INTRODUCIRLE CONOCIMIENTOS, SINO HACERLE PARTE DE LA CREACIÓN DEL CONOCIMIENTO

”

instrumento si tú no puedes hacer la lectura y tocar al mismo tiempo. Lo hacen de memoria. Es lo que yo estoy haciendo con mis alumnos desde el comienzo. También hay que trabajar la digitación, entonces tienes que poner las manos encima de las manos de ellos para irlos orientando. Ellos tienen un gran oído, que yo creo que ninguno de nosotros tiene, porque el oído está trabajado como un recurso vital de la sobrevivencia. Yo he trabajado la memoria de manera consciente en cuanto a lo que están tocando. Por ejemplo, ellos saben qué es una forma canción. Saben que la frase de aquí se repite allá y por lo tanto esta otra es la frase diferente, etc. Hasta el momento no he encontrado ninguna persona que no haya aprendido de esa forma. Y sabiendo las notas que están tocando. No solamente por digitación, sino sabiendo el nombre de la nota. Cuando uno comienza en esto –yo comencé a los 14 años–, no está consciente de cuál será el camino a seguir. Generalmente uno comienza imitando a su profesor, pero luego va innovando, corrigiendo, creando, sobre todo creando. Pero lo que podría decir es que siempre he partido de la base de que el alumno es una persona, no un número, a la cual no hay que introducirle conocimientos, sino hacerle parte de la creación del conocimiento. Eso me parece importante.

Y está totalmente de acuerdo con los enfoques educativos actuales

Claro. Lo que más quería era saber transmitirles a los alumnos aquello necesario, no como pasaba en los colegios y en la universidad, de llenarles la cabeza metiéndoles cosas, eso no. Nuestra responsabilidad no es esa. Se habla no de que los profesores enseñan, sino que los alumnos aprenden. Esa es la parte importante, lo que los alumnos aprenden. Habría muchas cosas que cambiar, porque claro, los teléfonos, el tablet y el computador tal vez están al alcance de cualquier persona, pero el privilegio de

tener ahí al profesor haciendo la clase no lo tiene cualquiera.

El contacto con la persona

Y la persona, con todo lo que significa. Que esa persona no se repite. Tú necesitas comunicarte con ese niño que es único también y que no lo puedes meter en el lote. Es muy complicado este período que ustedes están viviendo en este momento. Piensen en lo que significa la influencia de todas estas máquinas en los ambientes competitivos de los colegios. En qué grado queda la figura del profesor. Sé que hay que saber ocupar la tecnología de la mejor forma posible, pero resulta que los niños tienen un teléfono desde muy chicos y están pegados a esa pantallita muchas horas al día. A veces voy en el metro y todos van pegados a los teléfonos. Ya nadie habla con nadie.

Revista Átemus

